





MINISTRY OF CULTURE AND SCIENCE

TREASURES FROM  
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART,  
NEW YORK

MEMORIES AND REVIVALS OF THE CLASSICAL SPIRIT

NATIONAL PINAKOTHIKI  
ALEXANDER SOUTZOS MUSEUM

ATHENS 1979





A

11-579

C-2

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΑΠΟ  
ΤΟ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΕΧΝΗΣ  
ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ

ΜΝΗΜΕΣ ΚΑΙ ΑΝΑΒΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ  
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΑΘΗΝΑ 1979





Ἐξώφυλλο: Πάνας (άρ. κατ. 11)

---

Ἐργάνωση: Ἐθνική Πινακοθήκη καί Μουσείο Ἀλεξάνδρου Σούτζου  
Ἐκδοση: Ἐθνική Πινακοθήκη καί Μουσείο Ἀλεξάνδρου Σούτζου  
Μετάφραση: Ἀγγέλα Ταμβάκη  
Φωτοστοιχειοθεσία-Ἐκτύπωση: Ἀθηναϊκό Κέντρο Ἐκδόσεων Α.Ε.

---

Ἀθήνα, Σεπτέμβριος 1979

Copyright © (Περιγραφές καταλόγου καί φωτογραφίες) 1979  
Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Ὑόρκη

---

Cover: Pan (Cat. no. 11)

---

Organised by the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum  
Published by the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum  
Translated by Angela Tamvaki  
Printed by the Athens Publishing Center S.A.

---

Athens, September 1979

Copyright © (texts of catalogue entries and photographs) 1979  
The Metropolitan Museum of Art, New York



# ΣΠΟΥΔΗ ΣΤΟ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΕΩΣ

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Νομίζω ότι δεν κάνω λάθος, αν προϋποθέσω στις γραμμές αυτές, ότι το ενδιαφέρον του κοινού που θα επισκεφθεί την Έκθεση δεν θα στραφεί μόνο προς την καλλιτεχνική περιεχόμενη της αλλά και προς το ιστορικό και πολιτιστικό της περιεχόμενο. Η μορφή και το θέμα της αποτελείται σύγχρονα στους Έλληνες και στους μελλογενείς. Οι περισσότεροι νομίζω ότι ενδιαφέρονται στα Εκθέματα με πραγματικό ενδιαφέρον και με μια ψυχική και διανοητική επικοινωνία. Γι' αυτούς η Έθνικη Πινακοθήκη Έτοιμασε μια ιστορική βοήθησε να αισθανθούν πιο άμεσα τα θέματα που γέννησε η τέχνη της εποχής που αντιπροσωπεύει και να συνδυάσει μερικές χρονολογικές συγχυσεις.



1900-1979

Προσπαθήσαμε στον προγραμματισμό της παρουσίασής αυτής της Έκθεσής τις ιστορικές συσχετίσεις να τις παρουσιάσουμε με ένα τρόπο όχι πρόβλησης και υπερτονισμού αξιοσημείωτων, αλλά δημιουργώντας ομάδες από πίνακες ζωγραφικής, μαρμαρίνα γλυπτά, χάλκινα και χαρτίκα έδωτε η κάθε ανάπτυξη τους να προσφέρει μια διδακτική εικόνα και το ένα έργο με το άλλο να αλληλοδοκιμασθούν. Έτσι όχι μόνο αποφεύγαμε για τον επισκέπτη την παρουσίαση ενός δείγματος από διαφορετικά αντικείμενα αλλά και ελπίζουμε πως κάναμε την Έκθεση πιο ενδιαφέρουσα.

Τα προαναγγελιστικά και αναγγελιστικά έργα τέχνης αποτελούν το οργανικό στοιχείο του σύγχρονου πολιτισμού και δείχνουν την επινοότητα και επιδοτικότητα αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Είναι τοποθετημένα στην αρχή της έκθεσής και αποτελούνται από χαρακτηριστικά έργα τέχνης που διαθέτει το Μητροπολιτικό Μουσείο σχετικά βεβαία με τη θεματική εκλογή της έκθεσής. Με την ομάδα αυτή, που καλύπτει χρονολογικά την περίοδο από το 1300 ως και το 1400 και από το 1400 ως το 1620 περίπου, αντιπροσωπεύονται δύο περιόδους της ιστορίας της Τέχνης. Στην πρώτη 1300-1400/1420 παρατηρείται στην ευρωπαϊκή τέχνη μεγάλη ανάπτυξη και εξέλιξη της γοτθικής αρχιτεκτονικής με καινούρια θέματα για επιτύμβια γλυπτικά, ζωλόγικα και αναστηματικές εικόνες διαφόρων. Οι τοιχογραφίες και τα βιβλία όπως επίσης και η εικονογράφηση των εκκλησιαστικών βιβλίων έχουν το ίδιο τεχνολογικό χαρακτηριστικό.





## ΣΠΟΥΔΗ ΣΤΟ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΕΩΣ

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Νομίζω ότι δέν κάνω λάθος, αν προϋποθέσω στις γραμμές αυτές, ότι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ πού θά ἐπισκεφθεῖ τήν ἐκθεση δέν θά στραφεῖ μόνο πρὸς τήν καλλιτεχνική παρουσία της ἀλλά καί πρὸς τὸ ἱστορικό καί πολιτιστικό της περιεχόμενο. Γι' αὐτό ἡ μορφή καί τὸ θέμα της ἀποτείνεται σύγχρονα στοὺς ἐπισκέπτες τῆς τέχνης καί στοὺς μελετητές. Οἱ περισσότεροι νομίζω ὅτι θά σταθοῦν μπροστά στά ἐκθέματα μέ πραγματικό ἐνδιαφέρον καί μέ τήν καλοπροαίρετη προσπάθεια νά ἔλθουν σέ μιά ψυχική καί διανοητική ἐπικοινωνία μαζί τους. Γι' αὐτοὺς ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη ἐτοίμασε μιά ἱστορική ἀναδρομὴ μέ διαφάνειες πού θά τοὺς βοηθήσει νά αισθανθοῦν πιὸ ἄμεσα τὰ προβλήματα πού γέννησε ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς πού ἀντιπροσωπεύει, καί νά ἀποφύγουν μερικές χρονολογικές συγχύσεις.

Προσπαθήσαμε στὸν προγραμματισμὸ τῆς παρουσιάσεως αὐτῆς τῆς ἐκθέσεως τίς ἱστορικές συσχετίσεις νά τίς παρουσιάσουμε μέ ἓνα τρόπο ὄχι προβολῆς καί ὑπερτονισμοῦ ἀριστουργημάτων, ἀλλὰ δημιουργώντας ομάδες ἀπὸ πίνακες ζωγραφικῆς, μαρμάρινα γλυπτά, χάλκινα καί χαρακτηριστικά ὡστε ἡ κάθε ἀνάπτυξή τους νά προσφέρει μιά διδακτικὴ εἰκόνα καί τὸ ἓνα ἔργο μέ τὸ ἄλλο νά ἀλληλοδιαφωτίζονται. Ἔτσι ὄχι μόνο ἀποφύγαμε γιὰ τὸν ἐπισκέπτη τήν παρουσίαση μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ ὁμοιόμορφα ἀντικείμενα ἀλλὰ καί ἐλπίζουμε πὼς κάναμε τήν ἐκθεση πιὸ ἐνδιαφέρουσα.

Τὰ προαναγεννησιακὰ καί ἀναγεννησιακὰ ἔργα τέχνης ἀποτελοῦν τὸ ὀργανικὸ στοιχεῖο τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ καί δείχνουν τήν ἀκτινοβολία καί ἐπιβολὴ τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος. Εἶναι τοποθετημένα στὴν ἀρχὴ τῆς ἐκθέσεως καί ἀποτελοῦνται ἀπὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τέχνης πού διαθέτει τὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο σχετικά θέβαια μέ τὴ θεματικὴ ἐκλογή τῆς ἐκθέσεως. Μέ τήν ομάδα αὐτῆ, πού καλύπτει χρονολογικά τήν περίοδο ἀπὸ τὸ 1300 ὡς καί τὸ 1400 καί ἀπὸ τὸ 1400 ὡς τὸ 1520 περίπου, ἀντιπροσωπεύονται δύο περίοδοι τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης. Στὴν πρώτη 1300-1400/1420 παρατηρεῖται στὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη μεγάλη ἀνάπτυξη καί ἐξέλιξη τῆς γοθτικῆς ἀρχιτεκτονικῆς μέ καινούρια θέματα γιὰ ἐπιτύμβια γλυπτικὴ, ξυλόγλυπτα καί ἀναθηματικές εἰκόνες βωμῶν. Οἱ τοιχογραφίες καί τὰ βιτρώ ὅπως ἐπίσης καί ἡ εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιαστικῶν βιβλίων ἔχουν τὰ ἴδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά.



Στή βόρεια Ίταλία μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ Τζιόττο (1266-1337) προοιωνίζεται ἡ μελλοντική ἐξέλιξη τῆς τέχνης. Ἐπίσης στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα, γνωστοῦ ὡς *Tracento* ἐμφανίζονται στήν Ίταλία στήν πλαστική καί στή ζωγραφική ρεαλιστικές μορφές καί στοιχεῖα, τά ὁποῖα ὡς τότε ἦσαν τελείως ἄγνωστα. Πρωτοποριακό ρόλο στήν νατουραλιστική ἀπόδοση τῆς φύσης καί τῶν ἀντικειμένων ἐπαιξαν οἱ καλλιτέχνες τῶν Κάτω Χωρῶν καί τῆς Βουργουνδίας.

Στό *Quattrocento*, (15ος αἰώνας), καί στό πρῶτο τέταρτο τοῦ *Cinquecento* (16ος αἰώνας) δημιουργεῖται στή Φλωρεντία — στήν ἀρχιτεκτονική πρῶτα — ἡ Ἀναγέννηση. Οἱ ἐρεθισμοί προέρχονται ἀπό τήν ἀρχαιότητα καί ἰσχύουν ἐπίσης γιά τή γλυπτική καί ζωγραφική, ἐνῶ ἡ ἐπιβολή τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κλασικοῦ προτύπου πού ἔχει ὡς ἀρχή του τό ἰδεῶδες τοῦ ἤθους «καλός κάγαθός» ἀποδεικνύεται ἀπό τόν ὀρισμό «*Belleza*» πού ἐπιβάλλει τήν τεχνοτροπική μορφοποίηση καί ἐξιδανίκευση ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τήν ὑποδομή τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς τέχνης.

Γύρω στό 1415 ἀνακαλύπτεται ἡ «ἐπιστημονική προοπτική». Οἱ μορφές τῆς πρῶτης φλωρεντινῆς Ἀναγεννήσεως ξαπλώνονται ἀπό τήν Τοσκάνη σ' ὅλη τήν Ίταλία καί στίς βόρεια τῶν Ἀλπεων χῶρες καί ἐπισκιάζουν τήν ὑστερογοτθική τέχνη ὀλοκληρωτικά. Στή Φλωρεντία πάλι καί ἀργότερα στή Ρώμη κατά τό τέλος τοῦ αἰώνα δημιουργεῖται «ἡ Ἀκμή τῆς Ἀναγεννήσεως» πού ὀλοκληρώνει τήν ὑποδομή καί τήν ἐπικράτηση τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς καί ρωμαϊκῆς τέχνης.

Τήν Ἀναγέννηση πού διαρκεῖ ὡς καί τή δεύτερη δεκαετία τοῦ 16ου αἰώνα διαδέχεται ὁ Μανιερισμός καί τό Μπαρόκ. Ὁ Μανιερισμός πού ἐτυμολογικά προέρχεται ἀπό τήν ἰταλική λέξη *maniera*, ὅπως ἡ Ἀναγέννηση ἀπό τήν ἰταλική *rinascita*, εἶναι ἡ μορφή τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς Τέχνης ἀπό τό τέλος τῆς Ἀναγεννήσεως ὡς τήν ἀρχή τοῦ Μπαρόκ (1530-1560/80). Χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ἀπομάκρυνση ἀπό τό κλασικό ἰδεῶδες μιᾶς ἀπόλυτα ἰσορροπημένης ἀρμονίας καί τή στροφή πρὸς ἓνα τεχνητό σύστημα, ὅπου οἱ βασικοὶ νόμοι ὀργανικῶν λειτουργιῶν ἔχουν χάσει τήν σημασία τους, π.χ. τό φέρον μέλος δέν φέρεται καί τό φερόμενο δέν ἔχει βάρος. Μυθολογικές καί θρησκευτικές σκηνές κυριαρχοῦν στή ζωγραφική ἐνῶ χαρακτηριστικός εἶναι ὁ αὐξημένος ἀριθμός τῶν κοσμικῶν παραστάσεων. Τήν ἴδια ἐποχή στό Βέλγιο ἀκμάζει ἡ παραγωγή τῶν τοιχοταπήτων μέ σκηνές ἀπό τήν «Ἰλιάδα», «Ὀδύσεια» καί «Αἰνειάδα».

Ἀπό τίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 16ου ἕως καί βαθιά στόν 18ο αἰώνα στήν Εὐρώπη κυριαρχεῖ (1580-1760) μιᾶ μορφή τέχνης πού τό ὄνομά της προέρχεται ἀπό τήν πορτογαλική λέξη *barocco*, πού χρησιμοποιεῖται στά ἐργαστήρια τῆς χρυσοχοῖας καί τορευτικῆς καί πού σημαίνει μιᾶ στρογγυλή «πέρλα». Στήν ἀρχιτεκτονική ὅσο καί στή ζωγραφική καί γλυπτική τό Μπαρόκ ἐμφανίζεται στήν Ίταλία καί ἀπό κεῖ διαδίδεται σέ ὅλες τίς χῶρες τῆς Εὐρώπης. Στή Γαλλία ἀπό τά μέσα τοῦ



17ου αιώνα (1640/50) παίρνει μιά δική του μορφή πού κυριαρχεί σέ όλη τήν Εύρώπη. 'Η χαλκογραφία στήν 'Ολλανδία γνωρίζει μιά ξεχωριστή άκμή, ένώ ή ξυλογραφία σχεδόν εξαφανίζεται. 'Η Γαλλία έχει τήν πρώτη θέση στά έπιτοίχια χαλιά, ένώ γενικά στή ζωγραφική επικρατοϋν οί κοσμικές καί μυθολογικές σκηνές. 'Επίσης παρατηρείται άνθιση τής προσωπογραφίας καί έπιβολή τοϋ πορτραίτου πολιτικῶν άνδρῶν καί έπιφανῶν προσωπικοτήτων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ή προσωπογραφία τοϋ Λουδοβίκου XIV από τόν Ριγκώ (1659-1743) καί άργότερα τά πορτραίτα τοϋ Λουδοβίκου XV καί τής αύλης του από τό Νατιέ (1685-1766 άρ. κατ. 54).

'Η αντίθετη κίνηση πού θά καταλύσει τό Μπαρόκ καί τήν τελευταία του φάση τό Ροκοκό (1720-1760) (ό χαρακτηρισμός προέρχεται από τή γαλλική λέξη *rocaille* πού σημαίνει κογχύλι καί είναι τό αγαπητότερο διακοσμητικό μοτίβο τοϋ Ροκοκό) είναι ό Κλασικισμός ή Νεοκλασικός ρυθμός πού δημιουργήθηκε στή Γαλλία. "Αν καί ό Κλασικισμός είναι τό γνησιότερο παιδί τής 'Αναγεννήσεως, έντούτοις μέ τόν Κλασικισμό καί τόν 'Ιστορισμό αρχίζει καί ή διάλυση τής εικόνας τής τέχνης πού δημιούργησε ή 'Αναγέννηση. Οί διάφορες φάσεις τής εξέλιξεως πού ακολουθοϋν είναι Κλασικισμός, Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, 'Ιμπρεσιονισμός, Νεοϊμπρεσιονισμός, Συμβολισμός, 'Εξπρεσιονισμός καί τά κινήματα τής Μοντέρνας τέχνης.

Στήν έκθεση αύτή ό Κλασικισμός αντιπροσωπεύεται μέ πολλά έργα ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής καί διακοσμητικής πού δίνουν τήν εικόνα αύτης τής έποχής. 'Η έκφραση Κλασικισμός χαρακτηρίζει γενικά κάθε σχήμα καί μορφή πού θυμίζει τά κλασικά άρχαία πρότυπα. Στήν Εύρώπη καί στήν 'Αμερική δημιουργοϋνται άριστουργήματα πού ένσαρκώνουν τίς άρχές τής άρχαίας τέχνης μέ μοναδική άμιλλα στήν άπόδοση τής μορφής καί τοϋ μεγαλείου τοϋ περιεχομένου. Οί έπαναλήψεις όμως καί ή μεγάλη διάδοση από μιμητές έξωτερικῶν μόνο γνωρισμάτων δημιουργοϋν τήν αισθητική κόπωση, πού έχει ως άντιστάθμισμα τήν εμφάνιση τοϋ ιμπρεσιονισμού. 'Αμέσως μετά τήν έκθεση αύτή, ή 'Εθνική Πινακοθήκη θά παρουσιάσει μιά έκθεση μέ αντιπροσωπευτικά έργα τῶν γνωστότερων ιμπρεσιονιστῶν από τή Γαλλία στήν ίδια αύτή αίθουσα.

'Από τά έργα τής εκθέσεως τοϋ Μητροπολιτικοϋ Μουσείου χαρακτηριστικά δείγματα τής μεταβολής στήν νεώτερη τέχνη είναι «'Η γέννηση τοϋ έλληνικοϋ άγγείου» τοϋ Ροντέν, (άρ. κατ. 108) τό «Μόν Σάν Βικτουάρ» τοϋ Σεζάν, (άρ. κατ. 102), καί «'Η γυναίκα μέ τά άσπρα» τοϋ Πικάσσο (άρ. κατ. 114). 'Η πλαστική άπόδοση, ή εύαισθησία τής ζωγραφικής, ή άκρίβεια τής δουλειάς καί τό άπολυτρωτικό συναίσθημα τής σιγουριάς χαρακτηρίζει κάθε έργο τής εκθέσεως αύτης.



Για την πραγμάτωση της έκθεσεως αυτής επιθυμώ να εύχαριστήσω τό Διευθυντή του Μητροπολιτικού Μουσείου Φιλίπ ντε Μοντεμπέλλο, τόν αναπληρωτή Διευθυντή Τζέημς Πίλγκριμ, τόν υπεύθυνο Ειδικών Προγραμμάτων Κάρλ Κάτς, Τήν ομάδα εργασίας του Μητροπολιτικού Μουσείου Τζέημς Ντέηβιντ Ντρέηπερ, Τζόαν Ρ. Μέρτενς καί Άλαίν Γκόλντρακ εύχαριστώ για τήν έτοιμασία καί τήν παρουσίαση τής έκθεσεως. Τόν Τζ. Ντ. Ντρέηπερ καί τήν Τζόαν Μέρτενς εύχαριστώ καί για τή συγγραφή τών άγγλικών κειμένων του καταλόγου καθώς καί για τήν βοήθειά τους στήν προετοιμασία του.

Τόν Υπουργό Πολιτισμού καί Έπιστημών Καθηγητή Δημήτριο Νιάνια, τόν Βασίλη Γουλανδρή, μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου τής Έθνικής Πινακοθήκης, τό Νίκο Γιαλούρη, Γενικό Έπιθεωρητή Άρχαιοτήτων του Υπουργείου Πολιτισμού καί Έπιστημών, τόν Παύλο Χατζηθωμά, Άναπληρωτή Γενικό Διευθυντή Πολιτιστικής Άναπτύξεως καί τόν Γεώργιο Μαραγκίδη, Διευθυντή Μορφωτικών Σχέσεων του Υπουργείου Πολιτισμού καί Έπιστημών εύχαριστώ ιδιαίτερα για τήν πολύτιμη συμπαράστασή τους.

Θά ήταν όμως παράλειψη να μην αναφέρω έδω εύχαριστώντας τους συναδέλφους τής Έθνικής Πινακοθήκης Νέλλη Μισιρλή, Άγγέλα Ταμβάκη, Κώστα Άναγνωστόπουλο καί άκόμα τους συνεργάτες μου Βασίλη Ψηρούκη καί Στέλιο Μπεργελέ για τή άμέριστη βοήθειά τους χωρίς τήν όποία ή έκθεση αυτή δέν θά ήταν δυνατό να παρουσιαστεί.

"Όλοι οι παραπάνω καί άκόμα οι επώνυμοι καί άνώνυμοι τεχνίτες, εργάτες καί υπάλληλοι πού βοήθησαν ό καθένας μέ τόν τρόπο του καί τήν ειδικευσή του για τήν πραγμάτωση τής έκθεσεως αυτής πιστεύω πως συνειδητά προσπάθησαν να προσφέρουν στον επισκέπτη μιá έκθεση πού κανένας δέν θά είχε φανταστεί να τήν προετοιμάσει άν οι "Έλληνες καλλιτέχνες καί πνευματικοί άνθρωποι από τό δεύτερο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. δέν είχαν όραματισθεί καί αναγνωρίσει τήν ύπόσταση, τήν λάμψη καί τό περιεχόμενο τής τέχνης πού τό προίκιμά της δέν ήταν ή άκτινοβολία αλλά ή άυτονομία της.



Ἐκτός ἀπὸ τῶν σοβαρότερων σύγχρονων μελετητῶν τοῦ Γάλλου «κλασικοῦ» ζωγράφου Νικολά Πουσσέν (1594-1665), ὁ Γερμανὸς καθηγητῆς τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Μύνστερ, Γκεόργκ Κάουφμαν, μᾶς δίνει στὸ βιβλίον του "Roussin Studien" (Μελέτες γιὰ τὸν Πουσσέν, 1960), ἀρκετὰ βασικά σημεῖα στηρίξεως μιᾶς συζητήσεως γιὰ τὴν ἀνίχνευση καὶ διαπίστωση τῶν μέσων μέ τὰ ὁποῖα διασώθηκε καὶ διατηρήθηκε τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης στὶς εἰκαστικὲς τέχνες ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ὡς σήμερα, πού εἶναι καὶ τὸ θέμα τῆς ἐκθέσεως τὴν ὁποῖα παρουσιάζει ἡ Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου σὲ συνεργασία μέ τὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ πού βασίζεται στὴ μορφωτικὴ διακρατικὴ σύμβαση ἀνταλλαγῶν - ἐκθέσεων τῶν δύο χωρῶν.

Δέν μπορῶ νά πῶ ὅτι ἡ ἐκθεση αὕτη εἶναι εὐκόλη καὶ ἀκόμα θά πρέπει νά ὁμολογήσω ὅτι ἡ βαθιὰ ἐξειδικευμένη μορφή καὶ θεματολογία τοῦ περιεχομένου της, γιὰ νά δώσει μιὰ τέλεια εἰκόνα, θά ἔπρεπε ἴσως νά περιέχει μιὰ ἐπιλογή ἔργων τῆς νεώτερης τέχνης — δηλαδή ἀπὸ τὸ 1400 ὡς τὸν αἰῶνα μας — ἀπὸ ὅλα τὰ Μουσεία τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν τῆς Ἀμερικῆς, οὕτως ὥστε νά περιλαμβάνονταν καὶ ἄλλα ἔργα ἀπὸ τίς σημαντικὲς συλλογές τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου καθὼς καὶ ἄλλα ἀριστουργήματα πού ὑπάρχουν στὰ Μουσεία τῆς χώρας αὐτῆς.

Ἔτσι ἡ δυσκολία πού παρουσιάζεται στὸν ἐπισκέπτη τοῦ Μουσείου γιὰ τὴ δημιουργία τῆς πρώτης ἐπαφῆς μέ τὸ ἔργο τέχνης καὶ τὴν ἀνάπτυξη τῆς «αἰσθητικῆς» του ὁράσεως εἶναι στὴν εἰδικὴ αὕτη ἐκθεση, μεγαλύτερη, θά μπορούσε ὅμως, λόγω τοῦ αὐξημένου ἐνδιαφέροντος πού παρουσιάζει νά ξεπεραστεῖ μέ μιὰ πιό μακρόχρονη παραμονή τοῦ φιλότεχνου μέσα στὸ χῶρον της, καὶ μιὰ ἐντατικὴ προσπάθεια ἀναλύσεως τῶν ἔργων πού ἐκτίθενται. Τίς δυσκολίες αὐτές ἢ ἀκόμα καὶ τὸν προβληματισμὸ τοῦ ἐπισκέπτη ἐπαυξάνει ἡ ἐνδεχομένως χωρὶς ὑποβοήθηση προσπάθειά του γιὰ ἀναλύσεις, παρατηρήσεις καὶ παραλληλισμούς, κάτι πού προϋποθέτει εἰδικές γνώσεις, τίς ὁποῖες δέν μπορεῖ, ὅση προπαίδεια στὶς τέχνες καὶ ἂν ἔχει, νά διαθέτει ὄχι μόνον ὁ ἀπλὸς θεατῆς-περιπατητῆς τῆς ἐκθέσεως, ἀλλὰ καὶ ὁ πιό φιλότεχνος ἐπισκέπτης.

Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ τὸ ἐπιστημονικὸ προσωπικὸ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης, μέ ἐπικεφαλῆς τὴ Δρα Νέλλη Μισιρλῆ καὶ τὴν Ἀγγέλα Ταμβάκη καὶ μέ τὴ βοήθεια τοῦ ἐργαστηριακοῦ φωτογράφου-μελετητῆ τοῦ Μουσείου μας Βασίλη Ψηρούκη, ἐτοίμασε μιὰ εὐρεία ἐπιλογή διαφανειῶν πού παρουσιάζονται μέ ἓνα σύγχρονο σύστημα ὀπτικοακουστικῆς ἐνημερώσεως τὸ ὁποῖο βοηθᾷ τὸν ἐπισκέπτη στὴν αὐτοξενάγησή του μέσα στὸ χῶρον τῆς ἐκθέσεως.



Δέν υπάρχει αμφιβολία ότι στην τεχνική αυτή παιδευτική υποβοήθηση σπουδαίο ρόλο για την επαφή με τό πνευματικό καί εικαστικό περιεχόμενο της έκθέσεως αυτής, παίζει μία πρώτη ψυχική προετοιμασία πού πιστεύω ότι έχει ό κάθε "Έλληνας επισκέπτης της Έθνικής Πινακοθήκης. Είναι μία πηγαία προϋπόθεση γνωριμίας έργου καί επισκέπτη, της οποίας νομίζω ότι τά χαρακτηριστικά είναι περισσότερο έλλαδικά, στενά συνδεδεμένα με τόν τρόπο, τό περιβάλλον, τή ρίζα, παρά με τήν παιδεία καί πνευματική καλλιέργεια του ανθρώπου. Γι' αυτό πιστεύω πώς ή συγκίνηση πού θά αισθανθεί ό "Έλληνας επισκέπτης της έκθέσεως αυτής, είναι μεγαλύτερη αντικρύζοντας τήν 'Ακρόπολη ζωγραφισμένη από 'Αμερικανό ζωγράφο, (άρ. κατ. 96), παρά τό Γεώργιο Ουάσιγκτων με ένδυμα αρχαίου ρήτορα. (άρ. κατ. 76).

Μόνο με τό πέρασμα του χρόνου, με τή μεγαλύτερη δυνατή υποβοήθηση, τή μελέτη καί τήν ανάπτυξη της ιστορίας της τέχνης στον κύκλο της παιδείας, θά ξεπεραστούν οι άπλοι πηγαίοι έρεθισμοί καί θά μεταβληθούν σε παρατήρηση με συμπεράσματα. Αυτός πλέον ό νέος επισκέπτης των μουσείων θά μπορεί νά ξεχωρίσει τή γένεση μιās εικόνας, θά καταλάβει τή γενεσιουργική δύναμη της αρχαίας ελληνικής τέχνης καί θά ξεχωρίσει τό δημιουργό. 'Από τούς πίνακες καί τά έργα πού παρουσιάζονται στην έκθεση αυτή ένα μεγάλο μέρος έχει χρησιμοποιήσει άμεσα τά αρχαία ελληνικά πρότυπα, ενώ ένα άλλο είναι έπηρεασμένο από τό θαυμασμό του καλλιτέχνη προς τό αρχαίο ελληνικό πνεύμα.

'Από τήν αρχή του 15ου αιώνα οι περιγραφές των περιηγητών για τήν 'Ελλάδα αρχίζουν νά έχουν επεξηγηματικό χαρακτήρα καί νά δείχνουν τή χρήση κάποιων τεχνοϊστορικών κριτηρίων για τά καλλιτεχνικά έργα. Σ' αυτό οδηγούν οι νέες παρατηρήσεις πάνω στην τέχνη πού ξεκινούν από τήν 'Ιταλία του 14ου καί 15ου αιώνα. Στη Φλωρεντία καί στη Σιένα αρχίζει νά διαφαίνεται ή μεταβολή καί ή επίδραση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Στά σονέτα του Φραντσέσκο Πετράρχη (1304-1374) προς τό φίλο του Σιμόνε Μαρτίνι ξεσπάει ό θαυμασμός του για τήν αρχαιότητα. 'Ο Φλωρεντίνος Κριστόφορο Μπουοντελμόντι από τό 1406 ως τό 1420 πραγματοποιεί ένα καλά προγραμματισμένο ταξίδι στα νησιά του «'Αρχιπελάγους» (Αιγαίου), τά όποια περιγράφει γλαφυρά, όπως μαρτυρούν οι χειρόγραφες σημειώσεις του πού φυλάγονται σήμερα στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας. Οι πρώτοι όμως λάτρεις του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, πού δημιούργησαν προϋποθέσεις πραγματικής αναγεννήσεως του είναι ό Κυριακός από τήν 'Αγκώνα (1391-1452) ό όποιος με πραγματικά καλλιτεχνικά καί επιστημονικά ενδιαφέροντα επισκέπτεται τήν 'Ελλάδα καί άσχολείται με τήν αρχαιολογία, τή σχεδίαση καί τήν περιγραφή αρχαίων ναών καί μνημείων της 'Ελλάδος, καί ό Φραντσέσκο Σκουαρτσιόνε (1394-1474) ζωγράφος στην Πάδουα καί στη Βενετία, πού, σύμφωνα με γραπτές μαρτυρίες καί πληροφορίες, υπήρξε ό πρώτος δάσκαλος του 'Αντρέα Μαντένια (1431-1506), στον όποιο έδωσε τήν εύκαιρία νά μελετήσει καί νά σχεδιάσει αρχαία ελληνικά επιτύμβια μνημεία καί επιγραφές από γύψινα εκμαγεία πού έφερε μαζί του από τήν 'Ελλάδα, κατά τίς επισκέψεις του τό 1436, 1443 καί 1444. (άρ. κατ. 10).



Λίγο πριν από τό τέλος του 15ου αιώνα ό πρωτοπρεσβύτερος τής Μητροπόλεως τής Μαγεντίας στή Γερμανία Μπέρναρντ φόν Μπρέυντενμπαχ (πέθανε τό 1497) συνοδευόμενος από τό χαράκτη Έρχαρντ Ρέουβιχ από τήν Ούτρέχτη, περιηγείται από τό 1483 ως τό 1484 τήν Κέρκυρα, Πελοπόννησο, Κρήτη και Ρόδο και αποτυπώνει σέ σχέδια και ξυλογραφίες απόψεις πόλεων και αρχαίων μνημείων.

Τό 16ο αιώνα Γάλλοι λόγιοι, καλλιτέχνες και περιηγητές επισκέπτονται τήν Έλλάδα και μεταφέρουν καθαρά καλλιτεχνικές έντυπώσεις στον τόπο τους· ανάμεσά τους, τό 1542, ό Νορμανδός εύγενής και άξιωματικός του γαλλικού στόλου Λά Μπροντερί μετατρέπει τό θαυμασμό του και τήν άγάπη του για τήν Έλλάδα σέ στίχους πού έγιναν άγαπημένο ανάγνωσμα τής εποχής του. Ό γιατρός Πιέρ Μπελόν (1517-1564) και ό στρατιωτικός παπάς Ζερόμ Μοράν τό 1544 σχεδιάζουν δωρικούς ναούς και έρείπια και περιγράφουν ήθη και έθιμα τής αρχαίας Έλλάδος. "Αν και θά περίμενε κανείς πώς τό λουλούδισμα τής Αναγεννήσεως στήν Ίταλία θά Ξυπνούσε τήν επιθυμία επισκέψεως των Ίταλών λογίων και καλλιτεχνών στή χώρα των θεών του Όλύμπου και του άγαπημένου τους βουνού, του Παρνασσού, (άρ. κατ. 25) έντούτοις όχι μόνο γι' αυτούς αλλά και για τους υπόλοιπους Εύρωπαίους ή Τοσκάνη, ή Ρώμη και ή Σικελία παραμένουν ιγά όλο τό 17ο και 18ο αιώνα οι άγαπημένες περιοχές των λογίων και καλλιτεχνών.

Χαρακτηριστικό τής νέας εποχής, πού έχει αρχίσει μέ τήν Αναγέννηση, είναι ή υποχώρηση του θρησκευτικού πνεύματος στήν αρχιτεκτονική, ζωγραφική και γλυπτική. Αρχαία έλληνικά αρχιτεκτονικά μέλη από τους ναούς τής Νότιας Ίταλίας και Σικελίας και αρχιτεκτονικά στοιχεία από ρωμαϊκά ιερά και επαύλεις συνυπάρχουν, δημιουργώντας τον τύπο τής αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής για εκκλησίες και παλάτια, πού πρώτος ό Φίλιππο Μπρουνελλέσκι (1377-1446) παρουσίασε στή Φλωρεντία. Παράλληλα ή από τό 15ο αιώνα και προηγουμένως δημιουργία ιδιωτικών συλλογών αρχαίων έλληνικών και ρωμαϊκών γλυπτών των εύγενών και καλλιτεχνών, όπως στή Μάντουα του Μαντένια, δημιούργησε τις άπαραίτητες προϋποθέσεις για τις διαδικασίες μελέτης του γυμνού, τής ανατομίας του ανθρώπινου σώματος και τής λειτουργίας των μυώνων. Ταυτόχρονα οι ανασκαφές στις μεγαλύτερες πόλεις τής Ίταλίας και ή ανάκαλυψη σπουδαίων και γνωστών από τήν αρχαιότητα αγαλμάτων και συμπλεγμάτων έδωσε τά έρεθίσματα για τήν πλασική αντίληψη των μορφών, τήν ώραιότητα, τήν άρμονία, τήν έκφραση και τό ρεαλισμό. Οι μυθολογικές σκηνές και οι παραστάσεις από τή ζωή, τά έργα και τις έρωτικές περιπέτειες των αρχαίων θεών και των Έλλήνων ήρώων άπασχολούσαν και έρέθιζαν τή φαντασία των ζωγράφων και τους οδηγούσαν, αν όχι στήν απομάκρυνση από τή θρησκευτική ζωγραφική και γλυπτική, όπως δήποτε στήν παράλληλη ανάπτυξη τής κοσμικής και ιστορικής συνθέσεως και ακόμα του πορτραίτου.

Η κίνηση του λαμπυρίσματος αυτού τής αρχαίας έλληνικής τέχνης άρχισε στή Φλωρεντία από τό μέσο του 14ου αιώνα, και πρωταρχικό κίνητρο υπήρξε ό αρχαίος έλληνικός λόγος και όχι οι εικαστικές τέχνες.



Ὁ Πετράρχης, ἂν καὶ δὲν γνώριζε ἑλληνικὰ συγκέντρωσε ἀρχαῖα ἑλληνικὰ χειρόγραφα. Ἀπὸ τὸ μέσο τῆς τέταρτης δεκαετίας τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ μετὰ, εἴτε μέ τὴν ἄφιξη, τὸ 1438, τοῦ αὐτοκράτορα τοῦ Βυζαντίου Ἰωάννη Η΄ Παλαιολόγου (1425-1448) εἴτε μέ συζητήσεις τῶν σοφῶν τῆς ἀκολουθίας του — Γεώργιου Σχολάριου (1400-1472), Μάρκου τοῦ Εὐγενικοῦ (1408;-1447) καὶ τοῦ μεγάλου φιλόσοφου Γεώργιου Γεμιστοῦ ἢ Πλήθωνα (1359;-1452) — ἡ ἐπίδραση τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πνεύματος καὶ ἰδιαίτερα τοῦ νεοπλατωνικοῦ ὑπῆρξε ἀκέραια καὶ ἐνθουσιαστική. Συνεχίστηκε καὶ ἐπεκτάθηκε σὲ βάρος θέβαια τῆς ὑποστάσεως τοῦ βυζαντινοῦ κράτους, ἀφοῦ μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1453) οἱ μεγαλύτεροι λόγιοι ἑλληνιστὲς καὶ σοφοὶ τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, κατατρεγμένοι ἀπὸ τοὺς Τούρκους, βρῆκαν φιλοξενία κυρίως στὴ Βόρεια Ἰταλία, ὅπου ἀμέσως ἔγιναν δεκτοὶ καὶ δίδαξαν ἀρχαῖα ἑλληνικὴ φιλολογία, (ποίηση καὶ φιλοσοφία) στὰ Πανεπιστήμια τῆς περιοχῆς καὶ σὲ πριγκιπικὲς αὐλές.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, καὶ αὐτὸ εἶναι γνωστὸ, ὅτι μιά σειρά ἀπὸ Ἰταλοὺς λόγιους καὶ οὐμανιστὲς πού εἶχαν κέντρο τους τὴν Φλωρεντία καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὁ Πότζιο Μπρατσιολίνι, ὁ ἐπονομαζόμενος Πότζιους Φλωρεντίνους, ὁ Γκουαρίνο ντὰ Βερόνα (1370-1460) ἢ ὁ Λεονάρντιο Μπρούνι (1369-1444) ἔδωσαν μέ τὴν πνευματικὴ καὶ οὐμανιστικὴ τους προσφορά τὴν πρώτη εἰκόνα τῆς ἀκτινοβολίας τῆς ἀρχαιότητος. Συγκινητικὴ ἀλλὰ καὶ ἄξια θαυμασμοῦ εἶναι ἡ προσπάθεια ἐκμαθήσεως τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ἀπὸ τὸ Μπρατσιολίνι, ὁ ὁποῖος ἐπειδὴ δὲν εἶχε τὰ οἰκονομικὰ μέσα γιὰ νὰ παρακολουθῆσει τίς παραδόσεις τοῦ περίφημου βυζαντινοῦ λόγιου Μανουὴλ Χρυσολωρᾶ (1350;-1415) — πού γιὰ τρία χρόνια (1396-99) δίδαξε στὴ Φλωρεντία τὰ ἑλληνικὰ γράμματα καὶ τὸ διδασκαλεῖο του γέμιζε ἀπὸ φιλομαθεῖς μαθητὲς — ἀναγκάσθηκε νὰ μελετῆσει καὶ νὰ μάθει μόνος του ἑλληνικὰ. Ὁ Μπρούνι ἀπὸ τὸ Ἄρετσο πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐπιμελεῖς μαθητὲς τοῦ Χρυσολωρᾶ. Ἀξιοποίησε τίς θαυμάσιες σπουδὲς του κοντὰ στοῦ σοφοῦ Ἑλληνα δάσκαλο μεταφράζοντας Πλάτωνα καὶ Ἀριστοτέλη, Πλούταρχο, Δημοσθένη καὶ Αἰσχίνη.

Μέ τοὺς πρώτους αὐτοὺς οὐμανιστὲς λόγιους, φιλόσοφους, μεταφραστὲς, βιβλιόφιλους καὶ ἐκδότες τῶν πρώτων ἀρχαίων Ἑλλήνων συγγραφέων, οἱ ὁποῖοι συντέλεσαν στὴν ἐπίδραση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς, θὰ πρέπει νὰ συνδεθοῦν καὶ δύο ἀπὸ τοὺς περιφημότερους καλλιτέχνες τῆς Ἀναγεννήσεως, ὁ ἀρχιτέκτονας καὶ γλύπτης Μπρουνελλέσκι πού, ἐκτός τοῦ ὅτι πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ἀνασκαφεῖς τῆς Ρώμης, χώρου ἰδιαίτερα σεβαστοῦ γιὰ τίς ἀρχαιότητες, εἶναι ἐπίσης ὁ πρῶτος γλύπτης πού στό διαγωνισμό γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς χάλκινης πόρτας τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Φλωρεντίας γυρνάει πίσω σὲ ἀρχαῖα πρότυπα, καὶ ὁ Φλωρεντίνος γλύπτης καὶ φίλος του Ντονατέλλο (1386-1466). Καὶ οἱ δύο δὲν ἦσαν μόνο θαυμαστὲς τῆς ἀρχαιότητος ἀλλὰ ἐρευνητὲς καὶ μελετητὲς τῆς ἀληθινῆς ἀξίας καὶ τῶν προτερημάτων της. Ὁ ἀρχιτέκτονας Μπρουνελλέσκι δὲν δανείστηκε ἐξωτερικὰ ἀποκλειστικὰ μεμονωμένες φόρμες, ἀλλὰ προσπάθησε νὰ κατανοῆσει τὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τῶν ἀρχαίων ἀρχιτεκτονημάτων.



“Ετσι τοποθετώντας κανείς τούς Φλωρεντίνους καλλιτέχνες ανάμεσα στους πρώτους ανασκαφείς, μελετητές και μεταφορείς του αρχαίου ελληνικού πνεύματος στην τέχνη, δέν θά πρέπει νά παραλείψει τό βαθύ σεβασμό τους αλλά και τή δυνατότητα παραβολής και προσαρμογής τών αρχαίων, κυρίως, αρχιτεκτονικῶν μελῶν στήν ἐργασία τους. Γιά τήν ικανότητά τους αὐτή, πού δείγματά της ὑπάρχουν στά κτίσματα και τά γλυπτά πού μᾶς παρέδωσαν, ὁ μελετητής ἀντλεῖ πληροφορίες κυρίως ἀπό τίς μαρτυρίες τοῦ Ἄντονιο ντί Τούτσιο Μανέτι. Ἀναγέrouμε, πάλι ἐδῶ, τά ὀνόματα τοῦ Κριστόφορο Μπουοντελμόντι και τοῦ Κυριακοῦ ἀπό τήν Ἀγκῶνα, γιατί ἄν και δέν μᾶς παρέδωσαν συστηματικές πληροφορίες και σχέδια ἀπό τά ταξίδια τους στήν Ἑλλάδα — ἔστω και ἄν οἱ μυθολογικές τους παρατηρήσεις εἶναι στενά συνδεδεμένες μέ τίς μεσαιωνικές ἐκφράσεις, ὅπως περίπου τίς συναντᾶ κανείς στόν Τζιοβάννι Βοκκάκιο (1313-1375), και παρέχουν εἰκόνες φυσικῶν και ἀλληγορικῶν σχέσεων — ἐντούτοις τό κέρδος τοῦ σημερινοῦ μελετητῆ γίνεται ἀκόμα μεγαλύτερο ὅταν διεισδύσει στό πνεῦμα τοῦ λόγου τῆς περιγραφῆς και τῶν σχεδίων πού μᾶς ἄφησαν οἱ δύο αὐτοί λόγιοι.

Ἀπό τήν ἐποχή αὐτή, δηλαδή ἀπό τήν Πρωτοαναγέννηση τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα και τήν Ἀναγέννηση ὡς τά μισά τοῦ 15ου αἰῶνα, ἡ ἔκθεση μᾶς βάζει στή θέση μιᾶς προκαταρκτικῆς συνομιλίας μέ ἔργα πού παρουσιάζουν ἢ πού ἔχουν τό καλλιτεχνικό ἀποθεματικό μιᾶς συζητήσεως μέ οὐμανιστικά ἀναγεννησιακά στοιχεῖα διαλόγου. (ἀρ. κατ. 2, 3, 4.) Μέ τήν ἀρχή τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα, ἡ διαδοση τοῦ τυπωμένου βιβλίου και τῶν σχεδίων πού εἶχαν σχέση μέ τό ἀρχαῖο ἐλληνικό πνεῦμα και τήν τέχνη παρουσιάζει ἕνα ἄπλωμα και μιά εὐεργετική γιά τήν ἀνάπλαση τῆς τέχνης βοήθεια. Ἡ κλασική μὀρφωση κερδίζει πλέον μέ τό βιβλίο στό χέρι τῶν μαθητῶν και τῆ διδασκαλία τῶν Ἑλλήνων σοφῶν, ἀνάμεσα στους ὁποίους ξεχωρίζει ὁ Ἰωάννης Ἀργυρόπουλος (1415;-1487), σημαντικούς ἑλληνιστές και λατινιστές στίς βόρεια τῶν Ἀλπεων χῶρες. Ὁ Γιοχάννες Ρῶυχλιν (1455-1522) μαθητῆς τοῦ Ἀργυρόπουλου εἶναι ὁ «ἰδρυτῆς τῶν κλασικῶν σπουδῶν στή Γερμανία». Μιά ἐπιστολή τοῦ Δημήτριου Χαλκοκονδύλη (1424-1511) γραμμένη στά ἑλληνικά, ἀπό τή Φλωρεντία, τόν συγχαίρει γιά τήν ἀγάπη του γιά τήν ἑλληνική γλῶσσα και τήν ἀρχαία ἑλληνική τέχνη, και ἀκόμα ἕνα ἄλλο γράμμα ἀπό ἕνα πατριώτη του, ὁ ὁποῖος σπούδαζε κοντά στόν Ἀργυρόπουλο στή Φλωρεντία και ἀργότερα στό Χαλκοκονδύλη, μᾶς πληροφορεῖ γιά τή λύπη του πού δέν μπόρεσε νά προμηθευθεῖ μιά Ἰλιάδα, γιατί ὅσα ἑλληνικά κείμενα και ἐκδόσεις ὑπῆρχαν τό 1491, τά ἀγόρασε ὅλα ὁ Λαυρέντιος τῶν Μεδίκων ὁ Μεγαλοπρεπῆς (1449-1492).

Τήν ἐποχή αὐτή ἀρχίζει στή Γερμανία ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν στά πρῶτα πανεπιστήμια, μέ μιά σειρά δασκάλων στενά συνδεδεμένων μέ τήν ἀναγεννησιακή σχολή τοῦ νεοπλατωνισμοῦ στή Φλωρεντία. Ὁ νεανικός ἐνθουσιασμός τοῦ Φιλίπ Σβάρτσερντ (1497-1560), ὁ ὁποῖος ἐπονομαζόταν Μελάγχθων, ἐδραῖωσε τήν ἐξάπλωση τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων. Ὁ ἴδιος εἴκοσι δύο ἐτῶν καθηγητῆς ἔγραψε μιά ἑλληνική γραμματική, πού γιά πολλές δεκαετίες χρησιμοποιήθηκε ἀπό τούς ἑλληνολάτρες Βορειοευρωπαίους.



“Αν όμως αυτά όλα αντιμετωπίζονται σήμερα με μία ρομαντική — κατάλογο του 19ου αιώνα — θεώρηση, εντούτοις θά πρέπει να όμολογηθεί, ότι ούτε οι λόγιοι, αλλά ούτε και οι καλλιτέχνες κατά τό πρώτο μισό του 16ου αιώνα — δηλαδή στην περίοδο της άκμης της ‘Αναγεννήσεως — δείχνουν τήν εύαισθησία και τόν ενθουσιασμό άπέναντι στο άρχαίο ελληνικό πνεύμα πού έδειχναν οι λόγιοι και οι καλλιτέχνες της πρώτης περιόδου.

Οι καλλιτέχνες του Quattrocento μελέτησαν με πολύ μεγαλύτερη ζέση τήν άρχαιότητα, συμπεριέλαβαν άρχαίο ύλικό στις άπεικονίσεις τους και παρουσίασαν στά έργα τους άρχαία οικοδομήματα, ανάγλυφα και άλλα έργα τέχνης πολύ περισσότερο από τούς καλλιτέχνες του Cinquecento, και μελέτησαν με μεγάλο ζήλο τούς άρχαίους “Ελληνες συγγραφείς. Στην έφηβική ηλικία της άκμης της ‘Αναγεννήσεως βάδισαν οι καλλιτέχνες με τίς γνώσεις πού απέκτησαν ελεύθερα και με τό δικό τους τρόπο ίκανοί να μεταπλάθουν και να ένεργοούν τέτοιες αλλαγές, ανταποκρινόμενες σε γενικότερες εξελικτικές πορείες, οι όποιες μπορούν να παρατηρηθούν παντού.

Γιά τό Ραφαέλλο Σάντιο (1483-1520) τόν πιό λαμπρό άντιπρόσωπο της άκμης της ‘Αναγεννήσεως, ό Γιόχαν Βόλφγκανγκ φόν Γκαίτε (1749-1832), σχετικά μ’ αυτό τό σημείο, κάνει τήν πολύ χαρακτηριστική παρατήρηση: «Δέν έλληνοποιεί τίποτε» και συνεχίζει «σκέφτεται, ένεργεί, αισθάνεται πέρα για πέρα σαν “Ελληνας». Έκτός από τό Ραφαέλλο, ό άλλος σπουδαίος εκπρόσωπος της άκμης της ‘Αναγεννήσεως, ό όποιος κερδίζει τόν τίτλο του ύποστηρικτή και θιασώτη του άρχαίου ελληνικού πνεύματος και της τέχνης, είναι ό Πάπας Λέων Ι΄ (1513-1521) δευτερότοκος γιός του Λαυρέντιου των Μεδίκων. Είναι γνωστή από τούς μελετητές ή προσφορά του στις κλασικές σπουδές, νομίζω όμως ότι θά πρέπει έδω να άναφερθεί ή ίδρυση από αυτόν στη Ρώμη ενός τυπογραφείου όπου κατά τά έτη 1517 και 1518 τυπώθηκαν σχόλια για τόν “Όμηρο και τίς τραγωδίες του Σοφοκλή. ‘Ακριβώς όπως ό Περικλής ανέθεσε στο Φειδία τήν έποπτεία των εργασιών στον Παρθενώνα, έτσι και ό Πάπας Λέων Ι΄ ανάθετει με «ποιμαντορική έπιστολή» της 27ης Αύγουστου 1515 στο Ραφαήλ τήν επίβλεψη για τήν άναστήλωση και συγκέντρωση των άρχαίων μνημείων στη Ρώμη και ιδιαίτερα όσων είχαν έπιγραφές. ‘Ο καλλιτέχνης, εκτελώντας τήν έντολή του Πάπα, πολύ γρήγορα του παρέδωσε ένα λεπτομερειακό σχέδιο, όχι μόνο για τά άρχαία μνημεία της πόλεως, αλλά και για τήν κατάσταση και άναστήλωση των άρχαίων κτηρίων. Με τό σχέδιό του αυτό και τίς σημειώσεις του σχετικά με τόν τρόπο συντηρήσεως και άναστηλώσεως των άρχαίων μνημείων, ό Ραφαέλλο και ό διάδοχος μαθητής του Πίρρο Λιγκόριο τοποθετούνται στην κορυφή της σύγχρονης συντηρήσεως μνημείων με παρατηρήσεις και εκτελέσεις πού σήμερα ακόμα θεωρούνται πρωτοποριακές. Τήν έποχή αυτή άρχίζει και ή πρώτη άντιγραφή άρχαίων ελληνικών έργων και ή διάθεση στην άγορά ψεύτικων έργων άρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης. Τό σύμπλεγμα του «Λασκόοντα» άντιγράφηκε με παραγγελία του Πάπα Λέοντα Ι΄ από τό Μπάτσιο Μπαντινέλλι (1493-1560) για να



δοθεί στο βασιλιά Φραγκίσκο Α' της Γαλλίας (1515-1547) στη θέση του πρωτότυπου τό οποίο είχε κατακυρωθεί με συμβόλαιο. Τρία έργα της εκθέσεως δείχνουν καθαρά τη μεγάλη έντύπωση που προκάλεσε η ανακάλυψη του συμπλέγματος στους καλλιτέχνες της εποχής. (άρ. κατ. 20, 21, 22). Την ίδια εποχή ένα νεανικό έργο του Μιχαήλ "Αγγελου Μπουοναρρότι (1475-1564) ό «Μεθυσμένος Βάκχος» πουλήθηκε στη Φλωρεντία ως γνήσιο αρχαίο ελληνικό.

"Ετσι ενώ στο Quattrocento τά αρχαία έτυχαν μιās επιμελημένης και σοβαρής μελέτης, ή όποια μερικές φορές απέβη για όρισμένους καλλιτέχνης ή λόγιους υποβοηθητικό θέμα της τέχνης τους ή της ταξιδιωτικής τους έμπειρίας (Κυριακός ό 'Αγκωνίτης), στην 'Αναγέννηση του πρώτου μισού του 16ου αιώνα πάρα πολλοί καλλιτέχνες αντιγράφουν με ένθουσιασμό τά αρχαία και προσφέρουν μιάν άπίστευτα μεγάλη παραγωγή. 'Από τη Σχολή του Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι (1480-1527) τυπώθηκαν περίφημα σχέδια της αρχαιότητας (άρ. κατ. 25, 26, 27) περιφημότερο όμως παραμένει τό χαρακτηριστικό του Μάρκο Ντέντε (πέθανε τό 1527) που παρουσιάζει τό σύμπλεγμα του «Λαοκόοντα» (άρ. κατ. 20) άμέσως μετά την ανακάλυψή του (1506) και τό όποιο μάς δείχνει τίς μορφές χωρίς τη μεταγενέστερη συμπλήρωση των χειρών που ποτέ δέν βρέθηκαν.

'Από τίς Βορειοευρωπαϊκές χώρες μεγάλης σημασίας σχεδιαστής, όχι για την τέχνη του αλλά περισσότερο για τό ότι μάς παρέδωσε άκριθή, χωρίς υπερβολές ανάγλυφα και έπιγραφές, από τά αρχαία μνημεία, είναι ό 'Ολλανδός ζωγράφος και χαρακτήης Μαρτέν Χέμσκερκ (1498-1574). Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Ρώμη (1532-36) ζωγράφησε και άφησε πολλά σχέδια ανάμεσα στα όποια υπάρχουν άπόψεις της αρχαίας Ρώμης, καθώς και έπιγραφές και άγάλματα, όπως είναι ή «'Αψίδα του Θριάμβου του Τίτου» μέ θέα προς τό Φόρουμ και ό «Κορμός» του Μπελθεντέρε στο Βατικανό. Παράλληλα στη Γαλλία την ίδια εποχή ό Γκυγιώμ Μπυντέ (1468-1540) έπονομαζόμενος Μπυνταίους μέ τό βιβλίο του «Commentarii Linguae Graecae» γίνεται ό ίδρυτής των ελληνικών σπουδών στη χώρα του, ενώ ή φήμη και τό έργο του γίνονται γρήγορα γνωστά και σε άλλες θόρειες περιοχές της Εύρώπης. Κοντά του ό "Ερασμος (1466-1536) εκπροσωπεί την έξάπλωση του ούμανισμού και της κλασικής παιδείας στις θόρεια των "Αλπεων χώρες. Γεννημένος στο Ρόττερνταμ της 'Ολλανδίας σπούδασε στο Παρίσι και δίδαξε πολλά χρόνια Θεολογία και 'Ελληνικά σε Πανεπιστήμια της Γερμανίας, 'Ιταλίας, 'Ελβετίας και Βελγίου. Πέθανε στη Βασιλεία. Μιά ξυλογραφία του περίφημου Γερμανού καλλιτέχνη Χάνς Χόλμπαϊν του Νεώτερου (1497/8-1543), που περιλαμβάνεται στην έκθεση, άπεικονίζει τη μορφή του μεγάλου άνθρωπιστή λογίου (άρ. κατ. 40). Μέ τό θάνατό του θάβεται μαζί όχι μόνο ό χριστιανικός ούμανισμός αλλά και ό καλλιτεχνικός ούμανισμός του λόγου, της τέχνης και των γραμμάτων που ύπηρέτησε. Τό θυελλώδες κίνημα της Μεταρρυθμίσεως (1517-1555) και 'Αντιμεταρρυθμίσεως (1545-1563) τσάκισε κυριολεκτικά τό λεπτό μίσχο αυτού του λουλουδιού.



Ὁ Μανιερισμός ἔδωξε ὀλοκληρωτικά τὴν παλιά αὐλή τῶν ἀρχαίων γραμμάτων καὶ τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Μιά νέα σχολὴ μελέτης καὶ ὑποδοχῆς τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πνεύματος γεννιέται τὴν ὥρα πού ὁ Μπουντέ καὶ ὁ Ἔρασμος πεθαίνουν. Εἶναι ἡ νέα γενιά τῶν Γάλλων «κλασικῶν» δασκάλων πού ἔχει ἀρχηγό τῆς στῆς τέχνης τὸ Νικολά Πουσσέν.

Ὁ πρῶτος ὅμως ὁ ὁποῖος ἀσχολήθηκε μὲ τοὺς Γάλλους λόγιους καὶ καλλιτέχνες πού διατήρησαν στὴν Εὐρώπῃ τὴ λάμψη τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πνεύματος, εἶναι ὁ Γιούστους Λίσιους (1547-1606) κοντὰ στὸν ὁποῖο ὁ περίφημος Φλαμανδὸς ζωγράφος Πήτερ Πάουλ Ροῦμπενς (1577-1640) μαθήτευε γιὰ ἓνα μικρὸ διάστημα. Αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ἔργο εἶναι καὶ ὁ πίνακας τοῦ Ροῦμπενς «Οἱ τέσσερις φιλόσοφοι» τοῦ Μουσειοῦ Παλάτσο Πίτσι στὴ Φλωρεντία.

Τοῦ Πουσσέν ἐκτός ἀπὸ ἓνα ἀντίγραφο τοῦ «Ἀλντομπραντίνειου Γάμου», πού ἀπὸ ἀρκετοὺς μελετητὲς ἔχει ἀμφισβητηθεῖ, ὑπάρχουν πάρα πολλὰ σχέδια ἀπὸ ἀρχαία γλυπτά. Τὰ περισσότερα βρίσκονται στὸ Μουσείο Κοντέ τοῦ Σαντιγύ τῆς Γαλλίας. Αὐτὰ τὰ σχέδια εἶναι οἱ μελέτες γιὰ τὴ δημιουργικὴ ἐργασία τοῦ μεγάλου ζωγράφου δείγμα τῆς ὁποίας εἶναι ὁ πίνακας τῆς ἐκθέσεως (ἀρ. κατ. 43) μὲ θέμα τὸ γνωστὸ μῦθο τοῦ βασιλιᾶ «Μίδα».

Ἐνας ἄλλος Γάλλος ζωγράφος ὁ Φρανσουά Περριέ (1590-1650) πού θεωρεῖται ἀντιγραφεὺς τοῦ Πουσσέν δίνει ἓνα σχέδιο-ἀντίγραφο τοῦ ἀρχαίου ἀγάλματος «Τὸ παιδί πού βγάζει ἓνα ἀγκάθι ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ ποδιοῦ του» («Ἀπακανθιζόμενος»). Τὸ ἔργο ἔχει σχεδιασθεῖ τὸ 1638, καὶ μὲ τίς κυματοειδεῖς ὄψεις, τίς δυνατὲς περικοπὲς τῶν ὀπτικῶν γωνιῶν καὶ τίς πλούσιες σκιάσεις, μᾶς δίνει τὴν ἰδέα τοῦ Μπαρόκ ζωγράφου. Ὁ ἐπισκέπτης τῆς ἐκθέσεως ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ δεῖ μιὰ ἀρχαιότερη ἀναγεννησιακὴ ἀπόδοση τοῦ ἀγάλματος τοῦ «Ἀπακανθιζομένου» ἀπὸ τοῦ Ἄντονέλλο Γκατζίνι (1478-1536) πού χρονολογεῖται στὸ 1500 (ἀρ. κατ. 9).

Ὁ Κλώντ Λορραίν μὲ τὸν πίνακά του «Οἱ Τρωαδίτισσες βάζουν φωτιά στὸ στόλο τους» (ἀρ. κατ. 45) μᾶς μεταφέρει τὴν αὐστηρὴ δομὴ τῆς κλασικῆς του παιδείας καὶ τέχνης πού ἐκφράζεται σὲ ἐξιδανικευμένα τοπία, μὲ διακοσμητικὲς μορφές καὶ θέσεις ἱστορικῶν σκηνῶν μὲ Ἀπολλώνιες αἰσθαντικὲς ἐπιδράσεις.

Ὁ αἰῶνας τοῦ Μπαρόκ, πού εἶναι καὶ ὁ κατεξοχὴν αἰῶνας τῶν Γάλλων «κλασικῶν», συνεχίζεται μὲ τὸ Νικολά-Κλώντ Φαβρί ντέ Περέσκ (1580-1637) ἓνα σημαντικό καὶ ἀξιο ἀρχαιόφιλο. Συλλογέας ἀρχαίων νομισμάτων καὶ ἐκμαγεῖων ἀρχαίων μνημείων καὶ ὁ σπουδαιότερος φίλος τοῦ Ροῦμπενς μὲ τὸν ὁποῖο συζητᾶει γιὰ τὴ σημασία τῶν ἀρχαίων παραστάσεων στὰ ἀγγεῖα, ἐκπρόσωπος μαζί μ' αὐτόν τοῦ τύπου τοῦ ντιλετάντη, εἶναι ὁ Γιάκομπ Σπόν (1647-1685), ἓνας γιατρός ἀπὸ τὴ Λυών, ὁ ὁποῖος, δημιούργησε ἓνα πάρα πολὺ καλὸ ὄνομα μεταξὺ τῶν μελετητῶν τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 17ου αἰῶνα. Μὲ τὸ Σπόν καὶ τὸ διάδοχό του Βενεδικτῖνο μοναχὸ Μπερνάρ ντέ Μονφωκόν (1655-1741) μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ἀρχίζει ἡ μελέτη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς τέχνης, πού ἀργότερα θὰ διερευνηθεῖ καὶ θὰ καθιερωθεῖ μὲ τὸ λαϊκὸ τῆς ὄνομα ὡς ἀρχαιολογία.



Τό σπουδαιότερο τεκμήριο αυτής τής εποχής για τή μελέτη τών αρχαίων μνημείων είναι τά σχέδια του Παρθενώνα, τά όποία μās δείχνουν τήν κατάσταση του περιφημότερου μνημείου τής αρχαιότητας πριν από τήν έκρηξη τής πυριτιδαποθήκης τό 1687. Φιλοτεχνήθηκαν από τό Ζάκ Καρρέ (1646-1726) ό όποιος συνόδευσε στήν 'Αθήνα τό μαρκήσιο ντέ Νουαντέλ (1635-1685), άπεσταλμένο του Λουδοβίκου 14ου και διαπιστευμένο στό Σουλτάνο (1674).

"Εργο του ίδιου καλλιτέχνη είναι και ή μεγάλων διαστάσεων έλαιογραφία που άπεικονίζει τήν «'Αθήνα» από τό Λυκαβηττό. 'Ο πίνακας, δανεισμένος από τό Μουσείο τής Σάρτρ στήν 'Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο 'Αλεξάνδρου Σούτζου, παρουσιάζει στό πρώτο επίπεδο τό μαρκήσιο μέ τήν άκολουθία του. Στο μέσο ξεχωρίζει ή 'Ακρόπολη μέ τόν Παρθενώνα-τζαμί, ό φράγκικος πύργος και τά στριμωγμένα μέσα στά τείχη σπίτια τών Τούρκων. 'Η 'Αθήνα έκτείνεται από τήν Πύλη του 'Αδριανού και τήν εκκλησία του Νικοδήμου ως τό ναό του 'Ηφαίστου (Θησείο).

"Ως και τά μισά του 18ου αιώνα οι Γάλλοι, κόμης ντέ Καϋλύς (1692-1765) και Πιέρ Μπέλ (1647-1706), ό "Αγγλος Ρίτσαρντ Μπέντλεϋ (1662-1742) και ό 'Ιταλός Τζιανμπαττίστα Βίκο (1668-1744) προωθούν μέ τό ντιλεταντισμό του Μπαρόκ τήν ιστορική και λογογραφική κριτική μέ σεμινάρια φιλολογίας, λεξικά, μέ τήν ανάπτυξη τής ιστορίας τής φιλοσοφίας και συζητήσεις για τό πνεϋμα τής αρχαίας ποιήσεως και τόν άληθινό "Ομηρο. 'Η νέα θεώρηση τής άκτινοβολίας του αρχαίου έλληνικού πνεύματος προετοιμάζει τήν εποχή του Ρομαντισμού-Κλασικισμού. Σκηνές από τήν 'Ιλιάδα, τή μυθολογία και τήν ιστορία τών αρχαίων 'Ελλήνων τροφοδοτούν τίς τέχνες, άν και κατά τήν εποχή του "Υστερου Μπαρόκ και Ροκοκό τό ενδιαφέρον για τήν περιήγηση και αναζήτηση τών πηγών στήν 'Ελλάδα παρουσιάζει μιά κάμψη. Οι Βορειοευρωπαίοι στό τέλος του 17ου και στήν αρχή του 18ου αιώνα απομακρύνονται από τήν αρχαία 'Ελλάδα, πλησιάζουν πολύ περισσότερο τά ρωμαϊκά μνημεία και τούς ιταλικούς αρχαιολογικούς χώρους, ενώ μέ κείμενα πολυϊστορίας δημιουργούν συζητήσεις. Παράδειγμα είναι τό έργο του "Εντουαρντ Γκίμπον (1737-1794) «History of the decline and fall of the Roman Empire» ('Ιστορία τής Παρακμής και τής Πτώσης τής Ρωμαϊκής Αύτοκρατορίας). Από τήν εποχή αυτή προέρχεται ένας κάπως περιορισμένος αριθμός έργων που περιλαμβάνονται στήν έκθεση (άρ. κατ. 56-65, 70, 71).

Τό 1764 ό Γιόχαν Γιόακιμ Βίνκελμαν (1717-1768) δημοσίευσε τό βιβλίο του «Geschichte der Kunst des Altertums» ('Ιστορία τής Τέχνης τής Αρχαιότητας) πρώτο στό είδος του. 'Ο γνωστός Γερμανός ζωγράφος "Αντον Ράφαελ Μένγκς (1728-1779) φιλοτέχνησε ένα ώραίο πορτραίτο του μελετητή αυτού και πατέρα τής έπιστήμης τής Αρχαιολογίας (άρ. κατ. 58). Λίγο πριν, δύο "Αγγλοι αρχιτέκτονες, ό Τζέημς Στούαρτ (1713-1788) και ό Νικόλας Ρεβέτ (1720-1804), άφου για δέκα χρόνια έμειναν στή Ρώμη επισκέφθηκαν από τό 1751 ως τό 1754 τήν 'Αθήνα, όπου μελέτησαν κυρίως τά αρχιτεκτονικά της μνημεία. Μιά επιβλητική δημοσίευση στό Λονδίνο τό 1762, μέ τίτλο «The Antiquities of Athens measured and delineated» (Οι αρχαιότητες τών 'Αθηνών μέ διαστάσεις και σχέδια) ήταν όχι μόνο ό πολύτιμος καρπός τής επιμελημένης έρευνάς τους, αλλά



καί ἡ ἀρχή τῆς ἐπιστημονικῆς-ἐξειδικευμένης κτηριολογικῆς μελέτης καί τῆς ἔρευνας τῶν ἀρχαίων μνημείων. Γιά πρώτη φορά οἱ Ἕλληνες ἀποτυπώνουν καί σχεδιάζουν ὅ,τι βλέπουν καί μετᾶν, ὅ,τι τό εὖρημα ἐπιτρέπει. Ἀντίθετα στά σχέδια τοῦ Τζοβάννι Μπαττίστα Πιρανέζι (1720-1778) ἡ καλλιτεχνική δημιουργία ξεπερνάει τήν ἀρχιτεκτονική του μαθητεία καί μᾶς δίνει πολλές φορές ἡ μνημεῖα τά ὅποια δέν εἶδε στήν πραγματικότητα, ἀλλά τά γνωρίζει ἀπό σχέδια προγενεστέρων του (ὅπως τά χαρακτηριστικά του μέ τήν «Ἀψίδα τοῦ Πορτογκάλλο») ἢ πραγματικά ρωμαϊκά ἀρχιτεκτονικά μνημεῖα μέ ζωγραφική ὁμως διάθεση. Στά χαρακτηριστικά αὐτά δίνει μιά νέα εἰκόνα τῆς ἀρχαιότητος καί ἐπηρεάζει ἀποφασιστικά τήν τέχνη τοῦ Κλασικισμοῦ καί τοῦ Ρομαντισμοῦ (ἀρ. κατ. 59, 60, 61).

Τοῦ Βίνκελμαν τό δρόμο φώτισαν οἱ θεοί τοῦ Ὀμήρου γιά νά βρεῖ τίς ρίζες, τούς θεϊκοὺς σπινθηροὺς καί τήν ἀκτινοβολία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Μέ τή μελέτη τοῦ Ὀμήρου προετοίμασε ὁ Βίνκελμαν ἐσωτερικά τόν ἑαυτό του καί «μέ τό γλυκό ποτό τοῦ Ὀμήρου, τῶν ἡρώων του καί τῶν περιπετειῶν τους» — ὅπως θάλεγε ὁ δάσκαλός μου Βέγκνερ — μπόρεσε νά ξαναζωντανέψει καί νά ἀνανεώσει ἀπό τήν ἀρχή — ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ αὐτός ὁ πλεονασμός — τήν τέχνη τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος.

Ἀπό τό θεμελιακό ἔργο τοῦ Βίνκελμαν, πού ἀναφέραμε παραπάνω, μεταφέρουμε τά πιό γνωστά λόγια: «Τό γενικό χαρακτηριστικό τῶν ἐλληνικῶν ἀριστουργημάτων εἶναι μιά εὐγενική ἀπλότητα καί ἓνα σιωπηρό μεγαλεῖο τόσο στή στάση ὅσο καί στήν ἔκφραση». Αὐτό τό πνεῦμα διαποτίζει κάθε πίνακα, γλυπτό ἢ σχέδιο τῆς ἐκθέσεως πού σχετίζεται μέ τόν Κλασικισμό καί τήν ἐποχή του (ἀρ. κατ. 66-69, 72-97, 101).

Ἄν καί ὁ πρόωρος θάνατος (1768) τοῦ Γερμανοῦ αἰσθητικοῦ καί θεωρητικοῦ τοῦ Κλασικισμοῦ δέν ἐπέτρεψε τήν πραγματοποίηση τοῦ ὀνείρου του, δηλαδή νά ἐπισκεφθεῖ τήν Ἑλλάδα καί νά ἀνιχνεύσει τήν πατρίδα καί τά ἀνάκτορα τῶν ὀμηρικῶν ἡρώων ὅπως ἔκανε ἀργότερα (1876-1888) ὁ συμπατριώτης του Ἑρρίκος Σλήμαν (1822-1890), ἐντούτοις μέ τά βιβλία καί τίς παρατηρήσεις του δημιούργησε μιά νέα ἐπιστήμη ἡ ὅποια ἔχει ὡς ἀντικείμενο τήν τέχνη τῆς ἀρχαιότητος. Μέ τή βαθιά μελέτη καί ἔρευνα ξεκαθάρισε τά κάθε λογῆς παράτερα στοιχεῖα πού τήν νόθευαν ἀφαιρώντας τό περίβλημα τῆς ἐμπειρίας καί τῆς ἡμιμάθειας καί ἔδωσε ἓνα «τέλος» καί μιά ἀρχή στήν ἀρχαία ἐλληνική τέχνη, πού εἶναι καί ὁ πυρήνας κάθε τέχνης, τήν ΟΜΟΡΦΙΑ. «Ἡ ὕψιστη ὀμορφιά βρίσκεται στό Θεό καί ἡ ἰδέα τῆς ἀνθρώπινης ὀμορφότητος εἶναι τόσο πιό τέλεια ὅσο πιό ἀνάλογη καί πιό ὅμοια μπορεῖ νά γίνει αὐτή ἀντιληπτή σέ σχέση μέ τό ὕψιστο Πλάσμα πού μᾶς διαχωρίζει τήν ἔννοια τῆς ἐνότητος καί τοῦ ἀδιαχώριστου ἀπό τήν ὕλη».

Δημήτριος Παπαστάμος



# A STUDY OF THE EXHIBITION'S SUBJECT MATTER

## FOREWORD

*I believe I am right in assuming that the visitor to this exhibition will be interested in its historical and cultural content, as well as in its artistic presentation. Hence its form and theme should appeal to laymen and scholars alike. I think that the majority will stand in front of the exhibits with a genuine interest, and will attempt to communicate with them both emotionally and intellectually. For the benefit of those visitors, the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum has prepared a historical survey consisting of slides, which will help them grasp the problems involved in the art of the periods represented in a more immediate way; it will also help them avoid chronological confusions.*

*In presenting this exhibition we have endeavoured to stress its historical connections not simply by making the most of masterpieces, but by arranging small groups of paintings, marble sculptures, bronzes and drawings; this will help people learn something about the development of themes, and each work may throw some light on the others. In this manner, we have not only avoided the presentation of a series of similar objects, but we hope that we have made the exhibition more interesting to the visitor.*

*Pre-Renaissance and Renaissance works of art are an essential element of our modern civilization, and demonstrate the brilliancy and overwhelming importance of the ancient Greek spirit, carried forward. The earlier works in the beginning of this exhibition illustrate the development of its theme. The objects centered around the periods 1300-1400 and 1400-ca. 1520 belong to different phases in the history of art. The first (1300-1400/1420) is represented by one object only, an eloquent reminder of the secular element in Gothic art (cat. no. 2). This art is marked by a notable growth and development of architecture, new forms in tomb sculpture and painted altarpieces. Frescoes and stained glass panels as well as illustrated religious books continue traditional stylistic features, but in Northern Italy the frescoes by Giotto (1266-1337) presage future developments in monumental art.*

*The end of the fourteenth century — the "Trecento" — is marked by the appearance of previously unknown elements of realism in sculpture and painting alike. The artists of the Low Countries and Burgundy played a leading role in the development of a new tendency towards naturalistic rendering of nature.*

*The flowering of the Renaissance in Florence is dated between the second quarter of the fifteenth century — the Quattrocento — and the first quarter of the sixteenth century — the Cinquecento. The knowledge of antiquity gave new stimuli to painting and sculpture, while the preeminence of the classical Greek model centered upon beauty and virtue — concepts embodied in the word "bellezza" (καλός καγαθός) caused the development of a style based on idealised modelling, the substructure of western European art as it was to develop.*



Scientific perspective was discovered around 1415. The forms and inventions of the early Florentine Renaissance spread from Tuscany throughout Italy and to the countries north of the Alps, and eventually overshadowed Late Gothic art. The culmination of the Renaissance in Florence, and later in Rome, completed the acceptance and triumph of ancient Greek and Roman art around the end of the century.

The Renaissance, which lasted to the second decade of the sixteenth century, was succeeded by Mannerism and the Baroque. The etymology of the word Mannerism derives from the Italian word "maniera", just as the word renaissance derives from the Italian word "rinascita". Mannerism is the form of western European art which flourished between the end of the Renaissance and the beginning of the Baroque (1530-1560/80). This period is marked by the abandonment of the classical ideal of completely balanced harmony, and by a tendency towards the formation of an artificial system, where the basic laws governing the functions of the elements lost their importance; in this art of Mannerism, the supporting part no longer seems to carry anything, and the supported part is in fact weightless. The favorite subjects of the painters are mythological and religious scenes; a typical feature of the Mannerist period is the number of profane representations, often with moralistic overtones. In Flanders there was a thriving production of tapestries ultimately derived from the Iliad, the Odyssey and the Aeneid.

A form of artistic expression, whose name derives from the Portuguese word "barocco" predominated in Europe during the final decades of the sixteenth century, and continued well into the eighteenth century. The name "barocco" was first applied to the shape of a round "pearl". Baroque style appeared in architecture, painting and sculpture first in Italy, and spread from there to all European countries. In France, toward the middle of the seventeenth century (1640/50), it acquired an individual lyric classicism, which influenced all of Europe. The art of engraving flourished in Holland, while that of the woodcut gradually diminished. France now took a leading role in the production of tapestries, while secular and mythological scenes frequently appeared in paintings. A thriving production of portraits, especially those of statesmen and distinguished personalities was another remarkable feature of the period. Typical examples are the portraits of Louis XIV and his court by Hyacinthe Rigaud (1659-1743) and later of Louis XV and his court by Jean-Marc Nattier (1685-1766; cat. no. 54).

A counter movement to the Baroque and its final phase — the Rococo (1720-1760), whose name etymologically derives from the French word "rocaille" used to describe an opulent form of seashell, a favorite decorative motif of the period, is the updated classicism of the eighteenth century or the Neoclassical style created in France. Although classicism is the most genuine offspring of the Renaissance it remains true that classicism and historicism contributed to the transformation of the lofty artistic ideals of the Renaissance.

Various phases of artistic expression following classicism are Romanticism, Realism, Impressionism, Neo-Impressionism, Symbolism, Expres-



sionism, and the other movements of modern art.

*Eighteenth and nineteenth century Classicism is represented in this exhibition by various paintings, sculptures, prints and works of the decorative arts, which provide the visitor with a representative picture of the period. The name Classicism is generally applied to every form recalling original works from classical antiquity. More or less successful replicas and imitations of works of ancient art abounded in all European and American cities; the repetition of this contributed to an artistic crisis, in which the traditions of European painting were challenged by the creators of Impressionism. Immediately after this exhibition the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum will present a collection of Impressionist and Post-Impressionist paintings from France.*

*In the Metropolitan Museum's exhibition, refreshing approaches to classicism are seen in Cézanne's Mont Sainte Victoire (cat. no. 102) Rodin's Birth of the Greek Vase (cat. no. 108) and Picasso's Woman in White (cat. no. 114). The sensitive modelling, the precision of line, and the liberating feeling of stability are the distinguishing features of these and other works in this exhibition.*

*I would like to thank Mr. Philippe de Montebello, the Director of the Metropolitan Museum of Art, Mr. James Pilgrim, Deputy Director, and Mr. Karl Katz, Chairman for Special Projects at the same museum, for their assistance in the organization of the exhibition, and also their specialized colleagues James David Draper, Joan R. Mertens and Alain Goldrach for the preparation of the exhibition and the installation of the objects. J.D. Draper and J.R. Mertens are responsible for the English texts of the catalogue and have considerably assisted us in its preparation.*

*The valuable assistance of the Minister of Culture and Science Professor Dimitrios Nianias, of Vassilis Goulandris, a trustee of the National Pinakothiki, of Nicolaos Yalouris, Inspector General of Antiquities for the Ministry of Culture and Science, of Pavlos Hatzithomas Deputy Director of Cultural Development and of Georgios Marangidis Director of Cultural Division at the Same Ministry, should also be gratefully acknowledged.*

*Thanks are also due to my colleagues at the National Pinacothiki Nellie Missirli, Angela Tamvaki, Costas Anagnostopoulos, and to my collaborators Vassilis Psiroukis and Stelios Beryeles without whose help this exhibition could not materialize.*

*I believe that all those mentioned as well as the named and unnamed specialists and technicians, workers and employees, who helped in their respective ways towards the organization of the exhibition, have consciously endeavoured to present the visitor with a show which could not have been envisaged if the Greek artists and intellectuals of the second half of the fifth century B.C. had not visualized and recognized the essential nature of an art whose essential endowment was not its eternal radiancy alone, but is autonomous existence.*



Georg Kauffmann, Professor of the History of Art at the University of Münster, Germany, and a leading specialist in the study of the work of the "classical" French painter Nicolas Poussin (1594-1665), provides the reader of his work *Poussin Studien* (1960) with the basis for a discussion on the investigation of the ways in which the spirit of ancient Greek art has been kept alive and revived from the Renaissance to the present day; this is the theme of the exhibition organized by the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum in collaboration with the Metropolitan Museum of Art in New York, which is based on an agreement about cultural exchanges of exhibitions between Greece and the United States of America.

I cannot claim that this exhibition is an easy one, and I confess that its highly specialized form and subject matter will not give every visitor a complete picture of the development of modern western art, nor a whole picture of the holdings of the Metropolitan Museum. As great as that institution is, it might have been desirable to supplement this exhibition with works from other museums. In fact, the difficulties the visitor to the museum is faced with in his attempt to confront a work of art and thus develop his aesthetic outlook may be increased by the highly specialized thematic nature of the exhibition. Nevertheless, the considerable interest of the exhibits would help the visitor overcome such difficulties through a more prolonged stay, and through an effort to analyse the works of art at hand. The visitor does not necessarily possess the specialized knowledge needed to analyse, observe and correlate — however interested or well-read he may be. Therefore, if he were left unaided he would have additional difficulties. For this reason, the staff of the National Pinakothiki under the guidance of Dr. Nellie Missirli and of Angela Tamvaki, assisted by the highly qualified photographer of our museum, Vassilis Psiroukis, have prepared a large number of slides, shown with a modern system of audiovisual information in order to help the visitors guide themselves through the area of the exhibition.

Undoubtedly, every Greek visitor to the National Pinakothiki will make the most of this technical and educational assistance in his wish to enjoy the intellectual and visual content of the exhibition, aided by his cultural background and long familiarity with classical art. His communication with these works of art may moreover be spontaneous. I believe that this is a purely Greek privilege, closely related to the place, the environment and tradition, rather than to mere education. For this reason, the Greek visitor may be deeply moved by the sight of the Acropolis painted by an American artist (cat. no. 96); this may not be quite the case with the bust of President George Washington dressed as an ancient orator (cat. no. 76).

With the passage of time, and with the greatest possible assistance, as well as with the study and development of the history of art within the context of general education, the simple direct experience may be turned into observation and conclusions. The visitor of the museum who has gone through these processes could then distinguish the formation of an image, and comprehend the creative power both of ancient Greek art and of individual artists. The ancient prototypes have been used as immediate sources in some of the works presented in this exhibition, while others simply demonstrate the artist's admiration for the ancient Greek spirit.



From the beginning of the fifteenth century on, the descriptions of Greece by foreign travelers began to acquire an explanatory character, and even to display some art historical criteria in the evaluation of works of art; the new observations on art, which start in Italy during the fourteenth and the fifteenth centuries, also led to this. A noticeable change, caused by the influence of the ancient Greek spirit, was gradually effected in Florence and Siena. Francesco Petrarca (1304-1374) in sonnets addressed to his friend, Simone Martini, burst out into admiring exclamations of antiquity. The Florentine Cristoforo Buondelmonti took a well-planned journey to the islands of the Aegean Archipelago from 1406 to 1420; his descriptions of the islands are eloquent, as attested by his handwritten notes, now kept in the Laurentian Library of Florence. However, the first truly devoted admirers of the ancient Greek spirit, who created the ideal conditions for its actual revival, were Ciriaco d'Ancona (1391-1452) and Francesco Squarcione (1394-1474). Ciriaco was endowed with a genuine interest in art and the sciences, and when he came to Greece, he engaged in the study of archaeology as well as the recording and description of ancient Greek temples and monuments. Squarcione, a painter active in Padua and Venice, was the first teacher of Andrea Mantegna (1431-1506), as attested by written sources. In this capacity he gave Mantegna (cat. no. 10) the opportunity to study and draw ancient Greek funerary monuments and inscriptions from plaster casts brought back from his visits to Greece in 1436, 1443 and 1444.

Shortly before the end of the fifteenth century, the chief canon of Mainz, Germany, Bernard von Breydenbach, who died in 1497, traveled around Corfu, the Peloponnese, Crete and Rhodes from 1483 to 1484, accompanied by the printmaker Erhard Reuwich of Utrecht, who drew views of the cities and ancient monuments which were then published as woodcuts.

During the sixteenth century, French scholars, artists and travelers visited Greece, bringing back their individual impressions to their country. In 1542 the noble officer of the French fleet, La Broderie, turned his love and admiration for Greece into verses which became the favorite reading of his time. The doctor Pierre Bélon (1517-1564) and the army chaplain G rome Morand recorded temples and ruins and described the manners and customs of ancient Greece.

The flowering of the Renaissance in Italy did not generate a desire to visit the country of the Olympian gods and of their favorite mountain, Parnassus, among the vast majority of Italian scholar and artists. Throughout the seventeenth and eighteenth centuries, Tuscany, Rome and Sicily remained the most visited sites.

A recognizable feature of the new era, started with the Renaissance, is a certain loss of the religious spirit in architecture, painting and sculpture. Ancient Greek architectural members coexist with elements from Roman shrines and houses, and create the typical Renaissance architecture for churches and palaces, represented for the first time in Florence by Filippo Brunelleschi (1377-1446). At the same time, the formation of private collections of ancient Greek and Roman sculpture by nobles and artists, like that of Mantegna in Mantua, produced the ideal conditions for the study of the nude, the anatomy of the human body, and the function of the muscles. The excavations in the major cities of Italy, and the



discovery of famous ancient statues and groups, simultaneously provided stimuli for the sculptural apprehension of figures, with their beauty, harmony, expressivity and verisimilitude. The imagination of the painters was held in thrall and stimulated by mythological scenes and representations of the life, deeds and love-affairs of the ancient Greek gods and heroes; this led to a parallel development in secular and historical compositions and even in portraits, if not to complete withdrawal from religious painting and sculpture.

The luminous moment of respect for ancient Greek art started in Florence in the middle of the fourteenth century, and its primary motive was the ancient Greek language rather than the visual arts. Francesco Petrarca collected ancient Greek manuscripts, even though he had little real knowledge of Greek. From the middle of the fourth decade of the fifteenth century on, the ancient Greek spirit, and particularly Neoplatonism, had a profound influence on artistic and intellectual developments in Italy; this was effected either through the arrival of the Byzantine emperor John Palaeologus (1425-1448) or through the discussions among the learned men who escorted him, such as Georgios Scholarios (1400-1472), Marcos Evgenikos (1408?-1447) and the great philosopher Georgios Gemistos or Plethon. The Greek ideals flourished and spread in contrast to the misfortunes of the Byzantine state; after the fall of Constantinople (1453) the major classicist scholars, persecuted by the Turks, found refuge and hospitality mainly in Northern Italy, where they were immediately admitted and taught ancient Greek literature (poetry and philosophy) in local universities, as well as in princely courts.

A series of Italian scholars and humanists basically centered around Florence, among them Poggio Bracciolini, styled Poggius Florentinus, Guarino da Verona (1370-1460) and Leonardo Bruni (1369-1444) brought about an intense revival of antiquity through their intellectual and humanist contribution. Bracciolini's attempt to learn Greek is both moving and admirable: as he could not afford to attend the lectures of the distinguished Byzantine scholar Manuel Chrysoloras (1350?-1415), who taught Greek literature in Florence for three years (1396-1399), and whose school was full of students eager for learning, Bracciolini felt obliged to try and learn Greek by himself.

Bruni of Arezzo is considered one of Chrysoloras's most diligent pupils. He made the most of his fruitful studies under the guidance of his erudite Greek teacher, by translating Plato and Aristotle, Plutarch, Demosthenes and Aeschines.

Two famous Renaissance artists, the architect and sculptor Brunelleschi and his friend, the Florentine sculptor Donatello (1386-1466) should be cited along with the first scholars, philosophers, translators, bibliophiles and publishers of the first editions of the ancient Greek authors, because the impact of Greek art in their work contributed so much to the art of their time. Brunelleschi was one of the first excavators of Rome, a place highly venerated for its antiquities, and the first sculptor to go back to the study of ancient prototypes in the competition for the decoration of the bronze door of the Baptistery in Florence. Both artists were not mere admirers of antiquity, but also investigators and students of its true values and virtues. The architect Brunelleschi did not borrow ex-



ternal, exclusively isolated forms, but also endeavoured to comprehend the inner structure of the ancient buildings.

Thus, by naming the Florentine artists among the first excavators and scholars, who incorporated the ancient Greek spirit in art, one should not overlook their deep respect and the existing possibilities to include and adapt chiefly ancient architectural members in their work. Some information about this absorption, examples of which are seen in the buildings and sculptures which they left behind, is found in the evidence produced by Antonio di Tuccio Manetti. The names of Cristoforo Buondelmonti and of Ciriaco d'Ancona should be mentioned in this connection as well. They did not provide us with a systematic record of their trips to Greece, and their comments on mythology are closely linked to medieval forms of expression, in a manner similar to that found in the writings of Giovanni Boccaccio, but modern scholars will profit greatly when they manage to master the spirit of the descriptive language as well as the drawings of these two scholars.

This exhibition enables the visitor to have a preliminary communication with some works dated to the Proto-Renaissance of the end of the fourteenth century and the Great Renaissance of the mid-fifteenth century, inviting discussions based on humanist Renaissance principles (cat. nos. 2, 3, 4).

With the beginning of the second half of the fifteenth century, the spread of books and drawings with ancient Greek subjects greatly assisted the artistic regeneration. Classical education attracted important hellenists and latinists who came from countries north of the Alps, through books the students read, and through the teaching of Greek scholars, such as Ioannis Argyropoulos (1415?-1487). Johannes Reuchlin (1455-1522), a pupil of Argyropoulos, founded classical studies in Germany. A letter of Dimitrios Chalcokondylis (1424-1511) from Florence, written in Greek, congratulates him for his love of the Greek language and art. A letter of another German, who studied with Argyropoulos and later Chalcokondylis in Florence, expresses his sorrow because he could not find a copy of the Iliad, since nearly all existing Greek texts had been bought by Lorenzo de' Medici the Magnificent, in 1491.

A series of teachers closely linked to the neoplatonic school of Florence started the teaching of ancient Greek in the first universities. The youthful enthusiasm of Philipp Schwarzerd (1497-1560), styled Melanchthon, established the spread of Greek literature. Melanchthon, a professor at the age of twenty-two, wrote a book of Greek grammar which continued to be used by Northern European admirers of Greek culture for many decades.

Even though all these facts are today examined with a romantic outlook — a reminder of the nineteenth century — it must nevertheless be admitted that neither the scholars, nor the artists of the first half of the sixteenth century shared the same earnestness and enthusiasm towards the ancient Greek spirit with scholars and artists of the earlier period.

The artists of the Quattrocento engaged in a much more wholehearted study of antiquity; they included ancient buildings, reliefs and other works of art in their representations, more than did the artists of the Cinquecento. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) makes the following very charac-



teristic remark about Raffaello Sanzio (Raphael, 1483-1520), the most brilliant creator of the High Renaissance, regarding the assimilation of the spirit of hellenism: "He does not hellenize anything... he thinks, acts, feels, exactly like a Greek."

During the early stages of the High Renaissance, artists proceeded with knowledge they acquired in a free manner, and were able to transform their models following the prevailing tendencies and developments.

Except for Raphael, the other major representative of the High Renaissance who deserves the title of supporter and adherent of the ancient Greek spirit in art is Pope Leo X (1513-1521), second son of Lorenzo de' Medici. Scholars are familiar with his contribution in the field of classical studies; however, I do feel that one should stress the fact that he founded a Greek printing house in Rome, where annotated editions of Homer and of Sophocles' tragedies were printed in the years 1517 and 1518. Pope Leo X entrusted Raphael with supervising the restoration and collection of ancient monuments, and especially those bearing inscriptions, in a letter dated 27th August 1515; this clearly recalls Pericles's entrusting of the works on the Parthenon to Phidias. The artist, following the orders of the pope, soon presented him with a detailed plan, including the city's ancient monuments, and indicating the condition and state of restoration of the ancient buildings. Raphael and his student and successor Pirro Ligorio established themselves as founders in the field of modern conservation, thanks to this plan and their notes of the techniques of preservation and restoration of the ancient monuments. This period is marked by frequent full-scale copies of Greek works of art, and coincided with the marketing of forgeries.

Pope Leo X commissioned Baccio Bandinelli (1493-1560) to make a copy of the Laocoön group as a gift for Francis I of France (1515-1547), instead of the original which he had promised. Three engravings in the Metropolitan Museum of Art exhibition demonstrate how greatly that group impressed artists of the time (cat. nos. 20-22).

At this same time, an early work by Michelangelo Buonarroti (1475-1564), the marble Bacchus was sold in Florence as an authentic ancient Greek work.

Thus, while in the Quattrocento antiquities had been the subject of a devoted and serious study, which sometimes assisted artists in the practice of their art, scholars in the pursuit of their studies, or travelers in their experiences (such as those of Ciriaco of Ancona), during the Renaissance of the first half of the sixteenth century, a large number of artists copied the ancient monuments with great enthusiasm, and the production of such copies increased enormously. The school of Marcantonio Raimondi printed numerous designs with ancient themes (cat. nos. 25-27); a famous engraving of the Laocoön by Marco Dente (+1527; cat. no. 20) shows it soon after its discovery (1506), and renders the figures without the subsequent restoration of the missing hands.

The Dutch painter and printmaker Maarten Heemskerck (1498-1574) is famous not through his draughtsmanship, but thanks to his accurate and unexaggerated recording of ancient monuments, reliefs and inscriptions. He made a number of drawings during his stay in Rome (1532-1536), among which are views of ancient Rome, as well as inscriptions and statues, such



as a view of the Arch of Titus including the Forum, and the Belvedere Torso now in the Vatican. At the same time, Guillaume Budé (1468-1540) established himself as the founder of Greek studies in France with the publication of his book *Commentarii Linguae Graecae*. The reputation of his work rapidly spread to other Northern European countries.

Desiderius Erasmus (1466-1536) is another leading figure in the spread of humanism, and of classical education in the countries north of the Alps. Born in Rotterdam, Holland, he studied in Paris and taught theology and Greek for many years in the universities of Germany, Italy, Switzerland and Belgium. He died in Basel. A woodcut by the famous German artist Hans Holbein the Younger (1497/8-1543), included in our exhibition, represents that distinguished humanist scholar (cat. no. 40). His death was a great loss to Christian humanism, as well as to the cause of humanism in language, letters and the arts, which he had served throughout his life.

The tempestuous movements of the Reformation (1517-1555) and of the Counter Reformation (1545-1563) were accompanied by a real change of affairs in the field we are concerned with. Mannerism undermined the old schools of ancient letters and art in Italy. The ancient Greek spirit was assimilated in completely different ways after the deaths of Erasmus and Budé by the new generation of French "classical" teachers, with Nicolas Poussin as their main representative in art.

Justus Lipsius (1547-1606), once a teacher of the distinguished Flemish painter Peter Paul Rubens (1577-1640) for a short while was the first intellectual to concentrate his attention on the French scholars and artists who revived the study of classical Greek antiquity in Europe. Rubens's painting, *The Four Philosophers in the Palazzo Pitti in Florence*, belongs to this period.

Poussin made a number of drawings after ancient sculptures as well as a copy of the "Aldobrandini Wedding Piece", the authenticity of which has been doubted by a number of scholars. The majority are in the Musée Condé in Chantilly, France. Such drawings are the preliminary studies for the creative work of that great painter, an example of which is in the exhibition, a painting taking its theme from the well-known myth of King Midas (cat. no. 43).

Another French painter, François Perrier (1590-1650), considered Poussin's copyist, made a copy of the ancient statue of a boy taking a thorn out of his foot (Spinario). His drawing, executed in 1638, illustrates the ideas of the Baroque painter.

Claude Lorrain's painting, *The Trojan Women Setting Fire to Their Fleet* (cat. no. 45), demonstrates the austere structure of his classical education and art, expressed in idealized landscapes with decorative figures and sites of historical scenes full of sensitive Apollonian influences. The century of the Baroque was marked by a large number of French "classics" continuing with Nicolas Claude Favre de Peresque (1580-1637), an important and competent lover of antiquity.

Jacob Spon (1647-1685), a doctor from Lyon, was a collector of ancient coins and casts of ancient monuments; he was Rubens's highly valued friend, with whom the painter discussed the meaning of scenes on ancient vases; both men are examples of the type of the "dilettante". Spon distinguished himself as a scholar in the field of classical studies during the



second half of the seventeenth century. Thus, one could support the view that the study of ancient Greek and Roman art, which would subsequently be explored and established under the name of archaeology, started with Spon and his successor, the Benedictine monk Bernard de Montfaucon (1655-1741).

The major pieces of evidence for the continuous interest in the study of the ancient monuments during the period under discussion are the drawings of the Parthenon, the most famous monument from antiquity, showing its condition before the explosion of the gunpowder magazine in 1687. These were executed by Jacques Carré (1646-1726), who accompanied the Marquis de Nointelles (1635-1685), Louis XIV's envoy accredited to the Sultan (1674). A large-scale canvas showing "Athens" from Lycabettus, is a work of this artist. The painting, loaned by the Chartres Museum to the National Pinakothiki and Alexander Soutzos Museum, shows the marquis together with his escort in the foreground. The Acropolis with the Parthenon turned into a mosque, the Frankish tower and the Turkish houses crowded within the walls, are in the middle; Athens extends from Hadrian's Gate and the church of Nicodemus to the temple of Hephaistos (Thesaeion).

The Comte de Caylus (1692-1765) and Pierre Belle (1647-1706) of France, the Englishman Richard Bentley (1662-1742), and the Italian Gian Battista Vico (1668-1744) promoted historical and logographic criticism, with their seminars in literature, their dictionaries, their development of a history of philosophy and their discussions of the spirit of ancient poetry and the identity of Homer, typical of baroque dilettantism. The new views on the bright light shed by the ancient Greek spirit prepared the ground for the period of Romantic Classicism. Scenes from the Iliad, the mythology and the history of the ancient Greeks now enriched the arts, in spite of the fact that interest in visiting Greece and investigation of the sources somewhat declined late in the Baroque period. The northern Europeans kept away from ancient Greece, but often approached the Roman monuments and Italian archaeological sites, while provoking discussions with the publication of ambitious books of history, such as Edward Gibbon's History of the Decline and Fall of the Roman Empire (1737-1794). A number of works included in the exhibition are dated to this period (cat. nos. 56-65, 70, 71).

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) published his book Geschichte der Kunst des Altertums, the first example of its kind, in 1764. The well-known painter Anton Raphael Mengs (1722-1799) made a beautiful portrait of this scholar and father of modern archaeology (cat. no. 58). Shortly before that, two English architects, James Stuart and Nicholas Revett (1720-1804) came to spend three years in Athens (1751-1754) following a ten years' stay in Rome, and studied the architectural monuments of the city.



A monumental edition of a book entitled *The Antiquities of Athens Measured and Delineated*, published in London in 1762, the precious fruit of their meticulous research, marked the start of the specialized study of buildings and research of the ancient monuments. Stuart and Revett were the first to record exactly what they saw and measured carefully among the archaeological finds. On the contrary, artistic creation in the etchings of Giovanni Battista Piranesi (1720-1778; cat. nos. 59-61) went beyond his training as an architect, and he often produced either monuments never seen but known through the works of his predecessors, as in prints showing the Arch of Portogallo, or actual Roman ruins rendered with the insight of a painter.

The homeric gods lit Winckelmann's path to the discovery of the roots, the divine spark and the brilliancy of ancient Greek art. His study of Homer prepared his soul to revive and refresh the art of ancient Greece, "with the sweet drink of the homeric heroes and their adventures", as my own professor Max Wegner would have phrased it. The following are some well-known lines from Winckelmann's fundamental work: "The distinguishing feature of the masterpieces of Greek art is a noble simplicity and a silent splendor in posture as well as in expression." The same spirit has imbued every painting, sculpture and drawing of the exhibition, which is related to the era of Classicism (cat. nos. 66-69, 72-87, 101).

Even though the premature death (1768) of that German scholar who specialized in both aesthetic appreciation and theoretical documentation did not allow his dreams to materialize, it remains true that his books and observations founded a new discipline centered around the study of antiquity. He had wished to travel to Greece in order to investigate the country and the palaces of the homeric heroes. His thorough study and research cleared that art of all the accretions which had obscured its true forms, gave an end to imperfect learning from experience and revealed its immortal beauty, the core of every art.

"Supreme beauty is for God; the more the idea of human beauty resembles this, the closer it comes to perfection. That supreme being defines the meaning of unity and of what is inseparable from matter".

Dimitrios Papastamos



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ ἐπίδραση τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας στὴν ἐξέλιξη τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι βαθιά κι ἀντανακλάται σ' ὅλοκληρη τὴν πορεία του. Ἡ κληρονομιά της εἶναι αἰσθητὴ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἱστορίας μας, κι ἄφησε μιὰ ἀνεξίτηλη σφραγίδα στὶς εἰκαστικές τέχνες. Αὐτό εἶναι ὀλοφάνερο ἀκόμα καί μέχρι τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἐποχῆς τῆς «Ἑλληνικῆς Ἀναθίωσης», πού ἐπεκτάθηκε σέ πολλὰ δημόσια κτίριά μας, δηλαδή ἐκκλησίες, κρατικά καπιτώλια, δικαστικά μέγαρα καί μουσεῖα, μέ τὶς προσόψεις τους πού θυμίζουν ἀρχαίους ναοὺς καί μαρτυροῦν ἓνα προηγούμενο εὐγενικό καί συνάμα καί δημοκρατικό.

Ὁ μακρόχρονος καί ἐποικοδομητικός διάλογος μας μέ τὴν Ἑλλάδα εἰσέρχεται σέ μιὰ νέα φάση μέ τὴν πρώτη αὐτὴ σημαντικὴ ἀνταλλαγὴ ἔργων τέχνης πού γίνεται ἀνάμεσα στὴν Ἑλλάδα καί τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες, μιὰ ἀνταλλαγὴ γιὰ τὴ συμμετοχὴ του στὴν ὁποία τὸ Μητροπολιτικό Μουσείο αἰσθάνεται ἰδιαίτερη περηφάνεια. Ἡ ἔκθεση αὐτὴ σχεδιάστηκε ἀπὸ τὸ ξεκίνημά της σάν ἡ ἀντίστοιχη μ' ἐκείνη πού πρόκειται νά παρουσιαστεῖ στὸ μουσεῖο μας τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1979 μέ τὸν τίτλο «Ἑλληνικὴ Τέχνη τῶν νησιῶν τοῦ Αἰγαίου», πού εἶναι ἡ πρώτη ἔκθεση ἡ ὁποία ἔχει σάν πυρήνα της τὶς δημιουργίες τῆς τόσο γόνιμης ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἀποψη αὐτῆς περιοχῆς.

Σέ ἀντάλλαγμα, τὸ Μητροπολιτικό Μουσείο ζήτησε ἀπὸ δώδεκα ἀπὸ τὰ δεκαεννιά τμήματά του νά παρουσιάσουν ἓνα ἀφιέρωμα στὸ φαινόμενο τοῦ κλασικισμοῦ στὴ Δυτικὴ Τέχνη ἀπὸ τὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα μέχρι τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ αἰῶνα μας. Μέ ξεχωριστά ἔργα ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς καί χαρακτικῆς, μέ σχέδια καί διακοσμητικά ἀντικείμενα ὄλων τῶν εἰδῶν καί μεγεθῶν, ἡ ἔκθεση αὐτὴ δείχνει τὸ πῶς οἱ Εὐρωπαῖοι καί Ἀμερικανοὶ καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τὶς γνώσεις πού εἶχαν γιὰ τὴν ἀρχαιότητα γιὰ νά ἐρμηνεύσουν ξανά τὸ περιεχόμενο καί τὶς μορφές της, καί μάλιστα μερικές φορές μέ τρόπους πού θά προκαλοῦσαν ἴσως κατάπληξη στοὺς δημιουργοὺς τους. Τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ τεκμηριῶνουν τὴ ζωτικὴ ἐπιρροή πού ἐξακολούθησε νά ἔχει ἡ τέχνη τῆς κλασικῆς ἐποχῆς στὴ φαντασία τῶν καλλιτεχνῶν τῆς Δύσης, πιὸ ἄμεσα παρά μέ ὁποιαδήποτε λόγια.



Ἡ ὀργάνωση τῆς ἐκθέσεως εἶναι ἔργο τοῦ Τζέημς Ντέηβιντ Ντρέηπερ, Ἀναπληρωτὴ Ἐφοροῦ τοῦ Τμήματος Εὐρωπαϊκῆς Γλυπτικῆς καὶ Διακοσμητικῶν Τεχνῶν, σὲ συνεργασία μὲ τὴν Τζόαν Ρ. Μέρτενς, Ἀναπληρώτρια Ἐφοροῦ τοῦ Τμήματος Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς καὶ Ρωμαϊκῆς Τέχνης. Οἱ δύο τους διάλεξαν μαζί τὰ ἀντικείμενα καὶ ἐτοίμασαν τὸν κατάλογο.

Ἡ ἀνταλλαγή τῶν ἐκθέσεων δὲν θὰ ἦταν δυνατὴ χωρὶς τὴν ὀλοψυχη καὶ ἔμπρακτη ἀφοσίωση ἑνὸς ἐντυπωσιακοῦ ἀριθμοῦ ὁπαδῶν τῆς. Οἱ πρῶτοι καὶ κυριώτεροι ὑπέρμαχοί τῆς στὴν Ἑλλάδα πρὸς τοὺς ὁποίους θὰ ἤθελα νὰ ἀπευθύνω τὶς ἰδιαίτερες εὐχαριστίες μου εἶναι ὁ Πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας κύριος Κωνσταντῖνος Τσάτσος, ὁ Πρόεδρος τῆς Κυβερνήσεως κύριος Κωνσταντῖνος Καραμανλῆς, ὁ Ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν Καθηγητὴς κύριος Δημήτριος Νιάνιαν, καὶ οἱ κύριοι πρέσβεις Πέτρος Μολουβιάτης καὶ Γεώργιος Παπούλιας. Στὴν Ἑλλάδα, ἡ κυρία Ἀλεξάνδρα Ἀντωνίου, ἡ κυρία Ντόλυ Ν. Γουλανδρῆ, ὁ κύριος Παναγιώτης Λαμπρίας καὶ ὁ κύριος Γεώργιος Πλυτᾶς, καὶ στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες ὁ κύριος Χρῆστος Μπάστης, μᾶς πρόσφεραν ἐπίσης σημαντικὴ βοήθεια.

Ὁ Δρ Δημήτριος Παπαστάμος, Γενικὸς Διευθυντὴς τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης κατέβαλε ὅλες τὶς δυνατὲς προσπάθειες γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς ἐκθέσεως τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου στὴν Ἀθήνα. Τέλος μιά ἰδιαίτερη ἀναγνώριση καὶ εὐχαριστίες ὀφείλονται στὸν πιστὸ συνάδελφό μας Καθηγητὴ Νικόλαο Γιαλούρη, Γενικὸ Ἐπιθεωρητὴ Ἀρχαιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Εὐχαριστοῦμε τὴν Ὄμοσπονδιακὴ Ἐπιτροπὴ Τεχνῶν καὶ Ἀνθρωπιστικῶν Σπουδῶν γιὰ τὴ χορήγηση μιᾶς Ὄμοσπονδιακῆς ἐγγυήσεως σύμφωνα μὲ τὸ διάταγμα γιὰ τὴν Ἀσφάλιση Ἔργων Τέχνης καὶ Τεχνουργημάτων, πού καλύπτει καὶ τὴν ἀσφάλιση τῶν ἀντικειμένων τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου.

Φιλίπ ντέ Μοντεμπέλλο  
Διευθυντὴς  
τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου Τέχνης



## FOREWORD

*Ancient Greece has had a profound and reverberating influence on the development of Western civilization. Its legacy is felt throughout our history, and has left an indelible stamp on the visual arts. Even as far away as the United States, this is manifest in the Greek Revival architecture of many of our public buildings — the churches, state capitols, courthouses, and museums whose temple façades bear witness to a precedent both noble and democratic.*

*Our long, rich dialogue with Greece enters a new phase with this first major loan exchange of art to take place between Greece and the United States, an exchange in which the Metropolitan Museum is proud to participate. From the outset, the present exhibition has been conceived as a counterpart to the one appearing at the Museum in the fall of 1979, "Greek Art of the Aegean Islands" — the first ever to focus on the creations of this artistically fertile area.*

*In return, the Metropolitan has drawn on twelve of its nineteen curatorial departments to present an appreciation of classicism in Western art from the fifteenth century to the early years of our own. Through outstanding paintings and sculptures, prints, drawings, and decorative objects of all sorts and sizes, the exhibition illustrates how European and American artists have used their knowledge of antiquity to reinterpret its subject matter and forms — sometimes in ways that might have astonished the originators. More directly than any words, these objects document the vital hold that classical art has retained on the Western imagination.*

*The organization of the exhibition is the work of James David Draper, Associate Curator, Department of European Sculpture and Decorative Arts, in collaboration with Joan R. Mertens, Associate Curator, Department of Greek and Roman Art. Together they selected the objects and prepared the catalogue.*

*The exchange of exhibitions would not have been possible without the dedicated commitment of an impressive number of supporters. Foremost among the advocates in Greece whom I should like to thank particularly are President Constantine Tsatsos, Prime Minister Constantine Karamanlis, Minister of Culture and Science Dimitrios Nianias, and Ambassadors Petros Molyviatis and George Papoulias. Significant assistance has also been given by Mrs. Alexandra Antoniou, Mrs. Nicholas Goulandris, Mr. Panayotis Lambrias, and Mr. George Plytas in Greece, and by Mr. Christos Bastis in the United States. Dr. Dimitrios Papastamos, Director of the National Pinakothek, has spared no effort in the realization of the Metropolitan's exhibition in Athens. Finally, special recognition and thanks are due to our steadfast colleague Professor Nicolaos Yalouris, Inspector General of Antiquities for the Ministry of Culture and Science.*

*We are indebted to the Federal Council on the Arts and the Humanities for granting, under the Arts and Artifacts Indemnity Act, a Federal indemnity which provides insurance coverage for the Metropolitan objects.*

*Philippe de Montebello  
Director  
The Metropolitan Museum of Art*



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στή διάρκεια τῶν αἰῶνων πού καλύπτει ἡ ἔκθεσή μας, ὁ σεβασμός γιά τήν κυριαρχία τῶν Ἑλλήνων πάνω στή μορφή καί τήν ἰδέα ἔγινε ἓνα γεγονός ὑπέρτατης σημασίας. Πραγματικά, γύρω στό δέκατο ἔνατο αἰῶνα πιστευόταν πώς οἱ Ἕλληνες εἶχαν στήν οὐσία ἐφεύρει τή Δυτική τέχνη. Ἡ ἀναγνώριση αὐτή χρειάστηκε χρόνο γιά νά ἐπεκταθεῖ. Σ' ὁλόκληρο τό Μεσαίωνα, καί μετά τό τέλος του, ἡ γνώση γιά τήν Ἑλλάδα φιλτραρίστηκε κατά μέγα μέρος μέσα ἀπό τή Ρώμη, καί τό κύρος τῆς Ρώμης ἐξακολούθησε νά ὑπερισχύει, ἐξ αἰτίας τῆς κοντινότερης γεωγραφικῆς τῆς θέσης καί τῆς ἀφθονίας τῶν μαρτυριῶν γιά τήν περασμένη τῆς δόξα. Παρ' ὅλα αὐτά, ἦταν γενικά ἀντιληπτό σ' ὅλο αὐτό τό διάστημα ὅτι ἡ τέχνη καί ἡ πολιτιστική ζωή τῆς Ρώμης, καί ἐπομένως καί τῆς Εὐρώπης, προερχόταν κατά βάση ἀπό τήν Ἑλλάδα:

Ἡ Ἀθήνα, ὁ ὀφθαλμός τῆς Ἑλλάδας,

ἡ Μητέρα τῶν Τεχνῶν καί τῆς Εὐγλωττίας...»

ἔγραψε ὁ Τζῶν Μίλτον στόν «Ξανακερδισμένο Παράδεισο». Ἡ φαντασία τῶν Εὐρωπαίων ἐρεθιζόταν ἀπό ἀρχαίες περιγραφές τῶν θησαυρῶν τῆς Ἑλλάδας καθῶς καί τῆς Ρώμης, μέ τόν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο πού ἡ ἑλληνορωμαϊκή μυθολογία ἐξακολουθοῦσε νά τήν κρατάει πάντα αἰχμάλωτη. Ἡ αὐξημένη περιέργεια κατά τόν δέκατο ὄγδοο αἰῶνα, μαζί μέ τίς ὅλες καί πιό ἐκλεπτυσμένες τεχνικές τῆς ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας, προκάλεσαν τήν νέα ἀνακάλυψη τῶν πρωτότυπων ἔργων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, γλυπτικῆς, καί ἀγγειογραφίας. Τά διδάγματα τά σχετικά μέ τίς μορφές καί τούς τύπους, πού προέρχονταν ἀπό τή μελέτη τῶν εὐγλωττων ἐρειπίων, ἐνέπνευσαν μερικά ἀπό τά καλύτερα ἐπιτεύγματα τῆς Δυτικῆς τέχνης καί ἀρχιτεκτονικῆς. Ἡ ἔκθεση αὐτή ἀποτελεῖ ἔτσι τό χρονικό μιᾶς ἐξελιξέως, ἀπό τή γέννηση τῆς συνειδητοποιήσεως αὐτῆς μέχρι τή θριαμβευτική ἀφομοίωσή της.

Οἱ δυνάμεις τοῦ κλασσικοῦ πολιτισμοῦ πού τόν ἔκαναν νά ὑπομένει, νά διδάσκει καί νά δυναμώνει ἦταν τέτοιες ὥστε νά ἀντέξουν καί μετά τήν πτώση τῆς Ρώμης. Ἡ Ἀριστοτέλεια φιλοσοφία, τό Ρωμαϊκό δίκαιο, καί τό Βυζαντινὸν μεγαλεῖο κατόρθωσαν νά ἐπιζήσουν ἀκόμα καί στίς πιό σκοτεινές στιγμές τοῦ Μεσαίωνα. Ἀπό καιρό σέ καιρό τό φῶς τοῦ παρελθόντος τῆς ἀρχαιότητος χρησίμεψε σάν ἓνα φωτεινὸ σῆμα, πού καθοδηγοῦσε κάποιο λαό στήν ἀναζήτηση τοῦ νοήματος καί τῆς ὁμορφιάς. Οἱ ἐποχές αὐτές ἔγιναν γνωστές σάν Ἀναγεννήσεις. Μέ τή σύντομη διάρκειά τους, ἀλλά καί τήν ἀνυπολόγιση σημασία τους, εἶχαν σάν κοινὸ χαρακτηριστικὸ τους τό κυνήγι ἑνὸς ἀπραγματοποίητου πόθου, πού ἦταν μιὰ ρομαντικὴ ἐπιθυμία νά δοῦν τήν ἀρχαιότητα ξαναγεννημένη καί τέλεια διαμορφωμένη.

Οἱ πρῶτες ἀπ' αὐτές τίς βραχύβιες ἀναβιώσεις, δηλαδή ἡ «Καρολίγγεια Ἀναγέννηση» κατὰ τόν ἔνατο αἰῶνα καί ἡ «Ἀπουλιανὴ Ἀναγέννηση» τοῦ Φρειδερίκου τοῦ Β' κατὰ τόν δέκατο τρίτο, ἦταν σημαντικὲς γιατί ἀναζωπύρωσαν τίς μνήμες ἀπὸ τήν αὐτοκρατορικὴ Ρώμη. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς κλασικιστικὲς ἀπόπειρες τῆς μεσαιωνικῆς περιόδου εἶχαν τοπικὸ χαρακτήρα, ἀλλά παρόλο πού τό ἑλληνορωμαϊκὸ παρελθὸν γινόταν μόνο περιοδικὰ ἀντιληπτό, καί ἡ κατανόησή του ἦταν ἀτελής, τά κορινθιακὰ



κιονόκρανα άπλωναν άκόμα τά φύλλα τους πάνω σέ ρωμανικές και γοθικές προσόψεις, οί "Έλληνες λόγιοι εύρισκαν καταφύγιο κοντά σέ ηγούμενους στην Ίρλανδία και την Ίσπανία, και ή γεμάτη πίστη εργασία τής φυλάξεως και τής αντιγραφής αρχαίων κειμένων εξακολούθησε μέσα στις βιβλιοθήκες τών μοναστηριών. Υπάρχουν άκόμα ένδείξεις ότι ή έλξη τής αρχαιότητας γινόταν όλο και πιό ισχυρή στην άπομόνωσή της. 'Ο Ριστόρο ντ' Αρέτσο συνέλαβε άκριβώς τά συναισθήματα εκείνων πού έγιναν μάρτυρες μιās άνασκαφής ή όποία έφερε στό φώς 'Αρετινά άγγελία τό 1282. Οί αρχαιοδίφες τών επόμενων αιώνων σπάνια έφτασαν σέ κατάσταση τέτοιας έκστάσεως, σάν αύτή πού περιγράφει:

«Όταν τά είδαν, παρασύρθηκαν σχεδόν όλότελα από τή συγκίνηση, σάν έκστασιασμένοι . . . και ήταν σάν νά βουβάθηκαν ξαφνικά . . .

Τέτοιοι καλλιτέχνες πρέπει νά έμοιαζαν μέ θεούς, ή αύτά τά άγγελία πρέπει νά έπесαν από τόν ίδιο τόν ούρανό, γιατί άλλοιώςτικά δέν ύπάρχει τρόπος νά εξηγήσουμε τό πώς κατόρθωσαν νά φτάσουν σέ τέτοια τελειότητα μορφής, χρώματος και ιδιαίτερα καλλιτεχνικής ζωντάνιας».

'Η μεγάλη Αναγέννηση του δέκατου πέμπτου αιώνα πήρε μιá συγκεκριμένη μορφή σέ διάφορες πόλεις-κράτη τής Ίταλίας, και ιδιαίτερα στή Φλωρεντία, αλλά και στή Ρώμη, όπου οί πάπες είχαν εγκατασταθεί και πάλι μετά από μιá περίοδο σχίσματος. 'Η αρχή τής Αναγεννήσεως έγινε μέ μεγαλύτερη διακριτικότητα, και ό χαρακτήρας της ήταν περισσότερο πολυεδρικός από όλες τις άλλες αναβιώσεις πού προηγήθηκαν. Όμως τή φορά αύτή, ή αναβίωση τής κλασικής αρχαιότητας έμελλε νά δημιουργήσει μιá τόσο βαθιά μεταβολή στην εύαισθησία, ώστε νά σημάνει την αρχή τής σύγχρονης εποχής.

'Η τέχνη τής Αναγεννήσεως όφείλει την εξέλιξή της σέ πολλούς παράγοντες, πού ό καθένας τους τροφοδοτούσε τούς άλλους. 'Ο κυριώτερος απ' αυτούς ήταν ίσως τό πάθος για την εύρυμάθεια μερικοί από τούς πιό άγριους πολέμαρχους ήταν συγχρόνως και λόγιοι άνθρωποι τών γραμμάτων. 'Η πανεπιστημιακή εκπαίδευση και ή ιδιωτική διαπαιδαγώγηση τών πριγκήπων θεμελιώθηκαν πάνω στις κλασικές σπουδές, μέ κάποια έμφαση στην αρχαία έλληνική φιλοσοφία. 'Ο Πετράρχης και ό Βοκκάκιος είχαν κάποια στοιχειώδη γνώση τής αρχαίας έλληνικής γλώσσας, αλλά ένα μεγάλο βήμα προς τά μπρός έγινε τό 1396, όταν οί πατέρες τής πόλης τής Φλωρεντίας εξέλεξαν τόν Μανουήλ Χρυσολωρά καθηγητή τής έλληνικής γλώσσας. 'Ο δάσκαλός του και επίσης Πλατωνιστής Γεμιστός Πλήθων, έδινε κι εκείνος διαλέξεις στην Ίταλία. 'Ο τύραννος του Ρίμινι Σιγκισμόντο Μαλατέστα ζήτησε νά μεταφερθούν τά όστά του ανθρωπιστή αυτού από τό Μωριά στό Ρίμινι, και νά ταφούν εκεί στον παράδοξο νεο-είδωλολατρικό ναό πού κτιζόταν σύμφωνα μέ την επιθυμία του και μέ σχέδιο του Λέονε Μπατίστα Άλμπερτι.

'Η πολιτική πραγματικότητα του πρώτου μισού του δέκατου πέμπτου αιώνα εννόησε τή σύναψη άσυνήθιστα στενών σχέσεων ανάμεσα στην Ίταλία και την Ελλάδα. 'Η φλωρεντινή δυναστεία τών Άτσαγιόλι κυβέρνησε την Άθήνα. Και ό Χρυσολωράς και ό Γεμιστός χρημάτισαν πρέσβεις του βυζαντινού αυτοκράτορα στις προσπάθειές του νά πετύχει νά πάρει βοήθεια από τούς Ίταλούς ενάντια στην Τουρκική εισβολή.



Μιά ένωση τής ελληνικής και τής ρωμαϊκής εκκλησίας, πραγματοποιήθηκε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα στη Σύνοδο τής Φλωρεντίας τό 1439, και οι Σταυροφορίες, πού τις υπόθαλψαν οι πάπες Εύγένιος Δ΄ και Πίος Β΄, καλλιέργησαν, όπως ήταν φυσικό, τήν αίσθηση ενός κοινού σκοπού ανάμεσα στους Ίταλούς και τούς συγχρόνους τους Έλληνες.

Ένα πάθος για συλλογή πού είχε εύρεια διάδοση στους κύκλους τών πριγκίπων και τών λόγιων συντέλεσε επίσης στήν δημιουργία ενός κλίματος αγάπης για τήν τέχνη τής κλασικής εποχής. Οι λόγιοι αναζητούσαν χειρόγραφα και ιδιαίτερα επιγραφές, σάν μέσα για τήν προώθηση τής γνώσης. "Όταν ο Ραφαήλ διορίστηκε Έφορος Αρχαιοτήτων από τόν Λέοντα Ι΄ τό 1515, η επιστολή πού τού έστειλε ο πάπας αυτός επέβαλε ειδικά τήν υποχρέωση «της αντίστασσεως στήν καταστροφή τών αρχαίων μαρμάρινων κομματιών πού φέρουν επιγραφές». Η αναζήτηση επιγραφών ήταν ο κύριος λόγος πού οδήγησε τόν έμπορο Κυριακό από τήν Άγκώνα στις επανειλημμένες επισκέψεις του στήν Ελλάδα τό πρώτο μισό του δέκατου πέμπτου αιώνα, αλλά μέ τήν εύκαιρία αυτή θρήκε και πολλά άλλα πράγματα. Ο Κυριακός κοινοποιούσε τις ανακαλύψεις του σέ γοητευμένους παραληπτες τών επιστολών του· αυτοί μέ τή σειρά τους άντέγραφαν τά γράμματα του και τά σχέδια τών μνημείων πού έκανε. Δέν ήταν πολυ καλός σχεδιαστής, και είχε μόνο μία άμυδρή άντίληψη τών κλασικών μορφών: οι κοντόχοντρες φιγούρες του θυμίζουν περισσότερο εκείνες πού εικονίζονται στα φύλλα από λεπτή περγαμνή από ένα εικονογραφημένο χρονικό, πού περιλαμβάνονται στήν έκθεση αυτή (άρ. κατ. 3,4). Άλλά οι ανακαλύψεις του Κυριακού τής Άγκώνας είχαν τεράστια σημασία, γιατί έκαναν τούς συγχρόνους του, και ιδιαίτερα τόν Αντρέα Μαντένια, ν΄ ανοίξουν τά μάτια τους στις ελληνικές και τις ρωμαϊκές αρχαιότητες. Οι δυνατότητες ν΄ αποκτήσει κανείς μία εμπειρία τών αρχαίων ελληνικών μνημείων από πρώτο χέρι επρόκειτο σύντομα να περιοριστούν δραστικά, μέ τήν Άλωση τής Κωνσταντινουπόλεως τό 1453, και τήν κατάκτηση τής ηπειρωτικής Ελλάδας από τούς Τούρκους τό 1460. Άκόμα και τό 1605 ένας Άγγλος ταξιδιώτης στήν Άθήνα έμελλε να καταγράψει τήν εκπληξη του για τό ότι η πόλη «ήταν ακόμα κατοικημένη».

Μικρά, φορητά και πολύτιμα άντικείμενα, όπως ήταν οι σφραγίδες, αρκετές από τις όποιες είχαν διασωθει, συγκεντρώθηκαν μέ τό μεγαλύτερο ένθουσιασμό. Οι κυβερνήτες τής Γαλλίας και τής Βουργουνδίας είχαν καταρτίσει σημαντικές συλλογές αρχαίων σφραγίδων τό δέκατο τέταρτο αιώνα. Ο Λορέντσο ντέ Μέντισι αγόρασε τή σπουδαία συλλογή πού είχε διαμορφώσει ο Πάπας Παύλος Β΄, και ζήτησε να χαραχτεί τό όνομά του πάνω σέ κάθε κομμάτι της. Οι προύχοντες τής Τουλούζης άντιστάθηκαν περήφανα για πολλά χρόνια στις κολακειες και τις δωροδοκίες ενός πάπα, τών Βενετών, και του Γάλλου βασιλιά, πού όλοι τους επιδίωξαν ν΄ αποκτήσουν τήν περίφημη Αύγουστιανή σφραγίδα (Γκέμα Άουγκουστέα) πού έγινε τελικά κτήμα τών αυτοκρατόρων τής Αυστρίας. Η προσωπική σημασία πού μπορούσε να έχει μία αρχαία σφραγίδα για τόν κάτοχο της φαίνεται στο πορτραίτο του μεγάλου άνθρωπιστή Έρασμου πού έκανε ο Χόλμπαϊν (άρ. κατ. 40).

Πρέπει να θυμόμαστε πως μόνο ένα μικρό μέρος τής Ίταλικής κληρονομιάς τής ελληνορωμαϊκής αγαματοποιίας πού γνωρίζουμε σήμερα θρισκόταν πάνω από τό έδαφος τό δέκατο πέμπτο αιώνα. Τό 1471, ο Σίξτος Δ΄ συγκέντρωσε πολλά μπρούντζινα γλυπτά ενός αρκετά



μεγάλου μεγέθους από τό Παλάτι του Λατερανού, στά όποία περιλαμβάνονταν καί ό «'Απακανθιζόμενος» (Σπινάριο) καί ή «'Λύκαινα» καί τά τοποθέτησε μέσα στό Παλάτσο ντέι Κονσερβατόρι στό Λόφο του Καπιτώλιου. Οί «'Ιπποδαστές» καί ό «'Μάρκος Αύρήλιος» ήταν επίσης γνωστά. "Όμως μιά άρχαία έλληνική σύνθεση πραγματικά συγκλονιστικής όμορφιάς ήρθε στό φώς μόλις κατά τή δεκαετία το 1480, μέ τήν ανακάλυψη του «'Απόλλωνα του Μπελβεντέρε» (άρ. κατ. 15).

Ό θαυμασμός γιά τήν έπεξεργασία του γυμνού σώματος στην έλληνορωμαϊκή γλυπτική όδήγησε σέ μεγαλύτερο πειραματισμό στην απόδοση τής μορφής χωρίς ρούχα. Τό γυμνό, πού δέν ήταν καθόλου άπαγορευμένο στην μεσαιωνική Εύρώπη, χρησιμοποιόταν συνήθως άποκλειστικά γιά θέματα παρμένα από τήν Παλαιά Διαθήκη. Σέ μερικές περιπτώσεις, προκαλούσε ύποψίες σχετικά μέ τό ειδωλολατρικό του περιεχόμενο. Οί πηγές μās λένε πώς στή Σιένα του δέκατου τέταρτου αιώνα οί πολίτες βρήκαν ένα άγαλμα μέ τήν ύπογραφή του Λύσιππου καί του έδωσαν μιά τιμητική θέση. "Όμως ένας ρήτορας επισήμανε τίς καταστροφές πού έγιναν από τήν ανακάλυψη του αγάλματος καί πέρα «καί άφού ή πίστη μας άπαγορεύει τήν ειδωλολατρεία, δέν μπορεί νά ύπάρξει καμιά άμφιβολία γιά τό από πού προέρχονται αυτές οί συμφορές». Τό άγαλμα θάφτηκε σέ έχθρικό έδαφος γιά νά φέρει κακοτυχίες στους γείτονές τους Φλωρεντινούς. 'Ακόμα καί στόν κολοσσαίο Δαβίδ του Μικελάντζελο τό γυμνό τιθασεύεται γιά νά άπεικονίσει ένα θέμα παρμένο από τήν Παλαιά Διαθήκη, αλλά ή διάπλαση τών μορφών του σώματος έχει μελετηθεί από άρχαία αγάλματα του 'Ηρακλη, καί ύπάρχει μιά ύποδήλωση συναγωνισμού μέ τήν άρχαιότητα. 'Ο Δαβίδ όφείλει πολλά στίς διαδοχικές προόδους στην οπουδή τής άνατομίας, είτε από ζωντανά μοντέλα, είτε από τεμαχισμένα πτώματα. 'Η μελέτη αυτή, πού ήταν νέα κατά τόν δέκατο πέμπτο αιώνα, αλλά έγινε στή συνέχεια βασική γιά κάθε άκαδημαϊκή παιδεία, ήταν άπαραίτητη σέ καλλιτέχνες πού έπρόκειτο ίσως νά συναγωνιστούν μέ τούς άρχαίους καί νά κατακτήσουν τό γυμνό σώμα. "Ένα χωρίο από τόν όδηγό τών άρχαιοτήτων τής Ρώμης του 'Αντρέα Παλλάντιο μās θυμίζει, μέ κάποια μόνο δόση ύπερβολής, ότι τό γυμνό ήταν στην ουσία του μιά άρχαία ελληνική μορφή: «Οί άρχαίοι "Έλληνες συνήθιζαν νά δείχνουν τά αγάλματά τους γυμνά, καί οί Ρωμαίοι ντυμένα». Γύρω στην έποχή πού εκδόθηκε ό όδηγός αυτός (1554) τό γυμνό είχε καθιερωθεί σταθερά σάν ένας φορέας ιδανικού τρόπου εκφράσεως.

Τά ρωμαϊκά ανάγλυφα τών σαρκοφάγων, σάν εκείνα πού βρήκαν καταφύγιο σέ διάφορες εκκλησίες τής Ρώμης, τής Φλωρεντίας καί τής Κορτόνας, καθώς καί του Καμποσάντο στην Πίζα, έδωσαν σέ καλλιτέχνες ένα εύρο ρεπερτόριο από πόζες. Καλλιτέχνες καί πρίγκηπες άποθησαύριζαν μικρότερα γλυπτά. 'Ο Λορέντσο Γκιμπέρτι είχε στην κατοχή του ένα αντίτυπο εκείνου πού άποκαλούσαν «Κρεβάτι του Πολύκλειτου», δηλαδή ένα μαρμάρινο ανάγλυφο πού είχε επίδραση πάνω στους κανόνες τής συνθέσεως μέχρι καί τόν δέκατο έκτο αιώνα (άρ. κατ. 42). 'Ο Μαντένια, στό νεκρικό του κρεβάτι, αισθανόταν θλίψη πού δέν θά ξανάβλεπε μιά προτομή τής Φαυστίνας, πού ή 'Ισαβέλλα τής "Εσθης είχε καταφέρει νά άποστάσει άπ' αυτόν μέ κολακειές. Οί βορειοίταλοι τής έποχής του Μαντένια, δηλαδή οί κάτοικοι τής Βενετίας, τής Πάδουας καί τής Μάντουας ήταν οί πιό σοβαροί άρχαίοφιλοι συλλέκτες. 'Η Βενετία διατηρούσε ακόμα έμπορικούς δεσμούς στην 'Ελλάδα καί μπορούσε νά πλησιάσει τούς έμπορους τών χωρών



της ανατολικής Μεσογείου. Έκτός από τό ότι υπήρχαν διαθέσιμα και αρχαία πρότυπα στις εκκλησίες της Βενετίας και της Ραβέννας, αυτός μπορεί νά ήταν ό κύριος λόγος για τό σοβαρό, ποιητικό κλασικισμό βορειο-ιταλών καλλιτεχνών σάν τόν Άντρέα Ρίτσιο (άρ. κατ. 11-13), τόν Τζάκοπο ντέ Μπάρμπαρα (άρ. κατ. 18) ή τόν Τούλλιο Λομπάρντο (άρ. κατ. 23). Στο βόρειο μέρος της Ίταλίας μπορούσε νά βρει κανείς καλλιτέχνες πού αύτοαποκαλούνταν «Πυργοτέλης» ή «Λύσιππος ό Νεώτερος». Έν τούτοις ένας καλλιτέχνης πού δούλευε σέ μπροϋντζο ύπόγραφε μερικές φορές μέ τό όνομα «Μοντέρνο», σέ αντίθεση, όπως φαίνεται, μέ τόν καλλιτέχνη από τήν Μάντουα πού είναι γνωστός σάν «Άντίκο».

Οί θεωρίες πού κατάγονταν από τήν αρχαιότητα έπηρέασαν βαθιά τίς καλλιτεχνικές συνήθειες της Άναγεννήσεως. Ό σπουδαιότερος άπ' όλους τούς θεωρητικούς ήταν ό αρχιτέκτονας Λεόνε Μπατίστα Άλμπέρτι, μιά κυριαρχική μορφή στην ιστορία της Άναγεννήσεως. Ό Άλμπέρτι ξαναπαρουσίασε τόν αρχιτέκτονα της Ύστερης Ρωμαϊκής έποχής Βιτρούβιο, του όποιου τό έργο "De architectura" (Περί Άρχιτεκτονικής) ήταν ή μόνη αρχαία πραγματεία γύρω από τήν οικοδόμηση πού διασώθηκε. Η έπιβίωση του έργου του ίδιου του Άλμπέρτι και ή επίδραση πού αυτό άσκησε, όφείλουν πολλά στην έφεύρεση της τυπογραφίας, ενός όργάνου μέ ζωτική σημασία κατά κύριο λόγο για τή διάδοση των κλασικών κειμένων.

Στό έργο του "De re aedificatoria" (Περί της οικοδομικής) ό Άλμπέρτι έδωσε έκφραση στό μήνυμα του Βιτρούβιου, μέ έπιπτώσεις πού προχώρησαν πολύ πέρα από τήν αρχιτεκτονική, για νά έπηρεάσουν γενικές ζωγράφων και διανοουμένων. Τό μέτρο ήταν τό κλειδί:

«Όπως ακριβώς τό κεφάλι, τά πόδια και κάθε ξεχωριστό μέρος ενός ζώου συνδέεται μέ όλα τά άλλα μέρη, έτσι και σ' ένα κτήριο, και ιδιαίτερα σ' ένα ναό, όλα τά μεμονωμένα στοιχεία θά πρέπει νά διαμορφωθούν ώστε νά έχουν μιά τόσο ακριβή αντιστοιχία, πού οί αναλογίες του καθενός νά μπορούν νά ύπολογιστούν εύκολα άν μετρήσουμε ένα άπ' αυτά».

Και ό ίδιος ό Άλμπέρτι έγραψε στον Ματέο ντέ Πάστι σχετικά μέ τήν πρόσοψη του Τέμπιο Μαλατεστιάνο στο Ρίμινι: «άν αλλάξετε ό,τιδήποτε, θά καταστρέψετε όλη εκείνη τήν άρμονία». Η Μεσαιωνική Εύρώπη δέν έχει ποτέ άντιληφθεί τήν επίγεια τελειότητα μέ τέτοιους όρους. Τά λόγια του Άλμπέρτι πηγαίνουν ίσια στην καρδιά του αναγεννησιακού άνθρωπισμού.

Ό Άλμπέρτι έρεύνει έξονυχιστικά τά ρωμαϊκά έρείπια, ύπολογίζοντας άποστάσεις και άνακαλύπτοντας τούς κανόνες της προοπτικής πού γοήτευαν τόσο τούς καλλιτέχνες στις προσπάθειές τους νά δημιουργήσουν χώρους μέ μέτρο και λογική (άρ. κατ. 28, 34). Στίς συμβουλές πού έδινε για τό σχεδιάσμα έπαύλεων ό Άλμπέρτι ήταν φανατικός στα θέματα τά σχετικά μέ τόν καθαρό άέρα και τίς εγκαταστάσεις ύγιεινής. Συμμεριζόταν τήν προτίμηση του άνθρωπιστή Πάπα Πίου Β', πού αύτοονομαζόταν «Αινείας Σύλβιος», για φυσικό περιβάλλον του τύπου πού περιγράφει ό Βιργίλιος. Και οί δύο στα γραφτά τους προεικονίζουν κατά δύο αίώνες ένα άλλο δυτικό επίτευγμα, δηλαδή τήν τοπιογραφία σάν άνεξάρτητη μορφή της τέχνης. Ό δασικός λογισμός των Νεοπλατωνικών λογίων στην Φλωρεντία όδήγησε άμεσα στο σχηματισμό φιλοσοφικών άκαδημιών κατά μίμηση των αρχαίων Έλλήνων, και άργότερα και άκαδημιών τέχνης. Τά μέλη τους συγκεντρώνονταν πρώτα σέ έξοχικά σπίτια ή σέ κήπους, πριν περιοριστούν μέσα σέ πιό συμβατικούς τοίχους και κανόνες.



Τόν δέκατο πέμπτο αιώνα γνωρίζουμε κι άλλους καλλιτέχνες θεωρητικούς με τόν τρόπο του Άλμπερτι: τόν Φιλάρετε, τόν Φραντζέσκο ντί Τζόρτζιο, τόν Πιέρο ντέλα Φραντζέσκα και τόν Λεονάρντο ντά Βίντσι. Η εργασία τους είχε σαν αποκορύφωμα τις εμπειρικές προσπάθειες του Άλμπρεχτ Ντύρερ πέρα από τις Άλπεις. Τό σχέδιο του «'Απόλλωνα» του Ντύρερ (άρ. κατ. 17) είναι ένα τυπικό παράδειγμα της Βιτρουβιανής αναζητήσεως αναλογιών πού συνένωναν τό ιδανικό με τό πραγματικό. Ένα αποτέλεσμα της διατυπώσεως τέτοιων θεωριών παρμένων από τήν αρχαιότητα, και τών αναζητήσεων τών τέλειων αρμονιών, ήταν νά άνυψώσει τόν καλλιτέχνη σέ μία νέα, άριστοκρατική τάξη. Ο Πομπόνιος Γκαουρίκους στήν πραγματεία του "De sculptura" (Περί γλυπτικής, 1504) υπενθύμιζε στους άναγνώστες του ότι «ό Σωκράτης και μαζί του και οι Αυτοκράτορες μας όχι μόνο έπαινούσαν, αλλά και άσκούσαν ολοκληρωτικά τή γλυπτική, με πολλή ζέση», και όταν ό Κάρολος Ε' έδωσε στον Τισιανό τό αξίωμα του Παλατιανού Κόμητα και τό Παράσημο του Χρυσού Σπιρουνιού, ό προστατευόμενος τών εύγενών έκανε μία άμεση σύγκριση ανάμεσα στή σχέση του ήγεμόνα και του ζωγράφου και εκείνη που υπήρχε ανάμεσα στον Μεγάλο Άλέξανδρο και τόν Άπελλη.

Ο Ραφαήλ δέν ήταν ούτε θεωρητικός, ούτε μέλος της Άκαδημίας. Αύτός ό κεντροϊταλός πού μαθήτευσε με τόν τρόπο πού συνηθιζόταν στό μεσαίωνα, ξεπέρασε όλους τούς δασκάλους του σέ γνώσεις της αρχαιότητας, έπωφελούμενος από τις συγκλονιστικές ανακαλύψεις θαμμένων θησαυρών, όπως ήταν ό «Λαοκόοντας» (άρ. κατ. 20), ή οι τοιχογραφίες του «Χρυσού Οίκου» (Domus Aurea) του Νέρωνα (άρ. κατ. 14). Όμως ή αρχαιοδιφική μελέτη του Ραφαήλ δέν ήταν μόνο μία συλλογή μοτίβων. Η εύρύτητα της θεωρήσεώς του του επέτρεψε νά άφομοιώσει τή σημασία και τό πνεύμα της αρχαιότητας, ένω προσπαθούσε νά ύποτάξει τις μορφές της. Οι θρησκευτικές του παραστάσεις έγιναν γρήγορα από μόνες τους αυθεντικά κλασικά έργα. Ένα παρόμοιο κράμα πολυμάθειας και αυτάρκειας έδωσε στό Βενετό Άντρέα Παλλάντιο τή δυνατότητα νά δημιουργήσει, κάπως άργότερα μέσα στον ίδιο αιώνα, μία ήρεμη αρχιτεκτονική, πού έγινε ένα πειστικό μέσο επικοινωνίας για τά προηγούμενα έπιτεύγματα της κλασικής εποχής.

Με τήν άνοδο τών άκαδημιών και τήν αυξανόμενη εμπιστοσύνη στους σύγχρονους κλασικούς, όπως ήταν ό Ραφαήλ ή ό Παλλάντιο, τά αρχαία έργα μπορούσαν νά θεωρηθούν σαν κάτι τό δεδομένο. Υπάρχει βέβαια μία κάποια αυταρέσκεια στα έγκώμια πού άποδίδει ό Πιέτρο Άρετίνο σ' ένα μαθητή του Ραφαήλ γιατί ήταν συνάμα, όπως λέει, «και σύγχρονος με αρχαίο τρόπο, και αρχαίος με σύγχρονο τρόπο». Για τό φίλο του Άρετίνο Λοντοβίκο Ντόλτσε; τό αρχαίο πνεύμα ήταν στην πραγματικότητα μία διανοητική κατάσταση, πού εξομοιωνόταν με πρόσφορο τρόπο με τήν ιδανική φύση: «Εάν τότε ό καλλιτέχνης, στην προσπάθειά του νά διορθώσει άτέλειες, «ξεπερνούσε τήν φύση», και πετύχαινε νά τήν κάνει ωραιότερη απ' ότι είναι, θά έπρεπε νά καθοδηγείται σ' αυτό από τή μελέτη τών αλάνθαστων έπιτευγμάτων της αρχαιότητας. Γιατί τό αρχαίο είναι ήδη τό ιδανικό εκείνο για τό όποιο άγωνίζεται ό ζωγράφος».

Καθώς ή Άναγέννηση εξαπλωνόταν σ' όλόκληρη τήν Εύρώπη του δέκατου έκτου αιώνα, αναπτύχθηκαν διάφορα τοπικά χαρακτηριστικά της. Στο Φονταινεμπλώ, ή τέχνη της αύλης του Φραγκίσκου Α' στην όποία



κυριαρχούσαν οι Ίταλοί, έφερε μαζί της μιά επιτηδευμένη και ακόμα και έξεζητημένη άρχαιοφιλία (άρ. κατ. 41). Στο Τολέδο, ο Έλ Γκρέκο άντλησε έμπνευση από τή Βυζαντινή του κληρονομιά, τics σπουδές του στη Βενετία και τics άναμνήσεις του από τόν Μικελάντζελο για νά ζωγραφίσει τά ιδιόμορφα του όράματα τής ύλης πού διαλύεται σέ πνευματικότητα

Ή τέχνη της Εύρώπης του δέκατου έβδομου αιώνα είχε ουσιαστικά σάν κέντρο της τή Ρώμη. Ο παπικός θρόνος ήταν πιά μεγαλοπρεπής από ποτέ, και τό έδαφος έδωσε ακόμα περισσότερα άριστουργήματα του παρελθόντος. Τά έργα αυτά, πού χαιρετήθηκαν μέ ένθουσιασμό, εύρισκαν άμεση άπήχηση στις στυλιστικές άναζητήσεις τής έποχής. Οι τολμηρές μορφές ενός έλληνικού γλυπτού σάν τόν «Ταύρο του Φαρνέζε» ταίριαζαν ιδιαίτερα στά γούστα τής έποχής του Μπαρόκ. Ή βοήθεια σημαντικών σύγχρονων γλυπτών ζητήθηκε για τήν άποκατάσταση τών μαρμάρινων άγαλμάτων, κι έτσι δέν πρέπει ν' άπορεί κανείς για τό ότι μερικές από τics άρχαιότητες πού είχαν βρεθεί πρόσφατα, πήραν ένα πρόσθετο «μπαρόκ» ύφος. Καλλιτέχνες από τή θόρεια Εύρώπη συγκεντρώνονταν στη Ρώμη σέ όλο και μεγαλύτερους άριθμούς. Μερικοί άπ' αυτούς ήρθαν για σύντομες επισκέψεις καταγραφής, και έκαναν σκίτσα έρειπίων και άγαλμάτων (άρ. κατ. 47, 48) ένω ο Πουσσέν και ο Κλώντ έγκαταστάθηκαν εκεί για πάντα, διαιωνίζοντας μιάν «Άρκαδία» πού άνήκει σέ μιάν άρχαιότητα χωρίς διακοπή (άρ. κατ. 43, 45). Προς τό τέλος του αιώνα, ή τέχνη τής αύλης του Λουδοβίκου ΙΔ' στις Βερσαλίες ήταν κλασική μ' έναν επιβλητικό, άν και γενικό, τρόπο: ένα βασικό αξίωμα τής Γαλλικής Άκαδημίας ήταν ή σπουδή στη Ρώμη. Αύτή ήταν ή έποχή του Κορνέιγ και του Ρασίν, και τό γεγονός είναι μιά υπόμνηση του σημαντικού ρόλου πού έπαιξε τό θέατρο, και ιδιαίτερα τό τραγικό δράμα, στην ένδυνάμωση του γαλλικού κλασικισμού.

Πρίν από τό δέκατο όγδοο αιώνα, στο κλασικό θεματολόγιο τής τέχνης κυριαρχούσε ή Ρωμαϊκή φιλολογία, και ιδιαίτερα ο Βιργίλιος και ο Όβίδιος. Ο Όμηρος ήταν γνωστός, αλλά δέν τόν συμβουλευόνταν τακτικά όπως έμελλε νά γίνει σέ λίγο, και στην Άγγλία έγινε προσιτός χάρη στις μεταφράσεις τής «Ίλιάδας» και τής «Όδύσσειας» από τόν Άλεξάντερ Πόπ στη δεκαετία του 1720. Τά μνημεία τής Ρώμης είχαν καταχωρηθεί σέ καταλόγους πρίν από πολύ καιρό, αλλά ή άρχαία έλληνική τέχνη ήταν περισσότερο γνωστή από τά γραπτά του Πλίνιου. Γύρω στα μέσα του αιώνα, έγινε δυνατό νά άποκτήσουν μιά ζωογόνα, άμεση έμπειρία τής άρχαίας έλληνικής τέχνης κατά κύριο λόγο από τics άρχαιολογικές άνακαλύψεις, και αυτό έφερε πιά γρήγορα τό ένδιαφέρον για τήν αισθητική.

Τά εύρήματα από τήν Ήράκλεια πού άρχισαν νά έρχονται στο φώς τό 1738, και από τήν Πομπηία πού άρχισαν τό 1748, άποκάλυψαν μέ λεπτομέρειες ιδιωτικής φύσης τήν καθημερινή ζωή και τics συνήθειες μιάς έκλεπτυσμένης κοινωνίας, πού δέν μπορούσαν πιά νά τήν κατακτήσουν μέ πειστικό τρόπο οι ρητορικές φιοριτούρες τής έποχής του μπαρόκ. Ή άνακάλυψη τών άρχαίων έλληνικών ναών στην Ποσειδωνία (Paestum, άρ. κατ. 61) άποκάλυψε τό λεξιλόγιο του Δωρικού ρυθμού μέ όλη τή μνημειακή του λιτότητα και τόν άρρενωπό του χαρακτήρα. Ή Ποσειδωνία έγινε ένας σημαντικός σταθμός στη «Μεγαλειώδη Περιήγηση» και προώθησε τήν άναγνώριση τής ύπεροχής τής άρχαίας Έλλάδας στους περισσότερους κύκλους τών Νεοκλασικιστών. Δύο Άγγλοι και ένας Γερμανός έκαναν τά άποφασιστικά βήματα σ' αύτή τή διαδικασία τής άναγνώρισης.



“Αγγλοι περιηγητές επισκέφθηκαν την ‘Ελλάδα σ’ όλη τή διάρκεια του δέκατου όγδοου αιώνα παρασυρμένοι από την ‘Εταιρεία των «Ντιλε-τάντι» (έρασιτεχνών θιασωτών των Γραμμάτων και των Τεχνών) πού τά μέλη της έπιναν πολύ μέ την πρόποση «‘Ελληνική Καλαισθησία και Ρωμαϊκό Πνεύμα». Αύτοί βρήκαν πολλά πράγματα νά θαυμάσουν, αλλά κανείς δέν καταπιάστηκε συστηματικά μέ την αρχιτεκτονική, μέχρι τό 1751, πού έφτασαν εκεί ό Τζέημς Στούαρτ και ό Νικόλας Ρεβέτ για νά κάνουν άνασκαφές, νά άποτυπώσουν και νά αναπληρώσουν τά έρείπια. ‘Ο πρώτος τόμος του έργου των Στούαρτ και Ρεβέτ «Antiquities of Athens» (‘Αρχαιότητες των ‘Αθηνών) κυκλοφόρησε τό 1762. Γύρω στην έποχή αύτή, ό Γιόχαν Γιόακιμ Βίνκελμαν είχε ήδη καθιερωθεί σαν κήρυκας του νέου δόγματος πού διακήρυσσε «τήν άνώτερη άνθρωπιά των αρχαίων ‘Ελλήνων». Χωρίς νά έχει ποτέ επισκεφτεί την ‘Ελλάδα, ό Βίνκελμαν είχε έξασκήσει τά μάτια του πάνω στά γλυπτά της Ρώμης, διακρίνοντας την καταγωγή και διαδοχή των μορφών, και ξεκινώντας την προεργασία για την ανάπτυξη της ‘Ιστορίας της Τέχνης της σύγχρονης έποχής.

‘Ο «Αίώνας του Διαφωτισμού» εκτίμοϋσε ιδιαίτερα την δημοκρατία και τή λιτότητα της αρχαίας ‘Ελλάδας. “Ετσι ό Βίνκελμαν έγραψε: «Γνωρίζουμε ότι ό Μιλτιάδης, ό Θεμιστοκλής, ό ‘Αριστειδης, και ό Κίμωνας, οι άρχηγοί και άπελευθερωτές της ‘Ελλάδας, δέν έμεναν σέ καλύτερα σπίτια από τους γείτονές τους». Στην επαναστάτρια Γαλλία, ό «Φρυγικός σκούφος» έγινε ένα σπουδαίο έμβλημα της έλευθερίας· τά άπλά αλλά και κομψά «έλληνικά φορέματα» πιστοποιούσαν επίσης ότι αύτοί πού τά φορούσαν είχαν τίς όρθές δημοκρατικές άντιλήψεις. ‘Ο Νικόλαος Μπίντλ, ένας νεαρός από τή Φιλαδέλφεια, πού έφτασε στην Πελοπόννησο τό 1806 συνόψισε την εύλάβεια των ‘Αμερικανών μέ τά εξής λόγια: «επιτέλους πάτησα τά άγια χώματα της ‘Ελλάδας». ‘Αλλού ό Μπίντλ έγραψε «Οι δυό μεγάλες άλήθειες στον κόσμο είναι ή Βίβλος και ή αρχαία έλληνική αρχιτεκτονική». Σχεδόν κάθε πολιτεία της ‘Αμερικής έχει πόλεις πού όνομάζονται ‘Αθήνα, Σπάρτη και Κόρινθος. ‘Η αρχιτεκτονική της έποχής της «‘Ελληνικής Αναβιώσεως» έμελλε νά έχει μεγαλύτερη μακροβιότητα στην ‘Αμερική άπ’ ότι στην Γερμανία ή τή Βρετανία, όπου μιά πόλη σαν τό ‘Εδιμβούργο έγινε γνωστή ως «‘Αθήνα του Βορά».

‘Η τέχνη της άυτοκρατορικής Ρώμης κυριάρχησε στις γλυπτές αναπαραστάσεις στη Γαλλία και την ‘Ιταλία, την έποχή πού ό Ναπολέοντας ήταν Αύτοκράτορας. ‘Εν τούτοις, οι στυλοβάτες του Νεοκλασικισμού, δηλαδή ό Νταβίντ (άρ. κατ. 75), ό Κανόβα (άρ. κατ. 79) και ό ‘Ενγκρ (άρ. κατ. 85) πήραν μαθήματα από τό παράδειγμα του Τζών Φλάξμαν (άρ. κατ. 72), του όποιου οι σημαντικές δημοσιεύσεις μετάφεραν τίς γραμμικότητες και τό δραματικό περιεχόμενο της αρχαίας έλληνικής άγγειογραφίας. Γύρω στά 1800, ό καθένας από αύτούς τους καλλιτέχνες θά αναγνώριζε τή συμβατική ύπεροχή της αρχαίας έλληνικής τέχνης σαν κάτι τό άυταπόδεικτο.

‘Εκτός από την άγγειογραφία, διάφορες πλευρές της αρχαίας έλληνικής γλυπτικής πού δέν τίς είχαν φανταστεί ως τότε, άποκαλύφθηκαν σ’ ένα κοινό πού γινόταν όλο και μεγαλύτερο. Κάποια αρχική κατάπληξη εκ μέρους εκείνων πού ήταν έξοικειωμένοι μέ τους Ρωμαϊκούς κανόνες υποδέχτηκε τά «‘Ελγίνεια Μάρμαρα» όπου έφτασαν στο Λονδίνο τό 1816. “Ομως ό ζωγράφος Μπέντζαμιν Ρόμπερτ Χένυτον έγραψε μόλις τά είδε: «Καρδιά μου χτύπα. Αισθάνθηκα σαν νά είχε άστράψει μιά θεία άλήθεια στα μύχια του μυαλου μου». Μιά πικρόχολη διένεξη γύρω από την αισθητική κατάληξε σέ διαρκή θαυμασμό. Γύρω στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, άλλα κέντρα του νεοκλασικισμού του βορά έμελλαν ν’ άποκτήσουν τά τρόπαιά τους — η Αίγινα μεταφέρθηκε στο Μόναχο, ή Σαμοθράκη στο Παρίσι, τό Πέργαμο στο Βερολίνο. Τό καθένα άπ’



αυτά έδινε μιά καινούργια απόδειξη τής ισχυρής πρωτοτυπίας τής αρχαίας ελληνικής γλυπτικής, και τό καθένα προκάλεσε μιά άμεση καλλιτεχνική αντίδραση.

Ο Λόρδος Βύρων και ο Έλληνικός Άγώνας τής Άνεξαρτησίας προκάλεσαν τό σφοδρό ένδιαφέρον τής φιλελεύθερης Εύρώπης στη δεκαετία του 1820. Ο ίδιος ο Βύρων, άν και ήταν ένας φλογερός φιλέλληνας, έγινε διάσημος για τήν άποστροφή του για τήν «αρχαιοδική μωρολογία» και ή περιφρόνηση αυτή συνέπιπτε στην πραγματικότητα, με τήν παρακμή τών πεπρωμένων του Νεοκλασικισμού. Έν τούτοις ή επιστημονική έξερεύνηση του αρχαίου κόσμου είχε δώσει μιά τόσο μεγάλη ώθηση, ώστε δέν μπορούσε νά τή σταματήσει μιά άπλή μεταβολή στα γούστα. Ο τελευταίος τόμος του έργου τών Στούαρτ και Ρεβέτ κυκλοφόρησε μόλις τό 1830, δηλαδή τόν τελευταίο χρόνο του ελληνικού άγώνα για τήν Άνεξαρτησία. Τήν ίδια περίπου εποχή πρωτοεμφανίστηκαν πολυάριθμες δημοσιεύσεις για αρχαιολογικούς χώρους πού είχαν πρόσφατα ανακαλυφθεί όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στη Σικελία, και τήν Ποσειδωνία (Paestum), τήν Παλμύρα και τό Μπααλμπέκ. Σιγά-σιγά, ένας πιο πειθαρχημένος τρόπος προσεγγίσεως τών ανασκαφών διαδέχτηκε τή λαφυραγώγηση τών αρχαιολογικών τόπων. Στην Άθήνα άρχισαν νά ιδρύονται οι ξένες αρχαιολογικές σχολές, δηλαδή ή Γαλλική Άρχαιολογική Σχολή τό 1846, ή Άμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών τό 1882, και ή Άγγλική Άρχαιολογική Σχολή τό 1885.

Ο επιστημονικός αυτός τρόπος προσεγγίσεως εξελίχτηκε παράλληλα με μιά έκλαϊκευμένη και λιγώτερο αυστηρή άφομοίωση του κλασικισμού από τή γενιά πού διαδέχτηκε τόν Κήτς και τόν Σέλεϋ. Οι ζωγραφικοί πίνακες του Κορό (άρ. κατ. 99) ή του Λέιτον (άρ. κατ. 105) και ή ίδια ή χαρακτηριστική πρόσοψη του Μητροπολιτικού Μουσείου, πού έχει ένα στύλ τό όποιο δημιουργήθηκε από τούς αρχιτέκτονες τής παρισινής Σχολής Καλών Τεχνών, έχουν σαν κοινό γνώρισμα μιά προμελετημένη σύνθεση αρχαίων και σύγχρονων πηγών πού έχουν αναμιχθεί τόσο τέλεια, ώστε νά δημιουργήσουν μιά άτμόσφαιρα πού βρίσκεται έξω από τό χρόνο.

Στήν αρχή του είκοστού αιώνα ή συνείδηση τής κλασικής αρχαιότητας ανανεώθηκε στο έργο τών πρώτων εκπροσώπων τής σύγχρονης τέχνης. Η έκρηξη αυτή τής αναβιώσεως τής αρχαιότητας αποτέλεσε σπάνια τό αντικείμενο συζητήσεων, γιατί οι καλλιτέχνες πού συμμετείχαν σ' αυτή άπόκτησαν φήμη κατά κύριο λόγο σαν πρόδρομοι τής άφαιρέσεως στην τέχνη. Πολλοί όμως ένιωσαν τήν επίδραση τών κινήσεων τής, όπως είναι π.χ. ο Βαλερύ, ο Ρίλκε και ο Καβάφης στην ποίηση, ο Στραβίνσκυ και ο Ραβέλ στη μουσική, και διάφοροι καλλιτέχνες, από τόν Ροντέν στην ύστερη φάση τής δουλειάς του μέχρι τόν Πικάσο στην πρώιμη φάση τής δημιουργίας του. Μερικά από τά πιο μεγαλειώδη έπιτεύγματα τους ήταν τό αποτέλεσμα τής προσεκτικής μελέτης τής αρχαϊκής τέχνης, πού προκάλεσε τό ένδιαφέρον τους για τίς καθарές μορφές και τήν αυθόρμητη έκφραστικότητα τής.

Στή σύγχρονη εποχή ο διάλογος βοήθησε νά κρατηθεί τό πνεύμα τής κλασικής αρχαιότητας ζωντανό, όπως είχε γίνει και πρωύτερα. Έτσι ο Ζάν Κοκτώ διάβασε για πρώτη φορά τόν Όρφέα του σ' ένα δημιουργό πού διακρίθηκε σ' έναν άλλο τομέα, δηλαδή τόν Ίγκορ Στραβίνσκυ. Είναι ίσως χαρακτηριστικό τών μεγάλων άνδρων τό νά αναζητούν ο ένας τόν άλλο, αλλά σίγουρα αυτό συνέβη περισσότερο από ποτέ τήν εποχή πού τέτοιοι δημιουργοί προσπαθούσαν νά καταλάβουν τήν θέση πού τούς άνηκε ανάμεσα στους συνεχιστές τής κλασικής αρχαιότητας. Στην έκθεση αυτή μπορούμε ν' άκούσουμε τίς συνομιλίες πολιτισμένων άνδρων, πού συζητούν για τίς άποκαλύψεις του παρελθόντος με φωνές γεμάτες εϋλάβεια, αλλά και άμιλλα.



## INTRODUCTION

*During the centuries encompassed by our exhibition, respect for Greek mastery of form and idea became a sovereign fact. Indeed, by the nineteenth century, the Greeks were considered virtually to have invented Western art. This recognition took time to develop. Throughout the Middle Ages and even beyond, knowledge of Greece filtered largely through Rome, and the authority of Rome long remained preeminent, owing to her physical nearness and the abundant testimony of her former power. Yet it was broadly understood all the while that the art and cultural life of Rome, and hence of Europe, came primarily from Greece:*

*Athens the eye of Greece, Mother of Arts  
And Eloquence. . .*

*wrote John Milton in Paradise Regained. The European imagination was tantalized by ancient descriptions of the treasures of Hellas as well as those of Rome, just as it was held permanently in thrall by Greco-Roman mythology. Heightened curiosity in the eighteenth century, accompanied by increasingly refined techniques of archaeological investigation, brought about the rediscovery of Greek architecture, sculpture, and vase painting in the original. Formal lessons derived from the eloquent remains inspired some of the best in Western art and architecture. The exhibition thus chronicles an evolution from dawning awareness to triumphant assimilation.*

*The powers of classical culture to endure, to instruct, and to strengthen are such that they withstood the fall of Rome. Aristotelian philosophy, Roman jurisprudence, and Byzantine splendor survived even the darkest moments of the Middle Ages. From time to time the light of the ancient past served as a beacon, guiding a people in its search for meaning and beauty. These occasions have come to be known as renaissances or rebirths. Of brief duration but incalculable significance, they were alike in their common pursuit of an unattainable desire, a romantic wish to see antiquity reborn and perfectly formed.*

*The earliest of these shortlived revivals — the Carolingian renaissance of the ninth century and the Apulian renaissance of Frederick II in the thirteenth — were important for rekindling memories of imperial Rome. Most classicizing endeavors in the medieval period were local in nature; but even if the Greco-Roman past was only intermittently perceived and imperfectly grasped, Corinthian capitals still spread their leaves on Romanesque and Gothic façades, Greek scholars were sheltered by abbots in Ireland and Spain, and the faithful labor of preserving and copying ancient texts continued in monastic libraries. There are signs, too, that the call of antiquity was the more potent for being isolated. Ristoro d'Arezzo caught the feelings of those who witnessed an excavation of Aretine vases in the year 1282. The raptures he describes have rarely been equaled by antiquarians over the next centuries:*



*When they saw them, they were quite literally carried away by emotion, as if transported, . . . and were as if struck dumb. . . . Such artists must have been like gods, or these vases must have fallen from heaven itself, for otherwise there is no way of explaining how they could have achieved such perfection in form, in color, and especially in artistic lifelikeness.*

*The great Renaissance of the fifteenth century took shape in the various city-states of Italy, notably in Florence but also in Rome where the popes were again resident after a period of schism. It was subtler in its arrival and more variously faceted than any of its predecessors. This time, however, a classical revival was to create a shift of sensibility so profound that it marks the beginning of the modern era.*

*Renaissance art owed its development to several factors, each nourishing the others. Perhaps foremost was the passion for scholarship; some of the fiercest warlords of the period were also very learned men. University education and the private tutoring of princes were founded upon classical studies, with the emphasis on Greek philosophy. Petrarch and Boccaccio had had some rudimentary Greek, but a great step forward was taken around 1396, when the city fathers of Florence appointed Manuel Chrysoloras professor of Greek. His teacher and fellow Platonist, Gemisthos Pletho, also lectured in Italy. Sigismondo Malatesta, tyrant of Rimini, so revered Gemisthos that he had the scholar's bones transported from the Morea to Rimini and buried there in the bizarre neo-pagan temple that he was having built to Leone Battista Alberti's design.*

*Political realities in the first half of the fifteenth century favored unusually close relations between Italy and Greece. The Florentine Acciaoli ruled in Athens. Both Chrysoloras and Gemisthos served as ambassadors of the Byzantine emperor in efforts to obtain Italian help against Turkish invasion. A union of the Greek and Roman churches, briefly effected at the Council of Florence in 1439, and the Crusades raised by Popes Eugenius IV and Pius II naturally fostered some community of purpose between Italian and Greek contemporaries.*

*A widespread passion for collecting, shared by princes and scholars, was another factor in the taste for classical art. Scholars sought out manuscripts and especially inscriptions as a means of advancing knowledge. When Raphael was appointed Conservator of Antiquities by Leo X in 1515, the papal brief specifically imposed the duty "of opposing the destruction of ancient marble fragments bearing inscriptions." It was primarily the search for inscriptions that had led the merchant Ciriaco d'Ancona on his repeated visits to Greece in the first half of the fifteenth century, but he found much else. Ciriaco shared his findings with delighted correspondents; in turn they copied his letters and drawings of monuments. He was not much of a draughtsman, and only dimly perceived the classical forms — his stumpy figures are rather like those in our vellum pages from a picture chronicle [3, 4]. But Ciriaco's discoveries were of tremendous value because they opened the eyes of contemporaries, notably Andrea Mantegna, to Greek as well as Roman antiquities. The possibilities for any first-hand experience of Greek monuments were soon to be drastically*



*When they saw them, they were quite literally carried away by emotion, as if transported, . . . and were as if struck dumb. . . . Such artists must have been like gods, or these vases must have fallen from heaven itself, for otherwise there is no way of explaining how they could have achieved such perfection in form, in color, and especially in artistic lifelikeness.*

*The great Renaissance of the fifteenth century took shape in the various city-states of Italy, notably in Florence but also in Rome where the popes were again resident after a period of schism. It was subtler in its arrival and more variously faceted than any of its predecessors. This time, however, a classical revival was to create a shift of sensibility so profound that it marks the beginning of the modern era.*

*Renaissance art owed its development to several factors, each nourishing the others. Perhaps foremost was the passion for scholarship; some of the fiercest warlords of the period were also very learned men. University education and the private tutoring of princes were founded upon classical studies, with the emphasis on Greek philosophy. Petrarch and Boccaccio had had some rudimentary Greek, but a great step forward was taken around 1396, when the city fathers of Florence appointed Manuel Chrysoloras professor of Greek. His teacher and fellow Platonist, Gemisthos Pletho, also lectured in Italy. Sigismondo Malatesta, tyrant of Rimini, so revered Gemisthos that he had the scholar's bones transported from the Morea to Rimini and buried there in the bizarre neo-pagan temple that he was having built to Leone Battista Alberti's design.*

*Political realities in the first half of the fifteenth century favored unusually close relations between Italy and Greece. The Florentine Acciaoli ruled in Athens. Both Chrysoloras and Gemisthos served as ambassadors of the Byzantine emperor in efforts to obtain Italian help against Turkish invasion. A union of the Greek and Roman churches, briefly effected at the Council of Florence in 1439, and the Crusades raised by Popes Eugenius IV and Pius II naturally fostered some community of purpose between Italian and Greek contemporaries.*

*A widespread passion for collecting, shared by princes and scholars, was another factor in the taste for classical art. Scholars sought out manuscripts and especially inscriptions as a means of advancing knowledge. When Raphael was appointed Conservator of Antiquities by Leo X in 1515, the papal brief specifically imposed the duty "of opposing the destruction of ancient marble fragments bearing inscriptions." It was primarily the search for inscriptions that had led the merchant Ciriaco d'Ancona on his repeated visits to Greece in the first half of the fifteenth century, but he found much else. Ciriaco shared his findings with delighted correspondents; in turn they copied his letters and drawings of monuments. He was not much of a draughtsman, and only dimly perceived the classical forms — his stumpy figures are rather like those in our vellum pages from a picture chronicle [3, 4]. But Ciriaco's discoveries were of tremendous value because they opened the eyes of contemporaries, notably Andrea Mantegna, to Greek as well as Roman antiquities. The possibilities for any first-hand experience of Greek monuments were soon to be drastically*



reduced by the Fall of Constantinople in 1453 and the Turkish conquest of the Greek mainland by 1460. Even as late as 1605, an English visitor to Athens would register surprise at its being "still inhabited."

Small, portable, and precious objects such as gems, which survived in some number, were most eagerly collected. The French and Burgundian rulers had amassed important collections of ancient glyptics in the fourteenth century. Lorenzo de' Medici bought and had his name engraved on each piece of the great collection formed by Pope Paul II. The notables of Toulouse proudly resisted for years the blandishments and bribes of a pope, the Venetians, and the French king, all of whom wanted the famous gemma Augustea — it did ultimately become imperial Austrian property. The personal significance that an ancient gem could have for its owner is illustrated in Holbein's portrait of the great humanist Erasmus [40].

It must be remembered that only a small fraction of the Italian heritage of Greco-Roman statuary known today was above ground in the fifteenth century. In 1471, Sixtus IV assembled several bronzes of some size from the Lateran Palace, including the Spinario and the She-Wolf, and placed them in the Palazzo dei Conservatori on the Capitoline. The Horse-Tamers and the Marcus Aurelius were known. But it was not until the 1480s, with the unearthing of the Belvedere Apollo, that a Greek composition of really stirring beauty came to light [15].

Admiration for the handling of the nude in Greco-Roman sculpture led to increased experimentation with the unclothed figure. The nude, by no means banned in medieval Europe, was usually reserved for Old Testament subjects. On occasion, it was suspected for its pagan content. In fourteenth-century Siena, we are told, the citizens found a statue signed by Lysippus and gave it a place of honor. But an orator pointed out the disasters that had occurred since the statue's discovery: "and since idolatry is prohibited by our faith there can be no doubt whence these disasters arise." The statue was buried on enemy ground to bring bad luck to the neighboring Florentines. Even in Michelangelo's colossal David, the nude is harnessed to an Old Testament subject, but the forms are studied from ancient Hercules figures and, in its size and defiant heroism, there is an implicit rivalry with antiquity. The David owes much to successive advances in anatomical study, whether from live models or dissected corpses. This study, new to the late fifteenth century but basic to all future academic training, was necessary if artists were to compete with the ancients and conquer the nude. That the nude was essentially a Greek form we are reminded by a passage, only slightly overstated, in Andrea Palladio's guide to the antiquities of Rome: "It was the custom of the Greeks to show statues naked, and of the Romans to show them clothed." By the date of this guidebook (1554), the nude was firmly established as a vehicle of ideal expression.

Roman sarcophagus reliefs, such as those sheltered by churches in Rome, Florence, and Cortona as well as the Camposanto in Pisa, provided artists with a wide repertory of poses. Smaller sculptures were treasured by artists as well as princes. Lorenzo Ghiberti owned an example of the so-called Bed of Polyclitus, a marble relief that influenced composition into the sixteenth century [see 42]. Mantegna regretted on his deathbed that he would not see again a bust of Faustina that Isabella d'Este had coaxed out of him. The North Italians in Mantegna's day — Venetians, Paduans, and Mantuans — were the most serious antiquarian collectors.



Venice still maintained commercial ties in Greece and had access to the dealers of the Levant. This, besides the availability of good antique models in the churches of Venice and Ravenna, may be the main reason for the earnest, poetic classicism of such North Italian artists as Andrea Riccio [11-13], Jacopo de' Barbari [18], or Tullio Lombardo [23]. It was in the north of Italy that sculptors could be found styling themselves "Pyrgoteles" or "Lysippus Junior." One artist in bronze, however, sometimes signed himself "Moderno" [38], apparently in contrast to the Mantuan known as "Antico."

Theories derived from antiquity profoundly influenced Renaissance artistic practice. The greatest theoretician of all was the architect Leone Battista Alberti, an inescapable figure in the history of the Renaissance. Alberti reintroduced the Late Roman architect Vitruvius, whose *De architectura* is the only ancient treatise on building to survive. The survival of Alberti's own work and its effect owe much to the invention of printing, an instrument of vital historical importance, not least for the dissemination of classical texts.

In his *De re aedificatoria*, Alberti articulated the Vitruvian message with implications that went far beyond architecture to affect generations of painters and thinkers. Measurement was the key:

*Just as the head, feet, and each particular part of an animal is connected with all the other parts, so in a building, and especially in a temple, all the individual elements should be made to correspond so exactly that the proportions of each may easily be calculated by measuring one of them.*

And it was Alberti who wrote to Matteo de' Pasti, concerning the façade of the Tempio Malatestiano at Rimini: "if you alter anything you will spoil all that harmony." Medieval Europe had never thought in such terms of terrestrial perfection. Alberti's words go straight to the heart of Renaissance humanism.

Alberti scoured the Roman ruins; calculating distances and discovering the rules of perspective which so captivated artists in their efforts to make measured, logical spaces [28, 34]. In his advice on the planning of villas, Alberti was a fanatic for fresh air and hygiene. He shared a taste for natural, Vergilian surroundings with the humanist Pope Pius II, who called himself Aeneas Sylvius. In their writings they prefigure by two centuries another Western accomplishment: landscape painting as an independent art form. The sylvan contemplation of Neoplatonic scholars in Florence led directly to the formation of philosophical academies in imitation of the Greeks, and later of art academies; the members first assembled in country houses or gardens before they confined themselves within more formal walls and rules.

The fifteenth century knew other artist-theoreticians in the Albertian mode: Filarete, Francesco di Giorgio, Piero della Francesca, and Leonardo da Vinci. Their work culminated in the practical efforts of Albrecht Dürer across the Alps; Dürer's Apollo drawing [17] exemplifies the Vitruvian quest for proportions that united the ideal and the real. One result of such theorizing from the antique and the search for perfect harmonies was to elevate the artist to a new, aristocratic status. Pomponius Gauricus in his treatise *De sculptura* (1504) reminded his readers: "Socrates and with him our Emperors not only recommended but practised sculpture thorough-



ly, with much ardor." And when Charles V gave Titian the rank of Count Palatine and the Order of the Golden Spur, the patent of nobility directly compared the relationship of sovereign and painter to that between Alexander the Great and Apelles.

Raphael was neither a theoretician nor an academician. A central Italian apprenticed in the usual medieval fashion, he outstripped all his masters in knowledge of the antique, taking advantage of the dramatic discoveries of buried treasure, such as the Laocoön [20] or the frescoes in the Golden House of Nero [see 14]. But Raphael's antiquarian study was no mere compilation of motifs. His breadth of vision allowed him to assimilate the meaning and the spirit of the antique while he mastered its forms. His religious representations quickly became authoritative classics in their own right. A similar blend of erudition and self-sufficiency enabled the Venetian Andrea Palladio later in the century to produce a serene architecture that became a persuasive channel for classical precedent.

With the rise of academies and increasing reliance upon modern classics such as Raphael or Palladio, the antique could be taken for granted. There is a certain complacency in Pietro Aretino's praise of a Raphael follower for being "both anciently modern and modernly ancient." For Aretino's friend Lodovico Dolce, the antique was virtually a state of mind, conveniently equated with ideal nature: "If then the artist, correcting imperfections would 'surpass nature,' would render her fairer than she is, he must be guided by a study of the faultless antique. For the antique is already that ideal for which the painter strives."

As the Renaissance spread throughout sixteenth-century Europe, it developed local traits. At Fontainebleau, the Italian-dominated court art of Francis I was accompanied by a precious and even recherché antiquarianism [41]. In Toledo, El Greco drew on his Byzantine heritage, Venetian training, and recollection of Michelangelo to paint his singular visions of matter dissolved in spirituality.

The art of seventeenth-century Europe was centered essentially on Rome. The papacy was more magnificent than ever, and the soil yielded ever more masterpieces of the past. Greeted enthusiastically, these often had immediate application to stylistic concerns of the day. The bold forms of a Hellenistic sculpture such as the Farnese Bull especially suited Baroque appetites. Leading contemporary sculptors were called upon to restore the marbles, so it is not to be wondered if some of the newfound antiquities acquired a doubly Baroque air. Artists from the north of Europe flocked to Rome in increasing numbers. Some came on brief recording visits, sketching ruins and statues [47, 48]. Poussin and Claude settled forever, perpetuating an arcadia of uninterrupted antiquity in their landscapes [43, 45]. By the end of the century, the art of Louis XIV's court at Versailles was grandly if generally classical; a fundamental tenet of the French Academy was study in Rome. It was the age of Corneille and Racine — a reminder of the leading role played by the theatre, especially tragic drama, in sustaining French classicism.

Before the eighteenth century, classical subject matter in art was dominated by Roman literature, in particular by Vergil and Ovid. Homer



was known, but not regularly consulted as he would soon be — in England, he was made accessible by Alexander Pope's translations of the Iliad and Odyssey in the 1720s. The monuments of Rome had long been catalogued, but Greek art was still best known from the writings of Pliny. About the middle of the century, an exhilarating, direct experience of Greek art became possible largely through archaeological discoveries and quickened aesthetic interest.

The finds at Herculaneum beginning in 1738 and at Pompeii beginning in 1748 disclosed in intimate detail the daily life and habits of a sophisticated society, which the rhetorical flourishes of the Baroque could no longer capture convincingly. Discovery of the Greek temples at Paestum [61] revealed the Doric vocabulary in all its monumental severity and virility. Paestum became an important stop on the Grand Tour and advanced the acknowledgment, in most Neoclassical circles, of Greek supremacy. The crucial steps in this process of recognition were taken by two Englishmen and one German.

British travelers were in Greece throughout the eighteenth century, led by the hard-drinking Society of Dilettanti with their toast "Grecian Taste and Roman Spirit!" They found much to marvel at, but no one approached the architecture systematically until James Stuart and Nicholas Revett arrived in Athens in 1751, there to excavate, survey, and reconstruct the ruins. The first volume of Stuart and Revett's *Antiquities of Athens* appeared in 1762. By this time Johann Joachim Winckelmann was already established as the herald of the new doctrine proclaiming the "superior humanity of the Greeks." Without ever having been to Greece, Winckelmann trained his eyes on the sculptures in Rome, discerning the derivation and sequence of forms and laying the groundwork for modern art history along the way.

The age of Enlightenment prized the democracy and frugality of ancient Greece. Thus Winckelmann wrote: "We know that Miltiades, Themistocles, Aristides, and Cimon, the leaders and deliverers of Greece, resided in no better houses than their neighbors." In revolutionary France, the Phrygian cap became a conspicuous badge of liberty; simple yet elegant "Grecian" gowns were also certificates of their wearers' republican correctness. American veneration was summed up by a young Philadelphian, Nicholas Biddle, who arrived in the Peloponnesus in 1806: "I have at last touched the holy soil of Greece." Elsewhere Biddle wrote, "The two great truths in the world are the Bible and Greek architecture." Practically every American state has cities named Athens, Sparta, and Corinth. Greek Revival architecture was to enjoy an even longer life in America than in Germany or in Britain, where a city such as Edinburgh could be known as the "Athens of the North."

Imperial Roman art dominated the imagery of France and Italy under Napoleon as Emperor. However, the pillars of Neoclassicism, David [75], Canova [79], and Ingres [85], learned from the example of John Flaxman [72] whose influential publications conveyed the linearities and dramatic content of Greek vase painting. By 1800, any of these artists would have acknowledged the formal superiority of Greek art as a matter of course.



Besides vase painting, hitherto unimagined aspects of Greek sculpture were revealed to a widening audience. Some initial dismay from those inured to Roman canons greeted the "Elgin Marbles" when they arrived in London in 1816. But the painter Benjamin Robert Haydon wrote on seeing them: "My heart beat! I felt as if a divine truth had blazed inwardly upon my mind. . . ." An acrimonious aesthetic controversy ended in lasting admiration. By the end of the nineteenth century, other Neoclassical northern cities would have their trophies — Aegina was brought to Munich, Samothrace to Paris, Pergamon to Berlin. Each offered fresh proof of the powerful originality of Greek sculpture, and each provoked immediate artistic response.

Lord Byron and the Greek War of Independence made modern Greece the subject of passionate concern in liberal Europe of the 1820s. Byron himself, while an ardent Philhellene, famously detested "antiquarian twaddle," and his contempt in fact coincided with the declining fortunes of Neoclassicism. The scientific exploration of the ancient world had gathered such impetus, however, that no mere shift of taste could halt it. Stuart and Revett's last volume did not appear until 1830, the final year of the Greek War of Independence. By then, numerous publications had appeared on newly discovered sites in Greece as well as those of Sicily and Paestum, Palmyra and Baalbek. Gradually, archaeological spoils were succeeded by a more disciplined approach to excavation. The French School at Athens was founded in 1846, the American School in 1882, and the British School in 1885.

The scientific approach ran parallel to a popular, less rigorous assimilation of classicism in the generation after Keats and Shelley. The paintings of Corot [99] or Leighton [105] and the typical "Beaux-Arts" façade of the Metropolitan Museum itself have in common a deliberate synthesis of ancient and modern sources, so thoroughly mixed as to effect an aura of timelessness.

At the beginning of the twentieth century the classical consciousness was renewed in the work of the early moderns. This burst of antique revival has seldom been discussed, since its participants are prized mainly as precursors of abstraction in art. But many felt its movings — Valéry, Rilke, and indeed Cavafy in poetry; Stravinsky and Ravel in music; and artists from late Rodin through early Picasso. Some of their grandest accomplishments resulted from the attentive study of archaic Greek art for its pure forms and its spontaneous expressiveness.

In the modern era as before, dialogue helped keep the spirit of classical antiquity alive. Thus Jean Cocteau first read his *Orphée* to the master of another field, Igor Stravinsky. It is perhaps characteristic of great men to seek each other out, but surely never more so than when assaying their relative places in the classical continuum. In this exhibition are heard the colloquies of civilized men, discussing the revelations of the past in voices both reverent and challenging.

James David Draper



## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ἡ ὀργάνωση τῆς ἐκθέσεως καί ἡ προετοιμασία τοῦ καταλόγου δέν θά μπορούσαν νά γίνουν χωρίς τή βοήθεια συναδέλφων ἀπό ὀλόκληρο τό Μητροπολιτικό Μουσείο, πού μᾶς πρόσφεραν γενναιοδωρα χρόνο, γνώσεις καί ὑλικό. Ἐπιθυμοῦμε νά ἐκφράσουμε τίς εὐχαριστίες μας στά ἐξῆς δώδεκα τμήματα: Ἀμερικανικῶν Διακοσμητικῶν Τεχνῶν, Ἀμερικανικῆς Ζωγραφικῆς καί Γλυπτικῆς, Ὀπλων καί Πανοπλιῶν, Ἰνστιτούτο Ἐνδυμασιῶν, Τμήματα Σχεδίων, Εὐρωπαϊκῆς Ζωγραφικῆς, Εὐρωπαϊκῆς Γλυπτικῆς καί Διακοσμητικῶν Τεχνῶν, Συλλογῆς Ρόμπερτ Λήμαν, Μεσαιωνικῆς Τέχνης, Μουσικῶν Ὀργάνων, Χαρακτικῶν Ἔργων καί Φωτογραφιῶν, Τέχνης τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα. Ἄν καί ὁ χώρος δέν μᾶς ἐπιτρέπει νά εὐχαριστήσουμε τόν κάθε συνάδελφο χωριστά, ἐν τούτοις πρέπει νά τονίσουμε τό πόσο ἀπαραίτητη μᾶς ἦταν ἡ βοήθεια τῆς Καθαρινῆ Μπέητσερ, τῆς Τζανέτ Μπέρν, τῆς Μαίρη Μάιερς καί τοῦ Ντέηβιντ Κήλ. Ἡ Πρίσιλλα Γκρέης πρόσφερε μέ ἀνιδιοτέλεια τήν ἀνεκτίμητη βοήθειά της στήν ἔρευνα μας. Ἡ Κάθριν Μπερνάκι, ἡ Πάμελα Γκίμπνεϋ, ἡ Μάργκιτ Μάιερ, ἡ Λώρα Τένεν, καί ἡ Κάθριν Σπρίνγκερ βοήθησαν στήν προετοιμασία τοῦ καταλόγου. Εὐχαριστοῦμε τόν Μάρκ Κούπερ καί τό Φωτογραφικό Ἐργαστήριο γιά τήν ἐτοιμασία πολλῶν καινούργιων φωτογραφιῶν τῆ Μαίρη Λαίνγκ γιά τήν ὀλόψυχη συμπαράστασή της στήν ἐπιμέλεια ἐκδόσεως τοῦ κειμένου μας καί τόν Ἀλαίν Γκόλντρακ γιά τή βοήθειά του στήν προετοιμασία τῆς ἐκθέσεως.

Τέλος θά θέλαμε νά ἐκφράσουμε τήν εὐγνωμοσύνη καί τίς εὐχαριστίες μας στούς συναδέλφους μας τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης, καί ιδιαίτερα στήν Ἀγγέλα Ταμβάκη γιά τήν προσεκτική μετάφραση τοῦ καταλόγου καί τῆ Νέλλη Μισιρλή γιά τή γεμάτη ἐνδιαφέρον φροντίδα της γιά τίς λεπτομέρειες τῆς διαρρυθμίσεως τοῦ χώρου τῆς ἐκθέσεως καί τῆς τοποθετήσεως τῶν ἀντικειμένων.

Τζέημς Ντέηβιντ Ντρέηπερ  
Τζόαν Ρ. Μέρτενς



## ACKNOWLEDGMENTS

*This exhibition and catalogue owe their realization to colleagues throughout the Metropolitan Museum who gave generously of their time, knowledge, and material. We are indebted to the following twelve curatorial departments: American Decorative Arts, American Painting and Sculpture, Arms and Armor, The Costume Institute, Drawings, European Paintings, European Sculpture and Decorative Arts, The Robert Lehman Collection, Medieval Art, Musical Instruments, Prints and Photographs, Twentieth Century Art. While space does not allow us to acknowledge the assistance of everyone individually, we could not have managed without the help of Katharine Baetjer, Janet Byrne, Mary Myers, and David Kiehl. Priscilla Grace has contributed selflessly and indispensably to our researches. Katherine Bernacki, Pamela Gibney, Margit Meyer, Laura Tennen, and Catherine Springer aided in the preparation of the catalogue. We thank Mark Cooper and the Photo Studio for providing many new photographs, Mary Laing for her sympathetic care in editing our text and Alain Goldrach for his help in the preparation of the exhibition.*

*We also wish to express appreciation and thanks to our colleagues at the National Pinakothek, especially to Angela Tamvaki for her thoughtful translation of the text, to Nellie Missirli for her considerate attention to details of the installation, and to Maria Nezi for valuable help.*

*James David Draper  
Joan R. Mertens*



## Σημείωση:

Ο κατάλογος ακολουθεί γενικά μία χρονολογική σειρά, αλλά λαβαίνει συγχρόνως υπόψη και την τοποθέτηση των αντικειμένων σε ομάδες ανάλογα με το θέμα ή το υλικό τους. Στην αναγραφή των διαστάσεων του κάθε αντικειμένου το ύψος προηγείται του πλάτους. Στο αγγλικό κείμενο χρησιμοποιούνται συνήθως τα ελληνικά μυθολογικά ονόματα στην καθιερωμένη έκλατινισμένη μορφή τους.

Οι βιβλιογραφικές αναφορές αποτελούν μόνο τους οδηγούς για μία πιο λεπτομερειακή μελέτη. Επειδή περιορίζονται σε βασικές μελέτες, δεν είναι καθόλου εξαντλητικές. Οι συντομογραφίες που χρησιμοποιούνται είναι MMA (Metropolitan Museum of Art), *MMAB* (Metropolitan Museum of Art Bulletin) και *MMJ* (Metropolitan Museum Journal).

## NOTE

The catalogue is arranged in roughly chronological order, though with some allowance for the grouping of objects by theme or medium. In the dimensions given for each object, height precedes width.

The English text for the most part follows the traditional Western use of Latin mythological names.

The bibliographical references were chosen as guides to further reading. Limited to basic studies, they are by no means exhaustive. Abbreviations used are MMA (Metropolitan Museum of Art), *MMAB* (Metropolitan Museum of Art Bulletin), and *MMJ* (Metropolitan Museum Journal).



## CATALOGUE

---



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

---



1. Γερμανία (Κολωνία), τέλη του δωδέκατου αιώνα μ.Χ.

**Ζευγαρωτοί κιονίσκοι από μιά λειψανοθήκη.**

Ἐπιχρυσωμένος χαλκός, μέ ἐνθέσεις ἀπό σμάλτο. Ὑψος 18,7 ἐκ.

Τό πλούσιο ἐπισμαλτωμένο αὐτό ἀντικείμενο μᾶς θυμίζει ὅτι οἱ μορφές τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς χρησιμοποιοῦνταν συνεχῶς πολύ πρὶν ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση. Μιά ἀξιόλογη ἐπιβίωση ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἐποχὴ εἶναι τὸ Κορινθιακὸ κιονόκρανο, διακοσμημένο μέ φύλλα ἀκάνθου, στὰ ὁποῖα ταίριαζε μιά πλούσια καί εὐρηματικὴ ἐπεξεργασία. Τό ἀρχαιότερο παράδειγμα μέ χρώματα καί διακοσμητικὰ μοτίβα στὸν κορμό, πού ἦταν στὴν οὐσία στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, εἶναι ἕνας κίονας στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Πολύευκτου τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἡ ὁποῖα χρονολογεῖται στὸν ἕκτο αἰῶνα μ.Χ. Οἱ κιονίσκοι μας ἀποτελοῦσαν μέρος μιᾶς λειψανοθήκης πού χρησίμευε γιὰ τὴ φύλαξη ἁγίων λειψάνων, καί θά σχεδιάστηκε μέ τὸν σκοπὸ ν' ἀποτελέσει ἕνα ἐπιβλητικὸ ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο, σάν τὴν περίφημη «Λειψανοθήκη τῶν Τριῶν Μάγων» στὸν καθεδρικό ναό τῆς Κολωνίας.

1. German (Cologne), late 12th century.

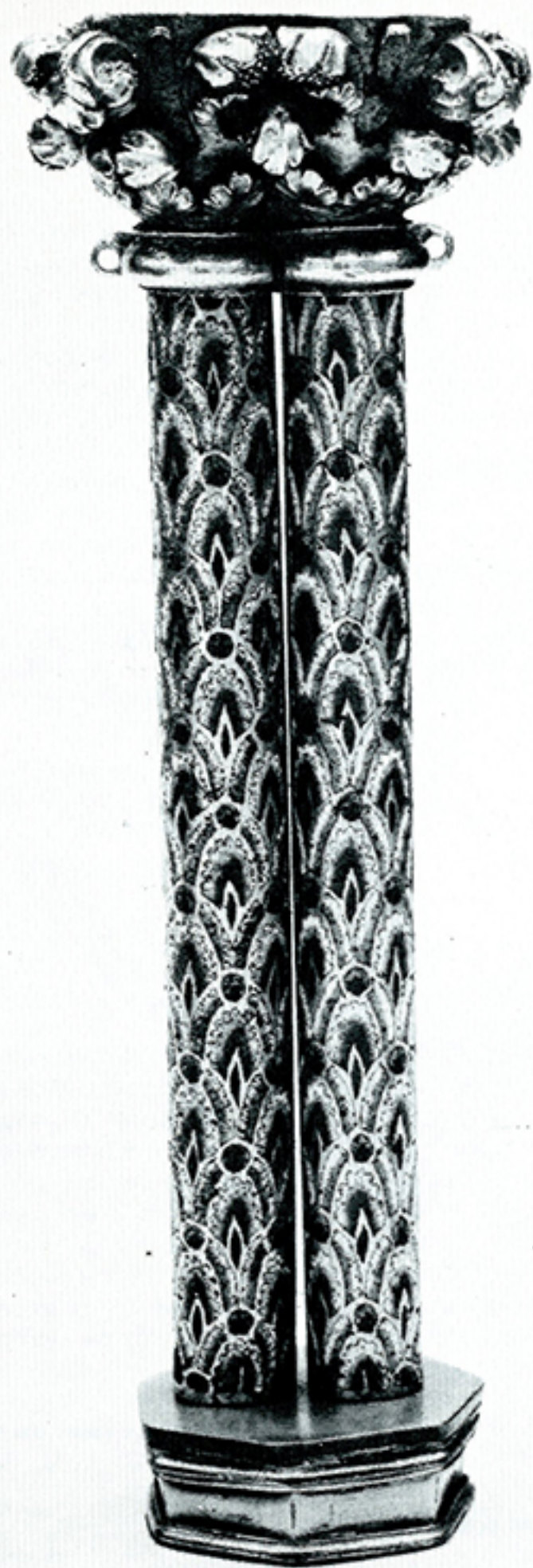
**Coupled colonnettes from a shrine.**

Gilt copper, champlevé enamel. H. 18.7 cm.

This richly enameled object serves as a reminder that the forms of Greek architecture were in continued use long before the Renaissance. A conspicuous classical survival is the Corinthian capital, whose acanthus leaves encouraged lush, inventive treatment. The earliest known application of colors and patternwork to a column shaft, which was basically foreign to classical antiquity, occurs in the sixth-century church of St. Polyeuktes in Constantinople. Our colonnettes were part of a shrine for saintly relics, which, like the famous Shrine of the Three Kings in the cathedral of Cologne, would have been conceived as an imposing architectural ensemble.

Gift of J. Pierpont Morgan, 1917,  
17.190.416







2. Φλάνδρα (Μόζα), γύρω στα 1400.

**Σκεῦος γιά τό πλύσιμο τῶν χεριῶν (Aquamanile):**

**Ὁ Ἀριστοτέλης καί ἡ Φυλλίδα.**

Μπροῦντζος. Ὑψος 33,5 ἐκ.

Ἀνθρωπομορφικά καί ζωομορφικά σκεῦη εἶναι γνωστά ἀπό τόν κόσμο τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος ἀπό τήν προϊστορική ἐποχή καί πέρα. Τό παράδειγμά μας γεμιζόταν μέ ἀρωματισμένο νερό πού χρησίμευε γιά τό πλύσιμο τῶν χεριῶν στό τραπέζι. Ὁ μῦθος πού ἀπεικονίζει ἔχει σχέση μέ τήν ἀνθρώπινη μωρία, καί δείχνει τόν μεγάλο φιλόσοφο Ἀριστοτέλη μ' ἓναν ἀσυνήθιστο τρόπο καί χωρίς κανένα σεβασμό. Ἡ ἱστορία αὐτή, πού δημιουργήθηκε στήν Ἰνδία καί εἶχε φτάσει μέχρι τήν Εὐρώπη ὅπου τήν ἔφεραν ἴσως οἱ Σταυροφόροι γύρω στόν δέκατο τρίτο αἰῶνα, ἔχει ὡς ἐξῆς: Ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος ἦταν τόσο ἐρωτευμένος μέ τήν Φυλλίδα (ἢ ἀλλιῶς Καμπάσπη) ὥστε νά χρειάζεται τή δύναμη τῆς πειθῶς τοῦ Ἀριστοτέλη γιά νά τόν κάνει νά ἀναλάβει τά κρατικά του καθήκοντα. Ἐνῶ ὁμως προσπαθοῦσε νά τόν συνετίσει, ὁ φιλόσοφος ἐρωτεύτηκε κι αὐτός τήν Φυλλίδα. Τότε ἐκείνη ἀπαίτησε νά ἱππεύσει πάνω στήν πλάτη του, γιά νά τῆς ἀποδείξει τήν ἀγάπη του, καί ὀργάνωσε τήν παράσταση γιά τή διαφώτιση τοῦ Ἀλεξάνδρου, πού τήν παρακολουθοῦσε κρυφά.

2. Flemish (Mosan), about 1400.

**Aquamanile: Aristotle and Phyllis.**

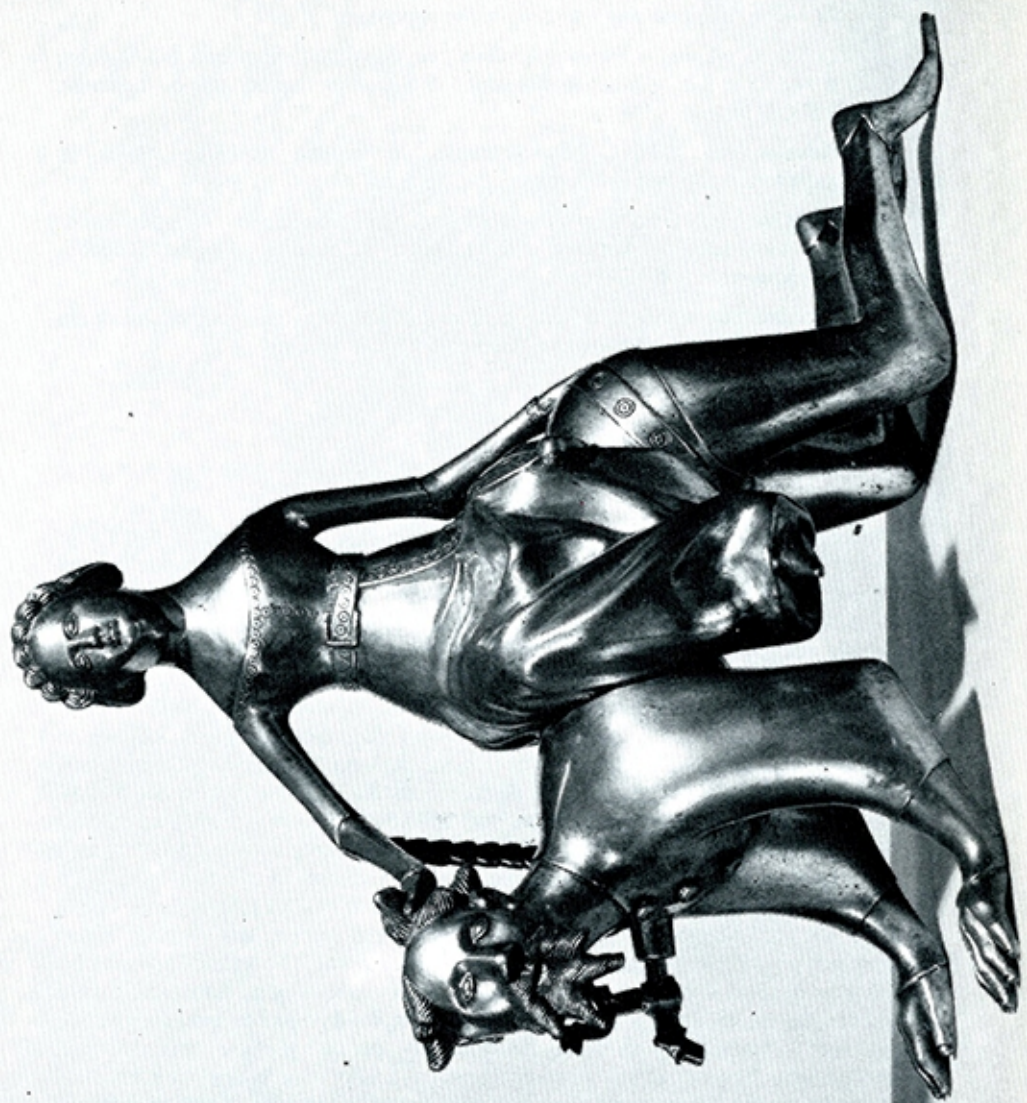
Bronze. H. 33.5 cm.

Figural vessels existed in the classical world from prehistoric times. This aquamanile held scented water for the washing of hands at table. It illustrates a tale of human folly, showing the great philosopher Aristotle in an unfamiliar and irreverent light. The story, which was fabricated in India and had reached Europe by the thirteenth century, probably brought by the Crusaders, goes as follows: Alexander the Great was so enamored of Phyllis (alternately Campaspe) that the persuasion of Aristotle was needed to get him to resume his state duties. In the process, the philosopher fell for Phyllis himself. She demanded, as proof of his love, to ride upon his back and staged the performance for the edification of Alexander, who observed in secret.

References: Paris, Musée de l'Orangerie, *Collection Lehman de New York*, exh. cat. (1957) no. 185; MMA, *The Robert Lehman Collection* by G. Szabo (1975) pp. 62-63.

The Robert Lehman Collection.







3. 4. Βόρεια Ίταλία, μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα.

**Σελίδες από ένα εικονογραφημένο χρονικό**

3. 'Ο Ρωμύλος καί ὁ Ρέμος, ἡ πόλη τῆς Ρώμης, ἡ Ἐρυθραία Σίβυλλα, ὁ Νουμᾶς Πομπίλιος, ὁ Ἡσαΐας, ἡ Σίβυλλα Ἡροφίλη, ὁ Ἱερεμίας καί ὁ Μίδα.

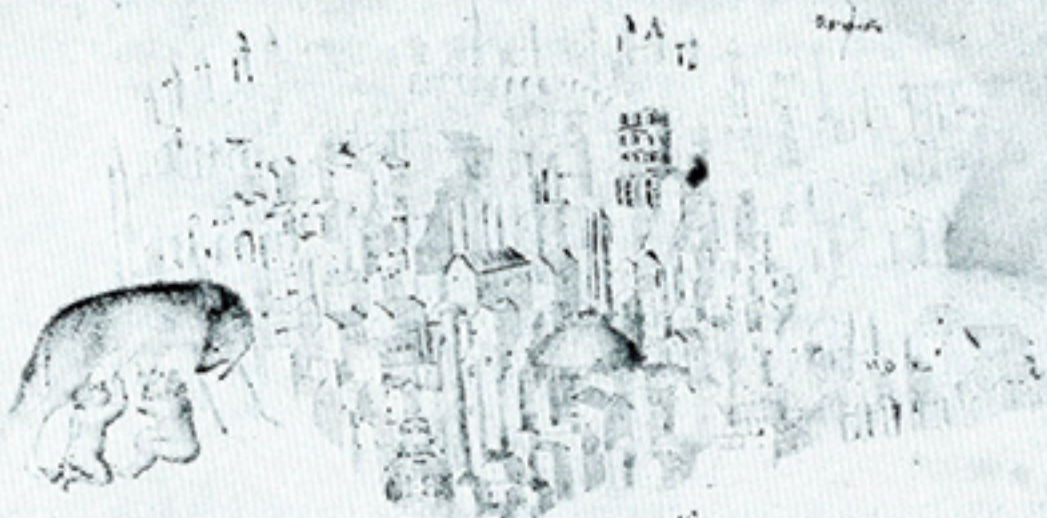
Πενάκι καί μελάνι, ὕδατογραφία μέ λευκές πινελιές πάνω σέ λεπτή περγαμνή (vellum). 31,2 X 19,5 ἐκ.

4. 'Ο Μίνως, ἡ Θυσία τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰεφθά, ὁ Ἀγαμέμνωνας, ὁ Μενέλαος, ἡ Ἄρπαγή τῆς Ἑλένης (Πρίαμος, Ἑλένη, Πάρις), ὁ Ἰάσωνας καί ὁ Ἔκτορας.

Πενάκι καί μελάνι, ὕδατογραφία μέ λευκές καί χρυσές πινελιές πάνω σέ λεπτή περγαμνή (vellum). 30,6 X 19,8 ἐκ.

Οἱ ἱστορίες τῶν διάσημων ἀνδρῶν καί γυναικῶν τῆς ἀρχαιότητος ἦταν ἕνας ἀπό τοὺς τρόπους μέ τοὺς ὁποίους τό πνεῦμα τῆς ἀρχαιότητος διατηρήθηκε ζωντανό. Τέτοιες διηγήσεις ἀπέτελεσαν πηγές ἐμπνεύσεως γιά τόν Δάντη καί τόν Βοκκάκιο, καθὼς καί γιά τοὺς ζωγράφους διάφορων κύκλων τοιχογραφιῶν, ὅπως εἶναι ἐκεῖνες πού φιλοτεχνήθηκαν ἀπό τόν Περούτζινο καί τόν νεαρό Ραφαήλ στό Κολλέτζιο ντέλ Κάμπιο τῆς Περούτζα στά τέλη τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Ὁ Μαζολίνο ντά Πανικάλε συμπλήρωσε μιά σειρά ἀπό τοιχογραφίες πού ἀπεικονίζουν ἀξιόλογα ἱστορικά περιστατικά στό παλάτι τοῦ Καρδινάλιου Τζορντάνο Ὀρσίνι στή Ρώμη, τό 1432. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές, πού δέν σώθηκαν, ἀντιγράφηκαν σ' ἕνα κώδικα πού βρίσκεται τώρα στή συλλογή Κρέσπι, στό Μιλάνο, ἀπό τόν Λεονάρντο ντά Μπεζότσο. Αὐτός ἀντιγράφηκε μέ τή σειρά του ἀπό τόν σχεδιαστή ἢ τοὺς σχεδιαστὲς μας, ἀλλά σέ ἕνα στυλ πού εἶχε περισσότερη ζωντάνια. Σῶζονται ἑννέα συνολικά φύλλα μέ σχέδια — μαζί μέ τά δύο τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου — καί μπορεῖ στήν προσπάθεια αὐτή νά μὴν ἔλαβε μέρος ἕνας μόνο καλλιτέχνης. Τό παράδειγμα πού ἔχει τόν ἀριθμό 4 δείχνει ἕνα πιό φένο καί ἐπιδέξιο χέρι ἀπό ἐκεῖνο πού ἔχει τόν ἀριθμό 3, καί ἐπιπλέον τά στέμματα στό 4 ἔχουν τονιστεῖ μέ χρυσές πινελιές. Ὅρισμένες γραφές (*Elena de grece*) ἔχουν ἐκγαλλιστεῖ, πράγμα πού δείχνει ὅτι ὁ τόπος τῆς καταγωγῆς τους εἶναι τό κοσμοπολίτικο Μιλάνο. Πάντως, τό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἐπιτρέπει μιά ἐλευθερία στοὺς συνδυασμούς τῶν προφητῶν τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης μέ Ἑλληνες βασιλιάδες καί Σίβυλλες, καί τῆς Θυσίας τῆς Κόρης τοῦ Ἰεφθά μέ τὴν Ἄρπαγή τῆς Ἑλένης. Μερικὲς φορές ὁ καλλιτέχνης προσθέτει καί μιά χρονολόγηση (π.χ. τό ἔτος 2774 γιά τόν Ἔκτορα). Ὁλόκληρη ἡ σειρά ἀρχίζει μέ τόν Ἀδάμ καί τελειώνει μέ τόν Ταμερλάνο, ὅπως γνωρίζουμε ἀπό τόν κώδικα τοῦ Λεονάρντο ντά Μπεζότσο.





Sibilla



finis per spm

Numa



finis per spm

Isaiah



finis per spm

Erofla Si



finis per spm

Isaiah



finis per spm

Mida



finis per spm



3, 4. North Italian, mid-15th century.

**Pages from a picture chronicle.**

3. Romulus and Remus, the city of Rome, the Erythraean Sibyl, Numa Pompilius, Isaiah, the Sibyl Herophile, Jeremiah, and Midas.  
Pen and ink, watercolor heightened with white on vellum.  
31.2 × 19.5 cm.
4. Minos, Sacrifice of the Daughter of Jephtha, Agamemnon, Menelaus, Rape of Helen (Priam, Helen, Paris), Jason, and Hector.  
Pen and ink, watercolor heightened with white and touches of gold on vellum. 30.6 × 19.8 cm.

One way in which antiquity was kept alive was in the stories of its famous men and women. They were subject matter for Dante and Boccaccio as well as the painters of fresco cycles, such as that executed by Perugino and the young Raphael in the Collegio del Cambio, Perugia, at the end of the fifteenth century. In 1432, Masolino da Panicale completed a set of frescoes of historic worthies in Cardinal Giordano Orsini's palace in Rome. The frescoes, which have not survived, were copied in a codex by Leonardo da Besozzo (Crespi Collection, Milan); this in turn was copied by our draughtsman or draughtsmen, but in a more vivacious style. Nine sheets of drawings exist, including the Metropolitan's two; more than one artist may have been involved in the endeavor — No. 4 is in a finer, livelier hand than No. 3, and the crowns in the former are picked out in gold. Certain spellings (*Elena de grece*) are frenchified, which suggests cosmopolitan Milan as the place of origin. In any case, the spirit of the day freely associates Old Testament prophets with Greek kings and sibyls, the Sacrifice of the Daughter of Jephtha with the Rape of Helen. Sometimes a date is given (the year 2774 for Hector, for example). The entire series, as known from Leonardo da Besozzo's codex, opened with Adam and closed with Tamerlane.

Reference: Berlin, Kupferstichkabinett, *Vom späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David*, exh. cat. (1973) no. 27.

3. Harris Brisbane Dick Fund, 1958,  
58.105
4. Bequest of Walter C. Baker, 1972.  
1972.118.10



Minos condidit leges



fuit anno m. d. cccc. lxxv.

septem filia immolavit epiboto



fuit anno m. d. cccc. lxxv.

Agamemnon



fuit episcopus septem.

Menelaus.



fuit episcopus septem.

Pandrus  
Rex



fuit eodem episcopus

Paris  
Trojanus



fuit 5. episcopus

Elena de grece

paris elena rapuit

Iason at  
vellus  
in quo  
simila  
Iason



fuit anno m. d. cccc. lxxv.

quisiuit  
aureum

hector

de troia



fuit anno m. d. cccc. lxxv.



5. Τουρναί (Γάλλο-Φλαμανδικό εργαστήριο), γύρω στα 1475-1500

**Σκηνές από τον Τρωικό Πόλεμο.**

Ταπισερί. 440 X 404 εκ.

Τά διάφορα περιστατικά του Τρωικού Πολέμου, πού έρμηνεύτηκαν μέ γραφικό τρόπο σύμφωνα μέ τό πολεμικό καί ιπποτικό πνεύμα τής έποχής ήταν πολύ δημοφιλή στόν Μεσαίωνα. Ή ταπισερί αύτή, ανήκει σέ μιά από πολλές σειρές, πού ή καθεμιά τους είχε άρχικά έντεκα κομμάτια, καί δείχνει τή συγχώνευση τριών έπεισοδίων. Τό πάνω μέρος εικονίζει τόν φόνο του «Ουπόν του Μεγάλου» (Hupon le Grand), ενός γιγαντιαίου συμμάχου τών Τρώων. Στο κέντρο τής εικόνας βλέπουμε έναν άλλο σύμμαχο τών Τρώων, τόν Sagitarius, έναν τοξότη-κένταυρο «φοβερό καί καταπληκτικό» πού σκοτώνει τόν Polienar καί φονεύεται ό ίδιος από τόν Διομήδη. Κάτω δεξιά, ό Άχιλλέας καί ό Έκτορας κανονίζουν τή συνάντησή τους σέ μιά μονομαχία, γιά ν' αποφασίσουν γιά τόν πόλεμο: ό Έκτορας κάνει τήν πρόταση νά φύγουν οι Έλληνες καί ν' αφήσουν ήσυχη τήν Τροία, αν αύτός νικήσει τόν Άχιλλέα. Ό σχεδιαστής τών προσχεδίων σέ χαρτόνι άκολούθησε τή διήγηση του Ραούλ Λεφέβρ, του πιά σημαντικού από τούς συγγραφείς μυθιστοριών γύρω από τήν Τροία, του όποιου τό έργο «Recueil des Histoires de Troie» (Συλλογή τών Ίστοριών τής Τροίας) γράφτηκε κατά παραγγελία του δούκα τής Βουργουνδίας Φίλιππου του Καλού. Γιά νά γίνει τό θέμα πιά εύκολα κατανοητό από τόν θεατή, ένα έπεξηγηματικό κείμενο ύφάνθηκε ανάμεσα στίς παραστάσεις τής ταπισερί στήν κορυφή καί στό κάτω μέρος της, καί ό καλλιτέχνης πρόσθεσε μέ φροντίδα καί προσοχή τά όνόματα τών κύριων προσώπων μέ ώραία γοτθικά γράμματα.

5. Franco-Flemish (Tournai), about 1475-1500.

**Scenes from the Trojan War.**

Tapestry. 440 X 404 cm.

Events of the Trojan War, colorfully interpreted in the light of contemporary warfare and chivalry, were much relished in the Middle Ages. This tapestry, from one of several sets which originally numbered eleven hangings each, incorporates three episodes. At the top, "Hupon le Grand," gigantic ally of the Trojans, is slain. In the center is another Trojan ally, the Sagittary, a centaur bowman "orrible et espatant," who slays Polienar and is himself being slain by Diomedes. At the lower right, Achilles and Hector discuss meeting in single combat to decide the war: Hector proposes that if he defeats Achilles, the Greeks should go away and leave Troy in peace. The designer of the cartoons followed Raoul Lefèvre, most important of the Trojan romancers, whose *Recueil des Histoires de Troie* was written for Philip the Good, duke of Burgundy. For the viewer's greater understanding, an explanatory text is woven into the tapestry at top and bottom, and the leading participants are thoughtfully labeled in beautiful Gothic letters.

References: W.H. Forsyth in *MMAB* n.s. XIV (1955) pp. 76-84; MMA, *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, exh. cat. (1973) no. 8.

Fletcher Fund, 1952,  
52.69



Achilles dunt supercilemit - En bataillaut aveci Le laquanc mirable i ehyantant - Poltreuar tua cu teli effort  
 Qui cobatut mi uertueuemet - fort terribile nome Dimuclos uertueur i mallant - Le laquanc occit et unti a mort



Inferna lumen abili - Ingherous foritio certant  
 Tada sancti dionis iud - Et eris postis prostrant



6. 'Ο «Τεχνίτης τῆς Αἰνειάδας»,  
Γάλλος (ἀπό τῆ Λιμόζ), γύρω στὰ 1525-1530.

**Ἡ πώση τῆς Τροίας ὅπως τῆ διηγείται ὁ Αἰνείας.**

Χάλκινη πλάκα μέ διακόσμηση ἀπό σμάλτο. 22,5 X 19,7 ἐκ.

Στὴν Καρχηδόνα, ὁ Αἰνείας διηγῆθηκε τὰ τελικὰ ἐπεισόδια τῆς Τροίας στὴ Διδῶ καὶ τὴν αὐλὴ τῆς (Aeneis 2). Ὁ σμαλτοτέχνης, πού ἀντλήσε τὴν ἔμπνευσή του ἀπὸ μιὰ ξυλογραφία τῆς ἐκδόσεως τοῦ Βιργιλίου τοῦ Γκρύνινγκερ, ἡ ὁποία τυπώθηκε στὸ Στρασβουῦργο τὸ 1502, καταγράφει τίς σκηνές αὐτές κατὰ γράμμα, καὶ μέ μιὰ ἐλαφριά περιφρόνηση γιὰ τίς κλασικὲς ἀναλογίες. Ἡ Ἑλένη κρύβεται στὸ ἱερό τῆς Ἥρας. Ἡ Ἀφροδίτη συμβουλεύει τὸν Αἰνεία νά σώσει τὸν πατέρα καὶ τὸν γιό του. Ὁ Ποσειδῶνας κραδαίνει τὴν τρίαινά του, ἡ Ἥρα καλεῖ τοὺς κατακτητὲς Ἑλληνας στὰ πλοῖα τους, ἡ Ἀθηναῖα αἰωρεῖται στὸν οὐρανὸ πάνω ἀπὸ τὸν πύργο πού πέφτει. Τὸ χέρι τοῦ Δία, πού εἰκονίζεται ὅπως ταιριάζει στὸν πατέρα τῶν Θεῶν, ρίχνει ἕναν κεραυνὸ πάνω στὴν πόλη. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἕνα γραφικὸ συμπλήρωμα τοῦ κειμένου τοῦ Βιργιλίου: ὁ κορμὸς ἑνὸς ἀνδρᾶ ἀναδύεται ἀπὸ τὴν κορυφὴ ἑνὸς πύργου πού καίγεται, ἐνῶ ἕνα παιδί πέφτει νεκρὸ πίσω του. Ἡ πλάκα αὐτὴ ἀνήκει σὲ μιὰ σειρά σκηνῶν ἀπὸ τὴν Αἰνειάδα, πού εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ γοητευτικὲς καὶ περιζήτητες σειρές εὐρωπαϊκῶν σμάλτων.

6. The Aeneid Master,  
French (Limoges), about 1525-30.

**The Fall of Troy as Related by Aeneas.**

Plaque, enamel on copper. 22.5 X 19.7 cm.

At Carthage, Aeneas narrated the final scenes of Troy to Dido and her court (*Aeneid* 2). The enameler, basing himself upon a woodcut in the Grüninger Vergil printed at Strasbourg in 1502, records these scenes literally and with airy disregard for classical proportion. Helen hides in Vesta's sanctuary. Venus counsels Aeneas to save his father and son. Neptune wields his trident, Juno summons the conquering Greeks in their boats, Pallas hovers in the sky above a falling tower. Jupiter's hand, like that of God the Father, casts lightning on the city. At left is a picturesque supplement to Vergil's text: the torso of a man emerges from the top of a burning tower while a child falls to death behind him. The plaque belongs to the *Aeneid* series, one of the most delightful and coveted series of European enamels.

References: J.-J. Marquet de Vasselot in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1912) p. 30, no. 9; M. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature* (New York, 1963) pp 188-89.

Gift of Henry Walters, 1925.  
25.41







7. Ἴταλία (Τοσκάνη), μέσα τοῦ 15οῦ αἰώνα.

**Μικρό κηροπήγιο: Ἀγόρι πού στέκεται πάνω σ' ἓνα θάλασσιο κοχύλι.**

Μπροῦντζος. Ὑψος 31,1 ἐκ.

Τά μπρούτζινα γλυπτά ἦταν ἓνα ἀναπόσπαστο συμπλήρωμα τῆς ἀναβιώσεως τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος στήν Ἴταλία, πού οἱ ἀνασκαφές στό ἔδαφος τῆς ἔδωσαν τόσα δείγματα ἔργων τῆς ἀρχαιότητος. Ἔχει ἀναφερθεῖ πολλές φορές ὅτι οἱ ἀνθρωπομορφικές λαβές τῶν Ἑτρουσκικῶν μπρούτζινων ἀγγείων ὑπῆρξαν τά πρότυπα τῶν λυγερῶν μορφῶν τῶν καλύτερων μπρούτζινων ἀγαλματιδίων τῆς πρώιμης Ἀναγεννήσεως. Ἡ ἀπώτατη ὁμως πηγή ἐμπνεύσεως γιά τή μορφή τοῦ κηροπηγίου εἶναι τά ἀνθρωπομορφικά ἀρχιτεκτονικά στηρίγματα ἀπό τήν ἀρχαιότητα, ἐνῶ τό παιδί πού στέκεται σέ «κοντραπόστο» πάνω στό κοχύλι μιμεῖται τίς μορφές τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Σιένας, ἔργα τοῦ μεγάλου Φλωρεντινοῦ γλύπτη Ντονατέλλο. Τά διακοσμητικά σημάδια πού ἄφησε ἡ ἐπεξεργασία μέ ἐργαλεῖο στό κάτω μέρος τῆς λεκάνης τοῦ κηροπηγίου θυμίζουν μιὰ τεχνική πού χρησιμοποιήθηκε ἀπό τόν Φιλαρέτε, τόν γλύπτη πού λάξεψε τίς πόρτες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Πέτρου στή Ρώμη, καί εἶναι ιδιαίτερα ἀξιοθαύμαστα.

7. Italian (Tuscany), mid-15th century.

**Candlestick: Boy standing on a seashell.**

Bronze. H. 31.1 cm.

Bronze sculpture was an intimate adjunct of the classical revival in Italy, whose soil yielded so many antique examples in excavation. The figural handles of Etruscan bronze vessels have sometimes been cited as responsible for the suppleness exhibited by the best early Renaissance bronzes. The ultimate source for the candlestick figure is in antique figural supports for architecture, while the child standing in *contrapposto* on a seashell directly emulates the Siena Baptistery figures of the great Florentine sculptor, Donatello. Particularly admirable are the ornamental passages of tooling on the underside of the candle basin, recalling a technique used by Filarete, sculptor of the doors of St. Peter's in Rome.

Reference: S. Rubinstein-Bloch, *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal* (Paris, 1926) pl. XLVIII.

Gift of George Blumenthal, 1941,  
41.100.74







8. Ἴταλία (ἴσως Φλωρεντία), τέλη τοῦ 15ου αἰώνα.

**Ὁ Μαρσύας.**

Μπρούντζινο ἀγαλματίδιο. Ὑψος 30,5 ἐκ.

Τό μοτίβο αὐτό εἰκονίζεται καί σέ μιά ἀπό τίς ἀνάγλυφες βάσεις ἀπό τή Μαντινεία, πού τώρα βρίσκεται στό Ἐθνικό Ἀρχαιολογικό Μουσείο τῆς Ἀθήνας. Ἡ γνώση τοῦ θέματος ἔφτασε κατά κάποιον τρόπο, ἴσως διά μέσου τῶν Ρωμαϊκῶν σαρκοφάγων, μέχρι τήν πρώτη Ἀναγέννηση, ὅποτε ἔγινε πολύ τῆς μόδας. Ἔτσι δημιουργήθηκαν ἀντίγραφα πού εἶναι ὅλα διαφορετικά, μέ τή μορφή περίοπτων μπρούντζινων ἀγαλματιδίων, ἐνῶ διάφορες ὄψεις τοῦ ἀφθονοῦν σέ λευκώματα σχεδίων καί σέ σκηνές πού ζωγραφίστηκαν ἀπό τοὺς μεγαλύτερους καλλιτέχνες, ἀπό τόν Οὐτσέλλο μέχρι τόν Σινιорέλλι. Οἱ θεατές ἔβλεπαν συχνά τή γεμάτη ἐνεργητικότητα στάση τοῦ Μαρσύα ἀπό πίσω, καί τό νόημά της ξαναερμηνεύτηκε σάν μιά ἐκφραση φόβου. Ἔτσι τό ἕνα ἀπό τά δύο παραδείγματα στή συλλογή τῶν Μεδίκων περιγράφηκε σάν «ἕνα σύγχρονο εἰδῶλιο ἀπό μπρούντζο πού ἀποκαλεῖται φόβος». Εἶναι φανερό ὅτι ὁ δημιουργός τοῦ εἰδωλίου μας εἶχε τήν πρόθεση νά ἀπεικονίσει τόν Μαρσύα, ἀπό τό ἐπιστόμιο πού χρησιμεύει γιά νά παίζει τόν δίαυλο. Ἐκεῖνο πού τό διακρίνει εἶναι ἡ ἐξ ὀλοκλήρου σφυρήλατη ἐπιφάνεια καί ἡ μαρμάρινη βάση, πού ἔχει ὑποστῆ ἀρκετές φθορές, καί διαλέχτηκε μέ ἀρκετά χαριτωμένο τρόπο ἀπό ἕναν ἀπό τοὺς κατόχους του γιά νά τονίσει τήν ἐντύπωση τῆς ἀρχαιότητας.

8. Italian (probably Florence), late 15th century.

**Marsyas.**

Bronze statuette. H. 30.5 cm.

The source for this figure lies in Greek relief sculpture. The motif occurs in one of the pedestal reliefs from Mantinea, now in the National Archaeological Museum in Athens. Knowledge of this motif descended somehow, probably via Roman sarcophagi, to the early Renaissance when it was much in vogue. Copies, no two identical, were developed in the round as bronze statuettes, and views of it abound in sketchbooks and scenes painted by the greatest masters, from Uccello to Signorelli. The energetic pose was often viewed from the back and its meaning reinterpreted as an expression of fear. One of two examples in the Medici collection was described as "una figurina di bronzo moderna detta una paura." That ours is intended to be Marsyas is clear from the mouthpiece for playing the double flute. It is distinguished by the all-over hammered surface and the battered marble base rather charmingly chosen by one of its owners to stress its antique flavor.

Reference: Florence, Palazzo Strozzi, *Lorenzo il Magnifico e le arti*, exh. cat. (1949) no. 15.

Gift of C. Ruxton Love, Jr., 1963,  
63.195







9. Ἄντονέλλο Γκατζίνι (1478-1536).  
Ἰταλός (ἀπό τή Σικελία).

**Ἄγόρι πού θγάζει ἓνα ἀγκάθι ἀπό τή φτέρνα του (Ἄπακανθιζόμενος).**  
Μπρούντζινο γλυπτό. Ὑψος 87 ἐκ.  
1500.

Τό περίφημο ρωμαϊκό ἀντίγραφο ἑνός ἐλληνιστικοῦ μπρούντζινου γλυπτοῦ, τό ὁποῖο εἰκονίζει ἓνα ἀγόρι τήν ὥρα πού θγάζει ἓνα ἀγκάθι ἀπό τό δεξί του πόδι καί εἶναι μιά πολύτιμη ἀρχαία μελέτη ἀπό τήν καθημερινή ζωή, μετακινήθηκε ἀπό τό Λατερανό στό Παλάτσο ντέι Κονσερβаторι ἀπό τόν Πάπα Σίξτο Δ' τό 1471, καί ἀπό τότε ἐγινε μιά ἀπό τίς ἀρχαιότητες πού προκάλεσαν περισσότερο τό ἐνδιαφέρον τῶν καλλιτεχνῶν. Σῶζονται ἀντίγραφα σέ διάφορα ὑλικά, ἀλλά κανένα ἀπό τά πρῶιμα παραδείγματα δέν ἔχει τό μέγεθος καί τόν προσωπικό χαρακτήρα τοῦ δικοῦ μας, πού ἔχει γενικά πιό χυμῶδεις καί πιό στρογγυλές μορφές ἀπό τό πρωτότυπο, καί κοντούς κυματιστούς βοστρύχους ἀντί γιά χτένισμα «πάζ». Ἡ Σικελία ἦταν περήφανη γιά τήν ἐνδοξη ἐλληνική κληρονομιά της, καί τή μεγάλη ἀνθρωπιστική δραστηριότητα πού ἀναπτύχθηκε ἐκεῖ, ἀλλά ἡ Σικελική Κλασική Ἐποχή τῆς Ἀναγεννήσεως στή γλυπτική δημιουργήθηκε κυριολεκτικά «μέσα σέ μιά νύχτα» ἀπό τόν Ἄντονέλλο Γκατζίνι. Ὁ «Ἄπακανθιζόμενος» εἶναι ἓνα πρῶιμο ἔργο του, πού βρισκόταν κάποτε στό Παλάτσο Ἀλκόντρες στή Μεσσήνη, ὅπου χρησιμοποιήθηκε σάν μορφή γιά τή διακόσμηση μιᾶς κρήνης στήν κορυφή μιᾶς σκάλας. Ἡ ἐπιγραφή κοντά στό πόδι ἔχει τή ὑπογραφή τοῦ Ἄντονέλλο καί τή χρονολογία 1500.

9. Antonello Gagini (1478-1536),  
Italian (Sicily).

**The Spinario.**

Bronze figure. H. 87 cm.  
1500.

The famous Hellenistic bronze of a boy pulling a thorn from his right foot, prized as an antique genre study, was moved from the Lateran to the Palazzo dei Conservatori by Pope Sixtus IV in 1471 and was thereafter one of the Roman antiquities that most attracted artists. Copies in many media exist, but no early one has the size and independent character of this, which has altogether mellowed, more rounded forms than the original, and clipped curls instead of a pageboy haircut. Sicily boasted a proud Greek heritage and much humanist activity, but the Sicilian High Renaissance in sculpture was created virtually overnight by Antonello Gagini. This is an early work, once in the Palazzo Alcontres in Messina, where it was used as a fountain figure at the top of a staircase. Inscribed near the foot were Antonello's signature and the date 1500.

Reference: J.D. Draper in *The Burlington Magazine* CXIV (1972) pp. 55-58.

Gift of George and Florence Blumenthal, 1932,  
32.121







10. Άντρέα Μαντένια (1431-1506)  
Ίταλός ( από τή Μάντουα).

... **Ἡ μάχη τῶν θεῶν τῆς θάλασσης.**

Χαλκογραφία. 29,4 X 39,1 ἐκ.  
Γύρω στά 1486-1494.

Τό ἔργο αὐτό ἀποτελεῖ τό δεξιό μισό μιᾶς συνθέσεως πού τυπώθηκε σέ δύο τμήματα μέ μορφή ζωφόρων, σάν ἀποτέλεσμα τῆς ἐντατικῆς μελέτης τῶν ἀρχαίων ἀναγλύφων πού ἔκανε ὁ Μαντένια. Οἱ θαλάσσιοι «θίασοι» σέ ἀνάγλυφα τῆς Βίλλας τῶν Μεδίκων στή Ρώμη καί τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου ἀναγνωρίστηκαν σάν πηγές τῆς χαλκογραφίας αὐτῆς, ἀλλά ἡ εἰρηνική τους διάθεση ἔρχεται σέ ἔντονη ἀντίθεση μέ τήν παράφορη μανία τῶν θαλάσσιων ὄντων πού ἀπεικόνισε ὁ Μαντένια. Ἐκφράστηκε ἡ γνώμη πώς ὁ καλλιτέχνης ἀντλήσε τήν ἔμπνευσή του ἀπό μιά φιλολογική πηγή, δηλαδή τήν Αἰνειάδα (*Aeneis*, 1.147—52) ὅπου ὁ Βιργίλιος περιγράφει μιά θυελλώδη καταιγίδα στή θάλασσα, πού τήν προκάλεσαν οἱ θεοί τῶν ἀνέμων καί πού τήν παρομοιάζει μέ τήν ὀργή ἑνός «χυδαίου ὄχλου».

10. Andrea Mantegna (1431-1506),  
Italian (Mantua).

**Battle of the Sea-Gods**

Engraving, 29.4 X 39.1 cm.  
About 1486-94.

This is the right half of a composition printed in two sections, whose friezelike character results from Mantegna's intensive study of ancient reliefs. Marine *thiasoi* on reliefs at the Villa Medici in Rome and the Glyptothek in Munich have been identified as sources, but their pacific mood is in marked contrast to the passionate fury of Mantegna's sea creatures. A literary inspiration has been suggested in the *Aeneid* (1.147-52), where Vergil describes a tumultuous storm at sea caused by wind-gods, likening it to the rage of a "base rabble."

References: A.M. Hind, *Early Italian Engravings* (London, 1948) V, p. 15, no. 6<sup>1</sup>; J.A. Levenson, K. Oberhuber, and J.L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art* (Washington, D.C., 1973) no. 76.

Rogers Fund, 1921,  
20.88.1







11. Άντρέα Μπριόσκο, «Ίλ Ρίτσιο» (1470-1532 περ.) καί μαθητές του. Ίταλία (Πάδουα).

**Καθιστός Πάνας μέ αὐλούς καί ἓνα λύχνο ἀπό κοχύλι.**

Μπρούντζινο ἀγαλματίδιο. Ὑψος 23,4 ἐκ.  
Γύρω στά 1515-1530.

Ἡ ἔκδοση τῆς «*Hypnerotomachia Poliphili*» (Ὑπνερωτομαχίας τοῦ Πολύφιλου) μέ τίς ξυλογραφίες πού εἰκονίζουν διονυσιακές μορφές, στή Βενετία τό 1499, ἔδωσε καινούργιο σφρίγος στήν πανάρχαια μορφή τοῦ σατύρου. Στήν γειτονική Πάδουα, ὁ κλασικιστής γλύπτης Ρίτσιο ἐνσωμάτωσε συχνά σατύρους στά ἔργα του. Τέτοιοι σάτυροι σκαρφαλώνουν στίς ἄκρες τοῦ ἀριστουργήματός του, δηλαδή τοῦ μπρούντζινου Πασχάλιου κηροπηγίου πού ἐγκαταστάθηκε στόν Ἅγιο Ἀντώνιο τῆς Πάδουας τό 1516. Ὁ ἴδιος καλλιτέχνης φιλοτέχνησε καί ἄλλα παρόμοια, πού κρατᾶνε μικρά σκεύη καί μοιάζουν νά φλέγονται ἀπό τήν ἐπιθυμία νά κερδίσουν τή συμπόνια μας γιά τή μισο-ζωώδη κατάστασή τους, ὅπως εἶναι π.χ. τό παράδειγμά μας. Τά μάτια εἶναι ἐπαργυρωμένα: μιά ἀκόμη εὐχάριστη παρατήρηση κάποιας ἀρχαίας συνήθειας.

11. Andrea Briosco, il Riccio (ca. 1470-1532) and workshop, Italian (Padua).

**Seated Pan with pipes and a shell lamp.**

Bronze statuette. H. 23.4 cm.  
About 1515-30.

The immemorial satyr was given new vitality by the publication of the *Hypnerotomachia Poliphili*, with its woodcuts of Bacchic figures, in Venice in 1499. In neighboring Padua, the classicizing sculptor Riccio often incorporated satyrs in his work. They perch on the edges of his masterpiece, the bronze Paschal candlestick in S. Antonio, Padua (installed 1516). He fashioned others, like the present one, who hold out small vessels and seem wistfully to engage our sympathy for their half-animal state. The eyes are silvered, a nice additional observation of ancient practice.

Reference: J.D. Draper in *Apollo* CVII (1978) pp. 174-77.

Gift of Irwin Untermyer, 1964,  
64.101.1417







12. Έργαστήριο του Άντρέα Μπριόσκο, «Ίλ Ρίτσιο» (1470-1532 περ.).  
Ίταλία (Πάδουα).

**Τρίτωνας καί Νηρηίδα.**

Μπρούντζινο σύμπλεγμα. Ύψος 22,2 εκ.  
Γύρω στά 1525.

Άγαλματίδια πού εικονίζουν αυτή τή σύνθεση σώζονται σέ πολλές συλλογές, αλλά τό παράδειγμά μας έχει μιά ιδιαίτερη θελκτική έγχάρακτη έγργασία πάνω στό μέταλλο. Τό πρότυπο του συμπλέγματος κατάγεται από τή «Μάχη τών θεών τής θάλασσας» του Μαντένια. (άρ. κατ. 10), αλλά πήρε ένα νέο ένδιαφέρον μέ τήν προσθήκη διαφορετικῶν χαρακτηριστικῶν γνωρισμάτων καί τήν υιοθέτηση πολλαπλῶν απόψεων. Ὁ τρίτωνας κρατάει αὐλούς στό ἀριστερό του χέρι, ἐνῶ στό δεξί κρατοῦσε κάποτε ένα θαλάσσιο κοχύλι (πού σώζεται ἀκόμα στό παράδειγμα τής συλλογῆς Φρίκ) ἀντί νά κραδαίνει ένα ὄπλο, ὅπως στή χαλκογραφία του Μαντένια.

12. Workshop of Andrea Briosco, Il Riccio (ca. 1470-1532),  
Italian (Padua).

**Triton and Nereid.**

Bronze statuette. H. 22.2 cm.  
About 1525.

Statuettes of this composition exist in several collections, but our example shows especially attractive chasing. Derived from Mantegna's *Battle of the Sea-Gods* [10], the model is given new interest through changed attributes and the adoption of multiple points of view. The triton carries pipes in his left hand and instead of wielding a weapon as in Mantegna's engraving, he once held a shell in his right (still present in the Frick Collection example).

Reference: J. Pope-Hennessy, *The Frick Collection: III. Sculpture* (New York, 1970) pp. 94-96.

The Jules S. Bache Collection, 1949,  
49.7.59







13. Έργαστήριο του Άντρέα Μπριόσκο, «Ίλ Ρίτσιο» (1470-1532 περ.).  
Ίταλία (Πάδουα)

**Λυχνάρι λαδιοῦ σέ σχῆμα σφίγγας.**

Μπροῦντζος. Ὑψος 12,4 ἐκ.  
Γύρω στά 1510-1530.

Οἱ κύκλοι τῶν ἀνθρωπιστῶν τῆς Βόρειας Ίταλίας ἐκτιμοῦσαν ἰδιαίτερα τίς διάφορες ὄψεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος, ὅπως ἀποκαλύπτονταν ἀπό τίς ἀρχαιολογικές ἀνακαλύψεις ἀσυνήθιστων ἀντικειμένων καθημερινῆς χρήσης. Ὁ Ρίτσιο καί τό ἐργαστήριό του προμήθευαν στό κοινό αὐτό ἀμέτρητα μελανοδοχεῖα καί λυχνάρια, στά ὁποῖα οἱ παράδοξες συστροφές τῆς ὀργανικῆς μορφῆς καί τῶν ἐπίμονων ρυθμῶν ἔχουν ἕναν προσωπικό χαρακτήρα. Ἡ σφίγγα μας, μέ τά φυλλόσχημα μέλη μοιάζει σάν νά φυσάει τή φλόγα μέ τά φουσκωμένα της μάγουλα.

13. Workshop of Andrea Briosco, il Riccio (ca. 1470-1532),  
Italian (Padua).

**Oil lamp in the form of a sphinx.**

Bronze. H. 12.4 cm.  
About 1510-30.

North Italian humanist circles relished the everyday aspects of classical antiquity as revealed by the archaeological recovery of curious domestic objects. For this audience, Riccio and his workshop supplied numberless inkwells and lamps, whose fantastic convolutions of organic form and insistent rhythms have a character all their own. Our leafy "sphinx" gives the impression of blowing the flame with her puffed-out cheeks.

Rogers Fund, 1911,  
11.38.2







14. Κολίν Καστίγ και βοηθοί του, πού ή δράση τους τοποθετείται στις αρχές του 16ου αιώνα.  
Γαλλία (Σχολή τής Ρουέν).

**Δέκα όρθογώνια κομμάτια από τό Σατώ ντέ Γκαγιόν.**

Ξύλο θαλανιδιάς, πού έχει δουλευτεί και διαμορφωθεί σέ δύο πόρτες. Ύψος κάθε πόρτας 217,2 έκ.  
1508-1517

Ό «Χρυσός Οίκος» (*Domus Aurea*) του Νέρωνα στή Ρώμη ανασκάφτηκε στήν αρχή τής δεκαετίας του 1490, προκαλώντας τόν ένθουσιασμό διάφορων καλλιτεχνών, πού είδαν μιά έντελώς καινούργια όψη τής αρχαιότητας ν' αποκαλύπτεται στά πλούσια διακοσμητικά συμπλέγματα τών τοιχογραφιών του. Οί τοιχογραφίες αυτές έγιναν οί πηγές τής έμπνεύσεως μιάς τεχνοτροπίας πού έγινε γνωστή σάν «γκροτέσκ» (από τίς όνομασίες «γκρόττα» και «γκροτέσκο», πού δίνονταν στους θαλάμους τούς όποιους διακοσμούσαν οί τοιχογραφίες, και πού διαδόθηκε γρήγορα σ' όλόκληρη τήν Εύρώπη μέ τά έργα τής χαρακτηριστικής. Ή διακόσμηση «γκροτέσκ» έδωσε ένα άπεριόριστο ρεπερτόριο εύρηματικών σχημάτων, και είχε τή μεγαλύτερη ζήτηση για πολλές δεκαετίες. Τό πιό περίφημο παράδειγμά της, δηλαδή οί διακοσμήσεις του Ραφαήλ και τής σχολής του για τή Λότζα του Βατικανού, είναι λίγο μεταγενέστερο από τά τύμπανα αυτά τών θυρόφυλλων του Μητροπολιτικού Μουσείου, τά όποια πάρθηκαν από πολλά μέρη του παρεκκλησίου του πολυτελοῦς Σατώ ντέ Γκαγιόν κοντά στή Ρουέν, πού ανήκε στον Καρδινάλιο Ζώρζ ντ' Αμπουάζ. Τά τύμπανα τών θυρόφυλλων του παραδείγματός μας πέτυχαν ν' αποκτήσουν μιάν ακόμα κλασική νότα μέ τό ταίριασμα τών δύο δίσκων, πού δείχνουν τόν Άδριανό και τή Φαυστίνα μαζί μέ τό πορτραίτο του καρδινάλιου, καθώς και εκείνο του προσάτη του βασιλιά Λουδοβίκου ΙΒ'.







14. Colin Castille and assistants, active early 16th century,  
French (Rouen School).

**Ten panels from the Château de Gaillon.**

Oak, now incorporated into two doors. H. of each door 217.2 cm.  
1508-17.

The *Domus Aurea*, the Golden House of Nero in Rome, was excavated beginning in the 1490s, to the delight of artists who found an entirely new aspect of antiquity revealed in the exuberant tracery of its frescoes. These inspired a style which came to be known as "grotesque" (from the words *grotta* and *grottescho*, applied to the chambers containing the frescoes), and which spread rapidly throughout Europe by means of prints. Grotesque ornament offered a limitless repertory of inventive shapes and the taste for it prevailed over many decades. Its most famous example, the decorations of Raphael and his school for the Vatican Logge, is slightly later than the Metropolitan panels, which were taken from several parts of the chapel at Cardinal Georges d'Amboise's luxurious Château de Gaillon near Rouen. The panels strike a further classical note in the pairing of roundels showing Hadrian and Faustina with the Cardinal's portrait and that of his patron, Louis XII.

Reference: W. Rieder in *Apollo* CVI (1977) pp. 350-51.

Bequest of George Blumenthal, 1941,  
41.190.493, 494







15. Ἀγκοστίνου Βενετσιάνου (γύρω στὰ 1490-μετὰ τὰ 1531).  
Ἰταλός (ἀπὸ τὴ Βενετία, ἐργάστηκε στὴ Ρώμη).

**Ὁ Ἀπόλλωνας τοῦ Μπελβεντέρε.**

Χαλκογραφία. 25,8 X 16,5 ἐκ.  
Γύρω στὰ 1516-1530.

Ὁ ὀνομαστός αὐτός μαρμάρινος «Ἀπόλλωνας» πού εἶναι ἓνα ρωμαϊκό ἀντίγραφο ἑνὸς ἐλληνικοῦ μπρούντζινου πρωτοτύπου, ἀνακαλύφθηκε γύρω στὸ τέλος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, καί ἐκτέθηκε γιὰ πρώτη φορά στὸν κήπο τοῦ Καρδινάλιου Τζουλιάνου ντέλα Ρόβερε στὸ Σάν Πιέτρο ἰν Βίνκολι τῆς Ρώμης. Ὄταν ὁ καρδινάλιος ἐγίνε πάπας μέ τὸ ὄνομα Ἰούλιος Β΄ (1503), τὸ ἄγαλμα μεταφέρθηκε στὸ Βατικανό, ὅπου ἀπέτελεσε ἴσως τὸ πιὸ φημισμένο ἔργο ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα γιὰ τέσσερις αἰῶνες. Σ' αὐτὴ τὴν πρώιμη ἀπόδοση, ὁ χαλκογράφος ἀντιστρέφει τὴν στάση τοῦ Ἀπόλλωνα, καί εἰκονίζει τὸ ἄγαλμα στὴν κατάσταση πού βρισκόταν ἀνάμεσα στὸ 1511, ὅταν τοποθετήθηκε στὴν κόγχη του στὸ Μπελβεντέρε τοῦ Βατικανοῦ, καί στὸ 1532, ὅταν ὁ γλύπτης Μοντορσόλι ἀρχισε τὶς ἀποκαταστάσεις του.

15. Agostino Veneziano (ca. 1490-after 1531),  
Italian (Venice, active in Rome).

**The Apollo Belvedere.**

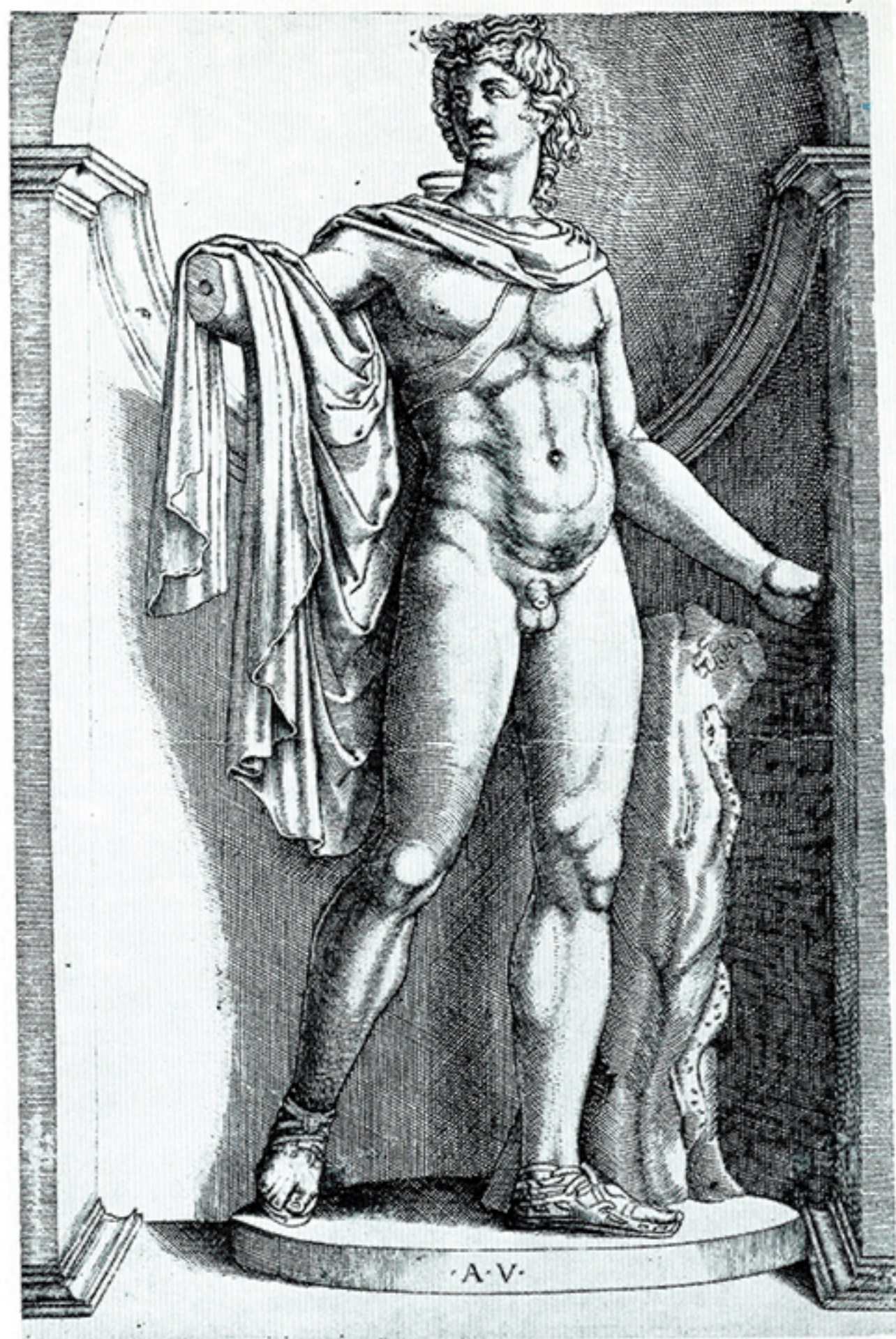
Engraving. 25.8 X 16.5 cm.  
About 1516-30.

The celebrated marble *Apollo*, Roman copy of a Greek bronze original, was discovered toward the end of the fifteenth century and first displayed in Cardinal Giuliano della Rovere's garden at S. Pietro in Vincoli in Rome. After the cardinal became Pope Julius II (1503), the figure was moved to the Vatican where it became perhaps the most universally acclaimed of any antiquity for four centuries. In this early view, the engraver reverses the pose. He shows the statue as it was between 1511, when it was installed in its niche in the Vatican Belvedere, and 1532, when the sculptor Montorsoli began his restorations.

Reference: H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican, Belvedere* (Stockholm, 1970) p. 50.

Harris Brisbane Dick Fund, 1941,  
41.72 (2.53)







16. Ίταλία (Φαέντσα), γύρω στα 1520.

**Φαρμακευτικό δοχείο με τόν Ἀπόλλωνα καί τόν Δαβίδ.**

Μαγιόλικά. Ύψος 26,7 εκ.

Τό ὄνομα τοῦ ζωγράφου τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι ἄγνωστο, ἀλλά ξέρομε πώς φιλοτέχνησε μερικές ἀπό τίς ὠραιότερες δημιουργίες σέ μαγιόλικά πού χρονολογοῦνται στήν κύρια φάση τῆς Ἀναγεννήσεως. Τό «άλμπαρέλλο», ἕνα φαρμακευτικό δοχείο πού ἔχει συνήθως μιά πολύ πιό ταπεινή ἐμφάνιση, ἔγινε πολύ σπάνια ἀντικείμενο μιᾶς τόσο ραφιναρισμένης ἐπεξεργασίας ὅσο ἐδῶ. Ἀνάμεσα στήν πλούσια ἀνθεμωτή διακόσμηση ὑπάρχουν δύο μεγάλοι κύκλοι, μέσα στούς ὁποίους εἰκονίζονται οἱ μορφές τοῦ «Ἀπόλλωνα τοῦ Μπελβεντέρε» καί τοῦ Δαβίδ πού παίζει τήν ἄρπα ἢ μιά παράσταση ἀντλεῖ τήν ἔμπνευσή της ἀπό μιά χαλκογραφία τοῦ Νικολέττο ντά Μοντένα καί ἡ ἄλλη ἀπό ἕναν ἀνώνυμο Φλωρεντινό χαρακτική τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα. Ἡ ἐπαναλαμβανόμενη ἐπιγραφή CONSERVA BORAGINATA διασαφηνίζει ὅτι τό δοχείο αὐτό περιεῖχε φαρμακευτικό βορράγιο (βόραγο, μποράντσα), ἕνα δημοφιλές φαρμακευτικό βότανο (*Borago officinalis*) πού συχνά ἀνακατευόταν μέ κρασί. Ἕνας Ἄγγλος βοτανολόγος γράφει: «Τό βορράγιο ἀνακουφίζει τήν καρδιά καί δίνει εὐφορία». Ὁ σχεδιαστής τοῦ παραδείγματός μας παρομοιάζει τίς ιδιότητες τοῦ βορράγιου μέ τήν ἐπίδραση τῆς μουσικῆς πού φέρνει γαλήνη καί χαρά, μέ τό νά δίνει στό βότανο αὐτό ἰσχυρούς συνήγορους γιά μιά τέτοια ὁμοιότητα, ὅπως εἶναι ὁ Ἀπόλλωνας, ὁ θεῖος μουσικός καί θεραπευτής, καί ὁ ἄρπιστής τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, πού τό παίξιμό του θεράπευσε τόν Σαοῦλ.







17. "Αλμπρεχτ Ντύρερ (1471-1528).

Γερμανός.

**Ἄπόλλωνας.**

Σχέδιο, μέ πενάκι, καφέ καί σκοῦρο καφέ μελάνι σέ καφετί-γκρί χαρτί. 21,8 X 14 ἐκ.

Γύρω στά 1501-1503.

Ὁ "Αλμπρεχτ Ντύρερ δέν ἐπισκέφθηκε ποτέ τή Ρώμη, ἀλλά γνώριζε ἴσως τόν «Ἄπόλλωνα τοῦ Μπελβεντέρε» ἀπό ἕνα σχέδιο. Ἡ γυμνή αὐτή μορφή, στή χαρακτηριστική στάση τοῦ «κοντραπόστο» τόν ἐνδιέφερε ἀπεριόριστα, γιατί ἐξέφραζε τίς ἰδέες του σχετικά μέ τίς ἰδανικές ἀναλογίες, πού προέρχονταν ἀπό τή μελέτη τῶν ἔργων τοῦ Βιτρούβιου. Σύμφωνα μ' αὐτό τό σύστημα, τά μεγέθη τοῦ κεφαλιοῦ, τοῦ προσώπου, τοῦ στήθους κ.λ.π. ἦταν προκαθορισμένα τμήματα τοῦ συνολικοῦ ὕψους τοῦ σώματος. Ὁ Ντύρερ φαίνεται πώς ξεσήκωσε αὐτή τή μορφή τοῦ Ἄπόλλωνα ἀπό ἕνα προγενέστερο σχέδιο του, πού τώρα βρίσκεται στό Βρετανικό Μουσείο, ὀρίζοντας τά περιγράμματα ἐν μέρει μέ τά τόξα ἑνός διαβήτη. Στή συνέχεια πέρασε μερικά μέρη, ἰδιαίτερα τόν κορμό, μέ πιό σκοῦρο μελάνι. Οἱ μελέτες τοῦ Ἄπόλλωνα ἀπό τόν Ντύρερ ἔπαιξαν ἕνα σημαντικό ρόλο στήν ἐξέλιξη τῆς Γερμανικῆς Ἀναγεννήσεως. Εἶναι πιθανό πώς τό φύλλο αὐτό ἀνῆκε στόν ζωγράφο Χάνς Μπάλντουνγκ Γκρήν, πού ἦταν σύγχρονος μέ τόν Ντύρερ, ἀλλά νεώτερος ἀπ' αὐτόν. Στή συνέχεια πέρασε ἀπό τίς συλλογές δύο Ἀγγλων καλλιτεχνῶν: τοῦ νεοκλασικοῦ γλύπτη Τόμας Μπάνκς καί τοῦ ζωγράφου τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα Ἔντουαρντ Τζ. Πούντερ, στόν ὁποῖο ὀφείλεται καί ἡ ὀνομασία «Ὁ Ἄπόλλωνας τοῦ Πούντερ».

17. Albrecht Dürer (1471-1528),

German.

**Apollo.**

Drawing, pen, brown and dark brown inks on brownish-gray paper. 21.8 X 14 cm.

About 1501-03.

Although Dürer was never in Rome, he knew the *Apollo Belvedere*, probably from a drawing. The *contrapposto* nude was of infinite interest to him as it coincided with his thoughts on ideal proportions derived from Vitruvius. In this system, measurements of head, face, chest, and so on, were predetermined fractions of the body's total height. Dürer appears to have traced this figure of Apollo from an earlier drawing of his in the British Museum, establishing the contours partly with the arcs of a compass. He then went over some parts, especially the torso, in darker ink. Dürer's Apollo studies played an essential role in the development of the German Renaissance; this sheet possibly belonged to his younger contemporary, the painter Hans Baldung Grien. It later passed through the collections of two English artists, the Neoclassical sculptor Thomas Banks and the nineteenth-century painter Edward J. Poynter, after whom it is known as "the Poynter Apollo."

References: E. Panofsky in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* LXI (1920) pp. 359-77; Washington, D.C., National Gallery of Art, *Dürer in America*, exh. cat. (1971) no. VII.

Gift of Mrs. William H. Osborn, 1963,  
63.212







18. Γιάκοπο ντέ Μπάρμπι ( 1460-70-γύρω στά 1516) .  
'Ιταλός ( γεννήθηκε στή Βενετία, αλλά ἐργάστηκε στή Γερμανία) .

**'Απόλλωνας καί 'Αρτεμη.**

Χαλκογραφία. 16,4 X 10,5 ἐκ.  
Γύρω στά 1503-1504.

Ὁ τύπος τοῦ «'Απόλλωνα τοῦ Μπελβεντέρε» μεταφέρθηκε σ' αὐτή τή χαλκογραφία ἀπό τόν Γιάκοπο ντέ Μπάρμπι, ἕναν ἀπό τοὺς ἀρχαιότερους σημαντικούς Ἰταλούς καλλιτέχνες πού ἐργάστηκαν σέ Γερμανικές αὐλές. Ὁ 'Απόλλωνας καί ἡ 'Αρτεμη τῆς χαλκογραφίας του παίζουν τό ρόλο πλανητικῶν θεοτήτων. Ὁ 'Απόλλωνας εἶναι ὁ ἀκτινοβόλος θεός τοῦ ἡλίου, ὁ κύριος τοῦ οὐράνιου θόλου, ἐνῶ ἡ 'Αρτεμη, ἡ θεά τοῦ φεγγαριοῦ, ἐξαφανίζεται μαζί μέ τό ἐλάφι της πίσω ἀπό τό οὐράνιο θόλο. Ἡ σύνθεση, σχεδιασμένη μέ πλατιές τοξοειδεῖς κινήσεις καί μέ τό μεγάλο τόξο τοῦ 'Απόλλωνα νά κόβεται ἀπό τό πάνω ἄκρο τῆς πλάκας, εἶναι πολύ πρωτότυπη. Ὁ Γιάκοπο ὑπογράφει μέ τό κηρύκειο, πού ἐδῶ εἶναι ἴσως τό σύμβολο τοῦ Ἑρμῆ, προστάτη τῶν καλλιτεχνῶν.

18. Jacopo de' Barbari (ca. 1460/70-ca. 1516),  
Italian (Venice, active in Germany).

**Apollo and Diana.**

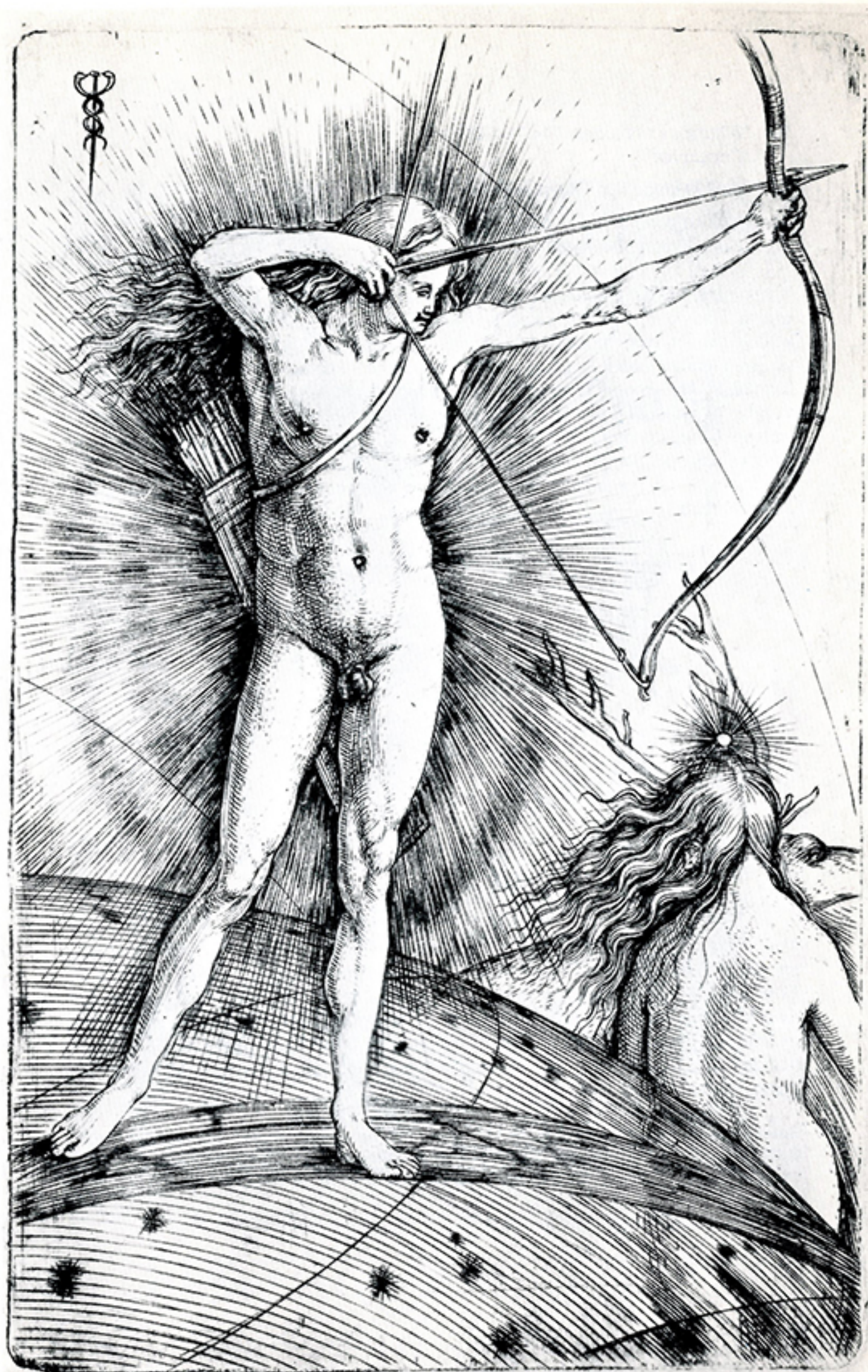
Engraving. 16.4 X 10.5 cm.  
About 1503-04.

The *Apollo Belvedere* is seen transmuted in this engraving by Jacopo de' Barbari, one of the earliest Italian artists of importance to work at the German courts. His Apollo and Diana function as planetary deities. Apollo is the radiant sun god, master of the celestial globe, while Diana, the moon goddess, disappears with her stag behind the globe. The composition, conceived in broad arching movements with Apollo's great bow cut off by the upper edge of the plate, is highly original. Jacopo signs with the caduceus, possibly intended as a symbol of Mercury, patron of artists.

Reference: J.A. Levenson, K. Oberhuber, and J.L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art* (Washington, D.C., 1973) no. 141.

Rogers Fund, 1920,  
20.92.2







19. "Αλμπρεχτ Ντύρερ (1471-1528).  
Γερμανός.

**'Απόλλωνας και "Αρτεμη.**

Χαλκογραφία. 14,9 X 8,3 εκ.  
Γύρω στα 1504-1505.

Τό τολμηρό αυτό σχέδιο έχει επηρεαστεί πολύ από τόν Γιάκοπο ντέ Μπάρ-  
μπαρι (άρ. κατ. 18). αν και ό Ντύρερ εικονίζει τίς θεότητες σάν αδέλφια  
κι όχι σάν πλανητικούς αντίζηλους. 'Ο μυώδης 'Απόλλωνας μοιάζει σάν  
νά μή χωράει μέσα στά όρια του χώρου της πλάκας. 'Ο «'Απόλλωνας του  
Μπελβεντέρε» πού είναι τόσο απαραίτητος για τήν κατανόηση της κατα-  
γωγής αυτού του «μπαλετικού» γυμνού πνίγηκε τελείως μέσα στην έξαι-  
ρετική δύναμη της έμπνεύσεως του Ντύρερ, και αναγνωρίζεται κυρίως  
από τό ισχυρό μοτίβο του όριζόντια έκτεταμένου χεριού. Αύτή ή έντονη  
αίσθηση, ή «έντύπωση Μόργκαν» όπως όνομάζεται, έχει μία ξεχωριστή  
λαμπρότητα.

19. Albrecht Dürer (1471-1528),  
German.

**Apollo and Diana.**

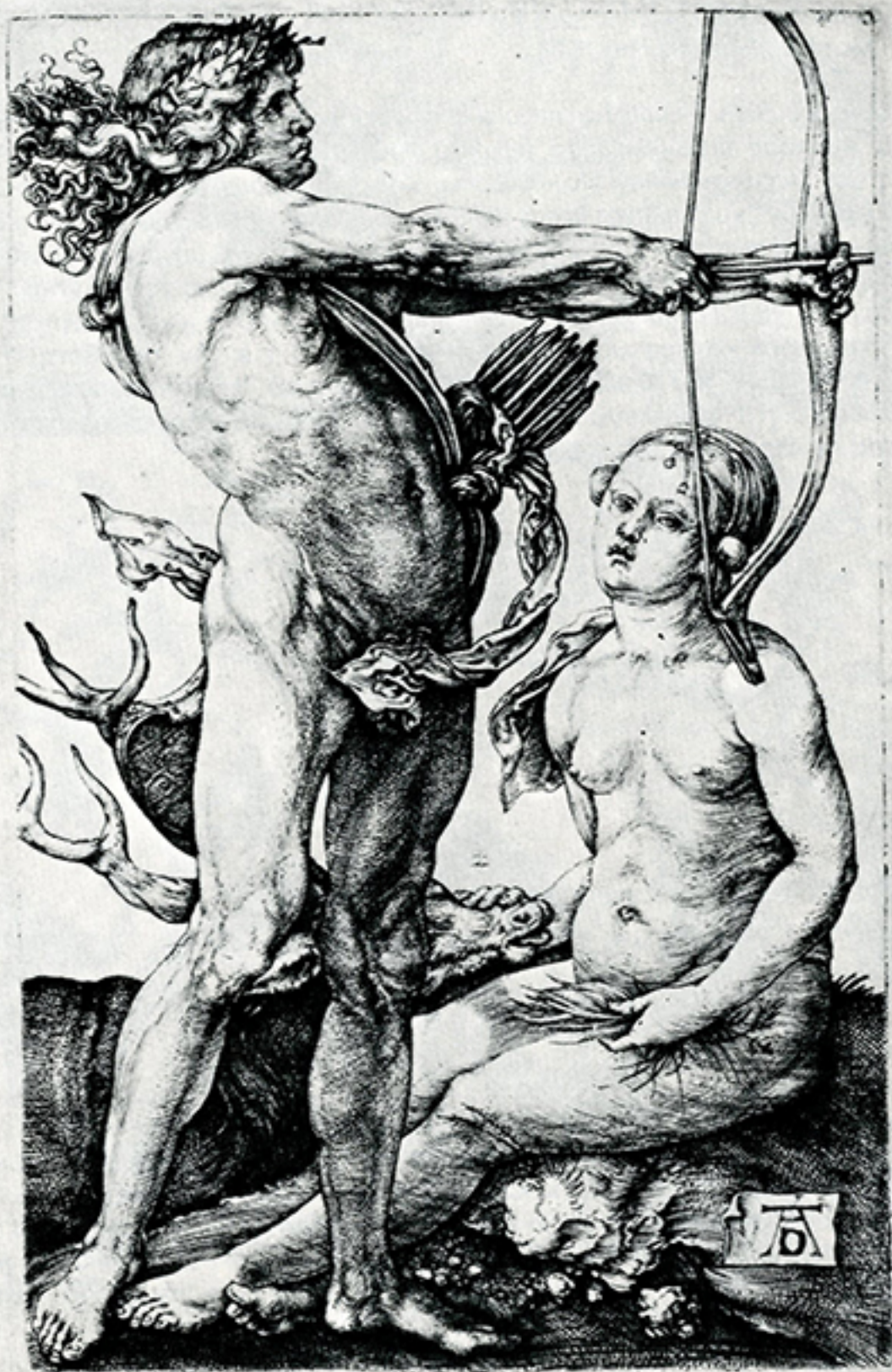
Engraving. 14.9 X 8.3 cm.  
About 1504-05.

The bold design owes much to Jacopo de' Barbari [18], although Dürer shows the divinities as brother and sister rather than as planetary rivals. The sinewy Apollo strains the spatial limits of the plate. The Belvedere *Apollo*, so necessary to the origin of this balletic nude, is quite submerged in Dürer's invention and is recognizable chiefly in the strong motif of the horizontally held arm. This impression, the "Morgan impression," is particularly splendid.

References: E. Panofsky in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* LXI (1920) pp. 359-76; Washington, D.C., National Gallery of Art, *Dürer in America*, exh. cat. (1971) no. 31.

Fletcher Fund, 1919,  
19.73.76







20. Μάρκο Ντέντε ντά Ραβέννα (εργάστηκε γύρω στα 1510-1527).  
Ίταλός (από τή Ρώμη).

**Ὁ Λαοκόοντας.**

Χαλκογραφία. 44,2 X 32,8 ἐκ.  
Μετά τό Γενάρη τοῦ 1506.

Ὁ Πλίνιος, στήν «*Historia naturalis*», (Φυσική Ἱστορία 36.37) ἐπιδαψιλεύει πολλούς ἔπαινους στό ἄγαλμα τοῦ Λαοκόοντα, ἔργο τῶν Ρόδιων γλυπτῶν Ἀγήσανδρου, Πολύδωρου καί Ἀθηνόδωρου. Ὄταν τό ἴδιο αὐτό ἔργο ἀνακαλύφθηκε ξανά στίς 14 τοῦ Γενάρη τοῦ 1506, μέσα σ'έναν ἀμπελώνα, πάνω στό Λόφο τοῦ Ἑσκουλίνου στή Ρώμη, ἀναγνωρίστηκε ἀμέσως, καί προκάλεσε τό θαυμασμό ὄλων, καί ἰδιαίτερα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου καί τοῦ Πάπα Ἰούλιου Β', πού τό ἔκανε σύντομα κτήμα του καί ζήτησε νά κατασκευαστεῖ μιά κόγχη εἰδικά γιά τήν τοποθέτησή του μέσα στήν αὐλή τοῦ Μπελβεντέρε τοῦ Βατικανοῦ. Ἡ χαλκογραφία αὐτή, πού δείχνει τό σύμπλεγμα χωρίς ἀποκαταστάσεις, μπορεῖ νά ἦταν μιά ἀπό τίς πρῶτες ἀναπαραστάσεις του.

20. Marco Dente da Ravenna (active ca. 1510-27),  
Italian (Rome).

**The Laocoön.**

Engraving. 44.2 X 32.8 cm.  
After January 1506.

In his *Natural History* (36.37) Pliny lavishes praise upon a statue of Laocoön by the sculptors Hagesandros, Polydoros, and Athenodoros of Rhodes. When this very work was rediscovered on 14 January 1506 in a vineyard on the Esquiline Hill in Rome, it was immediately recognized and universally admired, notably by Michelangelo and by Pope Julius II, who soon acquired it. The present engraving, which shows the group without restoration, may have been one of the first representations of it.

Reference: M. Bieber, *Laocoön* (New York, 1942) p. 5.

The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949,  
49.97.122







21. Μάρκο Ντέντε ντά Ραβέννα (εργάστηκε γύρω στα 1510-1527).  
Ίταλός (από τή Ρώμη).

**Ὁ θάνατος τοῦ Λαοκόντα.**

Χαλκογραφία. 27,6 X 39,2 ἐκ.  
Λίγο μετά τό 1506.

Ὁ Λαοκόντας ἦταν ὁ πρεσβύτες ἀπό τήν Τροία πού προειδοποίησε τοὺς συμπατριῶτες του νά φυλαχτοῦν ἀπό τό ξύλινο ἄλογο τό ὁποῖο πρόσφεραν οἱ Ἕλληνες σάν ἀφιέρωμα στήν Ἀθηνᾶ καί πού, γιά τήν ἀσέβειά του, συντρίφτηκε ἀπό δύο θαλάσσια φίδια μαζί μέ τοὺς δύο γιούς του. Ἄν καί ἡ ἱστορία αὐτή ἦταν γνωστή ἀπό πολύ παλιά σέ Ἕλληνες συγγραφεῖς, ὅπως εἶναι ὁ Βακχυλίδης καί ὁ Σοφοκλῆς, ἐν τούτοις ἀναφέρεται μέ τόν πληρέστερο καί πιό γραφικό τρόπο ἀπό τόν Βιργίλιο στό δεύτερο βιβλίο τῆς «Αἰνειάδας». Ὁ Μάρκο Ντέντε ζωντανεῦει τό κείμενο τοῦ Βιργιλίου, ἐπηρεασμένος ἀπό μιά μικρογραφία τῆς ὄψιμης ἀρχαιότητος πού βρίσκεται στό Βατικανό, ἐνῶ συγχρόνως ξαναερμηνεύει τό ἀρχαῖο γλυπτό, τή μορφή τοῦ ὁποῖου εἶχε προηγουμένως τεκμηριώσει μέ τέτοια ἀρχαιολογική ἀκρίβεια (ἀρ. κατ. 20).

21. Marco Dente da Ravenna (active ca. 1510-27),  
Italian (Rome).

**The Death of Laocoön.**

Engraving. 27.6 X 39.2 cm.  
Shortly after 1506.

Laocoön was the Trojan elder who warned his countrymen against the wooden horse proffered by the Greeks as a dedication to Athena and who, for his impiety, was overcome with his two sons by a pair of sea serpents. Though the story is known in such early Greek writers as Bacchylides and Sophocles, it is most fully and graphically related by Vergil in the second book of the *Aeneid*. Influenced by a late antique miniature in the Vatican, Marco Dente animates Vergil's text, reinterpreting the ancient sculpture that he had previously documented with such archaeological precision [20].

Reference: M. Bieber, *Laocoön* (New York, 1942) p. 5.

Joseph Pulitzer Bequest,  
17.50.16, 99







22. Νικολό Μπολντρίνι (εργάστηκε γύρω στα 1566) από ένα έργο του Τισιανού (Τισιάνο Βετσέλι, 1488-1576 περ.).  
Ίταλός (από τη Βενετία).

**Καρικατούρα του Λαοκόοντα.**

Ξυλογραφία. 35,8 X 49,1 εκ.

Μέσα του 16ου αιώνα.

Ἡ γνώση τοῦ συμπλέγματος τοῦ Λαοκόοντα ἐξαπλώθηκε πολὺ γρήγορα καί σέ πολλά μέρη χάρι σέ ἀντίγραφα καί ἐκμαγεία, καθὼς καί σέ χαρακτηριστικά ἔργα σάν ἐκεῖνα τοῦ Μάρκο Ντέντε. Ὁ Τισιανός εἶδε τὸ πρωτότυπο ἔργο μόλις τὸ 1545, δηλαδὴ τὴ χρονιά πού ἐπισκέφθηκε τὴ Ρώμη γιὰ πρώτη φορά, ἀλλὰ παραθέτει ἤδη τὸ ἔργο στὴν εἰκόνα τοῦ βωμοῦ μὲ τὴν «Ἀνάσταση», πού ζωγράφησε τὸ 1522 γιὰ τὴν ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Ναζάρους καί Κέλσους τῆς Μπρέσια, καθὼς καί στὸν πίνακα «Βάκχος καί Ἀριάδνη», πού χρονολογεῖται στὸ 1523 καί βρίσκεται τώρα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου. Ἡ ξυλογραφία πού ἐξετάζουμε χρονολογεῖται γενικά δύο ἢ τρεῖς δεκαετίες ἀργότερα. Ἔχοντας συνδεθεῖ μὲ τὸν Τισιανό ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ δεκάτου ἑβδομοῦ αἰῶνα, χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ ἐκπληκτικὰ ἐπιθετικὴ διάθεση ἀπέναντι στὸ πρωτότυπο ἔργο. Τὸ νόημα πού ἐπιδίωξαν νὰ τῆς ἀποδώσουν παραμένει ἀσαφές, γιατί δὲν τὴν σχολίασε οὔτε ὁ Τισιανός, οὔτε κανένας σύγχρονος καλλιτέχνης. Οἱ κυριώτερες ἐρμηνεῖες πού προτάθηκαν εἶναι τρεῖς. Πρῶτο, ὁ πιθηκόμορφος Λαοκόοντας μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖ ἓνα χλευασμὸ τῆς ὑπερβολικῆς εὐλάβειας πρὸς τὴν ἀρχαιότητα. Δεύτερο, μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἀντίδραση τοῦ Τισιανοῦ στὴν ἀδιάκοπη φροντίδα τῆς Ἀναγεννήσεως γιὰ τὴ σχέση τῆς τέχνης μὲ τὴ φύση καί γιὰ τὴν ἀντίληψη ὅτι «ἡ τέχνη εἶναι ὁ πιθηκισμὸς τῆς φύσης». Τρίτο, σύμφωνα μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ Χ. Γ. Τζάνσον, ἡ ξυλογραφία μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖ μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὴν ἀνάμειξη τοῦ καλλιτέχνη σὲ μιὰ ἐπιστημονικὴ διαμάχη πού μαινόταν στίς δεκαετίες τοῦ 1540 καί τοῦ 1550, ἀνάμεσα στὸν ἀνατόμο Ἀντρέα Βεζάλιους καί τοὺς τελευταίους ὑπερασπιστὲς τοῦ γιατροῦ τοῦ δευτέρου αἰῶνα Γαληνοῦ, πού πάνω στὴ διδασκαλία του βασίστηκε ἡ ὀρθόδοξη ἰατρικὴ. Ἀνάμεσα στίς ἐπικρίσεις τοῦ Βεζάλιους γιὰ τὸν Γαληνό ἦταν ἡ κατηγορία ὅτι εἶχε μελετήσει τὴ σωματικὴ δομὴ τῶν πιθήκων καί ὄχι τῶν ἀνθρώπων. Ἐπειδὴ εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι ὁ Τισιανός γνώριζε προσωπικά τὸν Βεζάλιους, ἡ ξυλογραφία μας μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ συνεισφορά του σ' αὐτὴ τὴν ἀψιμαχία κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου ἀνάμεσα στοὺς ὀπαδοὺς τῆς παραδόσεως καί τοὺς προοδευτικούς.



22. Niccolò Boldrini (active ca. 1566) after Titian (Tiziano Vecelli, ca. 1488-1576)  
Italian (Venice).

**Caricature of the Laocoön.**

Woodcut. 35.8 × 49.1 cm.

Mid-16th century.

Thanks to copies and casts, as well as prints like those of Marco Dente, knowledge of the Laocoön group spread rapidly and widely. Titian did not see the original until 1545, the year of his first visit to Rome, yet he was already quoting the work in his altarpiece of the *Resurrection* painted in 1522 for the church of SS. Nazarus and Celsus, Brescia, as well as in the *Bacchus and Ariadne* of 1523 now in the National Gallery, London. The present woodcut is generally dated two to three decades later. Associated with Titian since the mid-seventeenth century, it displays an astonishingly virulent attitude toward the sculpture. As neither Titian nor any contemporary seems to have commented on it, the intended meaning remains unclear. Three major interpretations have been advanced. The simian Laocoön may be a gibe at excessive veneration of antiquity. It may be Titian's response to the Renaissance preoccupation with the relationship of art to nature and the idea that "art is the ape of nature." Thirdly, as H.W. Janson has suggested, the woodcut may indicate the artist's involvement in a scientific controversy that raged during the 1540s and 1550s between the anatomist Andreas Vesalius and latter-day defenders of the second-century physician Galen, on whose teachings orthodox medicine was still based. Among Vesalius's criticisms of Galen was the charge that he had studied the structure not of men but of apes. As Titian almost certainly knew Vesalius personally, the woodcut may have been his contribution to this skirmish in the war between traditionalists and progressives.

Reference: H.W. Janson in *The Art Bulletin* XXVIII (1946) pp. 49-53.

Rogers Fund, 1922,  
22.73.3,125





23. Τούλλιο Λομπάρντο (1455-1533 περ.).  
Ίταλός (από τή Βενετία).

**Νεαρός πολεμιστής.**

Μάρμαρο. Ύψος 87,6 εκ.  
Γύρω στα 1490-1500.

Μιά αναβίωση τής αρχαιότητας πού χαρακτηριζόταν από ξεχωριστή πληρότητα έγινε στή Βενετία από τήν οικογένεια τών Λομπάρντο, πού τό πιό προικισμένο μέλος τής ήταν ό Τούλλιο. Αύτή ήταν καί ή πιό πετυχημένη άφομοίωση τής κλασικής μορφής πού μαρτυρείται στήν Εύρώπη μετά από εκείνη τής Ρωμαϊκής εποχής. Οί τάφοι πού κτίστηκαν από τόν Τούλλιο καί τήν οικογένειά του γιά τά μέλη τής Βενετσιάνικης άριστοκρατίας είχαν όγκώδεις μαρμάρινους τοίχους, καί είχαν διαμορφωθεί σαν άψίδες θριάμβου πού περιείχαν ταφικές μορφές, κομψές καί άρμονικά λαξευμένες. Ό «Νεαρός πολεμιστής» μās, φαίνεται πώς είναι ένα κομμάτι από ένα τέτοιο τάφο, σαν μέρος ενός γενικού νεκρικού συμβολισμού πού αναφέρεται στό θρίαμβο στήν πάλη κατά του θανάτου. Γοητευτικός σαν ένας νέος Άγιος Γεώργιος στρέφει τό κεφάλι του πρός τά άριστερά, κι αυτό δείχνει πώς ανήκε σ' ένα σύμπλεγμα από δύο πολεμιστές πού πλαισιώναν τίς δύο πλευρές, κι έμοιαζαν μέ τίς μορφές του μνημείου τών Βεντραμίν του Τούλλιο στήν εκκλησία τών Άγίων Ίωάννη καί Παύλου τής Βενετίας, μέ τή διαφορά πώς ήταν ήμισωμες. Η έπωμίδα του, πού έχει τή μορφή λεοντοκεφαλής, είναι μιá γραφική προσπάθεια του καλλιτέχνη νά μās ξαναθυμίσει τήν πανοπλία τών αρχαίων.

23. Tullio Lombardo (ca. 1455-1532),  
Italian (Venice).

**A Young Warrior.**

Marble. H. 87.6 cm.  
About 1490-1500.

An especially thoroughgoing antique revival was effected at Venice by the Lombardo family whose most gifted member was Tullio. Europe had not witnessed so successful an assimilation of classical form since Roman times. The massive marble wall tombs erected by Tullio and his family for the Venetian aristocracy were fashioned as triumphal arches containing gravely elegant, smoothly carved figures. Part of a general funerary symbolism of triumph over death, our *Young Warrior* is apparently a fragment of one of these tombs. Attractive as a young St. George, he turns inward to his left, suggesting that he was one of two flanking warriors, half-length but otherwise like the figures of Tullio's Vendramin monument in SS. Giovanni e Paolo, Venice. His lion's head epaulet is a picturesque attempt to evoke the armor of the ancients.

Reference: L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance* (Vienna, 1921) p. 239.

The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931,  
32.100.155







24. Τζάν Κριστόφορο Ρομάνο ( 1470-1512 περ.) .  
Ίταλός ( έργάστηκε στη Ρώμη καί στη Λομβαρδία) .

**Σχέδιο για ένα ταφικό μνημείο.**

Σχέδιο, πενάκι καί μελάνι, καφέ άραιωμένο μελάνι. 29,6 X 15,4 εκ.  
Γύρω στά 1500.

Σ' αυτό τό γοητευτικό σχέδιο για ένα περιτοιχισμένο τάφο, ή σχεδιαστική δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη είναι έξισου μεγάλη μέ τίς φιλοδοξίες του νά μιμηθεί τήν κλασική άρχαιότητα. Ό δίσκος μέ τή μετωπική προτομή πού εικονίζει, κατάγεται από τά ρωμαϊκά ταφικά μνημεία. Έκτός από τόν Εύαγγελισμό, τή Δημιουργία του Κόσμου καί τούς Εύαγγελιστές, οί μικρότερες σκηνές εικονίζουν ζωγράφους καί άστρονόμους, πού ίσως δείχνουν τά ιδιαίτερα ένδιαφέροντα του πεθαμένου. Μιά δεύτερη εξέταση βοηθεί τό θεατή νά καταλάβει πώς ή παράσταση τής ζωφόρου στην κάτω ζώνη δέν πρέπει νά έρμηνευτεί σάν Βακχικός Χορός, αλλά σάν μιά άναπαράσταση τής Δευτέρας Παρουσίας, πού έχει προσεκτικά διασκευαστεί μέ τή μελέτη των άντιστοιχων βακχικών σκηνών των άρχαίων σαρκοφάγων. Μιά έλικοειδής άνθεμωτή διακόσμηση, μέ τή χαρακτηριστική έκλέπτυνση τής έποχής του Αύγούστου, συμπληρώνει τό σύνολο.

24. Gian Cristoforo Romano (ca. 1470-1512),  
Italian (active in Rome and Lombardy),

**Design for a funerary monument.**

Drawing, pen and ink, brown wash. 29.6 X 15.4 cm.  
About 1500.

In this fascinating project for a wall tomb, the artist's draughtsmanship is equal to his classical ambitions. The roundel with its frontal portrait bust is derived from Roman burial monuments. Besides the Annunciation, the Creation, and the evangelists, the smaller scenes include geographers and astronomers, presumably indicating the interests of the deceased. One has to look twice to realize that the frieze at bottom is not a Bacchanalian dance but the Last Judgment, cannily adapted from the study of ancient sarcophagi. Crisp floral ornament of an Augustan refinement completes the whole.

Reference: MMA, *XV Century Italian Drawings from the Robert Lehman Collection*, exh. cat. (1978) no. 38.

The Robert Lehman Collection.





Martin



25. Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι (1480-1534 περ.),  
από ένα έργο του Ραφαήλ (1483-1520).  
Ίταλός (εργάστηκε στη Ρώμη).

**Ό Παρνασσός.**

Χαλκογραφία. 35,4 X 46,8 εκ.  
Γύρω στα 1510.

Η τοιχογραφία αυτή, που ζωγραφίστηκε από τον Ραφαήλ στα 1510-11 πάνω από μία πόρτα της Σταντσα ντέλλα Σενιατούρα του Βατικανού, είναι ένα από τα κορυφαία επιτεύγματα της Κύριας Φάσης της Αναγεννήσεως, και μία όρατη έκδηλωση της τέλει αρμονίας που κυριαρχούσε ανάμεσα στις μουσικές και τους ποιητές της αρχαίας και της σύγχρονης εποχής, που είχαν συγκεντρωθεί πάνω στο ιερό βουνό του Απόλλωνα. Οι διαφορές ανάμεσα σ' αυτό το χαρακτηριστικό έργο και την τοιχογραφία του Ραφαήλ, δείχνουν ότι ο Μαρκαντόνιο, που ήταν ο χαρακτήρας που συγκέντρωνε την εμπιστοσύνη του καλλιτέχνη, είχε σαν πρότυπά του τα προκαταρκτικά σχέδιά του κι όχι το τελειωμένο έργο. Η τοιχογραφία έχει σχήμα ημισέληνου και παραλείπει τους φτερωτούς έρωτες (putti) που φέρνουν στεφάνια για τους ποιητές. Επίσης πολλές άλλες μορφές και διάφορα χαρακτηριστικά της συνθέσεως αλλάχτηκαν και βελτιώθηκαν στο τελειωμένο έργο. Για παράδειγμα, ο Ραφαήλ δεν άντλησε τα πρότυπα των μουσικών οργάνων τα οποία απεικόνισε από τα μάλλον μονότονα παραδείγματα που βλέπουμε στη χαλκογραφία, αλλά από μία πιο αυθεντική ανάγλυφη παράσταση των Μουσών πάνω σε μία σαρκοφάγο που βρισκόταν τότε στη συλλογή Ματέι.

25. Marcantonio Raimondi (ca. 1480-ca. 1534)  
after Raphael (1483-1520),  
Italian (active in Rome).

**Parnassus.**

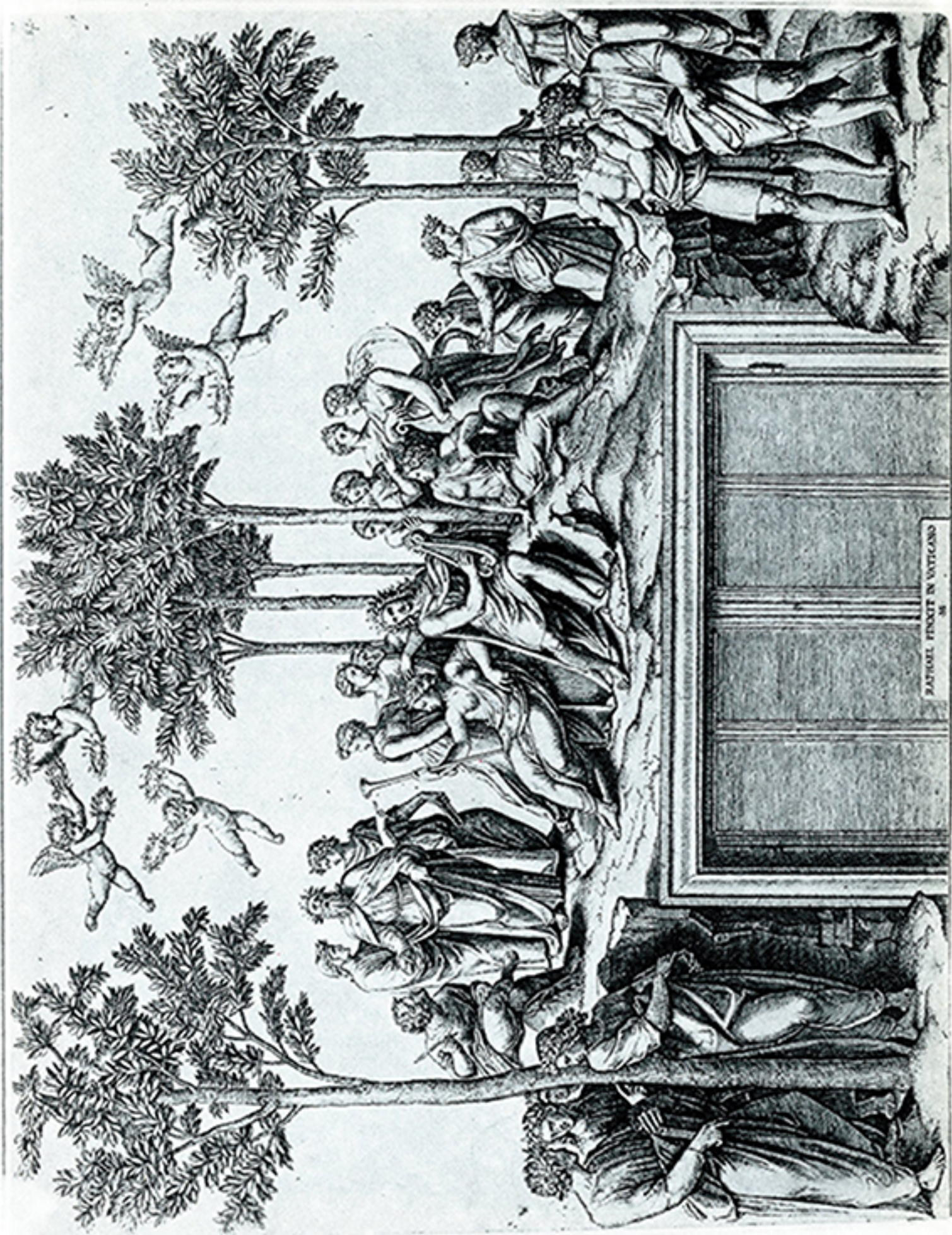
Engraving. 35.4 X 46.8 cm.  
About 1510.

The fresco painted by Raphael in 1510-11 above a door in the Stanza della Segnatura of the Vatican is one of the great accomplishments of the High Renaissance, a visual demonstration of perfect harmony as it reigned among the muses and poets, ancient and modern, gathered upon the mountain sacred to Apollo. The differences between this print and the fresco itself show that Marcantonio, who was Raphael's trusted engraver, had the artist's preliminary drawings in front of him rather than the finished work. The fresco is lunette-shaped, and lacks the flying putti bearing crowns for the poets; many other figures and attributes in it were also altered and improved. For example, instead of the rather humdrum musical instruments seen in the print, Raphael turned to a sacrophagus relief of the muses then in the Mattei collection for more authentic models.

Reference: E. Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art* (New York, 1967) pp. 185-201.

Bequest of James Clark McGuire, 1931,  
31.54.166







26. Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι ( 1480-1534 περ.),  
από ένα έργο του Ραφαήλ ( 1483-1520).  
Ίταλός (από τή Ρώμη).

**Ή κρίση του Πάρι.**

Χαλκογραφία. 29,5 X 43,8 εκ.  
Γύρω στα 1510.

Τά σχέδια του Ραφαήλ δέν διασώθηκαν στην περίπτωση αυτή, πράγμα πού κάνει τό χαρακτηριστικό έργο του Μαρκαντόνιο άκόμα πιά πολύτιμο. Ό Ραφαήλ άντλησε τήν έμπνευσή του από μία σαρκοφάγο πού εικονίζει τήν Κρίση του Πάρι και βρίσκεται τώρα στη Βίλα Μέντιτσι της Ρώμης, αλλά δημιούργησε ένα χώρο μέ πιά λογική ανάπτυξη, και οι γυμνές μορφές του έχουν πολύ μεγαλύτερη δύναμη. Για παράδειγμα, ό ηλικιωμένος προσωποποιημένος θεός-ποταμός, είναι ένα θαύμα σχεδιαστικής δεξιοτεχνίας. Οι συλλέκτες του δέκατου ένατου αιώνα έτρεφαν ιδιαίτερη εκτίμηση γιά τίς χαλκογραφίες του Μαρκαντόνιο. Τό «τρίο» στό δεξιό μέρος του χαρακτηριστικού αυτού έργου είναι ίσως περισσότερο γνωστό σάν μία από τίς πηγές έμπνεύσεως του γνωστού έργου του Μανέ «Πρόγευμα στη χλόη (Déjeuner sur l'herbe).

26. Marcantonio Raimondi (ca. 1480-ca. 1534)  
after Raphael (1483-1520),  
Italian (Rome).

**The Judgment of Paris.**

Engraving. 29.5 X 43.8 cm.  
About 1510.

Raphael's drawings in this case do not survive; Marcantonio's print is therefore doubly precious. Raphael drew his inspiration from a sarcophagus with the Judgment of Paris now at the Villa Medici in Rome, but he brought about a more logically developed space and his nudes are much more powerful. The old river-god at right, for instance, is a marvel of draughtsmanship. Marcantonio's engravings were prized by collectors in the nineteenth century; the trio at right in this print are perhaps best known as a source for Manet's *Déjeuner sur l'Herbe*.

Reference: M. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature* (New York, 1963) pp. 18-19.

Rogers Fund, 1919,  
19.74.1







27. Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι (γύρω στα 1480-πριν από τό 1534).  
Ίταλός ( από τή Ρώμη).

**Μνημειώδης Πρόσοψη μέ Καρυάτιδες.**

Χαλκογραφία. 31,1 X 21,1 έκ.  
Γύρω στα 1520.

Ή άρχαιοπρεπή (*all'antica*) αύτή φανταστική σκηνή δημιουργήθηκε γύρω από ένα μοναδικό αντικείμενο: τό γυναικείο κεφάλι στό κέντρο παίρνει τό πρότυπό του από μία καρυάτιδα στό Μουσείο Κιαρομόντι στό Βατικανό, πού ήταν γνωστή από τό δέκατο πέμπτο αιώνα, καί είχε γίνει αντικείμενο μιάς ιδιαίτερης μελέτης από τόν κύκλο του Ραφαήλ. Οί δύο μορφές, πού στέκονται στόν πυλώνα καί έπισκιάζονται τελείως από τό ύψος του, δίνουν μία ιδέα τής κολοσσιαίας κλίμακας πού όραματίστηκε ό καλλιτέχνης για τό έργο του.

27. Marcantonio Raimondi (ca. 1430-before 1534).  
Italian (Rome).

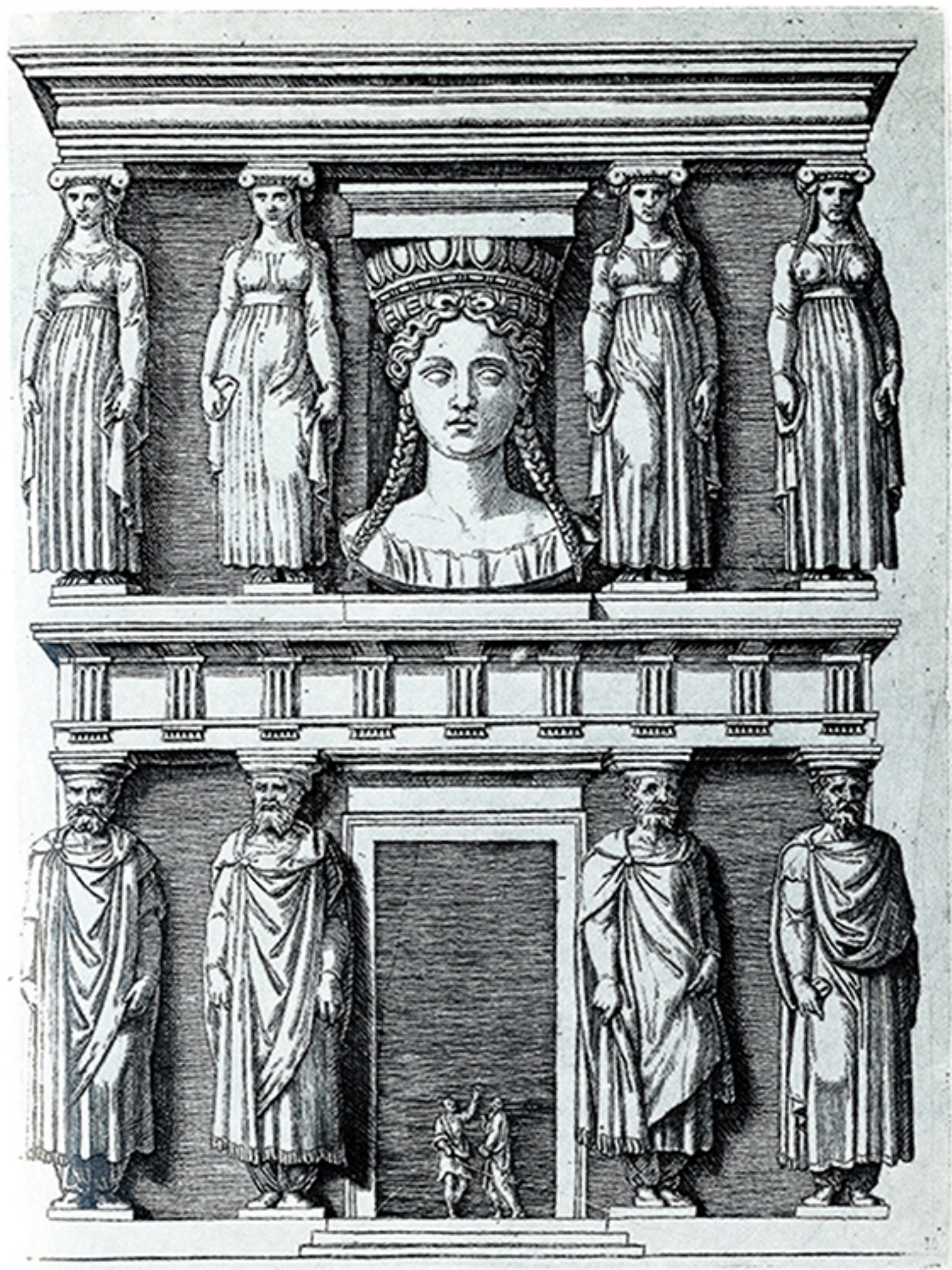
**A Monumental Façade with Caryatids.**

Engraving. 31.1 X 21.1 cm.  
About 1520.

This fantasy *all'antica* was built around a single object: the central head is based upon that of a caryatid in the Museo Chiaramonti of the Vatican, known since the fifteenth century and studied especially by the circle of Raphael. An idea of the titanic scale envisioned by the artist is given by two figures standing in the portal and dwarfed by it.

Harris Brisbane Dick Fund, 1926,  
26.50.1 (22)







28. Νικολά Πελλιπάριο (1475-1545 περ.).  
Ίταλός (άπό τό Καστέλ Ντουράντε).

**Πιάτο μέ τό θάνατο τοῦ Ἀχιλλέα.**

Μαγιόλικα. Διάμ. 26,3 ἐκ.  
Γύρω στά 1520.

Ἡ μαγιόλικα εἶναι μιά ποικιλία πηλοῦ πού τό κύριο τεχνικό της γνώρισμα εἶναι ἕνα ἀδιαφανές ἄσπρο λοῦστρο, καί πού ἀναγνωρίζεται εὐκόλα ἀπό τά χαρακτηριστικά κίτρινα, μπλέ καί πράσινα τῆς χρωματικῆς της κλίμακας. Ἄν καί μπορούμε νά παρακολουθήσουμε τήν ἐξέλιξή της ἀπό τίς ἀρχές τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα καί πέρα, καί μέ τόν καιρό ἀπόκτησε πολλά κέντρα παραγωγῆς, ἐν τούτοις ἡ τεχνική της ἔφτασε στήν πιό ἐξελιγμένη της μορφή στή βορειοκεντρική Ἰταλία τό δέκατο ἕκτο αἰώνα. Διάφορα εὐρήματα, ὅπως π.χ. στήν Κόρινθο, μαρτυροῦν ὅτι γινόταν μιά εὐρεία ἐξαγωγή τοῦ εἶδους αὐτοῦ. Ὁ Νικολά Πελλιπάριο ἦταν ἡ κύρια μορφή τῆς σχολῆς τῆς ζωγραφικῆς σέ μαγιόλικες τοῦ Καστέλ Ντουράντε, πού εἰδικευόταν σέ θέματα μέ ἀφηγηματικό περιεχόμενο. Ὁ καλλιτέχνης ἀπεικονίζει ἐδῶ μιά μή Ὀμηρική ἐκδοχή τοῦ θανάτου τοῦ Ἀχιλλέα, πού ἔχει τό πρότυπό της σέ μιά ξυλογραφία ἀπό μιά ἐκδοχή τῶν «Μεταμορφώσεων» (Metamorphoses) τοῦ Ὀβίδιου, τυπωμένη στή Βενετία ἀπό τόν Τζοβάννι Ρόσσο κατά παραγγελία τοῦ Λουκαντόνιο Τζιούντα τό 1497. Ἡ κόρη τοῦ βασιλιᾶ τῆς Τροίας Πρίαμου Πολυξένη, παρέσυρε τόν Ἀχιλλέα στό ναό τοῦ Ἀπόλλωνα στή Θύμβρα, ὅπου ὁ Πάρις ἐτοιμάζεται νά τόν χτυπήσει στή φτέρνα, δηλαδή τό μόνο εὐάλωτο σημεῖο του. Τό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ εἶναι ιδιαίτερα ἀξιοσημεῖωτο, σάν μιά ἐπίδειξη ἀναγεννησιακῆς ἀρχιτεκτονικῆς μέ τήν προοπτική ὑπολογισμένη μέ ἀκρίβεια.

28. Nicola Pellipario (1475-ca. 1545).  
Italian (Castel Durante).

**Dish with the Death of Achilles.**

Maiolica. D. 26.3 cm.  
About 1520.

Maiolica is a variety of earthenware characterized technically by its opaque white glaze and recognizable by the distinctive yellows, blues, and greens of its color scheme. While its evolution can be traced back to the early thirteenth century and it came to be produced in many localities, the technique reached its highest development in north-central Italy during the sixteenth century. It was also widely exported, as finds in Corinth, for example, testify. Nicola Pellipario was the central figure of the school of maiolica painting in Castel Durante, specializing in narrative subjects. Here he illustrates a non-Homeric version of the death of Achilles, based on a woodcut in an edition of Ovid's *Metamorphoses* printed in Venice by Giovanni Rosso for Lucantonio Giunta in 1497. Polyxena, daughter of Priam, king of Troy, has lured Achilles to the temple of Apollo in Thymbra where Paris is about to shoot him in the heel, his only vulnerable point. Of particular note is the temple interior, a display of Renaissance architecture with precisely calculated perspective.

Reference: B. Rackham in *The Burlington Magazine* XLI (1922) pp. 21-27.

Purchase, 1884.  
84.3.2







29. Ίταλία (Καστέλ Ντουράντε), γύρω στα 1525-1530).

**Πιάτο μέ τήν Ἔρτεμη καί τόν Ἀκταίωνα.**

Μαγιόλικά. Διάμ. 25,8 ἐκ.

Τό πιάτο αὐτό εἶναι ἕνα ἀντιπροσωπευτικό δείγμα τοῦ ἐκλεπτυσμένου εἰκονιστικοῦ ρυθμοῦ τῆς σχολῆς τοῦ Καστέλ Ντουράντε. Ἀπεικονίζει μιά ἀκόμα ἀπό τίς «Μεταμορφώσεις» τοῦ Ὀβίδιου (3.198 κ.ε.) πού τοποθετεῖται σέ ἕνα ἀνοιχτό βορειοἰταλικό τοπίο. Ἐνῶ κυνηγοῦσε σ' ἕνα δάσος, ὁ Ἀκταίοντας συνάντησε τυχαῖα τήν Ἔρτεμη καί τίς ἀκόλουθές της πού ἔπαιρναν τό λουτρό τους. Γιά νά τιμωρήσει τήν ἱεροσυλία πού διέπραξε μέ τό νά τή δεῖ γυμνή, ἡ θεά ἐκσφενδόνισε νερό στό πρόσωπο τοῦ Ἀκταίωνα καί τόν ἔκανε νά μεταμορφωθεῖ σέ ἐλάφι, μέ ἀποτέλεσμα νά τόν κατασπαράξουν οἱ ἴδιοι οἱ σκύλοι του. Ἡ εἰκονογραφία τοῦ παραδείγματός μας ἀκολουθεῖ πιστά τό κείμενο τοῦ Ὀβίδιου, καί εἶναι ἡ συνηθισμένη μορφή παραστάσεως τοῦ θέματος τόν δέκατο ἕκτο αἰῶνα, ἄν καί μέ κάποια συγχώνευση τῶν διάφορων σταδίων τῆς ἱστορίας, ἀφοῦ δείχνει τήν Ἔρτεμη πού λούζεται μαζί μέ τή μεταμόρφωση καί τό θάνατο τοῦ Ἀκταίωνα. Ἡ ἀπόδοση τοῦ θέματος δείχνει ἕναν καλλιτέχνη πού παίρνει τήν ἐμπνευσή του ἀπό τό Νικολά Πελλιπάριο, τόν κατ' ἐξοχήν ζωγράφο τῆς μαγιόλικας, παρόλο πού ἡ ἀκριβής του ταυτότητα δέν μπορεῖ νά ἐξακριβωθεῖ.

29. Italian (Castel Durante), about 1525-30.

**Dish with Diana and Actaeon.**

Maiolica. D. 25.8 cm.

This dish admirably represents the pictorial style refined by the school of Castel Durante. It illustrates another of Ovid's *Metamorphoses* (3.198ff), set in a sweeping north Italian landscape. While hunting in a wood, Actaeon happened upon Diana and her attendants bathing; to punish his sacrilege in perceiving her nude, the goddess flung water at Actaeon's face and caused him to change into a stag, whereupon his own dogs felled him. Though it conflates the stories of Diana bathing with Actaeon's metamorphosis and death, the iconography follows Ovid closely and is the usual form of sixteenth-century representation of the subject. The rendering suggests an artist dependent upon Nicola Pellipario, the maiolica painter, though his exact identity remains undetermined.

Reference: C.L. Avery in *MMAB XXXVI* (1941) p. 230.

Samuel D. Lee Fund, 1941,

41.49.3







30. Ίταλία (Ούρμπινο) γύρω στά 1540-1550.

**Πιάτο μέ τήν Άρπαγή τής Έλένης.**

Μαγιόλικά. Διάμ. 46,3 εκ.

Ή σκηνή πού εικονίζεται πάνω σ' αυτό τό πιάτο άποτελεί ένα συνηθισμένο θέμα για μαγιόλικες άπό τό Ούρμπινο, είτε στήν πλήρη της μορφή, είτε στή σύντμησή της, πού περιορίζεται στό κεντρικό σύμπλεγμα τών μορφών. Πρόκειται για μία άπαγωγή, πού ταυτίζεται συνήθως μέ τήν άρπαγή τής Έλένης άπό τόν Πάρι, σύμφωνα μέ τίς επιγραφές πού υπάρχουν σέ άλλα παραδείγματα διακοσμημένα μέ τό ίδιο θέμα. Ή σύνθεση άντλεί τήν έμπνευσή της άπό μία χαλκογραφία πού συνδέθηκε και μέ τόν Ραφαήλ και μέ τόν Τζούλιο Ρομάνο. Ένα επίσης μεγάλο πιάτο στό Λούβρο (άρ. εύρ. ΟΑ 1843) δείχνει μία παρόμοια άπεικόνιση του θέματος και άποδόθηκε στό έργαστήριο τής Φοντάνα, μέ τό όποίο ίσως συνδέεται και τό έργο του Μητροπολιτικού Μουσείου.

30. Italian (Urbino), about 1540-50.

**Dish with the Rape of Helen.**

Maiolica. D. 46.3 cm.

The scene on this plate, either complete or reduced to the central figural group, occurs frequently on maiolica from Urbino. It depicts an abduction that is habitually identified as that of Helen by Paris, following inscriptions that appear on other pieces with the same subject. The composition derives from an engraving of the school of Marcantonio Raimondi after a work that has been associated with both Raphael and Giulio Romano. A similarly large dish in the Louvre (inv. OA 1843) shows the subject in a comparable rendering; this piece has been attributed to the Fontana workshop, with which the Metropolitan's may perhaps also be associated.

Samuel D. Lee Fund, 1941,  
41.49.4







31. Ίταλία (Πέζαρο) γύρω στά 1540-1544.  
**Πιάτο μέ τόν Ήρακλή καί τόν Κάκο.**

Μαγιόλικά. Διάμ. 24,7 εκ.

Ή ιστορία του Κάκου είναι μιά Ρωμαϊκή προσθήκη στους μύθους που αναφέρονται στον Ήρακλή. Αν και ο Βιργίλιος (Αινειάδα 8.193 κ.έ.) και ο Λίβιος (Ρωμαϊκή Ίστορία 1.7 κ.έ.) δίνουν διαφορετικές έκδοχές για την ταυτότητα του Κάκου, που στον ένα παρουσιάζεται σαν τέρας που αναπνέει φλόγες και στο άλλο σαν κλέφτης βοσκός, εν τούτοις ή αφήγησή τους είναι ή ίδια στις βασικές της γραμμές. Όταν ο Ήρακλής επέστρεφε μέ τά βόδια του Γηρυόνη, σταμάτησε για ν' αναπαυτεί σ' ένα μέρος κοντά στή θέση όπου έμελλε νά κτιστεί ή Ρώμη. Ο Κάκος έκλεψε μερικά ζώα και τά εκρυσε σέ μιά σπηλιά, αλλά αυτά άρχισαν νά μουγκρίζουν και νά φωνάζουν τό υπόλοιπο κοπάδι, καθώς ο Ήρακλής τά οδηγούσε έξω. Στή συνέχεια, ο ήρωας σκότωσε τόν Κάκο μέ τό ρόπαλό του, και ξαναπήρε τά βόδια που έλειπαν. Τό πιάτο αυτό κατασκευάστηκε στό Πέζαρο, ένα σημαντικό κέντρο παραγωγής μαγιόλικας μετά την ένσωμάτωσή του στό δουκάτο του Ούρμπινο τό 1512. Τό οικόσημο στην κορυφή ανήκει στον Καρδινάλιο Άντόνιο Πούτσι.

31. Italian (Pesaro), about 1540-44.

**Dish with Hercules and Cacus.**

Maiolica. D. 24.7 cm.

The story of Cacus is a Roman addition to the mythology surrounding Hercules. While Vergil (*Aeneid* 8, 193ff) and Livy (1.7ff) differ in presenting Cacus as, respectively, a fire-breathing monster or a thieving shepherd, their basic account is similar. When Hercules was returning with the cattle of Geryon, he rested at a place near the future location of Rome. Cacus stole a number of the animals and concealed them in a cave, but they began to bellow for the remaining herd as Hercules was driving it off. The hero then killed Cacus with his club and regained the missing cattle. This plate was made in Pesaro, an important center of maiolica production after the city was incorporated into the duchy of Urbino in 1512. The coat of arms at the top is that of Cardinal Antonio Pucci.

Gift of Julia A. Berwind, 1953.  
53.225.77







32. Ίταλία (Ούρμπινο) γύρω στά 1545.  
**Δοχείο μέ πλούσια διακόσμηση μέ μιά σκηνή άπαγωγής.**  
Μαγιόλικά. Διάμ. 50 εκ.

Γύρω στά μέσα του δέκατου έκτου αιώνα, τά έργαστήρια του Ούρμπινο άρχισαν νά παράγουν άγγεία μεγαλύτερου μεγέθους και μέ περίπλοκη πλαστική διαμόρφωση. Έδώ π.χ. ένα ζευγάρι φίδια τοποθετημένα πλάτη μέ πλάτη σχηματίζουν τρίς λαβές. Η σκηνή, πού καλύπτει όλο τό έσωτερικό, άντλεί τήν έμπνευση της από μιά χαλκογραφία του Ένέα Βίκο, πού χρονολογείται στό 1542, και πού τό θέμα της άποτελεσε τό αντικείμενο συζητήσεων. Ο Βαζάρι τό όνόμασε «Άρπαγή της Έλένης», και ένα πιάτο στό Μουσείο Βικτώρια έντ Άλμπερτ του Λονδίνου (άρ. 575), όπου εικονίζεται ή ίδια σκηνή μέ μιά έπιγραφή στό πίσω μέρος πού τή χαρακτηρίζει σαν Άρπαγή της Έλένης, προσθέτει ένα έπιχείρημα πού εύνοεί αυτή τήν ταύτιση. Σύμφωνα μέ τή γνώμη του Μπάρτς, ή χαλκογραφία του Βίκο παριστάνει τήν άρπαγή της Ίπποδάμειας στό συμπόσιο των Κενταύρων και των Λαπιθών, και ή παρουσία ενός τραπεζιού στά δεξιά και ενός Κένταυρου πού βοηθάει στην άπαγωγή δικαιώνουν μιά τέτοια έρμηνεία. Άν και τό εικονογραφικό περιεχόμενο του έργου μπορεί νά άποτελεί μιά νόθευση του περιεχομένου των δύο ιστοριών, έν τούτοις ή παρουσία του Κένταυρου προσθέτει έπιχειρήματα κατά της ταυτίσεως της σκηνής μέ τήν Άρπαγή της Έλένης, είτε από τόν Θησέα είτε από τόν Πάρι.

32. Italian (Urbino), about 1545.  
**Cistern with an abduction scene.**  
Maiolica. D. 50 cm.

About the middle of the sixteenth century, the workshops of Urbino began to produce vases of increasing size and sculptural complexity; here, for example, a pair of addorsed snakes form the handles. The scene, covering the whole interior, derives from an engraving by Enea Vico dated 1542, the subject of which has been disputed. Vasari called it the Rape of Helen; his identification is supported by a dish in the Victoria and Albert Museum (no. 575) where the same scene appears, inscribed as the Rape of Helen on the back. According to Bartsch, the Vico engraving represents the Rape of Hippodameia at the banquet of centaurs and lapiths, an interpretation justified by the table at right and the centaur assisting in the abduction. While the iconography here may represent a contamination of the two stories, the centaur's presence argues against the abduction of Helen by either Theseus or Paris.

Reference: H. Comstock in *The Connoisseur* CXVII (1946) pp. 48-52.

Gift of George Blumenthal, 1941,  
41.100.282







33. Ίταλία (Ούρμπινο) γύρω στα 1550-1570.

**Δοχείο με πλούσια διακόσμηση με τό θαλάσσιο θρίαμβο του Βάχχου.**

Μαγιόλικά, Διάμ. 49,1 εκ.

Τό σκεῦος αὐτό, πού ἔχει τό σχῆμα τοῦ τριφυλλιοῦ καί τρία τερατώδη κεφάλια ζώων σάν πλαστικά ἐξαρτήματα, δείχνει μιά τάση γιά διακοσμική ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν, πού ἐκδηλώθηκε στή μαγιόλικά στό τελευταῖο μέρος τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα. Τό θέμα πού εἰκονίζεται στό ἐσωτερικό του καί εἶναι, ὅπως ἀρμόζει στό εἶδος τοῦ ἀγγείου, θαλάσσιο, ἀποτελεῖται ἀπό μιά σκηνή θρίαμβου τοῦ Ποσειδῶνα πού μετατρέπεται σέ θρίαμβο τοῦ Βάχχου. Ἔτσι βλέπουμε δύο πάνθηρες πού τά πόδια τους ἀκουμπᾶνε πάνω στά κύματα πού σπάζουν, ἕνα σάτυρο πού σκαρφαλώνει πάνω σ' ἕνα προεξέχοντα βράχο, κι ἕνα πρόσωπο πού φοράει στεφάνι μέσα στό ἄρμα, τό ὁποῖο ταυτίζεται μέ τό θεό Βάχχο μόνο ἀπό τήν ἀκολουθία του. Ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νά δώσει μεγαλύτερη ἔμφαση στήν ἐπίδειξη δεξιότητάς του χωρίς τήν πιστή ἀπόδοση τοῦ κλασικοῦ προτύπου, καί στό θέμα καί στή μορφή.

33. Italian (Urbino), about 1550-70.

**Cistern with the Marine Triumph of Bacchus.**

Maiolica. D. 49.1 cm.

This cistern, of trilobed shape with three grotesque heads as sculptural adjuncts, illustrates a tendency toward decorative elaboration that manifested itself in maiolica during the latter part of the sixteenth century. The subject on the interior, appropriately marine, consists of a triumph of Neptune transformed into that of Bacchus. Thus we see two panthers pawing through the surf, a satyr clambering onto a projecting rock, and a wreathed personage in the chariot identifiable as the god only through his retinue. Both in subject and in form, the emphasis has turned toward virtuoso effect, away from fidelity to the classical prototype.

The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931,  
32.100.368







34. Βίλλεμ βάν Πανεμάκερ καί μαθητές του, πού ἐργάστηκαν στά μέσα τοῦ 16ου αἰώνα.  
Φλάνδρα (Βρυξέλλες).

**Ὁ νυφικός κοιτώνας τῆς Ἑρσης.**

Ταπισερί, μαλλί, μετάξι καί μετάλλινες κλωστές. 437 X 536 ἐκ.  
Γύρω στά 1550.

Ὁ Ὀβίδιος περιγράφει τόν ἔρωτα τοῦ Ἑρμῆ γιά τήν Ἑρση, τήν ὡραία κόρη τοῦ βασιλιᾶ Κέκροπα τῆς Ἀθήνας (*Metamorphoses*, 798-830). Ὁ Ἑρμῆς ἀφοῦ κατάφερε νά περάσει ἀπό τό δωμάτιο τῆς ζηλιάρας ἀδελφῆς τῆς Ἀγλαύρου, πού ἦταν δίπλα, χωρίς νά γίνει ἀντιληπτός, ὁρμάει ἀνυπόμονα μέσα στόν κοιτώνα τῆς Ἑρσης, χωρίς οὔτε κἀν νά προσπαθήσει νά κρύψει τήν ταυτότητά του, ἀλλά ρίχνοντας τό κηρύκειο καί τά φτερωτά πέδιλά του στόν δρόμο. Ἡ δεξιοτεχνική χρήση τῆς προοπτικῆς, πού ἔχει σάν κέντρο τῆς μιά μόνο γωνιά τοῦ κοιτώνα τῆς Ἑρσης, κάνει τή σκηνή πειστική, ὅσον ἀφορᾷ τήν ἀπόδοση τοῦ χώρου καί τήν ἐντυπωσιακή ἀναπαράσταση τοῦ θέματος. Ἡ ἐπίδραση τῆς πλούσιας διακοσμήσεως μεγαλώνει μέ τήν γενναιοδωρή χρήση χρυσῶν καί ἀσημένιων κλωστῶν. Προσωποποιήσεις τῶν Ἀρετῶν πού δέν ἔχουν σχέση μέ τή σκηνή διακοσμοῦν τό πλαίσιο, κατ' ἀπομίμηση ἐκείνων πού εἰκονίζονται στίς ταπισερί μέ τίς «Πράξεις τῶν Ἀποστόλων» καί σχεδιάστηκαν ἀπό τόν Ραφαήλ. Ὁ «Νυφικός Κοιτώνας τῆς Ἑρσης» εἶναι μιά ἀπό τίς ὀκτώ ταπισερί πού ἀπεικονίζουν τούς Ἑρωτες τοῦ Ἑρμῆ, καί ἔχουν τώρα μοιραστεῖ ἀνάμεσα στό Μουσεῖο τοῦ Πράντο στή Μαδρίτη, τό Μητροπολιτικό Μουσεῖο καί τούς ἀπόγονους τῶν δουκῶν τοῦ Μεντινασέλι στήν Ἰσπανία, στούς ὁποίους ἀνήκε κάποτε ὁλόκληρη ἡ σειρά.

34. Willem van Pannemaker and workshop, active mid-16th century, Flemish (Brussels).

**The Bridal Chamber of Herse.**

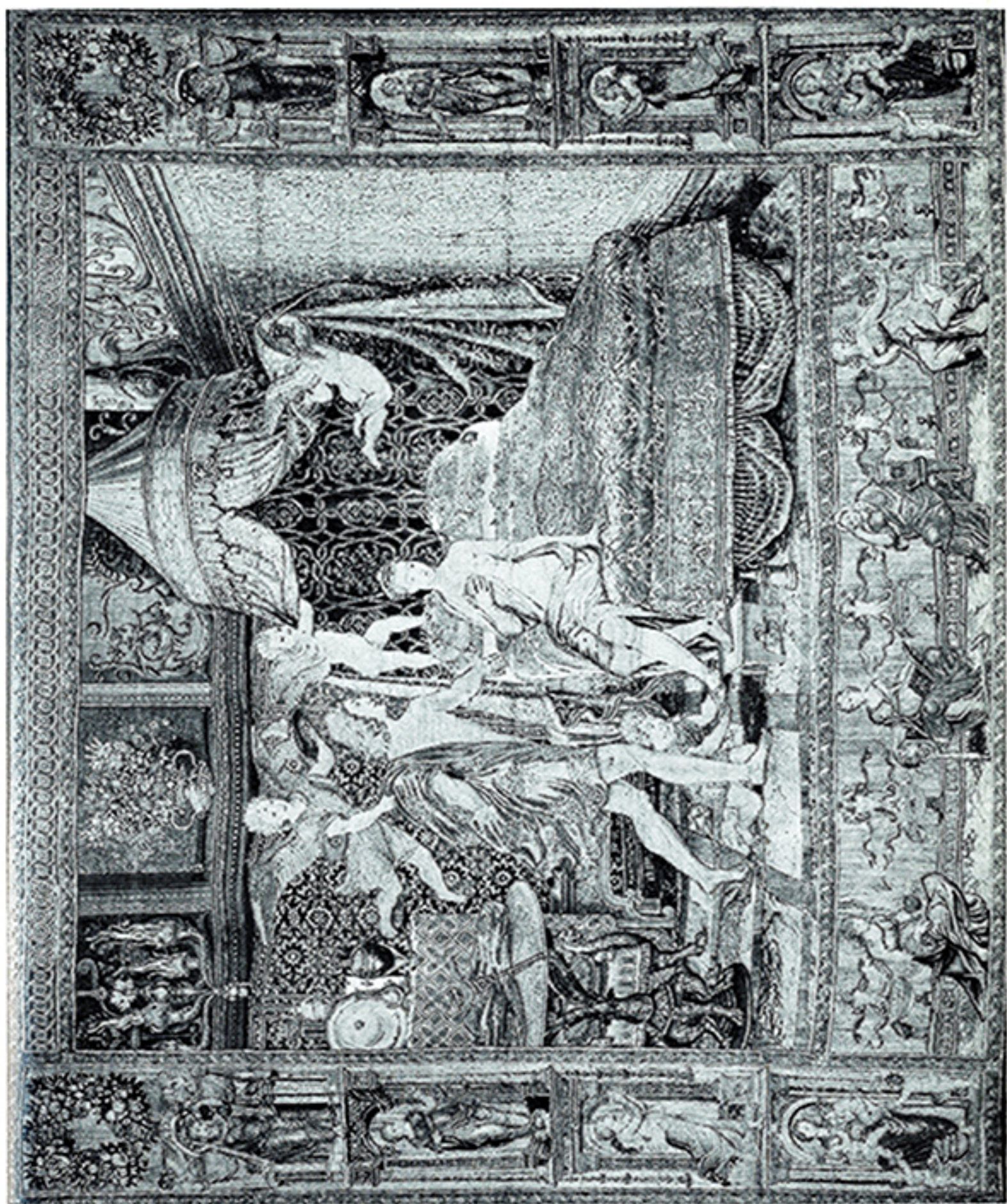
Tapestry, wool, silk, and metal threads. 437 X 536 cm.  
About 1550.

Ovid describes the love of Mercury for Herse, the beautiful daughter of King Cecrops of Athens (*Metamorphoses* 2.708-830). Having made his way past her jealous sister, Aglaurus, whose bedroom is adjacent, Mercury rushes eagerly into Herse's chamber, not even pretending to conceal his identity but shedding caduceus and winged sandals along the way. The scene is made spatially and dramatically convincing by the skillful use of perspective focused upon a single corner of Herse's chamber. The effect of rich decoration is enhanced by the lavish use of gold and silver threads. Personifications of Virtues with no bearing on the scene decorate the borders, in imitation of those on the Acts of the Apostles tapestries designed by Raphael. *The Bridal Chamber of Herse* is one of eight tapestries illustrating the Loves of Mercury, now divided between the Prado in Madrid, the Metropolitan, and the descendants of the dukes of Medinaceli in Spain, who once owned the whole set.

Reference: E.A. Standen in *MMJ* 4 (1971) pp. 115-21.

Bequest of George Blumenthal, 1941,  
41.190.135







35 Ἴταλία (Μιλάνο) γύρω στά 1470.

**Κράνος (μπαρμπούτε).**

Ἄτσάλι. Ὑψος 25,5 ἐκ.

Τό μπαρμπούτε εἶναι ἕνας τύπος κράνους πού δημιουργήθηκε στήν Ἴταλία τό δέκατο τέταρτο αἰώνα, κι ἔφτασε στό ἀποκορύφωμα τῆς δημοτικότητάς του τό δέκατο πέμπτο αἰώνα. Τό παράδειγμα αὐτό ἀνήκει σέ μιά μικρή κατηγορία μπαρμπούτε, πού ἔχουν σάν κύρια χαρακτηριστικά τους μιά καλόττα σχεδόν σφαιρικοῦ σχήματος, μάλλον εὐθύγραμμες πλευρές, καί ἕνα ἄνοιγμα γιά τό πρόσωπο πού ἔχει περίπου τό σχῆμα τοῦ «Τ». Ἡ ὁμοιότητα αὐτοῦ τοῦ τύπου μέ τά ἀρχαῖα ἑλληνικά κράνη ἔχει διαπιστωθεῖ ἀπό πολύ καιρό καί μπορεῖ, βέβαια, νά δείχνει μιά ἀληθινή ἐξάρτηση. Ἡ Ἴταλική καί κυρίως Βενετική παρουσία στήν Ἑλλάδα χρονολογεῖται ἀπό τίς ἀρχές τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα, καί γινόταν ὄλο καί πιά ἔντονη, χωρίς ποτέ ν' ἀμφισβητηθεῖ ιδιαίτερα, γιά 250 χρόνια περίπου: π.χ. ἡ Βενετία εἶχε κάτω ἀπό τόν ἔλεγχό της τήν Εὐβοία ἀπό τό 1366 ὡς τό 1470. Τό 1840 ἀνακαλύφθηκε μιά κρύπτη μέ ἐξαρτήματα Ἴταλικῶν πανοπλιῶν, πού ἀνάμεσά τους ὑπάρχουν καί ἀρκετά «κλασικιστικά» μπαρμπούτε, στή Χαλκίδα. Ἡ ὑπόθεση πώς οἱ ἱκανοί ὀπλοποιοί τῆς Ἀναγεννήσεως εἶχαν δεῖ τά ἔργα τῶν ἀρχαίων προκατόχων τους καί ἐπηρεάστηκαν ἀπό αὐτά δέν εἶναι καθόλου ἀπίθανη.

35. Italian (Milan), about 1470.

**Helmet (barbute).**

Steel. H. 25.5 cm.

The barbute is a variety of helmet that originated in Italy during the fourteenth century and attained its greatest popularity during the fifteenth. The present example belongs to a small class of barbutes characterized by a rounded calotte, rather straight sides, and a roughly T-shaped opening for the face. The similarity of this type to ancient Greek helmets has long been noted and may, in fact, reflect actual dependence. The Italian, notably Venetian, presence in Greece began in the early thirteenth century and intensified, without particular challenge, for about 250 years: from 1366 to 1470, for example, Venice controlled Euboea. In 1840, a cache of mid-fifteenth-century Italian armor came to light in Chalkis; included were several "classicizing" barbutes. It is not at all unlikely that skillful Renaissance armorers saw and responded to the work of their ancient precursors.

References: C. Foulkes in *Archaeologia* LXII (1911) pp. 381-90; J.G. Mann, *Wallace Collection: European Arms and Armor I* (London, 1962) pp. 96-97.

Gift of William H. Riggs, 1913,  
14.25.579







36. Γερμανία, γύρω στα 1535.

**Κράνος παρελάσεως με μορφή λεοντοκεφαλής.**

Άτσάλι. Ύψος 32,4 εκ.

Άπό τό δέκατο πέμπτο αιώνα καί πέρα επιβάλλεται νά κάνουμε μιά διάκριση ανάμεσα στίς πανοπλίες πού κατασκευάζονταν γιά νά φοριοῦνται σέ διάφορες ἐκδηλώσεις, καί σ' ἐκείνες πού χρησίμευαν γιά τήν προστασία τῶν πολεμιστῶν στή μάχη. Οἱ πανοπλίες πού κατασκευάζονταν εἰδικά γιά τίς παρελάσεις, ὅπως εἶναι π.χ. τό κράνος πού ἐξετάζουμε καί ἡ ἀσπίδα ἡ ὁποία ἀκολουθεῖ (ἀρ. κατ. 37), τείνουν νά ἔχουν μιά πιό περίτεχνη ἐμφάνιση, ἐνῶ συγχρόνως εἶναι λιγότερο ἀνθεκτικές ἀπό τίς ἄλλες, ἐξαιτίας τῆς ἐπεξεργασίας τους καί τῆς ἐπανειλημμένης θερμάνσεως στήν ὁποία ἐκτέθηκε τό μέταλλο. Τό κράνος αὐτό ἀνήκει σέ μιά μικρή ομάδα παραδειγμάτων πού χρονολογοῦνται στό δέκατο ἕκτο αἶώνα κι ἔχουν τό σχῆμα τῆς λεοντοκεφαλῆς. Ἄν καί ἡ ἀπόδοση τοῦ ζώου εἶναι τελείως στυλιζαρισμένη, ἐν τούτοις δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση τῆς ἀπειλητικῆς ἀγριότητος, καί μπορεῖ ἀκόμα καί νά δημιουργοῦσε τήν ψευδαἰσθηση πῶς ἦταν ἕνας σύγχρονος Ἡρακλῆς σ' αὐτόν πού τό φοροῦσε.

36. German, about 1535.

**Pageant helmet in the form of a lion's head.**

Steel, H. 32.4 cm.

From the fifteenth century onward, it is important to distinguish armor made for show as against protection in combat. Parade armor, such as this helmet and the shield that follows, tends to be more elaborate in appearance; at the same time, it is less strong than the other owing to the working and repeated heating to which the metal has been subjected. The helmet is one of a small group of lion-headed examples of the sixteenth century. Though the rendering of the animal is entirely stylized, it certainly conveys grim ferocity and may even have given the wearer an illusion of being a modern Hercules.

Gift of William H. Riggs, 1913,  
14.25.563







38. Το έργο αποδίδεται στο Βορειοϊταλό καλλιτέχνη Μοντέρνο (ή καλλιτεχνική δράση του οποίου τοποθετείται ανάμεσα στα τέλη του δέκατου πέμπτου και τις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα).

**Έφιππος πολεμιστής.**

Μπρούντζινο άγαλματίδιο. Ύψος 21,3 εκ.

Γύρω στα 1525.

Τά περίφημα Έλληνικά μπρούντζινα άλογα πού είχαν πάρει οί Σταυροφόροι σάν λάφυρα από τήν Κωνσταντινούπολη, καί πού είχαν τοποθετηθεί στην πρόσοψη του Άγίου Μάρκου της Βενετίας, έδωσαν ένα σταθερό πρότυπο για τήν απόδοση των κινήσεων του άλόγου σέ πολλές γενιές βορειοϊταλών καλλιτεχνών. Η «άρχαιοπρεπη» πανοπλία του ιππέα καί, ιδιαίτερα, η αίσθηση της ελαστικότητας στο έργο αυτό, έγιναν αίτια νά αποδοθεί στον Μοντέρνο, έναν καλλιτέχνη πού φιλοτέχνησε μικρές σκηνές για τή διακόσμηση πλακιδίων γεμάτες λυρισμό, αλλά δέν είναι γνωστός σάν κατασκευαστής άγαλματιδίων από πουθενά άλλου.

38. Attributed to *Moderno* (active late 15th-early 16th century), North Italian.

**Warrior on Horseback.**

Bronze. H. 21.3 cm.

About 1525.

The great Hellenistic bronze horses on the façade of S. Marco in Venice, looted by Crusaders from Constantinople, provided a standard model of equine movement for many generations of North Italian artists. The rider's fancy "antique" armor and, above all, the feeling of elasticity in this piece led to its attribution to *Moderno*, a modeler of lyric little scenes for plaquettes but not known otherwise as a maker of statuettes.

Reference: J.D. Draper in *Apollo* CVII (1978) p. 179.

The *Friedsam* Collection, Bequest of Michael *Friedsam*, 1931, 32.100.167







39. Τζοβάννι Μπολόνια (1529-1608).

Ίταλός (από τή Φλωρεντία).

**"Αλογο πού θαδίζει.**

Μπρούντζινο άγαλματίδιο. "Υψος 24,8 εκ.  
Γύρω στα 1580.

Ή επίδραση του έφιππου άγάλματος του Μάρκου Αύρηλιου πού είχε στηθεί πάνω στό λόφο του Καπιτώλιου τής Ρώμης έκανε τους άνδριάντες των έφιππων στρατιωτών και πολεμιστών νά γίνουν μιά από τίς πιό χαρακτηριστικές μορφές τής τέχνης τής Άναγεννήσεως. Ένα γράμμα του Σιμόνε Φορτούνα, πού χρονολογείται στό 1581, πληροφορούσε τόν δούκα του Ούρμπινο ότι ό περίφημος Τζανμπολόνια έπεξεργαζόταν ένα σχέδιο για ένα μνημειώδες μπρούντζινο άλογο, πού είχε «διπλάσιο μέγεθος από τό άλογο του Καμπιντόλιο». Είναι χαρακτηριστικό τό ότι ό γλύπτης αύτός τής Άναγεννήσεως δέν άντλησε μόνο τήν έμπνευσή του από τό άρχαιο παράδειγμα, αλλά διεκδίκησε και νά τό ξεπεράσει. Ό Τζανμπολόνια θά επιθυμούσε νά πάρει ό θεατής τήν αίσθηση του άρχαιου προτύπου του, μ' ένα τρόπο πού νά προκαλεί τή σύγκριση ανάμεσα στα παρόμοια άξιώματα των δύο κυβερνητών και τήν επιβλητικότητα τής ιπποσκευής τους, στό τελειωμένο μνημείο πού άνεγέρθηκε τό 1593 στην Πιάτσα ντέλα Σινορία τής Φλωρεντίας για νά τιμήσει τόν Κόζιμο (Κοσμᾶ) τόν Α' των Μεδίκων. Τό καμπυλόγραμμο άλογό μας έχει μιά κουρεμένη χαιτή κι ένα βόστρυχο τοποθετημένο πάνω στό μέτωπο σέ άρχαιόπρεπο στύλ, και θυμίζει ένα πρώιμο πρότυπο του μνημείου του Κόζιμο, όπου ή απόδοση του άλόγου έγινε τελικά πιό νατουραλιστική.

39. Giovanni Bologna (1539-1608),  
Italian (Florence).

**Pacing Horse.**

Bronze statuette. H. 24.8 cm.  
About 1580.

Under the influence of the equestrian statue of Marcus Aurelius on the Capitoline Hill in Rome, portraits of soldiers and rulers on horseback became one of the most characteristic Renaissance art forms. A letter of 1581 from Simone Fortuna informed the duke of Urbino that the great Giambologna was working on a project for a monumental bronze horse, which would be "twice as large as the one on the Campidoglio." Typically, the Renaissance sculptor was not only inspired by the antique but also challenged to surpass it. In the monument that finally resulted, erected in 1593 on the Piazza della Signoria in Florence to honor Cosimo I de' Medici, Giambologna would have wanted the viewer to sense his antique prototype, inviting comparisons as to the relative dignity of the two rulers and the soundness of their mounts. Our curvilinear horse has a clipped mane and bound forelock in antique style and records an early model for the Cosimo monument, where the horse eventually became more naturalistic.

Reference: Arts Council of Great Britain, *Giambologna, Sculptor to the Medici*, exh. cat. (1978) no. 154.

Gift of Ogden Mills, 1924.  
24.212.23







40. Χάνς Χόλμπαϊν ό Νεώτερος, ( 1497/8 - 1543).  
Γερμανός.

**Ό Έρασμος από τό Ρόττερνταμ.**

Ξυλογραφία. 34,5 X 22,1 εκ.  
Γύρω στά 1540.

Η Ξυλογραφία αυτή είναι ένα τυπικό δείγμα του άνθρωπιστικού πνεύματος της Αναγεννήσεως στις βόρειες χώρες και του ταλέντου του Χόλμπαϊν σάν πορτραίτιστα και σάν χαράκτη. Απεικονίζει τόν Ντεζιντέριους Έρασμο, ( 1466-1536 περ.), πού γνώρισε ό Χόλμπαϊν τό 1515. Η φιλία τους είχε σάν αποτέλεσμα τή φιλοτέχνηση μιὰς σειράς πορτραίτων, ή όποία άρχισε τό 1523. Τό παράδειγμα πού εξετάζουμε φαίνεται ότι έμφανίστηκε για πρώτη φορά τό 1535, αλλά μ' ένα διαφορετικό κείμενο στό θυρεό του κάτω μέρους ή έκδοχή πού βλέπουμε συνδέεται μέ τήν έκδοση των Απάντων του Έράσμου από τόν έκδοτικό οίκο του Φρομπένιους, του έκδότη από τή Βασιλεία, μέ τόν όποιο συνεργάστηκαν και ό Χόλμπαϊν και ό Έρασμος. Ό Έρασμος, πού ό καλλιτέχνης τόν είδε έδώ περισσότερο σάν μελετητή τής κλασικής αρχαιότητας παρά σάν θεολόγο, εικονίζεται μέσα σέ μιὰ πλούσια διακοσμημένη άψίδα πού περιλαμβάνει ένα ζευγος έρμαϊκών προτομών, οι όποιες χρησίμευαν σάν στηρίγματα («άτλαντες»). Ό Έρασμος στηρίζει τό χέρι του πάνω σέ μιὰ άλλη έρμαϊκή προτομή, τά χαρακτηριστικά τής όποίας ταυτίζουν τή μορφή της μέ εκείνη του θεού Πάνα ή κάποιου σάτυρου. Στή βάση της άναγράφεται ή λέξη *TERMINUS*. Ό «Terminus», ήταν ή μόνη θεότητα πού άρνήθηκε νά υποχωρήσει στήν έπιθυμία του Ταρκίνου του Υπερήφανου νά κτίσει ένα ναό πάνω στό Καπιτώλιο. Ό Έρασμος είχε στήν κατοχή του ένα άρχαιο σφραγιδόλιθο, πάνω στόν όποιο είχε χαραχτεί ή εικόνα ενός τέτοιου όρόσημου, και τό μοτίβο άπόκτησε μιὰ προσωπική άξία γι' αυτόν σάν «memento mori» (ύπόμνηση θανάτου), γιατί και ό θάνατος, όπως και ό Ταρκίνος δέν κάνει χάρη σέ κανένα.

40. Hans Holbein the Younger (1497/8-1543).  
German.

**Erasmus of Rotterdam.**

Woodcut. 34.5 X 22.1 cm.  
About 1540.

This woodcut exemplifies Northern Renaissance humanism as well as Hans Holbein's gifts as portraitist and printmaker. It depicts Desiderius Erasmus (ca. 1466-1536), whom Holbein met in 1515. Their friendship resulted in a series of portraits beginning in 1523. This one seems to have appeared first in 1535, but with a different text in the cartouche below; the present version is associated with the publication in 1540 of the complete works of Erasmus by the firm of Joannes Frobenius, the Basel publisher with whom both Holbein and Erasmus collaborated. Viewed more as a classical scholar than as a theologian, Erasmus appears within an arch whose lavish ornament includes a pair of herm-busts used as atlantes. He rests his hand on another herm-bust with features suggesting a pan or satyr; *TERMINUS* is inscribed at its base. Terminus, the Roman god of territorial boundaries, was the only deity who refused to give way when Tarquin the Proud wished to build a temple on the Capitol. Erasmus owned an ancient gem engraved with the image of such a boundary marker and the motif acquired a personal meaning for him, in the nature of a memento mori; for death, like Terminus, yields to no one.

Reference: H. Koegler in *Kunstsammlung Basel: Jahresbericht N.V. XVII* (1920) pp. 35ff.

Gift of Felix M. Warburg and his Family, 1941,  
41.1.168





*Palus Apollam super mirata tabellam,  
Hanc sic, aeternum Bibliotheca celaz.  
Dadaleam monstret Noxi HOLBXINNIUS artem,  
Et summi ingenii Magni ERASMI operi.*



41. 'Αντόνιο Φαντούτσι (πού ἐργάστηκε ἀνάμεσα στά 1537-1550)  
μέ πρότυπο ἓνα ἔργο τοῦ Φραντσέσκο Πριματίτσιο (1504-1570).  
'Ιταλός, Σχολή τοῦ Φονταίνεμπλώ.

**Οἱ θυγατέρες τοῦ Μινύα.**

Χαλκογραφία. 25,4 X 30 ἐκ.  
Χρονολογημένη στό 1545.

Ὁ Φραγκίσκος ὁ Α΄ ἔφερε μανιεριστές καλλιτέχνες ἀπό τήν Ἰταλία γιά νά ἐργαστοῦν γιά τήν διακόσμηση τῶν παλατιῶν του, καί ἰδιαίτερα τοῦ Φονταίνεμπλώ. Οἱ καλλιτέχνες αὐτοί διακρίθηκαν στήν ἀπόδοση σπάνιων μύθων, πού γίνονταν ἀντικείμενο ἐκλεπτυσμένων, ἀν καί κάπως σκοτεινῶν συνθετικῶν ἐπεξεργασιῶν. Ἡ Ἀλκιθόη καί οἱ ἀδελφές της, θυγατέρες τοῦ βασιλιά τοῦ Ὀρχομενοῦ Μινύα, ἀρνήθηκαν νά λάβουν μέρος στίς γιορτές πού διατάχτηκε νά γίνονται πρὸς τιμὴ τοῦ Διονύσου. Ἀδιάφορες γιά τό παίξιμο τῆς μουσικῆς ἔξω, οἱ κοπέλες ἔμειναν μέσα γνέθοντας μαλλί καί ἀκούγοντας τίς ἀπαγγελίες τῆς Ἀλκιθόης. Γιά νά τιμωρηθοῦν γιά τήν ἀσέβειά τους μεταμορφώθηκαν σέ νυχτερίδες. Ἡ ἐκκεντρικὴ δομὴ τῆς σκηνῆς ἀπὸ τόν Πριματίτσιο διατηρεῖ κάποια ἴχνη ἀρχαιοπρέπειας, ἰδιαίτερα στήν ἀπόδοση τῶν κομμώσεων καί τῶν ἐπίπλων.

41. Antonio Fantuzzi (active 1537-50) after Francesco Primaticcio (1504-70),  
Italian, School of Fontainebleau.

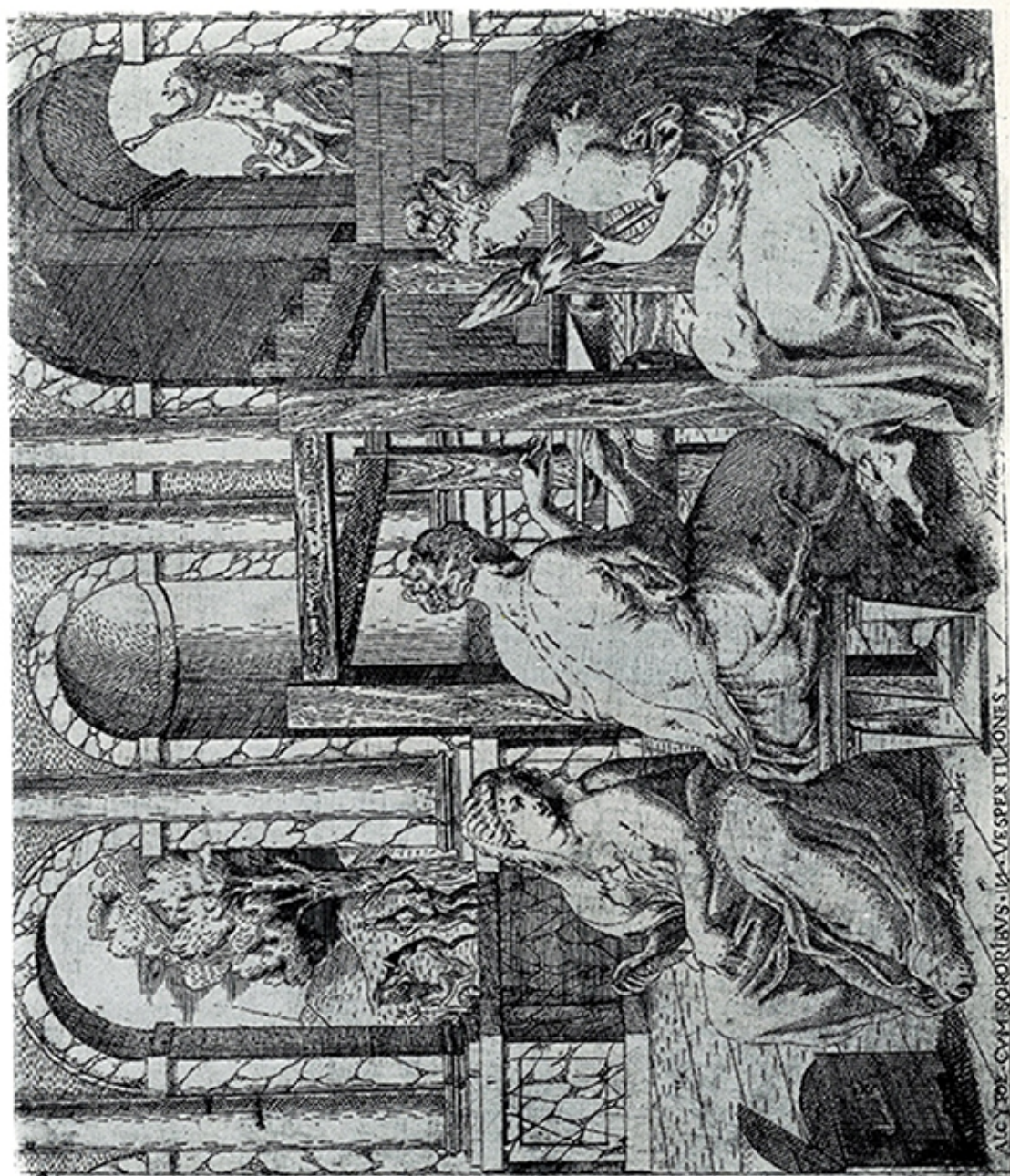
**The Daughters of Minyas.**

Engraving. 25.4 X 30 cm.  
Dated 1545.

Francis I imported Mannerist artists from Italy for the decoration of his palaces, especially Fontainebleau. They excelled in portraying rare myths, setting them in refined if obscure compositional treatments. Alcithoë and her sisters, daughters of Minyas, king of Orchomenos, declined to join the festivals ordained in honor of Bacchus. Deaf to the music-making outside, they remained within, spinning wool and listening to Alcithoë's recitations. For their impiety, they were afterward turned into bats. Primaticcio's eccentric construction of the scene includes "antique" touches, especially in the headdresses and furniture.

Reference: H. Zerner, *Ecole de Fontainebleau, gravures* (Paris, 1969) no. A.F. 81.  
The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949,  
49.97.583





A. G. Y. ROE. SCULPTOR. 1845.



42. Τισσιανός (Τιτσιάνο Βετσέλι, 1488-1576 περ.).  
Ίταλός (από τή Βενετία).

**Ἄφροδίτη καί Ἄδωνις.**

Ζωγραφικός πίνακας, ἐλαιογραφία σέ μουσαμά. 106,7 X 133,4 ἐκ.  
Γύρω στά 1565-70.

Τό ἔργο αὐτό, πού εἶναι μιά ἐξαιρετή παραλλαγή μιᾶς συνθέσεως πού στάλθηκε στό βασιλιά τῆς Ἰσπανίας Φίλιππο Β' τό 1554, καί θρῖσκειται τώρα στό Πράντο τῆς Μαδρίτης, ἀπόσπασε πολλούς ἐπαίνους γιά τή δύναμη καί τή διαφάνεια τοῦ χρώματός του. Ὁ Τισσιανός ἀνακοίνωσε σ' ἕνα γράμμα του πρὸς τό Φίλιππο πῶς ὁ πίνακας αὐτός θά ἔδειχνε «τή γυναικεία μορφή ἀπό τό πίσω μέρος». Πράγματι, ἡ προσοχή του συγκεντρώθηκε στήν πόζα τῆς Ἄφροδίτης, ἕναν ἐντυπωσιακό σχηματισμό πού ἀντλεῖ τήν ἔμπνευσή του ἀπό ἕνα ἀρχαῖο ἀνάγλυφο γνωστό μέ τήν ὄνομασία «Letto di Policleto» (Κρεβάτι τοῦ Πολύκλειτου), ἕνα παράδειγμα τοῦ ὁποῖου ἀνήκε στόν Λορέντσο Γκιμπερτί ἕναν αἰῶνα νωρίτερα. Ὁ Τισσιανός εἰκονίζει ἕναν ὡραῖο Ἄδωνι, πού ἡ Ἄφροδίτη «τόν προτίμησε ἀπό τόν οὐρανό», καί στήν εἰκόνα πιάνεται ἀπεγνωσμένα ἀπ' αὐτόν. Σύμφωνα μέ τήν διήγηση τοῦ Ὀβίδιου, (*Metamorphoses* 10.519 κ.έ.) ἡ Ἄφροδίτη εἶναι ἐκείνη πού πρέπει νά ἐγκαταλείψει τόν Ἄδωνι. Ὁ Τισσιανός πού εἶναι ἕνας ἀπό τοὺς μεγάλους ἀνανεωτές τοῦ θεματολογίου καί τῆς τεχνοτροπίας τῆς ζωγραφικῆς, ἀπομακρύνεται ἀπό τό κείμενο γιὰτί παριστάνει τόν Ἄδωνι καθὼς ἀποσπᾶται βίαια ἀπό τό πλευρό τῆς θεᾶς, σάν νά ὀρμᾷ ἀνυπόμονα πρὸς τήν ἐπικείμενη καταστροφή του.

42. Titian (Tiziano Vecelli, ca. 1488-1576),  
Italian (Venice).

**Venus and Adonis.**

Painting, oil on canvas. 106.7 X 133.4 cm.  
About 1565-70.

Praised for the power and transparency of its color, this is an excellent variant of a composition sent to Philip II of Spain in 1554 and now in the Prado. In a letter to Philip, Titian announced that his painting would show "the female from the back." Indeed, his first care is the pose of Venus, a striking configuration derived from an ancient relief known as the *Bed of Polyclitus*, of which Lorenzo Ghiberti had owned an example a century earlier. Titian shows a handsome Adonis "preferred to heaven" by Venus, who clings to him desperately. In Ovid's account (*Metamorphoses* 10.519ff) it is Venus who must leave Adonis. Titian, one of the great innovators in imagery as in painting style, departs from the text by having Adonis tear himself from the goddess's side, as if rushing impetuously toward his imminent destruction.

References: E. Panofsky, *Problems in Titian* (New York, 1969) pp. 149-54; MMA, *Italian Paintings: Venetian School* by F. Zeri and E. Gardner (1973) pp. 81-82.

The Jules S. Bache Collection, 1949,  
49.7.16







43. Νικολά Πουσσέν (1594-1665).  
Γάλλος.

**Ὁ Μίδα που λούζεται στὸν ποταμὸ Πακτωλό.**

Ζωγραφικὸς πίνακας, ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά. 97.5 X 72,9 ἐκ.  
Ρώμη, γύρω στὰ 1629-30.

Ὁ Πουσσέν ξαναδιηγείται ἐδῶ τὴν ἱστορία τοῦ Μίδα, βασιλιᾶ τῆς Φρυγίας, πού μέ ἀπερισκεψία παρακάλεσε τὸν Διόνυσο ὅτι ἀγγίζει νά γίνεται χρυσός, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ὀβίδιος (*Metamorphoses*, 11.92-145). Ἡ εὐχή του πραγματοποιήθηκε, ἀλλὰ ὁ Μίδα γρήγορα μετάνιωσε, ὅταν ἀκόμα καί ἡ τροφή γινόταν χρυσάφι μέσα στό στόμα του. Τότε ὁ Διόνυσος τὸν ἔστειλε σ' ἓνα «ρέμα πού κυλοῦσε ὀρμητικά», δηλαδή τὸν Πακτωλό κοντά στίς Σάρδεις, γιὰ νά ξεπλύνει τό χρυσάφι καί τὴν ἀπληστία του. Στὸν πίνακα, ὁ προσωποποιημένος ποταμὸς ξαπλωμένος νωχελικά παρατηρεῖ τὸν λουόμενο Μίδα, ἐνῶ δύο μωρά πού κρατοῦν ὑδρίες παριστάνουν μικρότερα ρέματα. Οἱ τρεμουσιαστές πινελιές καί οἱ γεμάτες παλμό ἀντιθέσεις τοῦ φωτός καί τῆς σκιάς εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἐπιδράσεως τοῦ Τισιανού, τό ἔργο τοῦ ὁποίου μελέτησε ὁ Πουσσέν ἐξαιρετικά ἐντατικά γύρω στὰ 1630.

43. Nicolas Poussin (1594-1665),  
French.

**Midas Bathing in the River Pactolus.**

Painting, oil on canvas. 97.5 X 72.9 cm.  
Rome, about 1629-30.

Poussin retells Ovid's story of Midas, king of Phrygia, who rashly begged Bacchus that everything he touched be turned to gold (*Metamorphoses* 11.92-145). The wish was granted but Midas soon repented when even food turned to gold in his mouth. Bacchus sent him to a "tumbling stream," the Pactolus near Sardis, there to wash away gold and greed. In the painting, a lounging personification of the river observes Midas bathing, while the two babies with urns apparently represent lesser streams. The flickering brushwork and vibrant contrasts of light and dark result from the influence of Titian, whom Poussin studied most intensively around 1630.

Reference: A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin* (London, 1966) no. 165.

Purchase, 1871,  
71.56







44. Τζοβάννι Φραντσέσκο Ρομανέλλι (1610-1662).  
Ίταλός (από τή Ρώμη).

**Ὁ Αἰνεΐας καί ἡ Κυμαία Σίβυλλα ἐνώ εἰσέρχονται στόν Ἄδη.**

Σχέδιο, πενάκι καί καφέ μελάνι, μπλέ ἀραιωμένο μελάνι τονισμένο μέ ἄσπρο, πάνω ἀπό μαύρη κιμωλία σέ μπλέ-γκρίζο χαρτί. 22.9 X 32 ἐκ.  
Γύρω στά 1630.

Ὁ Αἰνεΐας ὀδηγεῖται ἀπό τήν Κυμαία Σίβυλλα μέσα στά ἐγκατα τῆς κολάσεως (Aeneis, 6.268-94), ὅπου θά βρεῖ τή σκιά τοῦ πατέρα του καί θά μάθει τό μέλλον τῆς φυλῆς πού αὐτός θά ἐγκαταστήσει στήν Ἰταλία. Φαίνεται πώς τό σχέδιο τοῦ Ρομανέλλι ἐπρόκειτο νά μεταφερθεῖ σέ μιά ταπισερί. Ὁ Καρδινάλιος Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι ἱδρυσε ἕνα ρωμαϊκό ἐργαστήριο ταπισερί τό 1627, τοῦ ὁποῖου μιά ἀπό τίς σημαντικότερες παραγγελίες ἦταν ὁ κύκλος πού ἀναφέρεται στόν Αἰνεΐα, καί περιλαμβάνει ὀχτώ κομμάτια. Σειρές τῶν ταπισερί πού ἀπεικονίζουν τήν ἱστορία τοῦ Αἰνεΐα καί παίρνουν τά πρότυπά τους ἀπό τόν Ρομανέλλι, βρίσκονται στήν Πιατσέντσα, τή Βιέννη καί τό Κλήβελαντ, ἀλλά δέν περιλαμβάνουν αὐτό τό ἐπεισόδιο. Οἱ ἐραλδικές μέλισσες, οἰκόσημο τῆς οἰκογενείας τῶν Μπαρμπερίνι, παριστάνονται σχηματικά πάνω στήν ἀσπίδα πού κρατάει ὁ ἀκόλουθος τοῦ Αἰνεΐα.

44. Giovanni Francesco Romanelli (1610-62),  
Italian (Rome).

**Aeneas and the Cumaean Sibyl Entering the Infernal Regions.**

Drawing, pen and brown ink, blue wash heightened with white, over black chalk on blue-gray paper. 22.9 X 32 cm.  
About 1630.

Aeneas is guided by the Cumaean Sibyl past the three-headed Cerberus into the bowels of hell (Aeneid 6.268-94), there to find the shade of his father and learn the future of the race he will establish in Italy. Romanelli's design was apparently intended for translation into tapestry. Cardinal Francesco Barberini established a Roman tapestry atelier in 1627, and one of his most important commissions was an Aeneas cycle of eight hangings. Sets of Aeneas tapestries after Romanelli are in Piacenza, Vienna, and Cleveland but do not include this episode. The heraldic bees of the Barberini family are sketchily indicated on the shield held by Aeneas's follower.

Reference: MMA, *17th Century Italian Drawing* by J. Bean (New York, 1979), no. 321.  
Purchase, Mr. and Mrs. Carl L. Selden Gift, 1977,  
1977.134







45. Κλώντ Λορραίν (1600-1682).  
Γάλλος.

**Οί Τρωαδίτισσες πού θάζουν φωτιά στό στόλο τους.**

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σέ μουσαμά. 105,1 X 152,1 εκ.  
Ρώμη, γύρω στά 1643.

Ό ζωγράφος αυτός, πού διακρίθηκε στήν απόδοση τοπίων έμπνευσμένων από τήν κλασική αρχαιότητα, εικονίζει ένα πολύ σπάνιο θέμα από τήν Αινειάδα (Aeneis, 5.604-95). Για πολλά χρόνια μετά τήν πτώση τής Τροίας, ό Τρωικός στόλος είχε άγκυροβολήσει έξω από τήν Σικελία, όταν ή Ήρα, μέ τό άκόρεστο μίσος της έναντίον τής Τροίας, έστειλε τήν Ίριδα μεταμορφωμένη σέ Βερόη νά ύποδαυλίσει τόν πανικό ανάμεσα στίς Τρωαδίτισσες. Ή Ίρις εικονίζεται στό κέντρο, κραδαίνοντας μιά δάδα καί παρακινώντας τίς γυναίκες νά θάλουν φωτιά στά πλοία τους, πού έχουν ώραία διακόσμηση από ανάγλυφα πλάσματα τής θάλασσας. Ό Άσκάνιος έντόπισε τά φλεγόμενα πλοία από τό στρατόπεδό τους άπέναντι από τόν κόλπο, καί ό πατέρας του Αινείας προσευχήθηκε στό Δία παρακαλώντας τον νά σθήσει τίς φλόγες. Ή προσευχή του είσακούστηκε, κι έτσι τά σύννεφα του Δία πού θά φέρουν βροχή μαζεύονται στό δεξιό μέρος τής εικόνας. Μετά τήν καταιγίδα, σώθηκαν όλα τά πλοία έκτός από τέσσερα. Έχει διατυπωθεί ή άποψη πώς τό θέμα είχε μιά προσωπική σημασία για τόν Τζιρόλαμο Φαρνέζε, πού παράγγειλε τόν πίνακα, γιατί αυτός σύγκρινε τίς δυσκολίες του Αινεία κατά τή διάρκεια των ταξιδιών του μέ τίς προσωπικές του δοκιμασίες όταν βρισκόταν μακριά από τήν πατρίδα του (Ό Φαρνέζε ήταν παπικός νούντιος στά έλβετικά καντόνια, από τό 1639 μέχρι τό 1643).

45. Claude Lorrain (1600-82),  
French.

**The Trojan Women Setting Fire to Their Fleet.**

Painting, oil on canvas. 105.1 X 152.1 cm.  
Rome, about 1643.

The master of classical landscape illustrates a very rare subject from the *Aeneid* (5.604-95). Years after the fall of Troy, the Trojan fleet was anchored off Sicily when Juno, insatiable in her hatred of Troy, sent Iris in the disguise of Beroë to foment panic among the Trojan women. She is pictured at center, brandishing a flame and encouraging the women to set fire to their own ships (beautifully decorated with reliefs of sea-creatures). From their camp across the bay, Ascanius spotted the blazing ships and his father Aeneas prayed to Jupiter to put out the flames. Jupiter's rain clouds gather at the right of the picture. After the storm, all but four vessels were spared. It has been suggested that the subject had a personal meaning for Girolamo Farnese, who commissioned the painting, comparing the hardships of Aeneas during his travels with his own trials away from home (Farnese was papal nuncio to the Swiss cantons, 1639-43).

References: M. Röthlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings* (New Haven, 1961) I, pp. 215-16; M. Röthlisberger, *Claude Lorrain: The Drawings* (Berkeley and Los Angeles, 1968) I, p. 216.

Fletcher Fund, 1955,  
55.119.







46. Ρέμπραντ βάν Ρίν (1606-1669).  
Όλλανδός.

... 'Η Σάσκια ως Μπελλόνα.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σέ μουσαμά. 127 X 97.5 εκ.  
Υπογραμμένος και χρονολογημένος στο 1633.

Η έπιγραφή στο άκρο της άσπίδας της ταυτίζει τη μορφή πού άπεικονίζεται με τη Μπελλόνα, τη Ρωμαϊκή θεά του πολέμου. Ο πίνακας αυτός είναι μιά δοκιμή, καί τό πρώτο παράδειγμα ενός ήμισωμου γυναικείου πορτραίτου με μυθολογική μορφή στο έργο του Ρέμπραντ. Χρονολογικά τοποθετείται ένα χρόνο νωρίτερα από τη «Φλόρα» του Έρμιτάζ, έναν άλλο πίνακα στον όποιο χρησιμοποίησε γιά μοντέλο τη γυναίκα του Σάσκια βάν Ούιλενμπουργκ. Ο Ρέμπραντ άρραβωνιάστηκε τη Σάσκια τό 1633. Τη χρονιά πού ζωγράφισε τη «Μπελλόνα». Έν τούτοις ήταν άναπόφευκτο να δημιουργηθεί μιά σύγκρουση ανάμεσα στο μη έξιδανικευμένο καί μάλλον αϊτάρεσκο πρόσωπό της καί τήν εικονιζόμενη μορφή, δηλαδή τήν άτσάλινη θεότητα. Κι όμως αυτή είναι μιά έντυπωσιακή εικόνα. Παρόλο πού ό θώρακας μοιάζει νά είναι κάπως κουτσουρεμένος, άλλα μέρη της πανοπλίας, καί ιδιαίτερα τό λοφίο της περικεφαλαίας, είναι τόσο ραφιναρισμένα όσο τό καλύτερο όλλανδικό άσήμι της έποχής. Η γνησιότητα του πίνακα άμφισβητήθηκε κάποτε, άλλα τό τελευταίο καθάρισμά του (1979) δικαίωσε αυτό τό πρώιμο έργο του Ρέμπραντ. Η παλλόμενη χρωματική κλίμακα φαίνεται ιδιαίτερα καθαρά στο βαθύ κόκκινο της φούστας.

46. Rembrandt van Rijn (1606-69),  
Dutch.

**Saskia as Bellona.**

Painting, oil on canvas. 127 X 97.5 cm.  
Signed and dated 1633.

The inscription on the rim of her shield identifies the subject as Bellona, the Roman goddess of war. This is an experimental picture, the first instance in Rembrandt's work of a half-length female portrait in mythological guise. It precedes by one year the Hermitage *Flora*, for which his wife Saskia van Uylenburgh also served as model. Rembrandt was betrothed to Saskia in 1633, the year of the *Bellona*. A certain clash was perhaps inevitable between her face, unidealized and rather complacent, and the subject, the steely divinity. Yet this is an arresting image. If the corselet looks rather truncated other parts of the armor — notably the crest of the helmet — are as refined as the best Dutch silver of the period. The painting's authenticity has been questioned once, but the latest cleaning (1979) vindicates this early Rembrandt. The vibrant palette is particularly evident in the deep red of the skirt.

References: T. Rousseau and M. Pease, *MMAB* n.s. VI (1947) pp. 49-53; K. Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (London, 1968) p. 138; W. Sumowski in *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung* (Berlin, 1973) p. 94.

The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931,  
32.100.23







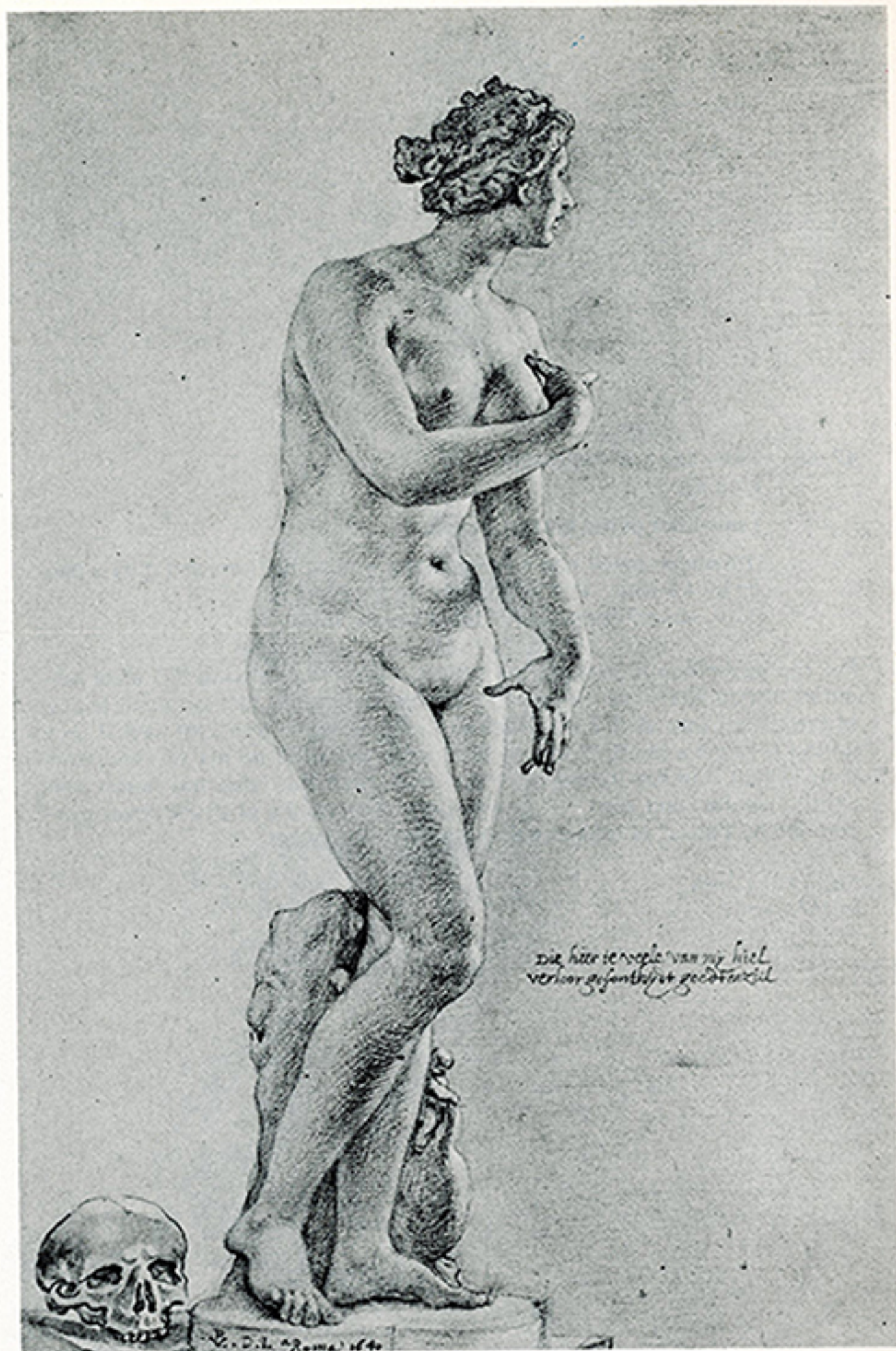
47.48. Πέτερ βάν Λίντ ( 1609-1690) .  
Φλαμανδός.

**Δύο όψεις της 'Αφροδίτης Medici.**

Σχέδια, μαύρη κιμωλία τονισμένη με άσπρο, πενάκι και γκρίζο άραιωμένο μελάνι σε μπλέ χαρτί. 41.9 X 26.8 εκ./41.9 X 27.4 εκ.  
Μονογραμμένα και χρονολογημένα, Ρώμη 1640.

‘Η «'Αφροδίτη Medici» συγκαταλεγόταν ανάμεσα στις αρχαιότητες πού θαυμάστηκαν περισσότερο κατά τό δέκατο έβδομο αιώνα. Τό έλληνιστικό μαρμάρινο αντίγραφο ενός χαμένου πρωτοτύπου, πού σήμερα βρίσκεται στό μουσείο Uffizi, ήταν στή Βίλα Medici τής Ρώμης όταν τό είδε ό Βάν Λίντ. Στό έργο του πρόσθεσε μιά νεκροκεφαλή, πού τή μελέτησε επίσης από διαφορετικά σημεία, καθώς και μερικές γραμμές πού μπορούν νά μεταφραστούν ως έξης: «Αυτός πού μ' άγάπησε έδω πάρα πολύ έχασε τήν υγεία του, τόν πλούτο και τήν ψυχή του». ‘Ο ήθικολόγος συγγραφέας έχει έτσι στό μυαλό του τόν έρωτα, προσωποποιημένο από τήν 'Αφροδίτη, πού πιστεύει πώς μοιάζει μέ τό μοιραίο τραγούδι τών σειρήνων.





die heerterre van my hiel  
verloor gefantlijst geedterreil

V. Dijk 1864