



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
UNIVERSITY OF IOANNINA

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ»

*Προβεβλημένες γυναίκες στην Ελλάδα και την Ετρουρία από τις
αρχές του 7^{ου} έως τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. Μία συγκριτική μελέτη
των γραμματειακών πηγών και των απεικονίσεών τους στην
τέχνη*

Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία

Δέσποινα Μαυρογιώργου



Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλεοπάτρα Καθάρριου

Τριμελής εξεταστική επιτροπή

Κλεοπάτρα Καθάρριου (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων)

Δημήτρης Παλαιοθόδωρος (Αναπληρωτής Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας)

Κατερίνη Λιάμπη (Ομότιμη Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων)

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Αρχαίος Κόσμος: Ιστορία και Αρχαιολογία»

©Δέσποινα Μαυρογιώργου, Α.Μ. : 63

Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία: «Προβεβλημένες γυναίκες στην Ελλάδα και την Ετρουρία από τις αρχές του 7^{ου} έως τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. Μία συγκριτική μελέτη των γραμματειακών πηγών και των απεικονίσεών τους στην τέχνη»

Μεταπτυχιακή εργασία υποβληθείσα για την εκπλήρωση των προϋποθέσεων απονομής μεταπτυχιακού τίτλου του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Εξώφυλλο: (αριστερά) Sarcophago degli Sposi (πήλινη Σαρκοφάγος των Συζύγων), λεπτομέρεια της γυναικείας μορφής. Περ. το 530-520 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 6646.

(δεξιά) Μαρμάρινο άγαλμα Κόρης από τον τάφο της Φρασίκλειας στη Μερέντα Αττικής. Περ. το 550-540 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 4889.

Ιωάννινα 2025



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
UNIVERSITY OF IOANNINA

Στους γονείς μου

και

στη μνήμη των γιαγιάδων και των παππούδων μου.

Στις γυναίκες της αρχαιότητας,
που συνέβαλαν στη δημιουργία ανοιχτών πολιτισμικών οριζόντων.

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	6
Εισαγωγή.....	7

1. Ο κόσμος των Ετρούσκων

1.1. Γνωριμία με τους Ετρούσκους.....	10
1.2. Τα χρόνια της ακμής και της παρακμής του ετρουσκικού λαού και ο καταλυτικός ρόλος των Ελλήνων.....	15
1.3. Ετρουρία και Ελλάδα: Σχέσεις αλληλεπίδρασης. Ένας πολιτισμικός και καλλιτεχνικός διάλογος	18

2. Η θέση και ο ρόλος των γυναικών στον ετρουσκικό και τον ελληνικό κόσμο

2.1. Ετρούσκοι.....	23
2.1.1. Η εικόνα των Ελλήνων συγγραφέων για τις Ετρούσκοι και η ιστορική πραγματικότητα.....	23
2.1.2. Ο τάφος Regolini-Galassi ως μαρτυρία της ιστορικής πραγματικότητας σε σχέση με τις αναφορές των γραμματειακών πηγών.....	29
2.1.3. Αναθηματικές επιγραφές με ονόματα γυναικών: πρωτότυπα τεκμήρια επωνύμων γυναικών.....	31
2.2. Ελληνίδες.....	34
2.2.1. Η γυναίκα στην ελληνική κοινωνία: αόρατος και ορατός βίος.....	34
2.2.2. Η ανδρική καχυποψία και η ανάγκη για κοινωνικό έλεγχο των γυναικών.....	38
2.2.3. Η περίπτωση των γυναικών στη Σπάρτη.....	39

3. Απεικονίσεις γυναικών στην ετρουσκική και την ελληνική τέχνη από τα μέσα

του 7^{ου} έως τα μέσα του 5^{ου} αιώνα π.Χ.

3.1. Απεικονίσεις γυναικών στην ετρουσκική τέχνη.....	43
3.1.1. Κεραμική.....	43
α. Αγγεία Bucchero.....	43
β. Κανωπικά τεφροδόχα αγγεία.....	46
γ. Ετρουσκικά μελανόμορφα αγγεία.....	47
Καιρετανές υδρίες.....	47
Αγγεία ομάδας Campana και η υδρία Ricci.....	49
Ποντικά αγγεία - Ο Ζωγράφος του Πάριδος.....	52
Ποντικά αγγεία - Οι Ακόλουθοι του Ζωγράφου του Πάριδος.....	56

Ο Ζωγράφος του Micali.....	59
3.1.2. <i>Situla Art</i>	61
3.1.3. Η άμαξα από τη θέση Monteleone di Spoleto.....	63
3.1.4. Πήλινες σαρκοφάγοι.....	64
3.1.5. Ειδώλια.....	66
3.1.6. Αρχαϊκά ανάγλυφα από το Chiusi.....	71
3.1.7. Πήλινος αρχιτεκτονικός διάκοσμος.....	77
α. Η περίπτωση του Poggio Civitate (Murlo).....	77
β. Ο ναός στο Portonaccio.....	81
γ. Πήλινο ακρωτήριο με την Ηώ.....	84
3.1.8. Πήλινες γραπτές πλάκες.....	85
α. Πλάκες Boccanera.....	86
β. Πλάκες Campana.....	88
3.1.9. Οι τοιχογραφίες των τάφων.....	89
α. Συμπόσιο.....	90
β. Χορός.....	95
γ. Πρόθεση.....	99
δ. Ο Τάφος του Βαρόνου (Tomba del Barone).....	100
ε. Ο Τάφος των Συνωρίδων (Tomba delle Bighe).....	101
3.2. Απεικονίσεις γυναικών στην αρχαία ελληνική τέχνη.....	102
3.2.1. Κεραμική.....	102
α. Μύθος.....	103
Ο κρατήρας François.....	103
Η Κρίση του Πάριδος.....	106
Αταλάντη και Πενθεσίλεια.....	108
Σκηνές απαγωγής και καταδίωξης: Η περίπτωση της Ηούς.....	110
β. Χορός.....	112
γ. Γάμος.....	114
δ. Ζωή εντός του οίκου.....	117
ε. Ζωή εκτός του οίκου.....	120
στ. Συμμετοχή σε θρησκευτικές τελετές.....	123
ζ. Συμπόσιο.....	127
η. Θρηνωδοί.....	129
3.2.2. Οι ξύλινοι πίνακες από τα Πιτσά.....	132

3.2.3. Ειδωλοπλαστική	133
3.2.4. Επιτύμβια ανάγλυφα.....	138
3.2.5. Αναθηματικά ανάγλυφα.....	141
3.2.6. Αγάλματα Κορών και Σύνταγμα του Γενέλεω.....	145
3.2.7. Αρχιτεκτονικά γλυπτά.....	149
α. «Το αέτωμα της Ελιάς».....	149
β. Το αέτωμα της Γιγαντομαχίας.....	150
γ. Οι Καρυάτιδες των Δελφών.....	151
δ. Σύμπλεγμα Θησέα και Αντιόπης και κορμός της Αθηνάς.....	152
Συμπεράσματα.....	154
Συντομογραφίες.....	159
Βιβλιογραφία	162
Κατάλογος γραμματειακών πηγών.....	193
Πηγές εικόνων	198
Εικόνες	209

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θέμα της παρούσης διπλωματικής εργασίας αποτελούν οι προβεβλημένες γυναίκες στην Ελλάδα και την Ετρουρία από τις αρχές του 7^{ου} έως τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. μέσα από τη συγκριτική μελέτη των γραμματειακών πηγών και των απεικονίσεών τους στην τέχνη. Έναυσμα για την εκπόνηση αυτού του θέματος αποτέλεσε η προσωπική ανάγκη διερεύνησης και κατανόησης του πολιτισμού των Ετρούσκων, ενός λαού που κάποτε υπήρξε ο πιο ισχυρός και ικανός λαός της κεντρικής Ιταλίας, συνδέθηκε με τη γειτονική Ελλάδα και παραμένει -σε έναν βαθμό- μυστηριώδης στον σύγχρονο ελληνικό ακαδημαϊκό χώρο.

Με αφορμή την εκπόνηση της εργασίας αυτής, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως την επόπτριά μου, κυρία Κλεοπάτρα Καθάρου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας, για την επιστημονική καθοδήγηση, τη σημαντική ηθική υποστήριξη, το συνεχές ενδιαφέρον της καθόλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών, καθώς και για τις πολύτιμες και ουσιαστικές παρατηρήσεις και διορθώσεις επί της εργασίας. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στον Αναπληρωτή Καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, κύριο Δημήτρη Παλαιοθόδωρο και στην Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κυρία Κατερίνη Λιάμπη τόσο για τη συμμετοχή τους στην αξιολόγηση της εργασίας όσο και για τις πολύτιμες παρατηρήσεις και διορθώσεις. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κύριο Δημήτρη Παλαιοθόδωρο για το άφθονο υλικό μελέτης του ετρουσκικού πολιτισμού που απλόχερα προσέφερε, βοηθώντας στην εξοικείωση με τον ιταλικό λαό.

Ευχαριστώ πάντα από καρδιάς τους γονείς μου για τη συμπαράσταση και τη συνεχή ενθάρρυνση.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μία από τις πλέον οικείες και συνάμα αλληγορικές εικόνες των Ετρούσκων που μας παραδίδονται από την ελληνική αρχαιότητα είναι αυτή που κοσμεί το εσωτερικό της γνωστής μελανόμορφης κύλικας τύπου Α του Εξηκία που χρονολογείται γύρω στο 530 π.Χ.¹ Η παράσταση αναπαράγει ένα από τα ταξίδια του θεού Διονύσου, γνωστό κυρίως από τον έβδομο *Ύμνον εις Διόνυσον*,² και αναφέρεται στη διάδοση της λατρείας και την απαγωγή του θεού από τους Τυρσηνούς/Τυρρηνούς πειρατές (στίχοι 7-8) που θεώρησαν πως πρόκειται για τον γιο κάποιου βασιλιά. Εξαιτίας της υβριστικής συμπεριφοράς τους και παρά τη διαρκή επιφάνεια του θεού, έπειτα της μεταμόρφωσής του σε απειλητικό λιοντάρι που βρυχάται (στίχοι 44-45), οι πειρατές έντρομοι άρχισαν να πηδούν στη θάλασσα την ίδια στιγμή που μεταμορφώνονταν σε δελφίνια (στίχοι 51-53). Ο Ύμνος δεν παραλείπει να επισημάνει την ετρουσκική καταγωγή των Τυρρηνών, αποτελώντας την πρώτη γραπτή μαρτυρία όπου οι Ετρούσκοι παρουσιάζονται ως πειρατές, αντανakλώντας πιθανώς μία ιστορικά μελανή περίοδο εμπορικής διαμάχης μεταξύ των δύο λαών την οποία οι Έλληνες χαρακτήριζαν ως «ετρουσκική θαλασσοκρατία».³

Σήμερα ο ετρουσκικός πολιτισμός, παρά τις ερευνητικές εξελίξεις στον κλάδο της Ετρουσκολογίας,⁴ εξακολουθεί σε ένα βαθμό να αντιμετωπίζεται συγκεχυμένα και κάποτε να εκλαμβάνεται ως αθέατος και επισκιασμένος από τον ρωμαϊκό, στον οποίο μετάγγισε μία κρυφή αλλά ακτινοβόλο κληρονομιά. Εξευγενισμένος και αισθησιολατρικός ο ετρουσκικός κόσμος και πολιτισμός συγκαταλέγεται σε εκείνους που συνδέθηκαν με τις έννοιες του μυστηριώδους και του σαγηνευτικού, επιτρέποντας μία επιπλέον συναρπαστική ματιά στη συνθετότητα των δομών του αρχαίου κόσμου. Η αινιγματική του εικόνα -όπως ξετυλίγεται μέσα από την πολυπλοκότητα της θρησκευτικής σκέψης, των ταφικών πρακτικών και των εντυπωσιακών τοιχογραφιών των υπόγειων τάφων, τα ολόχρυσά κοσμήματα αλλά και τη «διαφορετικότητα από όλους τους άλλους στη γλώσσα και τα ήθη» (Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία*

¹ Μόναχο, Antikensammlungen 2044: BAPD 310403. *ABV* 146, 21. Shapiro 1989, πίν. 39b. Τιβέριος 1996, 83, εικ. 44. Cook 1997, 162, εικ. 30a. *LIMC* VIII 1997, λήμμα «Tyrsenoi», 154-155, πίν. 115, αρ. 1 (M. Harari). Oakley 2020, 183, εικ. 8.20. Στο σώμα μίας ετρουσκικής μελανόμορφης υδρίας του 510-500 περίπου π.Χ., που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Micali, εικονίζεται η στιγμή της μεταμόρφωσης των Τυρρηνών πειρατών σε δελφίνια (Τολέδο, Μουσείο Τέχνης 1982.134: BAPD 1001529. Lambrugo 2011, 40. Colpo 2012, 63, 66, εικ. 24).

² Επιπλέον μεταγενέστερες πληροφορίες παραδίδονται από τον Ευριπίδη (*Κύκλωψ* 11-20), τον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη* 3.38), τον Οβίδιο (*Μεταμορφώσεις* 8.614-619), τον Λουκιανό (*Ενάλιοι Διάλογοι* 8), τον Φιλόστρατο (*Εικόνες* 1.19) και τον Νόννο (*Διονυσιακά* 45.106-169).

³ Bloch 1958, 94. Το κατά πόσο η ισχυρή, και κάποτε σκληροπυρηνική, εμπορική παρουσία των Ετρούσκων κατά τη διάρκεια κυρίως του 6^{ου} αι. π.Χ. επιβεβαιώνει πιθανές πειρατικές ενέργειες, όπως ο Ύμνος περιγράφει, ή αποτελεί υπερβολική δήλωση των Ελλήνων είναι αβέβαιο.

⁴ Prayon 2004, 13-24.

1.30.2)- χαρακτηρίζεται από στοιχεία παρατηρητικότητας και εκφραστικότητας. Οι Ετρούσκοι γοητευμένοι από τα ελληνικά καλλιτεχνικά επιτεύγματα εμπλούτισαν την κουλτούρα τους υιοθετώντας και καλλιεργώντας μέρος αυτών με υπερηφάνεια και αδιάλειπτο φιλελληνισμό.

Η παρούσα εργασία προέκυψε από το ενδιαφέρον να διαφωτιστεί ο βίος των περιβόητων προβεβλημένων Ετρούσκων γυναικών από τα μέσα του 7^{ου} έως τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. (περίοδος ακμής του ιταλικού λαού), καθώς όλες οι γνωστές μαρτυρίες υποδεικνύουν πως απολάμβαναν στοιχεία αυτονομίας, συνοδευόμενα από προνόμια, σε αντίθεση με την πιο γνώριμη -αν και κοινωνικά πολυσχιδή- ζωή των Ελληνίδων. Η εργασία αρθρώνεται πάνω σε τρεις βασικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα επιχειρείται μία γνωριμία εν είδει εισαγωγής με βασικές πτυχές του ετρουσκικού κόσμου, θίγονται ζητήματα όπως αυτό της προέλευσης, της γεωγραφικότητας, της αστικοποίησης και της θρησκευτικότητας, ενώ παράλληλα απαραίτητη κρίνεται η επισκόπηση μίας σειράς ιστορικών γεγονότων και εξελίξεων, συμπεριλαμβανομένων των αλληλεπιδράσεων που αναπτύχθηκαν με τους Έλληνες.

Στη δεύτερη θεματική ενότητα εξετάζονται η θέση και ο κοινωνικός ρόλος της γυναίκας στην Ετρουρία και την Ελλάδα μέσα από τις γραμματειακές πηγές. Στην περίπτωση των Ετρούσκων επιλέγεται να παρουσιαστεί επιπλέον το παράδειγμα της σπουδαίας ταφής μίας Ετρούσκας «πριγκίπισσας» από τον τάφο Regolini-Galassi στο Cerveteri (Καιρέα)⁵ κοντά στη Ρώμη, καθώς και μία σειρά αναθηματικών επιγραφών με ονόματα γυναικών με σκοπό την αναζήτηση της εγκυρότητας των ιστοριογραφικών σχολίων και τη μέγιστη κατανόηση της ιστορικής πραγματικότητας. Αναφορικά με τη συνθετότερη ελληνική πλευρά και με δεδομένο πως η κοινωνική αναπαράσταση των γυναικών δεν ήταν ομοιογενής σε όλο τον ελλαδικό χώρο, οι πληροφορίες που παρατίθενται αφορούν κυρίως την περίπτωση της πόλης των Αθηνών. Για λόγους, ωστόσο, πιθανής παραλληλίας της Ετρούσκας με τη Σπαρτιάτισσα κρίθηκε ως εξίσου σημαντική η αναφορά στην ιδιάζουσα δημόσια και ιδιωτική θέση της τελευταίας.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος παρουσιάζονται ενδεικτικές περιπτώσεις απεικονίσεων γυναικών -θνητών, θεϊκών και μυθικών- στην τέχνη των δύο πολιτισμών. Μέσα από τις περιγραφές των αντίστοιχων παραστάσεων και των εικονιζόμενων μορφών θίγονται ζητήματα που αφορούν την αφηγηματική και εικονογραφική αποτύπωση της

⁵ Για τα ετρουσκικά τοπωνύμια επιλέγεται η σημερινή ιταλική τους ονομασία, όπως συνηθίζεται στη διεθνή βιβλιογραφία. Εντός παρενθέσεως παρατίθεται η αντίστοιχη αρχαία ελληνική εκδοχή.

γυναίκας, καθώς και την πρόσληψη στοιχείων του ελληνικού-ιονικού κόσμου στο θεματολόγιο των Ετρούσκων.

1. Ο κόσμος των Ετρούσκων

1.1. Γνωριμία με τους Ετρούσκους

Ένα από τα ζητήματα που προβληματίζε ήδη από την αρχαιότητα είναι αυτό της καταγωγής των Ετρούσκων, τους οποίους οι Ρωμαίοι ονόμασαν *Tusci* (από όπου η Τοσκάνη) και *Etrusci* (Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* 1.30.3). Η ιστορική γνωριμία μαζί τους τοποθετείται χρονολογικά περί το 700 π.Χ., όταν ο Ησίοδος αναφέρεται στους περίφημους *Τυρσηνούς* (*Θεογονία* 1011 κ.ε.). Οι διαφορετικές, ωστόσο, τοποθετήσεις θέλουν τους Ετρούσκους να κατάγονται από την Ανατολή, να ταυτίζονται με τους Πελασγούς, να φθάνουν στην ιταλική γη από το βορρά ή να αποτελούν έναν γηγενή λαό της Ιταλίας.⁶

Ο Ηρόδοτος (1.94) τον 5^ο αι. π.Χ. είναι ο πρώτος που αναφέρεται στο ζήτημα της καταγωγής, περιγράφοντας τις περιπέτειες των Τυρρηνών μέχρι να φθάσουν στην ιταλική γη. Κατά τα λεγόμενά του ένας καταστροφικός λιμός που ξέσπασε στη Λυδία της Μικράς Ασίας ανάγκασε τον Άττι, βασιλιά των Λυδών, να στείλει το γιό του Τυρσηνό μαζί με τον μισό πληθυσμό να μετεγκατασταθούν πέρα από τη θάλασσα. Ταξιδεύοντας εγκαταστάθηκαν στη χώρα των Ομβρικών της κεντρικής Ιταλίας, την Umbria (Ουμβρία), όπου ίδρυσαν πόλεις και αυτοαποκαλούνταν *Τυρσηνοί*, τιμώντας το όνομα του αρχηγού τους. Η ονομασία *Τυρσηνοί* ή *Τυρρηνοί* είναι ελληνική και αποτέλεσμα της συνήθειας των Ελλήνων ιστορικών να συσχετίζουν ένα καθιερωμένο όνομα με τη μορφή ενός ήρωα ιδρυτή.⁷ Η πεποίθηση των Ελλήνων σύμφωνα με την οποία οι Τυρρηνοί μετανάστευσαν από το χώρο του ανατολικού Αιγαίου στην Ιταλία θα μπορούσε να επιβεβαιωθεί από την επιτύμβια στήλη της Λήμνου με την εικόνα ενός πολεμιστή που χρονολογείται περί τον 7^ο αι. π.Χ., πριν δηλαδή την κατάκτηση του νησιού από τους Αθηναίους το 510 π.Χ.⁸ Η γραμματική και η συντακτική δομή της επιγραφής, με την ταυτόχρονη χρήση του μητρώνυμου, παρουσιάζουν περισσότερα κοινά στοιχεία με την ετρουσκική, παρά με την ελληνική ή τη λυδική γλώσσα.⁹

⁶ Σχετικά με το ζήτημα της καταγωγής, βλ. Bloch 1958, 51-64. Pallottino 1975, 64-81. Briquel 2013. Smith 2018, 9-14. Loriga 2019.

⁷ Στο κείμενο του Ηροδότου στηρίχτηκαν επίσης και Ρωμαίοι ιστορικοί, όπως ο Τάκιτος (*Χρονικά/Annales*, 4.55), με τις Σάρδεις, επί ρωμαιοκρατίας, να διατηρούν τη μνήμη της μακρινής τους ετρουσκικής προέλευσης.

⁸ Bloch 1958, 57, εικ. 5.

⁹ Bloch 1958, 55-57. Prayon 2004, 48. Σχετικά με την ετρουσκική γλώσσα και τα ζητήματα που προκύπτουν, βλ. Bloch 1958, 65-79. Pallottino 1975, 189-234. Bonfante και Bonfante 2002. Wallace 2008. Agostiniani 2013.

Σε πλήρη αντιστοιχία με την αναφορά του Ηροδότου στη μετακίνηση από τα ανατολικά βρίσκεται και η άποψη ενός συγχρόνου του, του Ελλάνικου, ο οποίος ταυτίζει τους Ετρούσκους με τους Πελασγούς, έναν μυθικό λαό που μετανάστευσε από το Αιγαίο στην Ιταλία.¹⁰ Στη συνέχεια ο Αντικλείδης τον 3^ο αι. π.Χ. (όπως παραδίδεται από τον Στράβωνα, *Γεωγραφικά* 5.2.4) ενσωματώνει τον πελασγικό λαό με αρχηγό τον Τυρσηνό στον πληθυσμό των νήσων της Ίμβρου και της Λήμνου, αποκαλώντας τους τελευταίους και Τυρρηνούς. Αν και οι ως άνω μαρτυρίες σε συνδυασμό με το παρωχημένο επιχείρημα των ανατολικών επιρροών στην ετρουσκική τέχνη βρίσκουν υποστηρικτές,¹¹ δεν επαρκούν για να επιβεβαιώσουν την καταγωγή των Ετρούσκων από την Ανατολή, τη Λυδία ή τη Λήμνο.¹² Περί τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, διατυπώνεται μία διαφορετική εκδοχή, σύμφωνα με την οποία η άφιξη των Ετρούσκων στην ιταλική χερσόνησο έγινε από το Βορρά γύρω στο 2000 π.Χ., μαζί με άλλα ιταλικά φύλα, ως Ινδοευρωπαίοι επιδρομείς,¹³ προβαίνοντας στο συσχετισμό του ονόματος *Rasenna*, όπως αυτοαποκαλούνταν οι Ετρούσκοι κατά τον Διονύσιο Αλικαρνασσέα (*Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* 1.30.3), με εκείνο των *Rhaeti/Rheti* (Ραιτών), ενός φύλου των Άλπεων.¹⁴

Η τοποθέτηση των σύγχρονων ετρουσκολόγων θέλει τους περισσότερους υποστηρικτές της θεωρίας που εισηγήθηκε ο Massimo Pallottino, στηριζόμενος στα λεγόμενα του Διονύσιου Αλικαρνασσέα (*Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* 1.26) περί εντοπιότητας των Ετρούσκων. Ο ετρουσκικός πολιτισμός θεωρείται αποτέλεσμα μίας εξελικτικής διαδικασίας σχηματισμού και σταδιακής συγκρότησης που πραγματοποιήθηκε στην ιταλική χερσόνησο, με την εμφάνισή του να προσλαμβάνεται ως η ανανεωμένη εικόνα των απογόνων των ιθαγενών πληθυσμών της Εποχής του Χαλκού με παράλληλες εξωγενείς επιδράσεις από τους πολιτισμούς της Ελλάδας και της Ανατολής.¹⁵ Από τον απεννινικό πολιτισμό του 14^{ου} - 12^{ου} αι. π.Χ., στη μεταβατική περίοδο του Πρωτοβιλλανόβιου πολιτισμού της Ύστερης Εποχής του Χαλκού, στην Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου (12^{ος} - 10^{ος} αι. π.Χ.) και την επόμενη φάση του Βιλλανόβιου πολιτισμού (9^{ος}

¹⁰ Hencken 1968, 154.

¹¹ Bloch 1958, 63-64.

¹² Prayon 2004, 49. Σχετικά με την υπόθεση της αντίστροφης μεταναστευτικής κίνησης των Ετρούσκων, από τη Δύση προς την Ανατολή, βλ. Prayon 2004, 49-50.

¹³ Fréret 1753. Παρόλο που ο Fréret ήταν ο πρώτος μελετητής που υποστήριξε ότι οι Ετρούσκοι προέρχονταν από το βορρά, ο Barthold Georg Niebuhr υπήρξε αναμφίβολα ο κύριος υποστηρικτής της ιδέας της προέλευσής από τις Άλπεις (Niebuhr 1811, 64-95).

¹⁴ Briquel 2013, 36. Σύμφωνα με τον Τίτο Λίβιο (*Από κτίσεως Ρώμης* 5.33) οι *Rhaeti* (Ραιτοί) ανήκαν σε πληθυσμιακές ομάδες που είχαν κοινή προέλευση με τους Ετρούσκους.

¹⁵ Pallottino 1975, 64-66.

- 8^{ος} αι. π.Χ.),¹⁶ στη θέση των μετέπειτα σημαντικών ετρουσκικών κέντρων παρατηρείται μία αδιάκοπη οικιστική, κοινωνική, καλλιτεχνική συνέχεια η οποία επιβεβαιώνεται από τα αρχαιολογικά ευρήματα και ταυτίζει την όψιμη φάση του Βιλλανόβιου πολιτισμού (τέλη 8^{ου} αι. π.Χ.) με την πρόιμη ιστορία της Ετρουρίας.¹⁷

Σε σχέση με τη γεωγραφική θέση κατοίκησης, η κυρίως χώρα της Ετρουρίας (σημερινή περιφέρεια της Τοσκάνης) κάλυπτε γεωγραφικά την περιοχή ανάμεσα στη Φλωρεντία και τη Ρώμη και οριοθετούνταν στα βόρεια από τον ποταμό Άρνο, στα νότια από τον Τίβερη, στα ανατολικά από την οροσειρά των Απεννίνων και στα δυτικά από το Τυρρηνικό πέλαγος (**Εικ. 1α**). Το κλίμα ήταν μεσογειακό και η γη εύφορη, με ανοικτές πεδινές εκτάσεις και ανυψωμένες, κατά τόπους, περιοχές, σαν λόφους, που την καθιστούσαν καλλιεργήσιμη (Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη* 5.40.5).¹⁸ Η μορφολογία των τυρρηνικών ακτών με τα φυσικά διαμορφωμένα λιμάνια¹⁹ και η γεωμορφολογία με λίμνες και ένα μεγάλο δίκτυο ποταμών συνέβαλαν στην αύξηση του πληθυσμού, ενώ οι μεγάλες εκτάσεις τόφρου, ενός ηφαιστειακού ιζηματογενούς πορώδους πετρώματος και εύχρηστου δομικού υλικού, συνέβαλαν στην εξέλιξη της ταφικής αρχιτεκτονικής και την κατασκευή των φημισμένων υπόγειων θαλαμωτών τάφων. Η ετρουσκική γη διέθετε, επίσης, μεγάλο και σημαντικό ορυκτό πλούτο που αξιοποιούνταν ήδη από τα χρόνια της Ύστερης Εποχής του Χαλκού στο πλαίσιο ανταλλακτικού εμπορίου.²⁰ Η εντατική αυτή εκμετάλλευση επέτρεψε στους Ετρούσκους να ενταχθούν στο διεθνές εμπορικό δίκτυο μαζί με τους Φοίνικες, τους Καρχηδόνιους και

¹⁶ Bloch 1958, 86-89. Hencken 1968, 159-161. Pallottino 1975, 41-48. Prayon 2004, 70-71. Ο Βιλλανόβιος πολιτισμός οφείλει το όνομά του στη νεκρόπολη Βιλλανόβα κοντά στην Bologna (Βονωνία/Μπολόνια).

¹⁷ Prayon 2004, 57.

¹⁸ Wiman 2013. Κατά τη διάρκεια του 7^{ου} αι. π.Χ., και λόγω της τεχνολογικής εξέλιξης, σημειώνεται εντατικοποίηση των γεωργικών δραστηριοτήτων. Καλλιεργούνται μεγάλες ποσότητες διαφόρων ειδών σιτηρών, ελαίων, φουντουκιών και αμπέλων, ενώ την ίδια περίοδο διαδεδομένη θα ήταν η κληρονομήσιμη, προσωπική ιδιοκτησία γης. (Haynes 2000, 60. Prayon 2004, 28-32). Αξίζει να σημειωθεί πως ο Διόδωρος Σικελιώτης (8.18) θεωρούσε τους Ετρούσκους ως τον πιο σπάταλο λαό, σε τέτοιο βαθμό ώστε οι Συβαρίτες, γνωστοί για τις τάσεις εξωφρενικής απόλαυσης, προτιμούσαν να συναλλάσσονται περισσότερο με τους Ετρούσκους.

¹⁹ Bloch 1958, 84. Στον Τάφο του Κυνηγίου και του Ψαρέματος (Tomba della Caccia e della Pesca) του ύστερου 6^{ου} αι. π.Χ. στην Tarquinia (Ταρκυνία) η σχετική τοιχογραφία με το θαλάσσιο τοπίο και τη σκηνή αλιείας λειτουργεί αντιπροσωπευτικά του καλλιτεχνικού τρόπου αντίληψης και αποτύπωσης του υδάτινου περιβάλλοντος.

²⁰ Η Vetulonia (Βετουλωνία) και η Populonia (Ποπλώνιο) με τη νήσο Elba (Ελβα) ήταν πλούσιες σε κοιτάσματα χαλκού, σιδήρου, μολύβδου και αργύρου (Pallottino 1975, 181. Bloch 1958, 85). Το Bisenzio ήταν σημαντικό κέντρο κατεργασίας μετάλλων, η Perugia (Περουσία) και το Vulci (Βόλκοι) φημίζονταν για την κατασκευή μεταλλικών αντικειμένων (όπλων και εργαλείων) όπως και το Arezzo (Αρρήτιο) από όπου και προέρχεται η περίφημη «Χίμαιρα του Arezzo» (Pallottino 1975, 180-181). Σχετικά με τη γεωμορφολογία και τον ορυκτό πλούτο της ετρουσκικής γης, βλ. Rombai 1985.

τους Έλληνες με αποτέλεσμα κατά τον 7^ο και 6^ο αι. π.Χ. να καταστούν ως μία από τις κύριες εμπορικές δυνάμεις της Μεσογείου.²¹

Στην Ετρουρία, όπως και στην Ελλάδα, υπήρχαν μεμονωμένες πόλεις-κράτη με ανεξάρτητη εσωτερική και εξωτερική πολιτική, οι οποίες συνεργάζονταν με σκοπό τη συντονισμένη λήψη αποφάσεων. Η οργάνωση μίας ομοσπονδίας δώδεκα πόλεων (Δωδεκάπολη), που είχε τις ρίζες της στην ελληνική Μικρά Ασία,²² στόχευε ακριβώς στη λήψη κοινών αποφάσεων και δράσεων (Τίτος Λίβιος, *Από κτίσεως Ρώμης/Ab Urbe Condita* 7.21). Ετησίως οι ηγεμόνες των πόλεων συνέρχονταν στο ομοσπονδιακό ιερό *Fanum Voltumnae*²³ στο Orvieto/Bolsena (Βολσίνιοι) και εξέλεγαν έναν αρχηγό (*mechl* κατά τους Ετρούσκους, *praetor Etruriae* κατά τους Ρωμαίους) με πολιτική και θρησκευτική εξουσία, που πλαισιώνονταν από μία τάξη αριστοκρατών. Η τελευταία είναι αρχαιολογικά γνωστή από τα πολυτελή ταφικά μνημεία του 7^{ου} και του 6^{ου} αι. π.Χ. και από τα επιγραφικά σωζόμενα ονόματα των προβεβλημένων γενών.²⁴ Το μοναρχικό σύστημα εξουσίας, σε αντίθεση με την Αθήνα, διατηρήθηκε στην Ετρουρία έως και το πρώτο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ.,²⁵ ενώ την ίδια περίοδο ίσως είχε ξεκινήσει ένας εκδημοκρατισμός της κοινωνίας, όπως φανερώνεται από την τυπολογία των τάφων.²⁶

Οι απαρχές της δημιουργίας των ετρουσκικών οικισμών ανάγεται τις περισσότερες φορές (όπως στην περίπτωση της Tarquinia) στην πρωτοβιλλανόβια φάση. Η ίδρυση γίνεται σε λοφοσειρές που παρέχουν φυσική οχύρωση, για λόγους αμυντικής στρατηγικής, ενώ σταδιακά, από τον 5^ο αι. π.Χ., προστίθεται περιμετρική οχύρωση. Η γνώση της ακριβούς θέσης των πόλεων οφείλεται στην αδιάλειπτη κατοίκηση από τα ρωμαϊκά χρόνια έως και σήμερα, ενώ ένα από τα βασικά στοιχεία αναγνώρισής τους είναι η τυπολογία των τάφων και ο τρόπος οργάνωσης των νεκροπόλεων,²⁷ που ποικίλουν ανά περιοχή. Ανάμεσα στις σημαντικότερες πόλεις της βόρειας Ετρουρίας είναι η Populonia (Ποπλώνιο) και η Vetulonia (Βετουλωνία) στη βορειοδυτική ακτή, η Volterra (Βολατέρραι) στα βορειοδυτικά, η Cortona, το Chiusi (Κλούσιον), το Orvieto στην

²¹ Pallottino 1975, 180-186. Prayon 2004, 26-27.

²² Ηρόδοτος, 1.142. Caspari 1915. Roebuck 1955.

²³ Σχετικά με το ιερό, βλ. στην υποσημ. 306.

²⁴ Prayon 2004, 37-38.

²⁵ Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί από την αναφορά σε έναν βασιλιά *Thefarie Velians* στα χρυσά ελάσματα από το ιερό της πόλης και επινεΐου Pyrgi (Πύργοι) που χρονολογούνται στο α' μισό του 5^{ου} αι. π.Χ. Το Veio μέχρι την καταστροφή τους στα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. κυβερνούσαν από βασιλείς (Prayon 2004, 38).

²⁶ Ο βαθμός διαφοροποίησης των τάφων των πλουσίων και των φτωχών μειώνεται· ομοίως και η προβολή των γενών. Ωστόσο, από τον 4^ο αι. π.Χ. το κοινωνικό χάσμα ανάμεσα στους μεγαλοκτηματίες και τα εξαρτημένα φτωχότερα στρώματα επανεμφανίζεται (Prayon 2004, 39).

²⁷ Όπως συνηθίζονταν και στην Ελλάδα, έτσι και στην Ετρουρία απαγορεύονταν οι ταφές εντός του οικισμού (Prayon 2004, 34).

κεντρική ενδοχώρα και το Vulci (Βόλκοι), η Tarquinia (Ταρκυνία), το Cerveteri (Καιρέα) και το Veio (Βήιοι) παράκτια στα νότια (Εικ. 1β).²⁸ Το Vulci, η Tarquinia και το Cerveteri, διαθέτοντας δικό τους λιμάνι, διακρίθηκαν για την πρωταγωνιστική εμπορική τους συμμετοχή, τις επαφές και τον έλεγχο των θαλάσσιων οδών στο Αιγαίο και την Εγγύς Ανατολή.²⁹ Από τις τρεις ξεχωρίζει η Tarquinia,³⁰ το όνομα της οποίας προέρχεται από τον Τάρχωνα (Tarchunes) τον Πρεσβύτερο, αδελφό του Τυρσηνού, που ίδρυσε την πόλη υπό την καθοδήγηση του μυθικού μάντη Τάγη, ο οποίος είχε σώμα παιδιού και κεφάλι γέρου. Σύμφωνα με το μύθο, στην αρχαιότερη ετρουσκική πόλη της Tarquinia όταν ο Τάρχων ο Πρεσβύτερος απεγκλώβισε τον Τάγη από τη γη εκείνος του αποκάλυψε θέσφατα και του δίδαξε τις αρχές της ετρουσκικής θρησκείας και της προφητείας που αποτέλεσαν τη *disciplina etrusca*,³¹ το θεμέλιο της αρχαίας θρησκευτικής ετρουσκικής παράδοσης. Η πόλη συνδέθηκε ιστορικά με τον πρώτο Ετρούσκο βασιλιά Λεύκιο Ταρκύνιο Πρίσκο (Lucius Tarquinius Priscus) / Ταρκύνιος ο Πρεσβύτερος και λόγω της μεγάλης γεωγραφικής έκτασης και της ακμής που σημειώθηκε κατέστη η κυριότερη πόλη της ετρουσκικής ομοσπονδίας.³² Νότια στο πλάτωμα Monterozzi εκτείνεται έως και σήμερα η αρχαία νεκρόπολη της πόλης.³³

Η αστικοποίηση της Ετρουρίας προέκυψε εξελικτικά ήδη από τον 8^ο αι. π.Χ., σε συσχέτιση με τις τοπικές συνθήκες και παραδόσεις, τους εξωγενείς παράγοντες, όπως η πρόσβαση σε εξωτικά αγαθά, ενώ ταυτόχρονα συνδέεται με την αστικοποίηση του ευρύτερου μεσογειακού χώρου, συμπεριλαμβανομένων των φοινικικών και ελληνικών αποικιών.³⁴ Ο 8^{ος} αιώνας είναι περίοδος προαστικοποίησης της Ετρουρίας. Η αυξανόμενη προτίμηση για ενταφιασμό θεωρείται αποτέλεσμα κοινωνικής διαβάθμισης, οδηγώντας τον 7^ο αιώνα στην ανίδρυση πολυθάλαμων τύμβων (*tumuli*) μνημειακού μεγέθους, στην κτέριση τους με πολύτιμα αντικείμενα (κοσμήματα, οπλισμός, άμαξες, αντικείμενα ιππασίας), προϊόντα τοπικών και ξένων εργαστηρίων, και τη διακόσμησή τους με περίτεχνες και σύνθετες εικονογραφικά τοιχογραφίες. Οι τύμβοι γίνονται μέσο προβολής της κοινωνικής θέσης μίας ανερχόμενης ελίτ που επιδιώκει να εδραιωθεί μνημονεύοντας

²⁸ Για τη σύντομη περιγραφή των πόλεων, βλ. Mansuelli 1967, 225-232.

²⁹ Αναλυτικά για τις πόλεις της Ετρουρίας, βλ. Pallottino 1975, 105-123.

³⁰ Η αρχαία Tarquinia δεν ταυτίζεται γεωγραφικά με τη σύγχρονη πόλη (Hencken 1968, 17-18).

³¹ Ο ιδρυτικός μύθος της Tarquinia εικονίζεται σε ένα ετρουσκικό κάτοπτρο από την Tuscania του 3^{ου} αι. π.Χ. (Prayon 2004, 100, εικ. 3). Σχετικά με την *disciplina etrusca*, βλ. παρακάτω στη σελ. 15 και την υποσημ. 35.

³² Hencken 1968, 21.

³³ Στη νεκρόπολη της Tarquinia υπολογίζεται πως υπάρχουν συνολικά 18.000 τάφοι, από τους οποίους και έχουν ανασκαφεί οι 6.000 (Hencken 1968, 20-22).

³⁴ Pallottino 1975, 174-175. Σχετικά με τη διαδικασία αστικοποίησης στη νότια Ετρουρία, βλ. Leighton 2013.

τους προγονικούς δεσμούς. Από το 550 π.Χ. κ.ε. σταδιακά καταλαμβάνουν μεγαλύτερο χώρο, διαμορφώνοντας ένα είδος «ταφικών πάρκων», με την προσθήκη λίθινων γλυπτών και τη διάνοιξη δρόμων και μονοπατιών. Οι νεκροπόλεις αυτές λειτουργούσαν ως δημόσιοι χώροι ατομικής και συλλογικής υπερηφάνειας, ως ιεροί τόποι που συσχετιζόνταν με τις ουράνιες δυνάμεις της ετρουσκικής θρησκείας και με τη λατρεία των νεκρών. Εκτεινόμενες περιμετρικά των αναπτυσσόμενων πόλεων καθόρισαν τρόπον τινά τη διαμόρφωσή τους, υπονοώντας πως η αστικοποίηση συνδέθηκε με την ακμή μιας φιλόδοξης κοινωνικοπολιτικά τάξης και ενός σημαντικού αριθμού γενών.

Για τους Ετρούσκους, που ανήκαν στους λαούς του αρχαίου κόσμου με το πλέον ανεπτυγμένο θρησκευτικό αίσθημα, η ζωή συνεχιζόταν αδιάλειπτα μετά θάνατον, καθώς ο κόσμος του Επέκεινα ήταν άμεσα συνυφασμένος με τον πρότερο επίγειο βίο και την θρησκευτική ετρουσκική παράδοση και μαθητεία τη γνωστή ως *disciplina etrusca*.³⁵ Η τελευταία ήταν μάλιστα καταγεγραμμένη σε μία σειρά βιβλίων για την κεραυνοσκοπία (*Libri fulgurales*), τη μαντική του ήπατος και των σπλάχνων (*Libri haruspici*) και τις διάφορες τελετουργίες (*Libri rituales*), ενώ σχετικές αναφορές για τη θρησκευτική γραμματεία των Ετρούσκων γίνονται και στα κείμενα Ρωμαίων συγγραφέων. Σκοπός της *disciplina etrusca* ήταν η ορθή ανάγνωση της βούλησης των θεών, οι οποίοι βρίσκονταν σε διαρκή αλληλεπίδραση με τον επίγειο ατομικό και συλλογικό κόσμο, καθορίζοντας τη μοίρα όλων. Για την επίτευξη της άμεσης επικοινωνίας με τα θεία και το υπερπέραν υπήρχαν οι απαραίτητοι διαμεσολαβητές, γνωστοί ως *haruspices* (ηπατοσκόποι) και οι *augures* (οιωνοσκόποι).³⁶ Παρόλο που η ηπατοσκοπία και η οιωνοσκοπία αναπτύχθηκαν και στην Ελλάδα,³⁷ η άσκησή τους δεν έφθασε την τελειότητα εκείνων της Ετρουρίας.³⁸

1.2. Τα χρόνια της ακμής και της παρακμής των Ετρούσκων και ο καταλυτικός ρόλος των Ελλήνων

Η περίοδος κατά την οποία η ετρουσκική δύναμη έφτασε στο απόγειό της είναι ο 7^{ος} και ο 6^{ος} αι. π.Χ. (Εικ. 1γ), με τις απαρχές ανάδειξης και σταδιακής ισχυροποίησης στην ιταλική ενδοχώρα και το θαλάσσιο μεσογειακό χώρο να εντοπίζονται ήδη στον 8^ο αι. π.Χ.

³⁵ Αναλυτικά για την ετρουσκική θρησκεία, βλ. Bloch 1958, 139-160. Pallottino 1975, 138-152. Prayon 2004, 98-126.

³⁶ Αναλυτικά για τα καθήκοντα που εξασκούσαν οι *haruspices* και οι *augures*, βλ. De Grummond 2006a. 2013. Bloch 1958, 144, 146-151.

³⁷ Για την ηπατοσκοπία και την οιωνοσκοπία στην Ελλάδα, βλ. Halliday 1967, 184-204. Collins 2008. Vitek 2016. Dillon 2017.

³⁸ Maggiani 2005. Οι Ετρούσκοι διδάχθηκαν τη μαντική τεχνική από Ανατολίτες, πιθανώς τους Χαλδαίους (Prayon 2004, 117).

Η εκμετάλλευση του ορυκτού πλούτου, η καλλιέργεια της γης, με την ταυτόχρονη ανάπτυξη της κεραμικής και μεταλλουργικής τεχνογνωσίας καθώς και η διαδικασία αστικοποίησης των σημαντικότερων κέντρων ως καθορισμένες, γεωγραφικά, σφαίρες συμφερόντων συνέβαλαν στη δημιουργία αριστοκρατικών ελίτ και την καθιέρωση της ετρουσκικής κυριαρχίας στην τυρρηνική θάλασσα. Η παράλληλα έντονη θαλάσσια κινητικότητα των Φοινίκων και των Ελλήνων στη Μεσόγειο με την ίδρυση αποικιών και την επιδίωξη αναζήτησης νέων αγορών, οδήγησε στη γνωριμία με τη χώρα των Ετρούσκων και τη συμμετοχή των τελευταίων στο ανταλλακτικό, διαπολιτισμικό αυτό εμπόριο περί τα μέσα του 8^{ου} αι. π.Χ. Προκειμένου να διασφαλίσουν την ανεμπόδιστη έκβαση του εμπορίου οι Ετρούσκοι απέκτησαν ναυτική ισχύ, διεκδικώντας τον αμοιβαίο σεβασμό κατά τις θαλάσσιες μετακινήσεις τους.³⁹

Στην άνθηση και την περαιτέρω ανάδειξη της Ετρουρίας σε ηγετική πολιτισμική δύναμη της κεντρικής Ιταλίας καθοριστικός υπήρξε ο ρόλος των Ελλήνων με την ίδρυση των πρώτων ελληνικών αποικιών στη νότια Ιταλία, όπως επιβεβαιώνεται από τις ετρουσκικές επιγραφές γραμμένες σε ευβοϊκό αλφάβητο⁴⁰ και την ίδρυση ελληνικών εργαστηρίων αγγειοπλαστικής στην Ετρουρία. Οι εμπορικές σχέσεις μεταξύ των δύο πολιτισμών υπήρξαν αρχικά αρμονικές και αλληλεξαρτώμενες, με την ακτογραμμή της Ετρουρίας και του Λατίου να παραμένει υπό ετρουσκικό έλεγχο.

Προκειμένου να ισχυροποιήσουν την παρουσία τους στην ενδοχώρα της ιταλικής χερσονήσου, οι Ετρούσκοι αποικίζουν περιοχές βόρεια και νότια της κυρίως χώρας τους.⁴¹ Από τα τέλη του 7^{ου} και τις αρχές του 6^{ου} αι. π.Χ. διατηρούσαν εμπορικές επαφές με λαούς βόρεια και δυτικά των Άλπεων, όπως τους Λίγυρες και τους Κέλτες,⁴² ενώ με την ίδρυση της Μασσαλίας κατά το 600 π.Χ. από τους Έλληνες Φωκαείς της Μικράς Ασίας ενισχύθηκαν ακόμα περισσότερο οι εμπορικές δραστηριότητες με το βορρά.⁴³ Στα νότια πρωταρχικός στόχος ήταν η πεδιάδα της Καμπανίας, την οποία και ενσωματώνουν στην ετρουσκική επικράτεια με κέντρο την Carua (Καπύη),⁴⁴ ενώ ανεπτυγμένες υπήρξαν

³⁹ Σχετικά με τη διαδικασία ανάδειξης των Ετρούσκων ως ναυτικής δύναμης, βλ. Pallottino 1975, 82-90.

⁴⁰ Η πρώτη ελληνική αποικία στην Ιταλία ήταν οι Πιθηκούσες στη νήσο Ίσκια της Καμπανίας που ιδρύθηκε από Ευβοείς στις αρχές του 8^{ου} αι. π.Χ., ενώ η ευβοϊκή υπήρξε αντίστοιχα η πρώτη εισηγμένη ελληνική κεραμική, την οποία οι Ετρούσκοι αντιγράφουν και εξελίσσουν (Prayon 2004, 72-73).

⁴¹ Στην περιοχή βόρεια των Απεννίνων προσαρτάται η Bologna, επαφές και πολιτισμική ώσμωση με την οποία υπήρχαν ήδη από την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου, καθώς πολύ κοντά βρίσκονταν η νεκρόπολη Βιλανόβα. Τον ύστερο 6^ο αι. π.Χ. ιδρύεται η Spina (Σπίνα) ως ένας από τους σημαντικότερους εμπορικούς σταθμούς στο βορρά, επιτρέποντας τον έλεγχο της Αδριατικής. Ανάμεσα στις πόλεις τις οποίες αποίκησαν οι Ετρούσκοι υποστηρίζεται πως ήταν το Ariminum (Ρίμινι) και η Ravenna (Ραβέννα) (Bloch 1958, 97-98. Pallottino 1975, 91-104. Prayon 2004, 70-71).

⁴² Prayon 2004, 82-83.

⁴³ Prayon 2004, 83. Σχετικά με την ιστορία της Μασσαλίας, βλ. Clerc 1927-1929.

⁴⁴ Prayon 2004, 70. Bloch, 1958, 104.

στην αρχή και οι σχέσεις με το γειτονικό Λάτιο και τη Ρώμη.⁴⁵ Η κομβική θέση του οικισμού της Ρώμης στο δέλτα του Τίβερη επέτρεψε την άσκηση πολιτικής και πολιτιστικής επιρροής στους Ετρούσκους στα τέλη του 7^{ου} και τον 6^ο αι. π.Χ. (περίπου 616-510 π.Χ.) με τη διαδοχή τριών επάλληλων Ετρούσκων βασιλέων, του Λεύκιου Ταρκύνιου Πρίσκου (Lucius Tarquinius Priscus) / Ταρκύνιου του Πρεσβύτερου, του Σέρβιου Τύλλιου (Servius Tullius) και του Λεύκιου Ταρκύνιου του Υπερήφανου (Lucius Tarquinius Superbus).⁴⁶

Στο πλαίσιο του ρωμαϊκού επεκτατισμού ο εκρωμαϊσμός της Ετρουρίας από τα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. κ.ε. αποτέλεσε μία διαδικασία σταδιακής και διαφορετικής ανά τόπο αφομοίωσης, με ή χωρίς πολεμικές ρήξεις.⁴⁷ Βασική αιτία υπήρξε η ήδη αποδυναμωμένη ισχύς των Ετρούσκων ως επακόλουθο των διαταραγμένων σχέσεων τους με τους Έλληνες. Πιεζόμενοι από τις επεκτατικές ενέργειες των Περσών στη Μικρά Ασία, γύρω στο 565 π.Χ. μια ομάδα Φωκαέων μεταναστεύει και εγκαθίσταται στην ανατολική ακτή της Κορσικής. Εκεί ιδρύουν μία νέα αποικία, την Αλαλία, ως ενδιάμεσο σταθμό για το εμπόριο με την άλλη τους αποικία, τη Μασσαλία. Κατά το 540 π.Χ. με την επέκταση του αποικισμού, η Αλαλία απέκτησε ισχυρή θέση στο εμπόριο στο Τυρρηνικό πέλαγος με αποτέλεσμα οι Ετρούσκοι να ανησυχούν για την απώλεια της ναυτικής και εμπορικής τους πρωτοκαθεδρίας. Σύμφωνα με την αφήγηση του Ηροδότου (1.166-167), οι Ετρούσκοι συνασπίστηκαν με τους Καρχηδόνιους και επιτέθηκαν γύρω στο 540-535 π.Χ. στο στόλο των Φωκαέων της Αλαλίας.⁴⁸ Παρά αυτήν την «πύρρειο νίκη», οι Φωκαείς εγκατέλειψαν την Αλαλία και μετακινήθηκαν στην Κάτω Ιταλία όπου ίδρυσαν την Velia

⁴⁵ Αν και το Λάτιο δεν εντάχθηκε ποτέ στην Ετρουρία, υιοθέτησε αρκετά από τα ετρουσκικά ήθη, όπως μαρτυρούν οι πλούσιοι τάφοι στην Palestrina (Πραίνεστος) και οι ομοιότητές τους με εκείνους του Cerveteri και του Pontecagnano (Ποντεκανιάνο) (Prayon 2004, 70, 77).

⁴⁶ Η ετρουσκική μοναρχία κληροδότησε στη Ρώμη τα σύμβολα εξουσίας των υπάτων [την καμπύλη μαντική ράβδο (*lituus*), τη δεσμίδα ράβδων (*fascēs*), τον δίφρο από ελεφαντόδοντο (*sella curulis*), την επίσημη ενδυμασία (*toga palmata*) και τη συνωρίδα (*biga*)], ενώ οι Ετρούσκοι συνεισέφεραν παράλληλα στη διαμόρφωση μέρους της οχύρωσης, της αστικοποίησης και της θρησκευτικής έκφρασης. Στα χρόνια της βασιλείας του Σέρβιου Τύλλιου κατασκευάστηκε ένα οχυρωματικό τείχος από ανθεκτικό τόφο (*tufa*), γνωστό και ως Σέρβια Τείχη. Στην κατασκευή του νέου ναού του Καπιτωλίου Δία, στην πλαγιά του Καπιτωλίνου λόφου, εργάστηκαν καλλιτέχνες από το Veio. Ο ναός είχε πλάτος περίπου 53 μ. και ο σηκός είχε τριμερή διάταξη για τη λατρεία της Καπιτωλικής Τριάδας των θεών: Δία (Jupiter), Ήρα (Juno) και Αθηνά (Minerva), ενώ θα μπορούσε, βάσει διαστάσεων, να συναγωνιστεί τους ναούς των χρόνων της ελληνικής τυραννίδας (π.χ. ναός της Ήρας στη Σάμο, ναός του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα) (Prayon 2004, 79. Bloch 1958, 102-103). Οι τρεις Ετρούσκοι βασιλείς υπήρξαν οι τελευταίοι στη σειρά διαδοχής των επτά βασιλέων που κυβέρνησαν στη Ρώμη την περίοδο της μοναρχίας. Αναλυτικά, βλ. Bonfante Warren 1970. Scullard 1980, 50-61, 67-77.

⁴⁷ Τον 3^ο αι. π.Χ. το Cerveteri, προκειμένου να αποτρέψει τη σύγκρουση με τη Ρώμη, τής παραχώρησε τμήμα των εδαφών της. Αντίθετα, η Tarquinia επιχείρησε την ένοπλη αντίστασή της (Prayon 2004, 93-94). Για τα γεγονότα και τις εξελίξεις ανάμεσα στην Ετρουρία και τη Ρώμη, βλ. Bloch 1958, 106-115. Prayon 2004, 91-97. Fell 2013.

⁴⁸ Bloch 1958, 96.

(Ελέα).⁴⁹ Η κυριαρχία της Ετρουρίας στο Τυρρηνικό πέλαγος είχε αποκατασταθεί, αλλά προσωρινά. Το 525/524 π.Χ. ακολουθεί μία σειρά εχθρικών ενεργειών μεταξύ της Κύμης και των ετρουσκικών δυνάμεων, προοιωνίζοντας το τέλος της ετρουσκικής επέκτασης. Η Κύμη, η δεύτερη αποικία των Ευβοέων στη Δύση μετά τις Πιθηκούσες στη νήσο Ίσκια, άρχισε να αναδεικνύεται σε κυρίαρχη δύναμη στην Καμπανία, θίγοντας τα ετρουσκικά συμφέροντα. Αναφέρεται από τον Διονύσιο Αλικαρνασσέα (*Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* 7.3-4) η σύμπραξη μίας ετροusco-ιταλικής συμμαχίας εναντίον της Κύμης, η οποία ανατράπηκε χάρη στον Αριστόδημο (μετέπειτα τύραννο της πόλης). Η ήττα στην Κύμη σήμανε τον επίλογο της ηγεμονίας των Ετρούσκων στην Καμπανία. Οι εξελίξεις των τελευταίων δεκαετιών του 6^{ου} αι. π.Χ., με την εκδίωξη της ετρουσκικής δυναστείας των Ταρκυνίων από τη Ρώμη το 509/508 π.Χ. και τις άκαρπες προσπάθειες των Ετρούσκων Λαρς Πορσήννα (Lars Porsen(n)a) και Arruns να αποκαταστήσουν την ηγεμονία στη Ρώμη και το Λάτιο, οδήγησαν στη μεγάλη σύγκρουση στη ναυμαχία της Κύμης το 474 π.Χ., οπότε και ο ετρουσκικός στόλος ηττήθηκε στον κόλπο της Νάπολης από τις ναυτικές δυνάμεις της Κύμης και των Συρακουσών. Τη μεγάλη νίκη των Ελλήνων θα τιμήσει στον *Α΄ Πυθιονικό* ύμνο (73-75) ο Πίνδαρος,⁵⁰ λέγοντας πως λυτρώθηκαν από τη βαριά σκλαβιά («Ἑλλάδ' ἐξέλκων βαρείας δουλείας»). Η ήττα επέφερε ολέθριες, μη αναστρέψιμες, συνέπειες στους Ετρούσκους με την απώλεια της «θαλασσοκρατίας» τους και την παρακμή των παράκτιων πόλεων, καθιστώντας ευνοϊκές τις συνθήκες για το ρωμαϊκό επεκτατισμό στη διάρκεια των επόμενων αιώνων.⁵¹

1.3. Ετρουρία και Ελλάδα: Σχέσεις αλληλεπίδρασης. Ένας πολιτισμικός και καλλιτεχνικός διάλογος

Η γεωγραφική εγγύτητα του ιταλικού και του ελλαδικού χώρου σε συνάρτηση με τις διαρκώς αναπτυσσόμενες εμπορικές δραστηριότητες στον μεσογειακό χώρο, συνέβαλαν στην αδιάκοπη πολιτισμική αλληλενέργεια μεταξύ της Ελλάδας και της Ετρουρίας. Ήδη από τα χρόνια της Απεννινικής περιόδου (14^{ος} - 12^{ος} αι. π.Χ.) οι Μυκηναίοι είχαν στραφεί στην ιταλική γη, πραγματοποιώντας εμπορικές συναλλαγές στις ακτές και στην ενδοχώρα της Ιταλίας.⁵²

⁴⁹ Prayon 2004, 86.

⁵⁰ Ο Ιέρωνας των Συρακουσών που ηγήθηκε της επικουρίας στην Κύμη αφιέρωσε δύο ετρουσκικά κράνη, μέρος των λαφύρων, στο ναό του Δία στην Ολυμπία, τα οποία φέρουν εγχάρακτη αναθηματική επιγραφή (Morgan 2015, 155).

⁵¹ Αναλυτικά για τα γεγονότα της σύγκρουσης με τους Έλληνες και τον εκρωμαϊσμό της Ετρουρίας, βλ. Bloch 1958, 106-115. Pallottino 1975, 89-90. Prayon 2004, 85-97. Smith 2018, 103-120.

⁵² Blake 2008. Lo Schiavo 2013, 198-202. Borgna και Levi 2015.

Οι επαφές σε επίπεδο εμπορικό συνεχίστηκαν και κατά την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου, ώσπου στα μέσα του 8^{ου} αι. π.Χ. ιδρύονται στην Κάτω Ιταλία οι πρώτες ελληνικές αποικίες, ενώ λίγο αργότερα ξεκίνησε η λειτουργία ελληνικών εργαστηρίων αγγειοπλαστικής. Καθ' όλη τη διάρκεια του επόμενου αιώνα σημαντικός υπήρξε ο αριθμός των επείσαστων κορινθιακών αγγείων, με την Ετρουρία να υιοθετεί τόσο στοιχεία του γραπτού διακόσμου, όσο και σχήματα (όλπες, οινοχόες, αρύβαλλοι, αλάβαστρα) από την κορινθιακή κεραμική.⁵³ Για τη σχέση που αναπτύχθηκε με τα κεραμικά εργαστήρια της Κορίνθου χαρακτηριστική είναι η ιστορία του Δημάρατου (Στράβων, *Γεωγραφικά* 5.2.2).⁵⁴ Ο τελευταίος ήταν μέλος του ισχυρού *οίκου* των Βακχιάδων που κυβερνούσε στην Κόρινθο από τον 9^ο έως τα μέσα του 7^{ου} αι. π.Χ. Μετά την πτώση τους από την εξουσία περί το 650 π.Χ., σύμφωνα με τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο (*Naturalis Historia* 35.5), ο έμπορος Δημάρατος κατέφυγε στην Tarquinia, μαζί με μία ομάδα περίφημων Κορίνθιων καλλιτεχνών, όπου και παντρεύτηκε μια Ετρούσκα ευγενή, αποκτώντας μαζί της δύο γιούς, τον Ταρκύνιο Πρίσκο (Tarquinius Priscus) και τον Αρρούν (Arruns Tarquinius). Κατά τα λεγόμενα του Τίτου Λίβιου (*Από κτίσεως Ρώμης* 1.34), ο Ταρκύνιος Πρίσκος παντρεύτηκε με τη σειρά του την Ετρούσκα ευγενή Τανακύλλα (Tanaquil) και έπειτα βασίλευσε στη Ρώμη.⁵⁵ Με την Κόρινθο πιθανώς σχετίζεται και η γνωριμία των Ετρούσκων στα μέσα του 7^{ου} αιώνα με τον πήλινο αρχιτεκτονικό γραπτό διάκοσμο,⁵⁶ ενώ περίπου το 630 π.Χ. ξεκινάει στη νότια Ετρουρία η παραγωγή της ετροusco-κορινθιακής κεραμικής, βασισμένης στη μελανόμορφη τεχνική κατά τα κορινθιακά πρότυπα, με διάρκεια έως τα μέσα του 6^{ου} αιώνα.⁵⁷ Τον 7^ο και τον 6^ο αιώνα επαφές αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο του ανταλλακτικού εμπορίου και με την Αθήνα που διατηρήθηκαν έως και τον 5^ο αι. π.Χ. Η ετρουσκική παραγωγή μετάλλινων αντικειμένων υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από τους Αθηναίους, ενώ αντίστοιχα οι Ετρούσκοι έδειξαν σημαντική προτίμηση στην αθηναϊκή γραπτή κεραμική σε τέτοιο βαθμό ώστε έπειτα από τη χρήση της κατά τη διάρκεια του επίγειου βίου να ενσωματώνονταν ως μέρος της κτέρισης του νεκρού.⁵⁸

⁵³ Steingräber 2006, 46.

⁵⁴ Camporeale 2013, 890. Leighton 2013, 143. Sannibale 2013, 107. Simon 2013, 495.

⁵⁵ Will 1955, 499.

⁵⁶ Steingräber 2006, 41.

⁵⁷ Szilágyi 1992. Spivey 1997, 66-70. Steingräber 2006, 45-47. Ambrosini 2013, 950-952.

⁵⁸ Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί πως στην Ετρουρία τα διάφορα καλλιτεχνικά εργαστήρια, που λειτούργησαν κατά καιρούς, αλληλοεπιδρούσαν με διαφορετικό τρόπο στα ελληνικά πρότυπα (Bloch 1958, 122-123, 162).

Σχετικά με την τέχνη της πλαστικής, οι Ετρούσκοι καλλιτέχνες προτιμούσαν να δουλεύουν στον πηλό και το χαλκό, σε αντίθεση με τους Έλληνες που από νωρίς επέλεξαν το μάρμαρο. Η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι η μνημειακή γλυπτική δεν αποτέλεσε στην Ετρουρία πεδίο ιδιαίτερης καλλιτεχνικής έκφρασης και κατά δεύτερο λόγο στην έλλειψη μαρμαροφόρων περιοχών.⁵⁹ Ωστόσο, δεν αποκλείστηκε πλήρως η προσφιλής στους Ετρούσκους υιοθέτηση ελληνικών στοιχείων και η προσαρμογή τους στη δική τους αισθητική. Στα τέλη του 6^{ου} αιώνα, μάλιστα, λειτούργησε στο Veio μία από τις αρτιότερες σχολές γλυπτικής που βασίζονταν στην ελληνική παράδοση για τη δημιουργία πρωτότυπων έργων, με πλούσιες αττικές και ιωνικές αναφορές.⁶⁰ Οι ετρουσκικές φόρμες, σε αντίθεση με τις ελληνικές, είναι απλούστερες, πιο τεκτονικές και με λιγότερο αρμονικές αναλογίες, ενώ η απόδοση των ενδυμάτων γίνεται με τρόπο στιλιζαρισμένο. Εν αντιθέσει με τον ελλαδικό χώρο, αυτό που παρατηρείται έντονα στην Ετρουρία είναι ο μεγάλος αριθμός των διατηρημένων τοιχογραφιών, κατά χώραν ή σε μουσεία. Κατά την Ανατολίζουσα περίοδο ακολουθούνται οι καλλιτεχνικές συμβάσεις της εποχής, όπως αυτές είναι γνωστές και από την κορινθιακή και την ετρουσκο-κορινθιακή κεραμική, με περιορισμένη τη χρωματική παλέτα στα βασικά χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, λευκό, μαύρο), πλήθος φυτικών μοτίβων, απλοποιημένες μορφές ζώων, μειζογενών όντων και σπανιότερα ανθρώπινες μορφές.⁶¹

Τα ελληνικά δάνεια αυξάνονται στα χρόνια της Αρχαϊκής περιόδου, καθώς ενσωματώνονται καλλιτεχνικές συμβάσεις και από την Ανατολική Ελλάδα, την Ιωνία και την Αττική. Στη διάδοση αυτή καθοριστικός υπήρξε ο ρόλος των επιπειών των μεγάλων πόλεων της νότιας Ετρουρίας, όπως το Pyrgi/Santa Sereva (Πύργοι) στο Cerveteri και η Gravisca (Γκραβίσκα) στην Tarquinia, όπου διέμεναν Έλληνες που είχαν εγκατασταθεί από την Ιωνία και τη Μικρά Ασία εξαιτίας των περσικών επιδρομών και της καταστροφής της Φώκαιας το 546 π.Χ.⁶² Πολλοί τάφοι των τελευταίων δεκαετιών του 6^{ου} αιώνα στην Tarquinia, διακοσμημένοι με τοιχογραφίες, αποδίδονται σε Έλληνες ζωγράφους, μετανάστες από την Ιωνία.⁶³ Οι τεχνοτροπικές και εικονογραφικές ομοιότητες των

⁵⁹ Bloch 1958, 168.

⁶⁰ Bloch 1958, 169-170.

⁶¹ Steingraber 2006, 41-61. Sannibale 2013, 122-128. Από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα τοιχογραφημένων τάφων του ύστερου 7^{ου} αι. π.Χ. είναι ο Τάφος Campana στο Veio (Tomba Campana / Grotta Campana) (Harmon 1912. Verburg 2019).

⁶² Στη Gravisca ιδρύθηκαν από τους Έλληνες τόποι λατρείας ελληνικών θεοτήτων, όπως της Ήρας, της Δήμητρας και της Αφροδίτης (Steingraber 2006, 64. Fiorini και Torelli 2010).

⁶³ Ενδεικτικά ο Τάφος των Οίονοσκόπων (Tomba degli Auguri) και ο Τάφος των Ακροβατών (Tomba dei Giocolieri/2437) αποδίδονται σε εργαστήριο από τη Φώκαια. Ο Τάφος του Κυνηγίου και του Ψαρέματος

παραστάσεων των τοιχογραφιών αυτών με την τέχνη των νησιών του ανατολικού Αιγαίου και της Μικράς Ασίας, οδήγησαν τους ερευνητές στο να μιλούν για μία «Ιωνική κοινή».⁶⁴ Οι Έλληνες ζωγράφοι, διατηρώντας την αισθητική του τόπου προέλευσής τους, προσάρμοσαν το καλλιτεχνικό τους ιδίωμα στις επιταγές και τις προτιμήσεις της ετρουσκικής κουλτούρας για πιο λιτές και συμπαγείς φόρμες.⁶⁵ Σταδιακά το θεματολόγιο της ετρουσκικής εικονιστικής τέχνης συμπληρώνεται με ελληνικές μυθολογικές αφηγήσεις που εξέφραζαν την ιδιοσυγκρασία του ιταλικού λαού.⁶⁶

Σε επίπεδο θρησκευτικού, ο χαρακτήρας της ετρουσκικής θρησκείας υπήρξε πολυμερής και σύνθετος, με επιρροές από την Ανατολή και την Ελλάδα.⁶⁷ Όπως και στο ελληνικό πάνθεον, οι θεοί κατά τους Ετρούσκους ζούσαν στον Ουράνιο και τον Κάτω Κόσμο επιδρώντας στον κόσμο των θνητών. Σε αντίθεση όμως με τους Έλληνες, καθώς οι Ετρούσκοι υπήρξαν έντονα θρησκόληπτοι, αναπτύχθηκαν πολύ πιο συγκεκριμένες παράμετροι αναφορικά με τον τόπο κατοικίας και τον τρόπο άσκησης της δύναμης του κάθε θεού.⁶⁸ Πολλά από τα γνωστά ετρουσκικά ονόματα των θεών ταυτίζονται μερικώς με τα ελληνικά (όπως Arlu-Απόλλων και Artumes-Άρτεμις),⁶⁹ αν και η συσχέτιση των θεών των Ετρούσκων με τους αντίστοιχους θεούς των Ελλήνων αφορούσε αποκλειστικά τις περιπτώσεις που έφεραν ανάλογες ιδιότητες.⁷⁰ Αναφορικά με τους τόπους λατρείας των θεών δεν παρατηρείται διαφοροποίηση από τους λατρευτικούς τόπους του ελληνικού

(Tomba della Caccia e Pesca) σε Σάμιους ζωγράφους και ο Τάφος του Βαρόνου (Tomba del Barone) και των Επιγραφών (delle Iscrizioni) σε ιωνικό εργαστήριο (Steingraber 2006, 65). Σχετικά με τη δραστηριοποίηση ξένων καλλιτεχνών στην Ετρουρία, βλ. Camporeale 2013.

⁶⁴ Steingraber 2006, 65.

⁶⁵ Δεν υπήρξε ενδιαφέρον για την άρτια απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών ούτε για τις αρμονικά δομημένες συνθέσεις εν γένει στην Ετρουρία, για το λόγο αυτό και η ελληνική κλασική τέχνη δεν αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τα ετρουσκικά εργαστήρια (Bloch 1958, 174-175).

⁶⁶ Οι πρώτες αγγειογραφίες έχουν ως θέμα τις περιπέτειες των Αργοναυτών και του Οδυσσέα. Αγαπητές υπήρξαν οι μορφές μάντεων, όπως ήταν ο Αμφιάραος και ο Τειρεσίας, καθώς και θέματα από τον Τρωικό και τον Θηβαϊκό κύκλο. Από τα μεγάλα ετρουσκικά γένη προτιμήθηκε ο μύθος της φυγής του Αινεία, καθώς παρέπεμπε στη σημασία της γενεαλογίας. Ο μύθος ήταν γνωστός στην Ετρουρία ήδη από τον 6^ο αιώνα, πολύ νωρίτερα δηλαδή από το έπος του Βιργίλιου, λαμβάνοντας έπειτα και λατρευτική χροιά (Simon 2013). Μεγάλη διάδοση γνώρισαν και θέματα διονυσιακού χαρακτήρα σε αγγεία, κάτοπτρα και στις τοιχογραφίες (Paleothodoros 2004. Simon 2013, 505-506).

⁶⁷ Pallottino 1975, 138-152. Prayon 2004, 103-119. Simon 2006. Krauskopf 2013. Smith 2018, 91-102.

⁶⁸ Από ένα χάλκινο ομοίωμα ήπατος προβάτου από την Piacenza (Πιατσέντσα) κατασκευασμένο περίπου το 100 π.Χ. και από πληροφορίες που παρέχονται από μελέτες του Martianus Capella (4^{ος} - 5^{ος} αι. μ.Χ.) μπορεί να αποκατασταθεί η εικόνα του λεγόμενου «ουράνιου σταυρού», δηλαδή του ουρανού με τα 16 προσανατολισμένα διαμερίσματα διαμονής των ετρουσκικών θεών, κάτι που σχετίζεται άμεσα με τον τρόπο σύλληψης του κόσμου ως προς τη σημασία του γεωγραφικού προσανατολισμού και την ευταξία (Weinstock 1946. Prayon 2004, 104, εικ. 4, 105-107. Bonfante 2006, 10-11. De Grummond 2013, 542. Krauskopf 2013, 513-515, εικ. 25.3). Παρόμοιο πήλινο ομοίωμα του 300 π.Χ. περίπου προέρχεται από την πόλη Falerii Veteres (Nougayrol 1955. De Grummond 2013, 542-543, εικ. 26.5).

⁶⁹ Prayon 2004, 107, 110.

⁷⁰ Krauskopf 2013, 513. Prayon 2004, 111. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις μυθολογικών παραστάσεων που διαφοροποιούνται από την ελληνική εκδοχή και καθίστανται δυσερμήνευτες εξαιτίας της έλλειψης ετρουσκικών γραμματειακών πηγών (Prayon 2004, 111-112).

κόσμου. Υπήρχαν ιερά με ναούς, αν και προτιμήθηκε ο ελεύθερος, μη οριοθετημένος, φυσικός χώρος με την αποφυγή ανέγερσης πολυέξοδων κτισμάτων.⁷¹

Η ετρουσκική σκέψη υπήρξε, συγχρόνως, προσηλωμένη στις λατρευτικές πρακτικές και την βελτισποίησή τους. Καθώς η θρησκεία των Ετρούσκων ήταν θρησκεία εξ αποκαλύψεως, αδιάσπαστο μέρος του θρησκευτικού βίου αποτελούσε η μαντική τέχνη που εξασκούσαν οι *haruspices* (ηπατοσκόποι) και οι *augures* (οιωνοσκόποι).⁷² Αν και η μαντεία γνώρισε ευρεία διάδοση και στον ελλαδικό χώρο, όπως άλλωστε επιβεβαιώνεται από την ύπαρξη των μαντείων, οι Έλληνες ανέπτυξαν ιδιαίτερη επιφύλαξη προς το ανοίκειο και το λογικά ανεξήγητο. Σε αντίθεση με τους Ετρούσκους, η άμεση διαμεσολάβηση στην ερμηνεία των φυσικών φαινομένων ήταν ασυνήθης στην ελληνική σκέψη, όπου γενικότερα είχε διαμορφωθεί μια αρνητική στάση απέναντι στην πίστη σε θαύματα και γεγονότα, αντιφατικά της φυσικής αλληλουχίας.⁷³

Σε ό,τι αφορά τον θάνατο και το υπερπέραν, ως έννοιες και καταστάσεις, απασχόλησαν τόσο τους Έλληνες όσο και τους Ετρούσκους. Οι τελευταίοι, ωστόσο, δεδομένης της θρησκευτικής τους παράδοσης έκριναν πως εντάσσονται σε έναν κόσμο όπου ο επίγειος βίος συγκοινωνούσε με το Επέκεινα και όπου η ατομική και η συλλογική ύπαρξη είναι συνήθως χρονικά προκαθορισμένες από το πεπρωμένο, μεταβαίνοντας από την ακμή στη σταδιακή παρακμή.⁷⁴ Η επίγεια ζωή για τους Ετρούσκους λειτουργούσε ως αντανάκλαση της πλουσιοπάροχης μεταθανάτιας, γεγονός που επιβεβαιώνεται αρχαιολογικά από την αρχιτεκτονική μορφή των υπόγειων ταφικών θαλάμων, τις ταφικές τοιχογραφίες και τα κτερίσματα, παραπέμποντας σε μία πολυδάπανη λατρεία των νεκρών.⁷⁵ Μία τέτοια κατεύθυνση ανακαλεί περισσότερο τις ιδέες των αρχαίων Αιγύπτιων παρά τις ελληνικές.⁷⁶ Διαδεδομένες παρά ταύτα φαίνεται πως υπήρξαν οι ελληνικές αντιλήψεις περί μετάβασης στον Κάτω Κόσμο διά του πορθμέα Χάροντα, όπως μαρτυράται από το ετρουσκικό όνομα Charun.⁷⁷

⁷¹ Prayon 2004, 117-118.

⁷² Bloch 1958, 143-144. Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 36.

⁷³ Ανάμεσα στους φιλοσόφους που απέρριψαν την ύπαρξη θαυματουργών φαινομένων ήταν ο Ηράκλειτος, ο Αναξαγόρας και ο Επίκουρος. Ορισμένες φιλοσοφικές σχολές, όπως ο Στωικισμός, αναγνώρισαν, ωστόσο, την ύπαρξη και την αποτελεσματικότητα της μαντικής. Η παντελής απουσία, επίσης, γραπτής τελετουργίας στην Ελλάδα που να καθορίζει συγκεκριμένους κανόνες για τη μαντεία και την εφαρμογή της, καθώς και η ανυπαρξία ειδικού σώματος ιερέων επιφορτισμένων με την τήρησή τους φανερώνουν την ύπαρξη χάσματος, εν μέρει, μεταξύ των ελληνικών και των ετρουσκικών θρησκευτικών αντιλήψεων και πρακτικών μεθόδων εφαρμογής (Bloch 1958, 145).

⁷⁴ Bloch 1958, 156. Prayon 2004, 99-100.

⁷⁵ Bloch 1958, 157-158. Prayon 2004, 124, 132. Steingraber 2006, 29.

⁷⁶ Prayon 2004, 125.

⁷⁷ Σύμφωνα με την ετρουσκική θρησκευτική πεποίθηση οι Χάροντες ήταν πολλοί, με πράσινο χρώμα επιδερμίδας και ένα μεγάλο σφυρί στο δεξί χέρι. Παλαιότερα το σφυρί ερμηνεύονταν ως εργαλείο

2. Η θέση και ο ρόλος των γυναικών στον ετρουσκικό και τον ελληνικό κόσμο

2.1. Ετρούσκες

2.1.1. Η εικόνα των Ελλήνων συγγραφέων για τις Ετρούσκες και η ιστορική πραγματικότητα

Η θέση της γυναίκας ίσως να αποτελεί το σημαντικότερο διαφοροποιό στοιχείο της ετρουσκικής κοινωνίας από την ελληνική. Η έλλειψη, ωστόσο, οποιασδήποτε μορφής πρωτότυπης ετρουσκικής λογοτεχνίας καθιστά την προσπάθεια της έρευνας και αξιολόγησης των εκφάνσεων της ζωής των Ετρούσκων δύσκολη και περιοριστική. Οι περιγραφές των Ελλήνων και των Ρωμαίων συγγραφέων αποτελούν τις μοναδικές πηγές ιστοριογραφικής ενημέρωσης, όλες με έντονα στοιχεία προκατάληψης προς εκείνο που εξελάμβαναν ως ετρουσκική ανηθικότητα και τρυφηλότητα.⁷⁸

Για τους Έλληνες οι Ετρούσκοι ήταν βάρβαροι-ξένοι⁷⁹ και ο διαφορετικός τρόπος ζωής και συμπεριφοράς διέγειραν την περιέργεια και την ανάγκη για σχολιασμό.⁸⁰ Από τις εκτενέστερες αρχαίες γραμματειακές αναφορές που διαθέτουμε σχετικά με τις ετρουσκικές συνήθειες προέρχεται από τον Θεόπομπο, έναν Έλληνα ιστορικό του 4^{ου} αι. π.Χ., και παρατίθεται στο έργο *Δειπνοσοφισταί* του Αθήναιου, ενός μεταγενέστερου Έλληνα συγγραφέα. Στο απόσπασμα (517d-518a) φαίνεται πως τα ετρουσκικά ήθη των αρχαϊκών χρόνων είχαν σοκάρει τον Θεόπομπο, με αποτέλεσμα να εξάγονται βεβαιασμένα συμπεράσματα έπειτα από όσα είχε δει και ακούσει για τις Ετρούσκες γυναίκες. Μεταξύ των μομφών περί λαγνείας και άσεμνων ιδιωτικών απολαύσεων, συνήθειες εκφράσεις των Ελλήνων για την πολυτελή διαβίωση των βαρβάρων, περιλαμβάνονται οι εξής κριτικές που αφορούν τα γυναικεία ήθη: α) η σχολαστική φροντίδα του σώματος, εκθέτοντάς το γυμνό, δίχως ντροπή, μπροστά στους άνδρες ενώ γυμνάζονται, β) η συνήθεια να δειπνούν μαζί με τους άνδρες δίχως να είναι απαραίτητα πάντα οι σύζυγοί τους, συμμετέχοντας σε προποσίες, γ) η ανατροφή ανεξαιρέτως όλων των παιδιών, είτε γνώριζαν ποιος είναι ο πατέρας είτε όχι. Στο σχολιασμό που ασκείται από τον Θεόπομπο, ο Αθήναιος παραθέτει

βασανισμού. Πλέον θεωρείται ότι συμβολίζει το άνοιγμα της πύλης για τον Κάτω Κόσμο και το πεπρωμένο. Η σύγχρονη έρευνα τούς συγκαταλέγει στην ομάδα των «Δαιμόνων» και τους αποδίδει συμβολική χροιά που σχετίζεται με το αναπόφευκτο πεπρωμένο (Prayon 2004, 122-124).

⁷⁸ Ο όρος *τρυφή* (<θρύπτω), πριν χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσει ορισμένους τρόπους ζωής που θεωρούνται διεφθαρμένοι, φαίνεται πως προσδιόριζε ένα κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ο τρόπος ζωής και διατροφής λειτουργούσαν ως σημάδια κοινωνικής διαφοροποίησης. Σχετικά με την ετυμολογία και τη χρήση του όρου, βλ. Liébert 2006, 23-27.

⁷⁹ Αυτό οφείλεται κυρίως στη μη ινδοευρωπαϊκή γλώσσα των Ετρούσκων που τους ξεχώριζε, σε ένα βαθμό, από τον ελληνικό μεσογειακό κόσμο (Bonfante Warren 1973a, 242).

⁸⁰ Για μία συνοπτική παρουσίαση των ελληνικών και λατινικών γραμματειακών αναφορών στην *τρυφή* των Ετρούσκων, βλ. Liébert 2006, 27-49.

και μία παρατήρηση του Αριστοτέλη πως οι Ετρούσκοι τρώνε μαζί με τις γυναίκες τους, πλαγιάζοντας κάτω από το ίδιο σκέπασμα (*Δειπνοσοφισταί* 23d). Στον απολογισμό του Θεόπομπου η ασυνήθιστη ελευθερία των Ετρούσκων γυναικών όπως περιγράφεται δεν ήταν απλώς μια έκφραση προσωπικής εχθρότητας του συγγραφέα προς έναν αλλότριο και διαφορετικό τρόπο ζωής, αλλά μπορεί να ερμηνευτεί ως μια γενικότερη προκατάληψη και αποστροφή των Ελλήνων της εποχής του απέναντι στους βάρβαρους που -κατά την ιδιοσυγκρασία τους- ζουν στην ακολασία, τη χλιδή και την ηδυπάθεια, δίχως φραγμούς και αυστηρό ηθικό κώδικα,⁸¹ πόσο μάλλον όταν έχουν προηγηθεί χρόνια επάλληλων πολεμικών συγκρούσεων μεταξύ των δύο λαών, με αποκορύφωμα τη ναυμαχία της Κύμης το 474 π.Χ.

Για την ορθή αξιολόγηση των προαναφερθέντων, απαιτείται η παράλληλη εξέταση αρχαιολογικών δεδομένων που προσφέρουν μια αμεσότερη ματιά για τη θέση των γυναικών της Ετρουρίας. Όλες οι πρωτότυπες μαρτυρίες αποκαλύπτουν πως οι Ετρούσκοι της ανώτερης τάξης κατά τη διάρκεια της αρχαϊκής περιόδου (μεταξύ του 7^{ου} και του 5^{ου} αι. π.Χ.) πράγματι διέθεταν στοιχεία αυτονομίας και ελεύθερης δράσης, με προνόμια που, συγκριτικά με τις υπόλοιπες γυναίκες στον αρχαίο μεσογειακό κόσμο, δημιουργούν έκπληξη.

Εάν ασκούσαν οι Ετρούσκοι δεν είναι γνωστό καθώς δεν υπάρχει κάποια βέβαιη ένδειξη.⁸² Σε περίπτωση όμως που ίσχυε κάτι τέτοιο δε θα αθλούνταν γυμνές, όπως αντίστοιχα συνέβαινε με τους Ετρούσκους άνδρες.⁸³ Η γυμνότητα κατά την άθληση, με τις ηρωικές συνυποδηλώσεις, αποτελούσε αποκλειστικά επινόηση των Ελλήνων με βασική επιδίωξη τη διαφοροποίηση από τους βάρβαρους λαούς, συμπεριλαμβανομένων και των Ετρούσκων.⁸⁴ Αυτό βέβαια δε συνεπάγεται την πλήρη απουσία του γυναικείου

⁸¹ Σύμφωνα με τον Λατίνο κωμωδιογράφο Πλάυτο (Titus Maccius Plautus) (*Cistellaria* 2.3.20), οι Ετρούσκοι σχημάτιζαν την προίκα τους με το να επιδίδονται στην πορνεία πριν το γάμο. Πιθανώς να πρόκειται για μια ανακύκλωση του ισχυρισμού του Ηροδότου (1.93-94, 199) που αντανάκλα την άποψη των Ελλήνων της εποχής για την ανατολική προέλευση των Ετρούσκων και την πιθανή συσχέτιση του ακόλαστου βίου των γυναικών με τις γυναίκες της Λυδίας ή τις ιερές εταίρες της Βαβυλώνας και της Κύπρου (Heurgon 1997, 132-133. Bonfante Warren 1973β, 92). Η εικόνα των Ρωμαίων για τις Ετρούσκοις δε διέφερε ιδιαίτερα από εκείνη των Ελλήνων. Παρόλο που η Ρώμη οφείλει μεγάλο μέρος της κληρονομιάς της στον ετρουσκικό πολιτισμό (μεταξύ άλλων στοιχεία γραφής, το ονοματεπώνυμο, γνώσεις αστικοποίησης και ναοδομίας καθώς και τα σύμβολα εξουσίας των υπάτων από τους Ετρούσκους βασιλείς), δεν αφομοίωσαν πλήρως στοιχεία της θρησκείας, του κοινωνικού ρόλου και των ελευθεριών που απολάμβαναν οι γυναίκες (βλ. παραπάνω στην υποσημ. 46. Prayon 2004, 169).

⁸² Οι γυναίκες που εικονίζονται στον Τάφο των Ακροβατών και του Πιθήκου (Tomba della Scimmia) να πραγματοποιούν ακροβατικά προγράμματα ήταν πιθανώς επαγγελματίες, κατώτερης κοινωνικής τάξης, εάν όχι δούλες (Liébert 2006, 70).

⁸³ Οι άνδρες κατά την άθληση φορούσαν συνήθως περιζώμα το οποίο κάλυπτε και προστάτευε τη φαλλική περιοχή (Bonfante Warren 1973β, 93. Bonfante Warren 1973α, 243).

⁸⁴ Bonfante Warren 1973β, 93. Bonfante Warren 1973α, 243, 245.

γυμνού στοιχείου από την ετρουσκική τέχνη. Γυμνές ή ημίγυμνες εικονίζονται οι γυναικείες θεότητες, ενώ από τον 4^ο αι. π.Χ. κυρίως και έπειτα η μερική γυμνότητα επιλέγεται και για τις μητέρες που θηλάζουν (τύπος της κουροτρόφου).⁸⁵ Οι ευυπόληπτες Ετρούσκες παριστάνονται πάντα ευπρεπώς ντυμένες, με πολυτελή ενδύματα και υποδήματα τα οποία σε συνδυασμό με τις πυξίδες (*cistae*) και τα κάτοπτρα (*specula*), που εντοπίζονται στους τάφους σε μεγάλους αριθμούς,⁸⁶ μαρτυρούν το ενδιαφέρον τους για την περιποίηση της εμφάνισής τους, όπως άλλωστε συνήθιζαν και οι Ελληνίδες (κυρίως οι Αθηναίες). Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως με τη γυναικεία αθλητική γυμνότητα ο Θεόπομπος επιδιώκει μία έμμεση σύγκριση με τις Σπαρτιάτισσες, καθώς ήταν οι μόνες στον ελλαδικό χώρο που ασκούσαν γυμνές χωρίς ηθικές αναστολές. Το σχόλιό του, ωστόσο, πως οι γυναίκες συγχρωτίζονταν με τους άνδρες κατά την πιθανή τους άθληση, ίσως να οφείλεται στην αντιπάθεια που προκαλούσε στους Έλληνες η συνεύρεση των δύο φύλων σε ορισμένες εκδηλώσεις δημόσιου χαρακτήρα.⁸⁷ Πράγματι, ζεύγη Ετρούσκων ανδρών και γυναικών αποδίδονται να παρακολουθούν από κοινού αθλοπαιδιές, δίχως αυτό να συνεπάγεται πως επιδίδονταν σε σκληρή σωματική άσκηση.

Αρχαιολογικά τεκμήρια επιβεβαιώνουν την επαίσχυντη για τους Έλληνες, συνήθεια των Ετρούσκων γυναικών να δειπνούν και να ξαπλώνουν μαζί με άνδρες κάτω από το ίδιο σκέπασμα, συμμετέχοντας σε προπόσεις (Εικ. 44, 45, 47). Οι γυναίκες, στις παραστάσεις των τοιχογραφιών, δεν εικονίζονται ποτέ να κρατούν αγγεία πόσης ή να πίνουν, αν και αυτό θα μπορούσε να εννοηθεί με τους ανακεκλιμένους άνδρες να φέρουν

⁸⁵ Bonfante 1993, 47. Το αθλητικό γυναικείο γυμνό σώμα αναπτύχθηκε στην ετρουσκική τέχνη από τον 4^ο αι. π.Χ. Ο σωματότυπος, με το μήνυμα της αναπαραγωγικής υγείας, έγινε ένας ιδιαίτερα ουσιαστικός τρόπος για την ετρουσκική ελίτ να προωθήσει τη συνέχιση της οικογενειακής κληρονομιάς, όπως αντίστοιχα στη Σπάρτη οι γυναίκες υποβάλλονταν σε αυστηρή άσκηση για να γεννήσουν εύρωστους απογόνους. Αναλυτικά για το γυμνό γυναικείο σώμα στην ετρουσκική τέχνη, βλ. Sandhoff 2023. Σχετικά με τον όρο της κουροτρόφου αρχικά παρέπεμπε σε αυτόν που αναθρέφει ή φροντίζει ένα παιδί. Σήμερα χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια γυναικεία μορφή που κρατά στην αγκαλιά της ή θηλάζει ένα παιδί. Η πιο οικεία εικόνα στην τέχνη του δυτικού κόσμου είναι αυτή της Παναγίας της βρεφοκρατούσας (Bonfante 1997a, 174-196. Budin 2011, 4). Στον αρχαίο κόσμο δεν υπήρξε μοτίβο ιδιαίτερα διαδεδομένο και η χρήση του εξυπηρετούσε ένα σύνολο διαφόρων λειτουργιών. Αναλυτικά για το θέμα της κουροτρόφου, βλ. Bonfante 1997a, 176-176. Budin 2011. Το θέμα της θηλάζουσας μητέρας σχεδόν απουσιάζει από την κλασική τέχνη του ελλαδικού χώρου και της Μικράς Ασίας, πιθανώς για λόγους θρησκευτικούς. Το γυμνό γυναικείο στήθος και το μητρικό γάλα συνδέονταν με προκαταλήψεις, με τη μαγεία και την ευάλωτη θέση απέναντι σε έναν επικείμενο κίνδυνο (Bonfante 2013, 437). Σε πλήθος τάφων του 7^{ου} αι. π.Χ., όπως στον Τάφο 153 στο Castel di Decima, κοντά στη Ρώμη, έχουν βρεθεί μεγάλοι χάλκινοι επίπεδοι δακτύλιοι, με γεωμετρική κάποτε διακόσμηση, επάνω στην κοιλιακή χώρα ή δίπλα στο σώμα της νεκρής γυναίκας. Σύμφωνα με την Gilda Bartoloni (2006, 16-18. 2008, 30-34, εικ. 2-12) με τον τρόπο αυτό δηλώνεται πως η νεκρή είχε γεννήσει, λειτουργώντας ως σύμβολο του τοκετού και της σπουδαιότητας που είχε η κυοφορία και η ανατροφή των παιδιών στην Ιταλία των πρώιμων χρόνων.

⁸⁶ Liébert 2006, 66.

⁸⁷ Στην Αθήνα σύμφωνα με τον K. J. Dover, οι Αθηναίες (ελεύθερες, ξένες και δούλες) πήγαιναν στο θέατρο για να παρακολουθήσουν τις αριστοφανικές κωμωδίες. Πρώτα κάθονταν οι άνδρες και έπειτα στις υπόλοιπες θέσεις που περίσσευαν οι γυναίκες (Dover 1972, 17).

στον μεταξύ τους χώρο κάποιο σκεύος (Εικ. 92, 93, 94, 99) ή τις θερααινίδες να μεταφέρουν προς μια ευγενή κυρία αγγείο σερβιρίσματος κρασιού (Εικ. 108). Η παρανόηση, ωστόσο, εντοπίζεται στην αυθαίρετη θεώρηση πως πλάγιαζαν με κάθε άνδρα.⁸⁸ Τα ζεύγη ανδρών και γυναικών που σε αφθονία εικονίζονται στην ετρουσκική τέχνη είναι συζυγικά, καθώς στην Ετρουρία τα ζευγάρια των αριστοκρατών συμμετείχαν μαζί σε δεξιώσεις και συμπόσια, σε αντίθεση με την Ελλάδα, και συγκεκριμένα την Αθήνα, όπου στα συμπόσια οι άνδρες συνοδεύονταν και ψυχαγωγούνταν αποκλειστικά από εταίρες.⁸⁹ Για τους Έλληνες η ιδέα αυτή ήταν από μόνη της ασύλληπτη, οδηγώντας σε παρεξηγήσεις και εσφαλμένες ερμηνείες σχετικές με οργιαστικές καταστάσεις και περιγραφές αχαλίνωτης, εξωσυζυγικής απόλαυσης που προσέκρουαν στον ηθικό κώδικα των Ελλήνων. Σε έναν κόσμο όπως ο ετρουσκικός, όπου βασική μέριμνα ήταν η διατήρηση της αριστοκρατικής φύσης και των γενών μέσα από τους ισχυρούς συζυγικούς δεσμούς και την πυρηνική οικογένεια, ενώ συγχρόνως η μεταθανάτια ζωή είχε μεγαλύτερη σημασία από την επίγεια, θα ήταν παράλογο στην ταφική τέχνη να επιλέγεται η απεικόνιση εταίρων μαζί με τους άνδρες.

Η σύγχρονη έρευνα επιχειρεί νέες προσεγγίσεις και ερμηνείες των συζυγικών σχέσεων και των οικογενειακών συναισθημάτων. Ο αλληλοσεβασμός και η στοργή που

⁸⁸ Οι δύο ερωτικές σκηνές που εικονίζονται στη ζωφόρο του πίσω τοίχου του Τάφου των Ταύρων (Tomba dei Tori) (περίπου 540-530 π.Χ.) ερμηνεύονται συνήθως ως αποτροπαϊκής λειτουργίας (Steingraber 2006, 91-92), ενώ η ερωτική πράξη στον δεξί τοίχο του Τάφου της Μαστίγωσης (Tomba della Fustigazione/1701) (περίπου 510/500-490 π.Χ.), με μία γυναίκα να υποβάλλεται σε μία τελετουργική πρακτική μαστίγωσης, ανακαλεί τις τελετές γονιμότητας και ευτοκίας στη Ρώμη κατά τη γιορτή των Λουπεркаλίων (Lupercalia) (Steingraber 2006, 100).

⁸⁹ Sissa 1990, 57. Στους *Νόμους* (773b) του Πλάτωνα περιγράφεται επίσης και το γαμήλιο συμπόσιο, αλλά με ξεχωριστή αναφορά στο ζεύγος που φροντίζει να παραμένει νηφάλιο, με κοινή επίγνωση της συζυγικής του αποστολής. Σε ό,τι αφορά τις εκδιδόμενες γυναίκες στον ελλαδικό χώρο, αυτές μπορούν να ταξινομηθούν σε διάφορες κατηγορίες. Τελευταίες στην κλίμακα κατατάσσονταν οι πόρνες (<πέρνημι = πουλάω>) (Halperin 1990, 109), ενώ στην κορυφή βρίσκονταν οι εταίρες (εταίρα = σύντροφος). Η λέξη δήλωνε πως προορίζονταν ως σύντροφοι, αναλαμβάνοντας την ψυχαγωγία των ανδρών στα συμπόσια, ενώ αντίστοιχα οι άνδρες που συμμετείχαν ονομάζονταν επίσης *εταίροι*. Η γυναικεία (και η ανδρική λιγότερο) πορνεία αποτελούσε στοιχείο του αρχαίου ελληνικού βίου, ήδη από την αρχαϊκή εποχή, με τα περισσότερα στοιχεία να προέρχονται από την Αθήνα και την Κόρινθο (Cohen 2006, Foxhall 2013, 101-106). Οι γυναίκες που την ασκούσαν προέρχονταν από πιο περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες (ελεύθερες, δούλες, κυρίως ξένες/μέτοικοι, φτωχές, κάποτε και εύπορες). Ορισμένες από τις εταίρες είχαν μεγάλη περιουσία. Από τις πιο φημισμένες ήταν η Νέαιρα από την Κόρινθο, η Φρύνη από τις Θεσπιές της Βοιωτίας, που ενέπνευσε τον Πραξιτέλη για το γνωστό γλυπτό της «Αφροδίτης της Κνίδου», η Θεοδότη από την Αθήνα που προσέλκυε στο σπίτι της ζωγράφους για να αποθανάτισουν το ωραίο της σώμα (Ξενοφών, *Απομνημονεύματα* 3.11.1). Αξιομνημόνευτη είναι η περίπτωση της Μιλήσιας Ασπασίας, με την οποία συνδέθηκε ο περίφημος πολιτικός Περικλής, καταστρατηγώντας τον νόμο που ο ίδιος θέσπισε το 451-450 π.Χ. σύμφωνα με τον οποίο Αθηναίος πολίτης οριζόταν όποιος και οι δύο του γονείς ήταν Αθηναίοι πολίτες (Πλούταρχος, *Περικλής* 37.3). Η Ασπασία σύμφωνα με αναφορές αρχαίων συγγραφέων συνδέθηκε με το φιλοσοφικό κύκλο του Σωκράτη, με τους Αθηναίους να φέρνουν μαζί τις συζύγους τους ώστε να ακούσουν τις συζητήσεις που λάμβαναν χώρα στο σπίτι της (Πλούταρχος, *Περικλής* 24.5-24.7). Η αναφορά στην ενασχόληση της Ασπασίας με τα καθήκοντα εταίρας πιθανώς να αποτελούσε μέρος των κατηγοριών που εξαπέλυαν οι πολιτικοί αντίπαλοι του Περικλή (Henry 1995, 138-139. Dillon 2002, 188-189. Loraux 2003, 133-164).

αναπτύσσονταν ανάμεσα στο ανδρόγυνο αποδίδονται καλλιτεχνικά απροκάλυπτα και ανεμπόδιστα συγκριτικά με την Ελλάδα, με χειρονομίες αφοσίωσης, προστασίας και ισότητας (Εικ. 44, 45, 47, 92, 93, 99) καθιστώντας, όπως φαίνεται, τις Ετρούσκες ίσες με τους άνδρες τους απέναντι στους νόμους, τη ζωή και το θάνατο.⁹⁰ Σχετικά μάλιστα με το κοινό σκέπασμα που αναφέρει ο Αριστοτέλης, αυτό παραπέμπει συμβολικά στο γάμο και τη συζυγική αιώνια ένωση.⁹¹

Η επόμενη δήλωση του Θεόπομπου που θέλει τις Ετρούσκες να αναθρέφουν κάθε παιδί που γεννιέται, στηρίζεται ίσως σε μία υπαρκτή διαφοροποίηση ανάμεσα στην ελληνική και την ετρουσκική στάση απέναντι στην έκθεση των βρεφών.⁹² Δίχως να συνεπάγεται πως οι οικονομικοί λόγοι ήταν καθοριστικοί για τέτοιου είδους αποφάσεις, πιθανώς ο πλούτος και η αφθονία πόρων να είχαν καταστήσει λιγότερο αναγκαία την πρακτική της βρεφοκτονίας σε σχέση με την Ελλάδα. Σύμφωνα με μια άλλη υποθετική θεώρηση, ο Θεόπομπος θα μπορούσε να υπονοεί το νόμιμο δικαίωμα των γυναικών να αποφασίζουν οι ίδιες ποια παιδιά θα αναγνωριστούν και θα ανατραφούν και ποια όχι, καθώς και τη δυνατότητα που είχαν στο να τους μεταβιβάσουν την κοινωνική θέση και την περιουσία τους,⁹³ συνθήκη που για τα ελληνικά δεδομένα θα συσχετιζόταν με την άγνοια της πατρότητας. Αυτό επιβεβαιώνεται εν μέρει και από τα ταφικά επιγράμματα, όπου ο νεκρός προσδιορίζεται τόσο με το πατρώνυμο όσο και το μητρώνυμο. Η συνήθεια αυτή δε σημαίνει απαραίτητα ότι επικρατούσε η ετρουσκική μητριαρχία στους Ετρούσκους, όπως επιβεβαιώνεται σε ορισμένες περιπτώσεις από την παράλειψη του μητρωνύμου και την πρόταξη του πατρωνύμου σε κάθε περίπτωση.⁹⁴ Η σημασία του ρόλου της γυναίκας ως μητέρας φαίνεται, ωστόσο, να είχε ιδιαίτερη δυναμική στην ετρουσκική κοινωνία. Δημοφιλείς είναι οι σκηνές τοκετού, που σε αντίθεση με την αφύσικη προσέγγιση της ελληνικής τέχνης, αποδίδονται συχνότερα και πιο ρεαλιστικά.⁹⁵

Στο ευρύτερο πλαίσιο του προνομιούχου βίου των γυναικών στην Ετρουρία, περιλαμβάνεται και η ενεργή συμμετοχή τους στην πολιτική και τη θρησκεία. Ο Τίτος Λίβιος στο πρώτο βιβλίο του έργου του *Από κτίσεως Ρώμης* (1.34) σχολιάζει τον καθοριστικό ρόλο της Ετρούσκας Τανακύλλας (Tanaquil) -με καταγωγή από την

⁹⁰ Bonfante Warren 1973a, 245.

⁹¹ Liébert 2006, 98, 100. Bonfante 2013, 430.

⁹² Σχετικά με την έκθεση των βρεφών στην Ελλάδα, βλ. Van Hook 1920. Viljoen 1959. Patterson 1985. Foxhall 2013, 50-54.

⁹³ Bonfante 2013, 428. Για πιθανή αντιστοιχία με τη Σπάρτη, βλ. Pomeroy 2002, 48, 90-91.

⁹⁴ Bonfante Warren 1973a, 245. Αναφορά στην ύπαρξη ετρουσκικής «μητριαρχίας», άποψη την οποία δεν ενστερνίζεται η σύγχρονη έρευνα, έκανε ο J. J. Bachofen (1967).

⁹⁵ Bonfante 1989, 85-106. 2013, 435.

Tarquinius- στην ανάδειξη και την εξασφάλιση της βασιλείας του συζύγου της Ταρκύνιου Πρίσκου (Tarquinius Priscus).⁹⁶ Γύρω στο 630 π.Χ. το ζεύγος έφτασε με άμαξα στη Ρώμη. Καθώς κοιτούσαν από ψηλά τη νέα τους πατρίδα ένας αετός πέταξε χαμηλά, άρπαξε το καπέλο του άνδρα και απομακρύνθηκε πετώντας πάνω από την άμαξα. Έπειτα επέστρεψε και αφού έβαλε το καπέλο πίσω στο κεφάλι του απομακρύνθηκε ψηλά στον ουρανό. Η Τανακύλλα,⁹⁷ που γνώριζε να ερμηνεύει τους οiwονούς, εξήγησε στο σύζυγό της πως αυτό ήταν σημάδι από τους θεούς για την εκπλήρωση των φιλοδοξιών τους, με την προφητεία της να βγαίνει αληθινή, καθώς ο Ταρκύνιος έγινε βασιλιάς.⁹⁸ Η ίδια θα παίζει καθοριστικό ρόλο -μετά τη δολοφονία του συζύγου της- στη στέψη του Σέρβιου Τύλλιου, που είχε μεγαλώσει στο ανάκτορό τους και του οποίου το μυστικό μέλλον είχε αναγνωρίσει όταν ακόμα μικρό παιδί οι φλόγες τύλιξαν το κεφάλι του καθώς κοιμόταν δίχως να αφήσουν καμία πληγή. Η Τανακύλλα το ερμήνευσε ως θέλημα των θεών να γίνει ο νέος βασιλιάς (Τίτος Λίβιος, *Από κτίσεως Ρώμης* 1.39). Στα χνάρια του ακαταμάχητου κύρους της Ετρούσκας αυτής βασίλισσας θα πορευτεί κάποια χρόνια αργότερα η Τυλλία η νεότερη (Tullia Minor), που περιφρονούσε τη μεγαλύτερη αδελφή της (Tullia Major) για την «έλλειψη γυναικείας τόλμης» (*muliebri cessaret audacia*),⁹⁹ συνδέθηκε με τον κουνιάδο της, Λεύκιο Ταρκύνιο (το μέλλοντα «Υπερήφανο») και μαζί έπειτα από μία σειρά δολοφονιών, συμπεριλαμβανομένης του Σέρβιου Τύλλιου, εξασφάλισαν το βασιλικό στέμμα (Τίτος Λίβιος, *Από κτίσεως Ρώμης* 1.46-48).

2.1.2. Ο τάφος Regolini-Galassi ως μαρτυρία της ιστορικής πραγματικότητας σε σχέση με τις αναφορές των γραμματειακών πηγών

⁹⁶ Meulder 2005.Meyers 2016.

⁹⁷ Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (*Φυσική Ιστορία* 8.74) μεταφέρει πως ο Βάρρων είχε δει στο ναό του Σάνγκου/Σάνκου (θεού Σαβινικής προέλευσης που προστάτευε τους όρκους, όπως αυτούς του γάμου), στο Κυρηνάιο, το αδράχτι και τη ρόκα της Τανακύλλας, πάνω στην οποία υπήρχε ακόμα μαλλί. Αναφέρει επίσης ότι η ίδια ήταν γνωστή ως Caia Caecilia (Γαία Καικιλία) και πως υπήρξε η πρώτη που ύφανε το γαμήλιο ένδυμα (*tunica recta*).

⁹⁸ Σχετικά με την επίσημη άσκηση ιερατικών καθηκόντων από τις γυναίκες οι αρχαιολογικές μαρτυρίες και οι αντίστοιχες απεικονίσεις τους είναι ελάχιστες και αμφιλεγόμενες. Ωστόσο, ο όρος *hatrencu* έχει γίνει αποδεκτός ως ο θρησκευτικός τίτλος της Ετρούσκας ιέρειας, καθώς απαντάται σε αρκετές ταφικές επιγραφές από το Vulci των τελών του 4^{ου} / αρχών του 3^{ου} αι. π.Χ., προσδιορίζοντας δώδεκα γυναίκες από διάφορες οικογένειες της αριστοκρατίας. Νεότερες έρευνες, ωστόσο, προχωρούν σε περαιτέρω ερμηνείες του όρου, με κυρίαρχη την άποψη πως πρόκειται για τοπικό φαινόμενο πολιτικού τίτλου. Αναλυτικά για την ερμηνεία του όρου και τις διάφορες προτάσεις που διατυπώθηκαν, βλ. Haynes 2000, 258, 286. De Grummond 2006a, 38. Lundeen 2006.

⁹⁹ Η χρήση του όρου *muliebris audacia* έχει απορριφθεί από πολλούς εκδότες του Λίβιου, θεωρώντας τον «μη-Ρωμαϊκό» (Heurgon 1997, 148-150. Bonfante Warren 1973β, 96).

Ο τάφος Regolini-Galassi στο Cerveteri των χρόνων της Ανατολίζουσας / Πρωτοαρχαϊκής περιόδου (675-625 π.Χ.) συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πιο γνωστούς του αρχαίου κόσμου.¹⁰⁰ Πρόκειται για ταφικό κτήριο μερικώς λαξευμένο στο φυσικό βράχο και μερικώς λιθόκτιστο, που καλυπτόταν από μνημειακό τύμβο και περιλάμβανε τρεις ταφές, με αυτήν του κεντρικού θαλάμου να είναι γυναικεία. Η πλούσια κτέριση της γυναίκας και τα αντικείμενα που επιλέγησαν συμφωνούν με τις πληροφορίες που έχουμε από τις ιστορικές πηγές πως οι Ετρούσκες αρχόντισσες συμμετείχαν στο συμπόσιο.

Το όνομα της νεκρής είναι Larthia, όπως μαρτυρείται από επιγραφές σε κτερίσματα του τάφου και ειδικότερα τα αργυρά σκεύη που φέρουν την επιγραφή *larthia* ή *mi larthia* (ανήκω στη Larthia) και *larthia velthurus* (Larthia σύζυγος του Velthurus).¹⁰¹ Ένας μεγάλος αριθμός χρυσών κοσμημάτων ήταν πιθανότατα τυλιγμένα στο σάβανο ή προσαρτημένα σε αυτό και είχαν κατασκευαστεί αποκλειστικά για τελετουργική και ταφική χρήση.¹⁰² Αριστούργημα της ετρουσκικής χρυσοχοΐας αποτελεί η χρυσή πτυκτή δισκοειδής πόρπη διαμέτρου άνω των 30 εκ.¹⁰³ Η τελευταία βρέθηκε στην περιοχή που ίσως βρισκόταν το κεφάλι της νεκρής και λόγω της κατασκευαστικής της δομής θα μπορούσε να λειτουργεί συμβολικά ως στέμμα, αντίστοιχο με της αιγυπτιακής θεάς Άθωρ, το κεφάλι της οποίας αποδίδεται στο ένα άκρο της πόρπης ως ζωοδόχος πηγή.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Pareti 1947. Sannibale 2008α. 2008β. 2012. 2013, 108-115. 2019. Για την ψηφιακή αποτύπωση και την τρισδιάστατη αναπαράσταση του τάφου, βλ. Hupperetz κ.ά. 2013. Pletinckx 2013. Ολόκληρη η συλλογή Regolini-Galassi εκτίθεται στο Museo Gregoriano Etrusco και είναι διαθέσιμη επίσης στον ηλεκτρονικό κατάλογο των Musei Vaticani: [<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/collections/regolini>].

¹⁰¹ Sannibale 2008α. 2008β. 2012, 312, 315. 2013, 103 εικ. 6.7, 6.8. Η ασημένια φοινικική φιάλη με την επιγραφή *larthia velthurus* πιθανώς να ήταν ένα από τα πολλά εξωτικά δώρα που προορίζονταν για τη νεκρή (Harrison 2013, 1097-98).

¹⁰² Gaultier 2013, 919. Rasmussen 2013α, 673. Ξεχωρίζει το χρυσό θωρακικό κόσμημα με επάλληλες σειρές από ζώα, φοίνικες και φτερωτές θεές φοινικικής προέλευσης, αντίστοιχο εκείνων της Αιγύπτου από την Πρώιμη έως την Ύστερη Δυναστική Περίοδο (Sannibale 2008α, 355, εικ. 25, 26. 2008β, 91, εικ. 6, 92, εικ. 8 2013, 109-110, 109, εικ. 6.11). Επιπλέον, ένα ζευγάρι χρυσών ψελίων αναπαριστά σε μετώπες τρεις γυναικείες μορφές να χορεύουν πιασμένες από το χέρι, κρατώντας ράβδους και κλαδιά φοίνικα και μία γυναίκα να πλαισιώνεται από δύο λιοντάρια, ως αναφορά στο θέμα της Πότνιας θηρών-της δέσποινας των άγριων ζώων (Sannibale 2013, 113).

¹⁰³ Sannibale 2008α, 349, εικ. 13. 2008β, 93, εικ. 9. 2012, 309, εικ. 5, 310, εικ. 6. 2013, 111, εικ. 6.13. 2019, 69, εικ. 2.2.4.

¹⁰⁴ Αντίστοιχου σχήματος πόρπες ήταν γνωστές από τη Βυλλανόβια περίοδο. Κατά τον Maurizio Sannibale τα λιοντάρια σε συνδυασμό με τα ανθέμια παραπέμπουν στο θέμα της Πότνιας θηρών, με αναφορά στον κύκλο της ζωής και την αναγεννητική δύναμη της φύσης. Τα τεθλασμένα μοτίβα στις δύο οριζόντιες επιφάνειες αναδίπλωσης συμβολίζουν το νερό και τη μετάβαση στο Επέκεινα διά του υδάτινου στοιχείου, ενώ τα ανθέμια που κρέμονται σε κάθε άκρο ανασυνθέτουν εννοιολογικά τη ζωή. Τα υδρόβια πτηνά, που αποδίδονται με την τεχνική της κοκκίδωσης, συνδέουν τον αέρα, με τη γη και το νερό και οι φτερωτοί γρύπες εγγυώνται αποτροπαϊκά το απαραβίαστο του Κάτω Κόσμου (Cerchiai 2003, 34-36. Sannibale 2013, 113-115). Σχετικά με τη χρήση της πόρπης, ο Canina πρότεινε σε δημοσίευσή του το 1846 πως το αντικείμενο θα κάλυπτε το πίσω μέρος του κεφαλιού της νεκρής (Canina 1846. Sannibale 2012, 308. Hupperetz κ.ά. 2013, 47, 48, εικ. 35). Ωστόσο, η προτεινόμενη αυτή χρήση φαντάζει αδύνατη, καθώς κανένα από τα μέρη του αντικειμένου δεν είναι κατασκευασμένο από εύκαμπτο υλικό που να επιτρέπει ανάλογη προσαρμογή (Pletinckx 2013, 47). Σύμφωνα με τον Pinza (1915) χρησιμοποιούνταν ως ένα

Στο παράθυρο που είχε ανοιχτεί στον τοίχο και που χωρίζει τον κυρίως θάλαμο από τον υπόλοιπο τάφο πιθανώς κρεμόταν ένα κυλινδρικό, ξύλινο αρχικά, σκεύος, γνωστό ως *situla*, που βρέθηκε στο χώρο (δοχείο που μοιάζει με κάδο).¹⁰⁵ Τόσο το άνοιγμα όσο και η χρήση του σκεύους ίσως να σχετίζονται με τις λατρευτικές συνεκδηλώσεις της νεκρής.¹⁰⁶ Στον ίδιο τάφο βρέθηκε ένα πήλινο μελανοδοχείο με εγχάρακτα γράμματα στην εξωτερική επιφάνεια το οποίο φαίνεται πως δηλώνει την εγγραμματοσύνη της νεκρής.¹⁰⁷ Δεν είναι βέβαιη η ακριβής χρήση του δοχείου, εάν είχε όντως χρησιμοποιηθεί ως σύνεργο γραφής ή αν λειτουργούσε ως συμβολικό κτέρισμα, προσδιορίζοντας το γνωστικό υπόβαθρο του κατόχου. Κατ' αντιστοιχία, εντούτοις, με ενεπίγραφα κάτοπτρα και *cistae*, όπως και με ενεπίγραφα υφαντικά βάρη από άλλους ετρουσκικούς τάφους που φέρουν γράμματα ή ακρώνυμα (*sigla*),¹⁰⁸ μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα πως στην Ετρουρία η χρήση της γραφής δεν αποτελούσε αποκλειστικό προνόμιο του ανδρικού αριστοκρατικού πληθυσμού.¹⁰⁹ Το ιδιαίτερο σύνολο των κτερισμάτων του «πριγκιπικού» αυτού τάφου, όπως χαρακτηρίζεται, θα πρέπει να θεωρηθεί ως απεικόνιση και επίδειξη εξουσίας σε συμβολικό επίπεδο, με τη νεκρή να ερμηνεύεται συχνά ως βασίλισσα, αλλά και ως ιέρεια.¹¹⁰

Ο τάφος Regolini-Galassi προσφέρει μία ολοκληρωμένη εικόνα στην κατανόηση της γυναικείας δυναμικής στην ετρουσκική κοινωνία του 7^{ου} αι. π.Χ. Η κατασκευή ενός εξέχοντος γυναικείου ταφικού περιβάλλοντος, που υπερέβαινε σε προδιαγραφές τις ανδρικές ταφές,¹¹¹ οδήγησε στην ενδεχόμενη σκέψη για μια παροδική γυναικεία υπεροχή

μεγάλο διακοσμητικό στοιχείο για τη συγκράτηση μέρος του ενδύματος, πρόταση επίσης αβάσιμη εξαιτίας του μεγάλου μεγέθους και της ευθραυστότητας λόγω της κοκκίδωσης (Pletinckx 2013, 49).

¹⁰⁵ Hupperetz κ.ά. 2013, 25. Sannibale 2013, 110, εικ. 6.12.

¹⁰⁶ Jannot 2000, 90, εικ. 12. Ο κάδος (*situla*) είναι δοχείο κωνικού ή κυλινδρικού σχήματος με μία ή δύο λαβές και κάποτε πώμα. Ως υλικό κατασκευής χρησιμοποιούνταν το ξύλο με επενδύσεις ελασμάτων, πηλό ή χυτό μέταλλο. Η βασική του χρήση ήταν για τη μεταφορά κρασιού ή νερού γεγονός που τεκμηριώνει την εύρεσή του στις ετρουσκικές ταφές (Mansuelli 1967, 247). Οι καταβολές του τύπου του σκεύους *situla* ανάγονται στην Εγγύς Ανατολή και την Αίγυπτο, όπου χρησιμοποιούνταν ήδη από τη 2^η χιλιετία π.Χ. Στη φαραωνική Αίγυπτο χρησιμοποιήθηκε ως δοχείο για το αγιασμένο νερό του Νείλου αλλά και για το γάλα από το οποίο προκύπτει και το σχήμα που αόριστα μιμείται μαστό, σχετιζόμενο με την ιδέα της αναγέννησης (Sannibale 2013, 110).

¹⁰⁷ Σύμφωνα με τον Sannibale τα χαραγμένα γράμματα προέρχονται από το ευβοϊκό αλφάβητο και χρησιμεύουν ως διδακτική ακολουθία στη διάδοση του στην Ετρουρία. Ένα αντίστοιχο παράδειγμα είναι ένα σέτ γραφής από τη νεκρόπολη Banditella στο Grosseto, αποτελούμενο από γραφίδες και μία πινακίδα από ελεφαντόδοντο. Στην ταινία του έξεργου περιθωρίου της φέρει 26 γράμματα και συνοδευόταν από γραφίδες (Sannibale 2013, 100, 101, εικ. 6.1).

¹⁰⁸ Bagnasco Gianni 1999, 86-92. Bagnasco Gianni κ.ά. 2017.

¹⁰⁹ Bonfante Warren 1973a, 245. Bagnasco Gianni 1999. Bonfante 2013, 439.

¹¹⁰ Rathje 2000. Cuzzo 2013, 311.

¹¹¹ Οι γυναικείες νεκρικές κλίνες των λαξευτών θαλαμωτών τάφων του 6^{ου} αι. π.Χ. στο Cerveteri ήταν πιο πολυτελείς από τις ανδρικές, καθώς τοποθετούνταν στο εσωτερικό λίθινων σαρκοφάγων που είχαν το σχήμα ομοιώματος σπιτιών. Αργότερα οι ταφές των γυναικών σηματοδοτούνται με την προσθήκη λίθινων ομοιωμάτων σπιτιών ή με λίθινους κύβους, εξακολουθώντας να τονίζεται ο προβεβλημένος ρόλος της

στη δημιουργία της εξουσίας, ίσως σε συνδυασμό με κάποια κρίσιμη μεταβατική περίοδο.¹¹² Το μόνο βέβαιο είναι πως οι Ετρούσκες ήταν δημόσια ορατές και θεωρούνταν άξιες σεβασμού. Η εικόνα τους ήταν δίπλα σε εκείνη του άνδρα, ως σύζυγος, μητέρα ή ιέρεια, με ανάλογες ιδιότητες και απεριόριστη εκτίμηση, σε αντίθεση με τις μειωτικές περιγραφές των Ελλήνων συγγραφέων.¹¹³

2.1.3. Αναθηματικές επιγραφές με ονόματα γυναικών: πρωτότυπα τεκμήρια επωνύμων γυναικών

Η σύγχρονη έρευνα αξιοποιεί όσο το δυνατόν περισσότερο τις διαθέσιμες επιγραφικές μαρτυρίες στοχεύοντας στην αναζήτηση και την ερμηνεία πρωτογενών στοιχείων του γυναικείου ετρουσκικού βίου που δεν παραδίδονται από άλλα μέσα.¹¹⁴ Όσον αφορά στις αναθηματικές ετρουσκικές επιγραφές, ο χαρακτήρας τους καθορίζεται κυρίως από το περιβάλλον όπου βρέθηκαν (ιερά, θησαυροί).¹¹⁵ Τα στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη αυτού του υλικού και τη συγκριτική θεώρησή του επιβεβαιώνουν τη σημαίνουσα κοινωνική και θρησκευτική παρουσία των Ετρούσκων γυναικών, όπως και την ανάγκη για αυτοπροβολή.

Μία αναθηματική επιγραφή γυναίκας προέρχεται από το ιερό της Menerva στο Portonaccio (κοντά στο Veio).¹¹⁶ Η επιγραφή, με φορέα μια οινόχνη *bucchero* του πρώτου

Ετρούσκας στη διαχείριση και την εξέλιξη των γενών του *οίκου* (Bonfante Warren 1973a, 246. Bonfante 1994, 247).

¹¹² Rathje 2000.

¹¹³ Αντίστοιχης αίγλης γυναικεία ταφικά σύνολα προέρχονται επίσης και από τον ελλαδικό χώρο, προβάλλοντας γυναίκες με εξέχοντα, πρωταγωνιστικό ρόλο στις κοινωνίες που έζησαν, ως αριστοκράτισσες, ιέρειες, θεραπεύτριες ή και μάγισσες, γυναίκες με κύρος και γνώση, ντόπιες ή ξένες που ενστερνίστηκαν ελληνικά πολιτιστικά στοιχεία μετά το γάμο τους με Έλληνες. Στην εξεταζόμενη περίοδο δύο ενδεικτικές ταφές γυναικών, αυτή της «Ιέρειας της Σίνδου» (περίπου 510-500 π.Χ.) και της «Δέσποινας των Αιγών» (αρχές 5ου αι. π.Χ.), αφηγούνται ενδιαφέρουσες προσωπικές ιστορίες και διακρίνονται για τα εξαιρετικά τέχνηρα που εναποτέθηκαν ως κτερίσματα, συνυποδηλώνοντας την κοινωνική διάκριση αντίστοιχη με εκείνη της Ετρούσκας στον Regolini-Galassi (Ignatiadou 2012. Kottaridi 2012). Για την εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου της βασίλισσας-ιέρειας με κέντρο ενδιαφέροντος τη Μακεδονία, βλ. Κοτταρίδη 2018.

¹¹⁴ Εγγενή ζητήματα και δυσκολίες μελέτης και αποσαφήνισης του ενεπίγραφου λόγου προκύπτουν λόγω της ιδιαίτερης δομής της ετρουσκικής γλώσσας (Maras 2009, 17-18).

¹¹⁵ Υπάρχουν και οι σπάνιες περιπτώσεις, όπου η αρχική λειτουργία της επιγραφής και του φορέα της δεν ήταν αναθηματική. Για παράδειγμα σε ένα πινάκιο του 7^{ου} αι. π.Χ. από το ιερό Campetti στο Veio σώζεται η επιγραφή *[-]xlinaiia* (πιθανώς *[mi spanti sq]ulinaia*), δηλαδή το όνομα της γυναίκας στη γενική. Το πινάκιο είναι προϊόν εργαστηρίου του Cerveteri, ενώ αντίστοιχα πινάκια αυτού του είδους εντοπίζονται συχνότερα σε τάφους, παρά σε ιερά, πιθανώς λόγω της χρήσης τους σε ταφικές τελετές. Για αδιευκρίνιστους λόγους το αντικείμενο αυτό κατέληξε σε ιερό χώρο. Σύμφωνα με τον Daniele Maras, το πινάκιο αποτελούσε μέρος της προίκας της γυναίκας, που είχε καταγωγή από το Cerveteri και το ανέθεσε στο ιερό στο Veio, από όπου πιθανώς καταγόταν ο σύζυγός της (Maras 2015).

¹¹⁶ Περίπου 80 επιγραφές είναι γνωστές από το ιερό της Menerva, με τις περισσότερες εγχάρακτες σε πήλινα αγγεία, κυρίως μεγάλες οινόχες *bucchero*. Σπάνια γίνεται αναφορά στο όνομα της θεάς, ενώ συχνό είναι το όνομα του αναθέτη (Briquel 2009. Amann 2019, 42). Το ιερό, λόγω των θεραπευτικών και μαντικών πτυχών της λατρείας της Menerva, εκτός από υπερτοπικό χαρακτήρα, λειτουργούσε παράλληλα

μισού του 6^{ου} αι. π.Χ., είναι γραμμένη στο αρχαϊκό αλφάβητο του Veio παρουσιάζοντας ιδιόμορφα γλωσσικά στοιχεία.¹¹⁷ Μεταγράφεται ως *m[i]ni mu.l.vanice venali.a. .s.larina.s. .e.n mīpi kapi m[i(r)] n[u]nai*. (=Με ανέθεσε η Venalia Šlarinaš. Μη με αγγίζετε (;), είμαι nunai) και διαβάζεται από τα αριστερά προς τα δεξιά.¹¹⁸ *Venalia* είναι το όνομα της αναθέτριας (*praenomen*) και *Šlarinaš* το όνομα του αρσενικού γένους στη γενική (*nomen gentile*). Με τον τρόπο αυτό προσδιορίζονταν οι Ετρούσκες κατά την Αρχαϊκή περίοδο.¹¹⁹

Άξια αναφοράς είναι και μία ενεπίγραφη βάση αγάλματος (το οποίο δε σώζεται) από τραχείτη λίθο που προέρχεται από το ιερό Campo della Fiera στο Orvieto και χρονολογείται το τελευταίο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ.¹²⁰ Στην κύρια όψη υπάρχουν δύο επιγραφές που διαβάζονται από τα αριστερά προς τα δεξιά και μεταγράφονται ως εξής: *kanuta larecenas laute/niθα aranthia pinies puia turuce* (=Ανάθημα της Kanuta Larecenas, απελεύθερης συζύγου του Aranth Pinie), και *thusχval marveθul faliaθ/ere*. *Kanuta* είναι το όνομα της αναθέτριας και *larecenas*, σε γενική, ένα τυπικό όνομα ετρουσκικού γένους. Το πλέον σημαντικό επεξηγήσης είναι το *laute/niθα* που αποτελεί την πρώτη γνωστή μορφή του όρου *lautni(θα)*. Η ακριβής ερμηνεία της λέξης παραμένει άγνωστη, αλλά πιθανώς σχετίζεται με τον υστερότερο λατινικό όρο *liberta*.¹²¹ Σε κάθε περίπτωση, υπονοείται η πράξη απελευθέρωσης της γυναίκας με τη βοήθεια της ισχύος ενός κυρίου. Η απόδοση της δεύτερης επιγραφής είναι περισσότερο ασαφής. Ως *thusχνα* πιθανώς ορίζεται μια ομάδα γυναικείων χθόνιων θεοτήτων ή η Δήμητρα που η λατρεία της ήταν αγαπητή από τις γυναίκες.¹²² Το *marveθ* ή (*marveθul*) ίσως αφορά επίκληση ή προσδιορίζει μια δεύτερη θεότητα, ενώ το *faliathere* δηλώνει μάλλον τοπωνύμιο και αποδίδεται ως «στον ουράνιο χώρο».¹²³ Το ανάθημα στο σύνολό του, με το άγαλμα που θα στήριζε η βάση και τις δύο επιγραφές, εκτός από το υψηλό κόστος, λειτουργούσε ως μέσο προβολής, αυτοπεποίθησης και υπερηφάνειας της αναθέτριας (πιθανώς μη ετρουσκικής καταγωγής) που ανελίχθηκε κοινωνικά διά του γάμου.

και ως χώρος έκφρασης του κώδικα συμπεριφοράς των αριστοκρατικών ελίτ. Γενικά για το ιερό, βλ. Carlucci και Michetti 2014.

¹¹⁷ Benelli 2007, 194-198. Maras 2009, 405-427.

¹¹⁸ Maras 2009, 413. Briquel 2009, 60-61.

¹¹⁹ Amann 2019, 43.

¹²⁰ Σώζονται ίχνη μολύβδου στον τόρμο (επιφάνεια έδρασης του αγάλματος) από τη διαδικασία της μολυβδοχόησης για τη στερέωση του, πιθανώς χάλκινου, αγάλματος (Amann 2019, 44-45).

¹²¹ Amann 2019, 44.

¹²² Το θεωνύμιο *thusχνα* απαντάται και στο χάλκινο ήπαρ από την Piacenza ως *thusc* (Amann 2019, 44, υποσημ. 24). Για την πιθανή συσχέτιση με τη Δήμητρα, βλ. Stopponi 2009, 446. 2012, 19-20.

¹²³ Stopponi 2009, 444-445.

Από το πιο σημαντικό επίνειο του Cerveteri, γνωστό ως Pyrgi, και συγκεκριμένα στο Ναό Α του λεγόμενου «Μνημειακού Ιερού», προέρχεται ένα χάλκινο έλασμα με αποσπασματικά σωζόμενη επιγραφή στο αρχαϊκό αλφάβητο του Cerveteri.¹²⁴ Χρονολογείται το διάστημα μεταξύ του ύστερου 6^{ου} και του πρώιμου 5^{ου} αι. π.Χ. και μεταγράφεται *e:ta thesan e:tras: u:niiathi ha[-?-/ hutilatina e:tiasas: a:calia[-?-/ θαναχ:vilus: caθar:naia[-?-/*. Στο πρώτο μέρος (*e:ta thesan e:tras: u:niiathi ha[-?-/*) προσδιορίζεται πιθανώς η προέλευση του ελάσματος από ένα χάλκινο άγαλμα. Το *eta* (=αυτή είναι) είναι δεικτική αντωνυμία και προσδιορίζει το *thesan*, δηλαδή Thesan, που ταυτίζεται με την Ηώ των Ελλήνων. Η γενική *etras* δηλώνει ίσως τη συγγένειά της με την Αίθρα. Με τη χρήση του *uniiathi* δηλώνεται ο τόπος που έγινε η ανάθεση, δηλαδή το ιερό της Uni (η Ήρα των Ελλήνων). Το δεύτερο μέρος (*hutilatina e:tiasas: a:calia[-?-/*) πιθανώς αναφέρεται στην πράξη της ανάθεσης, ενώ στο τρίτο (*θαναχ:vilus: caθar:naia[-?-/*) συστήνεται η αναθέτρια ως *θαναχvil caθarnai*, όνομα το οποίο αρμόζει σε μια ελεύθερη Ετρούσκα.

Στην περιοχή νότια του «Μνημειακού Ιερού», γνωστή ως *Area Sud* στη σχετική βιβλιογραφία, λατρευόταν μία ανδρική θεότητα ο *Sur(i)*, μαζί με τη σύντροφό του *Cav(a)θα*.¹²⁵ Εκεί βρέθηκαν δύο αποσπασματικά σωζόμενα ενεπίγραφα αγγεία του 5^{ου} αι. π.Χ. ως προσφορές στη θεά *Cavaθα* πιθανώς από γυναίκες. Στην πρώτη επιγραφή *[- - -]uma canuθ[as- - -]* με το *uma* θα κατέληγε κάποιο γυναικείο όνομα, ενώ στη δεύτερη *mi. canθas ra*, το *ra* θα αποτελούσε την αρχή ενός άλλου αντίστοιχα. Αυτό που ενισχύει την αναζήτηση γυναικείων ονομάτων στα *uma* και *ra* των επιγραφών είναι ο μεγάλος αριθμός αντικειμένων που βρέθηκαν εκεί και που σχετίζονται με την ενεργή παρουσία των γυναικών, όπως χρυσά κοσμήματα, πυξίδες και αττικά επίνητρα.

2.2. Ελληνίδες

2.2.1. Η γυναίκα στην ελληνική κοινωνία: αόρατος και ορατός βίος

Οι γραπτές μαρτυρίες για τις γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα είναι πολύ περισσότερες σε σύγκριση με τις ετρουσκικές, προσφέροντας πλήθος πληροφοριών για τις περισσότερες εκφάνσεις του ιδιωτικού και του δημόσιου γυναικείου βίου. Οι περιγραφές και οι

¹²⁴ Σχετικά με τις επιγραφές των Pyrgi, βλ. Maras 2009, 333-367.

¹²⁵ Η *Cav(a)θα* ήταν γυναικεία θεότητα αμφίσημου χαρακτήρα. Η λατρεία της άλλοτε συνδέεται με τη Διονυσιακή σφαίρα (Maras 2007, 103) και άλλοτε με τη χθόνια λατρεία της Δήμητρας και της Κόρης (Colonna 2006, 139-140).

αναφορές ενδέχεται να αντιφάσκουν, να υπερβάλλουν, με σκοπό την εξυπηρέτηση της αφήγησης (όπως στο δράμα), ή και να μεροληπτούν. Σε κάθε περίπτωση, μολαταύτα, αναδεικνύονται οι διάφορες ιστορικές, κοινωνικές και ιδεολογικές μεταβολές, όπως κατά τη μετάβαση στα χρόνια της αθηναϊκής δημοκρατίας, καθιστώντας την αξιολόγησή τους ανοιχτή σε ερμηνείες. Να σημειωθεί πως κατά τα κλασικά χρόνια (πρώιμος 5^{ος} - όψιμος 4^{ος} αι. π.Χ.) ο μεγαλύτερος αριθμός των πηγών προέρχεται και αφορά κυρίως την Αθήνα, ενώ η νομοθεσία που ξεκίνησε να θεσπίζεται την Αρχαϊκή περίοδο σχετικά με την αποτελεσματικότερη ρύθμιση της οικογενειακής ζωής συνεχίστηκε και στην Κλασική επιδρώντας στον κοινωνικό ρόλο των δύο φύλων. Ας σημειωθεί πως η πλειοψηφία των γραμματειακών δεδομένων για τις γυναίκες προέρχεται από άνδρες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων,¹²⁶ φορείς της κυρίαρχης ιδεολογίας για αυτές. Από τις αναφορές αυτές διαφαίνονται κάποτε τα σύνθετα κοινωνικά μοντέλα, οι λειτουργίες και τα όριά τους, καθώς και βαθιά ριζωμένοι φόβοι προς οτιδήποτε κρίνεται αδύνατον να ελεγχθεί ή ικανό να απειλήσει ελεγκτικούς μηχανισμούς, μεταξύ των οποίων και τις γυναίκες.

Στην Αρχαϊκή Ελλάδα (8^{ος} - 6^{ος} αι. π.Χ.) δυσεπίτευκτο φαίνεται το εγχείρημα της ανασύνθεσης της δραστηριότητας των γυναικών, καθώς οι λιγοστές λογοτεχνικές πηγές ακολουθούν κυρίως μία παράδοση κριτικής, επαίνου και αποδοκιμασίας. Σε αντιστοιχία με την αμφίθυμη στάση του Ησιόδου απέναντι στο γυναικείο φύλο, όπως απηχείται στη *Θεογονία* (570-616) και στα *Έργα και Ημέραι* (53-105, 702-705), τοποθετείται και ο *ΐαμβος Κατά Γυναικών* του Σιμωνίδη, με τον τελευταίο να χαρακτηρίζεται συχνά ως πραγματικός μισογύνης. Με ιδιότυπο χιούμορ, εκφράζει αντιλήψεις, προκαταλήψεις και μύχιους φόβους απέναντι στη γυναίκα και την απειλητική σεξουαλικότητά της.¹²⁷

Αντίθετα, μέρος της αρχαϊκής λυρικής ποίησης υμνεί τη σπουδαιότητα του γυναικείου ρόλου, ως συζύγου και μητέρας, ευφημώντας την ομορφιά και τις ικανότητές της. Μερικά από τα ποιήματα του 7^{ου} αιώνα της Σαπφούς από τη Λέσβο και του συγχρόνου της Αλκμάνα στη Σπάρτη αποτελούν δηλωτικές μαρτυρίες για τη σημασία των τελετών μύησης κοριτσιών των αριστοκρατικών τάξεων στην ενήλικη ζωή, στην περίπτωση τουλάχιστον των δύο αυτών κοινωνιών.¹²⁸ Η στενή και ερωτική σχέση που

¹²⁶ Foxhall 2013, 16.

¹²⁷ Έχει διατυπωθεί η άποψη πως η διαφορετική στάση και ο μισογυνισμός του Σιμωνίδη (και του Ησιόδου) είναι αποτέλεσμα της μη αριστοκρατικής τους καταγωγής και πυροδοτείται ως αντίδραση, και έμμεση μομφή, στο γενικότερο συμφέρον του κοινωνικού ελέγχου (Sussman 1978).

¹²⁸ Σχετικά με τη Σαπφώ, βλ. ενδεικτικά Hallett 1979. Stigers 1981. Calame, 1996. Ο Αλκμάν υπήρξε λυρικός ποιητής, ο οποίος πιθανώς γεννήθηκε στη Λυδία αλλά έζησε στη Σπάρτη στα τέλη του 7^{ου} αι. π.Χ. Είναι από τους πιο γνωστούς συγγραφείς των *παρθενίων*, λυρικών ασμάτων που αφορούσαν ανύπαντρες κοπέλες, με τις ίδιες να τα τραγουδούν χορεύοντας στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας ή κάποιας δημόσιας γιορτής (για την Αρτέμιδα Ορθία, το Διόνυσο ή ακόμα και την Ελένη). Τα ποιήματά του

περιγράφεται μεταξύ των νεανίδων και ωριμότερων γυναικών αφορούσε πιθανώς μέρος της μυητικής διαδικασίας, που θα περιλάμβανε άσκηση στο χορό, το τραγούδι και θρησκευτικές τελετές σε σχέση με το γάμο και τη μητρότητα. Έμφαση δίνεται στον καλλωπισμό, τα ωραία ενδύματα και τα στολίδια που αναδεικνύουν την ομορφιά και τη γυναικεία σαγήνη (Αλκμάν, *Παρθένιο* 1.39-101).

Η ελληνική κοινωνία διατηρούσε, ανέκαθεν, στον πυρήνα της έναν ανδροκεντρικά δομημένο χαρακτήρα, με τις γυναίκες αναγκασμένες να προσαρμόσουν τη ζωή τους στους απαιτούμενους περιορισμούς. Αν και το κοινωνικό σύστημα του *οίκου* εξυπηρετούσε κατά βάση τον άνδρα (κύριο), άμεσος και καθοριστικός υπήρξε και ο ρόλος της γυναίκας στη διατήρηση και την εξέλιξή του.¹²⁹ Ήδη από μικρή ηλικία τα κορίτσια αναλάμβαναν δραστηριότητες σχετικές με το λανάρισμα, την ύφανση και τη φροντίδα των παιδιών.¹³⁰ Μάθαιναν γραφή και ανάγνωση (Ξενοφών, *Οικονομικός* 9.10) και περιοδικά συμμετείχαν σε δρώμενα θρησκευτικού χαρακτήρα, κυρίως όταν αυτά θα σηματοδοτούσαν την ηλικιακή τους μετάβαση, όπως ήταν τα Βραυρώνια (Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη* 638-647).¹³¹

Ο γάμος για την Ελληνίδα φαίνεται πως υπήρξε διαδικασία πρακτική από την οποία η ίδια συνήθως απείχε, καθώς την αναλάμβανε ο κύριος του *οίκου* (πατέρας, αδελφός ή ανδρικό στενό συγγενικό πρόσωπο).¹³² Στη μορφή της Ανδρομάχης στην *Ιλιάδα* και της Πηνελόπης στην *Οδύσσεια* συνοψίζεται η κοινωνικά προκαθορισμένη εικόνα της ενάρετης γυναίκας στο πλαίσιο του έγγαμου βίου, την τεκνοποιία και ανατροφή των νόμιμων απογόνων, την ενασχόληση με το νοικοκυριό, την επίβλεψη των δούλων, των αποθηκευμένων αγαθών και πάντα την υφαντική (*Οδύσσεια* 1.356-59,

διασώθηκαν χάρη στους ελληνικούς παπύρους της Αιγύπτου. Σχετικά με το αινιγματικό και σημαίνον Πρώτο *Παρθένιο* του Αλκμάν (πάπυρος του 1^{ου} αι. μ.Χ. που βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου) και την ερμηνεία της εκτέλεσης των χορευτικών δρώμενων, βλ. Bowra 1934. Page 1951. Griffiths 1972. Too 1997.

¹²⁹ Patterson 1991, 60. Demand 1994, 2-3. Foxhall 2013, 24-26.

¹³⁰ Golden 1990, 33, 125, 128.

¹³¹ Demand 1994, 10, 107-114.

¹³² Αφού πραγματοποιούνταν κρυφά προκαταρκτικές έρευνες σχετικά με την καταλληλότητα των υποψήφιων συζύγων, προκειμένου να αποφευχθεί οποιαδήποτε περίπτωση δημόσιας προσβολής της τιμής του *οίκου*, ξεκινούσαν οι διαπραγματεύσεις ανάμεσα στον κηδεμόνα της κοπέλας και το μέλλοντα γαμπρό, ο οποίος δεσμευόταν για τις προθέσεις του και τη δημιουργία οικογένειας με νόμιμους απογόνους (*εγγύη*). Σημαντικό στοιχείο της διαδικασίας αποτελούσε η προίκα, με το σύζυγο να εγγυάται πως θα την επέστρεφε σε περίπτωση διαζυγίου. Ο γάμος νομικά ίσχυε από τη στιγμή της *εγγύης*. Οι διαδικασίες όμως ολοκληρώνονταν με τη μετακόμιση της κοπέλας στο σπίτι του μελλοντικού της συζύγου (*συνοικείν*). Οι κυριότερες γραπτές μαρτυρίες που σώζονται σχετικά με τα στάδια και το τελετουργικό του γάμου ανάγονται στους λεξικογράφους (Φώτιο και Ησύχιο) και περιγράφουν έθιμα που επικρατούσαν την περίοδο του 5^{ου} αι. π.Χ., από τα οποία διαφαίνεται πως ο γάμος αποτελούσε μια κοινωνική σύμβαση με οικονομικές και πολιτικές προεκτάσεις. Για αναλυτική παρουσίαση της προηγηθείσας του γάμου διαδικασίας και της καθαρής τελετής, βλ. Vernant 1980. Patterson 1991. Demand 1994, 13-15. Foxhall 2013, 32-34.

21.344-347) (*Ιλιάδα* 6.490-93). Ο Ξενοφών στον *Οικονομικό* (7.12-13, 16, 18) παραθέτει πληροφορίες σχετικά με τα οικιακά καθήκοντα των γυναικών-συζύγων των ανώτερων οικονομικών στρωμάτων στην Αθήνα.¹³³ Η τοποθέτησή του φαίνεται να αναπαράγει τις κυρίαρχες πεποιθήσεις και προκαταλήψεις της κοινωνικής τάξης και του φύλου του σχετικά με την προσδοκώμενη υπακοή της γυναίκας στον κύριο του *οίκου*.¹³⁴ Τα πιθανά συναισθήματα της γυναικείας ανησυχίας και του φόβου για το αβέβαιο του έγγαμου βίου και τη γέννα ενσαρκώνονται στο πρόσωπο της Μήδειας στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη (*Μήδεια* 214-251), με την ίδια να διαμαρτύρεται πως πρέπει να αγοράσει έναν άγνωστο άνδρα με την προίκα της, ο οποίος θα ελέγχει την έγκλειστη ζωή και το σώμα της, αφού θα πρέπει να υποστεί τις ωδίνες και τους κινδύνους της γέννας. Αν και το δράμα αποτελεί προβληματική πηγή για τη ζωή των Ελληνίδων, καθώς βασίζεται σε επινοημένες πλοκές και μύθους, θα μπορούσε ακόμα και με τρόπο έμμεσο να θίγει κοινωνικές αλήθειες.

Η Μήδεια, εντούτοις, υπερβάλλει στο λόγο αυτό, τόσο για το ζήτημα της προίκας όσο και για τον ερμητικό περιορισμό στον οίκο, καθώς μία σειρά παραστάσεων αγγείων αφορούν σκηνές γυναικών σε εξωτερικές δράσεις. Μπορούσαν να κυκλοφορήσουν για αγορές στα καταστήματα, όπως σε υποδηματοποιεία (Θεόφραστος, *Χαρακτήρες* 11.9-10, 16.12), να συγκεντρώνονται στις δημόσιες κρήνες για να πλύνουν ρούχα ή να μεταφέρουν νερό (Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη* 327-331. Ευριπίδης, *Ελένη* 109-111), να παρευρεθούν σε δίκες, ακόμα και να επισκεφτούν συγγενικά τους πρόσωπα στη φυλακή (Πλάτων, *Φαίδων* 60α), καθώς και φίλες ή γειτόνισσές τους (Θεόφραστος, *Χαρακτήρες* 10.13. Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη* 300, 700-702. *Εκκλησιάζουσαι* 446-448, 460, 528.).¹³⁵

Η αμεσότερη και κοινωνικά πιο αποδεκτή συμμετοχή τους στη δημόσια σφαίρα αφορούσε σε τελετές και λοιπές θρησκευτικές εκδηλώσεις της πόλης,¹³⁶ με το μέγιστο δυνατό και τιμητικό καθήκον για μια γυναίκα να είναι αυτό της ιέρειας.¹³⁷ Από την

¹³³ Αντίστοιχα στα *Απομνημονεύματα* (2.7.2-14) ο Σωκράτης συμβουλεύει έναν άνδρα να βάλει όλες τις γυναίκες να κατεργάζονται το μαλλί και να υφαίνουν ώστε να συνεισφέρουν στα του *οίκου*, ενώ στο *Συμπόσιο* (2.9) σχολιάζεται πως οι γυναίκες είναι υποδεέστερες των ανδρών.

¹³⁴ Oost 1977-1978. Patterson 1991, 59.

¹³⁵ Cohen 1989, 7-9. Demand 1994, 23-24.

¹³⁶ Demand 1994, 24-25. Dillon 2006, 223-232. Palagia 2008. Horster 2010, 180-183.

¹³⁷ Dillon 2002, 73-106. Horster 2010, 183-190. Από τον 5^ο αι. π.Χ. και έπειτα πολλά από τα ονόματα των ιερειών είναι γνωστά από επιγραφές. Ανάμεσα στις πιο δημοφιλείς υπήρξε η ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος Λυσιμάχη, της οποίας ο χάλκινος εικονιστικός ανδριάντας στήθηκε στις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. στην Ακρόπολη, εισάγοντας μία σειρά αναθηματικών πορτρέτων ιερειών στον ιερό βράχο. Κατά τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο (*Φυσική Ιστορία* 34.76-79), ένα άγαλμα της Λυσιμάχης που υπηρέτησε ως ιέρεια την Αθηνά για εξήντα τέσσερα έτη κατασκεύασε ο επώνυμος γλύπτης του 4^{ου} αι. π.Χ. Δημήτριος με καταγωγή από το δήμο της Αλωπεκής. Η βάση του χαμένου, σήμερα, χάλκινου εικονιστικού ανδριάντα εντοπίστηκε κατά μήκος της νότιας πλευράς του τείχους της Ακρόπολης και προς τα δυτικά του Παρθενώνα και φέρει στην

πρώιμη παιδική ηλικία συμμετείχαν στα Μεγάλα Παναθήναια ως *αρρηφόροι* ή *κανηφόροι* (Ευριπίδης, *Ηρακλείδαι* 777-783),¹³⁸ ενώ αργότερα, ούσες πλέον ενήλικες, αποκτούσαν ουσιαστικό ρόλο και σε γιορτές όπως τα Λήναια και τα Ανθεστήρια στην Αθήνα προς τιμήν του Διονύσου.¹³⁹ Η πλέον διαδεδομένη ετήσια γιορτή που απευθυνόταν αποκλειστικά στις παντρεμένες γυναίκες ήταν τα Θεσμοφόρια. Αφιερωμένα στη θεά Δήμητρα, ανακαλούσαν τα γεγονότα που περιγράφονται στον *Ύμνον εις Δήμητραν* (περίπου 7^{ος} αι. π.Χ.).¹⁴⁰ Την πιο σημαντική πηγή πληροφόρησης αποτελεί το έργο του Αριστοφάνη, *Θεσμοφοριάζουσες* (411 π.Χ.).¹⁴¹ Οι γυναίκες στη διάρκεια της συγκεκριμένης γιορτής συγκεντρώνονταν στο ιερό της Δήμητρας, όπου είχαν την ευκαιρία να περάσουν κάποιες μέρες μακριά από το σπίτι τους.¹⁴² Ο αποκλεισμός του

κύρια όψη εγχάρακτο επίγραμμα (*IG II² 3453*). Για τη λατρεία της Αθηνάς Πολιάδος, βλ. Papachatzis 1989. Cooley 1899. Για τις ιέρειες της Αθηνάς Πολιάδος, βλ. Dillon 2002, 84-89. Connolly 2007, 59-64.

¹³⁸ Οι *αρρηφόροι* και οι *κανηφόροι* ήταν τίτλοι που αποδιδόταν σε νέες ευγενούς οικογενείας, οι οποίες συμμετείχαν σε θρησκευτικές πομπές κατά την αρχαιότητα. Οι *αρρηφόροι* ήταν κοριτσάκια ηλικίας 7 έως 11 ετών και τέσσερις στον αριθμό. Δύο εξέλεγε, κάθε χρόνο, η εκκλησία του δήμου και άλλες δύο τις όριζε ο άρχων βασιλεύς. Οι δύο πρώτες έπαιρναν μέρος στη νυχτερινή γιορτή των Αρρηφορίων στην Ακρόπολη και κουβαλούσαν κάνιστρα, δίχως να ξέρουν το περιεχόμενό τους, ενώ οι άλλες δύο συμμετείχαν στην ύφανση του πέπλου της Αθηνάς (Brulé 1987, 79-105. Donnay 1997. Dillon 2002, 57-60. Connolly 2007, 31-33. Palagia 2008, 33-37). Οι *κανηφόροι*, ανύπαντρα κορίτσια, είχαν εξέχουσα θέση στις διάφορες θρησκευτικές πομπές (διονυσιακή, παναθηναϊκή κ.ά.) μεταφέροντας στο κεφάλι ένα *κάνεον/κανοῦν* (κάνιστρο, καλάθι) με τα απαραίτητα για τη θυσία σκεύη και προσφορές. Ο αριθμός των *κανηφόρων* που συμμετείχε στις τελετές δεν ήταν σταθερός. Στα Παναθήναια είχαν τα πρόσωπά τους πασπαλισμένα με αλεύρι για να μην τα βλέπτε ο ήλιος και συνοδεύονταν από κόρες των μετοίκων που κρατούσαν σκιάδια (*σκιαφόροι*) και δίφρους (*διφροφόροι*) (Αριστοφάνης, *Ορνίθες* 1550. *Εκκλησιάζουσαι* 732-734) (Roccos 1995. Dillon 2002, 37-41. Connolly 2007, 33-39 Palagia 2008, 32-33).

¹³⁹ Τα Λήναια ήταν μία τριήμερη γιορτή που πραγματοποιούνταν κατά τον χειμερινό μήνα Γαμηλιώνα και διοργανώνονταν με ευθύνη του άρχοντα βασιλέα. Στον εορτασμό πρωτεύοντα ρόλο διαδραμάτιζε η σύζυγός του, η βασίλισσα, κάνοντας προσφορές εκ μέρους της πόλεως στο ιερό του Διονύσου, ενώ έδινε όρκο σε δεκατέσσερις γυναίκες (*Γεραραί*), οι οποίες θα έπρεπε να απέχουν από τη σεξουαλική συνέυρεση για ένα ορισμένο διάστημα. Οι τελευταίες επιδίδονταν σε τελετές και θυσίες στους δεκατέσσερις βωμούς του ιερού υπό την καθοδήγησή της όσο εκείνη, κατά τη διάρκεια της αντίστοιχης κορυφαίας τελετής, λάμβανε το προνόμιο να είναι η Νύφη του Διονύσου στον Ιερό Γάμο, εξασφαλίζοντας τη μακροήμερευση της κοινότητας (Macurdy 1928. Clark 1998, 19. Dillon 2002, 101-104). Τα Ανθεστήρια ήταν επίσης μία τριήμερη γιορτή, σύνθετης δομής, η οποία τελούνταν στην αρχή της άνοιξης, τον μήνα Ανθεστηριώνα. Πρόκειται για γιορτή κυρίως του κρασιού, αποτελώντας ευκαιρία για άφθονη οινοποσία, ακόμα και για τις γυναίκες. Η πρώτη μέρα ήταν η *Πιθογία* (τα *Πιθοίγια*), κατά την οποία ανοίγονταν οι πίθοι και γινόταν η δοκιμή του νέου κρασιού. Τη δεύτερη ημέρα, που ονομαζόταν *Χόες*, πραγματοποιούνταν τελετουργίες στο ιερό του *Διονύσου εν Λίμναις* με την πομπή του πλοίου-άμαξας του Διονύσου και ακολουθούσε διαγωνισμός κρασιού. Η τελευταία ημέρα, οι *Χύτροι*, ήταν αφιερωμένη στους νεκρούς και περιελάμβανε προσφορά πανσπερμίας στον Χθόνιο Ερμή (Deubner 1932, 118-121. Martin και Metzger 1992, 145-148. Dillon 2002).

¹⁴⁰ Για τη σχέση του Ύμνου με τα Ελευσίνια Μυστήρια, βλ. Eliade 1958, 2-4, 37-38, 45, 73-74, 110-112, 114, 128-129. Lincoln 1991, 72-73, 86, 89-90. Για τη σχέση με τα Αλώα, βλ. Skon 1975.

¹⁴¹ Επιπλέον πληροφορίες προέρχονται από τον Λουκιανό (*Εταιρικοί Διάλογοι* 2.1) και έναν σχολιαστή του, βλ. Brumfield 1981, 73-4. Robertson 1983, 253, 255-6. Burket 1985, 242-3.

¹⁴² Τα Θεσμοφόρια γιορτάζονταν σε όλο τον ελλαδικό χώρο, αν και οι περισσότερες γνωστές πληροφορίες προέρχονται από την Αθήνα, την Πάρο, τη Σικελία και την Ερέτρια (Dillon 2002, 110-111). Βασικά χαρακτηριστικά της γιορτής ήταν η μυστικότητα και η θυσία χοίρου. Τα ιερά των Θεσμοφορίων συνήθως βρίσκονταν έξω από την πόλη ή στις πλαγιές των ακροπόλεων. Η γιορτή στην Αθήνα διαρκούσε τρεις ημέρες. Σύμφωνα με τον Prytz Johansen (1975, 84-85) τη δεύτερη ημέρα οι γυναίκες συμμετείχαν όχι μόνο στο πένθος της Δήμητρας, αλλά αναβίωναν την εμπειρία ενηλικίωσης και της απολεσθείσας παιδικότητας

ανδρικού φύλου και η συγκρότηση μίας ένωσης γυναικών αποσκοπούσε στην ανάδειξη του ρόλου τους στη γονιμότητα της κοινότητας, στην ευγονία (*καλλιγένεια*) και συμβολικά στην ευφορία της καλλιεργήσιμης γης.

2.2.2. Η ανδρική καχυποψία και η ανάγκη για κοινωνικό έλεγχο των γυναικών

Η απομάκρυνση των γυναικών από τον *οίκο*, ακόμα και για τη συμμετοχή τους σε λατρευτικές δραστηριότητες, πυροδοτούσε την καχυποψία των ανδρών (κυρίως των Αθηναίων). Στις *Θεσμοφοριάζουσες* (62-69, 214-263, 472, 571-629, 1150) ένας συγγενής του Ευριπίδη, ο Μνησίλοχος, μεταμφιέζεται ως γυναίκα με σκοπό να κατασκοπεύσει τα γυναικεία δρώμενα των Θεσμοφορίων και να μάθει πώς σχεδιάζουν να εκδικηθούν τον ποιητή που τις δυσφημίζει στα έργα του. Μία από τις ερμηνείες που δόθηκαν αναφέρει πως η διαρκής ανασφάλεια των ανδρών σχετίζεται με τον φόβο απέναντι στην τεράστια ισχύ που ασκεί η γυναίκα μέσω της σεξουαλικότητάς της.¹⁴³ Συχνά μεταφέρεται από τη μυθολογία πως οι γυναίκες είναι ανίκανες στο να μην ασκήσουν, σκοπίμως ή εν αγνοία τους, τη σεξουαλική τους γοητεία με καταστροφικά αποτελέσματα (ΗΣίοδος, *Έργα και Ημέραι* 59-82. *Θεογονία* 565-587), λειτουργώντας ως μία μορφή φαντασίωσης μέσω της οποίας ο άνθρωπος εκφράζει καταπιεσμένους φόβους, ανησυχίες και ριζωμένα τραύματα.¹⁴⁴

Ένα επιπλέον πιθανές αίτιο δυσπιστίας απέναντι στο γυναικείο φύλο είναι το ενδεχόμενο της μοιχείας και η ανησυχία των ανδρών για την κηλίδωση της τιμής τους και της νομιμότητας των παιδιών τους.¹⁴⁵ Το θέμα της μοιχείας και της παραβίασης των νόμων του γάμου θίγεται στο μύθο (Αισχύλος, *Ορέστεια*), ενώ πρωταγωνιστεί και σε γνωστές δικαστικές υποθέσεις κυρίως του 4^{ου} αι. π.Χ. (Λυσίας, *Υπέρ του Ερατοσθένους φόνου απολογία*). Νομικά προβλεπόταν η δυνατότητα του συζύγου να χωρίσει τη μοιχό σύζυγο προκειμένου να διαφυλάξει τα πολιτικά του δικαιώματα.¹⁴⁶ Στη μοιχαλίδα απαγορευόταν να φοράει κοσμήματα και να συμμετέχει σε δημόσιες εκδηλώσεις θρησκευτικού χαρακτήρα, ενώ όποιος τη συναντούσε σε αντίστοιχη τελετή μπορούσε να της σχίσει τα ενδύματα και να τη χτυπήσει, όχι όμως μέχρι θανάτου (Δημοσθένης, *Κατά*

της Περσεφόνης, νηστεύοντας από κάθε είδους τροφής, εκτός από τους σπόρους του ροδιού. Κατά μία άλλη εκδοχή, οι έγγαμες γυναίκες που συμμετείχαν στα Θεσμοφόρια απαγορευόταν να τρώνε τους πεσμένους σπόρους του ροδιού, καθώς τα δένδρα είχαν φυτρώσει από το αίμα του Διονύσου (Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, *Προτρεπτικός* 2.19.3) (Prytz Johansen 1975. Simon 1983, 18-21. Lowe 1998, 149, 163-164. Dillon 2002, 110-120. Foxhall 2013, 145-146).

¹⁴³ Walcot 1984, 39. Demand 1994, 147.

¹⁴⁴ Walcot 1984, 40.

¹⁴⁵ Cohen 1990. Foxhall 2013, 41-42

¹⁴⁶ Foxhall 2013, 42.

Νεαίρας 59.86-87. Αισχίνης, *Κατά Τιμάρχου* 1.183).¹⁴⁷ Ο φόβος και η ανάγκη διατήρησης της ανδρικής δημόσιας τιμής στο πλαίσιο ενός, κοινωνικά καθορισμένου, συστήματος ηθικών αξιών οδήγησαν στην ανάπτυξη μορφών κοινωνικού ελέγχου των γυναικείων ενεργειών, με σκοπό τη μείωση της επιρροής τους.¹⁴⁸

2.2.3. Η περίπτωση των γυναικών στη Σπάρτη

Οι πληροφορίες που διοχετεύονταν στην Αθήνα σχετικά με την ιδιόζουσα θέση των Σπαρτιατισσών ως προς τα δημόσια και ιδιωτικά τους δικαιώματα ενδέχεται να είναι φορείς παρανοήσεων. Ο Αριστοτέλης επικρίνει τον σπαρτιατικό νόμο, υποστηρίζοντας πως ένα από τα αδύνατα σημεία του ήταν το δικαίωμα εκ του νόμου να αποκτούν οι γυναίκες κληρονομιά καθώς και η ελευθερία που απολάμβαναν επιτρέποντάς τους να ζουν άσωτα και με πολυτέλεια, σε αντίθεση με τους άνδρες που απουσίαζαν για μεγάλο χρονικό διάστημα σε εκστρατείες.¹⁴⁹ Πράγματι, σε καμία άλλη ελληνική πόλη δεν υπήρξε τόσο αποφασιστική η ένταξη των γυναικών στις περισσότερες εκφάνσεις της καθημερινής και πολιτειακής ζωής και ενώ δεν αποτελούσαν επίσημα μέλη των θεσμικών οργάνων, συμμετείχαν στη λήψη σημαντικών αποφάσεων, ασκώντας έτσι επιρροή χάρη στην ελευθερία του λόγου που διέθεταν.

Όλες οι έφηβες Σπαρτιάτισσες είχαν πρόσβαση σε ένα ανοιχτό σύστημα δημόσιας εκπαίδευσης με υποχρεωτική συμμετοχή.¹⁵⁰ Η εντατική και έντονη σωματική τους άθληση πρέπει να ήταν μοναδικό φαινόμενο στον ελλαδικό χώρο, για αυτό και πυροδότησε το ενδιαφέρον των συγγραφέων. Ο Ξενοφών (*Λακεδαιμονίων Πολιτεία* 1.4) και ο Αριστοτέλης (*Πολιτικά* 2.1269b) επισημαίνουν πως η σωματική άσκηση ήταν θεσμοθετημένη τόσο για τους άνδρες όσο και για τις γυναίκες, ενώ ο Πλούταρχος (*Λυκούργος* 14.2) απαριθμεί τέσσερα αθλήματα στα οποία επιδίδονταν τα κορίτσια στο πλαίσιο της απαιτούμενης εκπαίδευσής τους: τον δρόμο, την πάλη, τη ρίψη δίσκου και ακοντίου.¹⁵¹ Η διάρθρωση του γυναικείου αθλητικού προγράμματος δε διέφερε από

¹⁴⁷ Ogden 1996, 141-142. Omitowaju 2002, 113-114. Ορισμένοι γυναικείοι χαρακτήρες στον Αριστοφάνη, όπως η Πραξινόη στις *Εκκλησιάζουσες* (223-225), αναφέρονται σε γυναικείες εξωσυζυγικές σχέσεις σα να επρόκειτο για συνήθεια υπαρκτή και κοινώς αποδεκτή. Πιθανώς, βέβαια, η παρουσίαση της ερωτικής επιθυμίας των συζύγων-γυναικών να αποτελεί αποκύημα της ανδρικής φαντασίας και θεώρησης για την ενστικτώδη γυναικεία φύση που χρήζει ανδρικού ελέγχου.

¹⁴⁸ Demand 1994, 147. Massey 1988, 11.

¹⁴⁹ Pomeroy 2002, 132. MacDowell 2005. Loraux 2006.

¹⁵⁰ Πριν την εφηβική ηλικία η ανατροφή και η παροχή μιας πρώτης εκπαίδευσης γινόταν εντός του *οίκου* (Legras 2005, 66)

¹⁵¹ Από τα αθλήματα, μόνο οι αγώνες δρόμου αποτελούσαν μέρος θρησκευτικών εκδηλώσεων προς τιμήν της Ελένης, του Διονύσου και της Ήρας. Κάθε τέσσερα χρόνια νεαρές κοπέλες συμμετείχαν στα Ηραία (γυναικείοι αθλητικοί αγώνες προς τιμήν της Ήρας στην Ολυμπία). Αν και σε καμία πηγή δεν συγκεκριμενοποιείται η καταγωγή των γυναικών, η αδιαφορία για άθληση των Ελληνίδων καθώς και η

εκείνη του ανδρικού, αν και ήταν λιγότερο επαχθής (Θεόκριτος, *Ειδύλλια* 18.22-25. Αλκμάν, *Παρθένιο* 1.55. Το *αργύριον πρόσωπον* στο πρώτο *Παρθένιο* άσμα μεταφορικά περιγράφει το γυναικείο πρόσωπο που γυάλιζε από τον ιδρώτα). Συμμετοχή στην άθληση πιθανώς είχαν και οι πιο ώριμες γυναίκες όπως και οι έγκυες (Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη* 78-84). Φορούσαν είτε κοντό ένδυμα είτε ήταν εντελώς γυμνές, ώστε να διευκολύνεται η άσκηση (Ξενοφών, *Λακεδαιμονίων Πολιτεία* 1.4. Πλούταρχος, *Λυκούργος* 14.4-15.1).¹⁵² Η γυμνότητα επιβεβαιώνει τη σημασία που είχε η καλλιέργεια αθλητικών δεξιοτήτων. Στην ιδανική πολιτεία του Πλάτωνα, με πρότυπο ίσως τη σπαρτιατική πραγματικότητα, όλες οι γυναίκες ασκούσαν γυμνές (*Πολιτεία* 452b). Στους *Νόμους* (833c) περιγράφονται να τρέχουν γυμνά μόνο τα κορίτσια που βρίσκονταν στην προεφηβική ηλικία, ενώ ενδεδυμένες έτρεχαν οι ενήλικες μέχρι την ηλικία γάμου (18-20 ετών). Δεν είναι βέβαιο εάν τα δύο φύλα γυμνάζονταν στον ίδιο χώρο, αν και θα ήταν πολύ πιθανό.

Εκτός από την άθληση τμήμα της παιδείας των θηλέων αποτελούσε και η πνευματική τους καλλιέργεια. Βασικό μέλημα ήταν η άσκηση στο χορικό άσμα, δηλαδή στο χορό και το τραγούδι, με τη συνοδεία λύρας ή αυλού. Οι κοπέλες τραγουδούσαν λυρικά ποιήματα που είχαν γραφτεί αποκλειστικά για αυτές, τα *παρθένια*. Το περιεχόμενό τους υμνεί την ομορφιά, την ελκυστικότητα και την ηθική (*Παρθένιο* 1.39-101).¹⁵³ Στα εκπαιδευτικά πλαίσια, ο Πλούταρχος τονίζει την παιδαγωγική διάσταση των ερωτικών σχέσεων μεταξύ νεότερων και μεγαλύτερων γυναικών (*Λυκούργος* 18), ενώ αβέβαιη είναι η ενασχόλησή τους με την υφαντική.¹⁵⁴

Σκοπός της σπαρτιατικής παιδείας των γυναικών ήταν η προετοιμασία για τη συζυγική ένωση και την αναπαραγωγή, να έχουν καλό τοκετό και να γεννήσουν υγιή τέκνα - επιδέξιους, ρωμαλέους πολεμιστές (Πλούταρχος, *Λυκούργος* 14), καθώς και να είναι προετοιμασμένες να υπερασπιστούν τον εαυτό τους, τον *οίκο* και την *πόλη* τους όσο οι άνδρες απουσίαζαν σε εκστρατείες (Πλούταρχος, *Ηθικά* 227d12).¹⁵⁵ Κατά τη

σπαρτιατική ηγεμονία της Ηλίας κατά τα αρχαϊκά χρόνια καθιστούν περισσότερο πιθανόν οι συμμετέχουσες να ήταν Σπαρτιάτισσες. Το ένδυμα των αγώνων ήταν ένα χιτώνας που άφηνε τον δεξί ώμο και μαστό ακάλυπτους (*χιτών εξωμής*) (Πανσανίας, *Ηλιακών* A 16.2-4) (Losfeld 1991, 90-94. Serwint 1993. Cohen 1997, 84. Pomeroy 2002, 13, εικ. 1, 26. Lee 2015, 112, 201, εικ. 7.1).

¹⁵² Ο Θουκυδίδης (*Ιστορία* 1.6) επαινεί τους Σπαρτιάτες που ήταν οι πρώτοι που αθλούνταν γυμνοί.

¹⁵³ Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 128.

¹⁵⁴ Ο Πανσανίας (*Ηλιακών* A 16.2-4) αναφέρει πως 16 γυναίκες ύφαιναν τον πέπλο της Ήρας για τα Ηραία. Αντίθετα κατά τον Ξενοφώντα (*Λακεδαιμονίων Πολιτεία* 1.1-4, 1.2-10) την παραγωγή ρουχισμού είχαν αναλάβει οι δούλες σε αντίθεση με τις υπόλοιπες Ελληνίδες, ενώ ο Πλούταρχος (*Ηθικά-Λακαινών αποφθέγματα* 240-241) υπονοεί πως οι Σπαρτιάτισσες δεν ύφαιναν.

¹⁵⁵ Ο Αριστοτέλης (*Πολιτικά* 2.1269b) διαμαρτύρεται πως οι Σπαρτιάτισσες, παρά τη φυσική τους αγωγή, δε διαφέρουν από τις υπόλοιπες Ελληνίδες ως προς την υπεράσπιση της πόλης τους.

διάρκεια των πρώτων μηνών της εγκυμοσύνης ενθαρρύνονταν να γυμνάζονται και να μην απέχουν από τις απολαύσεις του φαγητού και του ποτού.¹⁵⁶ Ήταν οι μοναδικές καλοθρεμμένες Ελληνίδες που κατανάλωναν μεγάλες ποσότητες γευμάτων και μπορούσαν να πίνουν ελεύθερα κρασί (Ξενοφών, *Λακεδαιμονίων Πολιτεία* 1.1-4).¹⁵⁷ Ο Πλάτων (*Νόμοι* 637c) ασκεί κριτική στις Σπαρτιάτισσες κατηγορώντας τις για ακολασία και ανηθικότητα, επαινώντας δε τους Σπαρτιάτες για τη συνετή κατανάλωση κρασιού στα συμπόσια, υπαινισσόμενος τη μέθη των γυναικών.¹⁵⁸

Καθώς βασική μέριμνα του σπαρτιατικού κράτους υπήρξε η αναπαραγωγή του σώματος των πολιτών, αυτό πιθανώς εξηγεί την απουσία οποιουδήποτε νόμου για τη μοιχεία και την ύπαρξη ενός μοναδικού θεσμού στην Ελλάδα, της *πολυανδρίας*, που επέτρεπε στις γυναίκες να συνευρίσκεται με πολλούς άνδρες ταυτόχρονα, εφόσον συναινούσε ο σύζυγος, με σκοπό την *ευγονία* (Πλούταρχος, *Λυκούργος* 14-15). Στη Σπάρτη η αναπαραγωγή δεν υπήρξε αποκλειστικό ζήτημα του *οίκου*, αλλά ένας ευρύς κοινωνικός στόχος. Για αυτό και τα παιδιά αντιμετωπίζονταν από όλους να είναι δικά τους (Ξενοφών, *Λακεδαιμονίων Πολιτεία* 2.10. Πλούταρχος, *Λυκούργος* 15.7, 17).¹⁵⁹

Σχετικά με το ζήτημα της βρεφοκτονίας, θα ανέμενε κανείς πως τα κορίτσια θα ήταν πιο ευπαθή από τα αγόρια λόγω της ανάγκης για χορήγηση προίκας ή της πιο υποτιμητικής αντιμετώπισης από την οικογένεια, όπως συνέβαινε κατά κανόνα σε άλλες πόλεις, συμπεριλαμβανομένης της Αθήνας. Φαίνεται όμως πως στη Σπάρτη ίσχυε το αντίθετο, με τους Σπαρτιάτες να εστιάζουν στον έλεγχο και την αξιολόγηση των αρσενικών βρεφών, που δεν πραγματοποιούνταν από τον πατέρα αλλά από τους γηραιότερους της *Λέσχης* (Πλούταρχος, *Λυκούργος* 16.1-2). Γνωρίζοντας πόσο σχολαστικός στην αφήγησή του είναι ο Πλούταρχος, το γεγονός ότι δεν αναφέρεται σε αντίστοιχη διαδικασία ελέγχου για τα νεογέννητα κορίτσια δύσκολα θα μπορούσε να αποδοθεί σε παράληψη από μέρους του.¹⁶⁰ Ίσως τα κορίτσια μετά τη γέννα να παραδίδονταν στη μητέρα. Σε κάθε περίπτωση, δεν υπάρχει καμία σαφής ένδειξη για τη συστηματική έκθεση και παραμέλησή τους, γεγονός που σε κάποιο βαθμό σχετίζεται με την περιουσία που διέθεταν, με τα 2/5 της γης της Λακεδαίμονος να ανήκει στις γυναίκες (Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 2.1270a, 23-24), και το κληρονομικό δίκαιο που τους επέτρεπε

¹⁵⁶ Massey 1988, 12.

¹⁵⁷ Αξίζει να σημειωθεί πως η λατρεία του Διονύσου στη Σπάρτη συνδέθηκε ιδιαίτερα με τις γυναίκες, βλ. Parker 1988, 142-172. Pomeroy 2002, 134.

¹⁵⁸ Fisher 1989, 29-30.

¹⁵⁹ Beckerman κ.ά. 1998, 166. Hrdy 1999, 246-249. Pomeroy 2002, 37-39.

¹⁶⁰ Pomeroy 2002, 36.

να κληρονομήσουν όλη την περιουσία ακόμα και αν είχαν αδέρφια. Η υπερβολή του Πλούταρχου στα *Λακαινών αποφθέγματα* (το τρίτο βιβλίο των *Ηθικών*) όπου αποδίδει στις Σπαρτιάτισσες μητέρες όλα τα εύσημα για την ανατροφή των παιδιών, αποσκοπεί στη διάκριση της Σπάρτης από την υπόλοιπη Ελλάδα (*Λακαινών αποφθέγματα* 240ε, 241d). Παρά ωστόσο τις περισσότερες ελευθερίες και δικαιώματα που απολάμβαναν οι γυναίκες, οι θεσμοί και η κοινωνική δομή της πόλης παρέμεναν κατά βάση πατριαρχικά (*Λακαινών αποφθέγματα* 242b).

3. Απεικονίσεις γυναικών στην ετρουσκική και την ελληνική τέχνη από τα μέσα του 7^{ου} έως τα μέσα του 5^{ου} αιώνα π.Χ.

3.1. Απεικονίσεις γυναικών στην ετρουσκική τέχνη

Κατά την εξέταση των παραστάσεων προκύπτουν ζητήματα που αφορούν την αναγνώριση των καθαρά ετρουσκικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων και τη διάκρισή τους από τα αντίστοιχα ελληνικά. Αυτό, ωστόσο, που πρέπει να σημειωθεί είναι πως -είτε πρόκειται για ελληνικές είτε για ετρουσκικές δημιουργίες- θα πρέπει να αξιολογείται ο

αλληλοσυμπληρωματικός χαρακτήρας των δύο πολιτισμών στη μεταφορά των μηνυμάτων που περνούσαν.¹⁶¹

3.1.1. Κεραμική

α. Αγγεία Bucchero¹⁶²

Στην επιφάνεια μία όλης bucchero από το Cerveteri περίπου του 630 π.Χ. αποδίδεται σε χαμηλό ανάγλυφο μυθολογική παράσταση με τη Μήδεια, τους Αργοναύτες και τον Δαίδαλο (Εικ. 2).¹⁶³ Το αγγείο είναι διακοσμημένο με σκηνές που αποτελούν ένα εξαιρετικό ντοκουμέντο της εισαγωγής επεισοδίων του αντίστοιχου ελληνικού μύθου στην Ετρουρία, με τους πρωταγωνιστές να προσδιορίζονται από ετρουσκικές επιγραφές που θυμίζουν τα ελληνικά ονόματα. Η μορφή της Μήδειας (που υποδεικνύεται από το ετρουσκικό όνομα *Metaia*), ακολουθούμενη από τους Αργοναύτες και τον φτερωτό Δαίδαλο (*Taitale*), εικονίζεται να εκτελεί, κρατώντας ραβδί, τις μαγικές της τέχνες. Πρόκειται για κάποια σκηνή αναζωογόνησης (αποκατάστασης της νεότητας ηλικιωμένων ατόμων), ίσως μια πράξη επαναφοράς στη ζωή ή θανάτωσης κάποιου άνδρα βράζοντάς τον σε έναν μεγάλο λέβητα. Πιθανώς αποδίδεται ο αγαπημένος της Ιάσωνα ή ο πατέρας του Αίσωνα που έζησε μέχρι την επιστροφή του γιου του από την Αργοναυτική Εκστρατεία και ξανάνιωσε με τη βοήθεια των μαγικών της Μήδειας.¹⁶⁴ Άλλη εκδοχή θέλει την ίδια να πετάει στο καζάνι -για εντελώς διαφορετικό σκοπό- τον Πελία, βασιλιά της Ιωλκού, τον οποίο εξαπάτησε μαζί και τις κόρες του, αναλαμβάνοντας να ικανοποιήσει την εκδικητική επιθυμία του Ιάσωνα. Είναι πιθανό να υπονοούνται όλες οι περιπτώσεις μαζί, ώστε να προβληθεί και να γενικευτεί η εικόνα της Μήδειας ως μάγισσας και υπεύθυνης του πεπρωμένου, που τόσο απασχολούσε την ετρουσκική

¹⁶¹ Paleothodoros 2010, 7-8.

¹⁶² Ο όρος bucchero χρησιμοποιείται για μία συγκεκριμένη κατηγορία ετρουσκικών αγγείων με χαρακτηριστικό γκριζόμαυρο χρώμα, αποτέλεσμα μιας αναγωγικής φάσης κατά την όπτηση, και με στιλπνή επιφάνεια που οφείλεται στην επίστρωση ενός λεπτού επιχρίσματος πηλού. Έχει χαρακτηριστεί ως η «εθνική» κεραμική της Ετρουρίας (Walters 1905, 301) και διακρίνεται σε δύο βασικές κατηγορίες: τα πρωιμότερα bucchero sottile (με λεπτά τοιχώματα) που εμφανίζονται στην περιοχή γύρω από το Cerveteri περί το 675 π.Χ. και τα bucchero pesante (με χοντρά τοιχώματα) από το Vulci, την Tarquinia, το Chiusi και το Orvieto περί το 575 π.Χ. Όποτε υπάρχει διακόσμηση είναι εγχάρακτη, ανάγλυφη ή ενσφράγιστη. Η ονομασία προέρχεται από το ισπανικό *búcaro* που υιοθετήθηκε για πρώτη φορά ως όρος για την κεραμική της Νότιας Αμερικής από πηλό μαύρου χρώματος. Η ανακάλυψη των ετρουσκικών αγγείων θύμιζε στους ανασκαφείς την προαναφερθείσα κατηγορία και έτσι τους αποδόθηκε η ιταλική μετονομασία bucchero. Η αρχαία τους ονομασία παραμένει άγνωστη (De Puma 2013α, 974). Αναλυτικά για τα αγγεία bucchero, βλ. Rasmussen 1979, 1-7. Spivey 1997, 35-39. Perkins 2007, 1. De Puma 2013α. Rizzo 2019α.

¹⁶³ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Rizzo και Martelli 1988-1989. Sannibale 2013, 126, εικ. 6.36. Simon 2013, 495-496, εικ. 24.1.

¹⁶⁴ Σε μία αττική μελανόμορφη λήκυθο από το Vulci εικονίζεται μια μικρή νεαρή μορφή (πιθανώς ο Αίσωνας) να ξεπηδάει μέσα από έναν λέβητα που περικλείεται από δύο καθιστές γυναίκες (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden PC32: BAPD 1590).

σκέψη. Στο πρόσωπό της μάλιστα θα μπορούσε να ιδωθεί και ο πιο αυτόνομος και εγγράμματος βίος των Ετρούσκων γυναικών.

Μία κατηγορία αγγείων *bucchero sottile* (με λεπτά τοιχώματα), με καταβολές πιθανώς από τη βόρεια Συρία,¹⁶⁵ είναι οι κάλυκες με στηρίγματα, εκ των οποίων ορισμένα μιμούνται γυναικείες μορφές. Σε έναν τετράποδο κάλυκα του 620-580 π.Χ. (**Εικ. 3**)¹⁶⁶ καθώς και στον πεντάποδο (**Εικ. 4**)¹⁶⁷ και τετράποδο κάλυκα Mingazzini (**Εικ. 5**)¹⁶⁸ τα δύο στηρίγματα αποδίδονται με μορφή Καρυάτιδας. Οι Καρυάτιδες, κατασκευασμένες σε μήτρα, είναι γνωστές ως *Caprecchi* και *Gunella*¹⁶⁹ και εικονίζουν φτερωτές θεές με μακρύ χιτώνα ζωσμένο στη μέση και πόλο στο κεφάλι, να σφίγγουν τα μαλλιά τους ή να κρατούν ράβδους μπροστά από το στήθος.¹⁷⁰ Τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται σχηματικά με αυλακώσεις γύρω από τα μάτια και το στόμα, ενώ το πίσω μέρος τους είναι πρόχειρα δουλεμένο.

Παρόμοιας τεχνοτροπίας στηρίγματα με τη μορφή Καρυάτιδων έχουν βρεθεί επίσης μεμονωμένα και αναγνωρίζονται ως απλά ειδώλια *bucchero* ή ως αποσπασμένα στηρίγματα από κάλυκες. Η απόδοσή τους παρουσιάζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία συμβαδίζουν με την αισθητική και τις καλλιτεχνικές τάσεις του 7^{ου} αι. π.Χ. Κάποιες φέρουν το λεγόμενο πρωτοϊωνικό χιτώνα, με διακριτές, αν και στιλιζαρισμένες, τις πτυχώσεις στους ώμους και κατά το μήκος του ενδύματος και με τη ζώνη τυλιγμένη γύρω από τη μέση (**Εικ. 6**),¹⁷¹ ενώ άλλες εικονίζονται στον τύπο της φτερωτής θεάς (**Εικ. 7**).¹⁷² Είναι πολύ πιθανό να φοριούνταν από τις Ετρούσκες και οι δύο τύποι χιτώνα· ο πρωτοϊωνικός πιο λεπτός, από λινό ύφασμα, χωρίς διακόσμηση και ο ποδήρης

δαϊδαλικός, βαρύς, από χοντρό μαλλί, με πλεκτή διακόσμηση που αποδίδεται συνήθως με τη χρήση μοτίβων (κυρίως του αβακωτού).¹⁷³ Όσον αφορά την κόμμωση,

¹⁶⁵ Salskov Roberts 1988. De Puma 2013a, 977-978.

¹⁶⁶ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1838,0608.146/H197: BAPD 1000082. Perkins 2007, 25-26, αρ. 71, 98, εικ. 71a-b.

¹⁶⁷ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 46767: Rasmussen 1979, 95, 188, πίν. 26, αρ. 128-129.

¹⁶⁸ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 46779: Rasmussen 1979, 95-96, 188, πίν. 26, αρ. 130-131.

¹⁶⁹ Η ονομασία οφείλεται στους Caprecchi και Gunella που ταξινόμησαν τις Καρυάτιδες (Caprecchi και Gunella 1975).

¹⁷⁰ Πρόκειται για μια χειρονομία με καταβολές από την Εγγύς Ανατολή που υιοθετείται κατά την Ανατολίζουσα περίοδο και στα ετρούσκικα ειδώλια γυμνών γυναικών που φέρουν τα χέρια στο στήθος και ταυτίζονται με θεότητες (Bonfante 2003, 71).

¹⁷¹ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1839,0214.251/H201: BAPD 1000082. Perkins 2007, 23, αρ. 53, 97, εικ. 53a-b.

¹⁷² Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1839,0214.250/H202: BAPD 1000082. Perkins 2007, 22-23, αρ. 52, 96, εικ. 52.

¹⁷³ Bonfante 2003, 31-34.

άλλοτε έχουν χαλαρά πλεγμένη πλεξούδα με μακριές ελεύθερες άκρες (Εικ. 8)¹⁷⁴ και άλλοτε με χαρακτηριστικές μπούκλες να κρέμονται ελεύθερα πάνω από τους ώμους και να πέφτουν μπροστά στο στήθος (Εικ. 6, 7, 8). Από τον τάφο Regolini-Galassi στο Cerveteri προέρχονται τρία αντίστοιχα αγαλμάτια ως στηρίγματα αγγείου (Εικ. 9-11),¹⁷⁵ ενώ αξιοσημείωτη είναι και η περίπτωση δύο ελεφαντοστέινων Καρυάτιδων του 625-600 π.Χ. από τον τάφο Barberini στην Praeneste (σημερινή Palestrina) (Εικ. 12).¹⁷⁶

Γυναικείες κεφαλές κοσμούν και άλλα είδη αγγείων bucchero, όπως πύραυλα (Εικ. 13),¹⁷⁷ οινόχες (Εικ. 14),¹⁷⁸ και κανθάρους. Στην περίπτωση των πυραύλων τα πρόσωπα προκύπτουν συνήθως από την ίδια μήτρα, ενώ στη συνέχεια επιδέχονται μικρές τροποποιήσεις και διαφοροποιήσεις στα κατά κανόνα συνοπτικά αποδοσμένα τους χαρακτηριστικά. Σε ένα παράδειγμα κανθάρου οι ψηλές καμπυλωτές λαβές έχουν λάβει ένα πιο πεπλατυσμένο, περίτεχνο σχήμα και διακοσμούνται με μία γυναικεία μορφή τα χαρακτηριστικά της οποίας παραπέμπουν στον τύπο της Πότνιας θηρών (Εικ. 15).¹⁷⁹ Αν και οι μορφές εξακολουθούν να έχουν γεωμετρικά πρότυπα, ταγωνιώδη στοιχεία περιορίζονται, με τους όγκους να αποδίδονται ορθότερα. Δεν παρατηρείται, ωστόσο, σημαντική βελτίωση της ανατομικής ακρίβειας, καθώς ο δαιδαλικός ρυθμός στον οποίο υπάγονται είναι κατ' εξοχήν διακοσμητικός.

β. Κανωπικά τεφροδόχα αγγεία

Μία πρωτότυπη παραγωγή αγγείων ήταν τα κανωπικά. Ονομάστηκαν έτσι καθώς θύμιζαν τα αρχαία αιγυπτιακά, στα οποία τοποθετούνταν τα εσωτερικά όργανα του νεκρού που αφαιρούνταν κατά τη διαδικασία τη μумιοποίησης. Στην Ετρουρία αντιθέτως χρησιμοποιούνταν ως τεφροδόχα από το πρώτο μισό του 7^{ου} έως περίπου τα τέλη του 6^{ου} αι. π.Χ. με βασικό κέντρο παραγωγής τους το Chiusi.¹⁸⁰ Πρόκειται για πήλινα συνήθως

¹⁷⁴ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1977,0907.18/H204: BAPD 1000082. Perkins 2007, 22, αρ. 51, 96, εικ. 51a-b.

¹⁷⁵ Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco MV.22266.0.0., MV.22267.0.0., MV.36548.0.0: Pareti 1947, 310-311, αρ 317-320. Bonfante 2003, 32, 176, εικ. 62.

¹⁷⁶ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Huls 1957, πίν. 17, εικ. 1. Bonfante 2003, 32, 176, εικ. 63.

¹⁷⁷ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1851,0812.1/H227: BAPD 9037136. Perkins 2007, 22, αρ. 50, 96, εικ. 50a-c.

¹⁷⁸ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1867,0508.845/H213: BAPD 1000089. Perkins 2007, 65, αρ. 256-256a, 130, εικ. 256a-c.

¹⁷⁹ Iowa City, University of Iowa Museum of Art 1971.249: De Puma 2013a, 982-983, εικ. 53.9a-b. Για αντίστοιχο παράδειγμα, βλ. Turfa 2005, 39, εικ. 25, 198-199, αρ. 201.

¹⁸⁰ Lambiugo 2011, 86-92. Η παράδοση της αποτέφρωσης ανάγεται στη Βιλλανόβια περίοδο (περίπου το 750 π.Χ.). Αρχικά χρησιμοποιούνταν τα δικωνικά αγγεία (τεφροδόχα δοχεία με στενό λαιμό και βάση και πεπλατυσμένο σώμα που χρονολογούνται ήδη από τον ύστερο 12^ο αι. π.Χ.) τα οποία σταδιακά ανθρωποποιήθηκαν με την προσθήκη κράνους για τους άνδρες και κυπέλλου για τις γυναίκες,

αγγεία, το κάλυμμα των οποίων έχει το σχήμα ανθρώπινου κεφαλιού. Το δοχείο συνεπώς προσομοιάζει την ανθρώπινη μορφή, δίνοντας έμφαση σε στιλιζαρισμένα στοιχεία της ανατομίας του ανθρώπου. Σκοπός είναι να δημιουργηθεί ένα ομοίωμα του νεκρού με τρόπο ώστε αυτό να είναι αναγνωρίσιμο. Πολλοί μελετητές συμφωνούν πως πρόκειται για την πρωιμότερη παράδοση προσωπογραφίας των Ετρούσκων καθώς, αν και φαινομενικά δείχνουν όλα όμοια, διαφέρουν μεταξύ τους.¹⁸¹

Η αναγνώριση ανδρικών και γυναικείων μορφών εξακολουθεί να αποτελεί μια δύσκολη εργασία, καθώς δεν υπάρχουν παγιωμένα χαρακτηριστικά που να διευκολύνουν τη διαδικασία. Η ερμηνεία των τεφροδόχων ως γυναικείες βασίζεται συνήθως στη συμπερίληψη ενωτίων, την απόδοση του πέπλου ή του στήθους (**Εικ. 16**).¹⁸² Ορισμένες φορές υπάρχουν οπές σε διάφορα σημεία του προσώπου για την ένθετη προσθήκη κοσμημάτων (**Εικ. 17**,¹⁸³ **18**¹⁸⁴).¹⁸⁵ Unicum αποτελεί ένα ξύλινο κεφάλι στο Cívico Museo Archeologico στο Μιλάνο που τοποθετείται χρονολογικά στις τελευταίες δεκαετίες του 7^{ου} αι. π.Χ. (**Εικ. 19**).¹⁸⁶ Κατασκευασμένο από ξύλο αγλαδιάς, είναι πιθανότατα γυναικείο όπως υποδηλώνουν οι αυλακώσεις στο άνω τμήμα για την τοποθέτηση ελασμάτων όσο και οι οπές στους λοβούς των αυτιών, που μαρτυρούν την ύπαρξη ενωτίων. Τα μάτια θα ήταν ένθετα από κόκκαλο, ελεφαντόδοντο ή ύαλο. Αν και δεν είναι γνωστό το πλαίσιο εύρεσής του, πιθανολογείται ότι βρισκόταν στην κορυφή ενός τεφροδόχου αγγείου με προέλευση το Chiusi λόγω των τεχνοτροπικών ομοιοτήτων με αντίστοιχες πήλινες κεφαλές άλλων κανωπικών αγγείων.

Στις περισσότερες περιπτώσεις γυναικείες και ανδρικές αποδόσεις είναι σχεδόν πανομοιότυπες. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα ενός ζεύγους πήλινων τεφροδόχων από τάφο στη Νεκρόπολη Macciariana στο Sarteano (630-600 π.Χ.). Η αναγνώριση της γυναίκας γίνεται βάσει των λεπτών χαρακτηριστικών του προσώπου και των ενωτίων, και όχι από το στήθος, όπως θα περίμενε κανείς, εφόσον δεν αποδίδεται, ενώ στην κορυφή του κεφαλιού φέρει εγχάρακτες αυλακώσεις που ξεκινούν από την κορυφή του μετώπου και καταλήγουν στο πίσω μέρος του λαιμού, πιθανώς για την προσθήκη ένθετων

συμβολίζοντας το κεφάλι του νεκρού (Tuck 1994, 624). Η επιβίωση και η εξέλιξη της συνήθειας αυτής, με έμφαση στο πρόσωπο, υποδηλώνει τη σημασία της ατομικής και της κοινωνικής ταυτότητας του νεκρού και των γενών (Warden 2008a, 96–97).

¹⁸¹ Small 2008, 56.

¹⁸² Chiusi, Museo Nazionale Etrusco: Murray 2018, 17-18, εικ. 3. Στις ανδρικές περιπτώσεις κάποτε αποδίδονται τα γένια και τα μαλλιά (Bonfante 2013, 429. Murray 2018, 18, εικ. 4).

¹⁸³ Siena, Museo Archeologico.

¹⁸⁴ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου D162.

¹⁸⁵ Minetti 2004, 432, αρ. 394. Carpino 2013, 1008-1009, εικ. 55.2.

¹⁸⁶ Μιλάνο, Cívico Museo Archeologico A 987.01.01: Bloch 1965, 48. Lambrugo 2011, 90-92.

ελασμάτινων στοιχείων κόμμωσης (**Εικ. 20**).¹⁸⁷ Η παρόμοια εικόνα των δύο αγγείων ίσως οφείλεται σε δευτερεύον μέλημα στα πλαίσια της ταφής είτε στην ισότητα του κοινωνικού ρόλου που απολάμβαναν τα δύο φύλα.¹⁸⁸ Το βέβαιο είναι πως οι γυναίκες, ως μέρος της ελίτ, φαίνεται πως κατείχαν στην ταφική σφαίρα θέση εξέχουσα θέση, ανάλογη εκείνης των ανδρών.

γ. Ετρουσκικά μελανόμορφα αγγεία

Καιρετανές υδρίες

Μία ιδιαίτερη κατηγορία ετρουσκικών αγγείων του δεύτερου μισού του 6^{ου} αι. π.Χ. αποτελούν οι καιρετανές υδρίες. Καθώς η μελανόμορφη τεχνοτροπία τους είναι κατά βάση ιωνική και ιδιαίτερα αξιόλογης ποιότητας, κυριάρχησε στην έρευνα η άποψη πως κατασκευάζονταν από καλλιτέχνες που είχαν μεταναστεύσει στο Cerveteri από την περιοχή της βόρειας Ιωνίας.¹⁸⁹ Τα εικονιστικά θέματα που προτιμώνται είναι συμποσιακά, και συχνότερα μυθολογικά, ενώ πλαισιώνονται από μεγάλες ζωφόρους με ανθέμια, άνθη λωτού και φύλλα κισσού. Διακρίνονται τουλάχιστον δύο ζωγράφοι: ο Ζωγράφος του Αετού, ο πιο παραγωγικός της ομάδας, και ο Ζωγράφος του Βούσιρι, με σχέδιο πιο βιαστικό και λιγότερο καλλιγραφικό.¹⁹⁰

Στη μία πλευρά μίας καιρετανής υδρίας του Ζωγράφου του Αετού των χρόνων 530-525 π.Χ. εικονίζεται ο νεογέννητος Ερμής ξαπλωμένος στην παιδική του κλίνη με τρεις ενήλικες μορφές από επάνω του να τον προσέχουν (**Εικ. 21α**).¹⁹¹ Η μία είναι γενειοφόρος ανδρική και οι άλλες δύο γυναικείες. Η γυναίκα δίπλα στον άνδρα φοράει χιτώνα και έχει τα μαλλιά της μακριά σχηματίζοντας πλοκάμους. Η άλλη στα αριστερά της κλίνης φέρει εκτός από χιτώνα και ιμάτιο, το οποίο καλύπτει το κεφάλι και πιθανώς πρόκειται για τη μητέρα του τη Μαία. Δίπλα της και κάτω από ένα δέντρο, τα βόδια γνωστοποιούν το θέμα της παράστασης που είναι η κλοπή του κοπαδιού του θεού Απόλλωνα από τον νεογέννητο και ήδη σκανταλιάρη Ερμή. Ο αγγειογράφος φαίνεται πως ήταν εξοικειωμένος με την ελληνική μυθολογία και γνώριζε τον *Ύμνον εις Ερμήν*, όπου περιγράφεται το χιουμοριστικό αυτό επεισόδιο. Στην άλλη πλευρά του αγγείου

¹⁸⁷ Sarteano, Museo Civico Archeologico: Minetti 2004, 280, πίν. CXVI. Murray 2018, 18-19, εικ. 5.

¹⁸⁸ Murray 2018, 18.

¹⁸⁹ Κατά τον Gombrich (1961) οι καιρετανές υδρίες είναι προϊόντα Ελλήνων καλλιτεχνών από την Ιωνία. Αντίθετα ο Brendel (1978, 171) τις αντιμετωπίζει ως γνήσια ετρουσκικά αγγεία.

¹⁹⁰ Σχετικά με τις Καιρετανές υδρίες, βλ. Mansuelli 1967, 78-79. Hemelrijk 1984. Simon 2013, 497-498. Rizzo 2019β.

¹⁹¹ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E702: BAPD 1007817. Hemelrijk 1984, 10. Spivey 1997, 72, 73, εικ. 55.

εικονίζεται η Ηώς που καταδιώκει τον αγαπημένο της Κέφαλο (**Εικ. 21β**). Η θεά της αυγής αποδίδεται με τέσσερα φτερά και φτερωτά άκρα. Φοράει χιτώνα και κινείται γρήγορα με τα κάτω άκρα της να αποδίδονται στο μοτίβο του *εν γούνασι δρόμου*. Για το συγκεκριμένο θέμα της καταδίωξης του Κέφαλου υπάρχει πλήθος παραλλήλων κυρίως στην αττική ερυθρόμορφη κεραμική.¹⁹² Οι επιμέρους ανατομικές λεπτομέρειες, όπως και στοιχεία της κόμης, των ενδυμάτων και τα φτερά της Ηούς αποδίδονται με χάραξη. Η γυναικεία επιδερμίδα διαφοροποιείται από την ανδρική με τη χρήση λευκού, εν μέρει απολεπισμένου, επίθετου χρώματος.

Σε μία άλλη υδρία του ίδιου Ζωγράφου (περίπου 525 π.Χ.) εικονίζεται στη μία πλευρά το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου με δύο άνδρες κυνηγούς και μία γυναίκα να ακολουθεί με τόξο και βέλος (**Εικ. 22α**).¹⁹³ Πρόκειται για την Αταλάντη, που πρώτη κατάφερε να τραυματίσει το ζώο. Φοράει χιτώνα και ιμάτιο, με τις πτυχώσεις να αποδίδονται εγχάρακτα, και έχει μαλλιά μακριά. Στην άλλη πλευρά επιλέγεται το θέμα της απαγωγής της Ευρώπης (**Εικ. 22β**). Η ίδια εικονίζεται καθιστή με χιτώνα και ιμάτιο επάνω στον, μεταμορφωμένο σε ταύρο, Δία, κρατώντας στο δεξί της χέρι κόκκινο άνθος, αναφορά στη στιγμή που είδε τον ταύρο, όταν μάζευε λουλούδια με τις φίλες της. Λευκό επίθετο χρώμα είχε χρησιμοποιηθεί για την απόδοση της γυναικείας επιδερμίδας, ενώ το δελφίνι μπροστά από τον ταύρο αποτελεί αναφορά στον τόπο που έλαβε μέρος η σκηνή, στο νησί της Κρήτης. Το ίδιο θέμα διακοσμεί και μία ακόμα καιρετανή υδρία του 520 π.Χ., με τη διαφορά πως εδώ η Ευρώπη δεν κρατά άνθος και πίσω από τον ταύρο βρίσκεται μια φτερωτή μορφή με δύο στεφάνια που ταυτίζεται με τον Έρωτα (**Εικ. 23**).¹⁹⁴ Τόσο η αρπαγή της Ευρώπης όσο και το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου συγκαταλέγονται στους μύθους που προτιμήθηκαν από την ετρουσκική αγορά κατά τον 6^ο αι. π.Χ., όπως επιβεβαιώνει ο μεγάλος αριθμός εισηγμένων ελληνικών αγγείων,¹⁹⁵ μεταξύ των οποίων το αγγείο François του Εργότιμου (αγγειοπλάστη) και του Κλειτία (αγγειογράφου) από το Chiusi (**Εικ. 111**).¹⁹⁶

¹⁹² *ARV*² 1029, 26. *LIMC* III 1986, λήμμα «Eos», 774, αρ. 277B (C. Weiss). Hemelrijk 2000, 108-109, εικ. 17, 145, 147. Για τις απεικονίσεις του θέματος στην ελληνική αγγειογραφία, βλ. παρακάτω στις σελ. 110-112.

¹⁹³ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E696: BAPD 1007811. *LIMC* II 1984, λήμμα «Atalante», 941, αρ. 11, πίν. 688 (J. Boardman). Hemelrijk 1984, 21-22, αρ. 10.

¹⁹⁴ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 50643: Mansuelli 1967, 63, πίν. 13, 78. Bundrick 2019, 181-182, εικ. 6.17.

¹⁹⁵ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1772,0320.6/B37: BAPD 9019338. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E670: BAPD 800030. Μόναχο, Antikensammlungen 2243: BAPD 310552.

¹⁹⁶ Σχετικά με το αγγείο François, βλ. παρακάτω στις σελ. 103-106.

Στο Ζωγράφο του Αετού αποδίδεται και μια ακόμα υδρία γύρω στο 525 π.Χ. που διακοσμείται με το θέμα της επιστροφής του Ηφαίστου στον Όλυμπο από τη Λήμνο, όπου τον είχε εκσφενδονίσει αρχικά η θυμωμένη μητέρα του Ήρα και έπειτα ο πατέρας του ο Δίας (**Εικ. 24**).¹⁹⁷ Πίσω από τον αγένειο χωλό Ήφαιστο που επιβαίνει σε ημίονο, ακολουθεί με έντονο διασκελισμό μία Μαινάδα η οποία φοράει νεβρίδα (δέρμα ελαφιού, ένδυμα του θεού Διονύσου και της ακολουθίας του) και κρατά φίδι. Πίσω της ένας ιθυφαλλικός Σάτυρος παίζει αυλό, ενώ της ακολουθίας προπορεύεται ο Διόνυσος. Όλες οι μορφές, με εξαίρεση το Σάτυρο, αποδίδονται με λευκό επίθετο χρώμα.

Σε μία άλλη υδρία από το Cerveteri των χρόνων 550-500 π.Χ. του Ζωγράφου του Βούσιρι εικονίζεται η Λήδα που πλαισιώνεται από τους γιους της, τους Διόσκουρους, να κρατά τα χαλινάρια των αλόγων τους (**Εικ. 25**).¹⁹⁸ Για την επιδερμίδα της έχει χρησιμοποιηθεί επίθετο λευκό χρώμα και για το χιτώνα και το ιμάτιο της κόκκινο. Με χάραξη αποδίδονται οι πτυχώσεις των ενδυμάτων της, το περιδέραιο στο λαιμό της και το ενώτιο.

Αγγεία ομάδας Campana και η υδρία Ricci

Μια επίσης διαδεδομένη στον ετρουσκικό χώρο κατηγορία μελανόμορφων αγγείων είναι της ομάδας Campana που παράγονται στα 530-520/510 π.Χ. με κυρίαρχα σχήματα τις υδρίες και κυρίως τους λέβητες. Οι λέβητες σχετίστηκαν κυρίως με τους Ζωγράφους του Λούβρου E 736 και E 737-E 739 αντίστοιχα, οι οποίοι εργάστηκαν σε κοινό εργαστήριο στο Vulci. Τα εικονιστικά θέματα που επιλέγονται προέρχονται κυρίως από το διονυσιακό κύκλο καθώς τα αγγεία θα προορίζονταν να χρησιμοποιηθούν στα συμπόσια της επίγειας και της μεταθανάτιας ζωής κατά τις ετρουσκικές θρησκευτικές δοξασίες. Τα αγγεία έχουν συσχετιστεί με παρεμφερή αντίστοιχα της βόρειας Ιωνίας και συγκεκριμένα των Κλαζομενών.¹⁹⁹

Σε έναν μελανόμορφο λέβητα των χρόνων γύρω στο 530 π.Χ. του Ζωγράφου του Λούβρου E 736 εικονίζεται περιμετρικά εύθυμη σκηνή προετοιμασίας φαγητού (**Εικ. 26**).²⁰⁰ Ένας γυμνός άνδρας μαζί με τη μοναδική γυναίκα της παράστασης ανακατεύουν

¹⁹⁷ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum IV 3577.

¹⁹⁸ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E699.1: BAPD 1007814. Hemelrijk 1984, 48-49. LIMC VI 1992, λήμμα «Leda», 235, αρ. 36 (L. Kahil). Hemelrijk 2000, 98, 152.

¹⁹⁹ Σχετικά με τα αγγεία Campana, βλ. Hemelrijk 2007. Ambrosini 2013, 953.

²⁰⁰ Βοστώνη, Museum of Fine Arts 13.205: Villing 2009, 326, εικ. 6. Παρόμοια σκηνή με γυναίκες να συνθλίβουν με μεγάλα γουδοχέρια σπόρους ή καρπούς σε αγγείο τοποθετημένο σε ψηλή βάση εικονίζεται σε έναν βοιωτικό μελανόμορφο σκύφο (Αθήνα, Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου Δ 384: Wachter 2001, 345, αρ. BOI 10. Villing 2009, 323, εικ. 4). Ο κόπανος (γουδοχέρι) συμβολίζει ένα βασικό

με κόπανους (γουδοχέρια) το φαγητό μέσα σε ένα μεγάλο σκεύος. Εκατέρωθεν αυτών γυμνές ανδρικές μορφές βοηθούν στη διαδικασία μεταφέροντας οινοχόες, κάλαθο και κρατήρα ή *situla*/κάδο, με τη συνοδεία μουσικής διπλού αυλού και έξι χορευτών. Η γυναίκα αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα από τις υπόλοιπες μορφές, είναι η μόνη ενδεδυμένη, με μακρύ ένδυμα ζωσμένο στη μέση, όπως φαίνεται από τη χρήση χάραξης, ενώ για τα μακριά μαλλιά της έχει χρησιμοποιηθεί κόκκινο επίθετο χρώμα.

Σάτυροι και Μαινάδες εικονίζονται σε ζωφόρο σε έναν άλλο λέβητα των ίδιων χρόνων του Ζωγράφου του Λούβρου E 736 (**Εικ. 27**).²⁰¹ Οι Μαινάδες φέρουν χειριδωτούς χιτώνες, με εγχάρακτες λεπτομέρειες για την απόδοση των παρυφών, και κόκκινα ιμάτια. Σε περίπτωση που απουσίαζαν οι, ζωηροί στις κινήσεις, Σάτυροι δύσκολα θα διακρίνονταν από κοινές γυναικείες μορφές καθώς η εικόνα τους δεν ενσωματώνει χαρακτηριστικά εικονογραφικά στοιχεία των Μαινάδων (στεφάνια, κλάδους κισσού, νεβρίδες) ούτε αποδίδονται να χορεύουν.

Σε Ίωνα καλλιτέχνη που μετανάστευσε στην Ετρουρία (πιθανώς στο Ζωγράφο του Λούβρου E 739) αποδίδεται η λεγόμενη υδρία Ricci του ύστερου 6^{ου} αι. π.Χ. (περίπου 530-520 π.Χ.) που βρέθηκε σε τάφο στη νεκρόπολη της Banditaccia και εκτίθεται σήμερα στη Ρώμη στο Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (**Εικ. 28**).²⁰² Το αγγείο διακοσμείται σε τρεις ζώνες, μία στον ώμο και δύο στο σώμα, με την κατώτερη να εικονίζει ζώα. Στην επιφάνεια του ώμου εικονίζονται όλα τα στάδια μιας θυσίας προς τιμήν του Διονύσου, στην οποία συμμετέχουν αποκλειστικά ανδρικές μορφές, όπως επιβεβαιώνεται από τα σφάγια και το αγροτικό περιβάλλον με την κληματίδα και τους βότρες στο άνω μέρος της σύνθεσης.²⁰³

Στη μία πλευρά του σώματος του αγγείου το θέμα είναι η αποθέωση του Ηρακλή, το οποίο συνδέεται με την ετρουσκική θεωρία περί αθανασίας (**Εικ. 28α**). Ηνίοχος του τέθριππου άρματος είναι η Ήβη η οποία πιάνει τον ήρωα από τον καρπό για να τον οδηγήσει μαζί της (η χειρονομία είναι αντίστροφη εκείνης με την οποία οι γαμπροί οδηγούν τις νύφες τους στα αττικά αγγεία). Μπροστά από τα άλογα η φτερωτή γυναικεία

χαρακτηριστικό της γυναικείας εργασίας και της νοικοκυροσύνης στο πλαίσιο του *οίκου* και της ευημερίας αυτού (Villing 2009, 326).

²⁰¹ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E736: BAPD 1010971. Rizzo 2019β, 105, 106, εικ. 2.10.6.

²⁰² Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Για αναλυτική παρουσίαση της υδρίας Ricci, βλ. Martelli 1981, 9-10. Cherici 1995. D'Agostino και Cerchiai 1999, 129-143. Rizzo 2019β, 105, 107, εικ. 2.10.7-2.10.8.

²⁰³ Η σκηνή είναι χωρικά και χρονικά απροσδιόριστη (Warden 2008β, 125). Ο ετρουσκικός Διόνυσος (Fufuns) είναι συγγενής με τον ελληνικό αλλά είχε έντονα χθόνιο χαρακτήρα. Για το λόγο αυτό διονυσιακές σκηνές κοσμούσαν τα συμποσιακά αγγεία που στη συνέχεια αποκτούσαν και κτερισματική χρήση, όσο και τους τοίχους των υπόγειων τάφων (Steiner 2003, 240-241, 266-282). Επιπλέον, βλ. υποσημ. 66.

μορφή με το δόρυ ταυτίζεται με την Αθηνά (Μηννα) που μερικές φορές στην ετρουσκική τέχνη αποδίδεται φτερωτή. Η θεά ανασηκώνει με το αριστερό χέρι το ένδυμά της για να διευκολύνει το βάδισμα. Επικεφαλής της πομπής ο Ερμής (Turms) κατέχει θέση παρόμοια με εκείνη των αττικών αγγείων. Σε τεχνοτροπικό επίπεδο, για την επιδερμίδα όλων των μορφών έχει χρησιμοποιηθεί επίθετο λευκό χρώμα εκτός από τον Ηρακλή ώστε να διαφοροποιηθεί από τους θεούς. Η Ήβη και Αθηνά φορούν ποδήρεις, χειριδωτούς χιτώνες, με τις πτυχώσεις και τα κομβία κατά μήκος του βραχίονα να αποδίδονται επιμελώς. Ο χιτώνας της Αθηνάς αποδίδεται με κόκκινη την κεντρική κάθετη πτυχή και λευκές τις λεπτομέρειες των διακοσμητικών μοτίβων, ενώ επάνω από αυτόν φέρει πτυχωτό ιμάτιο που καλύπτει τον έναν ώμο. Τα μαλλιά τους είναι μακριά, κυματιστά κατά μήκος και στο μέτωπο, ενώ την εικόνα συμπληρώνουν δισκοειδή ενώτια και περιδέριο. Ο βαθμός της καλλιτεχνικής δεινότητας και το μεγάλο ενδιαφέρον του αγγειογράφου για τον ακριβή σχεδιασμό των μορφών αποκαλύπτεται από το γεγονός ότι δεν παραλείπει να αποδώσει μέχρι και τις βλεφαρίδες των ματιών.

Στην άλλη πλευρά της υδρίας ο Αχιλλέας (Achle) αναμετράται σε μάχη με τον Μέμνονα (Memnun). Η αναγνώριση της ταυτότητας τους προκύπτει από τη διπλανή σκηνή ψυχοστασίας (ζύγισμα ψυχών) (Εικ. 28β). Οι μητέρες των ηρώων, Θέτις (Thetis) και Ηώς (Thesan) σε στάση παράκλησης ικετεύουν το Δία (Tinia) που κάθεται σε δίφρο και κρατά στο αριστερό χέρι ένα ζυγό.²⁰⁴ Οι δύο θεές αποδίδονται ομοιόμορφα με μακριούς χιτώνες και κόκκινα ιμάτια να καλύπτουν το κεφάλι και τα μαλλιά, σύνηθες εικονογραφικό μοτίβο του ύστερου 7^{ου} και του 6^{ου} αι. π.Χ. Η μεταξύ τους διάκριση καθίσταται δύσκολη, εφόσον απουσιάζουν από την εικόνα τους αναγνωριστικά σύμβολα της θεϊκής τους φύσης. Στο χαμένο ελληνικό έπος *Αιθιοπής*, λέγεται ότι ο Δίας συγκινήθηκε από τα δάκρυα της Ηούς για το θάνατο του γιου της και του χάρισε την αθανασία. Αυτή η πτυχή του μύθου ίσως μεταφέρεται εδώ με την Ηώ να ταυτίζεται με τη γονατιστή μορφή. Η ψυχοστασία καθιστά σαφή τα θέματα της μοίρας και του πεπρωμένου που προβλημάτιζαν τον ετρουσκικό νου,²⁰⁵ ενώ το εικονογραφικό πρόγραμμα του αγγείου συνδυαστικά με το ταφικό πλαίσιο εύρεσής του μαρτυρά το

²⁰⁴ Το θέμα της μονομαχίας του Αχιλλέα και του Μέμνονα, με την Ηώ να ανασύρει το σώμα του νεκρού γιου της εμφανίζεται και σε χάλκινο ετρουσκικό κάτοπτρο του 5^{ου} αιώνα (περίπου 450-420 π.Χ.) (Richter 1940, 46, εικ. 132. Bonfante 1997β, 61-63, αρ. 21, εικ. 21a-d).

²⁰⁵ Carpino 2003, 17-19. Carpino 2009. Rizzo 2019β, 106-107.

σημαντικό ρόλο της θυσίας στην εσχατολογική πίστη των Ετρούσκων²⁰⁶ και την προσαρμογή ελληνικών θεμάτων στα ετρουσκικά ήθη.²⁰⁷

Ποντικά αγγεία - Ο Ζωγράφος του Πάριδος

Τα, παραπλανητικά ως προς την ονομασία,²⁰⁸ Ποντικά αγγεία αποτελούν μία υποκατηγορία της ετρουσκικής μελανόμορφης κεραμικής, η οποία είχε ως βασικό κέντρο παραγωγής το Vulci και εμφανίζεται στην τοπική ετρουσκική αγορά περίπου από το 550/540 έως το 520 π.Χ. Αν και περίπου σύγχρονα με τις Καιρετανές υδρίες, δε φτάνουν το υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο αυτών.²⁰⁹ Ο πρώτος αγγειογράφος και ιδρυτής του εργαστηρίου είναι ο Ζωγράφος του Πάριδος με επιρροές τα πρώτα χρόνια από την Κόρινθο και έπειτα από την Αττική και την Ιωνία.²¹⁰ Το σχήμα του αγγείου που προτιμά είναι ο αμφορέας.²¹¹ Το έργο του διακρίνεται από πολυχρωμία, αφηγηματική αλληλουχία και συσχέτιση των θεμάτων στις δύο πλευρές των αγγείων, ενώ χαρακτηριστικές λεπτομέρειες του χεριού του αγγειογράφου είναι τα αμυγδαλωτά μάτια, η δήλωση του καρπού και του αγκώνα με εγχάρακτο ημικύκλιο και η έντονη καμπύλη της κνήμης. Παρά το πλήθος των στιλιστικών επιρροών από τις ελληνικές σχολές αγγειογραφίας, ο Ζωγράφος του Πάριδος δεν προβαίνει σε στείρα υιοθέτησή τους, αλλά επιλέγει να τις αναδιαμορφώσει και να τις ενσωματώσει στην ετρουσκική καλλιτεχνική αισθητική, προσδίδοντας στο έργο του πρωτοτυπία. Ομοιότητες παρατηρούνται στις ανθρώπινες μορφές των αγγείων του με τη γνωστή πήλινη σαρκοφάγο ανδρόγυνου από το Cerveteri, σήμερα στο Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (**Εικ. 44**) και με τις πήλινες πλάκες Boccanera (**Εικ. 89**) και Campana (**Εικ. 90**).²¹²

Το πιο γνωστό αγγείο του Ζωγράφου, στο οποίο οφείλεται και το όνομά του, είναι ένας αμφορέας των χρόνων γύρω στο 540 π.Χ. με παράσταση της Κρίσης του Πάριδος

²⁰⁶ Η παρουσία βωμών σε τόπους ταφής επιβεβαιώνει τη σημασία της ταφικής θυσίας, της λατρείας των προγόνων και κατ' επέκταση την πίστη στους ηρωοποιημένους νεκρούς (Damgaard Andersen 1993. Camporeale 2009. Warden 2009).

²⁰⁷ Warden 2008β, 121.

²⁰⁸ Ο όρος «ποντικός» είναι στην πραγματικότητα μια λανθασμένη ονομασία, που δημιουργήθηκε από τον φιλόλογο και αρχαιολόγο Ferdinand Dümmler. Ο τελευταίος ερμήνευσε τους έφιππους τοξότες που εικονίζονται σε ορισμένες από τις σκηνές των αγγείων ως Σκύθες, λαό που ζούσε στην περιοχή της Μαύρης Θάλασσας. Ένα μέρος της γης που συνορεύει με τη Μαύρη Θάλασσα ήταν γνωστό στην αρχαιότητα ως «Πόντος».

²⁰⁹ Σχετικά με τα Ποντικά αγγεία, βλ. Ducati 1932. Strong 1968, 121, 123. Whitehead 1996, 13. Williams 2005. Ambrosini 2013, 954.

²¹⁰ Hannestad 1974, 28-31. Ο Tobias Dohrn (1937) ήταν ο πρώτος που αναγνώρισε το Ζωγράφο του Πάριδος και τον προσδιόρισε ως ιδρυτή του εργαστηρίου.

²¹¹ Ducati 1932, 7.

²¹² Hannestad 1974, 31-34. Κοινές αναφορές απαντώνται και με την πήλινη ζωφόρο από το Velletri που εικονίζει τη συνέλευση των θεών (Winter 2009, 320-323. 2017, 139-143, εικ. 10).

στον ώμο (Εικ. 29).²¹³ Και στις δύο πλευρές υιοθετείται το εικονογραφικό σχήμα της πομπής/ακολουθίας. Στη μία πλευρά δύο άνδρες με κηρύκειο ηγούνται της πομπής. Ο πρώτος, η αναγνώριση του οποίου δεν είναι σαφής, έχει λευκά μαλλιά και γενειάδα,²¹⁴ ενώ ο δεύτερος είναι ο θεός Ερμής ο οποίος στρέφεται προς τις τρεις θεές. Προηγείται η Ήρα με ποδήρες ένδυμα και κόκκινο ιμάτιο με κρόσσια στις απολήξεις, το οποίο συγκρατεί με το δεξί της χέρι (διακρίνεται ψέλιο) σε μία χειρονομία συστολής που παραπέμπει συγχρόνως στη χειρονομία της *ανακαλύψεως*.²¹⁵ Ο τρόπος απόδοσης της διαγώνιας παρυφής του ιματίου στο κάτω μέρος και της κάλυψης του κεφαλιού, με τα μαλλιά να διακρίνονται στην περιοχή του μετώπου αποτελούν στοιχεία κορινθιακών επιρροών.²¹⁶ Η κωνική διαμόρφωση του κεφαλιού παραπέμπει σε μία διαδεδομένη εικονογραφική και πραγματική ενδυματολογική τάση της εποχής, που θέλει τις Ετρούσκες να φορούν ιμάτιο πάνω από μία ειδικά διαμορφωμένη κόμμωση, γνωστή ως *tutulus*.²¹⁷ Στη σειρά ακολουθεί η Αθηνά ξεχωρίζοντας από το δόρυ και το κράνος που θυμίζει πλατύγυρο καπέλο, κάτω από το οποίο αφήνεται σε μακριούς πλοκάμους η κόμη. Φέρει δύο βραχιόλια και περιδέραιο στο λαιμό. Τρίτη η Αφροδίτη με κόκκινο ιμάτιο, που καλύπτει τον *tutulus*, ομοίως με την Ήρα, και χιτώνα που ανασηκώνει προκειμένου να φανούν τα κομψά της υποδήματα, ιδιαίτερα δημοφιλή και αντιπροσωπευτικά της ετρουσκικής μόδας, γνωστά και ως *calcei repandi*.²¹⁸ Την εικόνα της θεάς συμπληρώνουν

²¹³ Μόναχο, Antikensammlungen 837 WAF: BAPD 9034556. Hampe και Simon 1964, 36-39, πίν. 16-17. Hannestad 1974, 44, αρ. 1, πίν. 1-2. Bonfante 2003, 204, εικ.146. Simon 2013, 500-502, εικ. 24.10-11.

²¹⁴ Σπάνια η μορφή αυτή εικονίζεται στην ελληνική εκδοχή του μύθου. Ίσως να είναι ο Πρίαμος. Σύμφωνα με τον Clairmont (1951, 18) πρόκειται για τον Τεύκρο, ενώ κατά την Erika Simon για τον Αιακό, συνδέοντας τη σκηνή με αυτή από έναν άλλο αμφορέα του ίδιου Ζωγράφου (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 55.7: Hampe και Simon 1964, 35-44, πίν. 12-15. Simon 2013, 501-502) (Εικ. 30).

²¹⁵ *Ανακάλυψις*: Η κίνηση με την οποία μία γυναίκα ανασύρει το ιμάτιο ή το πέπλο από το κεφάλι της. Ως σύνηθες εικονογραφικό μοτίβο της ελληνικής τέχνης απαντάται από τον 7^ο αι. π.Χ. και εξής, συχνά στις απεικονίσεις νυφών στο τελετουργικό του γάμου καθώς και σε απεικονίσεις της θεάς Ήρας (Roncalli 1966, 73, αρ. 5. Bonfante 2003, 48).

²¹⁶ Roncalli 1966, 73, αρ. 5. Bonfante 2003, 48.

²¹⁷ Η πιο χαρακτηριστική γυναικεία κόμμωση στην Ετρουρία του ύστερου 6^{ου} και πρώιμου 5^{ου} αι. π.Χ. είναι ο *tutulus* (-i, αρσενικό), δηλαδή τυλιγμένες τούφες μαλλιών στην κορυφή του κεφαλιού που συγκρατούνται με πολλαπλές ταινίες. Ο όρος έχει ρωμαϊκές καταβολές, καθώς χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει την κόμμωση των *flaminicae* (ιερειών και συζύγων των *flamines*/ιερέων). Αρκετές φορές σήμερα λανθασμένα χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα πλατύγυρο κάλυμμα κεφαλής ελλειψοειδούς σχήματος, λόγω της αμφίβολης εικονογραφικής τους διάκρισης (Bonfante 2003, 52, 75-76, 128, υπ. 40, 142 υπ. 80).

²¹⁸ Ο όρος *calcei repandi* χρησιμοποιείται για ένα είδος μυτερού κλειστού υποδήματος με ιμάντες. Έχουν ιωνικές καταβολές από μία παραλλαγή του τύπου των *ενδρομίδων*, που στην Αθήνα αποκαλούσαν *λακωνικά*. Στη Μικρά Ασία υπήρξαν γνωστά ήδη από την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου, εισήχθησαν στην ετρουσκική μόδα παράλληλα με τον ιωνικό χιτώνα (δεδομένων των σύγχρονων απεικονίσεών τους) περίπου το 550 π.Χ. και προτιμήθηκαν, έναντι των μέχρι τότε σανδαλιών, έως περίπου το 475 π.Χ. Αρχικά τα φορούσαν τόσο οι άνδρες όσο και οι γυναίκες. Μετά όμως τις πρώτες δεκαετίες του 5^{ου} αι. π.Χ. έγινε στοιχείο αναπόσπαστο της γυναικείας αριστοκρατικής εικόνας. Η τυπική τους μορφή θυμίζει ψηλή μπότα (τουλάχιστον μέχρι το μέσον της κνήμης). Είχαν χρώμα κόκκινο ή μαύρο, λεπτή σόλα, σε διαφορετικό χρώμα, που ακολουθεί το πόδι έως το καμπύλο άκρο των δαχτύλων και δένονταν με μία περίπλοκη διάταξη τριών ιμάντων. Σε αντίθεση με την ελληνική τέχνη, η ετρουσκική φροντίζει να εικονίζει τις μορφές με

το δισκοειδές ενώτιο και το περιδέραιο. Ο αγγειογράφος φροντίζει να διαφοροποιήσει τις γυναικείες από τις ανδρικές μορφές όχι αποκλειστικά μέσω της απόδοσης του λευκού της επιδερμίδας τους, αλλά προσφέροντας επιπλέον πληροφορίες σχετικά με τη γυναικεία ένδυση. Μία επιβλητική και επιμελημένη εμφάνιση όπως αυτή της Αφροδίτης που συνδύαζε τα *calcei repandi* με τον ιωνικό χιτώνα, το ιμάτιο να καλύπτει το κεφάλι και τον *tutulus*, θα αναλογούσε σε μια Ετρούσκα του δεύτερου μισού του 6^{ου} αι. π.Χ.²¹⁹ Στη δεύτερη πλευρά του αμφορέα ο Πάρις στρέφεται προς τις πέντε μορφές.

Σε έναν άλλον αμφορέα του 540 π.Χ. εικονίζεται στη μία πλευρά του ώμου σκηνή γυναικείου συμποσίου και στην άλλη δύο ανδρικές μορφές με κηρύκειο και ένας Κένταυρος (Εικ. 30).²²⁰ Δεν υπάρχει ομοφωνία σχετικά με την ερμηνεία και τη θεματική αντιστοιχία των δύο πλευρών. Στη σκηνή του συμποσίου (Εικ. 30α), η μακριά κυματιστή κόμμωση της μίας γυναίκας διαφοροποιείται εκείνη των άλλων τριών, που είναι τυλιγμένες με ιμάτια και φέρουν εμφανώς καλυμμένα *tutuli*. Επιπλέον επάνω από τις μορφές κρέμονται μόνο τρία ζευγάρια υποδημάτων (*calcei repandi*) που αντιστοιχούν μόνο στις τρεις και πιθανώς σε εκείνες που είναι όμοια ντυμένες. Έχει για το λόγο αυτό διατυπωθεί η υπόθεση πως η διαφορετική γυναικεία μορφή είναι ανδρική και ότι πιο συγκεκριμένα πρόκειται για τον Αχιλλέα που σύμφωνα με μια παραλλαγή του μύθου η μητέρα του τον έκρυψε στη Σκύρο μεταμφιεσμένο ως μία από τις κόρες του βασιλιά Λυκομήδη για να μη συμμετάσχει στην εκστρατεία της Τροίας και σκοτωθεί.²²¹ Σύμφωνα με μία άλλη τοποθέτηση πρόκειται για την έριδα μεταξύ των θεαινών (Ηρα, Αθηνά και Αφροδίτη που κρατά το πουλί) που ξέσπασε στο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας, με τις ανδρικές μορφές τις πίσω πλευράς να είναι ο Ερμής, ο Κένταυρος Χείρων και ο Αιακός (Εικ. 30β).²²² Αν και κάτι τέτοιο δεν επιβεβαιώνεται εικονογραφικά η σκηνή του συμποσίου δεν πληρεί τα στοιχεία αντίστοιχων τυπικών εικόνων, εφόσον δεν αποδίδονται τα συνήθη συμποσιακά σκεύη.²²³ Σε τεχνοτροπικό επίπεδο, η απόδοση των

υποδήματα, καθώς οι Ετρούσκοι συνήθιζαν να ντύνονται πιο βαριά από τους Έλληνες λόγω του ψυχρότερου κλίματος, ενώ υπήρχε και καλλιτεχνική απροθυμία για οποιασδήποτε μορφής γυμνότητα (Bonfante 2003, 60-65). Στον αμφορέα με την Κρίση του Πάριδος, η Αφροδίτη φοράει μία πιο απλή μορφή των *calcei repandi* χωρίς ιμάντες, γνωστών στην Ελλάδα ως *συχχοί*, παρόμοια με εκείνα του ανάγλυφου από τα Χρύσαφα (Βερολίνο, Μουσείο Περγάμου 731) (Εικ. 209).

²¹⁹ Bonfante 2003, 62.

²²⁰ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 55.7: Hampe και Simon 1964, 35-40, πίν. 12-15. Strong 1968, 122. Hannestad 1974, 45, αρ. 10. Bonfante 2003, 205, εικ. 147. De Puma 2013β, 121-124, εικ. 4.102.

²²¹ Bonfante 2003, 73, 132, υπ. 20, 142, υπ. 85.

²²² Hampe και Simon 1964, 35-44, πίν. 12-15.

²²³ Hannestad 1974, 21.

πτυχώσεων στα υφάσματα παραπέμπει σε αττικές επιρροές, όπως στην τεχνοτροπία του Εξηκία,²²⁴ ενώ η συνολική αισθητική της σύνθεσης είναι ετρουσκική.

Στον ώμο της μίας πλευράς ενός μελανόμορφου αμφορέα του 530-520 π.Χ. εικονίζεται ο Ηρακλής (Hercle) απέναντι από την Ήρα (Uni) (Εικ. 31).²²⁵ Η θεά αποδίδεται στον τύπο της *Juno Sospita* οπλισμένη με ασπίδα και δόρυ, φορώντας χιτώνα από δέρμα κατσίκας.²²⁶ Πίσω της στέκεται ένας άνδρας με τρίαίνα ή σκήπτρο που ταυτίζεται με τον Ποσειδώνα (Nethuns) ή τον Δία (Tinia), ενώ συμμετρικά πίσω από τον Ηρακλή μία δεύτερη γυναικεία μορφή με μακριά μαλλιά και χιτώνα που πιθανώς να είναι η Αθηνά (Menerva). Το θέμα της σύγκρουσης του Ηρακλή και της Ήρας είναι αρκετά διαδεδομένο στην ετρουσκική τέχνη.²²⁷ Σε σχέση με τη, βασισμένη σε αττικά πρότυπα, αντίστοιχη σύνθεση, επιτυγχάνεται μια πιο εξελιγμένη τεχνοτροπικά απόδοση των πτυχώσεων. Ο χιτώνας της Αθηνάς στο κάτω μέρος σχηματίζει δέσμη πτυχώσεων καμπύλου σχήματος, δίνοντας την εντύπωση της τρισδιάστατης απόδοσης της παρυφής. Πιθανή είναι η προέλευση των επιδράσεων από αγγειογράφους του πρώιμου αττικού ερυθρόμορφου ρυθμού (Ζωγράφος του Ανδοκίδη, Ψίαξ) και έργα γλυπτικής (Θησαυρός των Σιφνίων στους Δελφούς).²²⁸

²²⁴ Βατικανό, Gregorian Etruscan Museum 16757: BAPD 310395. Hannestad 1974, 27, 29.

²²⁵ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1839,0214.71/B57: Hampe και Simon 1964, πίν. 6,1. Hannestad 1974, 45, αρ. 11, πίν. 8. Simon 2006, 51, 53, εικ. IV.10.

²²⁶ Ο εικονογραφικός πολεμικός τύπος της *Juno Sospita* διαδόθηκε κυρίως στην κεντρική Ιταλία, τη Ρώμη και το Λάτιο. Μια σειρά πήλινων ακρωτηρίων στον τύπο αυτό φαίνεται κατασκευάζονταν σε ρωμαϊκά εργαστήρια κατά τον πρώιμο 5^ο αι. π.Χ., βλ. Βερολίνο, Altes Museum TC 544.

²²⁷ Στις απαρχές του ο ήρωας προστατεύει τη θεά από επιθέσεις των Σιληνών. Σταδιακά η απροστάτευτη, αμυντική μορφή της Ήρας αντικαθίσταται από την πολεμική εικόνα της προμάχου (*Juno Sospita*) που μάχεται τους Σιληνούς πλάι στον Ηρακλή. Έπειτα το θέμα εξελίσσεται για ακόμα μία φορά με την Ήρα και τον Ηρακλή να βρίσκονται αντιμέτωποι (Hannestad 1974, 18).

²²⁸ Langlotz 1920, 17-38. Richter 1958, 22. Hannestad 1974, 28. Σύμφωνα με τις αρχαίες γραμματειακές πηγές οι ετρουσκικές πόλεις του Cerveteri και της Spina ήταν οι μοναδικές μη ελληνικές κοινότητες που είχαν την τιμή να χτίσουν τους δικούς τους θησαυρούς στο ιερό του Απόλλωνα (Cerveteri: Jacquemin 1999, 73-74, 309, αρ. 012. Colonna 2000, 49. Spina: Jacquemin 1999, 352 αρ. 443. Naso 2013). Τα κατάλοιπα των ετρουσκικών θησαυρών δεν έχουν εντοπιστεί, με τη χρονολόγησή τους να αμφισβητείται από τους σύγχρονους μελετητές. Ο θησαυρός του Cerveteri ίσως συνδέεται με τα χρόνια που ακολούθησαν της συμβουλής των κατοίκων της πόλης από το δελφικό μαντείο, όπως αναφέρεται από τον Ηρόδοτο (1.167). Σύμφωνα με τον Έλληνα ιστορικό, οι Ετρούσκοι ικέτες ρώτησαν πώς θα μπορούσαν να απαλλαγούν από τους κακούς οιωνούς που υπήρχαν στην περιοχή κοντά στο Cerveteri, όπου είχαν λιθοβοληθεί μέχρι θανάτου οι Φωκαείς αιχμάλωτοι από τη ναυμαχία της Αλαλίας που διεξήχθη περί το 540-535 π.Χ. Σύμφωνα με την άποψη των μελετητών, η κατασκευή του θησαυρού θα ήταν μια απάντηση ευγνωμοσύνης που σχετίζεται με τη διαβούλευση του μαντείου λίγα χρόνια μετά την ετρουσκική ήττα και τη θανάσιμη αιχμαλωσία κάποιων αντιπάλων (Naso 2024). Με βάση την προηγούμενη πληροφορία δεν αποκλείεται οι Ετρούσκοι να είδαν και να επηρεάστηκαν από τον πολυτελή θησαυρό των Σιφνίων, ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 525 π.Χ., καθώς ήταν ένα από τα πιο αξιοθαύμαστα κτήρια του Ιερού του Απόλλωνα (Ηρόδοτος, 3.57). Πιο πιθανό βέβαια είναι οι εξελίξεις στην ελληνική ύστερη αρχαϊκή τέχνη, συμπεριλαμβανομένου του θησαυρού και των πρώτων ερυθρόμορφων αγγείων, να διαδόθηκαν στην ετρουσκική τέχνη από τους Έλληνες καλλιτέχνες και τις εισαγωγές κεραμικής.

Σκηνές μάχης τριών μορφών εικονίζονται στον ώμο της κάθε πλευράς ενός ακόμη αμφορέα των χρόνων 540-500 π.Χ. (Εικ. 32).²²⁹ Στη μία πλευρά βρίσκεται ένας οπλίτης ο οποίος με το δόρυ του ετοιμάζεται να επιφέρει το θανατηφόρο χτύπημα στον γονατιστό αντίπαλο, πίσω από τον οποίο βρίσκεται η Αθηνά, με χιτώνα, *calcei repandi*, κράνος, ασπίδα και θώρακα, με επίσης υψωμένο το δόρυ της σε θέση επίθεσης προς τον πεσόντα. Με επιφύλαξη διατυπώνεται η υπόθεση ότι πρόκειται για παράσταση Γιγαντομαχίας με την Αθηνά και τον Άρη να καταβάλουν ένα Γίγαντα.²³⁰ Στην προκειμένη περίπτωση καθίσταται δύσκολη η αναγνώριση αυτή· αν και το εικονογραφικό μοτίβο του πεσμένου πολεμιστή είναι σύνηθες, σπάνια η Αθηνά αποδίδεται να βάλει τον αντίπαλο από πίσω. Κατά μία δεύτερη ερμηνεία, το θέμα σχετίζεται με τη σύγκρουση του Αχιλλέα και του Έκτορα και τη συμμετοχή της Αθηνάς.²³¹

Ποντικά αγγεία - Οι Ακόλουθοι του Ζωγράφου του Πάριδος

Η τεχνοτροπία και το ύφος που διαμορφώθηκε από το Ζωγράφο του Πάριδος διατηρήθηκε στο μεγαλύτερο βαθμό και από τους συνεχιστές του, καθώς ακολουθείται παρόμοιος τρόπος διακόσμησης και η χρήση των ίδιων σχημάτων αγγείων.²³² Οι αγγειογράφοι που συνδέθηκαν με τον κύριο εκπρόσωπο του εργαστηρίου των Ποντικών αγγείων είναι: Ο Ζωγράφος του Αμφιαράου, του Τιτυού, της Εθνικής Βιβλιοθήκης 178 και του Σίληνού.

Στο Ζωγράφο του Αμφιαράου αποδίδονται συνολικά 19 αγγεία των χρόνων του 530-520 π.Χ. Το συμβατικό όνομα του αγγειογράφου οφείλεται σε ένα μελανόμορφο αμφορέα με παράσταση του θέματος της αναχώρησης του Αμφιαράου στη μία πλευρά του ώμου (Εικ. 33).²³³ Στο κέντρο εικονίζεται ο πάνοπλος Αμφιάραος έτοιμος να ανέβει επάνω στο τέθριππο άρμα που οδηγεί ο ηνίοχος Βάτων. Ο Αμφιάραος στρέφει το κεφάλι του προς μία γυναικεία μορφή πίσω του, η οποία έχει ταυτιστεί με τη σύζυγό του Εριφύλη και αποδίδεται με υψωμένα τα χέρια σε στάση αποχαιρετισμού. Ανάμεσά τους διακρίνεται ο γιός τους Αλκμαίωνα. Στο αριστερό τμήμα της παράστασης η θλιμμένη

²²⁹ Κοπεγγάγη, Εθνικό Μουσείο της Δανίας 14066: Hampe και Simon 1964, πίν. 16,2. Hannestad 1974, 45-46, αρ. 12, πίν. 3-7a.

²³⁰ Hannestad 1974, 18-19. Στην ετρουσκική μελανόμορφη αγγειογραφία των ίδιων χρόνων, ο πιο οικείος τρόπος απεικόνισης της Γιγαντομαχίας είναι με την Αθηνά, τον Ηρακλή και δύο συνήθως Γίγαντες, όπως σε μία μελανόμορφη υδρία του Ζωγράφου του Micali (Μασσαλία, Musée d' Archéologie Borély 3098) και έναν μελανόμορφο αμφορέα (Μινεάπολη, Walker Art Center WF 7). Για τον αμφορέα που βρίσκεται στο Walker Art Center, με επιπλέον συγκριτικά παραδείγματα της Γιγαντομαχίας, βλ. Carlucci 1978.

²³¹ Hampe και Simon 1964, 45-47.

²³² Hannestad 1976, 46, 48.

²³³ Μόναχο, Antikensammlungen 838: Overbeck 1853, 92. Hannestad 1976, 12-14, 54, αρ.1, πίν. 2-3.

μορφή στο έδαφος φαίνεται πως είναι ο υπηρέτης Αλιμήδης που αντιλαμβάνεται την τραγωδία που πρόκειται να συμβεί.²³⁴ Το σχέδιο δεν είναι ιδιαίτερα λεπτομερές, κυρίως όσον αφορά την ανατομία των μορφών.

Πιο δυναμικό, αντίθετα, είναι το ύφος του Ζωγράφου του Τιτυού στον οποίο αποδίδονται 25 αγγεία που χρονολογούνται την περίοδο γύρω στο 530-510 π.Χ.²³⁵ Στη μία πλευρά ενός αμφορέα εικονίζεται η τιμωρία του Τιτυού από τον Απόλλωνα (Aplu) (**Εικ. 34α**).²³⁶ Ο θεός, επάνω στο άρμα που οδηγούν φτερωτά άλογα, με χαμηλωμένο το σώμα στοχεύει με τόξο τον Τιτύ ο οποίος, τρέχοντας, προσπαθεί να αφαιρέσει από το σώμα του το βέλος. Η γυναικεία μορφή δίπλα του ταυτίζεται με τη Λητώ (Letun), που προσπαθεί να αποδράσει από την επίθεση που δέχτηκε από τον Γίγαντα. Η εικόνα της συγκεντρώνει τα γνώριμα στοιχεία της ετρουσκικής γυναικείας ένδυσης, με ιμάτιο που καλύπτει την κόμη, *tutulus* και *calcei repandi* που φαίνονται καθώς ανασηκώνει το χιτώνα ώστε να επιταχύνει το βήμα της. Στη δεύτερη πλευρά, δύο φτερωτές δαιμονικές μορφές οδηγούν την άπιστη Κορωνίδα και τον εραστή της Ίσχυ στον Απόλλωνα και την Αρτέμιδα (**Εικ. 34β**).²³⁷ Η Άρτεμις, ανυπόδητη, φέρει χιτώνα, *tutulus* και ιμάτιο *υπέρ την κεφαλήν*, ενώ η ταυτότητά της αποκαλύπτεται από το τόξο που κρατά. Στο άλλο τμήμα της παράστασης η Κορωνίς αποδίδεται τυλιγμένη σε ιμάτιο ή σεντόνι (ίσως χωρίς χιτώνα για να αποδοθεί η αιδώς ως αποτέλεσμα της πράξης της), την άκρη του οποίου κρατά μια δαιμονική φτερωτή μορφή (**Εικ. 34β**). Το ιμάτιο δεν καλύπτει αυτή τη φορά το κεφάλι, καθώς επιχειρείται να διαφοροποιηθεί από την τυπική εικόνα της ευγενούς γυναίκας, με

²³⁴ Ο Πausanίας περιγράφει λεπτομερώς μία λάρνακα από ξύλο κέδρου, την οποία είχαν αφιερώσει οι απόγονοι του Κύψελου, οι Κυψελίδες, στο Ηραίο της Ολυμπίας. Το κιβώτιο έφερε πλούσιο διάκοσμο με μυθολογικές παραστάσεις οι οποίες ερμηνεύονταν από επιγραφές γραμμένες βουστροφηδόν (Pausanias, *Ηλιακών* A 17.5, 6). Σε μία από αυτές εικονίζεται η Εριφύλη και ο Αμφιάραος στην ίδια στάση με τα αγγεία του Ζωγράφου του Αμφιαράου (Pausanias, *Ηλιακών* A 17.8). Η ανάπτυξη του θέματος είναι παρόμοια με εκείνη ενός κορινθιακού κρατήρα που βρέθηκε στο Cerveteri (Μόναχο, Antikensammlungen F 1655: BAPD 9036825). Στον τελευταίο, η Εριφύλη συγκρατεί με το ένα χέρι κόκκινο ιμάτιο που καλύπτει το κεφάλι της ως ένδειξη του ρόλου της συζύγου ή των τύψεων, ενώ με το άλλο κρατά το μοιραίο περιδέραιο. Οι επιγραφές βοηθούν στην αναγνώριση των μορφών. Ομοιότητες εντοπίζονται επίσης με τον μελανόμορφο τυρρηνικό αμφορέα του Ζωγράφου του Castellani (Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 3773: BAPD 310008), καθώς και με ένα χάλκινο σφυρήλατο έλασμα (Ολυμπία, Αρχαιολογικό Μουσείο M78: Χατζή 2008, 103, 104-105).

²³⁵ Ορισμένα από τα πάγια χαρακτηριστικά που αφορούν τις ανθρώπινες μορφές είναι η έντονη δράση, η απόδοση των ματιών με κηλίδες λευκού επίθετου χρώματος και η ποικιλία απόδοσης στα γόνατα και τα αυτιά (Hannestad 1976, 18-24, 31).

²³⁶ Παρίσι, Bibliothèque Nationale-Cabinet des Médailles 171: BAPD 1000408. Ducati 1932, πίν. 18-20. Dohrn 1937, αρ. 103. Hannestad 1976, 28, 59, αρ. 35, πίν. 18-19. Krauskopf 2013, 519-520, εικ. 25.7a-b. Το θέμα της τιμωρίας του Τιτυού είναι σπάνιο στην ετρουσκική τέχνη (Ducati 1932, 17-18. Camporeale 1958, 11 κ.ε.).

²³⁷ Στην ετρουσκική αρχαϊκή τέχνη η προτίμηση θεμάτων που εικονίζουν τον Απόλλωνα ως θεό-τιμωρό των κακουργών και των παραβατών πιθανώς να οφείλεται στη συσχέτιση του με τον Śuri, έναν δυσοίωνης φύσης θεό που λατρευόταν στο Cerveteri και που ταυτίστηκε με τον Απόλλωνα (Krauskopf 2013, 519). Για τις φτερωτές δαιμονικές μορφές στην ετρουσκική τέχνη, βλ. Lombardo 1961, 313.

αποτέλεσμα να διακρίνεται ο *tutulus*. Η απόδοση των πτυχώσεων γίνεται με καμπύλες γραμμές,²³⁸ ενώ λευκό επίθετο χρώμα χρησιμοποιείται, ως είθισται, για τη γυναικεία επιδερμίδα.

Σε ένα μόνωτο κύπελλο με σφαιρικό σώμα από το Orvieto, που αποδίδεται στον ίδιο Ζωγράφο, εικονίζεται ένα ασυνήθιστο θέμα με μια ανδρική μορφή που φοράει φτερωτές μπότες²³⁹ και κρατά τόξο και πέλεκυ να καταδιώκει μια γυναίκα που φέρει τόξο (Εικ. 35).²⁴⁰ Οι μορφές, λόγω των τόξων, πιθανώς αναπαριστούν τον Απόλλωνα (ή κάποια δαιμονική μορφή της ακολουθίας του) και την Αρτέμιδα. Η γυναικεία μορφή διακρίνεται από τη λευκή επιδερμίδα, τον ποδήρη χιτώνα με χειρίδες και τον *tutulus*. Η καλλιτεχνική αποτύπωση του σύγχρονου ετρουσκικού ενδύματος υιοθετείται ακόμα και σε μειζογενείς οντότητες, όπως οι Γοργόνες.

Στον ώμο ενός αμφορέα τόσο η αποκεφαλισμένη Μέδουσα όσο και οι αδελφές τις εικονίζονται με ποδήρεις χειριδωτούς χιτώνες και *calcei repandi* που φαίνεται να φθάνουν στο πίσω μέρος έως το μέσον της κνήμης (Εικ. 36),²⁴¹ ενώ η μία αποδίδεται σε μια παραλλαγή της στάσης του *en gounasi dromou*. Παράδοξη αποδεικνύεται η επιλογή των εικονογραφικών στοιχείων για την απόδοση της σκηνής. Σε αντίθεση με τα γνωστά ελληνικά πρότυπα, εδώ από το κεφάλι της Μέδουσας ξεπηδούν δύο φτερωτά άλογα, αντί ενός και του ήρωα Χρυσάωρα. Οι μορφές επίσης κρατούν ένα είδος αντικειμένου που θυμίζει αλτήρα, το οποίο εικονίζεται και σε έναν ακόμα ποντικό αμφορέα του ίδιου καλλιτέχνη, με την ερμηνεία του να είναι ιδιαίτερα αινιγματική.²⁴²

Ο Ζωγράφος του Micali

Το διάστημα μεταξύ του 520 και 490 π.Χ. κυριαρχεί στην ετρουσκική παραγωγή αγγείων το εργαστήριο του Ζωγράφου του Micali και των μαθητών του που δραστηριοποιείται στο Vulci.²⁴³ Του αποδίδονται περίπου 200 αγγεία, εκ των οποίων τα περισσότερα

²³⁸ Αυτός ο τρόπος απόδοσης της αναδίπλωσης των πτυχώσεων απαντάται σε αγγεία του ύστερου μελανόμορφου ρυθμού (Friis Johansen 1967, εικ. 40). Παρόμοιες πτυχώσεις και σχεδιαστικές ομοιότητες υπάρχουν και με τα αγγεία της Ομάδας La Tolfa (Lombardo 1961, 316).

²³⁹ Τα φτερωτά υποδήματα συχνά υποδηλώνουν ένα θεϊκό ή υπερφυσικό ον στην ετρουσκική τέχνη. Δαιμονικές μορφές με φτερά και φτερωτά υποδήματα εικονίζονται πίσω από τον Απόλλωνα σε μία μελανόμορφη τριφυλλόσχημη οινόχνη (Στοκχόλμη, Medelhavsmuseet MM 1961:10), ως αναφορά στον πιθανό ρόλο του Απόλλωνα ως θεός του θανάτου (Hannestad 1976, 29).

²⁴⁰ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 06.1021.46: Dohrn 1937, αρ. 108. Richter 1940, 39, εικ. 114-115. Hannestad 1976, 60, αρ. 40.

²⁴¹ Λος Άντζελες, Μουσείο J. Paul Getty 96.AE.139: BAPD 1002889. De Puma 2000, 23-24, αρ. 20, πίν. 489-493.

²⁴² Reading, University of Reading 47.VI.1: BAPD 1000542. Ure 1951, 198-202, πίν. XLIII-XLIV.

²⁴³ Ο Ζωγράφος του Βατικανού 238, ο Ζωγράφος του Κύνκου, η Ομάδα Kape Mukathesa, η Ομάδα της Φλωρεντίας 80675, η Ομάδα Orbetello και η Ομάδα Bisenzio συνδέθηκαν με τον κύκλο του Ζωγράφου του Micali (Ambrosini 2013, 955).

προορίζονταν για ταφική χρήση. Την πρώτη δεκαετία της καλλιτεχνικής του παραγωγής απαντώνται δάνεια από το εργαστήριο των Ποντικών αγγείων, ενώ την περίοδο 510-490 π.Χ. οι επιδράσεις προέρχονται από τη μεγάλη ζωγραφική (ως προς το θεματολόγιο) αλλά και τον αττικό μελανόμορφο και πρώιμο ερυθρόμορφο ρυθμό που χαρακτηρίζεται από δυναμική κίνηση και ζωντάνια.²⁴⁴

Στις δύο πλευρές του σώματος ενός αμφορέα των τελευταίων δεκαετιών του 6^{ου} και των αρχών του 5^{ου} αι. π.Χ. εικονίζεται μία αντίστοιχα γυναικεία μορφή που αναγνωρίζεται ως χορεύτρια (**Εικ. 37**).²⁴⁵ Τα μαλλιά είναι τυλιγμένα σε κεκρύφαλο²⁴⁶ δικτυωτά πλεγμένο και στηριγμένο από έναν κεφαλόδεσμο. Είναι ντυμένη με ποδήρη χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει τους δύο ώμους, καταλήγοντας μπροστά σε δύο σχηματοποιημένες απολήξεις που θυμίζουν χελιδονοουρές. Η διαχείριση των κυματιστών πτυχώσεων του ιματίου καθώς και η προσπάθεια να ξεχωρίσουν οι μηροί και οι κνήμες κάτω από το ρούχο, παρά τη στιβαρή διαχείριση των αναλογιών, παραπέμπουν σε αττικά πρότυπα. Η χαρακτηριστική διαμόρφωση της παλάμης των χεριών και η εγγάρια γραμμή που χωρίζει το λαιμό από το σώμα είναι ενδεικτικά της τεχνοτροπίας του Ζωγράφου του Micali.

Σε έναν άλλο αμφορέα της ίδιας περιόδου εικονίζεται στην κάθε πλευρά του σώματος του αγγείου ένα ανδρόγυνο ζεύγος (**Εικ. 38**).²⁴⁷ Στη μία πλευρά η Αθηνά επιτίθεται σε έναν άοπλο άνδρα με ιμάτιο ο οποίος προσπαθεί να ξεφύγει (**Εικ. 38α**). Η θεά φέρει χιτώνα, ιμάτιο με τα χαρακτηριστικά σχηματοποιημένα άκρα, και είναι οπλισμένη με ασπίδα, αττικό κράνος και δόρυ που αφύσικα αποδίδεται πίσω από το κεφάλι της.²⁴⁸ Η σκηνή έχει ταυτιστεί με τη σύγκρουση της Αθηνάς και ενός Γίγαντα (ίσως του Εγκέλαδου), με αρκετά παράλληλα στην ελληνική αγγειογραφία του ύστερου 6^{ου} - πρώιμου 5^{ου} αι. π.Χ.²⁴⁹ Η σύνθεση των σωμάτων είναι σχεδόν πυραμιδοειδής, με επιδέξια ανάπτυξη τους στην επιφάνεια του αγγείου, ενώ η απόδοση των επάλληλων πτυχώσεων εκτελείται επιμελώς με έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα. Στη δεύτερη πλευρά ένας άνδρας με περίζωμα καταδιώκει μία γυναίκα με χιτώνα, περίζωμα και

²⁴⁴ Spivey 1997, 124, 128. Steingraber 2006, 126-127. Pistolesi 2007. Ambrosini 2013, 955.

²⁴⁵ Φλωρεντία, Collezione Poggiali CP 167: Cherici 1988, 139-145, πίν. LXXII-LXXIII. Αντίστοιχη είναι η περίπτωση ενός μελανόμορφου αμφορέα του ίδιου Ζωγράφου (Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E756: BAPD 9029621).

²⁴⁶ Κεκρύφαλος: Δικτυωτός κεφαλόδεσμος που φορούσαν οι γυναίκες.

²⁴⁷ Φλωρεντία, Collezione Poggiali CP 168: Cherici 1988, 145-150, πίν. LXXIV-LXXV.

²⁴⁸ Η κατεύθυνση της Αθηνάς από τα αριστερά στα δεξιά χαρακτηρίζεται ως νικηφόρα κίνηση, σε αντίθεση με τις απεικονίσεις της ως Πρόμαχος στους Παναθηναϊκούς αμφορείς, εφόσον εκεί δε μονομαχεί (Cherici 1988, 146-147, υποσημ. 10).

²⁴⁹ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου CA3662: BAPD 200059. Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο 10775: BAPD 306100.

κεκρύφαλο (Εικ. 38β).²⁵⁰ Αν και η αναγνώριση των μορφών στην προκειμένη περίπτωση καθίσταται δύσκολη, ίσως πρόκειται για Σάτυρο και Μαινάδα. Λευκό χρώμα έχει χρησιμοποιηθεί τόσο για τη γυναικεία επιδερμίδα, όσο και για τις παρυφές των ιματίων, των χιτώνων και των εφηλίδων της ασπίδας, χαρίζοντας ζωντάνια και την εντύπωση του όγκου. Στοιχεία όπως η χάραξη, η απόδοση των μαλλιών, του στήθους και των ώμων παραπέμπουν στην πάγια τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Micali.

Από τα πιο σημαντικά ίσως έργα του αγγειογράφου είναι ένας μελανόμορφος αμφορέας από το Vulci των χρόνων 510-500 π.Χ. (Εικ. 39).²⁵¹ Σε κάθε μία από τις δύο πλευρές του ώμου βρίσκονται τρεις, ομοίως αποδοσμένες γυναικείες μορφές οι οποίες κινούνται με τρόπο χορευτικό προς τα αριστερά. Η μεσαία κοιτάζει πίσω την τρίτη σε σειρά, χειρονομώντας παράλληλα. Όλες είναι ανυπόδητες, με χειριδωτούς χιτώνες και ψέλια. Εγγράφατα σχεδιάζονται οι διαφορετικές ποιότητες των πτυχώσεων, τα δάχτυλα των χεριών και των ποδιών. Η παράσταση στο σώμα αναπτύσσεται σε μία ενιαία ζωφόρο που περιτρέχει και τις δύο πλευρές του αγγείου, με ορισμένες μορφές να κινούνται προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Συνυπάρχουν μία σκηνή αγώνα πάλης συνοδεία μουσικής,²⁵² ακροβάτες (ένα αγόρι σε στύλο), διασκεδαστές (ένας γενειοφόρος άνδρας που τραβάει από το χέρι μία μικρότερη γενειοφόρο ανδρική μορφή), ένας δισκοβόλος και ένας ακοντιστής, ένας οπλιτοδρόμος (που ίσως παραπέμπει στον πυρρίχιο χορό) και έξι ιθυφαλλικοί Σάτυροι ανά ζεύγη, ακολουθούμενοι από τρία ζεύγη Μαινάδων. Οι κρυμμένες Μαινάδες του δεύτερου και του τρίτου ζευγαριού κρατούν κλάδους, ενώ η μία από το τρίτο ζεύγος έχει το πρόσωπο στραμμένο προς τα εμπρός. Φέρουν μακριούς ιωνικούς χιτώνες, που διαγράφουν τις κνήμες, και πτυχωτά ιμάτια που σκεπάζουν τον *tutulus*. Εάν εξαιρεθούν οι Σάτυροι, που συμβάλλουν στην αναγνώρισή τους ως Μαινάδων, και το γεγονός πως είναι ανυπόδητες, τα υπόλοιπα στοιχεία της εικόνας τους δε διαφέρουν από εκείνα μίας Ετρούσκας αριστοκράτισσας. Η σκηνή ακολουθεί οικεία

²⁵⁰ Αν και το περίζωμα είναι κυρίως ανδρικό ένδυμα, κάποτε αποδίδεται και σε γυναικείες μορφές, κυρίως στα χρόνια της Ανατολίζουσας περιόδου με τις καταβολές του να ανάγονται στο πλαίσιο του Δαιδαλικού ρυθμού. Μάλιστα σώζονται και μεταλλικά εξαρτήματα από τον 9^ο έως και τον 7^ο αι. π.Χ. που προέρχονται από ζώνες (Bonfante 2003, 22-23, 28-29). Αναλυτικά για το περίζωμα στην ετρουσκική τέχνη, βλ. Bonfante 2003, 19-29.

²⁵¹ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1865,0103.25/B64: Van der Meer 1986. Jolivet 1993, 353-364. Thuillier 2013, 833, εικ. 45.1.

²⁵² Σύνηθες είναι στην ετρουσκική τέχνη να εικονίζεται ένας αυλητής σε σκηνές πάλης. Λανθασμένα αυτό ερμηνεύεται κάποτε ως στοιχείο της *τροφής* και του άσωτου βίου, για τον οποίο συχνά κατηγορούνταν οι Ετρούσκοι στην αρχαιότητα (Thuillier 2013, 834-835).

εικονογραφικά πρότυπα γνωστά από τις τοιχογραφίες των υπόγειων ετρουσκικών τάφων και από τα ανάγλυφα του 6^{ου} και του 5^{ου} αι. π.Χ.²⁵³

3.1.2. *Situla Art*

Περίπου από το 660/650 έως το 275 π.Χ. οι κοινότητες μεταξύ των Απεννίνων και των ανατολικών Άλπεων μοιράζονταν μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική παράδοση εντυπωσιακών αντικειμένων διακοσμημένων με φύλλα χαλκού, τα οποία είναι γνωστά στη βιβλιογραφία ως *Situla Art* (δηλαδή «τέχνη situla»). Η ονομασία προέκυψε από το αγγείο situla/κάδος,²⁵⁴ το οποίο χάρη στην εγγενή αισθητική του αξία και την πιθανή σύνδεσή του με τις καλλιτεχνικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας,²⁵⁵ συγκέντρωσε το ερευνητικό ενδιαφέρον στα τέλη του 19^{ου} αιώνα έπειτα από την ανακάλυψη τριών διακοσμημένων situlae γνωστών ως Certosa, Benvenuti και Vače.²⁵⁶ Η διακόσμηση συνήθως κατανέμεται σε επάλληλες ζώνες με σκηνές από τον καθημερινό, αγροτικό και θρησκευτικό βίο.

Η situla της Certosa/Zannoni²⁵⁷ (500-475 π.Χ.) βρέθηκε στη Νεκρόπολη Certosa (Tomba 68) στη Bologna και αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα της κατηγορίας των διακοσμημένων situla (Εικ. 40).²⁵⁸ Στη δεύτερη, από επάνω, ζώνη εικονίζεται πομπή μορφών που μεταφέρουν διάφορα σκεύη για θυσία. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν έξι γυναίκες που μεταφέρουν τα σκεύη στο κεφάλι (η μία, εκ των έξι, μεταφέρει μία δέσμη ξύλα, πιθανώς για την πυρά) και είναι ντυμένες με ποδήρεις χιτώνες και ιμάτια που καλύπτουν πλήρως την κόμη. Αξιοσημείωτο είναι το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για την απόδοση των ενωτίων δισκοειδούς σχήματος.²⁵⁹ Παρόλο που οι γυναικείες μορφές δεν εικονίζονται ιδιαίτερα συχνά, φαίνεται πως υπάρχει προτίμηση

²⁵³ Αντίστοιχες αθλητικές σκηνές εικονίζονται στον Τάφο του Πιθήκου (Tomba della Scimmia), τον Τάφο των Ολυμπιακών Αγώνων (Tomba degli Olimpiadi/53) και τον Τάφο των Οινωοσκόπων (Tomba degli Auguri) και σχετίζονται με τους νεκρικούς αγώνες προς τιμήν του νεκρού. Για τη σχέση της μουσικής με την άθληση και με την ετρουσκική κουλτούρα, βλ. Tobin 2013, 847-850.

²⁵⁴ Σχετικά με το αγγείο situla/κάδος, βλ. παραπάνω στην υποσημ. 106. Από 1980-1990 στην παράδοση της *Situla Art* ενσωματώνεται μια σειρά από επιπλέον μεταλλικά τέχνηρα, όπως κράνη, ξιφίδια, ριπίδια, κάτοπτρα, διακοσμητικά πλακίδια (Fogolari 1975, 125. Saccoccio 2023, 50-51, εικ. 2).

²⁵⁵ Ιωάννινα, Αρχαιολογικό Μουσείο 5169 (350-326 π.Χ.). Αθήνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης ΝΓ0732 (πρώμος 4^{ος} αι. π.Χ.).

²⁵⁶ Η situla Benvenuti προέρχεται από το Este, πόλη στο Veneto (Βένετο) και η Vače από το Vače στη Σλοβενία (Saccoccio 2023, 50, εικ. 1b, 1c).

²⁵⁷ Τιμής ένεκεν του Antonio Zannoni που την ανακάλυψε (Zannoni 1876).

²⁵⁸ Bologna, Museo Civico Archeologico 17169: Ducati 1923, 67. Zaghetto 2022.

²⁵⁹ Χάλκινα δισκοειδή ενώτια που παραπέμπουν σε αυτά της situla Certosa έχουν βρεθεί στον Τάφο Benvenuti 123 στο Este (Saccoccio 2023, 91, εικ. 14f).

στη δήλωση της ιεραρχίας.²⁶⁰ Οι ενήλικες ή παντρεμένες φέρουν μακρύ ιμάτιο, ενώ οι νεαρές άγαμες κοντότερο.

Στην περίπτωση του χάλκινου *tintinnabulum* (κουδούνι) από την Tomba degli Ori στην Bologna, τέσσερις γυναικείες μορφές αποδίδονται καθιστές σε θρόνους κατά τη διαδικασία παραγωγής υφασμάτων (**Εικ. 41**).²⁶¹ Η κάτω σκηνή της μίας πλευράς εικονίζει δύο γυναίκες καθισμένες σε θρόνο να τυλίγουν σε ατράκτους το νήμα για το γνέσιμο, ενώ στην άνω σκηνή μία όρθια γυναίκα υφαίνει στον αργαλειό (**Εικ. 41α**). Στο κάτω τμήμα της δεύτερης πλευράς εικονίζεται μάλλον η ύφανση του αρχικού περιθωρίου που είναι απαραίτητο κατά την εργασία στον κάθετο αργαλειό, ενώ επάνω μία καθιστή σε θρόνο γυναίκα εικονίζεται να δουλεύει σε κάθετο αργαλειό που αποδίδεται ως τμήμα μίας υπερυψωμένης κατασκευής, αποτελώντας τη μοναδική γνωστή παράσταση από την αρχαιότητα (**Εικ. 41β**). Πέρα από την πληροφορία που αντλείται σχετικά με την υφαντική ως γυναικείου πρωτίστως καθήκοντος και τη συνδρομή της γυναίκας στο πλαίσιο της κοινότητας, πιθανώς τα καθίσματα-θρόνοι να σχετίζονται με την υψηλή κοινωνική θέση εκείνων που τα χρησιμοποιούν.²⁶² Υπάρχει, ωστόσο, και η άποψη πως το *tintinnabulum* θα μπορούσε να εικονίζει μια μορφή όπως η Πηνελόπη,²⁶³ υποδηλώνοντας τη χρήση των μύθων για την προβολή της ιδιαίτερης θέσης της νεκρής.

Ομοιότητες με τα κυπροφοινικικά μεταλλικά σκεύη και την κορινθιακή εικονογραφία (ζωφόρος με βοοειδή) παρουσιάζει η *situla* του Plikasna²⁶⁴ από το Chiusi με επιχρυσωμένο ασήμι, που προηγείται των προαναφερθέντων παραδειγμάτων, και χρονολογείται περί το 650-625 π.Χ. (**Εικ. 42**).²⁶⁵ Στο σώμα του σκεύους υπάρχουν δύο εγχάρακτες διακοσμημένες ζώνες. Η ανώτερη εικονίζει δύο, σχεδόν όμοιες, πομπές που κατευθύνονται, η μία στα δεξιά και η άλλη στα αριστερά, προς ένα σκεύος (λέβητα με υποπόδιο). Ανάμεσα στις ανδρικές μορφές ξεχωρίζουν από το μακρύ ένδυμα τέσσερις γυναικείες, δύο σε κάθε πομπή, οι οποίες στηρίζουν με υψωμένα χέρια επάνω από το

²⁶⁰ Turk 2005, 26. Marchesini και Zaghetto 2019, 330-331.

²⁶¹ Bologna, Museo Civico Archeologico 25676: Gleba 2004, 72, εικ. 11.1. Turk 2005, 26-27, εικ. 34. Gleba 2013, 799-800, εικ. 42.2. Σε δύο επιπλέον -μη ετρουσκικές- περιπτώσεις οι γυναίκες αποδίδονται καθιστές σε θρόνους. Στο τμήμα αγκράφας της ζώνης Brezje από τη Σλοβενία (Saccoccio 2023, 81, εικ. 9a) και στη *situla* Pieve d'Alpago στο Belluno με μοτίβα σεξουαλικής επαφής (Saccoccio 2023, 81, εικ. 9b).

²⁶² Gleba 2004, 72. Ομοιότητες των εικονιζόμενων θρόνων παρατηρούνται με το σωζόμενο θρόνο από τον Τάφο 89 στο Verucchio (τέλη 8^{ου} - αρχές 7^{ου} αι. π.Χ.), όπου μάλιστα στην εσωτερική πλευρά του ερεισίνωτου εμφανίζονται περίτεχνα σκαλισμένες σκηνές που πιθανώς να εικονίζουν στάδια από τη διαδικασία της ύφανσης (Torelli 1997, 63-86. Von Eles 2002. Gleba 2004, 72-73, εικ. 11.2).

²⁶³ Sannibale 2013, 104.

²⁶⁴ Martelli 1973, 108, 110. Το προσδιοριστικό «Plikasna» ταυτίζεται με το όνομα του κατόχου του αγγείου σε γενική (*plikasnas*), όπως επιβεβαιώνεται από τις δύο επιγραφές που τοποθετούνται κάτω από το χείλος και κοντά στην άκρη του πυθμένα (**Εικ. 42 α2**) (Martelli 1973, 103-104, υπ. 21).

²⁶⁵ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 2594: Martelli 1973. Sannibale 2013, 126, εικ. 6.35.

κεφάλι τους ένα ορθογώνιο κιβώτιο και φέρουν όπως όλοι, εκτός των πολεμιστών, ψέλια, περιβραχιόνια και ένα αιγυπτιάζον κάλυμμα κεφαλής, που θυμίζει *νέμες* (ριγωτό κάλυμμα που φορούσαν οι φαραώ στην αρχαία Αίγυπτο) (Εικ. 42 α2-β3). Σε αντίθεση με τους άνδρες που φορούν περίζωμα, το μακρύ γυναικείο ρούχο διακοσμείται με μοτίβο ιχθυάκανθας, ενδεικτικό της ύφανσης, και με στιγμές στις παρυφές του ενδύματος. Στη μία γυναίκα το προφίλ του προσώπου διαφέρει αισθητά από τις υπόλοιπες, καθώς διακρίνεται το περίγραμμα μίας γενειάδας αντίστοιχης των ανδρικών μορφών, πιθανώς σχεδιαστική απροσεξία (Εικ. 42 β2). Η σκηνή, εξαιτίας και της ταφικής χρήσης του σκεύους, θα μπορούσε να αναπαριστά ταφικές τελετές προς τιμήν του νεκρού και εξιλασμό χθόνιων θεοτήτων (όπως ο Διόνυσος) μέσω των θυσιών, των προσφορών, της μουσικής και του χορού.²⁶⁶

3.1.3. Η άμαξα από τη θέση Monteleone di Spoleto

Στην ιταλική χερσόνησο ο μεγαλύτερος αριθμός άμαξών προέρχεται από την Ετρουρία και τις γύρω περιοχές, γνωρίζοντας διάδοση μεταξύ του δεύτερου μισού του 8^{ου} και του 5^{ου} αι. π.Χ. Καθώς οι περισσότερες προέρχονται από τάφους, και δε φαίνεται να χρησιμοποιούνταν σε μάχες, λειτουργούσαν ως σύμβολα κοινωνικού γοήτρου των αριστοκρατικών γενών και απότισης φόρου τιμής στο νεκρό. Η δίτροχη άμαξα του Monteleone χρονολογείται περί το 540 π.Χ. και ανήκει στην κατηγορία των *carpentum*, άμαξών που προορίζονταν για τη μετακίνηση και για παρελάσεις επιφανών αλλά και για μεταφορά οικοσκευής ή ακόμα και της νεκρής αρχόντισσας (Εικ. 43).²⁶⁷ Φέρει πλούσιο διάκοσμο, με τα διατηρημένα χάλκινα τμήματα να ήταν αρχικά στηριγμένα σε έναν ξύλινο άξονα.

Τα θέματα που διακοσμούν τα προστατευτικά του δίφρου της άμαξας συνδέονται με επεισόδια από τη ζωή του Αχιλλέα. Στο μπροστινό και μεγαλύτερο πλαίσιο εικονίζεται η Θέτις να μεταφέρει τα νέα όπλα που κατασκεύασε ο Ήφαιστος στο γιό της, μία ασπίδα και ένα κράνος· σκηνή βασισμένη στη ραψωδία Σ της *Ιλιάδας*. Οι δύο μορφές εικονίζονται σε κατατομή αντικρίζοντας η μία την άλλη. Η Θέτις φοράει χιτώνα, με τη χαρακτηριστική σχηματοποιημένη καμπύλη στο κάτω μέρος που αποκαλύπτει τα άκρα

²⁶⁶ Martelli 1973, 113. Rafanelli 2013, 580.

²⁶⁷ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 03.23.1. Το δεύτερο είδος άμαξας ονομάζεται *currus* (άρμα), που χρησιμοποιούνταν στη μάχη και στους αγώνες και από το *carpentum* στο ότι ήταν ανοιχτά πάνω από το κεφάλι. Για την αναλυτική παρουσίαση της άμαξας από τη θέση Monteleone di Spoleto, βλ. Emiliozzi 2011. Για τις ετρουσκικές άμαξες γενικά, βλ. Heurgon 1997, 216-222. Emiliozzi 2011, 29-38. 2013, 778-797. 2017, 410-415.

των ποδιών και ιμάτιο *υπέρ την κεφαλήν*, επιτρέποντας να αποκαλυφθεί μόνο μία σειρά σπειροειδών βοστρύχων πάνω από το μέτωπο. Η ειδικά κατασκευασμένη κοιλότητα του ματιού της προοριζόταν για την τοποθέτηση ένθετου υλικού. Κατάκοσμη είναι η επιφάνεια του χιτώνα με αβακωτό σχέδιο διακεκομμένων γραμμών στην περιοχή του λαιμού, μία ζώνη κατά μήκος με σύνθετους μαιάνδρους, εκατέρωθεν της οποίας υπάρχει ένα μεγάλο μοτίβο μαιάνδρου και ένα οκταγωνικό αστέρι που περιβάλλεται από ανθέμια, ενώ στο κάτω άκρο υπάρχει μια ζώνη από άνθη λωτού και στιγμές. Το ιμάτιο είναι τυλιγμένο γύρω από τον βραχίονά της, με ολόκληρη την επιφάνεια να καλύπτεται από στικτούς ρόδακες και τις παρυφές να κοσμούνται με στικτούς μαιάνδρους που σχηματίζουν αβακωτό μοτίβο. Το μοναδικό κόσμημα της Θέτιδος είναι ένα περιδέραιο με άνθη λωτού και ανθέμια που περιβάλλουν ένα μικρό κεντρικό δίσκο μπροστά στο στήθος. Τόσο το κόσμημα όσο και το διακοσμητικό μοτίβο του ποδόγυρου του χιτώνα συνδέονται με ανατολικές αναφορές. Ωστόσο, η εικονογραφικά ασυνήθιστη απόδοση του δαιδαλικού ενδύματος με μακριές χειρίδες φαίνεται να είναι ένδειξη ιωνικών επιρροών και παρατηρείται επιπλέον σε ένα ειδώλιο από την Tomba del Duce στη Vetulonia του έτους περίπου 630 π.Χ. (Εικ. 50).

3.1.4. Πήλινες σαρκοφάγοι

Παρά την παράλληλη ανάπτυξη της λίθινης γλυπτικής στην περιοχή της βόρειας Ετρουρίας (Chiusi και Veio) κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 6^{ου} αι. π.Χ., στο νότιο τμήμα και συγκεκριμένα στο Cerveteri λειτουργούσαν εργαστήρια παραγωγής πήλινων σαρκοφάγων με γλυπτές ανθρώπινες μορφές και χρήση ανάλογη των τεφροδόχων αγγείων, ανακαλώντας τα κανωπικά από το Chiusi.²⁶⁸

Η πιο αντιπροσωπευτική είναι η πήλινη Σαρκοφάγος των Συζύγων (Sarcophago degli Sposi) που ανακαλύφθηκε σε 400 θραύσματα στη Νεκρόπολη Banditaccia του Cerveteri, χρονολογείται περί το 530-520 π.Χ. και εκτίθεται στο Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Εικ. 44).²⁶⁹ Στο κάλυμμα της σαρκοφάγου, που έχει τη μορφή ανάκλιντρου, παριστάνεται ένα ξαπλωμένο ζευγάρι ακουμπισμένο επάνω στο στρώμα και τα μαξιλάρια.²⁷⁰ Στην περίπτωση της γυναίκας τα μαλλιά είναι διαμορφωμένα σε

²⁶⁸ Bloch 1965, 55. Bentz 2017, 983.

²⁶⁹ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 6646: Haynes 2000, 214-215. Bonfante 2003, 205, εικ. 144-145. Cosentino 2016. Από τη διαδικτυακή σελίδα του Museo Nazionale Etrusco: [<https://www.museoetru.it/capolavori/sarcophago-degli-sposi>].

²⁷⁰ Στο κάλυμμα μιας άλλης ασβεστολιθικής σαρκοφάγου από το Vulci (Βοστώνη, Museum of Fine Arts 86.145) των μέσων του 4^{ου} αι. π.Χ. εικονίζεται ένα γυμνό ζευγάρι ξαπλωμένο και αγκαλιασμένο κάτω από το ίδιο σκέπασμα. Η εικόνα επανατοποθετεί το εξιδανικευμένο ζεύγος στη νυφική κλίνη, συμβολίζοντας

βοστρύχους και χτενισμένα προς τα πίσω, ενώ δύο μπούκλες απλώνονται άκαμπτα σε κάθε στήθος. Στο κεφάλι φοράει πλατύγυρο κάλυμμα κεφαλής ελλειψοειδούς σχήματος²⁷¹ και στα πόδια διακρίνονται κάτω από τον πτυχωτό ποδήρη ιωνικό χιτώνα τα *calcei repandi*, καθώς και ο περίπλοκος τρόπος δεσίματός τους με ιμάντες.²⁷² Στους λοβούς των αυτιών υπάρχουν οπές που υποδηλώνουν την ύπαρξη κάποτε ένθετων ενωτίων.

Παρά την απότομη μετάβαση από την εκλεπτυσμένη διαμόρφωση των επιμέρους όγκων των κορμών, στην επιπεδότητα των κάτω άκρων και τη δυσκολία στην αποτύπωση των ανακεκλιμένων μορφών, το σύνολο των χαρακτηριστικών του προσώπου και η ποιότητα των λεπτομερειών αποκαλύπτουν τα εμφανή ελληνικά πρότυπα και την επιδέξια χρήση του αρχαϊκού ιωνικού ρυθμού από τους Ετρούσκους.²⁷³ Η υιοθέτηση του αρχαϊκού μειδιάματος, αν και αποσκοπούσε ως τεχνικό μέσο οπτικών διορθώσεων, λειτουργεί ταυτόχρονα ως μια μορφή έκφρασης.²⁷⁴ Η συνολική εικόνα της γυναίκας, με τα αμυγδαλωτά μάτια, το επιτηδευμένο χαμόγελο, τη σχηματοποιημένη κόμμωση και το ιωνικό ένδυμα θυμίζει τα σύγχρονα ελληνικά μαρμάρινα αγάλματα των νεαρών γυναικών, των Κορών, με τη σημαντική, ωστόσο, διαφορά πως σε επίπεδο ερμηνείας δεν πρόκειται για μια ανύπαντρη νέα, αλλά για μια σύζυγο που «στέκεται» περήφανα και ισάξια πλάι στον άνδρα της.

Έχει διατυπωθεί η υπόθεση πως η σαρκοφάγος ανήκει στις περιπτώσεις απεικόνισης μιας σκηνής συμποσίου, λόγω των πολυάριθμων αντίστοιχων παραστάσεων στις τοιχογραφίες και σε τεφροδόχα αγγεία παρόμοιας εμφάνισης, καθώς για τους Ετρούσκους ήταν φυσικό οι γυναίκες να συμμετέχουν στο συμπόσιο μαζί με τους συζύγους τους, κάτι που δεν ήταν επιτρεπτό για τους Έλληνες. Η θέση των χεριών παραπέμπει στην παρουσία αιγιματικών αντικειμένων που έχουν χαθεί. Εξετάζοντας αντίστοιχες γνωστές εικόνες, πιθανώς να κρατούσαν αντικείμενα με συμβολική νεκρική σημασία· καρπό (ίσως ρόδι) ή αλάβαστρο η γυναίκα, όπως σε δύο άλλες περιπτώσεις τεφροδόχων μικρότερου μεγέθους από το *Cerveteri* (Εικ. 45),²⁷⁵ (Εικ. 46)²⁷⁶ και αυγό (σύμβολο αναγέννησης) ή διακοσμητική ταινία στο δεξί και φιάλη ή πινάκιο στο

την γαμήλια ένωση πέρα από τον θάνατο (Richardson 1964, 143-146, πίν. 43-44. Bonfante 2003, 182-183, εικ. 84-85. 2013, 430).

²⁷¹ Bonfante 2003, 76.

²⁷² Bonfante 2003, 61.

²⁷³ Mansuelli 1967, 98. Strong 1968, 104. Spivey και Harari 2017, 943-944.

²⁷⁴ Mansuelli 1967, 97-98.

²⁷⁵ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου 5193.1: Briguet 1989, 113, αρ. 32, 227, εικ. 18a.

²⁷⁶ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Spivey 1997, 92-93, εικ. 78. Spivey και Harari 2017, 949.

αριστερό χέρι ο άνδρας. Το ιμάτιο του συζύγου με το οποίο σκεπάζεται και η γυναίκα, σε συνδυασμό με την τρυφερή αγκαλιά, παραπέμπει συμβολικά στο γάμο και τη συζυγική αιώνια ένωση.²⁷⁷ Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα ανάκλισης είναι γνωστό στην αρχαία ελληνική τέχνη από το Σύνταγμα του γλύπτη Γενέλεω, από το Ηραίο της Σάμου (560-550 π.Χ.) (Εικ. 219).²⁷⁸

Σύγχρονη με τη σαρκοφάγο από τη Villa Giulia και πιθανώς προϊόν του ίδιου εργαστηρίου από το Cerveteri είναι η πήλινη Σαρκοφάγος των Συζύγων του Μουσείου του Λούβρου (Εικ. 47).²⁷⁹ Ένα εντυπωσιακό χαρακτηριστικό αυτού του γλυπτού, σε αντίθεση με της Villa Giulia, είναι η διατήρηση των χρωμάτων. Οι γυναικείοι βόστρυχοι αποδίδονται με μαύρο χρώμα, τα *calcei repandi* με κόκκινο, τα κομβία και οι παρυφές των χειρίδων με καστανό, ενώ στο γείσο του καλύμματος κεφαλής διατηρούνται ίχνη πολύχρωμων σχεδίων. Χαρακτηριστική είναι η καλλιτεχνική σύμβαση που ακολουθείται για τη διαφοροποίηση των δύο φύλων, με λευκό χρώμα για τη γυναικεία επιδερμίδα και ώχρα για την ανδρική. Ο τρόπος, ωστόσο, επεξεργασίας των επιφανειών χρησιμοποιεί λιγότερους όγκους, με αποτέλεσμα οι μορφές να είναι λιγότερο εκφραστικές.²⁸⁰

3.1.5. Ειδώλια

Στην Ετρουρία η παραγωγή χάλκινων ανθρωπόμορφων ειδωλίων ξεκινά στα τέλη της Πρώιμης Εποχής του Σιδήρου, διαδικασία που προάχθηκε χάρις στην μεταλλοφόρο γη. Αν και χρησιμοποιήθηκαν και άλλες πρώτες ύλες, όπως ελεφαντοστό, λίθος και γύψος, προτιμήθηκε από νωρίς ο χαλκός. Από τα τέλη του 8^{ου} και σε όλη τη διάρκεια του 7^{ου} αι. π.Χ. τα ειδώλια αναπαριστούν γυναικείες, ανδρικές και ζωικές μορφές, με σπανιότερες τις απεικονίσεις αναγνωρίσιμων θεοτήτων (Εικ. 48),²⁸¹ (Εικ. 49)²⁸² και προορίζονταν ως προσφορές και μέσα έκφρασης και επιβεβαίωσης της πολυσχιδούς θρησκευτικότητας των αναθετών.

Ως τροχοπέδη στη μελέτη του διαθέσιμου υλικού λειτουργεί η άγνωστη προέλευση των περισσότερων ειδωλίων που οδηγεί αναγκαστικά και στην υιοθέτηση μεθόδων σχετικής χρονολόγησής τους. Σε ένα βαθμό κάποια έργα αντανakλούν εικονογραφικά ή τεχνοτροπικά περισσότερο τις καλλιτεχνικές εξωγενείς συμβάσεις της

²⁷⁷ Haynes 2000, 361. Bonfante 2013, 430.

²⁷⁸ Σχετικά με το Σύνταγμα του Γενέλεω, βλ. παρακάτω στις σελ. 147-149.

²⁷⁹ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου 5194.1: Brigue 1989.

²⁸⁰ Mansuelli 1967, 97.

²⁸¹ Modena, Galleria Nazionale EsUnse: Mansuelli 1967, 86, 90, πίν. 23.

²⁸² Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale 72/19674: Fiorini και Torelli 2010, 31, εικ. 4. Bagnasco Gianni 2013, 606, εικ. 29.20.

Ανατολής (κυρίως κατά την Ανατολίζουσα περίοδο) και άλλοτε τις ελληνικές επιρροές (κυρίως από τα τέλη του 6^{ου} αι. π.Χ.), συμβάλλοντας σε κάθε περίπτωση στην ανάδειξη του ετρουσκικού καλλιτεχνικού ιδιώματος.²⁸³ Στις περιπτώσεις μάλιστα των γυναικείων απεικονίσεων προσφέρεται η δυνατότητα εξέτασης στοιχείων της ετρουσκικής ενδυμασίας και των κυρίαρχων τάσεων που στοιχειοθετούν την εικόνα της ευγενούς Ετρούσκας.

Στα πρωιμότερα δείγματα του δαιδαλικού ρυθμού στην ετρουσκική ειδωλοπλαστική (περίπου το 630 π.Χ.) συγκαταλέγεται ένα χάλκινο ειδώλιο από την Tomba del Duce στη Vetulonia, με τη γυναικεία μορφή να φοράει δαιδαλικό πέπλο μήκους τριών τετάρτων, ιμάτιο και τη χαρακτηριστική πλεξούδα πίσω να κρέμεται (**Εικ. 50**).²⁸⁴ Το είδος αυτής της κόμμωσης αποτελεί -τουλάχιστον έως και τα μέσα με τέλη του 7^{ου} αι. π.Χ.- χαρακτηριστική επιλογή για τις Ετρούσκες, με αντίστοιχα ιωνικά παράλληλα (**Εικ. 51**).²⁸⁵

Από τον Τάφο της Ίσιδας στο Vulci προέρχεται μία μικρή χάλκινη γυναικεία προτομή (**Εικ. 52**).²⁸⁶ Η μορφή φέρει το αριστερό χέρι στο στήθος, ενώ με το δεξί κρατά ένα πουλί. Η κόμη, με τις δύο τούφες να ξεχωρίζουν μπροστά, συμπαγής στο πίσω μέρος, διακοσμείται με εγχάρακτο μοτίβο ιχθυάκανθας. Διακρίνεται η φαρδιά επίπεδη ζώνη, χαρακτηριστική στις γυναικείες απεικονίσεις του δαιδαλικού ρυθμού, που παραπέμπει σε έναν τύπο ετρουσκικής χάλκινης ζώνης με επιρροές από την Ανατολίζουσα τέχνη.²⁸⁷ Έχει διατυπωθεί η άποψη πως πρόκειται για πορτρέτο της νεκρής λόγω των χαρακτηριστικών του προσώπου και των αποκλίσεων από τις συνήθεις τυποποιημένες αναλογίες. Από την άλλη ερμηνεύεται ως μία από τις παλαιότερες εικόνες κάποιας θεάς.²⁸⁸ Η προτομή παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με μία αποσπασματικά σωζόμενη γυναικεία μορφή από τον Tumulo della Pietrera (Τύμβο Pietrera) στη Vetulonia, η οποία εικονίζεται σε παρόμοια στάση, να φορά πλατιά επίπεδη ζώνη και περιδέραιο με περίαπτα (**Εικ. 53**).²⁸⁹ Σύμφωνα με άλλους μελετητές, και οι δύο μορφές αποδίδονται γυμνές λόγω των διακριτών θηλών του στήθους,²⁹⁰ ενώ άλλοτε θεωρείται πως είναι ντυμένες με χιτώνα και

²⁸³ Mansuelli 1967, 126.

²⁸⁴ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 7053: Camporeale 1967, 92-96, αρ. 51. Bonfante 2003, 32, 61, 88, 176-177, εικ. 65.

²⁸⁵ Βερολίνο, Antikensammlung 1964.36: Bonfante 2003, 83-84, 86-87, 176-177, εικ. 64.

²⁸⁶ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1850,0227.15: Haynes 1977, 19, πίν. VI b. Bonfante 2003, 174, εικ. 58.

²⁸⁷ Bonfante 2003, 23-24, 164-165, εικ. 26.

²⁸⁸ Haynes 2000, 155.

²⁸⁹ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale: Hus 1961, 100, αρ. 1, 7, πίν. 17, 18. Camporeale 1967, 94-96. Bonfante 2003, 174-175, εικ. 57.

²⁹⁰ Richardson 1964, 93.

ιμάτιο.²⁹¹ Δεν είναι παράδοξη η αντιπαράθεση σχετικά με την απεικόνιση της γυναικείας γυμνότητας, καθώς στην ετρουσκική τέχνη σπάνια προτιμάται το εξολοκλήρου γυμνό και όποτε επιλέγεται αποσκοπεί στην πιθανή σύγκλιση με κάποια θεά της γονιμότητας και της αναγέννησης (όπως η Μητέρα Θεά, η Αφροδίτη/Turan και η Αστάρτη) κατά τα πρότυπα της Εγγύς Ανατολής. Αυτή η τελευταία ερμηνεία μπορεί να γίνει κατανοητή στο παράδειγμα του ελεφαντοστέινου ειδωλίου από τον Circolo della Fibula (Τάφος XLI) στη Marsiliana d'Albegna (**Εικ. 54**),²⁹² όπου η γυμνή μορφή με τη μακριά πλεξούδα φέρει το ένα χέρι στο στήθος.²⁹³

Πιθανή είναι ακόμα η συσχέτιση της χάλκινης προτομής από τον Τάφο της Ίσιδας με ένα γύψινο γυναικείο ειδώλιο από το ίδιο ταφικό σύνολο (**Εικ. 55**).²⁹⁴ Η διάρθρωση της κόμμωσης θυμίζει εκείνη της αντίστοιχης προτομής, με τη διαφορά πως στην πλάτη διαμορφώνεται μία παραλλαγή της μακριάς πλεξούδας. Ο χιτώνας και η επίχρυση ζώνη ακολουθούν τα ανατολίζοντα πρότυπα του δαιδαλικού ρυθμού, ενώ το ορθογώνιο ιμάτιο και τα σανδάλια αποτελούν εμφανείς αναφορές σε ελληνικά πρότυπα. Το ιμάτιο, παρά τη στιλιζαρισμένη απόδοση με τα δύο μακριά άκρα να κρέμονται από τους ώμους μπροστά στο στήθος σχηματίζοντας λωρίδες, βρίσκει παράλληλα στην κορινθιακή εικονογραφία και ίσως να απηχεί μία υπαρκτή ενδυματολογική επιλογή.²⁹⁵ Όσον αφορά τον τρόπο απόδοσης των σανδαλιών, με τις παχιές σόλες και τους ιμάντες, δε διαφέρει από αντίστοιχα ελληνικά παράλληλα.²⁹⁶

Το χάλκινο ειδώλιο γυναίκας ή θεάς, στήριγμα πιθανώς κάποιου αντικειμένου, από έναν αποθέτη στο Brolio της Val di Chiana θυμίζει εικονογραφικά τις δύο γυναικείες μορφές από τον Τάφο της Ίσιδας στο Vulci (**Εικ. 56**).²⁹⁷ Παρά την επιμήκη, σανιδόμορφη διάπλαση του κορμού με έμφαση στο δυσανάλογο μέγεθος του κεφαλιού και τηγωνιώδη ανάπτυξη των όγκων του προσώπου, τα χέρια απομακρύνονται από τον κορμό,

²⁹¹ Bonfante 2003, 32.

²⁹² Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale: Bonfante 2003, 210-211, εικ. 161-162.

²⁹³ Παρόμοια ειδώλια impasto από το Poggio Gallinara στην Tarquinia αποδίδουν γυμνές γυναίκες, που έχουν χαρακτηριστεί ως θρηνωδοί, με περίζωμα και μακριά πλεξούδα να φέρουν και τα δύο χέρια λυγισμένα στο στήθος (Bonfante 2003, 219, 221, εικ. B7).

²⁹⁴ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1850,0227.1/D1: Richter 1968, 41, αρ. 45, εικ. 159-162. Haynes 1977, 19, πίν. VI a. Bonfante 2003, 188-189, εικ. 99.

²⁹⁵ Bonfante 2003, 47-48, 52.

²⁹⁶ Hus 1961, 165, αρ. 2. Bonfante 2003, 65. Ο τύπος του σανδαλιού με τις παχιές σόλες και τους δερμάτινους ιμάντες συγκράτησης φορέθηκε τόσο στην Ετρουρία όσο και στην Ελλάδα. Μία ειδοποιός διαφορά μεταξύ των δύο είναι πως στα ετρουσκικά το ξύλινο πέλμα του σανδαλιού, που το συγκρατούσε ένα μεταλλικό πλαίσιο, αποτελούνταν από δύο κινητά μέλη ώστε να διευκολύνεται η κίνηση. Ενδεικτικό είναι το σωζόμενο ζευγάρι από τον Τάφο 80 στο Bisenzio (Bonfante 2003, 59-60, 203, εικ. 140).

²⁹⁷ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 561: Mansuelli 1967, 83-84, 88, πίν. 21. Bonfante 2003, 32-33, 174-175, εικ. 60. Nielsen και Warden 2017, 1326.

προσδίδοντας ελευθερία κίνησης. Ιδιαίτερες είναι οι περιπτώσεις ορισμένων χάλκινων ειδωλίων, άγνωστης προέλευσης, του ύστερου 7^{ου} και του πρώιμου 6^{ου} αι. π.Χ. στις οποίες οι γυναίκες φορούν ιμάτιο, που καλύπτει πλήρως το κεφάλι και τα μαλλιά, έχει δύο ανοίγματα από τα οποία περνούν τα χέρια, θυμίζοντας κάπα (Εικ. 57),²⁹⁸ (Εικ. 58).²⁹⁹ Σε ένα χάλκινο ειδώλιο των χρόνων γύρω στο 540-530 π.Χ., η μορφή φέρει ιμάτιο με τον προαναφερθέντα τρόπο, καθώς και *calcei repandi*, η υιοθέτηση των οποίων ανάγεται χρονολογικά περίπου την εποχή αυτή (περίπου το 550 π.Χ.) (Εικ. 59).³⁰⁰

Από τα τέλη του 6^{ου} αι. π.Χ. η απόδοση των γυναικείων μορφών προσεγγίζει περισσότερο τον ελληνικό τύπο της Κόρης, με τις καλλιτεχνικές συμβάσεις να ακολουθούν βαθμιαία όλο και περισσότερο τα ελληνικά (κυρίως τα αττικά) πρότυπα. Ως βασικό ένδυμα επιλέγεται ο πτυχωτός χειριδωτός ιωνικός χιτώνας συνδυασμένος με το ιμάτιο, άλλοτε φορεμένο λοξά, κατά τα ελληνικά πρότυπα, και άλλοτε με παραλλαγές. Σε άγνωστης προέλευσης γυναικείο χάλκινο ειδώλιο που χρονολογείται περίπου το 510 π.Χ. η μορφή ανασηκώνει με το αριστερό χέρι μία πτυχή του ενδύματος της, κίνηση γνωστή από τα αγάλματα των αρχαϊκών Κορών, ενώ με το δεξί λυγισμένο χέρι κρατά προσφορά (Εικ. 60).³⁰¹ Ομοίως με τον ελληνικό τύπο, έτσι και εδώ είναι άγνωστο εάν εικονίζονται θνητές ή θεές. Ξεχωρίζουν οι λεπτομέρειες στην απόδοση των ενώσεων των χειρίδων μαζί με τα κομβία που τις συγκρατούν, καθώς και εκείνων του ιματίου με επάλληλες στιγμές, το οποίο φαίνεται πως ήταν ραμμένο από δύο τμήματα υφάσματος και κάλυπτε αποκλειστικά τους ώμους και την πλάτη. Ολόκληρη η επιφάνεια και οι παρυφές του χιτώνα, συνδυασμένου με τα *calcei repandi*, αξιοποιούνται για επιπλέον διακόσμηση. Η επιβλητική εικόνα ολοκληρώνεται με την χαρακτηριστική κωνική κόμμωση *tutulus*, όπου αποδίδονται και οι ιμάντες πλέξης.

Αισθητές ομοιότητες με τις ελληνικές Κόρες παρατηρούνται και σε ένα άλλο χάλκινο ειδώλιο των ιδίων σχεδόν χρόνων (περίπου το 500 π.Χ.), με την τυπική μετωπική στάση, το δεξί χέρι προτεταμένο και το αριστερό να κρατά το ένδυμα (Εικ. 61).³⁰²

²⁹⁸ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 225: Sannibale 2013, 127, εικ. 6.38.

²⁹⁹ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1907,0311.1: Bonfante 2003, 46, 186-187, εικ. 95.

³⁰⁰ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 678: Strong 1968, 57. Bonfante 2003, 60-62, 83, 186-187, εικ. 96. Σε ένα χάλκινο γυναικείο ειδώλιο (περίπου 540/530 π.Χ.) που πιθανώς κοσμούσε το μέσον του πώματος του κρατήρα του Vix, η εικόνα συνδυάζει στοιχεία της συγκεκριμένης ετρουσκικής ενδυμασίας (ιμάτιο που καλύπτει το κεφάλι και *calcei repandi*), τα οποία απαντώνται επίσης και σε λακωνικά αγγεία (Pomeroy 2002, 43, εικ.4. Bonfante 2003, 85-86, 186-187, εικ. 97).

³⁰¹ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 261: Bonfante 2003, 36, 52, 200, εικ. 130-131. Παρόμοια είναι και δύο χάλκινα αγαλμάτια από την Perugia (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1838,0317.2) και από την πόλη Isola di Fano (Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου Br 236).

³⁰² Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 17.190.2066: Richter 1940, 28, εικ. 71 Bonfante 2003, 53. Picón κ.ά. 2007, 282, αρ. 324, 471. De Puma 2013β, 70, αρ. 4.27.

Φαίνεται, ωστόσο, πως ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται για την ακριβή και λεπτομερή αποτύπωση της ελληνικής ενδυμασίας και συγκεκριμένα του ιματίου, εφόσον οι πτυχές του είναι εμφανώς ορατές από μπροστά αλλά απουσιάζουν στο πίσω μέρος. Αυτό μπορεί να υποδηλώνει πως ο καλλιτέχνης είχε κατά νου ένα δισδιάστατο αρχέτυπο, όπως ένα ανάγλυφο γλυπτό ή μια αγγειογραφία, αντί ενός ελεύθερου γλυπτού, είτε αγνοούσε τον τρόπο με τον οποίο φοριόταν.³⁰³ Το ενδιαφέρον περιορίζεται περισσότερο στον πλούσιο διάκοσμο του ενδύματος παρά στη ρεαλιστική απόδοση των υφών, με τη δημιουργία αφθονίας εγχάρακτων λεπτομερειών, υποδεικνύοντας τα μακριά μαλλιά που κοσμούνται με στεφάνι, το στιγμωτό κόσμημα στο λαιμό, τις ραφές και τα διακοσμημένες παρυφές. Χαρακτηριστικό ετρουσκικό στοιχείο είναι τα *calcei repandi*, που εδώ αναπαράγονται περίτεχνα και σχολαστικά με κορδόνια και φυτικά μοτίβα.

Παρά την επιμελή διακοσμητική προσπάθεια, τις περισσότερες φορές παρατηρείται μια τραχύτητα στην τεχνοτροπική εκτέλεση της στάσης ή της έκφρασης του προσώπου, όπως και έλλειψη σωστών αναλογιών. Στο χάλκινο ειδώλιο από το Monte Acuto Ragazza στην επαρχία της Bologna, το οποίο έχει κατασκευαστεί με τη μέθοδο του χαμένου κεριού, η γυναίκα αναθέτρια, σε στάση προσφοράς, ανακαλεί τις ελληνικές Κόρες (**Εικ. 62**).³⁰⁴ Το βαρύ, όμως, καιγωνιώδες πρόσωπο, η άκαμπτη ανατομία και οι ασυνέχειες μεταξύ του σώματος και των ενδυμάτων, οι σχηματοποιημένες πτυχώσεις και η περιορισμένη πλαστικότητα είναι στοιχεία τυπικά ετρουσκικά. Όμοια τεχνοτροπία ακολουθείται και σε μία σειρά χάλκινων γυναικείων ειδωλίων, με *tutulus* και *calcei repandi*, που βρέθηκαν σε έναν αναθηματικό λάκκο κοντά στην είσοδο του ιερού Fonte Veneziana στο Arezzo και χρονολογούνται το διάστημα μεταξύ 530 και 480 π.Χ. (**Εικ. 63α-γ**).³⁰⁵ Δε θα μπορούσε να παραληφθεί, τέλος, ένα αριστουργηματικό έργο της δεκαετίας 490-480 π.Χ. που προέρχεται από το ιερό στο Campo della Fiera στο Orvieto.³⁰⁶ Πρόκειται για μία γυναικεία χάλκινη κεφαλή η οποία θα στηριζόταν επάνω

³⁰³ Παρά την ύπαρξη παραστάσεων με λοξά φορεμένο ιμάτιο, φαίνεται πως ο τύπος αυτός δεν υιοθετήθηκε στην πραγματική ετρουσκική μόδα (Bonfante 2003, 52, 53, 55). Σε αντίθεση με τις ελληνικές τάσεις, στην Ετρουρία προτιμήθηκαν οι καμπύλες και εφαρμοστές φόρμες των ιματίων, ενώ παράλληλα διαπιστώνεται μεγαλύτερη ποικιλία στους τρόπους με τους οποίους φοριόταν (Bonfante 2003, 56). Κατά τη διάρκεια μάλιστα του δεύτερου μισού του 6^{ου} και τον πρώιμο 5^ο αι. π.Χ. κάποιες γυναικείες μορφές αποδίδονται και με *tēbenna/tebenna* (ένδυμα παρόμοιο με το ιμάτιο αλλά με καμπύλες άκρες και ημικυκλικό ή ελλειπτικό σχήμα), η οποία φοριόταν και στην πραγματική ζωή τόσο από τους άνδρες όσο και από τις γυναίκες (Bonfante 2003, 48, 56, 191, εικ. 106, 107).

³⁰⁴ Bologna, Museo Civico Archeologico: Mansuelli 1967, 115, πίν. 32, 124, 127. Strong 1968, 119, 122. Giardino 2013, 721, 722, εικ. 37.1.

³⁰⁵ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale: Turfa 2006, 98, εικ. VI.8, 99, εικ. VI.9. Scarpellini 2013, 1033, 1034, εικ. 57.9a-b.

³⁰⁶ Ο χώρος έχει ταυτιστεί με ένα από τα πιο σημαντικά ιερά συγκροτήματα στην Ετρουρία, το *Fanum Voltumnae* που ήταν το ομοσπονδιακό ιερό των Ετρούσκων. Σύμφωνα με τον Τίτο Λίβιο (4.23.5, 4.25.7,

σε λίθινη βάση (Εικ. 64).³⁰⁷ Με τις μορφές σταδιακά να αποκτούν μεγαλύτερη πλαστικότητα, η γυναίκα φέρει διάδημα στα μαλλιά που αποδίδονται κυματιστά επάνω από το μέτωπο και παχύ περιδέριο στο λαιμό.

3.1.6. Αρχαϊκά ανάγλυφα από το Chiusi

Στο Chiusi (και τη γύρω περιοχή) τα τελευταία χρόνια κατασκευής των πήλινων κανωπικών τεφροδόχων, περίπου από το 540 π.Χ. κ.ε., ξεκίνησε η συστηματική παραγωγή των *cipporum*,³⁰⁸ αναγλύφων βάσεων, βάθρων, τεφροδόχων και σαρκοφάγων, δουλεμένων σε τοπικό ασβεστολιθικό πέτρωμα, η εύκολη κατεργασία του οποίου ευνόησε την ανάπτυξη της τέχνης του ανάγλυφου.³⁰⁹

Το θεματολόγιο, ανάλογο εκείνου των ταφικών τοιχογραφιών, σχετίζεται με τα ταφικά συμφραζόμενα, περιλαμβάνοντας σκηνές πρόθεσης, συμποσίων, γάμου, εϋθυμων και πένθιμων χορών με τη συμμετοχή και παρουσία γυναικών, και αντανακλά μέρος του βίου, των αρχών και των πεποιθήσεων μίας κοινωνικής ελίτ.³¹⁰ Ανάμεσα στα πρωιμότερα παραδείγματα -γύρω στο 550 π.Χ.- συγκαταλέγεται ένα αποσπασματικά σωζόμενο ανάγλυφο μίας στρογγυλής στήλης (*cippus*) στο Παλέρμο με σκηνή γυναικείου χορού (Εικ. 65).³¹¹ Πιασμένες από τους καρπούς πραγματοποιούν κυκλική κίνηση γύρω από μία κεντρική μορφή που αποδίδεται με τα χέρια ανοιχτά. Τα στοιχεία του δαιδαλικού

4.61.2, 5.17.6, 6.2.2) εκεί συνεδρίαζαν περιοδικά οι εκπρόσωποι των κύριων ετρουσκικών πόλεων (*duodecim populi Etruriae*) και εξέλεγαν έναν ανώτατο ιερέα (*sacerdos*). Στις συνελεύσεις συμμετείχαν και μη Ετρούσκοι, ενώ με αφορμή θρησκευτικούς εορτασμούς και εμποροπανηγύρεις γίνονταν θεατρικές παραστάσεις και πανηγυρικοί αγώνες που απαγορευόταν να διακοπούν. Η λατρευόμενη θεότητα του ιερού ήταν ο Voltumna/Vertumnus (ετρ.: Velthune), την οποία ο Βάρρων (*Lingua Latina* 5.46) ορίζει ως *deus Etruriae princeps*, για να εξομοιωθεί με τον Τινία (Δία), την πλέον εξέχουσα μορφή του ετρουσκικού πανθέου. Υπήρξε προστάτης της ετρουσκικής ένωσης πριν τη μεταφορά της λατρείας του στη Ρώμη, το 264 π.Χ. (Prayon 2004, 115. Stopponi 2009. 2013). Από την επίσημη ιστοσελίδα του Campo della Fiera: [<https://www.campodellafiera.it/il-fanum-voltumnae/>].

³⁰⁷ Orvieto, Museo Archeologico Nazionale: Stopponi 2013, 638-639, εικ. 31.12.

³⁰⁸ *Cippus*, *i* (αρσενικό): λίθινες στήλες με επιγραφές ή με ανάγλυφες παραστάσεις. Στην Ετρουρία χρησιμοποιούνταν ως ταφικά σήματα, παραλληλεπίπεδου ή κυλινδρικού σχήματος, με ή χωρίς βάση, μπροστά από την είσοδο των τάφων ή κατά μήκος των δρόμων που διέσχιζαν τις νεκροπόλεις. Άλλοτε ο όρος αναφέρεται στις λίθινες στήλες που χρησιμοποιούνταν για τη δήλωση των γεωγραφικών ορίων μίας περιοχής (Mansuelli 1967, 244. Prayon 2004, 59-60).

³⁰⁹ Για τη διευκόλυνση της μελέτης και εξαιτίας της άγνοιας των αρχαιολογικών συμφραζομένων καθώς και της αβέβαιης χρονολόγησης, η έρευνα ακολούθησε την ταξινόμηση σε σύγχρονες ή διαδοχικές ομάδες εργαστηρίων. Ως μέσο ταξινόμησης των έργων υιοθετήθηκαν τεχνοτροπικά κριτήρια, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο ορίζεται το περίγραμμα μιας μορφής, οι χειρονομίες, η διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του προσώπου και της κόμμωσης, ο τρόπος διαγραφής των πτυχώσεων των ενδυμάτων και η σύνθεση των σκηνών. Θεμελιώδες στοιχείο ταξινόμησης είναι οι σχεδιαστικές συνήθειες οι προερχόμενες από τον ελληνικό κόσμο, οι οποίες εισάγονται σταδιακά, αναμειγνύονται με τις προηγούμενες πρακτικές και σύντομα τις εκτοπίζουν. Η ενδεικτική παρουσίαση ορισμένων παραδειγμάτων βασίζεται κυρίως στη μονογραφία του Jean-René Jannot, *Les Reliefs Archaiques de Chiusi* (Rome, 1984).

³¹⁰ Strong 1968, 111. Bentz 2017, 983.

³¹¹ Παλέρμο, Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" 8450: Jannot 1984, 8, αρ. 1, εικ. 62-64. Bonfante 2003, 188, εικ. 98.

ρυθμού, με τον στενό εφαρμοστό χιτώνα, τη λεπτή μέση, το φούσκωμα του ενδύματος στην περιοχή των γοφών και τον καμπύλο ποδόγυρο, το επίβλημα³¹² και την κόμη που αποδίδεται με ευδιάκριτους πλοκάμους, μεταφέρονται ως επιβιώσεις από την Ανατολίζουσα ελληνική τέχνη, παραπέμποντας σε έργα των μέσων του 7^{ου} αι. π.Χ., όπως η «Κυρία της Auxerre»,³¹³ οι δύο ένθρονες γυναικείες θεότητες από το υπέρθυρο του ναού Α στον Πρινιά στην Κρήτη³¹⁴ και το άγαλμα της Αρτέμιδος από τη Δήλο, ανάθημα της Νικάνδρας (Εικ. 213).³¹⁵

Σκηνή γυναικείου θρήνου εικονίζεται σε ένα άλλο θραύσμα ανάγλυφου (Εικ. 66).³¹⁶ Οι τρεις γυναίκες είναι ντυμένες ομοιόμορφα, με διπλό χιτώνα, εκ των οποίων ο ένας πιο λεπτός και πτυχωτός, και ιμάτιο με τα δύο μακριά άκρα να κρέμονται από τους ώμους στο μπροστινό μέρος σε δύο λοξά τμήματα σύμφωνα με τα πρότυπα της κορινθιακής τέχνης.³¹⁷ Η γυναίκα που αποδίδεται σε κατατομή στα αριστερά φαίνεται να πιάνει τα μαλλιά της στη συνήθη χειρονομία πένθους, ενώ αυτή στο κέντρο, ιδωμένη από μπροστά, αποδίδεται σε μία επίσης εικονογραφικά διαδεδομένη στάση έχοντας τις γροθιές σφιγμένες στο στήθος, τους αγκώνες μακριά από το σώμα και το πρόσωπο στραμμένο ελαφρώς προς τα κάτω και στο πλάι.

Οι σκηνές πρόθεσης είναι από τις πλέον συνηθισμένες σε βάσεις, στήλες, τεφροδόχους και κάποτε συνδυάζονται με άλλες παραστάσεις, όπως πένθιμο χορό ή γαμήλια τελετή. Αν και υπάρχουν ορισμένες εικονογραφικές σταθερές που θυμίζουν τα ελληνικά πρότυπα, όπως η νεκρική κλίνη στο κέντρο της σύνθεσης, η διευθέτηση των μορφών περιμετρικά και ορισμένες θρηνωδοί με τα μαλλιά λυτά, το σχήμα είναι πολύ πιο ελεύθερο και με μεγαλύτερο αυθορμητισμό από εκείνο που χρησιμοποιείται στην ελληνική τέχνη. Μόνο μία γυναικεία μορφή πίσω ή στα δεξιά της κλίνης εκτελεί σχεδόν πάντα την ίδια χειρονομία σκύβοντας επάνω από το πρόσωπο του νεκρού, για να του δώσει ένα φιλή ή χάδι είτε για να τακτοποιήσει το σάβανο και τα επιβλήματα.³¹⁸ Στις ελληνικές τελετές αυτή είναι συνήθως η θέση της μητέρας του νεκρού, αλλά εδώ δεν υπάρχει καμία ένδειξη της σχέσης που είχε με τον νεκρό. Σκοπός των ετρουσκικών

³¹² Επίβλημα: Είδος κοντού ιματίου που κάλυπτε την περιοχή της ωμοπλάτης. Η απόδοσή του ως μέρος της γυναικείας ένδυσης κυριαρχεί σε έργα του δαιδαλικού ρυθμού της Ανατολίζουσας ελληνικής τέχνης, ενώ έπειτα εγκαταλείπεται και αντικαθίσταται από το μακρύ ιμάτιο.

³¹³ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου Ma 3098: Richter 1968, 32, πίν. 76-79, αρ. 18. Rolley 1994, 137-138, εικ. 116, 117. Hamiaux 2001, 43-45, αρ. 38.

³¹⁴ Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο MH 231.

³¹⁵ Jannot 1984, 239-240. Bonfante 2003, 47, 56.

³¹⁶ Παλέρμο, Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" 8448: Jannot 1984, 12-13, αρ. 6, εικ. 74. Bonfante 2003, 188, εικ. 101.

³¹⁷ Bonfante 2003, 48.

³¹⁸ Επίβλημα: ύφασμα που κάλυπτε το στρώμα της νεκρικής κλίνης και συχνά το σώμα του νεκρού.

παραστάσεων, πέρα από το πένθος, είναι η τελευταία συγκέντρωση όλων των συγγενών του νεκρού πριν από την εκφορά (την πομπή μεταφοράς του νεκρού από το σπίτι στον τάφο) και την ταφή.³¹⁹

Ένα από τα πρωιμότερα ανάγλυφα με σκηνή πρόθεσης βρίσκεται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου (**Εικ. 67**).³²⁰ Στο κέντρο, επάνω σε νεκρική κλίνη εικονίζεται το σώμα της νεκρής που είναι τυλιγμένο σε σάβανο. Πέντε γυναίκες περιβάλλουν το νεκρικό κρεβάτι, με την πρώτη στα αριστερά να κλείνει τη μύτη της. Η δεύτερη κρατά μια τούφα μαλλιών στο δεξί της χέρι όπως και η τρίτη με τα δύο χέρια συμμετρικά. Η επόμενη σκύβει επάνω από το πρόσωπο της θανούσας σα να ετοιμάζεται να το καλύψει με έναν πέπλο και η τελευταία φαίνεται να κρατά το πηγούνι της. Οι σκηνές πρόθεσης σταδιακά εμπλουτίζονται με την προσθήκη περισσότερων μορφών καθώς αναπτύσσεται το ενδιαφέρον για πιο επιμελή και πλαστική προσέγγιση που εκδηλώνεται με τη χρήση κομψών, σχεδόν καλλιγραφικών, καμπύλων γραμμών. Σε θραύσμα στρογγυλής βάσης εικονίζεται στο κέντρο η νεκρική κλίνη με το σώμα μιας γυναίκας (**Εικ. 68**).³²¹ Η νεκρή αποδίδεται με το κεφάλι ανασηκωμένο με προσκεφάλαια και το σώμα καλυμμένο με επίβλημα, ενώ φέρει *tutulus* και δισκοειδή σκουλαρίκια. Μπροστά στο κρεβάτι ένα κοριτσάκι με λυτά μαλλιά, το οποίο θα στεκόταν επάνω σε σκαμνί όπως στον Τάφο του Νεκρού (Tomba del Morto), χαϊδεύει το πρόσωπο της νεκρής γυναίκας. Ακολουθεί σκηνή ρυθμικού επικήδειου χορού με τις δύο γυναίκες να σφίγγουν τα χέρια σε γροθιές μπροστά από το στήθος. Είναι ντυμένες με μακρύ ιμάτιο που καλύπτει την πλάτη και τους ώμους και τον συνήθη χιτώνα που πιθανότατα σχηματίζει μια πτυχή ανάμεσα στα πόδια τους. Τα μαλλιά τους είναι λυτά και φορούν ενώτια. Στο άκρο δεξιά υπάρχει μια ιδιότυπη γυναικεία μορφή που κοιτάζει μπροστά και κρατά με τα δύο χέρια το κεφάλι της. Τα μαλλιά πέφτουν πάνω από τους ώμους σε δύο δέσμες πλαισιώνοντας το τριγωνικό πρόσωπο.

Σε μία άλλη σκηνή πρόθεσης μια γυναίκα, με το κεφάλι της μερικώς καλυμμένο από ένα τμήμα του ιματίου της, στέκεται όρθια στα αριστερά της κλίνης (**Εικ. 69**).³²² Με το δεξί χέρι τακτοποιεί το σάβανο που σκεπάζει τη νεκρή, ενώ στο αριστερό φέρει ριπίδιο

³¹⁹ Jannot 1984, 368-373.

³²⁰ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873.0820.758/D10: Jannot 1984, 15-17, αρ. 3, εικ. 86.

³²¹ Παλέρμο, Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas” 8435: Jannot 1984, 30-31, αρ. 6, εικ. 123, 124, 125.

³²² Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου Ma3602: Jannot 1984, 92-93, αρ. 4, εικ. 322-323. Briguet 1989, 128, εικ. 22b.

(*flabellum*).³²³ Μπροστά και στο κέντρο της κλίνης μία ανυπόδητη γυναίκα βαδίζει προς τα δεξιά, κρατώντας με το αριστερό χέρι ένα αλάβαστρο πάνω από το πρόσωπο της νεκρής και με το δεξί μία πτυχή του σάβανου. Είναι ντυμένη με ένα μακρύ χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο, η μία πλευρά του οποίου καλύπτει τον *tutulus*, ενώ τα αυτιά κοσμούν δισκοειδή σκουλαρίκια. Στην κεφαλή της κλίνης μια τρίτη γυναίκα τακτοποιεί με το ένα χέρι το μαξιλάρι και με το άλλο κρατά πάνω από τη νεκρή ένα αλάβαστρο, ομοίως με την προηγούμενη. Τα αλάβαστρα θα περιείχαν αρωματικά έλαια με τα οποία άλειφαν το σώμα του νεκρού ως μέρος των προετοιμασιών για την πρόθεση.

Ομοίως παρατηρείται ότι διακοσμείται και το ένα μέτωπο μίας τετράπλευρης βάσης από το Museo Barracco στη Ρώμη (**Εικ. 70α**).³²⁴ Πίσω από την κλίνη, στο ύψος των γονάτων της νεκρής, διακρίνεται μια γυναίκα να κινείται προς τα δεξιά. Στο δεξί χέρι κρατά ένα αλάβαστρο και στο υψωμένο αριστερό, πιθανότατα από λαβή ή σκoinί, ένα άλλο μυροδοχείο. Φαίνεται πως είναι ανυπόδητη, ντυμένη με έναν λεπτοδουλεμένο χιτώνα, ο οποίος καλύπτεται από έναν δεύτερο, και ιμάτιο, που καλύπτει μερικώς το κεφάλι. Μπροστά από την κλίνη, μια γυναίκα με λυτά μαλλιά που πέφτουν στην πλάτη, υψώνει τα δύο χέρια προς τον ουρανό σε μια χειρονομία θρήνου. Το αξιοσημείωτο στη συγκεκριμένη βάση είναι πως η πρόθεση συνδυάζεται με μία σκηνή πένθιμου γυναικείου χορού (**Εικ. 70β**) και μία τρίτη αμφίσημη σκηνή (**Εικ. 70γ**). Κατά μήκος του κεντρικού άξονα της σύνθεσης, εικονίζεται μια όρθια γυναίκα να κρατά ένα ύφασμα με κυματοειδείς εγχαράξεις. Η καθιστή μορφή στα αριστερά ενίοτε ερμηνεύεται ως γυναικεία και σε άλλες περιπτώσεις ως ανδρική (λόγω του ακάλυπτου κεφαλιού και της απουσίας στήθους), ενώ η αντωπή αυτής, με ίδια χειρονομία ανάτασης του ενός χεριού, ομόφωνα αναγνωρίζεται ως γυναικεία, με *tutulus* που καλύπτεται εν μέρει από το ιμάτιο και ενώτια. Πίσω μια γυναίκα κρατά ένα ύφασμα πάνω από το κεφάλι της προαναφερθείσας.³²⁵

³²³ Πραγματικά ριπίδια έχουν βρεθεί ως κτερίσματα στον Τάφο των Ριπιδίων (Tomba dei Flabelli) στην Populonia (675-625 π.Χ.) (Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 89325).

³²⁴ Ρώμη, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco 201: Poulsen 1922, 55, εικ. 42. Jannot 1984, 90-92, αρ. 3, εικ. 317-321. Bonfante 2003, 198-199, εικ. 127. Liébert 2006, 100-101. Maggiani 2018, 98, 100-101, πίν. XXI.

³²⁵ Ο Poulsen (1922, 55, εικ. 42) ερμήνευσε το ύφασμα ως σάβανο για το νεκρό. Σύμφωνα με τον Jannot (1984, 90-92, αρ. 3, εικ. 317-321) πρόκειται για παράσταση τελετής γάμου, ενώ ο Maggiani (2018, 98, 100-101) τη χαρακτηρίζει ως σκηνή θρήνου σε γυναικωνίτη, με όλες τις μορφές να είναι γυναικείες. Η θέση αυτή τεκμηριώνεται έπειτα από τη σύγκριση με τρεις, παρόμοιας θεματολογίας, πήλινους πίνακες του Εξηκία (Βερολίνο, Altes Museum F1813: BAPD 350506) που κοσμούσαν έναν αθηναϊκό τάφο στο Νεκροταφείο του Διπύλου, στον Κεραμεικό. Ο ίδιος αποδίδει τη σύνθετη θεματολογία και διάταξη ως απόρροια του αντίκτυπου του έργου του Αθηναίου αγγειογράφου στην επρουσκική τέχνη του ύστερου 6^{ου} και του του πρώτου τέταρτου του 5^{ου} αι. π.Χ. (περίπου 500-475 π.Χ.).

Στο πλαίσιο των απεικονίσεων της γυναίκας και του άνδρα ως ζεύγους εντάσσεται μία σκηνή γαμήλιας πομπής (**Εικ. 71α**).³²⁶ Το ζευγάρι βρίσκεται κάτω από ένα κροσσωτό ύφασμα, που κρατάνε δύο άνδρες, μαζί με μία τρίτη μορφή, πιθανώς ιερατική. Παρόλο που τα κεφάλια τους δεν είναι ορατά, η γυναίκα αναγνωρίζεται ως η μεσαία μορφή, πλήρως τυλιγμένη στο ένδυμά της, την οποία κρατούν οι άλλες δύο. Το ύφασμα παραπέμπει συμβολικά στο διαχρονικό χαρακτήρα της γαμήλιας ένωσης και τον σημαίνοντα ρόλο της στην εξέλιξη των ετρουσκικών γενών. Στη στενή πλευρά της ίδιας στήλης διακρίνονται τρεις μορφές (**Εικ. 71β**): στο κέντρο μία όρθια γυναίκα φοράει χιτώνα και ιμάτιο, με τις χαρακτηριστικές αναδιπλώσεις να ξεχωρίζουν πάνω από τους ώμους, και εκατέρωθεν δύο άνδρες, πιθανώς καθιστοί, στρέφονται προς το μέρος της. Ο άνδρας στα αριστερά φαίνεται να έχει αφήσει το χέρι της νεαρής γυναίκας, ενώ ο άνδρας στα δεξιά κρατά το αριστερό της χέρι. Η σκηνή έχει ερμηνευτεί ως η τελετή παράδοσης της μέλλουσας νύφης από τον πατέρα στο νέο σύζυγο.

Ένα θέμα που παραμένει για μεγάλο χρονικό διάστημα ένα από τα πλέον διαδεδομένα μοτίβα στην ετρουσκική τέχνη, ιδιαίτερα της τοιχογραφίας, ως σύμβολο του αριστοκρατικού τρόπου ζωής, είναι το συμπόσιο με την κοινή απεικόνιση κάποτε και των δύο φύλων, επιβεβαιώνοντας τον τιμητικό ρόλο των γυναικών ως σύζυγοι. Στις τρεις πλευρές μίας λίθινης θήκης εικονίζονται σκηνές συμποσίου (**Εικ. 72**).³²⁷ Εκατέρωθεν ενός ξαπλωμένου αυλητή δύο γυναίκες, επίσης ανακλιμένες, εκτελούν ένα είδος χορευτικής κίνησης με τα χέρια τους (**Εικ. 72α**). Τα μαλλιά αποδίδονται με τη χαρακτηριστική κωνική κόμμωση *tutulus*, ενώ εκείνη στα δεξιά φέρει επιπλέον στεφάνι. Και οι δύο φορούν σκουλαρίκια, χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο τυλιγμένο γύρω από τη μέση. Ενδιαφέρουσα είναι η στάση της γυναίκας στα αριστερά που έχει το δεξί της πόδι λυγισμένο και τα χέρια της υψωμένα με την παλάμη προς τα πάνω και τα δάχτυλα προς τα έξω. Η θέση και ο τρόπος απόδοσης των χεριών διαφοροποιούν την εύθυμη αυτή χορευτική κίνηση από τον πένθιμο χορό των σκηνών πρόθεσης. Τις στενές πλευρές της θήκης κοσμούν δύο παρόμοιες σκηνές συμποσίου με έναν άνδρα και μία γυναίκα (**Εικ. 72β-γ**). Και στις δύο περιπτώσεις η άνετη στάση του άνδρα θυμίζει εκείνη της γυναίκας στη μακρά πλευρά. Οι γυναίκες έχουν όμοια εμφάνιση, με χιτώνα, ιμάτιο, *tutulus* και δισκοειδή ενώτια, με τις κινήσεις τους να είναι γεμάτες χάρη και τρυφερότητα. Η μία απλώνει το δεξί της χέρι πίσω από τον ώμο του άνδρα ώστε να του προσφέρει ένα φρούτο,

³²⁶ Chiusi, Museo Nazionale Etrusco 2260: Poulsen 1922, 55-56, εικ. 43. Jannot 1984, 59-61, αρ. 30, εικ. 202-204. Bonfante 1994, 252, εικ. 8.6. 2013, 430-431, εικ. 20.3.

³²⁷ Βερολίνο, Antikensammlung 1239: Jannot 1984, 84, αρ. 39, εικ. 300-302.

ενώ με το αριστερό πιάνει τον καρπό του και η άλλη πιθανώς να τοποθετούσε το στεφάνι στο κεφάλι του.

Το θεματολόγιο των απεικονίσεων διανθίζουν και οι ανάγλυφες σκηνές χορού. Στην πλευρά μίας τεφροδόχου λάρνακας πέντε γυναίκες αποδίδονται χορευτικά (**Εικ. 73**).³²⁸ Όλες είναι ντυμένες με χειριδωτούς χιτώνες που καταλήγουν λοξά στον αγκώνα, ιμάτιο που πέφτει στην πλάτη σχηματίζοντας δύο αναδιπλώσεις επάνω στο στήθος και *calcei repandi*. Ιδιαίτερο είναι το χτένισμά τους που σχηματίζει ένα είδος «ουράς» στο πίσω μέρος. Χορεύουν σε μια ζωηρή, ρυθμική κίνηση που διαγράφεται κάτω από τα φορέματα και χαρακτηρίζεται από τη στροφή του κορμού και τη θέση του κεφαλιού που κοιτάζει προς τα πίσω. Εναλλασσόμενα το ένα πόδι αποδίδεται τεντωμένο και το άλλο λυγισμένο, το ένα χέρι υψωμένο με την παλάμη ανοιχτή μπροστά από το πρόσωπο και το άλλο στο ύψος του στήθους. Η απλοποιημένη, κομψή φόρμα του ενδύματος και η σαφήνεια στην απόδοση της κίνησης κάτω από αυτό έχει ιωνικές αναφορές θυμίζοντας την τεχνοτροπία που ακολουθείται στο θησαυρό των Σιφνίων στους Δελφούς.³²⁹ Ο χορός, ως μορφή διασκέδασης, συνδυάζεται με το ανδρικό συμπόσιο που αποδίδεται στην άλλη πλευρά της λάρνακας.

Μία εντυπωσιακή σύνθεση ως προς την πρωτοτυπία των κινήσεων αναπτύσσεται περιμετρικά μίας κυκλικής βάσης (**Εικ. 74**).³³⁰ Η σκηνή αρθρώνεται γύρω από τη μορφή ενός κοριτσιού που κρατά στεφάνι στο αριστερό χέρι και απλώνει το δεξί στο δέντρο με τα άνθη μπροστά της. Με εξαίρεση τον μουσικό, που ξεχωρίζει από το πιο κοντό ένδυμα και από τη στάση των χεριών με τα οποία κρατά ένα πνευστό όργανο, όλες οι υπόλοιπες μορφές είναι γυναικείες. Εκτός των δύο εκατέρωθεν του δέντρου που φαίνεται να μαζεύουν άνθη μαζί με το κορίτσι, οι υπόλοιπες εκτελούν λιγότερο ή περισσότερο ευφάνταστες χορευτικές κινήσεις. Ξεχωρίζει η χορεύτρια με την εντυπωσιακή ελεύθερη αποτύπωση της περιστροφικής κίνησης. Έχοντας το αριστερό πόδι λυγισμένο και ελαφρώς υψωμένο, κινείται προς τα δεξιά με τον κορμό να κάμπτεται προς τα δεξιά. Το πρόσωπο γέρνει προς τα κάτω και τα χέρια λυγίζουν, ακουμπώντας το κεφάλι, με τις παλάμες ανοιχτές προς τα επάνω. Η ευκαμψία του σώματός της αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο χάρη στον επιδέξιο τρόπο με τον οποίο αποδίδονται οι πτυχώσεις του ενδύματος της και του ιματίου. Αξιοσημείωτη είναι και η περίπτωση της διπλανής στα δεξιά γυναίκας, η οποία συγκρατεί με το δεξί χέρι μία δέσμη πτυχώσεων του ιματίου της

³²⁸ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 5501: Bloch 1965, 60, εικ. 66. Jannot 1984, 19-21, αρ. 1, εικ. 93-94.

³²⁹ Jannot 1984, 251.

³³⁰ Chiusi, Museo Nazionale Etrusco 2248: Jannot 1984, 100-101, αρ. 16, εικ. 60, 348-351.

και με το αριστερό ανασηκώνει επάνω από το κεφάλι, όπως και της αμέσως επόμενης η οποία αποδίδεται με τα χέρια απλωμένα στο πλάι συμμετρικά και τις παλάμες προς τα κάτω.

Ιδιαίτερα πρωτότυπος είναι ο τρόπος απόδοσης του ενδύματος στο τμήμα μίας βάσης ή *cippus*, όπου δύο γυναίκες (ίσως χορεύτριες) πλαισιώνουν μία ανδρική μορφή (Εικ. 75).³³¹ Και οι δύο κατευθύνονται στα δεξιά, φορούν ιωνικό χιτώνα του οποίου οι πτυχές εκτείνονται από το μεσαίο τμήμα της ζώνης, ιμάτιο που καλύπτει την πλάτη καταλήγοντας επάνω από τους ώμους, δισκόμορφα ενώτια με κεντρικό κομβίο και τα μαλλιά πιασμένα σε *tutulus*. Στις χειρίδες μήκους τριών τετάρτων αποδίδονται λεπτομερώς οι κατά μήκος ραφές. Η μόνη αξιοσημείωτη διαφορά είναι ότι η γυναίκα στα δεξιά κρατά καρπό ροδιάς στο ύψος της μέσης.

3.1.7. Πήλινος αρχιτεκτονικός διάκοσμος

α. Η περίπτωση του Poggio Civitate (Murlo)³³²

Στη διάρκεια της Ανατολίζουσας περιόδου, περί το 675/650-600 π.Χ., κατασκευάστηκαν τρία, σχεδόν σύγχρονα μεταξύ τους, κτηριακά συγκροτήματα τα οποία κοσμοούνταν με πήλινες γλυπτές διακοσμήσεις. Από το δεύτερο κτήριο, το οποίο λειτουργούσε ως εργαστηριακός χώρος, προέρχονται τμήματα της κεράμωσης της στέγης μεταξύ των οποίων υδρορροές με τη μορφή αιλουροειδών εναλλάσσονται με ακροκέραμα σε σχήμα γυναικείας κεφαλής (Εικ. 76).³³³ Η εναλλαγή αυτή παραπέμπει στο σχήμα της Πότνιας θηρών, ως συμβολική δήλωση της γονιμότητας, της καρποφορίας και του παντοδύναμου χαρακτήρα της θεότητας.³³⁴ Η επιλογή της συγκεκριμένης εικονογραφίας από την τοπική αριστοκρατία ίσως να σχετίζεται με την έκφραση της κοινωνικής ταυτότητας καθώς και

³³¹ Βερολίνο, Antikensammlung 1230: Jannot 1984, 39, αρ. 2, εικ. 153.

³³² Το Poggio Civitate πρόκειται για ένα λόφο και την τοποθεσία ενός ετρουσκικού οικισμού στην περιοχή του σημερινού ιταλικού δήμου Murlo στην επαρχία της Siena. Αν και τα ίχνη ανθρώπινης παρουσίας ανάγονται στον 10^ο και τον 9^ο αι. π.Χ., η κατοίκηση του οικισμού, με μνημειακά κτήρια, ανάγεται τον πρώιμο 7^ο αιώνα, στα χρόνια της Ανατολίζουσας περιόδου, διαρκώντας έως και λίγο μετά τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ. Αν και η αιφνίδια καταστροφή και εγκατάλειψη του οικισμού παραμένει αινιγματική, οι ανασκαφικές έρευνες στη γύρω περιοχή έχουν φέρει στο φως στοιχεία που υποδηλώνουν πως η κατοίκηση συνεχίστηκε έως και τον 3^ο αι. π.Χ. καθώς και ότι τα μνημειακά συγκροτήματα δεν ήταν πλήρως απομονωμένα αλλά λειτουργούσαν ως πυρήνας μιας ευρύτερης κοινότητας, με την ελίτ του Poggio Civitate στο κέντρο ενός διάσπαρτου πληθυσμού συγκεντρωμένου γύρω από το λόφο. Για το ερευνητικό πρόγραμμα μέχρι και επιπλέον πληροφορίες σήμερα, βλ. στην επίσημη ιστοσελίδα: [<https://www.poggiocivitate.com/>]. Για αναλυτική παρουσίαση της θέσης, των ευρημάτων και του αρχιτεκτονικού διακόσμου, βλ. Cristofani 1975. Edlund-Berry 1992. Pairault Massa 1992, 38-43. Phillips 1993. Newland 1994. De Grummond 1997. Turfa και Steinmayer 2002. Tuck 2006. 2021. Donoghue 2022.

³³³ Murlo, Antiquarium di Poggio Civitate-Museo Archeologico.

³³⁴ Winter 2009, 52-54. 2018, 195-196, εικ. 2. Η απεικόνιση της θεάς στο Poggio Civitate απαντάται επίσης και στην τοπική κεραμική (Valentini 1969, 421-422. Donoghue 2022, 8, εικ. 8).

με πιθανές ανησυχίες για τη διαδοχή και την εξέλιξη της οικογενειακής γραμμής.³³⁵ Μία αντίστοιχη περίπτωση διακόσμησης παρατηρείται στην οροφή του αρχαϊκού ναού της Ήρας στην Κέρκυρα (περίπου το 610 π.Χ.), η τεχνοτροπία της οποίας θυμίζει κορινθιακά έργα, πράγμα αναμενόμενο, εφόσον το νησί ήταν αποικία των Κορινθίων,³³⁶ όπως και στα ακροκέραμα με μορφή γυναικείας προτομής από το ναό του Απόλλωνα στο Θέρμο της Αιτωλίας.³³⁷ Η Κόρινθος άλλωστε, λόγω των στενών σχέσεων που ανέπτυξε από νωρίς με την Ετρουρία, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της πηλίνης αρχιτεκτονικής διακόσμησης.³³⁸

Στη θέση των τριών κτηρίων, που καταστράφηκαν από απρόβλεπτη φωτιά, ανεγέρθηκε γύρω στο 580-575 π.Χ. ένα μεγάλο τετράπλευρο κτήριο με τέσσερις περιμετρικούς διαδρόμους, στεγασμένους με δίρριχτη στέγη, να περικλείουν έναν προαύλιο χώρο.³³⁹ Από τον πηλίνο αρχιτεκτονικό διάκοσμο σώζονται τμήματα των ακρωτηρίων και των ανάγλυφων πλακών που είχαν τη μορφή ζωφόρου.³⁴⁰ Τουλάχιστον δέκα ανδρικές και εννέα γυναικείες καθιστές σε δίφρο μορφές, που πατούν επάνω σε κορυφαίες κεράμους, θα ήταν τοποθετημένες κάθετα στον άξονα της κορυφογραμμής της στέγης στην υψηλότερη-βόρεια πλευρά του κτηρίου.³⁴¹ Πιθανώς θα αναπαριστούσαν προγονικές μορφές των ιδιοκτητών του κτηρίου.³⁴² Οι γυναικείες, πιο μικρές σε κλίμακα από τις ανδρικές, αποδίδονται με κοσμήματα και *calcei repandi*, ενώ από τη θέση των χεριών φαίνεται πως κρατούσαν κάτι, είτε προσφορά είτε κάποιο σύμβολο εξουσίας (Εικ. 77).³⁴³

³³⁵ Tuck 2006. Donoghue 2022, 8.

³³⁶ Sapirstein 2012.

³³⁷ Winter 1993, 114, εικ. 33, 34.

³³⁸ Rhodes 2003, 88, εικ. 6.10. Winter 2009, 577-578. 2017, 127-130.

³³⁹ Τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα (θεμέλια τοίχων, κρηπιδώματα, τμήματα θριγκού) δείχνουν πως η ανέγερση του κτηρίου πραγματοποιήθηκε με ιδιαίτερη προσοχή και επιμέλεια (Nijboer 1998, 164). Πολλές υποθέσεις έχουν διατυπωθεί αναφορικά με τη λειτουργία του, ως συγκεντρωτικός χώρος ιδιωτικών και δημόσιων πράξεων (De Grummond 1997, 36-38. Donoghue 2022, 10), ιερό και τόπος συγκέντρωσης της Ετρουσκικής ομοσπονδίας της βόρειας Ετρουρίας (Phillips 1993, 79-83), ως ένα είδος βασιλικής οικείας (*regia*) όπου κατοικούσε μια ισχυρή ηγετική παρουσία (Cristofani 1975, 11) είτε ως εμπορικό κέντρο (*macellum*) λόγω της αρχιτεκτονικής συνθετότητας και των διαδρόμων (Turfa και Steinmayer 2002). Το πιο αινιγματικό χαρακτηριστικό αφορά την τελική καταστροφή του λίγο μετά τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ. οπότε και κατεδαφίστηκε συνειδητά. Ο διάκοσμος αφαιρέθηκε και διαλύθηκε και τα θραύσματα θάφτηκαν σε αποθέτες περιμετρικά του κτηρίου, το οποίο μετά την καταστροφή δεν ξανακατοικήθηκε.

³⁴⁰ Η μελέτη των αρχιτεκτονικών στοιχείων και του διακόσμου της στέγης του αρχαϊκού κτηρίου επιτρέπει τη συσχέτιση με την κορινθιακή τέχνη, τους εξόριστους Βακχιάδες και τον Δημάρατο (Winter 2005, 243-244).

³⁴¹ Η κατασκευή των μορφών θα πραγματοποιήθηκε με τη σταδιακή συνένωση των επιμέρους προκατασκευασμένων τμημάτων γύρω από έναν κοίλο κυλινδρικό πυρήνα, με κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω (Edlund-Berry 1992. Newland 1994. Winter 2018, 198). Ορισμένα φέρουν ίχνη κόκκινου, λευκού και μαύρου χρώματος (Edlund-Berry 2011, 19-20, εικ. 9-10. Winter 2018, 197).

³⁴² Winter 2017, 134-135.

³⁴³ Murlo, Antiquarium di Poggio Civitate-Museo Archeologico.

Όσον αφορά τη ζωφόρο με τις ανάγλυφες εικονιστικές παραστάσεις, λόγω της αποσπασματικής κατάστασης διατήρησής της (σώζονται περίπου 2.000 θραύσματα) είναι αμφίβολη η αρχική της θέση, αλλά πιθανώς να κοσμούσε το χώρο ανάμεσα στο επιστύλιο και το οριζόντιο γείσο του θριγκού (**Εικ. 78**).³⁴⁴ Τα τέσσερα θέματα που επιλέγονται είναι ένας αγώνας ιπποδρομίας, το συμπόσιο, μία πομπή και μία συνέλευση. Σε όλα, πέραν της ιπποδρομίας, συμμετέχουν γυναίκες, όχι ως απλοί συνοδοί ή σύζυγοι των ανδρών, αλλά ως εξέχοντα πρόσωπα καθώς συνοδεύονται από αντικείμενα-σύμβολα κύρους και υψηλής κοινωνικής επιφάνειας.³⁴⁵ Στη σκηνή του συμποσίου δύο ζευγάρια ανακάθονται επάνω σε ανάκλιντρα, σκεπασμένα με ιμάτια και στηρίζοντας το σώμα τους σε μαξιλάρια (**Εικ. 78α**).³⁴⁶ Στα αριστερά βρίσκεται ένας άνδρας και μία γυναίκα που κρατά κύπελλο και άνθος και στα δεξιά ένας άνδρας και πιθανώς μία γυναίκα κιθαρωδός. Σε αντίθεση με τους άνδρες που πίνουν από άωτα κύπελλα, οι γυναίκες χρησιμοποιούν κύπελλα με δύο οριζόντιες λαβές, πιθανώς τελετουργικής χρήσης.³⁴⁷ Αν και το φύλο των τεσσάρων ιστάμενων μορφών δε δηλώνεται εμφανώς, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως τις κυρίες θα εξυπηρετούσαν γυναίκες θεραπαινίδες. Ο τρόπος απόδοσης των συμποσιαστών, ακολουθώντας ελληνικά και ειδικότερα κορινθιακά εικονογραφικά πρότυπα³⁴⁸ καθώς και νεοασσυριακές αναφορές,³⁴⁹ αποσκοπεί στην ανάδειξη και την αυτοπροβολή της κοινωνικής ελίτ του οικισμού, συμπεριλαμβανομένων και των γυναικών.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση της πομπής (**Εικ. 78β**). Στο κέντρο μία άμαξα που σέρνουν δύο άλογα, αντίστοιχη με τα εκείνες που έχουν βρεθεί σε ετρουσκικούς τάφους, μεταφέρει δύο μορφές εκ των οποίων εκείνη στο πρώτο επίπεδο χαρακτηρίζεται ως νύφη, με το ένδυμα να καλύπτει το κεφάλι, και η δεύτερη που κρατά σκιάδιον (ομπρέλα για προστασία από τον ήλιο) ως υπηρέτρια παρά την αδυναμία του ακριβούς προσδιορισμού του φύλου της. Της άμαξας προηγούνται δύο ανδρικές και ακολουθούν δύο γυναικείες μορφές, μικρότερες σε ύψος και με ζωσμένο ένδυμα, οι οποίες στο ένα χέρι κρατάνε ριπίδιο και στο άλλο ένα σκεύος που θυμίζει κάλυκα. Η πρώτη μεταφέρει στο κεφάλι *cista* που θα χρησίμευε ίσως στην αποθήκευση και τη

³⁴⁴ Murlo, Antiquarium di Poggio Civitate-Museo Archeologico: Small 1971. Gantz 1974. Rathje 2007. Winter 2017, 133, εικ. 5.

³⁴⁵ Rathje 2000. 2007, 177-178.

³⁴⁶ Παρόμοιες σκηνές βασιλικού συμποσίου παραδίδονται από τη Νεοασσυριακή Αυτοκρατορία (10^{ος} - 7^{ος} αι. π.Χ.), βλ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 124920 (δεν εκτίθεται).

³⁴⁷ Poletti Ecclesia 2002.

³⁴⁸ D'Agostino 1991, 226. Torelli 1997, 93.

³⁴⁹ Rathje 1995, 173. 2007, 179.

μεταφορά του λαναρισμένου μαλλιού και η δεύτερη αναδιπλούμενο δίφρο (*δίφρο οκλαδίας*) ή ένα πασσαλόπηκτο εργαλείο-εξάρτημα που θα χρησίμευε στο γνέσιμο.³⁵⁰

Αδιαμφισβήτητα παράσταση ισχύος και εξουσίας είναι εκείνη της συνέλευσης, όπου αναγνωρίζονται μορφές κοινωνικής και πολιτικής ισχύος δεδομένων των συμβόλων εξουσίας που τις συνοδεύουν (**Εικ. 78γ**). Από τις τρεις καθιστές γυναίκες, οι δύο, νεότερες σε ηλικία, εικονίζονται σε δίφρο με υποπόδιο να κρατούν κλάδους με καρπούς ροδιάς, σύμβολο της ευκαρπίας και της ευγονίας, νεύοντας με το άλλο χέρι. Η τρίτη, που προηγείται αυτών, εξάιρεται από το σύνολο καθώς είναι η μοναδική που κάθεται σε θρόνο, παρόμοιο με εκείνους που εικονίζονται στο *tintinnabulum* από την Tomba degli Orti στην Bologna και με τον θρόνο από την Tomba del Trono στο Verucchio,³⁵¹ και συνοδεύεται από μία υπηρέτρια με ριπίδιο και κύπελλο. Στο ένα χέρι κρατά καρπό ροδιάς και με το άλλο ανασηκώνει τμήμα του ιματίου με τη χαρακτηριστική κίνηση της *ανακαλύψεως*, ενώ εικονογραφικά συνδέεται αμεσότερα με την πρώτη καθιστή ανδρική μορφή που κρατά *lituus*.

Στο σύνολό της η ζωφόρος θεωρείται πως εικονίζει τα στάδια ενός αριστοκρατικού ετρουσκικού γάμου, με τις αρματοδρομίες και το συμπόσιο να ερμηνεύονται στο πλαίσιο του δημόσιου και ιδιωτικού εορτασμού του γεγονότος, την πομπή με την άμαξα της νύφης προς το μελλοντικό της σπίτι και τέλος την επίσημη γαμήλια τελετή με τη συγκέντρωση όλων των μελών των δύο οίκων.³⁵² Παράλληλα, έχει προταθεί πως πρόκειται για ιερό γάμο, με την ένθρονη γυναίκα στη σκηνή της συνέλευσης να ταυτίζεται με κάποια θεότητα.³⁵³ Η αφήγηση, σε κάθε περίπτωση, αποτελεί μία καλλιτεχνική μεταφορά των πραγματικών πρακτικών της καθημερινότητας στο Roggio Civitate, καθώς και έναν από τους φορείς έκφρασης των επιθυμιών, των φόβων και των ανασφαλειών των τοπικών ελίτ για προβολή της κοινωνικοπολιτικής και

³⁵⁰ Η συσχέτιση των δύο αυτών αντικειμένων με τη διαδικασία παραγωγής υφασμάτων, είτε αυτά προορίζονταν ως προίκα της νύφης είτε ως περιουσιακό στοιχείο της κυρίας του *οίκου*, μπορεί να επιβεβαιωθεί από τον μεγάλο αριθμό εργαλείων υφαντικής (σφονδύλια, αγνύθες, πηνία), ορισμένα με εμπέστη και εγχάρκτη ανεικονική διακόσμηση, που εντοπίστηκαν στην περιοχή βόρεια του δεύτερου κτηρίου των χρόνων 675/650-600 π.Χ., το οποίο λειτουργούσε ως εργαστηριακός χώρος καθώς και στη βόρεια γωνία του μεγάλου αρχαϊκού συγκροτήματος (Gleba 2000. 2013, 801, εικ. 42.4, 802, εικ. 42.6, 804, εικ. 42.8. Donoghue 2022, 12, εικ. 12). Μάλιστα ένα πηνίο (*rocchetto*) *impasto* της Ανατολίζουσας φάσης φέρει εγχάρκτα το γυναικείο όνομα *RIXA* (Donoghue 2022, 13, εικ. 13). Παρόλο που πρόκειται για ένα προσωπικό αντικείμενο, προσφέρει πληροφορίες για τον σημαίνοντα ρόλο των γυναικών της ελίτ στην υφαντουργία αλλά πιθανώς και στη διαδικασία εκμάθησης των τεχνικών επεξεργασίας υφασμάτων στα παιδιά καθώς σφονδύλια εντοπίζονται και ως κτερίσματα σε νηπιακές ταφές (Foxhall 2012, 197-199. Lipkin 2013, 23. Donoghue 2022, 14, εικ. 14).

³⁵¹ Torelli 1997, 68-69. Von Eles 2002. Gleba 2013, 799-800, εικ. 42.1.

³⁵² Tuck 2021, 120-125.

³⁵³ Tuck 2006, 135.

θηρσκευτικής τους ισχύος, τη δημιουργία ελεγχόμενων χώρων και εικόνων ως μέσων αυτοπροσδιορισμού και προπαγάνδας, με τις Ετρούσκες δέσποινες να συμβάλουν καθοριστικά στη διατήρηση και τη διακίνησή τους.³⁵⁴

β. Ο ναός στο Portonaccio

Τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα ετρουσκικών αρχιτεκτονικών γλυπτών των χρόνων γύρω στο 510 π.Χ. προέρχονται από το ιερό της Minerva στο Portonaccio στο Veio και συγκεκριμένα από το ναό που αρχικά υποστηριζόταν πως ήταν αφιερωμένος στον Απόλλωνα. Από το τμήμα του πήλινου θριγκού, που διατηρείται και εκτίθεται μαζί με το σύνολο του σωζόμενου διακόσμου στο Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, ξεχωρίζει ένα ακροκέραμο διακοσμημένο με γυναικεία κεφαλή, η οποία ερμηνεύεται ως Μαινάδα καθώς συνδυάζεται με κεφαλές Σιληνών (**Εικ. 79**).³⁵⁵ Η κομψή προτομή, που περιβάλλεται με ανθέμιο και επιμήκη διπλή έλικα, διατηρεί το χρώμα και αποδίδεται κατά τα πρότυπα της αρχαϊκής τέχνης με αμυγδαλωτά μάτια, μειδίαμα και κόμη κυματοειδή επάνω από το μέτωπο που καταλήγει σε δύο σειρές αστραγαλόσχημων πλοκάμων. Φέρει διάδημα κοσμημένο με διαδοχικά κυκλικά μοτίβα, δισκοειδή ενώτια και περιδέραιο με περίαπτο ελλειψοειδούς σχήματος. Τυπολογικά φαίνεται πως υπάρχουν δάνεια από τα εργαστήρια της Capua.³⁵⁶

Σε ό,τι αφορά τα γνωστά πήλινα γλυπτά φυσικού μεγέθους, αυτά βρίσκονταν τοποθετημένα ως κεντρικά ακρωτήρια κατά μήκος της κορυφογραμμής της αμφικλινούς στέγης και εικονίζουν τρεις ανδρικές μορφές που ταυτίζονται με τον Ερμή, τον Ηρακλή και τον Απόλλωνα και μία αινιγματική γυναικεία (**Εικ. 80**).³⁵⁷ Εστιάζοντας στο γυναικείο γλυπτό, παρά τη χρονολογική απόκλιση ανακάλυψης του σώματος και του κεφαλιού και το γεγονός πως δεν συγκολλώνται, οι κατασκευαστικές και τεχνοτροπικές λεπτομέρειες καθώς και οι χρωματικές συγγένειες τα καθιστούν συνανήκοντα.³⁵⁸ Το συνολικό ύψος, έπειτα από τις εργασίες αποκατάστασης και συμπλήρωσης, φθάνει τα 1,66 μ. Η στάση είναι παρόμοια με εκείνη του Απόλλωνα: μεγάλος διασκελισμός, με το αριστερό πόδι προτεταμένο (αντίθετα με τον Απόλλωνα που προβάλλει το δεξί). Φορά ανοιχτόχρωμο ιωνικό χιτώνα, ζωσμένο στη μέση, δημιουργώντας χρωματική αντίθεση με το σκούρο

³⁵⁴ Rathje 2005, 215-223. 2007, 179. Donoghue 2022, 11-12, 14-15.

³⁵⁵ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Riis 1981, 46-47, 49, πίν. II (Veio), 11 K.

³⁵⁶ Riis 1981, πίν. I (Capua), 6 E.

³⁵⁷ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Για τις εικόνες των γλυπτών και των θεμελίων του ναού, βλ. Sprenger και Bartoloni 1977, πίν. 116-23.

³⁵⁸ Neils 2008, 37.

ιμάτιο που καλύπτει την πλάτη και τους ώμους και καταλήγει συμμετρικά επάνω από το στήθος. Τα μαλλιά κοσμούνται με διάδημα και αποδίδονται κυματιστά επάνω από το μέτωπο, ενώ πέφτουν μακριά στη πλάτη σε σπειροειδείς βοστρύχους. Αν και το αριστερό χέρι δε σώζεται, με το λυγισμένο δεξί υποβαστάζει τον μηρό ενός μικρού παιδιού, το οποίο διατηρείται από τη μέση και κάτω και ανακάθεται στον αριστερό ώμο της γυναίκας. Λόγω της σκουρότερης απόχρωσης του πηλού που έχει χρησιμοποιηθεί για την επιδερμίδα του, πιθανώς πρόκειται για αγόρι.

Η γυναικεία μορφή της κουροτρόφου αναγνωρίστηκε εξαρχής και έγινε ευρύτερα αποδεκτή ως η θεά Λητώ (Latona) που κρατά τον Απόλλωνα σε βρεφική ηλικία.³⁵⁹ Προτάθηκε η συμμετρική αποκατάσταση ενός δεύτερου συντάγματος, ακολουθώντας το πρότυπο του Ηρακλή-Απόλλωνα, που θέλει τον μικρό Απόλλωνα να τοξεύει τον Πύθωνα που κυνηγούσε τη μητέρα του για να την εμποδίσει να γεννήσει (Εικ. 81).³⁶⁰ Για τη συγκεκριμένη αποκατάσταση χρησιμοποιήθηκαν μία παράσταση ερυθρόμορφης ληκύθου του Ζωγράφου της Λητούς με θέμα τη μητέρα να κρατά τον μικρό γυμνό θεό ο οποίος σημαδεύει προς τα δεξιά (Εικ. 82),³⁶¹ καθώς και μία αντίστοιχα μελανόμορφη σύνθεση με το φίδι κουλουριασμένο κοντά στο βωμό και σε μία σπηλιά (Εικ. 83).³⁶² Τα ζητήματα που προκύπτουν σε σχέση με τις αγγειογραφίες είναι πως, σε αντίθεση με το γλυπτό στο Portonaccio, η Λητώ χαρακτηρίζεται από στατικότητα και ο Απόλλωνας στην αγκαλιά της είναι γυμνός. Επιπλέον, σε ένα χάλκινο ετρουσκικό κάτοπτρο από το Cerveteri η Λητώ παρακολουθεί τα δύο νήπια δίδυμα παιδιά της να πολεμάνε μπροστά το γιγάντιο φίδι (Εικ. 84).³⁶³ Η Άρτεμις προηγείται του Απόλλωνα και σε αντίθεση με την αττική αγγειογραφία δεν προσδίδει απειλητική διάθεση στη δομή του θέματος, το οποίο επιλέγεται να αποδοθεί διαφορετικά.

Παράλληλα, με αφορμή νεότερες θεωρήσεις που αμφισβητούν την παραδοσιακή σύνδεση με τη λατρευόμενη θεότητα του ναού, αντιπροτείνεται, δεδομένης της ανακριβούς εικόνας για τη διάταξη του εσωτερικού του ναού και της εύρεσης τριών ενεπίγραφων οστράκων κεραμικής bucchero του 6^{ου} αι. π.Χ. με το όνομα *MENRVA* σε ένα από τα κλίτη, πως λατρευόταν στο ναό η Αθηνά (Menrva/Minerva), μόνη της ή

³⁵⁹ Pallottino 1950, 122-179.

³⁶⁰ Pallottino 1950, πίν. 38, 3.

³⁶¹ Βερολίνο, Antikensammlung F2212: BAPD 208984. *ARI*² 730, 8.

³⁶² Παρίσι, Bibliothèque Nationale-Cabinet des Médailles 306: BAPD 330984. *ABV* 572, 7. *LIMC* VII 1994, λήμμα «Python», 609, αρ. 3, πίν. 489 (L. Kahil). Για την απεικόνιση του ίδιου θέματος στην ελληνική αγγειογραφία, βλ. Μπέργκεν, Museum of Applied Art VK62.115: BAPD 352169.

³⁶³ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 51109: Neils 2008, 40, εικ. 6.

σύνναη.³⁶⁴ Θα ήταν, συνεπώς, υπερβολική η επιλογή της διπλής εικόνας του Απόλλωνα σε ένα ναό που είχε αφιερωθεί σε άλλη θεότητα, με αποτέλεσμα το γυναικείο γλυπτό να μην ταυτίζεται με τη Λητώ.

Έχει προταθεί πως πρόκειται για μια ανώνυμη μορφή κουροτρόφου που δεν παρακολουθεί την αφηγηματικότητα των υπόλοιπων ακρωτηρίων.³⁶⁵ Κατά μία άλλη άποψη είναι η Κρέουσα (η σύζυγος του Αινεία), η Ινώ-Λευκοθέα με τον Παλαίμονα-Μελικέρτη,³⁶⁶ ή η Αφροδίτη με τον Ασκάνιο που δραπετεύουν από την Τροία κατά τη διάρκεια του Τρωικού πολέμου· θέμα προσφιλές στην ιταλική τέχνη.³⁶⁷ Κρίνοντας από το σύνταγμα του ηττημένου Ηρακλή από τον Απόλλωνα που σπεύδει να τον τιμωρήσει για την παγίδευση της Κερυνίτιδος Ελάφου, με τα γλυπτά παράλληλα να έχουν σχεδόν τις ίδιες διαστάσεις, θα άρμοζε στο σύμπλεγμα γυναίκας-παιδιού μία αντίστοιχα γυναικεία μορφή αντί του Πύθωνα και συγκεκριμένα η Άρτεμις (**Εικ. 85**).³⁶⁸ Για την ενίσχυση αυτής της υπόθεσης γίνεται αναφορά σε έναν αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα του Ζωγράφου των Νιοβιδών που ανακαλύφθηκε στο Vulci με παράσταση της Αρτέμιδος να τοξεύει μία γυναίκα που ταυτίστηκε με τη Νιόβη και που τρέπεται σε φυγή κρατώντας στην αγκαλιά της ένα νήπιο κορίτσι.³⁶⁹ Οι εικονογραφικές ομοιότητες του γυναικείου ακρωτηρίου από το Portonaccio με την προαναφερθείσα αγγειογραφία, καθώς και οι ιδεολογικοί σκοποί που θα εξυπηρετούσε η σύνθεση σε σχέση με την πρόσληψή της από τους πιστούς θα ταίριαζαν στην αναγνώριση της Νιόβης.³⁷⁰ Τα εικονογραφικά θέματα, άλλωστε, που διαπραγματεύονται τις συνέπειες της ύβρεως και της ασέβειας με την επιβολή τιμωριών από τους θεούς, θα λειτουργούσαν προς παραδειγματισμό στα πλαίσια ενός πολυσήμαντου θρησκευτικού χώρου.

³⁶⁴ Για διαφορετικές απόψεις σχετικά με τις λατρεύμενες θεότητες, βλ. Banti 1943, 187-224. Torelli 1981, 169. Goldberg 1987, 610-61. Boitani κ.ά. 2004, 42. Neils 2008, 44.

³⁶⁵ Brendel 1978, 240.

³⁶⁶ Winter 2005, 249.

³⁶⁷ Ferri 1954, 115-120, πίν. 28-29.

³⁶⁸ Sprenger και Bartoloni 1977, 11. Neils 2008, 41-42, 43, εικ. 9.

³⁶⁹ Neils 2008, 41, εικ. 7. Κατά τον Robert Manuel Cook η σκηνή απεικόνιζε την Αρτέμιδα που καταδιώκει την Καλλιστώ με τον μικρό Αρκάδα, προκειμένου να την τιμωρήσει, μεταμορφώνοντάς τη σε άρκτο, επειδή καταπάτησε τον όρκο της παρθενίας των Νυμφών και συνδέθηκε ερωτικά με τον Δία (Cook 1964, 13-14). Αργότερα, και συγκριτικά με τον γνωστό καλυκωτό κρατήρα του Ζωγράφου των Νιοβιδών (Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου G341: BAPD 206954) και ενός μελανόμορφου τυρρηνικού αμφορέα (Αμβούργο, Museum für Kunst und Gewerbe 1960.1: BAPD 350268) που αναπαριστούν τον Απόλλωνα και την Αρτέμιδα να σκοτώνουν τα παιδιά της Νιόβης, αντί της Καλλιστώς αναγνωρίστηκε η Νιόβη. Ο μύθος της θανάτωσης των παιδιών της Νιόβης περιγράφεται στην *Ιλιάδα* (24.602-609).

³⁷⁰ Να σημειωθεί πως η επιλογή του αρσενικού φύλου, και όχι του θηλυκού όπως συμβαίνει στον αττικό αμφορέα, πιθανώς αποσκοπεί στην υπόδειξη πως ο χαμός του τελευταίου και μικρότερου απογόνου σηματοδοτεί το τέλος ενός γένους, ενισχύοντας την κεντρική ιδέα του θέματος (Neils 2008, 41-44).

Από τα πιο ενδεικτικά παραδείγματα καλλιτεχνικής μεταφοράς της εκδικητικής συμπεριφοράς των θεών σε ετρουσκικό μνημείο είναι η αετωματική σύνθεση του Ναού Α στο Pyrgi με θέμα από τους *Επτά επί Θήβας* του Θηβαϊκού Κύκλου και συγκεκριμένα με τον Δία να εικονίζεται να σκοτώνει τον Καπανέα και την Αθηνά, που ξεχωρίζει από το κράνος και την αιγίδα με το κεντρικό γοργόνειο, να εικονίζεται να απομακρύνει το ελιξίριο της αθανασίας που ετοιμαζόταν να προσφέρει στον Τυδέα, αποχωρώντας έντρομη από την αποτρόπαια θέα του ίδιου να δαγκώνει το κεφάλι του Μελάνιππου (Εικ. 86).³⁷¹

γ. Πήλινο ακρωτήριο με την Ηώ

Το 1870 ανακαλύφθηκε στο Cerveteri ένα πήλινο ακρωτήριο των αρχαϊκών χρόνων, το οποίο θα κοσμούσε την πρόσοψη ενός ναού (Εικ. 87).³⁷² Κατά γενική ομολογία θεωρείται ότι αναπαριστά τον ελληνικό μύθο της Ηούς (Thesau) που απαγάγει τον νεαρό Κέφαλο,³⁷³ αν και σύμφωνα με άλλη υπόθεση ερμηνείας πρόκειται για τον Τρώα πρίγκιπα Τιθωνό.³⁷⁴

Εμπνευσμένο από τις παραστάσεις των εισηγμένων ελληνικών αγγείων,³⁷⁵ το θέμα της Ηούς και του νεαρού εραστή, όπως και οι σκηνές απαγωγής εν γένει, γνώρισε μεγάλη διάδοση στην ετρουσκική τέχνη από το τελευταίο τέταρτο του 6^{ου} και καθόλη τη διάρκεια του 5^{ου} αι. π.Χ.³⁷⁶ Αν και είθισται να χρονολογείται το τελευταίο τέταρτο του 6^{ου} αιώνα, ορισμένες στιλιστικές λεπτομέρειες το κατεβάζουν χρονικά στο διάστημα 460-450 π.Χ.³⁷⁷ Οι δύο μορφές αποδίδονται σε έκτυπο ανάγλυφο να πατούν επάνω σε μία μνηοειδή βάση με έξι έλικες που πιθανώς συμβολίζουν τη θάλασσα. Η θεά εικονίζεται στην στάση του *εν γούνασι δρόμου*, λιγότερο στατική και άκαμπτη, θυμίζοντας το άγαλμα της Νίκης του Καλλιμάχου από την Ακρόπολη της Αθήνας.³⁷⁸ Φέρει διάδημα που κοσμεύεται με ακτινωτό μοτίβο, δισκοειδή σκουλαρίκια και ψέλιο σε κάθε χέρι. Τα μαλλιά, κυματιστά επάνω από την τριγωνική διαμόρφωση του μετώπου, κατανέμονται σε ευδιάκριτους μακριούς αστραγαλόσχημους πλοκάμους, θυμίζοντας τις περιπτώσεις της

³⁷¹ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Krauskopf 1974. Colonna 1996. Simon 2013, 508, εικ. 24.22. Spivey και Harari 2017, 966-967, εικ. 51.15.

³⁷² Βερολίνο, Antikensammlung TC 6681.1.

³⁷³ Goldberg 1987. De Puma 1994, 181-182, πίν. 16.7.

³⁷⁴ Simon 2007, 52, πίν. XXI c. 2013, 506, 507, εικ. 24.20.

³⁷⁵ Για την απεικόνιση του θέματος στην ελληνική αγγειογραφία, βλ. παρακάτω στις σελ. 110-112.

³⁷⁶ Goldberg 1987, 607, 610.

³⁷⁷ Goldberg 1987, 612-613.

³⁷⁸ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 690: Rolley 1994, 188, εικ. 169. Τριάντη 1998, 95, 156-157, εικ. 166-167. Pandermalis κ.ά. 2024, 174-175, εικ. 208-209.

Κόρης του Ευθυδίκου³⁷⁹ και των πήλινων κεφαλών των Μαινάδων από τα ακροκέραμα του Cerveteri, εκ των οποίων ένας σημαντικός αριθμός προέρχεται από ναούς στο Pyrgi και χρονολογούνται περί το 500-450 π.Χ.³⁸⁰ Οι όγκοι για τη δήλωση των χαρακτηριστικών του προσώπου χρησιμοποιούνται με πιο ήπιες μεταβάσεις, ομοίως και το αρχαϊκό μειδίαμα. Φέρει ιμάτιο, πάνω από τον λεπτό ιωνικό χιτώνα, με τις δύο μακριές απολήξεις να καταλήγουν στο ύψος της κνήμης, φτερωτά *calcei repandi* στα πόδια, ενώ πίσω από την πλάτη προβάλλουν οριζόντια τα δύο φτερά. Με το δεξί λυγισμένο χέρι υποβαστάζει την πλάτη του αγοριού και με το αριστερό το πόδι του.

Παρόμοια σύνθεση με αυτήν του ακρωτηρίου απαντάται ανάγλυφα και σε ένα χάλκινο κάτοπτρο από το Vulci των χρόνων 480-470 π.Χ. στο Museo Gregoriano Etrusco (Εικ. 88).³⁸¹ Ακτινωτό διάδημα περικλείει σαν φωτοστέφανο το κεφάλι της θεάς, η οποία εικονίζεται και πάλι σε μία πιο ελεύθερη εκδοχή του *εν γούνασι δρόμου*.³⁸² Το θέμα απαντάται επίσης και σε ένα χάλκινο ειδώλιο από τη Val di Chiana,³⁸³ ενώ εικονογραφικές ομοιότητες παρατηρούνται και με το γυναικείο άγαλμα-ακρωτήριο του ναού στο Portonaccio. Η ετρουσκική εκδοχή του ελληνικού μύθου της Ηούς και του Κέφαλου φαίνεται πως εικονογραφικά σχετίζεται περισσότερο με τον τύπο της κουροτρόφου, ο οποίος υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλής στην Ιταλία και σχετίστηκε με το χαρακτήρα των λατρευόμενων θεαινών ως ζωοδόχων.³⁸⁴

3.1.8. Πήλινες γραπτές πλάκες

Μια μικρότερη ομάδα γραπτών αρχιτεκτονικών μελών αντιπροσωπεύουν οι πήλινες ζωγραφιστές πλάκες-πίνακες, φορείς ανεικονικών θεμάτων και εικονιστικών παραστάσεων, που αντιστοιχούν στα ελληνικά *λευκώματα* (ξύλινες ή πήλινες πινακίδες επιστρωμένες με γύψο). Με βάση τον τόπο εύρεσής τους, φαίνεται πως κοσμούσαν κυρίως το εσωτερικό θαλαμωτών τάφων, αλλά δεν αποκλείεται μια προηγούμενη χρήση τους σε ιδιωτικές αριστοκρατικές κατοικίες, δημόσια κτήρια και ναούς. Ο Πλίνιος ο

³⁷⁹ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 686: Lechat 1904, 353-354. Raubitschek 1949, 56-57, αρ. 56. Charbonneaux κ.ά. 1968, 282, 284, εικ. 264. Richter 1968, εικ. 565. Τριάντη 1998, 95, 150-151, εικ. 155-158. Stieber 2004, 73-74, εικ. 7, 32. Pandermalis κ.ά. 2024, 128, 144, 177-178, εικ. 151-152, 212.

³⁸⁰ Αναλυτικά για τις ανθρώπινες κεφαλές των ακροκεράμων που βρέθηκαν στο Cerveteri, βλ. Riis 1981, 25-43, πίν. II.

³⁸¹ Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 12241.

³⁸² Goldberg 1987, 608, 613.

³⁸³ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1847,0806.130 (δεν εκτίθεται).

³⁸⁴ Πιθανώς η λατρευόμενη θεότητα του ναού από τον οποίο και προέρχεται το ακρωτήριο να ήταν η Ήρα (Uni), καθώς η λατρεία της είχε γνωρίσει μεγάλη διάδοση στο Cerveteri και ιδιαίτερα στο επίνειο των Pyrgi κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αι. π.Χ. (Goldberg 1987, 612). Παράλληλα, η θεά εμφανίζεται σε ετρουσκικά κάτοπτρα να θηλάζει τον ενήλικα Ηρακλή (Hercle) (Bonfante 1982, 81, εικ. 100). Σχετικά με τον τύπο της κουροτρόφου, βλ. παραπάνω στην υποσημ. 85.

Πρεσβύτερος (*Φυσική Ιστορία* 35.17-18) κάνει λόγο για μία σειρά ανάλογων πολύχρωμων πινάκων απaráμιλλης ομορφιάς που μπορούσε κανείς να δει στην Ardea και το Lanuvium του Λατίου καθώς και στο Cerveteri που ήταν μάλιστα αρκετά πρωιμότερες.

Πράγματι από την ετρουσκική πόλη και νεκρόπολη του Cerveteri παραδίδεται ο μεγαλύτερος αριθμός από ζωγραφιστούς πίνακες που χρονολογούνται περί το 570 με 500 π.Χ.³⁸⁵ Το εικονιζόμενο θέμα αποδιδόταν με τη μορφή συνεχούς ζωφόρου, η σύνθεση της οποίας ήταν αποτέλεσμα της συνένωσης πολλών πινάκων μαζί. Την ίδια περίοδο που ο διάσημος αγγειογράφος και αγγειοπλάστης Εξηκίας κατασκεύαζε τους δικούς του πίνακες, οι οποίοι θα κοσμούσαν την όψη ορισμένων τάφων του Κεραμεικού,³⁸⁶ στο Cerveteri της Ετρουρίας ζωγράφοι (*pictores*) ή γλύπτες (*plastae*) υιοθετώντας ελληνικά, εν μέρει, τεχνοτροπικά και εικονογραφικά δάνεια, μεταξύ άλλων δημιουργούν δύο από τις πλέον δημοφιλείς συνθέσεις πινάκων όπου πρωταγωνιστούν γυναικείες μορφές, τις πλάκες Boccanera (στο Βρετανικό Μουσείο) (Εικ. 89)³⁸⁷ και Campana (στο Μουσείο του Λούβρου) (Εικ. 90).³⁸⁸

α. Πλάκες Boccanera³⁸⁹

Οι πέντε πήλινες γραπτές πλάκες που σώζονται σήμερα τοποθετούνται χρονολογικά περί τα μέσα, ή το δεύτερο τέταρτο, του 6^{ου} αι. π.Χ. (560-550/540 π.Χ.) (Εικ. 89).³⁹⁰ Από αυτές η πρώτη και η τελευταία, με παράσταση σφίγγας, θα πλαισίωναν το θυραίο άνοιγμα του τάφου,³⁹¹ ενώ οι τρεις ενδιάμεσες τον πίσω τοίχο. Σε κάθε μία από αυτές εικονίζονται τρεις ανθρώπινες μορφές, που στην πλειοψηφία τους είναι γυναικείες (επτά γυναίκες, δύο άνδρες), και δύο συνολικά θέματα πολύσημης ερμηνείας.

³⁸⁵ Υπάρχουν περιπτώσεις που οι πίνακες έχουν δεχτεί τροποποιήσεις εξαιτίας δεύτερης χρήσης, πιθανώς λόγω της μεταφοράς από την αστική στην ταφική αρχιτεκτονική (Christiansen και Winter 2010, 23). Αντίστοιχα παραδείγματα προέρχονται και από το Veio. Στον περίβολο μάλιστα του ναού στο Portonaccio βρέθηκαν πήλινες πλάκες με ζώνες ανθεμίων, σκηνές μάχης και τοπίων, κατά τα αττικά πρότυπα, που θα ήταν διευθετημένες σε διαδοχικές σειρές (Steingraber 2006, 124).

³⁸⁶ Boardman 1955. Shapiro 1991, 633-634. Mommsen 1997. Dillon 2002, 275-279.

³⁸⁷ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1889,0410.1-5.

³⁸⁸ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου S4031-S4035.

³⁸⁹ Οι πλάκες Boccanera ανακαλύφθηκαν εντός του ομώνυμου μικρού θαλαμωτού τάφου στη Νεκρόπολη Banditaccia το 1874 από τα αδέλφια Boccanera. Το ύψος τους υπολογίζεται στα 98-102 εκ. και το πλάτος στα 56-57 εκ.

³⁹⁰ Για αναλυτική παρουσίαση, βλ. Dennis 1883, 257-259. Pallottino 1952, 25-28. Pairault Massa 1992, 53-55. Spivey 1997, 88-89, εικ. 72-74, 89-91. Steingraber 2006, 123-124. Spivey και Harari 2017, 946, εικ. 51.3.

³⁹¹ Όπως καλύτερα γίνεται αντιληπτό από τις τοιχογραφίες των τάφων, οι θύρες και οι ψευδοθύρες σύμφωνα με την ετρουσκική πίστη είχαν μία συμβολική χροιά σύνδεσης της ζωής και του θανάτου (Torelli 1999, 153. Steingraber 2006, 66. Brandt 2015, 117-119). Συνεπώς η τοποθέτηση των πλακών με τη δαιμονική, αποτροπαϊκή μορφή της σφίγγας εκατέρωθεν της εισόδου δεν θεωρείται διόλου παράδοξη.

Στην πρώτη σκηνή τρεις γυναίκες μεταφέρουν αντικείμενα κινούμενες σε πομπή προς τα δεξιά (**Εικ. 89α**). Η μοναδική ανυπόδητη, με το λοξά φορεμένο ιμάτιο, κρατά *cista* και ίσως πρόκειται για μορφή θεραπαινίδας. Οι άλλες δύο ομοιόμορφα ντυμένες με *calcei repandi*, φαρδύ ιωνικό χιτώνα και μακρύ ιμάτιο που καλύπτει το κεφάλι, τμήμα του οποίου ανασύρουν με το αριστερό τους χέρι, κρατάνε αλάβαστρα. Η διαδεδομένη χρήση των αγγείων αυτών στο γυναικείο βίο και τα ταφικά δρώμενα, σε συνδυασμό με τη χειρονομία της *ανακαλύψεως* και το καλυμμένο κεφάλι, δηλωτικό κάποτε πένθιμης διάθεσης, παραπέμπουν σε κάποια τελετουργική πράξη που επιμελούνταν αποκλειστικά γυναίκες, όπως τα Αδώνια ή κάποια γιορτή προς τιμήν της Αφροδίτης. Όσον αφορά τη μορφή που προηγείται -λόγω της ενδυματολογικής διαφοροποίησής της, με το στενό δαιδαλικό ένδυμα, και της μακριάς της κόμης- θα μπορούσε να συναχθεί πως είναι η τελετάρχης ή ακόμα και θεά.

Πολύ πιο αβέβαιη είναι η ερμηνεία του δεύτερου θέματος με τη συνάντηση των δύο ανδρών (**Εικ. 89β**). Ο πρώτος που κοιτάει προς τα δεξιά φέρει κλάδο και κωνικό κάλυμμα κεφαλής, ενώ ο άλλος με το πλατύγυρο καπέλο, φέρει σκήπτρο που επιστέφεται με πλαστικά αποδοσμένη μορφή ταύρου. Ακολουθεί μία γυναικεία μορφή με στεφάνι στο κεφάλι και ένα δεύτερο στο αριστερό της χέρι, δόρυ στο δεξί, μακρύ δαιδαλικό ένδυμα, βραχιόλια και περιβραχιόνια, που θυμίζει εκείνη που προηγείται στην τέταρτη πλάκα, καθώς και δύο ακόμα με κλαδιά ροδιάς, ιωνικό χιτώνα και ιμάτιο. Η σκηνή συνήθως ερμηνεύεται ως η Κρίση του Πάριδος, με τον Ερμή να οδηγεί την Αθηνά, την Ήρα και την Αφροδίτη, η οποία τολμηρά ανασηκώνει το ένδυμά της. Σύμφωνα με μία άλλη υπόθεση ερμηνείας πρόκειται για τον μυθολογικό κύκλο του Θησέα, καθώς ο ταύρος που επιστέφει το σκήπτρο του δεύτερου άνδρα παραπέμπει στη βασιλεία του Μίνωα και τη συγγένειά του με το Δία και την Ευρώπη. Σε μία τέτοια περίπτωση η γυναίκα με το στεφάνι και το δόρυ θα μπορούσε να είναι η Αριάδνη και οι άλλες δύο μορφές νεαρές Αθηναίες που έσωσε ο Θησέας από τον Μινώταυρο. Σε μία τρίτη περίπτωση, ίσως πρόκειται για κάποια θρησκευτική ή λατρευτική πομπή προς τιμήν της Περσεφόνης, εάν λάβει κανείς υπόψιν του τα ρόδια που εικονίζονται, με τις ανδρικές μορφές να χαρακτηρίζονται ως ιερείς.

β. Πλάκες Campana³⁹²

³⁹² Οι πλάκες Campana ανακαλύφθηκαν το 1845 από τον μαρκήσιο G. P. Campana, στο εσωτερικό ενός θαλαμωτού τάφου της Νεκρόπολης Banditaccia.

Οι πήλινες πλάκες Campana χρονολογούνται το τρίτο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ. (περί το 530 π.Χ.) και είναι συνολικά έξι, αν και η μία δεν εντάσσεται στην αφηγηματική συνέχεια των υπόλοιπων με αποτέλεσμα να εξετάζονται μονάχα οι πέντε από αυτές (Εικ. 90).³⁹³ Σημαντική για την κατανόηση του θέματος είναι η κεντρική πλάκα με την παράσταση ενός αγένειου νέου σε στάση λατρείας ή προσευχής μπροστά από έναν βωμό με την φωτιά να καίει και έναν λέβητα που στηρίζεται επάνω σε έναν κιονίσκο. Πίσω του ακολουθεί ένα ανδρόγυνο ζεύγος και δύο άνδρες με δόρυ και τόξο, ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται μία γυναίκα που κρατά ένα φυλλωτό κλάδο. Προς το βωμό κατευθύνονται επίσης ένας οπλισμένος με τόξο και βέλος άνδρας και μία φτερωτή δαιμονική μορφή που μεταφέρει στην αγκαλιά της μία γυναίκα. Στην πέμπτη πλάκα και σε διαφορετικό, πιθανώς, χώρο δύο ευγενείς ηλικιωμένοι άνδρες κάθονται σκεπτικοί σε δίφρο, ενώ από επάνω πετάει μία γυναικεία φτερωτή μορφή.

Ο γενειοφόρος άνδρας της τέταρτης πλάκας ταυτίζεται συχνά με τον Ηρακλή, ενώ η δαιμονική μορφή που ακολουθεί, συνήθως στην εικονογραφία της ετρουσκικής ταφικής ζωγραφικής, γεφυρώνει συμβολικά τη ζωή και το θάνατο, με αποτέλεσμα η γυναίκα που μεταφέρει να είναι πιθανώς νεκρή. Κατά συνέπεια, η σκηνή έχει ερμηνευτεί ως η αυτοθυσία της Άλκηστης, την οποία και έσωσε ο Ηρακλής καταφέροντας να ξεγελάσει τον Θάνατο, με την πομπή που κατευθύνεται προς τον κεντρικό βωμό να λειτουργεί ως αναφορά στην θανάσιμη ημέρα του Αδμήτου που ορίστηκε από την Αρτέμιδα έπειτα από την αμέλειά του να της αποδώσει τιμές την ημέρα της γιορτής των γάμων του. Το πουλί με το γυναικείο πρόσωπο της πέμπτης πλάκας συμβολίζει την ψυχή της νεκρής. Σύμφωνα με άλλες υποθέσεις, εικονίζεται η θυσία της Ιφιγένειας ή της Πολυξένης.³⁹⁴

Ενδέχεται, ωστόσο, καμία από τις εικονιζόμενες μορφές να μην έχει μυθικό, ηρωικό ή θεϊκό υπόβαθρο, με τη σκηνή να εξυπηρετεί αλληγορικά την αφήγηση των ταφικών και θρησκευτικών πρακτικών και πεποιθήσεων του ετρουσκικού βίου.³⁹⁵ Δεν αποκλείεται η υιοθέτηση ελληνικών μύθων και παραλλαγών τους, αλλά με σκοπό την εξυπηρέτηση της ταφικής ιδεολογίας των Ετρούσκων. Άλλωστε σε επίπεδο

³⁹³ Για αναλυτική παρουσίαση, βλ. Dennis 1883, 259-264. Martha 1889, 425-429. Pallottino 1952, 33. Pairault Massa 1992, 55-57. Spivey 1997, 91-92. Steingraber 2006, 124.

³⁹⁴ Σε έναν τυρρηνικό αμφορέα του Ζωγράφου του Τιμιάδη (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1897,0727.2: BAPD 310027) εικονίζεται η θυσία της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα. Τρεις άνδρες, ο Αμφίλοχος, ο Αντιφάνης και ο Αίας, μεταφέρουν την Πολυξένη την ώρα που ο Νεοπτόλεμος βυθίζει το ξίφος του στο λαιμό της, από όπου αναβλύζει αίμα. Πρόκειται για μία βίαιη και σπάνια απεικόνιση του θανάτου της Πολυξένης, ο οποίος συνήθως επιλέγεται να εννοηθεί στο θέμα της «ενέδρας του Αχιλλέα στον Τρώιλο» (Bundrick 2019, 54-56, εικ. 3.4, 61). Ο R. Osborne (2001, 278) σημειώνει πως οι τυρρηνικοί αμφορείς, που απευθύνονταν ειδικά στην ετρουσκική αγορά, ξεχωρίζουν ως προς την επιλογή των θεμάτων, παρουσιάζοντας ερωτικές και βίαιες σκηνές.

³⁹⁵ Martha 1889, 426.

τεχνοτροπικής εκτέλεσης ακολουθούνται πρότυπα της ελληνικής αγγειογραφίας, η οποία έχει εντοπιστεί σε μεγάλες ποσότητες στο Cerveteri.³⁹⁶ Τέτοια είναι η απλότητα της σύνθεσης, η απόδοση των μορφών σε κατατομή, η διάκριση των γυναικών από τους άνδρες με τη σάρκα να αφήνεται στο λευκό χρώμα του πηλού, η χρήση λεπτών, παράλληλων κυματισμών για τις πτυχές των ενδυμάτων και οι χειρονομίες. Σε κάθε περίπτωση και παρά τη χρήση ελληνικών θεμάτων και μοτίβων, η σύνθεση δεν παύει να είναι απόλυτα ετρουσκική, όπως και στις πλάκες Boccanera, με τα γεμάτα πρόσωπα, τα χρωματιστά υφάσματα και τις περίτεχνες παρυφές, τα *calcei repandi* και τα κοσμήματα.

3.1.9. Οι τοιχογραφίες των τάφων³⁹⁷

Οι τοιχογραφίες των τάφων αποτελούν αναμφίβολα τα πλέον εκφραστικά κατάλοιπα του ετρουσκικού πολιτισμού ως μέσα καλλιτεχνικού πλουραλισμού, πάγιων πεποιθήσεων και ιδεών, συμπληρώνοντας παράλληλα την ανεπαρκή εικόνα της ελληνικής μνημειακής ζωγραφικής. Τοποθετούνται χρονολογικά περί το δεύτερο τέταρτο του 7^{ου} αιώνα έως τα τέλη του 3^{ου} και τις αρχές του 2^{ου} αι. π.Χ. και ο μεγαλύτερος αριθμός τους προέρχεται από τους θαλαμωτούς τάφους της Tarquinia, αν και εντοπίζονται και σε άλλες τοποθεσίες όπως το Chiusi, το Cerveteri, το Orvieto, η Tuscania, το Veio και το Vulci. Τα εικονιζόμενα θέματα αναπαράγουν τις ταφικές και τιμητικές τελετές που πραγματοποιούνταν πριν τον ενταφιασμό ή την καύση του νεκρού, συμβολίζοντας τη μεταίχμιακή κατάσταση μεταξύ της ζωής και του θανάτου και εξασφαλίζοντας την επιτυχή μετάβαση του νεκρού στο Επέκεινα.³⁹⁸ Από τους 135 τοιχογραφημένους τάφους που είναι γνωστοί στη νεκρόπολη Monterozzi της Tarquinia, οι 62 περιέχουν την απεικόνιση γυναικών σε διάφορα περιβάλλοντα, συμπεριλαμβανομένων σκηνών χορού και μουσικής, αθλητικών αγώνων (όπου οι γυναίκες συμμετέχουν ως θεατές) και συχνότερα συμποσίου.

α. Συμπόσιο

³⁹⁶ Martha 1889, 427. Spivey 1997, 88. Steingraber 2006, 125.

³⁹⁷ Όλες οι τοιχογραφίες που αναφέρονται προέρχονται από θαλαμωτούς τάφους της Tarquinia, με εξαίρεση τον Τάφο του Πιθήκου (Tomba della Scimmia) που προέρχεται από το Chiusi.

³⁹⁸ Brandt 2015, 113-114. Να σημειωθεί πως σε κάθε τάφο επιλέγονται διαφορετικοί θεματικοί συνδυασμοί, με αποτέλεσμα, παρά τη φαινομενική ομοιότητα, να υπάρχει κάθε φορά πρωτοτυπία.

Το συμπόσιο αποτελεί το πιο σύνηθες θέμα της ετρουσκικής ταφικής ζωγραφικής και εκείνο με τη μεγαλύτερη συχνότητα απεικόνισης γυναικών σε ένα περιβάλλον όπου σύμφωνα με τα ελληνικά δεδομένα η συνύπαρξη των δύο συζύγων θα ήταν απαγορευτική.³⁹⁹ Η επιλογή του ως θέματος έγκειται στην απεικόνιση της πραγματικής συνθήκης συνάντησης ατόμων και οίκων στο πλαίσιο των καθιερωμένων ταφικών εθίμων και τελετουργιών που πραγματοποιούνταν την ημέρα της ταφής ή στις μνημόσυνες γιορτές, αλλά και ως η τελική τελετουργική πράξη κατά την οποία ο νεκρός γίνεται δεκτός στο Επέκεινα και επανενώνεται με τους προγόνους του.⁴⁰⁰ Στις τοιχογραφίες της Αρχαϊκής και Υποαρχαϊκής περιόδου, οι γυναίκες δεν εικονίζονται ποτέ να κρατούν αγγεία πόσης ή να πίνουν,⁴⁰¹ κάτι το οποίο ωστόσο θα μπορούσε να εννοηθεί με τους ανακεκλιμένους άνδρες να φέρουν στον μεταξύ τους χώρο κάποιο σκεύος (**Εικ. 92, 93, 94, 99**) ή τις θερααινίδες να μεταφέρουν προς μια ευγενή κυρία αγγείο σερβιρίσματος κρασιού (**Εικ. 108**).⁴⁰² Καμία εικονιζόμενη γυναίκα δεν είναι γυμνή, ενώ όλες οι ευγενείς παρουσιάζονται με πολυτελή κοσμήματα⁴⁰³ και επιβλητικά ενδύματα, συνήθως παραλλαγές ανοιχτόχρωμων χιτώνων με χειρίδες και ιμάτια, ακολουθώντας ίσως τη μόδα της εποχής.⁴⁰⁴

Η πρώτη γνωστή παράσταση συμποσίου με γυναικεία παρουσία προέρχεται από τον Τάφο Bartoccini (Tomba Bartoccini) των χρόνων περίπου 540-520 π.Χ. που είναι και ο μεγαλύτερος της σειράς (**Εικ. 91**).⁴⁰⁵ Στο δεξί άκρο του αετώματος του πίσω τοίχου, πλάι στις δύο κλίνες όπου ξαπλώνουν άνδρες βρίσκονται τρεις γυναίκες. Η ιδιαιτερότητα της εν λόγω σύνθεσης έγκειται στο ότι δεν πλαγιάζουν μαζί τους, ως είθισται, αλλά διακρίνονται, με την πρώτη και την τρίτη, που φέρει *ραπίδα* (ραβδί) ως αντικείμενο κύρους, να κάθονται σε κλισμό με το σώμα στραμμένο προς τα αριστερά και τη μεσαία όρθια, αποδοσμένη στην ίδια κλίμακα με τις ανδρικές μορφές. Το αέτωμα, ως επίστεψη

³⁹⁹ Scheffer 2007, 39-40.

⁴⁰⁰ Barker και Rasmussen 1998, 248-251. Haynes 2000.

⁴⁰¹ Liébert 2006, 82.

⁴⁰² Small 1994, 85-87.

⁴⁰³ Τα κοσμήματα που συνήθως φέρουν είναι δισκοειδή ενώτια, απλοί τύποι περιδεραιών και ψελίων. Δεν είναι πάντα βέβαιο πόσο αξιόπιστη μπορεί να θεωρηθεί η καλλιτεχνική μεταφορά των πραγματικών κοσμημάτων, εκτός από περιπτώσεις εντοπισμού πραγματικών αντιστοίχων. Για παράδειγμα, είναι γνωστό από ευρήματα πως οι Ετρούσκες φορούσαν τον 6^ο αι. π.Χ. δισκοειδή ενώτια. Ωστόσο, η απλοποιημένη εικονογραφική αποτύπωσή τους φαίνεται να ακολουθεί μια σύμβαση με ελληνικές καταβολές, αφού σπανίως μεταφέρονται οι περίπλοκες τεχνικές κατασκευής τους (κοκκίδωση, συρματερή) (Bonfante 2003, 2. Castor 2016, 277-278).

⁴⁰⁴ Για περαιτέρω στοιχεία σχετικά με τον χιτώνα και το ιμάτιο, βλ. Bonfante 2003, 31-57.

⁴⁰⁵ Steingraber 1986, 286, αρ. 45. 2006, 90.

του τοίχου, προσέδιδε στο θέμα εξέχουσα σημασία λειτουργώντας και ως σύμβολο υψηλής κοινωνικής θέσης.⁴⁰⁶

Στις περισσότερες τοιχογραφίες συμποσίων οι γυναίκες ξαπλώνουν μαζί με τους άνδρες και βρίσκονται πάντα στα δεξιά τους⁴⁰⁷ με τα πόδια και των δύο να εκτείνονται προς τα αριστερά της κλίνης. Πρόκειται για γυναίκες ευγενείς, συζύγους και μητέρες, με την ανάκλιση να βασίζεται στην αποτύπωση της ισότητας με τον άνδρα και στον αμοιβαίο σεβασμό. Σε παραδείγματα του 6^{ου} αι. π.Χ. ανταλλάσσουν μεταξύ τους ζωηρές χειρονομίες συνομιλίας και άνεσης (**Εικ. 92, 93, 99**), ενώ από τις αρχές του 5^{ου} παρατηρείται μία απόκλιση από παραστάσεις οικειότητας με τον αριθμό των κλινών και των ζευγαριών να αυξάνονται, το ίδιο και η ποικιλία των κινήσεων (**Εικ. 94, 95, 96, 97**).

Στο αέτωμα του πίσω τοίχου του κεντρικού θαλάμου του Τάφου του Κυνηγιού και του Ψαρέματος (Tomba della Caccia e della Pesca) που χρονολογείται γύρω στο 520/510 π.Χ. (**Εικ. 92**),⁴⁰⁸ ένα ξαπλωμένο ζευγάρι πλούσια ενδεδυμένων ευγενών, πιθανώς των συζύγων που θάφτηκαν στον τάφο, ανταλλάσσει χειρονομίες οικειότητας και στοργής θυμίζοντας την αντίστοιχη παράσταση από τον Τάφο του Γέρου (Tomba del Vecchio) των ιδίων χρόνων (**Εικ. 93**).⁴⁰⁹ Η γυναίκα, αποδοσμένη στην ίδια κλίμακα με τον άνδρα, προτείνει το ένα χέρι κρατώντας μπλε στεφάνι,⁴¹⁰ όμοιο με αυτά που κοσμούν το κεφάλι της, με σκοπό να του το προσφέρει ή να τον στεφανώσει και με το άλλο ακουμπάει τον ώμο του όσο εκείνος προστατευτικά αγγίζει τον αριστερό της ώμο. Σε ό,τι

⁴⁰⁶ Poulsen 1922, 42-43. Steingraber 1986, 293, αρ. 50. 2006, 68, 95-96. Από τα τέλη του 6^{ου} και τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. οι σκηνές συμποσίων καταλαμβάνουν την κυρίως επιφάνεια του πίσω τοίχου των τάφων και περιστασιακά συνεχίζονται στους πλευρικούς.

⁴⁰⁷ Εξαιρείται ο Τάφος Bartoccini και ο Τάφος της Νεκρικής Κλίνης (Tomba del Letto Funebre).

⁴⁰⁸ Η συνύπαρξη της σκηνής του συμποσίου στο αέτωμα με το θαλάσσιο τοπίο, στους τρεις τοίχους του κεντρικού θαλάμου, που αφομοιώνει την ανθρώπινη παρουσία προσδίδει στο σύνολο του διακόσμου χαρακτήρα αποκαλυπτικό. Παράλληλα η επιλογή της απεικόνισης σκηνής κυνηγιού στον προθάλαμο πάνω από το αέτωμα της εισόδου καθώς και οι γυμνές διογκωμένες μορφές που εκτελούν ένα είδος τελετουργικού χορού διονυσιακού χαρακτήρα ακολουθεί μία ιδεολογική διαβάθμιση από το εγκόσμιο στο υπερβατικό (Dennis 1983, 311-313. Poulsen 1922, 42-43. Pallottino 1952, 47-50. Steingraber 1986, 293, αρ. 50. 2006, 86-88, 95-96). Σε γενικές γραμμές, μπορούν να διακριθούν ορισμένα μοτίβα όσον αφορά τη θέση συγκεκριμένων σκηνών μέσα στην ευρύτερη δομή ενός ετρουσκικού τάφου. Σκηνές, για παράδειγμα, που σχετίζονται με τον κόσμο των ζωντανών βρίσκονται κοντά στον τοίχο της εισόδου των τάφων (Torelli 1997, 127, 143).

⁴⁰⁹ Dennis 1983, 356-358. Poulsen 1922, 37, εικ. 30, 38. Steingraber 1986, 355, αρ. 124.

⁴¹⁰ Τα στεφάνια, που κάποτε κρέμονται μαζί με γιρλάντες στο χώρο πάνω από το ζευγάρι, προσδίδοντας εορταστικό χαρακτήρα, παραπέμπουν στις υποθυμίδες, στεφάνια από ευωδιαστά λουλούδια τα οποία φορούσαν οι συμπότες γύρω από τον λαιμό τους προκειμένου να απολαμβάνουν καλύτερα την αίσθηση του αρώματος. Η παράδοση υπήρχε και στην Ιωνία με τις γυναίκες να βάζουν άρωμα στο στήθος τους, φορώντας επίσης τα στεφάνια λουλουδιών (Αθήναιοι, *Δειπνοσοφισταί* 15.647c-d). Εκτός από την κοσμητική τους λειτουργία, το γεγονός ότι στέφουν το κεφάλι των ευγενών και των δύο φύλων (κάποτε και των χορευτών, όπως και των υπηρετών) υποδηλώνει την ισότητά τους σε ένα περιβάλλον που για τα ελληνικά δεδομένα η συνύπαρξη των δύο συζύγων ήταν απαγορευτική. Περίπου από το 500 π.Χ. οι γυναίκες παύουν να εικονίζονται με στεφάνια στα χέρια, παρά μόνο στο κεφάλι.

αφορά την απεικόνιση της γυναικείας μορφής, αυτή φέρει καφέ χιτώνα με χειρίδες που φθάνουν ως τους αγκώνες, κόκκινο ιμάτιο, με αναδιπλωμένη και ξεχωριστά ραμμένη παρυφή σε πράσινο χρώμα, να καλύπτει μέρος της κόμμωσης *tutulus*, από την οποία διακρίνονται και οι ιμάντες συγκράτησης των μαλλιών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το πλήθος των κοσμημάτων, αποδοσμένων σε μεγάλη, κατά την ετρουσκική συνήθεια, κλίμακα όπως το ταινιωτό περιδέραιο, τα τρία βραχιόλια σε κάθε χέρι, εκ των οποίων τα δύο έχουν σχηματισμένα πέρατα, και τα δισκοειδή σκουλαρίκια. Ο μεγάλος αριθμός τους σηματοδοτεί τόσο την ισχύ και την μακροήμερευση του γένους, όσο και τη δυνατότητα της γυναίκας που τα φοράει να ζει σε συνθήκες ευμάρειας και πολυτέλειας.⁴¹¹ Πίσω από τη γυναίκα ακολουθεί ένας αυλητής και δύο καθιστές γυναικείες μορφές, οι οποίες επιδίδονται στη γυναικεία δραστηριότητα της κατασκευής στεφάνων. Έχουν μακριά μαλλιά, φορούν μπλε και λευκό χιτώνα με χειρίδες, κατά μήκος των οποίων αποδίδονται τα κομβία, και *calcei repandi*. Πιθανώς πρόκειται για τις κόρες του ζευγαριού είτε για θεραπαινίδες. Η αετωματική κλίση επιβάλλει την απόδοσή τους σε μικρότερη κλίμακα, γεγονός που ίσως συνδέεται και με την κατώτερη κοινωνική τους τάξη (κυρίως του αυλητή) αλλά και το νεαρό της ηλικίας τους.

Από τις καλύτερα διατηρημένες τοιχογραφίες, που ξεχωρίζουν για τα πλούσια χρώματα και τις γεμάτες ζωή χειρονομίες των μορφών, είναι αυτές που προέρχονται από τον Τάφο των Λεοπαρδάλεων (Tomba dei Leopardi) που χρονολογείται μεταξύ του 490/480-470 π.Χ. (Εικ. 94).⁴¹² Στο κεντρικό θέμα του συμποσίου στον πίσω τοίχο εικονίζονται τρεις κλίνες με ένα ζεύγος ανδρών και δύο συζυγικά ζευγάρια. Οι παρευρισκόμενες ανακεκλιμένες γυναίκες είναι πλούσια ενδεδυμένες, φέρουν ανοιχτόχρωμους χειριδωτούς χιτώνες με κόκκινες παρυφές και κόκκινα ιμάτια, σε αντίθεση με τους άνδρες που αποδίδονται αποκλειστικά με ιμάτιο. Η κοντή ξανθή τους κόμη κοσμεύεται με στεφάνι και το κάθε χέρι τους με τρία ψέλια. Το ζευγάρι της κεντρικής κλίνης στρέφει το κεφάλι στα δεξιά, πιθανώς προς το μέρος του γυμνού υπηρέτη που φέρει πρόχου στο αριστερό υψωμένο του χέρι, ενώ το ζεύγος στα δεξιά αλληλοκοιτάζεται

⁴¹¹ Castor 2016, 282. Παρά τον επιμελή και λεπτομερή σχεδιασμό των ενωτίων, με την αδρομερή αποτύπωση των τεχνικών κατασκευής της συρματερής και της κοκκιδωτής, δεν επιτυγχάνεται η καλλιτεχνική μεταφορά ενός αποκλειστικά ετρουσκικού τύπου (Cristofani και Martelli 2000, εικ. 174). Το περιδέραιο της ανδρικής μορφής με τα ζωόμορφα περίαπτα ίσως να αποδίδει πιστότερα κάποιον ετρουσκικό τύπο κοσμήματος. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, δεν υπάρχει ιδιαίτερη προτίμηση στην απεικόνιση τοπικών τύπων στην τέχνη της Αρχαϊκής περιόδου (Castor 2016, 278-279).

⁴¹² Pallottino 1952, 65-70. Steingraber 1986, 319, αρ. 81. 2006, 133-134.

με τη γυναίκα να ακουμπάει το αριστερό της χέρι στο στήθος του άνδρα που κρατά στο δεξί υψωμένο χέρι του ένα σφαιρικό αντικείμενο, πιθανώς αυγό.⁴¹³

Η οικειότητα των δύο φύλων σταδιακά περιορίζεται με σκοπό τη διαμόρφωση πιο ισορροπημένων και συμμετρικών συνθέσεων. Η ανακεκλιμένη γυναικεία μορφή στρέφει το κεφάλι προς την αντίθετη πλευρά, ενώ έμφαση προσδίδεται στο πλήθος των διαφορετικών στάσεων και χειρονομιών λόγου, όπως στη σκηνή συμποσίου του Τάφου του Τρικλινίου (Tomba del Triclinio) του 470 π.Χ. (Εικ. 95α).⁴¹⁴ Η μία ξαπλωμένη ευγενής κυρία, με το κόκκινο ιμάτιο να καλύπτει το κεφάλι, στρέφει το βλέμμα της προς τον αυλητή και η άλλη στα δεξιά προς την θεραπαινίδα. Το ίδιο συμβαίνει και με τα τρία ανακεκλιμένα ζευγάρια στον Τάφο του Κυνηγιού Ελαφιού (Tomba della Caccia al Cervo) του 460-440 π.Χ. (Εικ. 96)⁴¹⁵ και στον Τάφο του Πλοίου (Tomba della Nave) των μέσων περίπου του 5^{ου} αι. π.Χ. ή λίγο αργότερα (Εικ. 97).⁴¹⁶

Εκτός από την ανακεκλιμένη στάση, σπανιότερα οι γυναίκες αποδίδονται καθιστές σε δίφρο ή όρθιες. Σκοπός είναι η αντιδιαστολή με τις υπάρχουσες ξαπλωμένες, ως κατώτερης κοινωνικής θέσης (θεραπαινίδες και ακόλουθοι), γυναίκες με πλήρη δικαιώματα αλλά με λιγότερο κύρος ή ηλικιακά νεότερες. Μοναδική είναι η περίπτωση της απεικόνισης μίας καθιστής γυναίκας στην άκρη της κλίνης όπου ξαπλώνει ένα ανδρόγυνο ζευγάρι στον πίσω τοίχο του Τάφου του Μαύρου Κάπρου (Tomba della Scrofa

⁴¹³ Πρόκειται για την πρωιμότερη απεικόνιση αυγού σε ανδρικά χέρια. Βεβαιωμένα οι γυναίκες εικονίζονται με αυγά σε παραστάσεις συμποσίων από τα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. και εξής. Αυγά εικονίζονται συχνά σε σκηνές συμποσίου των τάφων της Tarquinia, όπως στον Τάφο του Τρικλινίου (Tomba del Triclinio) και της Νεκρικής Κλίνης, ενώ έχουν βρεθεί και τσόφλια ή ολόκληρα αυγά ως προσφορές στον νεκρό, όπως και ένα αυγό στρουθοκαμήλου από τον Τάφο του Πλοίου (Tomba della Nave). Και στις δύο περιπτώσεις, η προτίμηση έγκειται τόσο στη λειτουργία του αυγού ως αρχέτυπο σύμβολο της ζωής, της δημιουργίας και της αναγέννησης, όσο και στην υψηλή διατροφική του αξία που βοηθούσε στην τεκνοποιία, γεγονός που υπονοεί τη σημασία της συνέχειας των ετρουσκικών γενών. Η εικονιζόμενη με το αυγό μορφή θα μπορούσε να συμβολίζει τον αποθανόντα είτε κάποιο εξέχον μέλος της οικογένειας (Poulsen 1922, 31-32. Riis 1954, 83. Pieraccini 2014, 271). Σε ορισμένες περιπτώσεις όπου ένας άνδρας ή μία γυναίκα προσφέρουν ο ένας στον άλλον ένα σφαιρικό αντικείμενο ίσως να πρόκειται για δαχτυλίδι (Πλαύτος, *Asinaria* 778).

⁴¹⁴ Dennis 1883, 318-321. Pallottino 1952, 71-78. Steingraber 1986, 352, αρ. 121. 2006, 133-134, 138.

⁴¹⁵ Steingraber 1986, 292, αρ. 49. 2006, 133, 142.

⁴¹⁶ Steingraber 1986, 327, αρ. 91. Bonnin 1991. Steingraber 2006, 143, 153, 155. Στον πίσω τοίχο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογραφική λεπτομέρεια απόδοσης τριών υποποδίων με δύο ζευγάρια σανδάλια στο κάθε ένα, ένα αντίστοιχα για την καθεμία ανακεκλιμένη μορφή. Στον αριστερό τοίχο εκτός από μέρος της σκηνής του συμποσίου που συνεχίζεται με τον μουσικό, εικονίζεται επιπλέον ένα *κυλικείο* (σκευοθήκη) και σκηνή λιμανιού με ένα εμπορικό πλοίο. Μορφολογικά το πλοίο θυμίζει την *ολκάδα* (εμπορικό πλοίο) από μία αττική μελανόμορφη κύλικα (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1867,0508.963/B436: BAPD 479). Ο τάφος λειτουργεί ενδεικτικά του κοινωνικοπολιτικού υπόβαθρου του ιδιοκτήτη και της πιθανής σχέσης του με τη ναυτιλία, καθώς και της συμβολικής σημασίας που αποκτά το ταξίδι του αποθανόντος στο Επέκεινα διά θαλάσσης. Το υδάτινο στοιχείο απαντάται και σε παραστάσεις αττικών αγγείων που εντοπίζονται εντός των ετρουσκικών τάφων (Bundrick 2019, 127).

Nera) περί το 460-440 π.Χ. (**Εικ. 98**).⁴¹⁷ Παρά τη μεγάλη φθορά, στο αριστερό άκρο της μεσαίας κλίνης, από την πλευρά που ξαπλώνει η κυρία, διακρίνεται μία γυναίκα με ανοιχτόχρωμο χιτώνα και ιμάτιο μπλε και κόκκινου χρώματος να παίζει καθιστή λύρα, στηρίζοντας τα πόδια της σε υποπόδιο.⁴¹⁸

Σε ό,τι αφορά τις καθιστές σε δίφρο γυναικείες μορφές, αυτές εικονίζονται είτε στα δεξιά της κλίνης (**Εικ. 91**) είτε στα αριστερά από την πλευρά της ξαπλωμένης γυναίκας με την οποία ίσως συνδέονται συγγενικά (**Εικ. 92, 99α**). Στην περίπτωση του Τάφου των Ζωγραφιστών Αγγείων (Tomba dei Vasi Dipinti),⁴¹⁹ που χρονολογείται περίπου το 510/500 π.Χ. και ακολουθεί το τυπικό ρεπερτόριο των τάφων της Tarquinia, εικονίζεται στον πίσω τοίχο ένα οικογενειακό συμπόσιο με το συζυγικό ζεύγος να ανακάθεται αντικριστά στην κλίνη (**Εικ. 99α**). Ο άνδρας αγγίζει το πιγούνι της γυναίκας σε ένδειξη οικειότητας και αγάπης, ενώ η γυναίκα, πλούσια ενδεδυμένη και κοσμημένη, με χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει τον *tutulus* και δισκοειδές ενώτιο, κρατά στο χαμηλωμένο αριστερό χέρι στεφάνι κάνοντας με το άλλο κάποια χειρονομία λόγου. Στα αριστερά, και σε μικρότερη κλίμακα, βρίσκεται μία καθιστή νεαρή, με παρόμοια εμφάνιση και στεφάνι, στα πόδια της οποίας κάθεται ένας νεαρός γυμνός άνδρας, όμοιος με αυτόν που στέκεται όρθιος πίσω από τον ξαπλωμένο άνδρα. Πρόκειται πιθανώς για την κόρη και τους δύο γιούς των συζύγων, καθώς η παρουσία εταίρων δε θα άρμοζε στο ετρουσκικό ταφικό περιβάλλον, ούτε θα πληρούσε τα ιδεολογικά και αλληγορικά κριτήρια επιλογής των θεμάτων.⁴²⁰

Οι όρθιες, κοντά στους συμπότες, γυναικείες μορφές αναγνωρίζονται ως ενήλικες λόγω της ισοκεφαλίας με τις ανακεκλιμένες, και θα εκτελούσαν το ρόλο της θερααινίδας, λόγω της δευτερεύουσας θέσης και της λιγότερο επιβλητικής τους εικόνας. Στον πίσω τοίχο του Τρικλινίου παρουσιάζονται δύο ανακεκλιμένα συζυγικά ζευγάρια, με τις ευγενείς κυρίες να ξεχωρίζουν από την επιβλητική ενδυμασία (**Εικ. 95α**). Ανάμεσα και πίσω από τα δύο ανάκλιντρα στέκεται, σε ίση αναλογία με τις υπόλοιπες, μία όρθια θερααινίδα με στεφάνι στην κοντή κόμη, χιτώνα και γαλάζιο λοξά φορεμένο

⁴¹⁷ Dennis 1883, 396-397. Stopponi 1983. Steingraber 1986, 340, αρ. 108. 2006, 133, 140. Οι τοιχογραφίες αποσπάστηκαν και μεταφέρθηκαν το 1959 στο Museo Archeologico Nazionale στην Tarquinia.

⁴¹⁸ Ο G. Dennis (1883, 296) και ο C. Sittl (1885, 145) ταυτίζουν την καθιστή μορφή με υπηρέτρια ή με επαγγελματία διασκεδάστρια. Σύμφωνα με τη S. Stopponi (1983, 51-54) πρόκειται για κάποιο τιμώμενο μέλος της οικογένειας, ίσως για την κόρη, εφόσον επιλέγεται να αποδοθεί καθιστή και όχι όρθια. Η S. D. Bundrick (2019, 180-181), συμπληρώνοντας την υπόθεση της Stopponi, υποστηρίζει ότι πρόκειται για την ανύπαντρη κόρη του ζευγαριού που πέθανε πριν παντρευτεί, καθώς εάν ήταν παντρεμένη θα αναπαυόταν μαζί με τον σύζυγό της, όπως τα υπόλοιπα ζευγάρια των τοιχογραφιών.

⁴¹⁹ Dennis 1883, 358-362. Steingraber 1986, 353, αρ. 123. 2006, 100.

⁴²⁰ Poulsen 1922, 36. Steingraber 2006, 68.

ιμάτιο, η οποία όμως αλληλοεπιδρά αποκλειστικά με την κυρία της δεύτερης κλίνης. Οι δύο γυναίκες εκτείνουν τα χέρια τους η μία προς την άλλη, δίχως όμως να κρατάνε κάποιο αντικείμενο. Το εικονογραφικό πρόγραμμα και η σύνθεση της παράστασης του συμποσίου στον Τάφο Claudio Bettini (Tomba Claudio Bettini/5513) των χρόνων 450/440 π.Χ., θυμίζει εκείνη του Τρικλινίου, με τη διαφορά πως τώρα οι συμπότες είναι αποκλειστικά άνδρες και όλες οι γυναικείες μορφές είναι όρθιες (**Εικ. 100α**).⁴²¹ Στον πίσω τοίχο εικονίζονται και πάλι δύο ανάκλιντρα με δύο ζευγάρια ξαπλωμένων ανδρών πίσω από τους οποίους, σε δεύτερο επίπεδο, βρίσκονται τρεις θεραπεαινίδες ευπρεπώς ενδεδυμένες, με κοντή κόμη. Η πρώτη στα αριστερά με λευκό, στικτό χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο αναπτύσσει οπτική επικοινωνία με τον έναν άνδρα της πρώτης κλίνης, ενώ με τον δεύτερο αντίστοιχα εκείνη που βρίσκεται μεταξύ των δύο κλινών και φέρει ιμάτιο κυανού χρώματος, περιδέραιο στο λαιμό και ψέλια. Η τρίτη στη σειρά στρέφεται προς την αριστερή ανδρική μορφή της άλλης κλίνης που κρατά ανθέμιο. Οι στατικά αποδοσμένες μορφές κουνάνε ζωηρά μόνον τις παλάμες τους σε χειρονομία διαλόγου.

β. Χορός

Στις παραστάσεις χορού, αν και υπάρχει συμμετοχικότητα, οι χορευτές και οι χορεύτριες δεν αλληλεπιδρούν άμεσα μεταξύ τους⁴²² ούτε χορεύουν με συντονισμένες κινήσεις, ενώ, σε αντίθεση με τους άνδρες χορευτές που συνήθως είναι γυμνοί, οι γυναίκες αποδίδονται πάντα κομψά ντυμένες και πλούσια στολισμένες. Αν και ο χαρακτήρας των χορών είναι επικήδειος, λόγω του ταφικού περιβάλλοντος, επιτυγχάνεται η διαμόρφωση μιας ανάλαφρης και εύθυμης ατμόσφαιρας πέρα από την ενατένιση του θανάτου ως μίας κατάστασης θλίψης και αβεβαιότητας.⁴²³ Για το λόγο αυτό οι σκηνές χορού συχνά επιλέγεται να συνυπάρχουν με σκηνές συμποσίου.

Στο αέτωμα του πίσω τοίχου του Τάφου των Λεαινών (Tomba delle Leonesse) εικονίζονται δύο χορεύτριες που διαφοροποιούνται ενδυματολογικά και χορευτικά (**Εικ.**

⁴²¹ Steingraber 1986, 369, αρ. 162. 2006, 133-134, 136, 138.

⁴²² Εξάιρεση αποτελεί η περίπτωση του Τάφου των Βακχευτών (Tomba dei Baccanti) (περίπου 510-500 π.Χ.), όπου στον πίσω τοίχο μία χορεύτρια χορεύει μαζί με έναν εύσωμο άνδρα, ακουμπώντας το χέρι της στην αριστερή του παρειά. Αυτό σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες μορφές των μεθυσμένων και στεφανωμένων, με βλαστούς αμπέλου, χορευτών οδηγεί στην άποψη πως πρόκειται για μία ενδεικτική παράσταση κωμαστών ή βακχευτών. Ωστόσο, καθώς στις σκηνές διονυσιακού κώμου συνηθίζεται να εικονίζονται αποκλειστικά άνδρες χορευτές εναλλακτικά το ζευγάρι θα μπορούσε να συμβολίζει των ιδιοκτήτη του τάφου με τη σύζυγό του (Pallottino 1952, 51-52. Steingraber 1986, 284, αρ. 43. 2006, 70-71, 89, 99). Υπάρχει η συνήθεια οι χορευτές να χαρακτηρίζονται με τον ελληνικό όρο των κωμαστών -των συμμετεχόντων δηλαδή στον κώμο, τον οργανιστικό χορό προς τιμήν του Διονύσου (Fuflluns)- λόγω της συσχέτισης της ετρουσκικής εκδοχής του θεού με το χθόνιο περιβάλλον (Torelli 1999, 150-157. Fiorini 2007, 135-141).

⁴²³ Brandt 2015, 125.

101). Στα αριστερά η επιβλητική μορφή της πρώτης χορεύει στους ρυθμούς των δύο μουσικών κρατώντας κρόταλα (**Εικ. 101 α2**). Είναι ντυμένη με χειριδωτό χιτώνα με διάσπαρτα ανθέμια, μακρύ ερυθρό ιμάτιο που απλώνεται στην πλάτη με τα δύο κυανά άκρα να πέφτουν επάνω από τους ώμους, κόκκινα *calcei repandi*, *tutulus* και ένα μεγάλο δισκοειδές ενώτιο. Καθώς πρόκειται για την πιο εντυπωσιακή όλων μορφή έχει διατυπωθεί η υπόθεση πως ίσως αναπαριστά τη νεκρή του τάφου.⁴²⁴ Δε θα ήταν άλλωστε παράδοξη η συμβολική συμμετοχή του νεκρού στα δρώμενα που αφορούσαν τον ίδιο. Στα δεξιά μία νεαρή ανυπόδητη χορεύτρια με μαύρα πιασμένα μαλλιά και σχεδόν διάφανο χειριδωτό χιτώνα, χορεύει πλάι σε έναν χορευτή με παρόμοιες κινήσεις διαγράφοντας με το αριστερό της χέρι μία αποτροπαϊκή χειρονομία (*cornuto*) (**Εικ. 101 α3**).⁴²⁵ Οι δύο τους λειτουργούν συμμετρικά ως προς την χορεύτρια στο αριστερό άκρο του αετώματος, με τη διάκριση των δύο φύλων να στηρίζεται στη σκουρόχρωμη επιδερμίδα του άνδρα, την ανοιχτόχρωμη της γυναίκας και τη χρήση περιγράμματος.

Πιθανή είναι η απεικόνιση της νεκρής ως χορεύτρια τόσο στον πίσω τοίχο του Τάφου Moretti (Tomba Moretti/5591) (**Εικ. 102**),⁴²⁶ όσο και στον αριστερό τοίχο του Τάφου Cardarelli (Tomba Cardarelli) (**Εικ. 103**),⁴²⁷ όπου και στις δύο περιπτώσεις κατευθύνεται ένας χορευτής με κύλικα προς τις πλούσια ντυμένες και στολισμένες γυναίκες.⁴²⁸ Στην πρώτη περίπτωση η ευγενής γυναίκα φέρει *tutulus* που καλύπτεται από το ιμάτιο, ενώτιο, τα συνήθη μυτερά κλειστά υποδήματα και διαφανή χιτώνα με επιμελώς διακοσμημένες παρυφές. Την αναγνώριση της επιφανούς κοινωνικής θέσης της εικονιζόμενης (και την ταύτιση της με τη νεκρή) ενισχύουν τα αντικείμενα κύρους και πολυτέλειας που κρατάνε οι δύο μικρότερες σε κλίμακα μορφές· ριπίδιο το αγόρι και κάτοπτρο το κορίτσι.

Χορευτικές σκηνές και εορταστικοί αγώνες προς τιμήν του νεκρού κοσμούν και τον Τάφο Francesca Giustiniani (Tomba Francesca Giustiniani), ο οποίος σηματοδοτεί τη μεταβατική φάση στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ. μέσα από την πρωτοτυπία της ετρουσκικής καλλιτεχνικής έκφρασης και το λιγότερο επηρεασμένο ύφος (**Εικ. 104α**).⁴²⁹ Στον πίσω τοίχο, μπροστά από μία συνωρίδα (*biga*), μία αυλητρίδα συνοδεύει μουσικά

⁴²⁴ Steingraber 2006, 94. 125. Σύμφωνα με τον F. Poulsen οι χορεύτριες των ετρουσκικών τοιχογραφιών ακολουθούν τα εικονογραφικά πρότυπα των ελληνικών συμποσίων, χαρακτηρίζοντάς τις ως εταίρες, με έμφαση σε αυτές του Τάφου των Λεαινών και των Βακχευτών (Poulsen 1922, 36).

⁴²⁵ Brandt 2015, 129.

⁴²⁶ Steingraber 1986, 370, αρ. 164. 2006, 28, 71, 99.

⁴²⁷ Steingraber 1986, 296, αρ. 53. 2006, 67, 70-71, 99-100, 121-122.

⁴²⁸ Steingraber 2006, 100.

⁴²⁹ Dennis 1883, 371-372. Pallottino 1952, 85-88. Steingraber 1986, 305, αρ. 65. 2006, 155.

το χορό μίας γυναίκας. Είναι ντυμένη με ανοιχτόχρωμο χιτώνα που κοσμείται με διάσπαρτους κόκκινους στικτούς ρόδακες και κόκκινο ιμάτιο, ενώ φέρει διπλά ψέλια και περιδέριο. Η χορεύτρια στα δεξιά της, με φαρδύ χειριδωτό χιτώνα, κόκκινο περικόρμιο και διάδημα στα κοντά μαλλιά, εκτελεί μία χαριτωμένη χορευτική κίνηση έχοντας το αριστερό χέρι στη μέση και κρατώντας κρόταλα στο δεξί, ενώ στρέφει το χαμηλωμένο κεφάλι προς την ανδρική μορφή δίπλα της. Πιθανώς πρόκειται για σκηνή αποχαιρετισμού μεταξύ του συζυγικού ζεύγους των θανόντων. Στον τοίχο δεξιά της εισόδου σώζεται αποσπασματικά η μορφή μίας χορεύτριας, γνωστή ως *la bella ballerina* (η όμορφη χορεύτρια) καθώς θεωρήθηκε η πιο επιβλητική όλων των ετρουσκικών τάφων (**Εικ. 104β**). Φοράει διαφανή χιτώνα διακοσμημένο με στικτούς ρόδακες και ιμάτιο κόκκινου χρώματος που καλύπτει τους ώμους και τα χέρια ως τους βραχίονες. Το δεξί χέρι σώζεται από τον ώμο μέχρι τον αγκώνα, ενώ από το αριστερό διακρίνεται το περίγραμμα του βραχίονα. Από το σε κατατομή αποδοσμένο πρόσωπο διατηρείται τμήμα του φρυδιού και της μύτης, του πράσινου καλύμματος κεφαλής και της κόκκινης κόμης. Παρά την αποσπασματικά διατηρημένη εικόνα, επιτυγχάνεται η εντύπωση της ευθυμίας με την περίτεχνα εκτελεσμένη χορευτική μορφή.⁴³⁰

Ενδιαφέρουσα είναι η τοιχογράφηση του Τάφου των Ακροβατών (Tomba dei Giocolieri/2437), το όνομα του οποίου οφείλεται στην παράσταση δύο ακροβατών στον πίσω τοίχο (**Εικ. 105 α1-α2**).⁴³¹ Ξεχωρίζει στο κέντρο η κομψή μορφή της χορεύτριας-ακροβάτισσας η οποία φέρει έναν κόκκινο χιτωνίσκο επάνω από τον διαφανή χειριδωτό χιτώνα, εφαρμοστό έως τα γόνατα και φαρδύ στο κάτω μέρος, *tutulus* και ένα μεγάλο δισκοειδές ενώτιο. Με τα δύο χέρια προσπαθεί να ισορροπήσει επάνω στο κεφάλι της ένα καλάθι προς το οποίο πετάει δίσκους ο νέος στα δεξιά. Στον τοίχο δεξιά της εισόδου τέσσερις, μεγάλης κλίμακας, χορεύτριες εκτελούν, με ζωντανές χειρονομίες, κάποιο είδος τελετουργικού χορού με τον μουσικό στο κέντρο να δίνει τον ρυθμό (**Εικ. 105 β1-β2**). Όλες είναι πλούσια στολισμένες με μεγάλα δισκοειδή ενώτια, διπλά βραχιόλια σε κάθε χέρι, πολύχρωμα ενδύματα με γυρισμένες χειρίδες που σε συνδυασμό με τα σε κατατομή αποδοσμένα πρόσωπα και τα έντονα περιγράμματα παραπέμπουν σε ιωνικές τεχνοτροπικές αναφορές.⁴³² Παρόμοια σκηνή ακροβατικού θεάματος προέρχεται από τον

⁴³⁰ Σχετικά με την αποκατάσταση της μορφής, βλ. Moltesen και Weber-Lehmann 1991, 21-22, 117-118, 153. Capoferro 2019, 400-401.

⁴³¹ Steingraber 1986, 310, αρ. 70. 2006, 65, 67, 70-71, 94-95, 121, 125.

⁴³² Λόγω των έντονων ιωνικών, και συγκεκριμένα φοκαϊκών, στοιχείων, παράλληλα με την πολυχρωμία και τα έντονα περιγράμματα θα μπορούσε ο ζωγράφος να ήταν Έλληνας μετανάστης (Steingraber 2006, 94-95).

κεντρικό θάλαμο και δεξιά της εισόδου του Τάφου του Πιθήκου (Tomba della Scimmia) στο Chiusi, όπου μία χορεύτρια στέκεται επάνω σε χαμηλή εξέδρα ισορροπώντας, με τα χέρια στη μέση, έναν λυχνοστάτη στο κεφάλι της (**Εικ. 106**).⁴³³ Και στις δύο περιπτώσεις τα εντυπωσιακά γυμνάσματα γίνονται παρουσία των τιμώμενων θανόντων, ενός καθιστού ηλικιωμένου άνδρα στην περίπτωση του Τάφου των Ακροβατών και μίας ευγενούς γυναίκας, καλυμμένης με ιμάτιο, που κάθεται σε δίφρο, στηρίζοντας τα πόδια της σε υποπόδιο και κρατώντας με τα δύο χέρια ένα σκιάδιον στον Τάφο του Πιθήκου.

Οι σκηνές χορού συνδυάζονταν αφηγηματικά και με παραστάσεις συμποσίου, όπως στους πλευρικούς τοίχους του Τάφου των Ζωγραφιστών Αγγείων όπου σώζονται αποσπασματικά δύο χορεύτριες (**Εικ. 99β-γ**). Από εκείνη του αριστερού τοίχου σώζεται ο ανοιχτόχρωμος χιτώνας, που διαγράφει την κίνηση του σώματος, με τους διάσπαρτους στικτούς ρόδακες και το κόκκινο ιμάτιο που καλύπτει την πλάτη με τα δύο άκρα να πέφτουν επάνω από το στήθος (**Εικ. 99β**). Επιπλέον ίχνη φανερώνουν πως φοράει *calcei repandi* και τα μαλλιά είναι χτενισμένα σε *tutulus*, ενώ στα χέρια κρατά κρόταλα, δίνοντας ρυθμό στην εκτέλεση του προγράμματος. Η χορεύτρια στον δεξί τοίχο, με τη βοήθεια των συμπληρώσεων, έφερε χιτώνα, κόκκινο περίζωμα, αντίστοιχο με εκείνο του χορευτή στα αριστερά της και κόκκινα *calcei repandi* (**Εικ. 99γ**).⁴³⁴ Δύο από τις πιο γνωστές χορευτικές συνθέσεις κοσμούν τους πλευρικούς τοίχους του Τάφου του Τρικλινίου, όπου εναλλασσόμενες γυναικείες και ανδρικές μορφές, σε υπαίθριο περιβάλλον, επιδίδονται σε δυναμικές, ρυθμικές κινήσεις που έρχονται σε αντίθεση με τις πιο συγκρατημένες των μορφών του συμποσίου (**Εικ. 95β-γ**). Οι στεφανωμένες χορεύτριες με την κοντή κόμη είναι πλούσια ενδεδυμένες με ανοιχτόχρωμους στικτούς χιτώνες, που φουσκώνουν εντυπωσιακά στο κάτω μέρος εξαιτίας της κίνησης, κλειστά κόκκινα και γαλάζια υποδήματα και ψέλια. Οι εκφραστικές χειρονομίες και οι κάποτε εκστατικές στάσεις προσδίδουν ζωντάνια και παραστατικότητα, αντίστοιχα με τις υφολογικά ομόλογες χορεύτριες του Τάφου Claudio Bettini (**Εικ. 100β**).⁴³⁵

⁴³³ Οι μόνοι τάφοι με σωζόμενες τοιχογραφίες στο Chiusi είναι ο Τάφος του Πιθήκου, ο Τάφος του Λόφου Casuccini (Tomba del Colle Casuccini) και ο Τάφος του Λιονταριού (Tomba del Leone), το εσωτερικό των οποίων οργανώνεται σε σύστημα πολλαπλών θαλάμων δημιουργώντας σταυροειδή κάτοψη (Steingraber 2006, 121-122). Για τον Τάφο του Πιθήκου, βλ. Pallottino 1952, 63-64. D'Agostino 1993. Steingraber 2006, 67, 70-71, 121-122, 163. Bonfante 2013, 431-432, εικ. 20.4. Σχετικά με τη χρήση του λυχνοστάτη στα χορευτικά δρώμενα και την πιθανή συσχέτιση με το παιχνίδι του *κοττάβου κατακτού*, βλ. D'Agostino 1993, 198-201.

⁴³⁴ Η απεικόνιση ενός *κυλικείου* στον δεξί τοίχο (**Εικ. 99γ**), όπως και στον αριστερό τοίχο του Τάφου του Πλοίου, πιθανώς να σχετίζεται με τον πλούτο του ιδιοκτήτη του τάφου, συμβολίζοντας παράλληλα τη μεταθανάτια αφθονία (Bundrick 2019, 64-66).

⁴³⁵ Παρά την υστερότερη χρονολόγηση κατά είκοσι με τριάντα χρόνια από τον Τάφο του Τρικλινίου (περίπου το 470 π.Χ.), υπάρχει η άποψη πως λόγω της πιο απλοποιημένης απόδοσης των ενδυμάτων, των επιμήκων αναλογιών καθώς και των εικονογραφικών και υφολογικών ομοιοτήτων με την αττική

γ. Πρόθεση

Σε αντίθεση με τα ανάγλυφα από το Chiusi, όπου αφθονούν οι σκηνές με την πρόθεση του νεκρού,⁴³⁶ στις τοιχογραφίες των τάφων απαντώνται σπάνια. Τρεις είναι οι περιπτώσεις των τάφων, όπου επιλέγεται το θέμα της απεικόνισης του θανόντος στη νεκρική κλίνη, ο Τάφος του Ετοιμοθάνατου (Tomba del Morente), του Νεκρού (del Morto) και της Νεκρικής Κλίνης (del Letto Funebre). Αν και επιτυγχάνεται η συναισθηματική έκφραση του θρήνου, αυτό γίνεται με τρόπο συγκρατημένο, καθώς επιδιώκεται η αλληγορική παρουσίαση της μεταβατικής κατάστασης ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο.⁴³⁷ Στον αριστερό τοίχο του Τάφου του Νεκρού, που χρονολογείται περίπου το 510 π.Χ., αποδίδεται η κλίνη με τον νεκρό άνδρα και μια γυναίκα με λυτά μαλλιά, μακρύ διαφανές ένδυμα και *calcei repandi* να στέκεται σε πρώτο επίπεδο, επάνω σε ένα χαμηλό υποπόδιο, φροντίζοντας το κεφάλι του νεκρού (Εικ. 107).⁴³⁸

Η περίπτωση της πρόθεσης, όπως παρουσιάζεται στον πίσω τοίχο συμπεριλαμβανομένου και του αετώματος, στον Τάφο της Νεκρικής Κλίνης των χρόνων 460/450 π.Χ. διαφοροποιείται από τις συνήθειες, καθώς συνδυάζεται με σκηνές γυναικείου και ανδρικού συμποσίου, μουσικής, άθλησης, χορού και πυρρίχιου (Εικ. 108).⁴³⁹ Επάνω στην άδεια νεκρική κλίνη είναι τοποθετημένα σε μαξιλάρια δύο στεφανωμένα κωνικά καλύμματα κεφαλής που είναι αντιπροσωπευτικά των δύο νεκρών (Εικ. 108α).⁴⁴⁰ Στα αριστερά βρίσκεται μία αποσπασματικά σωζόμενη αυλητρίδα, ενώ στα δεξιά πιθανώς αρχικά να υπήρχαν δύο ανακεκλιμένες γυναίκες.⁴⁴¹ Η ομαδοποίηση των γυναικών, που εικονίζονται στο άκρο του αριστερού τοίχου, χωριστά από τους άνδρες στα δεξιά της κλίνης και στο άκρο του δεξιού τοίχου, αποτελεί μοναδική

ερυθρόμορφη κεραμική του πρώιμου 5^{ου} αι. π.Χ. πρόκειται για το ίδιο εργαστήριο (Steingraber 2006, 134, 138).

⁴³⁶ Jannot 1984, 368-373.

⁴³⁷ Brandt 2015, 115.

⁴³⁸ Dennis 1883, 325-327. Poulsen 1922, 16, 41. Steingraber 1986, 325, no. 89. 2006, 100. Αν και σπάνια επιγράφονται ονόματα στις τοιχογραφίες των τάφων, εν προκειμένω επάνω από το κεφάλι του νεκρού και της ανδρικής μορφής στα δεξιά υπάρχουν επιγραφές με ονομαστική αναφορά στα εικονιζόμενα πρόσωπα (Steingraber 2006, 101). Επιπλέον, με αφορμή την παράσταση να προστεθεί εδώ πως σώζονται οστέινα τμήματα μίας νεκρικής κλίνης από τον Τάφο 174 της Νεκρόπολης Bufolareccia του Cerveteri (Lambrugo 2011, 99-102).

⁴³⁹ Dennis 1883, 315-318. Pallottino 1952, 79-84. Steingraber 1986, 319, no. 82. Scala 1997. Steingraber 2006, 132-134, 139. Οι τοιχογραφίες αποσπάστηκαν και μεταφέρθηκαν το 1953 στο Museo Archeologico Nazionale της Tarquinia.

⁴⁴⁰ Η παράσταση της άδειας νεκρικής κλίνης αποτελεί μοναδικό παράδειγμα σε όλη την ετρουσκική τέχνη. Η συμβολική χρήση της λειτουργεί είτε ως έμμεση αναφορά στο αποθανόν συζυγικό ζεύγος και ιδιοκτητών του τάφου, είτε σε κάποιες θεότητες και συγκεκριμένα στους Διόσκουρους (Tinas Cliniar) και την παράσταση της γιορτής των Θεοξενίων προς τιμήν τους με τα καλύμματα κεφαλής να είναι στην πραγματικότητα τα δόκανα που τους συμβολίζουν. Σε κάθε περίπτωση οι κείμενοι στον τάφο ηρωποιούνται (Haynes 2000, 237).

⁴⁴¹ Steingraber 1986, 320.

περίπτωση σε σκηνές συμποσίου. Οι τρεις γυναίκες, με στεφάνια στα μαλλιά, χιτώνες και ιμάτια, ανακάθονται σε στρώματα, ενώ πλάι ακολουθεί μία όρθια θεραπαινίδα που κρατά ραμφόστομη πρόχου και στρέφει το κεφάλι προς τον υπηρέτη ο οποίος εκτείνει το αριστερό χέρι για να ακουμπήσει το πιγούνι της (**Εικ. 108β**). Το συμπόσιο συνδυάζεται με σκηνή χορού όπου μία χορεύτρια με μακρύ φουσκωτό χιτώνα κοσμημένο με στιγμές εκτελεί μία ελεύθερη χορευτική κίνηση.

δ. Ο Τάφος του Βαρώνου (Tomba del Barone)

Ο Τάφος του Βαρώνου χρονολογείται περί το 510/500 π.Χ. και είναι από τους πιο σημαντικούς της σειράς με υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας τοιχογραφίες.⁴⁴² Στον πίσω τοίχο ένας γενειοφόρος άνδρας, μαζί με έναν νεαρό αυλητή, προτάσσει το αριστερό χέρι στο οποίο κρατά κύλικα προς μία ευπρεπή γυναίκα με υψωμένα χέρια (**Εικ. 109α**).⁴⁴³ Στον αριστερό τοίχο μία αντίστοιχη γυναικεία μορφή, σε χειρονομία *ανακαλύψεως*, με κωνικό κάλυμμα κεφαλής, ιμάτιο με δύο πράσινες παρυφές, χιτώνα και *calcei repandi*, δέχεται χαιρετισμό από δύο άνδρες. (**Εικ. 109β**). Κατ' αντιστοιχία με τους Τάφους Moretti (**Εικ. 102**) και Cardarelli (**Εικ. 103**), έχει προταθεί πως εικονίζονται οι προετοιμασίες για μία χορευτική ευωχία⁴⁴⁴ ή πως πρόκειται για μια οικογενειακή σκηνή που αντικαθιστά ενδεχομένως τη συνήθη σκηνή συμποσίου, με τη γυναίκα στο κέντρο να είναι η σύζυγος του γενειοφόρου άνδρα, ιδιοκτήτρια του τάφου και μητέρα των δύο νεαρών ιππέων που πλαισιώνουν τη σύνθεση.⁴⁴⁵ Βασισμένες στην ελληνική μυθολογία διατυπώνονται υποθέσεις ερμηνείας που ταυτίζουν τη γυναίκα με τη Λήδα ή την Ελένη,⁴⁴⁶ ή που την αναγνωρίζουν ως κάποια θεά με τους δύο νεαρούς ιππείς τους Διόσκουρους και ακόλουθούς της.⁴⁴⁷ Άλλοτε τα δέντρα που χωρίζουν τις μορφές ταυτίζονται με δάφνες, που συχνά συνδέονται με τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, υποδεικνύοντας πως η σκηνή αναπαριστά τον Διόνυσο και τη Σεμέλη ή την Αριάδνη με τους Διόσκουρους.⁴⁴⁸ Η επίσημη, σχεδόν τελετουργική, διάθεση των σκηνών έχει οδηγήσει επίσης στην υπόθεση πως πρόκειται για ιέρεια.⁴⁴⁹ Η ταύτιση της γυναικείας μορφής με τη νεκρή ιδιοκτήτρια του τάφου, που επιλέγεται να απεικονιστεί δύο φορές,

⁴⁴² Dennis 1883, 368-370. Poulsen 1922, 20-21. Steingraber 1986, 285, αρ. 44. 2006, 96, 98.

⁴⁴³ Η κύλικα, όπως αυτή που κρατά ο άνδρας, είναι κατεξοχήν ελληνικό αγγείο και σπάνια κατασκευαζόταν από τα ετρουσκικά εργαστήρια (Bundrick 2019, 68).

⁴⁴⁴ Poulsen 1922, 21.

⁴⁴⁵ Ducati 1941, XXXI. Pallottino 1952, 57.

⁴⁴⁶ Brendel 1978, 193.

⁴⁴⁷ Leisinger 1953, 43.

⁴⁴⁸ Simon 1973, 27-42.

⁴⁴⁹ Steingraber 2006, 98.

θα ταίριαζε περισσότερο στο ετρουσκικό ταφικό πλαίσιο. Τα επεισόδια του κεντρικού και του αριστερού τοίχου θα μπορούσαν να συνδέονται αφηγηματικά μεταξύ τους, με την προσφορά σπονδών προς τιμήν της νεκρής η οποία υψώνει τα χέρια ευχαριστώντας για την απόδοση τιμών και καλωσορίζοντας ή αποχαιρετώντας κατά την αναχώρησή της για το μεταθανάτιο ταξίδι, φθάνοντας με ασφάλεια στο Επέκεινα, συνοδεία των ιππέων.⁴⁵⁰

ε. Ο Τάφος των Συνωρίδων (Tomba delle Bighe)

Ανάμεσα στους πιο σύνθετους εικονογραφικά τοιχογραφημένους τάφους της Νεκρόπολης Monterozzi στην Tarquinia είναι ο Τάφος των Συνωρίδων των χρόνων 490/480 π.Χ. (**Εικ. 110**).⁴⁵¹ Κατά μήκος και περιμετρικά των τοίχων υπάρχουν δύο ζωφόροι· μία μεγάλη σε κόκκινο βάθος (90 εκ.) με σκηνή ανδρικού συμποσίου στον πίσω τοίχο και χορού στους πλευρικούς και εκατέρωθεν του θυραίου ανοίγματος, και μία μικρή σε λευκό βάθος (36 εκ.) με επιτάφιους αγώνες.⁴⁵² Οι χορεύτριες, με λευκή επιδερμίδα που αφήνεται στο χρώμα του φυσικού βράχου, είναι κομψά ντυμένες με λευκούς πτυχωτούς χιτώνες που διευκολύνουν την κίνηση, ιμάτια κυανού χρώματος, με τα δύο άκρα να καταλήγουν μπροστά από το στήθος σε δύο σχηματοποιημένες χελιδονοουρές, και σανδάλια (**Εικ. 110β**). Τα χέρια αποδίδονται με τον συνήθη ασύμμετρο τρόπο ως αναφορά στη ρυθμική και ελεγχόμενη χορευτική κίνηση. Ξεχωρίζει η μορφή της αυλητρίδας στον δεξί τοίχο με την έντονη συστροφή του κορμού και ένδυμα που ακολουθεί τη εκτέλεση της κίνησης.

Οι επιτάφιοι αγώνες στη στενή ζωφόρο αποτελούν μοναδική περίπτωση στην οποία αποδίδονται όλοι οι ελληνικοί αθλητικοί αγώνες, από κοινού με τον αγώνα

⁴⁵⁰ Haynes 2000, 224. Στην ετρουσκική τέχνη μία από τις αλληγορικές αναπαραστάσεις του ταξιδιού προς τον Κάτω Κόσμο δηλώνεται με τις απεικονίσεις των ιππέων που συχνά ταυτίζονται με τους Διόσκουρους ως προστάτες των ταξιδιωτών και ψυχοπομποί (Walberg 1986, 58-59. Torelli 1999, 150. De Grummond 2006β, 191. Krauskopf 2006, 76-77. Steingraber 2006, 98. Brandt 2015, 118, 139. Bundrick 2019, 67).

⁴⁵¹ Dennis 1883, 373-376. Poulsen 1922, 22-25, 29-30. Steingraber 1986, 289, αρ. 47. 2006, 103, 212. Η ονομασία του Τάφου προέρχεται από την απεικόνιση στη στενή ζωφόρου ενός δίτροχου άρματος (*biga*). Οι τοιχογραφίες αποσπάστηκαν και εκτίθενται στο Museo Archeologico Nazionale στην Tarquinia. Το 1830 ο Carlo Ruspi σχεδίασε πανομοιότυπα των τοιχογραφιών (όπως και για τον Τάφο του Βαρόνου και του Τρικλινίου), σπουδαίας συμβολής στην συμπλήρωση των χαμένων τμημάτων και λεπτομερειών (Steingraber 2006, 12).

⁴⁵² Η χρωματική αντίθεση που επιλέγεται στην απόδοση του βάθους των δύο ζωφόρων ακολουθεί πιθανώς την οπτική μεταφορά της μετάβασης από τη μελανόμορφη στην ερυθρόμορφη τεχνική, όπως αυτή είναι γνωστή από την αττική κεραμική (Steingraber 2006, 103).

Phersu.⁴⁵³ Στις γωνίες εικονίζονται ξύλινες εξέδρες⁴⁵⁴ με καθιστές ανυπόδητες ανδρικές και γυναικείες μορφές που παρακολουθούν και σχολιάζουν με ζωντάνια τα αθλήματα (Εικ. 110 α1-β).⁴⁵⁵ Στην εξέδρα του δεξιού τοίχου πρώτη στη σειρά βρίσκεται μία γυναίκα, με μακρύ μπλε ιμάτιο να καλύπτει το κεφάλι και τον *tutulus*, που υψώνει το αριστερό χέρι υποδεχόμενη τους αρματοδρόμους (Εικ. 110β). Η ίδια εξάιρεται λόγω της θέσης, της χειρονομίας και της ενδυμασίας που την καθιστούν ευνοήσιμη. Δίπλα της μία νεότερη ηλικιακά γυναίκα αναστηλώνει διακριτικά το αριστερό καρπό.

3.2. Απεικονίσεις γυναικών στην αρχαία ελληνική τέχνη

3.2.1. Κεραμική

Η γραπτή κεραμική αποτελεί την πιο πλούσια και βασική πηγή πληροφοριών των εκφάνσεων του γυναικείου κοινωνικού ρόλου, με τις παραστάσεις να αναπαράγουν πτυχές του μύθου και της καθημερινότητας αντικατοπτρίζοντας πάγιες και μεταβαλλόμενες συμπεριφορές και πρακτικές, ανησυχίες, φόβους και επιδιώξεις, ανεκπλήρωτες ή μη. Σε επίπεδο τεχνοτροπικό, το τελευταίο τέταρτο του 7^{ου} αιώνα (625-600 π.Χ.) η διακόσμηση ακολουθεί την υιοθέτηση της μελανόμορφης τεχνικής που είχαν ανακαλύψει οι Κορίνθιοι αγγειογράφοι στις αρχές του ίδιου αιώνα. Για τις γυναικείες μορφές χρησιμοποιείται επίθετο λευκό χρώμα στα γυμνά κυρίως σημεία του σώματος ώστε να αναγνωρίζονται ευκολότερα. Τα μάτια τους είναι μακρόστενα και αμυγδαλωτά, διαφέροντας από τα στρογγυλά των ανδρών. Το ιώδες χρώμα απαντάται κυρίως στα

⁴⁵³ Μέρος των ταφικών τελετών ήταν και ο αιματηρός αγώνας *Phersu*. Η ονομασία προκύπτει από την πρώτη γνωστή αναπαράσταση της τελετής αυτής στον Τάφο των Οίωναυτοσκοπών (Tomba degli Auguri) της Tarquinia (περίπου το 530 π.Χ.) όπου ένας προσωποειδοφόρος άνδρας με γένι, που επιγράφεται ως *Phersu* [*persona* (λατ.): μάσκα], μαστιγώνει έναν άνδρα με το κεφάλι καλυμμένο ο οποίος, έχοντας πολλαπλές πληγές, προσπαθεί να αμυνθεί απέναντι από έναν επιτιθέμενο σκύλο (Pallottino 1952, 35-40. Becatti και Magi 1955) Steingraber 2006, 92-94, 99, 159, 282). Η τελετή, εκτός από τον Τάφο των Οίωναυτοσκοπών και των Συνωρίδων, εικονίζεται επιπλέον στον Τάφο των Ολυμπιακών Αγώνων (Tomba delle Olimpiadi/53) (περίπου το 520/510 π.Χ.) (Bartoccini κ.ά. 1959. Steingraber 2006, 67, 71, 92, 98-99, 159), ενώ ο *Phersu* εμφανίζεται να τρέχει -μάλλον ηττημένος- στον Τάφο της Pulcinella (Tomba della Pulcinella) (περίπου το 510 π.Χ.) (Becatti και Magi 1955. Steingraber 2006, 94, 100) και ως χορευτής στον Τάφο του Πετεινού (Tomba del Gallo/3226) (περίπου 400 π.Χ.) (Steingraber 2006, 94, 158-159). Υπάρχει η άποψη πως αυτού του είδους η τελετή παραπέμπει σε ποινή των αιχμάλωτων του πολέμου, όπως ήταν η σφαγή των Φωκαέων αιχμαλώτων στο Cerveteri μετά τη ναυμαχία στην Αλαλία, είτε λειτουργεί ως προοικονομία των ρωμαϊκών μονομαχιών (Steingraber 2006, 93). Παράλληλα, γίνεται σύνδεση με τον Χάροντα (Donderer 1998), τον Διόνυσο (Fufuns) (Bomati 1986) και τα Ορφικά Μυστήρια (Avramidou 2009). Για επιπλέον πληροφορίες, βλ. Vellucci 1985. Gori 1986, 72-80. Jannot 1993.

⁴⁵⁴ Ο τύπος αυτής της ξύλινης εξέδρας, γνωστής ως *ikria*, είναι χαρακτηριστικός στην Ιταλία. Σύμφωνα με τον Βιτρούβιο (*Περί αρχιτεκτονικής* 5.1), τέτοιες λυόμενες κατασκευές στήνονταν στην αγορά (*forum*), όπου λάμβαναν χώρα εορταστικές εκδηλώσεις κατά τα πρώιμα ρωμαϊκά χρόνια, οπότε και προηγούνται των λίθινων αμφιθεάτρων.

⁴⁵⁵ Οι ομάδες των ανθρώπων που αποδίδονται κάτω από τις εξέδρες είναι κατώτερης κοινωνικής βαθμίδας και επιδίδονται σε παιγνιώδεις συζητήσεις και περιπτώσεις.

μακριά ενδύματα που κοσμούνται με εγχάρακτα μοτίβα, αναπαράγοντας πιθανά σχέδια του υφάσματος. Περί το 540 με 525 π.Χ. οι νέοι πειραματισμοί οδηγούν στην εμφάνιση της ερυθρόμορφης τεχνικής στην Αττική, καθώς και στη διακόσμηση αγγείων με λευκό βάθος που επιτρέπουν τη ζωγραφική πολυχρωμία. Παρόλο που η γυναικεία επιδερμίδα δεν τονίζεται πλέον με λευκό αλλά εξαίρεται στο χρώμα του πηλού, αντίστοιχα με την ανδρική, η ζωγραφικότητα του γραπτού διακόσμου προσφέρεται για ρεαλιστικότερες λεπτομέρειες, επιτρέποντας την πιστότερη απόδοση των πραγματικών ποιοτήτων του γυναικείου ενδύματος.⁴⁵⁶ Καθώς πολλά αττικά εργαστήρια και κεραμείς εργάζονταν συστηματικά για την ετρουσκική κυρίως αγορά ήδη από το δεύτερο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ.,⁴⁵⁷ προσαρμόζοντας την εργασία τους στις προτιμήσεις των Ετρούσκων αγοραστών,⁴⁵⁸ προκύπτουν ζητήματα κατά πόσο ορισμένα εικονογραφικά μοτίβα, κυρίως ενδυματολογικά, ανταποκρίνονται στα ελληνικά ή τα ετρουσκικά πρότυπα.⁴⁵⁹

α. Μύθος

Ο κρατήρας François

Γύρω στο 570/560 π.Χ. ο κεραμέας Εργότιμος και ο αγγειογράφος Κλειτίας δημιούργησαν για κάποιον επιφανή Ετρούσκο ένα από τα πιο εντυπωσιακά και περίφημα αγγεία, το οποίο έπειτα τοποθετήθηκε ως κτέρισμα στον τάφο του κοντά στο Chiusi. Πρόκειται για έναν μελανόμορφο ελικωτό κρατήρα, γνωστό και ως κρατήρα *François*, που σήμερα βρίσκεται στο Museo Archeologico Nazionale της Φλωρεντίας (**Εικ. 111**).⁴⁶⁰ Το αγγείο, που συγκεντρώνει πολυπρόσωπες και ενεπίγραφες μυθολογικές σκηνές, λειτουργεί ως μάρτυρας αλληλεπίδρασης του ελληνικού και του ετρουσκικού πολιτισμού και ως φορέας πρόσληψης εικονογραφικών ερεθισμάτων από τα οποία δεν παραλείπονται διάσημες γυναικείες μορφές του ελληνικού μυθολογικού ρεπερτορίου.

Εξέχουσα θέση στην επάνω ζώνη του σώματος κατέχει η απεικόνιση των γάμων του Πηλέα και της Θέτιδας (**Εικ. 111 α1**).⁴⁶¹ Από την ανοιχτή θύρα του οίκου του Πηλέα,

⁴⁵⁶ Lee 2015, 7.

⁴⁵⁷ Webster 1972, 291-293. Spivey 1991, εικ. 1.

⁴⁵⁸ Ενδεικτικά ο νικοσθενικός αμφορέας, που προορίζονταν για την αγορά του Cerveteri, αποτελεί μίμηση ανάλογου ετρουσκικού σχήματος αγγείων bucchero (Bundrick 2019, 27). Αντίστοιχα εξάγονταν δύο σχήματα κυάθων για το Vulci και αντίστοιχα ένας τύπος πυξίδας για το Orvieto και το Chiusi (Rasmussen 1985. Tosto 1999. Osborne 2001, 279, εικ. 1).

⁴⁵⁹ Shapiro 2000. Lewis 2002. Lee 2015, 98.

⁴⁶⁰ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 4209: BAPD 300000. *ABV* 76, 1. Boardman 1974, εικ. 46.1-8. Shapiro 1989, πίν. 6b, 47a, 66a, 68c. 1990, 139-42. Wachter 1991, 86-113. Τιβέριος 1996, 70-71, εικ. 26-28. Cook 1997, πίν. 19a-b. Neils 2003, 157, εικ. 18. Reusser 2013. Shapiro 2013. Lee 2015, 129-130, εικ. 5.3. Iozzo 2018.

⁴⁶¹ Σύμφωνα με τη J. Neils (2013, 122-123) οι γάμοι του Πηλέα και της Θέτιδας δεν είναι η μοναδική σκηνή που παραπέμπει στο γάμο και τη συντροφική σύνδεση. Προσθέτει τη σκηνή με τον Θησέα και την Αριάδνη,

ο οποίος στέκεται έξω υποδεχόμενος τους προσκεκλημένους, διακρίνεται η καθιστή μοναχική μορφή της Θέτιδας σε χειρονομία που συμβολίζει το γάμο (*ανακάλυψις*), δείχνοντας πως είναι παντρεμένη. Πρώτη στη σειρά των καλεσμένων γυναικών είναι η Ίριδα, η αγγελιαφόρος των θεών, η οποία φορά κοντό χιτωνίσκο και νεβρίδα και κρατά κηρύκειο. Έπονται οι μορφές της Δήμητρας, της Χαρικλούς και της Εστίας και λίγο πιο πίσω οι τρεις Ώρες σε αντίστοιχο σχηματισμό και χειρονομίες, να μοιράζονται το ίδιο ιμάτιο (**Εικ. 111 α2**).⁴⁶² Ακολουθούν τα άρματα, με πρώτο του Δία και της Ήρας, πίσω από τα άλογα του οποίου βρίσκονται δύο Μούσες, η Καλλιόπη μετωπικά αποδοσμένη να παίζει σύριγγα και η Ουρανία (**Εικ. 111 α3**).⁴⁶³ Στα δύο επόμενα άρματα, που συνοδεύονται από τις υπόλοιπες επτά Μούσες, τα θεϊκά ζευγάρια του Ποσειδώνα με την Αμφιτρίτη και του Άρη με την Αφροδίτη, όπως προκύπτει από τις επιγραφές που τα συνοδεύουν, ενώ από το τέταρτο, στην άλλη πλευρά του αγγείου, οι επιγραφές και μεγάλος μέρος των μορφών έχουν απολεπιστεί με αποτέλεσμα να είναι αβέβαιη η ταύτισή τους (ίσως εικονίζονταν ο Απόλλωνας με τη Λητώ, συνοδεία των Χαρίτων). Το πέμπτο άρμα με την Αθηνά και μία ακόμα γυναικεία θεά, το όνομα της οποίας δε σώζεται (ίσως πρόκειται για την Αρτέμιδα), υποδέχονται οι γονείς της νύφης, Νηρέας και Δωρίδα, η οποία ανασηκώνει σεμνά το ιμάτιό της. Το έκτο άρμα μεταφέρει τον Ερμή και τη Μαία, δίπλα στον οποίο ακολουθούν οι Μοίρες πιασμένες από τα χέρια, ενώ με το τελευταίο τέθριππο καταφθάνει ο Ωκεανός ο οποίος θα συνοδευόταν πιθανώς από την σύζυγό του Τηθύ. Ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση της περόνης συγκράτησης του γυναικείου πέπλου στους ώμους των δύο Μοιρών με τις κεφαλές προς τα κάτω και τις βελόνες προς τα πάνω· στην περίπτωση της δεύτερης μάλιστα κρέμεται από την κεφαλή της περόνης μία αλυσίδα (**Εικ. 111 α4**). Με επιμελή χάραξη αναπαράγονται οι διαφορετικές ποιότητες των υφασμάτων και της διακόσμησης των παρυφών των ιματίων και των πολυτελών γυναικείων πέπλων που κοσμούνται με γεωμετρικά μοτίβα και έφιππες μορφές. Στην

το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου, με την παρουσία της Αταλάντης και του Μελεάγρου, την Κενταυρομαχία και ίσως την ενέδρα στον Τρωίλο, προτείνοντας πως το αγγείο ίσως να είχε αρχικά παραγγελθεί για έναν αθηναϊκό γάμο.

⁴⁶² Το μοτίβο των τριών γυναικών που μοιράζονται το ίδιο ιμάτιο εικονίζεται σε περίπου δώδεκα αγγεία που χρονολογούνται από το πρώτο μισό του 6^{ου} αι. π.Χ., μεταξύ των οποίων ο κρατήρας François και ο μελανόμορφος λέβητας του Σοφίλου (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1971,1101.1: BAPD 350099). Η χρήση του κοινού ιματίου έχει ερμηνευθεί ως αναφορά στον ιερό πέπλο (σε σχέση με το γάμο), ως τεχνική απλοποίησης από πλευράς του ζωγράφου για να αποφύγει την επαναλαμβανόμενη απεικόνιση κάθε ιματίου ξεχωριστά, ως χειρονομία ευλάβειας καθώς και ως ένδειξη συναισθηματικής/σεξουαλικής ένωσης, κατ'αντιστοιχία με το κοινό σκέπασμα των Ετρούσκων συζύγων στις σαρκοφάγους και τις τοιχογραφίες των τάφων. Σε κάθε περίπτωση εμπεριέχεται η ιδέα της ενότητας, της κοινής ταυτότητας και του συναισθηματικού δεσμού. Αναλυτικά, βλ. Toillon 2019.

⁴⁶³ Η μετωπική απόδοση της Καλλιόπης μοιάζει με εκείνη στο μελανόμορφο λέβητα του Σοφίλου (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1971,1101.1: BAPD 350099).

αναζήτηση παράλληλα της ταυτότητας των αδιάγνωστων μορφών βοηθάει η αντίστοιχη παράσταση από τον μελανόμορφο λέβητα του Σοφίλου, με τις γυναικείες μορφές να διατηρούν περισσότερο το λευκό επίθετο χρώμα της επιδερμίδας και με ορισμένες να φορούν σανδάλια.⁴⁶⁴

Κάτω από την κύρια ζώνη στην πρώτη όψη του κρατήρα εικονίζεται η καταδίωξη και ο φόνος του Τρωίλου από τον Αχιλλέα, θέμα ιδιαίτερα δημοφιλές στην αρχαϊκή τέχνη της Ελλάδας και της Ετρουρίας (**Εικ. 111β**).⁴⁶⁵ Στο κέντρο της σύνθεσης προπορεύεται του έφιππου καταδιωκόμενου Τρωίλου η αδελφή του Πολυξένη (σώζεται το κάτω μέρος της μορφής και τμήμα της επιγραφής), η οποία τρέχει έχοντας ρίξει την υδρία με την οποία θα συγκέντρωνε νερό από την κρήνη στα αριστερά, όπου είχε στήσει την ενέδρα ο Αχιλλέας. Πίσω από τον Αχιλλέα στέκεται η Αθηνά φορώντας ολοκέντητο ποδήρη πέπλο και ιμάτιο και έχοντας τα μαλλιά πιασμένα ψηλά. Ακολουθεί ο Ερμής ο οποίος γυρίζει να κοιτάξει τη μητέρα του θύτη ήρωα, τη Θέτιδα, η οποία χειρονομεί έντονα, πιθανώς στο άκουσμα της είδησης. Πίσω της μία Τρωδίτισσα ονόματι Ροδία, με τα χέρια υψωμένα σε ένδειξη φόβου για όσα συμβαίνουν, δε διαφέρει ενδυματολογικά από τις υπόλοιπες γυναικείες μορφές, αν και ο ζωσμένος πέπλος της είναι αναμενόμενα λιγότερο εντυπωσιακός από των θεαινών. Στην ίδια ζώνη, αλλά στην άλλη όψη του αγγείου, εικονίζεται η επιστροφή του Ηφαίστου στον Όλυμπο με τη συνοδεία του Διονύσου και των ακολούθων του, των Σάτυρων και των Μαινάδων. Ένας μάλιστα Σάτυρος ξεχωρίζει μεταφέροντας μία Μαινάδα στην αγκαλιά του (**Εικ. 111γ**), ανακαλώντας μία από τις πλάκες Campana (**Εικ. 90δ**).⁴⁶⁶ Στον Όλυμπο την άφιξή του αναμένει πρώτη η Αφροδίτη, το ένθρονο ζεύγος του Δία και της Ήρας, η Αθηνά και η Άρτεμις μεταξύ άλλων θεών.

Στην επάνω ζώνη της κύριας όψης του λαιμού εικονίζεται το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου, τον οποίο καταβάλλει και η μοναδική γυναίκα της παράστασης, η Αταλάντη, που κραδαίνει δόρυ έχοντας στην πλάτη τη φαρέτρα, ως αναφορά στο μύθο που τη θέλει να ρίχνει πρώτη βέλος στον κάπρο (**Εικ. 111δ**). Είναι ντυμένη με κοντό χιτώνα με διακοσμητικά μοτίβα και φέρει στεφάνι πάνω στη μακριά της κόμη. Στην πίσω

⁴⁶⁴ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1971,1101.1: BAPD 350099. Boardman 1974, εικ. 24. Bakir 1981, πίν. 1-2, εικ. 1-4. Shapiro 1989, πίν. 16-17. Τιβέριος 1996, 66, εικ. 21. Oakley 2013, 18, εικ. 9α, 26, εικ. 1, 28, εικ. 2.

⁴⁶⁵ Το θέμα της ενέδρας του Αχιλλέα στον Τρωίλο αναπαράγεται στον προθάλαμο του Τάφου των Ταύρων (Tomba dei Tori) των χρόνων 540/530 π.Χ. της Νεκρόπολης Monterozzi στην Tarquinia, με τις μορφές να περιορίζονται στις πρωταγωνιστικές (έφιππος Τρωίλος και Αχιλλέας δίπλα στην κρήνη). Το θέμα απαντάται αντίστοιχα και στα ετρουσκικά Ποντικά αγγεία (Giuliano 1969, 20. Hannestad 1976, 52. Steingraber 1986, 350, αρ. 120. 2006, 91-92. Brandt 2014. Bundrick 2019, 60).

⁴⁶⁶ Αντίστοιχο παράδειγμα με Σάτυρο να μεταφέρει ομοίотροπα στην αγκαλιά του μία Μαινάδα απαντάται και σε μία καιρετανή υδρία του ύστερου 6^{ου} αι. π.Χ. του Ζωγράφου του Βούσιρι (Βοστώνη, Museum of Fine Arts 67.598: Spivey 1997, 71, εικ. 53, 54).

όψη του λαιμού επτά νέοι και επτά νέες από την Αθήνα χορεύουν τον χορό *γέρανο* μετά τον φόνο του Μινώταυρου από τον Θησέα,⁴⁶⁷ τον οποίο και υποδέχεται η Αριάδνη κρατώντας τον μίτο, σύμβολο της οξυδέρκειας και της επινοητικότητάς της, με τον οποίο τον βοήθησε να δραπετεύσει από τον Λαβύρινθο (**Εικ. 111ε**).⁴⁶⁸ Οι νεαρές Αθηναίες φοράνε πέπλο, διακοσμημένο με σειρές μοτίβων κατά μήκος, στο απόπτυγμα και τον ποδόγυρο, ταινία στα μαλλιά, απλό τύπο περιδεραίου στο λαιμό και σταγονόσχημα ενώτια.

Η Κρίση του Πάριδος

Η συνοπτική αναφορά στις ελληνικές (κυρίως αττικές) απεικονίσεις του τόσο γνωστού, γραμματειακά και εικονογραφικά, μύθου της Κρίσης του Πάριδος επιλέγεται λόγω της υιοθέτησης και παράλληλης χρήσης του θέματος σε μορφές της καλλιτεχνικής ετρουσκικής έκφρασης.⁴⁶⁹ Πρόκειται για έναν μύθο αντίθεσης μεταξύ της υπερβολικής και της μέτριας ή ελάχιστης εκτίμησης και αποδοκιμασίας, της ύβρεως στις θεϊκές προσφορές, της αμφισβήτησης της ορθής και έντιμης ανθρώπινης κρίσης, που με βεβαιότητα ανταποκρινόταν στις υπαρξιακές και θρησκευτικές ανησυχίες Ετρούσκων και Ελλήνων.

Οι πρωιμότερες εμφανίσεις του μύθου εντοπίζονται σε έναν Μηλιακό (Κυκλαδικό) αμφορέα από την Πάρο, του τελευταίου τετάρτου του 7^{ου} αι. π.Χ., με τον φτερωτό Ερμή να οδηγεί τις τρεις θεές, που απλώνουν τα χέρια για να χαιρετήσουν τον Πάρι (**Εικ. 112**)⁴⁷⁰ και στη γνωστή πρωτοκορινθιακή όλπη Chigi που βρέθηκε σε

⁴⁶⁷ Σύμφωνα με τον R. von den Hoff (2013) ο κρατήρας François λειτουργεί ως ένα σημαντικό κριτήριο ανάδειξης του Θησέα από πανελλήνιο σε αθηναϊκό ήρωα, αποτελώντας πρότυπο για την αριστοκρατική νεολαία και αντανakλώντας τα συλλογικά συμφέροντα της άρχουσας τάξης.

⁴⁶⁸ Συχνές στην αττική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία αλλά επίσης αγαπητές και από το ετρουσκικό αγοραστικό κοινό είναι οι παραστάσεις του Θησέα να σκοτώνει τον Μινώταυρο, παρουσία των νέων γυναικών που κάποτε φέρουν στεφάνια (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1842,0314.3/B205: BAPD 310315). Μεταξύ των μορφών, που συμμετρικά πλασιώνουν την κεντρική σκηνή μάχης, αναγνωρίζεται κάποτε η μορφή της Αριάδνης, όταν απουσιάζουν οι νέοι άνδρες και η γυναίκα είναι μία (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1837,0609.56/B247: BAPD 320092. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.21/B246: BAPD 11928). Στο μετάλλιο μίας αττικής ερυθρόμορφης κύλικας, που αποδίδεται στον Ευφρόνιο και βρέθηκε στο Vulci (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1837,0609.58/E41: BAPD 200441), εικονίζεται ένα ζευγάρι το οποίο πιθανώς ταυτίζεται με τον Θησέα που κρατά την *χέλν* και την Αριάδνη με άνθος στο δεξί χέρι και με το αριστερό να ανασηκώνει τμήμα του ποδόγυρου του χειριδωτού χιτώνα. Στον δεξί ώμο στερεώνεται ιμάτιο. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα με κόκκινη ταινία, ενώ φοράει δισκοειδή ενώτια, περιβραχιόνιο και σανδάλια. Ανάμεσά τους υπάρχει η επιγραφή *ΧΑΙΡΕ ΣΥ*.

⁴⁶⁹ Για παραδείγματα απεικόνισης του μύθου στην ετρουσκική κεραμική, βλ. (**Εικ. 29, 30**). Για την πιθανή απεικόνισή του στις πλάκες Boccanera, βλ. παραπάνω στις σελ. 86-87.

⁴⁷⁰ Πάρος, Αρχαιολογικό Μουσείο 2652. Οι εικονογραφικές επιρροές από την Ανατολική τέχνη με τη συμπερίληψη του λιονταριού πλάι στον Ερμή με τα δρεπανοειδή φτερά προσδίδουν στο θεό δαιμονικό χαρακτήρα (Lemos 2009, 134).

ετρουσκικό τάφο στο Νείο και χρονολογείται περί το 640 π.Χ. (**Εικ. 113**).⁴⁷¹ Στη δεύτερη ζώνη της όλπης και κάτω από τη λαβή αναγνωρίζεται βάσει των επιγραφών η Κρίση του Πάριδος/Αλέξανδρου που αποτελεί και τη μοναδική μυθολογική παράσταση όλου του αγγείου. Ο Πάρις στέκεται στα δεξιά, ενώ οι τρεις θεές τον κοιτούν από κάποια απόσταση (μόνο τα πρόσωπα της Αθηνάς και της Αφροδίτης είναι ορατά). Προηγείται η Ήρα, από την οποία σώζεται μέρος της κεφαλής, αλλά όχι το όνομά της. Ακολουθεί η Αθηνά, που κρατά άνθος παρόμοιο με αυτό που κοσμεί το λαιμό της όλπης, και έπειτα η Αφροδίτη. Συνοδός τους θα ήταν και πάλι ο Ερμής, όπως συνάγεται από το ορατό τμήμα του κηρυκείου. Ενδιαφέρον και ανοιχτά ερωτήματα προκύπτουν από τη διακριτική απεικόνιση ενός θέματος που πραγματεύεται τις ιδέες της ομορφιάς και συνεκδοχικά του γάμου σε ένα ετρουσκικής παραγγελίας αγγείο.⁴⁷²

Στον αττικό μελανόμορφο ρυθμό και σε έργα του Ζωγράφου του Λονδίνου Β 76, του Λυδού και του κύκλου του, γύρω στα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ., οι παραστάσεις ακολουθούν αντίστοιχα το εικονογραφικό σχήμα της πομπής των τριών θεαινών ενώπιον του Πάριδος. Με όμοια ενδυμασία -χιτώνα, ιμάτιο που κάποτε καλύπτει πλήρως τα χέρια, και με στεφάνια άλλοτε στα χέρια- δύσκολα αναγνωρίζεται η ταυτότητα των γυναικών (**Εικ. 114**,⁴⁷³ **115**⁴⁷⁴). Εικονογραφικές διαφοροποιήσεις εισάγονται από το Ζωγράφο του Αντιμένη και τον κύκλο του (550-520 π.Χ.), με την Αθηνά να ξεχωρίζει από την περικεφαλαία με το ψηλό λοφίο, την αιγίδα και το δόρυ όπως ηγείται της πομπής, τονίζοντας τον ηγετικό της ρόλο στην Αθήνα (**Εικ. 116**).⁴⁷⁵ Σε άλλες παραστάσεις η Ήρα κρατά σκήπτρο και η Αφροδίτη κλάδους ή άνθος (**Εικ. 117**),⁴⁷⁶ ενώ στο λαιμό μίας υδρίας που αποδίδεται στην ομάδα του Λεάγρου και χρονολογείται το 515-500 π.Χ. οι τρεις θεές παρουσιάζονται καθιστές (**Εικ. 118**).⁴⁷⁷

Με την ερυθρόμορφη τεχνική από τις αρχές του 5^{ου} αιώνα επιτρέπεται η πιο σαφής διάκρισή τους με την επιπρόσθετη δήλωση του περίφημου «μήλου της Έριδος». Σε μία ερυθρόμορφη υδρία του Ζωγράφου της Οινοχόης του Yale των χρόνων γύρω στο 470 π.Χ. οι τρεις θεές φθάνουν μπροστά στον Πάρι που κάθεται σε βραχώδες τοπίο, αποδίδοντας το όρος Ίδη. Πρώτη στα αριστερά η Ήρα, κρατά σκήπτρο και το μήλο που

⁴⁷¹ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22679: BAPD 9004217. Hurwit 2002. Lemos 2009. Rasmussen 2013β.

⁴⁷² Hurwit 2002, 12-13.

⁴⁷³ Κοπεγχάγη, Εθνικό Μουσείο της Δανίας 13440: BAPD 300802. *ABV* 86, 13. Lemos 2009, 135, *εικ. 2*.

⁴⁷⁴ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1948,1015.1: BAPD 310154. *ABV* 108, 8.

⁴⁷⁵ Βερολίνο, Antikensammlung F1894: BAPD 320176. *ABV* 277, 14. Lemos 2009, 136.

⁴⁷⁶ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.25/B238: BAPD 302925. *ABV* 392, 9.

⁴⁷⁷ Σικάγο, The Art Institute 1889.15: BAPD 306463. Clairmont 1951, πίν. 22. *ABV* 673.

ετοιμάζεται να του προσφέρει (**Εικ. 119**).⁴⁷⁸ Είναι ντυμένη με μακρύ χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο που περνά πάνω από τον αριστερό ώμο και κάτω από το πληθωρικό της στήθος· τα μαλλιά είναι μαζεμένα σε σάκο, επιτρέποντας να φανεί το σκουλαρίκι που φοράει. Ακολουθεί η Αθηνά που ξεχωρίζει από το δόρυ και την αιγίδα με τα φίδια περιμετρικά και τέλος η Αφροδίτη παραδόξως τυλιγμένη στο ιμάτιό της.

Αταλάντη και Πενθεσίλεια

Μια τόσο βαθιά πατριαρχική κοινωνία, όπως η ελληνική, διαχειριζόταν εικονογραφικά μύθους με ηρωίδες, ο βίος των οποίων ερχόταν σε πλήρη αντιδιαστολή με τον αναμενόμενο κοινωνικό και βιολογικό ρόλο των γυναικών. Η Αταλάντη στην αττική αγγειογραφία εντοπίζεται αρχικά στις απεικονίσεις του καλυδώνιου κυνηγιού, όπως αναφέρθηκε ήδη στην περίπτωση του αγγείου François, ως η μοναδική γυναίκα θηρευτής αν και η θέση της στο κυνήγι δεν παραμένει σταθερή, με οπλισμό και ενδυμασία ανάλογα των ανδρών κυνηγών.

Η πρωιμότερη και εξαιρετικά αποσπασματική συμμετοχή της στο κυνήγι είναι αυτή από τη μεσαία ζώνη ενός λέβητα που σχετίζεται με την Ομάδα της Λεκανίδος της Δρέσδης και χρονολογείται μεταξύ του 580-570 π.Χ. (**Εικ. 120**).⁴⁷⁹ Σώζεται μόνο η κεφαλή της Αταλάντης διακοσμημένη με ταινία και μέρος του ονόματός της *Αταλ*-.⁴⁸⁰ Σε ένα θραύσμα αθηναϊκού μελανόμορφου λέβητα η ενεπίγραφη μορφή της εικονίζεται σε έντονο διασκελισμό με την τυπική λευκή επιδερμίδα ενώ επιτίθεται με τόξο (**Εικ. 121**).⁴⁸¹ Είναι ντυμένη με χιτωνίσκο, πάνω από τον οποίο φοράει δορά πάνθηρα και φαρέτρα. Τα αυτιά κοσμούν σκουλαρίκια, το λαιμό εφαρμοστό περιδέραιο και την κόμη ταινίες. Ασυνήθιστος είναι ο τρόπος με τον οποίο επιλέγεται να παρουσιαστεί στο λαιμό μίας υδρίας που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Princeton και χρονολογείται περί το 550 π.Χ.

⁴⁷⁸ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873,0820.353/E178: BAPD 205649. *ARV*² 503, 20. Boardman 1989, εικ. 34. *LIMC* VII 1994, λήμμα «Paridis Iudicium», 180, αρ. 38, πίν. 113 (A. Kossatz-Deissmann). Εικονογραφικές ομοιότητες απαντώνται με έναν ερυθρόμορφο αμφορέα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Χαρμίδα (480-460 π.Χ.) [Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1867,0508.1056/E289: BAPD 207616. *ARV*² 653, 6. *LIMC* VII 1994, λήμμα «Paridis Iudicium», 179-180, αρ. 37, πίν. 113 (A. Kossatz-Deissmann)]. Ο Πάρις επίσης καθιστός σε βράχο υποδέχεται πρώτη την Ήρα που φέρει το μήλο στο αριστερό χέρι. Πίσω η Αθηνά, με την περικεφαλαία στα χέρια, στρέφεται προς την Αφροδίτη μπροστά από την οποία πετάει ο μικρός Έρωτας. Στα αριστερά της Ήρας και της Αφροδίτης υπάρχει η επιγραφή *ΚΑΛΕ* (καλή).

⁴⁷⁹ Αθήνα, Μουσείο Αγοράς P334: BAPD 300278. Young 1935, 430-441, εικ.1, 3-4, 6. Bothmer 1948, 45. *LIMC* II 1984, λήμμα «Atalante», 941, αρ. 1, πίν. 687 (J. Boardman).

⁴⁸⁰ Σύμφωνα με τον Bothmer (1948, 45, υποσημ. 1) από τον λαιμό προεξέχει τμήμα του τόξου που έριξε η Αταλάντη, ενώ κατά τον Young (1935, 440) πρόκειται για δόρυ.

⁴⁸¹ Bolligen, συλλογή R. Blatter 673: BAPD 350335. Blatter 1962, 45-47, εικ. 16.1-3. Moore 1985, 38-40, εικ. 22. Barringer 1996, 60, εικ. 9a-b.

(Εικ. 122).⁴⁸² Η Αταλάντη βρίσκεται πίσω από τον κάπρο, στη γονατιστή στάση του τοξότη, φοράει χιτωνίσκο και φαρέτρα αλλά στο κεφάλι φέρει αττικό κράνος, στοιχείο που εικονογραφικά απαντάται συνήθως σε παραστάσεις της Αθηνάς Προμάχου και των Αμαζόνων.

Εκτός από τον κυνηγετικό της ρόλο, η Αταλάντη αποδίδεται και ως αθλήτρια της πάλης στους επιτάφιους αγώνες προς τιμήν του Πελία, όπου πάλεψε με τον Πηλέα και τον κέρδισε. Στην αγγειογραφία το θέμα εμφανίζεται πρώτη φορά σε έναν αποσπασματικά σωζόμενο μελανόμορφο λέβητα των χρόνων γύρω στο 575 π.Χ. (Εικ. 123).⁴⁸³ Οι δύο ήρωες μάχονται στα αριστερά, υπό την επίβλεψη των κριτών, με τον Πηλέα να αρπάζει την Αταλάντη από τον ώμο. Η τελευταία ξεχωρίζει από το λευκό επίθετο χρώμα. Φοράει χιτωνίσκο και ζώνη και έχει τα μαλλιά πιασμένα. Οι μεταγενέστερες σκηνές θέλουν τους δύο αντιπάλους να παλεύουν αντικριστά,⁴⁸⁴ ενώ η Αταλάντη εμφανίζεται να αγωνίζεται για πρώτη φορά με περίζωμα και εκτεθειμένο το στήθος σε μία υδρία της Ομάδας της Αταλάντης που χρονολογείται περί το 550-540 π.Χ. (Εικ. 124).⁴⁸⁵ Σε κάθε περίπτωση η Αταλάντη είναι η μόνη γυναίκα που, τόσο στο κυνήγι όσο και στην πάλη, διεκδικεί με αξιώσεις τη θέση της σε δύο καθαρά ανδροκρατούμενους χώρους. Η αρρενωπή της εικόνα και ο ασυγκράτητος χαρακτήρας της δομείται κατά τα πρότυπα της Αρτέμιδος, της ατίθας νέας, που κινούνταν στο μεταίχμιο του έλλογου και του άλογου, του πολιτισμού και της βαρβαρότητας.

Αναφορικά με την Πενθεσίλεια, παρά τη γυναικεία φύση της, εικονίζεται επίσης σε ένα αποκλειστικά ανδρικό περιβάλλον, τον πόλεμο, ως *αντιάνειρα*,⁴⁸⁶ ηγούμενη των Αμαζόνων. Στις περισσότερες παραστάσεις φαίνεται να προτιμάται η μονομαχία της με τον Αχιλλέα, αν και σε μελανόμορφες παραστάσεις των πρώτων χρόνων μετέχουν και δευτερεύουσες μορφές. Αρχικά αποδίδεται γονατισμένη από τα χτυπήματα που έχει υποστεί, και, όπως οι υπόλοιπες Αμαζόνες, φοράει τον τυπικό χιτωνίσκο κοσμημένο με μοτίβα, περικνημίδες και περικεφαλαία, κρατώντας κυκλική ασπίδα και δόρυ (Εικ.

⁴⁸² Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 1797: BAPD 8296. *LIMC* VI 1992, λήμμα «Meleagros», 417, αρ. 17, πίν. 209 (S. Woodford). Barringer 2001, 149, εικ. 81.

⁴⁸³ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1.590: BAPD 1281. Roller 1981, 111, πίν. 20.5. *LIMC* II 1984, λήμμα «Atalante», 945, αρ. 62, πίν. 695 (J. Boardman). Barringer 1996, 67, εικ. 18.

⁴⁸⁴ Βόννη, Akademisches Kunstmuseum 46: BAPD 9773 (Roller 1981, 111). Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1978.49: BAPD 7900.

⁴⁸⁵ Manchester, Manchester University IIIH5: BAPD 300848. *ABV* 91, 3. Charlton 1944, 252-253, εικ. 2-3. *LIMC* II 1984, λήμμα «Atalante», 945, αρ. 63, πίν. 695 (J. Boardman).

⁴⁸⁶ Οι Αμαζόνες χαρακτηρίζονται από τον Όμηρο ως *αντιάνειραι* (*Ιλιάδα* 3.189, 6.186). Ωστόσο, υπάρχει φιλολογική αμφισημία ως προς τη μετάφραση του όρου. Έχει ερμηνευτεί ως αντίστοιχος πολεμικά και εμφανισιακά με τους άνδρες (Hardwick 1990, 15), ως ανταγωνιστικές προς τους άνδρες (Stewart 1995a, 567) είτε ως ισάξιες με αυτούς (Blok 1995, 146-147).

125)⁴⁸⁷. Σε έναν αμφορέα, μεταξύ του 540-530 π.Χ., που υπογράφεται από τον Εξηκία, παρουσιάζεται η πρώτη ταυτισμένη, βάσει των επιγραφών, σκηνή της σύγκρουσης μεταξύ του Αχιλλέα και της Πενθεσίλειας, η οποία βάλλεται από το δόρυ του στο λαιμό, από όπου αναβλύζει αίμα (Εικ. 126).⁴⁸⁸ Είναι ενδεδυμένη με κοντό κατάκοσμο χιτώνα, πάνω από τον οποίο φέρει δορά πάνθηρα, αναφορά στην απειθή φύση της. Συχνά γίνεται λόγος για την αποτύπωση του κεραυνοβόλου έρωτα μέσα από το βλέμμα των μορφών.⁴⁸⁹

Σε ένα αμφορέα του 520 π.Χ. που αποδίδεται στην Ομάδα των τριών Γραμμών, η Πενθεσίλεια αποδίδεται στον οικείο εικονογραφικό τύπο της έφιππης Αμαζόνας, κρατώντας πέλεκυ, έτοιμη να συγκρουστεί με τον επίσης έφιππο Αχιλλέα, ενώ ανάμεσά τους βρίσκεται μια πεσμένη πολέμιστρια (Εικ. 127).⁴⁹⁰ Στο μετάλλιο μίας ερυθρόμορφης κύλικας του 460-450 π.Χ. εικονίζεται σκηνή Αμαζονομαχίας με έναν γυμνό οπλίτη να βυθίζει το ξίφος του στο λαιμό μιας γονατισμένης γυναίκας που ζητά απέλπιδα οίκτο (Εικ. 128).⁴⁹¹ Λόγω της βλεμματικής επαφής με τον θύτη της Αμαζόνας που εκπνέει στα δεξιά, η γυναίκα ταυτίστηκε με την Πενθεσίλεια, από την οποία έλαβε το όνομά του ο ζωγράφος του αγγείου (Ζωγράφος της Πενθεσίλειας).

Σκηνές απαγωγής και καταδίωξης: Η περίπτωση της Ηούς

Οι σκηνές ετεροφυλοφιλικής ερωτικής καταδίωξης και απαγωγής είναι πολυάριθμες στην ελληνική αγγειογραφία, ξεπερνώντας τις 750 στην αθηναϊκή μόνο περίπτωση. Από τη δεκαετία του 1980 και εξής η ερμηνεία τους ακολουθεί όρους κοινωνικούς με σκοπό την αναζήτηση των αρχαίων προτύπων και στάσεων απέναντι στη σεξουαλικότητα και τις ασυμμετρίες των κοινωνικών ρόλων των δύο φύλων.⁴⁹² Μεταφέροντας φεμινιστικές ερμηνείες, έχουν διατυπωθεί προτάσεις για τη χρήση των παραστάσεων αυτών ως εικόνων της πατριαρχικής καταπίεσης και της επιδοκimasίας της σεξουαλικής βίας κατά των γυναικών στο πλαίσιο της «αθηναϊκής κουλτούρας του βιασμού» (*rape culture*).⁴⁹³ Άλλοτε μεταφράζονται ως «κανονιστικά μοντέλα της γυναικείας ευπάθειας απέναντι

⁴⁸⁷ Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1913.164: BAPD 310063. *ABV* 100, 64. Bothmer 1957, 24-25, αρ. 43, πίν. XX-XXI.

⁴⁸⁸ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1836.0224.127/B210: BAPD 310389. Bothmer 1957, 72-73, αρ. 2, πίν. LI, 1. Blok 1995, πίν. 3. Shapiro 1989, πίν. 41c. Τιβέριος 1996, 263-264, αρ. 45-46. Oakley 2013, 18, εικ. 9j, 83, εικ. 20.

⁴⁸⁹ Blok 1995, 223-224.

⁴⁹⁰ Μόναχο, Antikensammlungen 1502: BAPD 301681. Bothmer 1957, 81-82, αρ. 105, πίν. LV 4.

⁴⁹¹ Μόναχο, Antikensammlungen 2688: BAPD 211565. Bothmer 1957, 147-148, αρ. 30, πίν. LXXI 4. Boardman 1989, εικ. 80. Robertson 1992, 161, εικ. 167. Τιβέριος 1996, 319-320, εικ. 153.

⁴⁹² Räuchle 2023, 145-147.

⁴⁹³ Keuls 1985, 47-55.

στην ανδρική επιθετικότητα»,⁴⁹⁴ ή ως ανδροκεντρικές δηλώσεις για τις σχέσεις των φύλων, με τον γάμο ως μέσο της «εξημέρωσης» των γυναικών.⁴⁹⁵ Παρά ταύτα, όπως ισχύει για κάθε ζήτημα που θα πρέπει να εξετάζεται εντός ενός κοινωνικού, πολιτικού και νομικού πλαισίου, πρέπει να αναγνωριστεί η αμφισημία του ζητήματος της ανδρικής βίας και της γυναικείας συναίνεσης στις εν λόγω σκηνές. Για το λόγο αυτό, και δεδομένης της αντίστοιχης προτίμησης του θέματος στην ετρουσκική τέχνη, επιλέγεται η περίπτωση της Ηούς, της θεάς της αυγής, ως η μόνη επιτιθέμενη γυναίκα που εμφανίζεται συχνά, να καταδιώκει τον Τρώα πρίγκιπα Τιθωνό ή τον κυνηγό Κέφαλο.⁴⁹⁶

Η φτερωτή θεά, πάντα επιβλητική, ντυμένη με χειριδωτό χιτώνα, κάποτε με ιμάτιο και κοσμήματα (διάδημα, ενώτια και βραχιόλια), ταινίες ή σάκο, αρπάζει τον νεαρό εραστή από το χέρι ή/και τον ώμο (**Εικ. 129**),⁴⁹⁷ (**Εικ. 130**),⁴⁹⁸ τον πλησιάζει από τα νώτα (**Εικ. 131**)⁴⁹⁹ και άλλοτε τον μεταφέρει στην αγκαλιά της (**Εικ. 132**),⁵⁰⁰ (**Εικ. 133**).⁵⁰¹ Στις περισσότερες περιπτώσεις ο άνδρας γυρνάει το κεφάλι ώστε το βλέμμα του να συναντήσει αυτό της γυναίκας (**Εικ. 129, 130, 131**). Σε μία ερυθρόμορφη αθηναϊκή στάμνο του πρώτου μισού του 5^{ου} αι. π.Χ. η άπτερη Ηώς συγκρατεί με το δεξί χέρι την παρυφή του, ελεύθερα ριγμένου στους ώμους, ιματίου της, ακουμπώντας με το αριστερό της τον ώμο του εμφανώς νεότερου της Τιθωνού, του οποίου η λύρα πέφτει από τα χέρια (**Εικ. 129**). Στο μετάλλιο μίας ερυθρόμορφης κύλικας, του Ζωγράφου του Τήλεφου από το Vulci, περίπου του 470-460 π.Χ., η θεά δίχως να αναπτύσσει οπτική επαφή με τον έφηβο εικονίζεται να πιάνει τον καρπό του με μία κίνηση γνωστή ως *χείρ επί καρπώ* (**Εικ. 130**), μοτίβο που συνήθως απαντά αντιστρόφως σε σκηνές γαμήλιας πομπής (**Εικ. 144**,

⁴⁹⁴ Zeitlin 1986.

⁴⁹⁵ Sourvinou-Inwood 1987.

⁴⁹⁶ Ο Τιθωνός εικονίζεται να κρατά συνήθως λύρα, αφού ετοιμαζόταν να παρακολουθήσει το μάθημα μουσικής όταν η ομορφιά του νέου εμφύσησε έρωτα στην καρδιά της Ηούς. Ο Κέφαλος συνήθως έχει αμφίεση εφηβική, φέρει πέτασο, γλαμύδα και δόρυ. Γενικά για το θέμα, βλ. Kaempf-Dimitriadou 1979, 16-21, 81-93. Stewart 1995β, 74, 87. Osborne 1996. Dipla 2009. Οι σκηνές με την Ηώ και τους εραστές της ανέρχονται στις 147 ξεπερνώντας τις μόλις 116 του Δία με τις ερωμένες του και τον Γανυμήδη (Kaempf-Dimitriadou 1979, 76-109). Το εικονογραφικό μοτίβο της καταδίωξης από γυναίκες προϋπάρχει της Ηούς, όπως στην περίπτωση των Γοργόνων που κυνηγάνε το Θησέα αν και η καταδίωξη εν προκειμένω γίνεται για λόγους εκδικητικούς σε απάντηση της αποκεφαλισμένης αδελφής τους (Παρίσι, Cabinet des Medailles 277: BAPD 11102. Κίελο, Antikensammlung B703: BAPD 28004. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου F874: BAPD 300055. Cambridge (MA), Harvard University: Arthur M. Sackler Museum 60.318: BAPD 300793).

⁴⁹⁷ Βαλτιμόρη, Walters Art Museum 48.2034: BAPD 205721. *ARV*² 509. Benson 1995, 399-401, αρ. 13. Lefkowitz 2002, 330-331, εικ. 3.

⁴⁹⁸ Βοστώνη, Museum of Fine Arts 95.28: Caskey και Beazley, αρ. 155, πίν. LXXXIX. Lefkowitz 2002, 331, εικ. 4.

⁴⁹⁹ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου G438: BAPD 213898. *ARV*² 992, 77.

⁵⁰⁰ Μαδρίτη, Museo Arqueologico Nacional L159: BAPD 207557. *ARV*² 649, 45. *LIMC* III 1986, λήμμα «Eos», 773, αρ. 268, πίν. 577 (C. Weiss). Lefkowitz 2002, 334, εικ. 8.

⁵⁰¹ St. Petersburg, State Hermitage Museum B682: BAPD 204198. *LIMC* III 1986, λήμμα «Eos», 773, αρ. 267 (C. Weiss). Lefkowitz 2002, 334, εικ. 9.

145, 146).⁵⁰² Σε μία ερυθρόμορφη λήκυθο που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Οιωνοκλή (Εικ. 132) όπως επίσης και σε ένα πλαστικό αγγείο με μορφή πτηνού (Εικ. 133), απουσιάζει η βλεμματική επαφή με τις μορφές αυτή τη φορά να στρέφουν το κεφάλι τους σε διαφορετική κατεύθυνση.

Έχει προταθεί πως τα εν λόγω έργα εστιάζουν στην αρνητική πρόσληψη της απαγωγής προκειμένου να σχολιάσουν την ακόρεστη ερωτική επιθυμία των γυναικών,⁵⁰³ με την Ηώ να προβάλλεται ως πρότυπο αποφυγής για τις γυναίκες, προς όφελος του κατά βάση ανδρικού κοινωνικού συστήματος, και τις τρομακτικές συνέπειες που θα επέφερε η γυναικεία σεξουαλικότητα εκτός κοινωνικού ελέγχου.⁵⁰⁴ Σε κάθε περίπτωση, όπως και στις περισσότερες αντίστοιχες παραστάσεις, όπου οι θεοί αλληλεπιδρούν με θνητές γυναικείες μορφές, γίνεται αναφορά στη θνητότητα και την ευάλωτη φύση του ανθρώπου απέναντι σε δυνάμεις που ορίζονταν ως ισχυρότερες.⁵⁰⁵

β. Χορός

Ο χορός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την ιστορία αρκετών πολιτισμών, καθώς αποτελεί ένα αξεπέραστο και αρχέγονο μέσο έκφρασης. Οι Έλληνες ενσωμάτωσαν τη ρυθμική κίνηση, αυθόρμητη ή συντονισμένη (όρχηση), στις περισσότερες εκφάνσεις της καθημερινότητας, στον πόλεμο, σε συγκεκριμένες γιορτές και λατρείες, στη μύηση, την εκπαίδευση και τις διαβατήριες τελετές.⁵⁰⁶

Ο μεγάλος αριθμός των παραστάσεων χορού στην κεραμική περιορίζεται σε μία ενδεικτική επιλογή παρουσίασης, από την οποία δε θα μπορούσε να παραληφθεί η πολύβουη συντροφιά του Διονύσου.⁵⁰⁷ Δύο ζεύγη Μαινάδων και Σάτυρων εικονίζονται να χορεύουν εκατέρωθεν του θεού στη μία πλευρά ενός μελανόμορφου αμφορέα του δεύτερου μισού του 6^{ου} αι. π.Χ. που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Ευφίλητου και βρέθηκε

⁵⁰² Για τη χειρονομία *χείρ επί καρπώ*, βλ. Jenkins 1983, 139-140. Oakley και Sinos 1993, 32.

⁵⁰³ Frontisi-Ducroux 1996, 88.

⁵⁰⁴ Cohen 1991, 140-145.

⁵⁰⁵ Lefkowitz 2002, 342.

⁵⁰⁶ Στη Δήλο οι παρθένες κοπέλες τελούσαν τον γνωστό χορό των Δηλιάδων, ο οποίος προέρχεται από τον μυθικό χορό των Νυμφών, αφιερώνοντας στον Απόλλωνα τα κομμένα τους μαλλιά (Καλλίμαχος Κυρηναίος, *Ύμνοι* 4.296-298, 4.306). Στην *Ελένη* του Ευριπίδη (1465-1475) γίνεται αναφορά στις νυχτερινές τελετουργίες και τους χορούς οι οποίες εκτελούνταν αποκλειστικά από γυναίκες στα Υακίνθια (Pettersson 1992, 12).

⁵⁰⁷ Ένα από τα συνήθη ζητήματα που απασχολεί την έρευνα είναι η συσχέτιση του μύθου και της λατρείας. Κατά πόσο δηλαδή οι Μαινάδες θα πρέπει να ιδωθούν μονάχα ως το γυναικείο αντίστοιχο των Σάτυρων, εφόσον αποτελεί ίσως το πιο συνηθισμένο, από τα πολλά ονόματα που απευθύνονται στις γυναίκες λάτρες του Διόνυσου και την ψυχοσωματική έκσταση κατά τη διαδικασία της συνήθους λατρευτικής πράξης. Για τον μαιναδισμό και τις εκφάνσεις του, βλ. Kraemer 1979. Bremmer 1984.

στο Orvieto (**Εικ. 134**).⁵⁰⁸ Οι Μαινάδες στεφανωμένες και ντυμένες με μακριούς χιτώνες παρουσιάζονται να χορεύουν και να χειρονομούν εκστατικά, με υψωμένα τα χέρια στο ύψος του κεφαλιού, το οποίο είναι στραμμένο σε αντίθετη φορά από την κατεύθυνση των κάτω άκρων. Η Μαινάδα στα δεξιά του Διονύσου φοράει ιμάτιο με τα δύο άκρα να πέφτουν σχηματοποιημένα σαν χελιδονοουρές πίσω από κάθε ωμοπλάτη (**Εικ. 134α**), θυμίζοντας αντίστοιχες ετρουσκικές περιπτώσεις (**Εικ. 37, 38, 39, 110β**). Στην άλλη πλευρά, οκτώ Μαινάδες σε πομπή σχηματίζουν ζεύγη των τριών και των δύο, κρατώντας κρόταλα και κλάδους, με τις επικαλυπτόμενες μορφές τους να καθιστούν δυσδιάκριτες τις επί μέρους λεπτομέρειες στην απόδοσή τους (**Εικ. 134β**). Σε ζώνη περιμετρικά της κοιλιάς ενός Νικοσθενικού αμφορέα από το Cerveteri που αποδίδεται στον Ζωγράφο N και τον αγγειοπλάστη Νικοσθένη και χρονολογείται περί το 540-510 π.Χ. Σάτυροι και Μαινάδες χορεύουν με εναλλασσόμενες κινήσεις που περιλαμβάνουν διασκελισμό και λυγισμένα χέρια στο ύψος της μέσης και του κεφαλιού, παραπέμποντας πιθανώς σε συγκεκριμένο ρυθμό (**Εικ. 135**).⁵⁰⁹ Ξεχωρίζουν οι μορφές των Μαινάδων με τη νεβρίδα λοξά ριγμένη επάνω από τον χιτώνα.

Στη μία πλευρά ενός αμφορέα του Ζωγράφου του Michigan των χρόνων γύρω στο 500 π.Χ. που βρέθηκε στο Vulci, δύο αντικριστές Μαινάδες χορεύουν με τα μαλλιά τυλιγμένα με ταινίες, ποδήρεις χιτώνες και ιμάτια (**Εικ. 136**).⁵¹⁰ Η μορφή στα αριστερά κρατά κρόταλο στο αριστερό χέρι, ενώ εκείνη στα δεξιά ανασηκώνει μέρος του ενδύματός της όπως πραγματοποιεί ένα είδος χορευτικού άλματος. Από τις αναρίθμητες απεικονίσεις Μαινάδων εμβληματική είναι εκείνη στο εσωτερικό μίας κύλικας λευκού βάθους έργο του αγγειογράφου Βρύγου (490-485 π.Χ.) (**Εικ. 137**).⁵¹¹ Καθώς κινείται χορευτικά προς τα δεξιά, χαμηλώνει το κεφάλι -στο οποίο τυλίγεται ένα φίδι- στραμμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση, με τα μαλλιά να ανεμίζουν ελεύθερα λόγω της ταχύτητας της κίνησης. Φέρει την ολοκληρωμένη σκευή (ενδυμασία), με πτυχωτό χειριδωτό χιτώνα κάτω από τον οποίο διαγράφονται τα λυγισμένα άκρα, ιμάτιο λοξά ριγμένο πάνω από τον δεξί ώμο και νεβρίδα. Στο αριστερό χέρι επιδεικνύει έναν πάνθηρα και στο δεξί κρατά θύρσο.

⁵⁰⁸ Orvieto, Museo Civico-Archeologico Faina 273: BAPD 301730. *ABV* 325.

⁵⁰⁹ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1842,0407.22/B296: BAPD 302767. *ABV* 219, 18. Tosto 1999, πίν. 26, 82, 94.17. Oakley 2013, 25, εικ. 13.3.

⁵¹⁰ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1836,0224.96/B277: BAPD 301910. *ABV* 343, 8. *LIMC* V 1990, λήμμα «Herakles», 62, αρ. 2340, πίν. 77 (L. Todisco).

⁵¹¹ Μόναχο, Antikensammlungen J332: BAPD 203914. *ARI*² 371, 15. Keuls 1985, 361, εικ. 297. Robertson 1992, 97, εικ. 92. *LIMC* VIII 1997, λήμμα «Mainades», 783-784, αρ. 7, πίν. 524 (I. Krauskopf-E. Simon). Dillon 2002, 141, εικ. 5.1.

Εκτός των Μαινάδων, νεαρές κοπέλες αποδίδονται επίσης χορευτικά σε παραστάσεις αγγείων ήδη από την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου. Το θέμα αυτό καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα από εργαστήρια στις Κλαζομενές της Μικράς Ασίας με ομάδες γυναικών να χορεύουν πιασμένες από τον καρπό και αντίστοιχα σε πομπές τυλιγμένες στα μιάτιά τους.⁵¹² Στο σώμα ενός αμφορέα των χρόνων 550-540/530 π.Χ. οι νέες με τη λευκή σάρκα και τα μακριά στεφανωμένα μαλλιά, φορούν στενούς ποδήρεις χιτώνες με μακριές χειρίδες, περιδέραιο στο λαιμό και δισκοειδή ενώτια (Εικ. 138).⁵¹³ Σε έναν αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα (περίπου 460-440 π.Χ.), με το αυστηρό και απλοποιημένο σχέδιο του μελανόμορφου ρυθμού να αντικαθίσταται από το ενδιαφέρον για τη λεπτομερή απόδοση της ανατομίας των σωμάτων, η κίνηση των νεανίδων αποκτά ρυθμικότητα και χάρη (Εικ. 139).⁵¹⁴ Σε κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις θα μπορούσαν να αναγνωριστούν οι *επί καρπώ χοροί*, κατά τους οποίους οι γυναίκες πιάνονταν με λαβή από τους καρπούς⁵¹⁵ ή *κύκλιοι χοροί* ενηλικίωσης επισφραγίζοντας την ηλικιακή ωριμότητα και ικανότητα για γάμο.⁵¹⁶

γ. Γάμος

Ο γάμος είναι ένα από τα καλύτερα μαρτυρημένα τελετουργικά στην αρχαία Ελλάδα με σκηνές να κοσμούν πλήθος αγγείων, κυρίως αττικών, από τον 6^ο έως και τον 4^ο αι. π.Χ.⁵¹⁷ Οι εικόνες λειτουργούν ως φορείς δημόσιας επίδειξης και αναγνώρισης των ιδιωτικών γεγονότων, εστιάζοντας στην αποτύπωση του τελετουργικού παρά στην ατομικότητα των συμμετεχόντων.⁵¹⁸ Παράλληλα συνδυάζονται στοιχεία από τον θεϊκό, τον ηρωικό και τον θνητό κόσμο που καθίστανται κάποτε δυσδιάκριτα λόγω των κοινών εικονογραφικών αναφορών.⁵¹⁹ Παρά τον παθητικό ρόλο της νύφης, οι σκηνές επιβεβαιώνουν πως ο γάμος αποτελούσε το αποκορύφωμα της κοινωνικοποίησης για μία νεαρή γυναίκα.

⁵¹² Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1888,0208.71.a/B107: BAPD 1000585. Ο κλαζομενειακός μελανόμορφος ρυθμός αναπτύσσεται στην Ανατολική Ελλάδα και την βόρεια Ιωνία κατά το δεύτερο μισό του 6^{ου} αι. π.Χ. ως εξέλιξη του Ύστερου Ρυθμού των Αιγώνων. Μεταξύ άλλων, πιθανή με το ρυθμό αυτό είναι η συσχέτιση των λεγόμενων αγγείων Northampton, που παράγονταν αποκλειστικά στην Ετρουρία. Αναλυτικά για την κλαζομενειακή μελανόμορφη κεραμική, βλ. Cook 1997, 127-129. Παλαιοδόδωρος 2006.

⁵¹³ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1888,0208.66/B121: BAPD 1000606. Βλ. αντίστοιχα και Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1888,0208.106.h/B125.4: BAPD 1000602.

⁵¹⁴ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 909: BAPD 207149. Boardman 1989, εικ. 21. Lee 2015, 114, εικ. 4.18. Σχετικά με το μιάτιο που φέρουν, βλ. Lee 2015, 114.

⁵¹⁵ Στην *Ιλιάδα* (18.593-594) περιγράφεται η εκτέλεση αυτού του χορού από νέους και νέες ως μία από τις σκηνές που είχαν αποδοθεί στην περίφημη ασπίδα του Αχιλλέα.

⁵¹⁶ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 5.10c.

⁵¹⁷ Oakley και Sinos 1993, 3.

⁵¹⁸ Lewis 2002, 176.

⁵¹⁹ Oakley και Sinos 1993, 29-30.

Χρησιμοποιώντας την εικόνα ενός φυσικού περάσματος για να δηλώσουν την κοινωνική μετάβαση που αντιπροσώπευε ο γάμος, οι ζωγράφοι αποδίδουν συχνά το ζευγάρι σε άμαξα συνοδευόμενο από πεζούς συγγενείς, οι οποίοι συνήθως μεταφέρουν αντικείμενα που σχετίζονται με την τελετή.

Μία σειρά θραυσμάτων ερυθρόμορφων λουτροφόρων του 470-450 π.Χ. από το ιερό της Νύμφης,⁵²⁰ στο νότιο πρανές του βράχου της Ακρόπολης στην Αθήνα, διακοσμούνται με παραστάσεις *λουτροφορίας*,⁵²¹ της πομπής που τελούνταν μία ημέρα πριν τον γάμο. Σε ένα τμήμα σώματος λουτροφόρου, πίσω από τον νεαρό αυλητή ακολουθεί κορίτσι με στεφάνι στα μακριά μαλλιά να κρατά στολισμένη λουτροφόρο με το νερό για το γαμήλιο λουτρό (**Εικ. 140**).⁵²² Το αγγείο συχνά αποδίδεται διακοσμημένο με λευκή ταινία και η μεταφορά του γινόταν από κοπέλα επιλεγμένη από τους συγγενείς της νύφης με συνοδεία πομπής που τραγουδούσε τον υμέναιο.

Σε μία από τις πρωιμότερες παραστάσεις γαμήλιας πομπής σε έναν κορινθιακό κιονωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Detroit των χρόνων 590-570 π.Χ. εικονίζεται ο γάμος του Πάριδος/Αλέξανδρου και της Ελένης, με το νυφικό ζευγάρι να στέκεται σε ένα άρμα, που περιβάλλεται από τέσσερα ευπρεπή ζευγάρια Τρώων, έτοιμο να αναχωρήσει (**Εικ. 141β**).⁵²³ Οι δυο τους δεν αλληλεπιδρούν, με την Ελένη να πραγματοποιεί τη νυφική χειρονομία της *ανακαλύψεως*, ανασύροντας το ιμάτιο από το κεφάλι και αποκαλύπτοντας συμβολικά το πρόσωπό της στον άνδρα της. Ανάλογη γαμήλια πομπή αποδίδεται σε ένα αττικό μελανόμορφο αμφορέα του 550-540 π.Χ. που βρέθηκε στο Vulci (**Εικ. 142**).⁵²⁴ Το ζεύγος των νεόνυμφων είναι όρθιο στην άμαξα, με τη γυναίκα να συγκρατεί το κατάκοσμο ιμάτιο που καλύπτει το κεφάλι της. Πίσω τους βρίσκεται ο παράνυμφος (*πάροχος*) και προηγούνται τρεις νεαρές κοπέλες με χιτώνες, στηρίζοντας στο κεφάλι τους αντικείμενα που συμβολίζουν τη νοικοκυροσύνη της νύφης. Η πρώτη και η τρίτη κρατάνε πιθανώς λίκνα-κάνιστρα και η μεσαία κάλαθο ή κόσκινο.

⁵²⁰ Μικρό υπαίθριο ιερό αφιερωμένο σε κάποια Νύμφη, προστάτιδα του γάμου και των γαμήλιων τελετών. Η ταυτότητά της έχει συνδεθεί με την Αφροδίτη ή την Ήρα, προστάτιδες του γάμου. Στο ιερό της Νύμφης οι Αθηναίοι αφιέρωναν κυρίως τις λουτροφόρους, τα αγγεία που είχαν χρησιμοποιήσει για να μεταφέρουν το νερό για το προγαμιαίο λουτρό (Parker 2005, 442-443. Pandermalis κ.ά. 2024, 48).

⁵²¹ Γαμήλιο έθιμο κατά το οποίο γινόταν η τελετουργική μεταφορά του νερού για το προγαμιαίο εξαγνιστικό λουτρό των μελλονύμφων με τη χρήση συγκεκριμένων αγγείων, των λουτροφόρων. Κατά τον Θουκυδίδη (2.15) οι Αθηναίοι έπαιρναν το νερό από την πηγή Καλλιρόη/Εννεάκρουνο.

⁵²² Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης NA 1957 Αα 1463: BAPD 205477. *ARI*² 489, 94. Pandermalis κ.ά. 2024, 53, εικ. 46.

⁵²³ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 27.116: Alexander 1928. Richter 1953, 37, 185, πίν. 25b, d.

⁵²⁴ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1868,0610.2/B174: BAPD 310361. *ABV* 141, 1. Oakley και Sinos 1993, 86, εικ. 65. Oakley 2013, 119, εικ. 19.

Η πληρέστερη γνωστή απεικόνιση αττικού γάμου προέρχεται μία αττική μελανόμορφη λήκυθο που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Άμαση και χρονολογείται περί το 550-530 π.Χ. (Εικ. 143).⁵²⁵ Ο γαμπρός με τη νύφη προηγούνται καθισμένοι σε ένα αμάξι/κάρο που κατευθύνεται μαζί με την υπόλοιπη πομπή προς το σπίτι του γαμπρού, από την πόρτα του οποίου ξεπροβάλλει μία γυναίκα με λαμπάδα, πιθανώς η μητέρα του. Δίχως να αναπτύσσεται μεταξύ τους συζυγική διάθεση στοργής, η νύφη κρατά στεφάνι και ανασηκώνει τυπικά την άκρη του ιματίου της. Πίσω τους κάθεται ένας παράνυμφος (*πάροχος*). Ακολουθεί ένα ακόμα κάρο με τέσσερις καλεσμένους, ενώ τα υπόλοιπα μέλη της πομπής, συμπεριλαμβανομένων τριών στεφανωμένων νεανίδων, κινούνται πεζή. Η προπορευόμενη γυναίκα -ίσως η παράνυμφος που συνοδεύει τη νύφη (*νυμφεύτρια*)- κρατά δύο δάδες, υποδηλώνοντας ότι η σκηνή λαμβάνει χώρα τη νύχτα και ανακαλώντας την αντίστοιχη περιγραφή στη ραψωδία Σ της *Ιλιάδας* (18.490-496).

Προς έναν βωμό από τον οποίο ξεπηδούν φλόγες κινείται η πομπή περιμετρικά μίας πυξίδας λευκού βάθους (Εικ. 144).⁵²⁶ Αριστερά του βωμού πρώτη έρχεται μία γυναίκα, ίσως η *νυμφεύτρια*, με πτυχωτό χειριδωτό χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο, δυσκοιδές ενώτιο και ψέλια, κρατώντας δάδα σε κάθε χέρι και καθοδηγώντας με χαριτωμένες κινήσεις τις μορφές που ακολουθούν. Το συζυγικό ζεύγος αυτή τη φορά βαδίζει ανάμεσα στους υπόλοιπους και ο γαμπρός αλληλοεπιδρά με τη νύφη στρέφοντας το κεφάλι προς το μέρος της και πιάνοντας την από τον καρπό, σύμφωνα με την τυπική γαμήλια χειρονομία (*χείρ επί καρπώ*), όσο εκείνη τυλιγμένη στο ιμάτιο της παραμένει αδρανής, ακολουθώντας παθητικά. Έπεται μία ομάδα πέντε γυναικών, όλες στεφανωμένες εξαιρουμένης μίας με σάκο, από τις οποίες ξεχωρίζουν δύο ομοιόμορφα ντυμένες, με κεντητούς χιτώνες, σκήπτρο και επιπλέον η μία με αυγό ή καρπό. Πρόκειται ίσως για το εναρκτήριο μέρος της γαμήλιας τελετής και μύησης της νύφης με πραγματοποίηση θυσιών, συνοδεία μουσικής, στην εστία του μελλοντικού της σπιτιού. Οι μελλόνυμφοι θυσιάζουν στους θεούς με όρκο την ευκαρπία του *οίκου* τους. Θέτοντας ο γαμπρός *χείρ επί καρπώ* της νύφης (Εικ. 144, 145⁵²⁷), επισημοποιείται η σύναψη του γάμου.

⁵²⁵ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 56.11.1: BAPD 350478. Oakley 2004, 5, εικ. 1b. Bundrick 2005, εικ. 104-105. Picón κ.ά. 2007, 76, αρ. 72, 420. Oakley 2020, 202, εικ. 9.13a-b. Το αγγείο προέρχεται από γυναικείο τάφο στη Βάρη της Αττικής, λειτουργώντας ως μαρτυρία της πολλαπλής χρήσης των αντικειμένων και της βαρύτητας που είχε στο γυναικείο βίο ο γάμος ως κοινωνική συνθήκη.

⁵²⁶ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1894.0719.1/D11: BAPD 211904. *ARI*² 899, 146. Oakley και Sinos 1993, 104-105, εικ. 96-98. Oakley 2020, 206, εικ. 9.16a-b.

⁵²⁷ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης NA 1957 Αα 1743: Gondek 2013, 118, 365, εικ. 43, αρ. CIII.36. Pandermalis κ.ά. 2024, 53, 55-56, εικ. 51.

Από το Ιερό της Νύμφης στην Ακρόπολη προέρχονται τμήματα λουτροφόρων που παρουσιάζουν σκηνές από την επόμενη ημέρα του γάμου και συγκεκριμένα από τα *ανακαλυπτήρια*.⁵²⁸ Η νύφη εικονίζεται πλήρως καλυμμένη με το γαμήλιο πέπλο που ετοιμάζεται να τραβήξει η *νυμφεύτρια* (**Εικ. 146**).⁵²⁹ Ο γαμπρός την πιάνει από τον καρπό για να την οδηγήσει στο πατρικό του, μεταβαίνοντας επίσημα από την επιτροπεία του πατέρα της σε εκείνη του συζύγου. Πίσω από τη *νυμφεύτρια* ακολουθεί άλλοτε η μητέρα της νύφης με δάδα στο χέρι (**Εικ. 146**) και άλλοτε μία φτερωτή γυναικεία μορφή που συμβολίζει τη διέλευση της κοπέλας στον έγγαμο βίο (**Εικ. 147**).⁵³⁰

δ. Ζωή εντός του οίκου

Μετά τη σύναξη του γάμου η γυναίκα επιβαρύνονταν με την ευθύνη της ευημερίας του οίκου και της ευζωίας των μελών του. Από τις κύριες δραστηριότητες και αρμοδιότητες των γυναικών που διέμεναν στο σπίτι, όπως εικονίζεται στα αγγεία, ήταν η υφαντική για την εξασφάλιση του ρουχισμού της οικογένειας ή για τις ανάγκες της πόλης.⁵³¹ Οι σκηνές που επιλέγονται αποτυπώνουν την ενεργή εργασία παραγωγής υφασμάτων από πλευράς των γυναικών,⁵³² όπως στην περίπτωση ενός επινήτρου (**Εικ. 148**)⁵³³ και μίας μελανόμορφης ληκύθου που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Άμαση και χρονολογείται περί το 550-530 π.Χ. (**Εικ. 149**).⁵³⁴ Στο κέντρο δύο γυναίκες εργάζονται σε έναν κατακόρυφο αργαλειό και στα δεξιά τρεις άλλες ζυγίζουν το μαλλί. Εκατέρωθεν των ομάδων αυτών, δύο ζεύγη γυναικών γνέθουν το μαλλί σε νήμα, ενώ ανάμεσά τους διπλώνεται το έτοιμο ύφασμα. Στο μετάλλιο μίας ερυθρόμορφης κύλικας που βρέθηκε στο Vulci (περίπου το 470 π.Χ.) μία γυναίκα με ανασηκωμένο τον χιτώνα και λυγισμένο το δεξί σκέλος, χτυπάει

⁵²⁸ Πρόκειται για το μέρος της γαμήλιας γιορτής κατά το οποίο αφαιρούσαν το ύφασμα που κάλυπτε πλήρως το κεφάλι της νύφης και αποκάλυπταν το πρόσωπό της. Σκοπός ήταν να αποδοθούν τα *ανακαλυπτήρια* δώρα του γαμπρού και των οικείων του στη νύφη, με την προϋπόθεση να αφαιρέσει το ύφασμα ενώπιον όλων.

⁵²⁹ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης NA 1955 Αα 8: Gondek 2013, 115-116, 365, εικ. 42, αρ. CIII.35. Sabetai 2019, 34, εικ. 2.1. Pandermalis κ.ά. 2024, 53, 55, εικ. 49. *Νυμφεύτρια*: Η γυναίκα που βοηθούσε στην οργάνωση του γάμου και συνόδευε τη νύφη σε όλα τα στάδια της γαμήλιας τελετής.

⁵³⁰ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης NA 1957 Αα 694: Gondek 2013, 127, 128, 365, εικ. 45a-d, αρ. CIII.39.

⁵³¹ Για τις διαφορετικές ερμηνείες των σκηνών υφαντικής, βλ. ενδεικτικά Ferrari 2002. Lewis 2002. Sebesta 2002. Lee 2015, 91-93.

⁵³² Σε διαφορετικές περιπτώσεις επιλέγεται απλώς να κρατούν μεταξύ άλλων τα εργαλεία της υφαντικής τέχνης (κάλαθοι, αργαλειοί) δίχως ωστόσο να εργάζονται, είτε απλώς να τα αποδίδουν στο υπάρχον περιβάλλον (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 1972.11.9: BAPD 207217. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1884,0223.4/D12: BAPD 213097).

⁵³³ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 10.210.13: BAPD 303426. *ABV* 480, C.

⁵³⁴ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 31.11.10: BAPD 310485. Richter 1953, 58, 197, πίν. 37i. *ABV* 154, 57. Keuls 1985, 108, εικ. 93a, b. Moore 2007, 32-33, εικ. 19. Picón κ.ά. 2007, 76, αρ. 73, 420. Oakley 2020, 11, εικ. 1.5a-b.

στο αντίστοιχο γόνατο, δίχως τη βοήθεια επινήτρου, το μαλλί που είναι τυλιγμένο στο αριστερό της χέρι (**Εικ. 150**).⁵³⁵

Από το πραγματικό περιβάλλον διαμονής των γυναικών εμπνέεται μία αττική ερυθρόμορφη πυξίδα του κύκλου του Δούρι, των χρόνων 500-470 π.Χ., με σκηνή γυναικωνίτη, όπως μαρτυρά ο κίονας και ο κρεμασμένος στον τοίχο καθρέφτης (**Εικ. 151**).⁵³⁶ Στις έξι μορφές αναγνωρίζονται πρόσωπα του μύθου, αν και σε περίπτωση απουσίας επιγραφών η αναγνώρισή τους θα ήταν αδύνατη. Από τη μισάνοιχτη πόρτα ξεπροβάλλει η Ιφιγένεια η οποία δένει στο κεφάλι της κόκκινη ταινία. Στα δεξιά πλησιάζει η Δανάη, με μακρύ πτυχωτό χιτώνα και πλεγμένα μαλλιά με ταινίες, μεταφέροντας ένα μεγάλο κιβώτιο από το οποίο ανασύρει περιδέραιο με ψηφίδες. Η καθιστή σε δίφρο γυναίκα με χιτώνα, ιμάτιο και σάκο ταυτίζεται με την Ελένη. Μπροστά στα πόδια της βρίσκεται καλάθι με νήμα το οποίο έχει τυλίξει στον αριστερό της πήχη, ενώ απέναντί της στέκεται η Κλυταιμνήστρα κρατώντας αλάβαστρο στο δεξί προτεταμένο χέρι της. Δεξιά του κίονα μία άλλη κρατά σκεύος, που θυμίζει καλάθο, γεμάτο με μαλλί ή καρπούς το οποίο και προσφέρει στη γυναίκα που ανασηκώνει την άκρη του χιτώνα από τον δεξί της ώμο. Επάνω από τα κεφάλια τους αναγράφεται το όνομα *Κασσάνδρα*, αν και δεν είναι βέβαιο σε ποια από τις δύο αναφέρεται.

Οι σκηνές καλύπτουν χρονολογικά την περίοδο από τα τέλη του 6^{ου} έως και τον 5^ο αιώνα, από τις μεταρρυθμίσεις περίπου του Κλεισθένη το 508/507 π.Χ. μέχρι τα χρόνια του Περικλή και τον Πελοποννησιακό Πόλεμο.⁵³⁷ Κατά συνέπεια η δημοτικότητα τους δε σχετίζεται με το αιφνίδιο ενδιαφέρον για ύφανση των Αθηναίων γυναικών, αλλά πιθανώς συμπίπτει με τη σταδιακή ανάπτυξη της αθηναϊκής δημοκρατίας, την προώθηση κοινωνικών και οικονομικών αλλαγών καθώς και πολύ πιθανών ψυχολογικών μεταβολών, με τον *οίκο* ως δομικό στοιχείο και παράγοντα εξέλιξης της πόλης. Παράλληλα, εφόσον ένας σημαντικός αριθμός αγγείων προέρχεται από ετρουσκικές ταφές και υποθέτοντας πως η εξαγωγική διαδικασία επηρέασε την παραγωγή των αττικών αγγείων,⁵³⁸ προκύπτουν ζητήματα σχετικά με το εάν οι επιλογές των αγγειογράφων

⁵³⁵ Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 7B28: BAPD 205141. *ARI*² 435, 95. Oakley 2020, 13, εικ. 1.6.

⁵³⁶ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873,0111.7/E773: BAPD 209970. *ARI*² 805, 89. *LIMC* IV 1988, λήμμα «Helene», 554, αρ. 380, πίν. 358 (L. Kahil). *LIMC* V 1990, λήμμα «Iphigeneia», 716, αρ. 32, πίν. 472 (L. Kahil). *LIMC* VII 1994, λήμμα «Kassandra I», 967, αρ. 205, πίν. 685 (O. Paoletti).

⁵³⁷ Bundrick 2008, 285.

⁵³⁸ Bundrick 2019, 12-13.

υπαγορεύονταν κυρίως από την ετρουσκική εξαγωγική αγορά και τον σημαντικό ρόλο της υφαντικής τέχνης για τον ιταλικό λαό.⁵³⁹

Στο πλαίσιο του οίκου οι γυναίκες ασχολούνταν επιπλέον και με πιο πνευματικές δραστηριότητες, όπως η γραφή, η ανάγνωση και η μουσική. Εκτός από την παραγωγή υφασμάτων, συγκεντρώνονταν στα γυναικεία δώματα για να λάβουν την απαραίτητη εκπαίδευση, αλλά παράλληλα να ξεκουραστούν και να διασκεδάσουν. Σε μία ερυθρόμορφη υδρία των μέσων του 5^{ου} αι. π.Χ. μια καθιστή γυναίκα σε κλισμό διαβάζει μεγάλοφωνα, λόγω του μισάνοιχτου στόματος, από ένα ανοιγμένο κύλινδρο που έχει γραφτεί *στοιχηδόν*, όπως προκύπτει από τις κάθετες σειρές των στιγμών (**Εικ. 152**).⁵⁴⁰ Τη διαδικασία παρακολουθούν και συνοδεύουν τρεις γυναίκες με ταινίες διπλά τυλιγμένες γύρω από τα μαζεμένα τους μαλλιά· οι δύο, εκατέρωθεν, φορούν δωρικούς πέπλους, με τη μία να κρατά ένα κιβώτιο -μάλλον κοσμηματοθήκη- και την άλλη ένα αλάβαστρο ή μεγάλο πλήκτρο (;). Η τρίτη τυλιγμένη με ιμάτιο, κρατά άνθος. Στη μία πλευρά ενός αττικού ερυθρόμορφου κρατήρα αποδίδεται εσωτερικό χώρο, όπου μια καθιστή γυναίκα παίζει βάρβιτο χρησιμοποιώντας πλήκτρο (**Εικ. 153**).⁵⁴¹ Μπροστά της στέκονται δύο νέες, από τις οποίες η μία ακουμπά το πηγούνι και τα χέρια στον ώμο της άλλης συνεπαρμένες από τη μελωδία. Δελεαστική είναι η υπόθεση ερμηνείας των μορφών ως των Μουσών ή της ποιήτριας Σαπφούς.⁵⁴²

Σκηνές σε γυναικωνίτη με τις γυναίκες να στολίζονται κρατώντας κάτοπτρα εικονίζονται σε αγγεία -συνήθως μυροδοχεία και πυξίδες- που χρησιμοποιούνταν στη ζωή για τον καλλωπισμό και συνόδευαν ως κτερίσματα τις γυναικείες ταφές (**Εικ. 154**).⁵⁴³ Ιδιαίτερη και σπάνια είναι η απεικόνιση του ειδώλου στον καθρέφτη σε ένα ερυθρόμορφο αλάβαστρο από τάφο της Ηλιούπολης γύρω στο 500 π.Χ. (**Εικ. 155**).⁵⁴⁴ Κατά τη διάρκεια του δεύτερου τετάρτου του 5^{ου} αι. π.Χ. και μεταξύ των προαναφερθέντων θεμάτων επιλέγεται και εκείνο της αξιοσέβαστης κυρίας του *οίκου*

⁵³⁹ Spivey 1991. Shapiro 2000. Osborne 2001. Bundrick 2008, 292-293.

⁵⁴⁰ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1885,1213.18/E190: BAPD 207083. *ARV*² 611, 36. Keuls 1985, 105, εικ. 90. Yatromanolakis 2007, εικ. 21.

⁵⁴¹ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 23.160.80: BAPD 214467. Richter 1953, 100, 240, πίν. 80i. *ARV*² 1075, 10. Bundrick 2005, 95, εικ. 59. Yatromanolakis 2007, 275, 277, εικ. 35a-b. Βάρβιτος: Πρόκειται για μία στενότερη και μακρύτερη κατασκευαστικά εκδοχή της λύρας. Στην παράσταση του κρατήρα το ηχείο έχει τη μορφή χέλους (καβούκι χελώνας), από το οποίο συνήθως ήταν κατασκευασμένο.

⁵⁴² Η καθιστή μορφή θυμίζει την αντίστοιχη ενός ερυθρόμορφου αμφορέα (Βαλτιμόρη, The Walters Art Museum 48.2712: BAPD 44113), που φέρει αντίστοιχα ομοιότητες με την παράσταση μίας ερυθρόμορφης υδρίας (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο CC1241: BAPD 213777. *ARV*² 1060, 145. Bundrick 2005, 101, εικ. 61. Yatromanolakis 2007, 147, 155, 157, εικ. 22, 25-26). Στην τελευταία η καθιστή μορφή επιγράφεται ως *Σαπφώ*.

⁵⁴³ Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο CC1198: BAPD 212305. *ARV*² 844, 157.

⁵⁴⁴ Σταϊνχάουερ 2001, 249.

μαζί με τη θεραπαινίδα της.⁵⁴⁵ Η διαφορετική κοινωνική θέση των δύο γυναικών δηλώνεται από τη διαφορετική ενδυμασία ή από κάποια χειρονομία εξυπηρέτησης της μίας από την άλλη. Σε ένα παράδειγμα μίας αττικής ερυθρόμορφης υδρίας, η όρθια θεραπαινίδα προσφέρει ένα νήπιο στη μητέρα του που κάθεται σε κλισμό (**Εικ. 156**).⁵⁴⁶ Ο ποδόγυρος του ρούχου της πρώτης ανεμίζει στη βιαστική κίνηση, ενώ μεταφέρεται η συναισθηματική αμεσότητα της φροντίδας των παιδιών που αν και πρωτεύον καθήκον σπάνια εικονίζεται.

ε. Ζωή εκτός του οίκου

Αν και ο χώρος δράσης των Ελληνίδων -ιδιαίτερα των Αθηναίων- παρέμενε το οικιακό περιβάλλον, δε θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένος ο πλήρης αποκλεισμός τους από την ενεργό ζωή εκτός του οίκου. Μία μεγάλη ομάδα μελανόμορφων αγγείων των τελευταίων δεκαετιών του 6^{ου} αι. π.Χ. παρουσιάζει γυναίκες να μεταφέρουν νερό από μία δημόσια κρήνη.⁵⁴⁷ Στην πλειονότητά τους οι φορείς των παραστάσεων είναι υδρίες, αγγεία με τρεις λαβές, φαρδιά κοιλιά και στενό λαιμό, που χρησιμοποιούνταν για τον σκοπό αυτό. Οι γυναίκες, πάντα καλοντυμένες, εικονίζονται να γεμίζουν τις υδρίες από κρήνες και ισορροπώντας τις επάνω στο κεφάλι τους ετοιμάζονται να αναχωρήσουν.

Στο αριστερό μέρος της σύνθεσης στο σώμα μίας υδρίας από το Vulci⁵⁴⁸ που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Αντιμένη βρίσκεται η κρήνη σε σχήμα λεοντοκεφαλής που στεγάζεται σε μία υπόστυλη κατασκευή με θριγκό και δωρικό κίονα (**Εικ. 157**).⁵⁴⁹ Μία

⁵⁴⁵ Το θέμα εικονίζεται συχνά σε ένα μεγάλο αριθμό ληκύθων λευκού βάθους του δεύτερου μισού του 5^{ου} αι. π.Χ. Κατά τον Beazley (1938, 8) οι γυναίκες βοηθοί είναι υπηρέτριες ή αδελφές των κυριών. Αναλυτικά για την ερμηνεία του θέματος, βλ. Beazley 1938. Reilly 1989.

⁵⁴⁶ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873,0820.350/E219: BAPD 217063. *ARI*² 1258, 3.

⁵⁴⁷ Υπάρχει το ενδεχόμενο πως την άντληση νερού την αναλάμβαναν δούλες, αν και η επιμέλεια στο ντύσιμο παραπέμπει σε ελεύθερες (Hannestad 1984). Οι ελεύθερες γυναίκες μπορούσαν επίσης να εργάζονται εκτός σπιτιού (όπως πουλώντας προϊόντα ύφανσης ή αρωματικά έλαια), συνήθως όμως αυτές προέρχονταν από φτωχότερα κοινωνικά στρώματα (Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 4.1300a) (Massey 1988, 8-9. Dillon 2002, 16-17). Σε δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο, οι σκηνές αυτές ίσως αναπαράγουν τις προετοιμασίες για μια τελετουργία γνωστή ως *Υδροφορία*, η οποία λάμβανε χώρα τη δεύτερη ημέρα της ανοιξιάτικης γιορτής των Ανθεστηρίων, προς τιμήν του Διονύσου, κατά την οποία πραγματοποιούνταν τελετουργική έκχυση νερού και αλευριού με μέλι σε ένα συγκεκριμένο χάσμα στο τέμενος της Γης Ολυμπίας, το οποίο βρισκόταν στο ναό του Ολυμπίου Διός, που είχε κατασκευάσει ο Δευκαλίωνας σε ανάμνηση του Κατακλυσμού (Παυσανίας, *Αττικά* A 18.7) (Simon 1983, 99. Bundrick 2019, 140).

⁵⁴⁸ Πάνω από τριάντα αττικές υδρίες, με παραστάσεις γυναικών σε κρήνες, προέρχονται από το Vulci (Bundrick 2019, 136-155). Σύμφωνα με τη S. Lewis (2002, 74-75) τα αγγεία προορίζονταν για τις Ετρούσκους και συγκεκριμένα ως κτερίσματα των γυναικείων τάφων (Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 131390: BAPD 9052629). Η V. Sabetai (2009, 108-109) προβαίνει στο συσχετισμό τους με τον ετρουσκικό γάμο, την ιδανική θηλυκότητα αλλά και την επικίνδυνη φύση της γυναικείας παρθενικότητας, ενώ η S. Brunori (2006, 274-275) προσθέτει πως προβάλλεται έμμεσα η συμμετοχή των Ετρούσκων γυναικών στα συμπόσια, όπου ίσως χρησιμοποιούνταν οι υδρίες.

⁵⁴⁹ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.66/B336: BAPD 320013. *ABV* 266, 3. Robertson 1992, 12, εικ. 7.

νέα μπροστά περιμένει να γεμίσει, με το νερό που αναβλύζει, την υδρία της που είναι ακουμπισμένη κάτω. Πίσω τρία ζεύγη γυναικών με παρόμοια στάση και χειρονομίες χαιρετισμού ή συζήτησης, κουβαλάνε τα αγγεία στο κεφάλι τους. Εκείνες που πορεύονται προς την κρήνη τις έχουν πλαγιαστές, ενώ αυτές που απομακρύνονται τις μεταφέρουν όρθιες ώστε να μην χυθεί το περιεχόμενο. Κλάδους και άνθη κρατούν κάποτε οι νέες, όπως στην περίπτωση μίας αττικής υδρίας του Βρετανικού Μουσείου, προσδίδοντας χάρη στην κατά τα άλλα συνήθη ευπρεπή εικόνα τους, όπως θα άρμοζε σε μία Αθηναία της εποχής (**Εικ. 158**).⁵⁵⁰ Όλες είναι ανυπόδητες,⁵⁵¹ ενώ οι δύο από τις τέσσερις μορφές που δεν εικονίζονται με υδρίες φέρουν στο κεφάλι ένα είδος μικρού μαξιλαριού, το οποίο χρησίμευε ίσως για τη διευκόλυνση της μεταφοράς του αγγείου στο κεφάλι. Μεταξύ των διασημότερων έργων που εισήγαγε στην πόλη της Αθήνας ο τύραννος Πεισίστρατος (περίπου 560-527 π.Χ.) και οι γιοι του (περίπου 527-510 π.Χ.) ήταν ένα βελτιωμένο σύστημα ύδρευσης και νέες δημόσιες κρήνες, που αξιοποιήθηκαν ως χώροι κοινωνικοποίησης και συγκέντρωσης των γυναικών για να συνομιλήσουν και να γεμίσουν τις υδρίες τους (Ευριπίδης, *Ηλέκτρα* 140 κ.ε.).⁵⁵²

Αν και υπάρχουν σκηνές που εικονίζουν γυναίκες να ταΐζουν οικόσιτα ζώα (**Εικ. 159**),⁵⁵³ είναι επίσης πιθανό πως στις αγροτικές περιοχές της Αττικής οι γυναίκες συμμετείχαν επιπλέον και σε αγροτικές εργασίες στα κτήματα του *οίκου*, αν και σύμφωνα με τον Δημοσθένη (57.45) υπήρξε μία περίοδος όπου οι γυναίκες ήταν αναγκασμένες να εργάζονται συστηματικά συλλέγοντας καρπούς λόγω των δυσχερών καιρών που επικρατούσαν στην πόλη της Αθήνας. Στη μία πλευρά μίας ερυθρόμορφης κύλικας από το Vulci του Ζωγράφου του Γάμου (περίπου 470 π.Χ.) δύο κοπέλες μαζεύουν τα φρούτα που κρέμονται από τα κλαδιά ενός δέντρου (**Εικ. 160**).⁵⁵⁴ Είναι ανυπόδητες, ντυμένες με χιτώνες διαφορετικής ύφανσης και ιμάτιο, με εκείνη στα δεξιά να έχει τα στεφανωμένα μαλλιά λυτά, ενώ η αριστερή μαζεμένα σε αλογοουρά που δένεται με μία κροσσωτή κορδέλα. Πιθανώς μέσω του χτενίσματος να διαφοροποιείται η προσωπική κατάσταση των δύο γυναικών, καθώς τα δεμένα ή καλυμμένα μαλλιά ίσως αντανakλούν και αντιπαραθέτουν τη μεταβατική κατάσταση και την τιθασευμένη σεξουαλικότητα που έχει

⁵⁵⁰ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.56/B335: BAPD 351208.

⁵⁵¹ Το ότι εικονίζονται ανυπόδητες είναι αποτέλεσμα είτε επιλογής του καλλιτέχνη -που σε ένα βαθμό τείνει να γίνεται σύμβαση στην ελληνική αγγειογραφία- είτε μπορεί να παραπέμπει στην πραγματική συνήθεια των γυναικών να βγάζουν τα υποδήματά τους καθώς έφθαναν στις κρήνες ώστε να μην προκληθούν ατυχήματα λόγω των υδάτων που υπήρχαν.

⁵⁵² Bundrick 2019, 138-139. Για το υδροδοτικό έργο του Πεισίστρατου, βλ. Arvanitis 2008. Για το υδροδοτικό δίκτυο της Αγοράς της Αθήνας, βλ. Lang 1968.

⁵⁵³ Βερολίνο, Antikensammlung F2306: BAPD 41548. Lewis 2002, 83-84, εικ. 2.27.

⁵⁵⁴ Compiègne, Musée Vivenel 1090: BAPD 211213. *ARI*² 922, 1. Lee 2015, 72-73, εικ. 3.9.

επέλθει μετά το γάμο με την αδάμαστη φύση της άγαμης γυναίκας.⁵⁵⁵ Σε έναν αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα του Ζωγράφου του Οπωρώνος (περίπου 460 π.Χ.) πέντε γυναίκες συγκεντρώνουν τους καρπούς από ένα δέντρο σε ένα μεγάλο καλάθο τοποθετημένο ακριβώς από κάτω (**Εικ. 161**).⁵⁵⁶ Στα αριστερά μία γυναίκα κρατά ραβδί το οποίο θα βοηθούσε, πιθανώς, στο χτύπημα των κλαδιών για να πέσουν οι καρποί. Στα δεξιά η μορφή που σκύβει από το βάρος, μεταφέροντας ένα γεμάτο καλάθι, είναι ντυμένη στα μαύρα και διαφοροποιείται διά της μελανόμορφης τεχνικής.

Μία μικρή ομάδα αγγείων προσφέρει μια εξαιρετικά ανανεωτική ματιά στον καθημερινό κόσμο των γυναικών της αρχαίας Αθήνας, με τη δημιουργία εντυπωσιακά ρεαλιστικών αναπαραστάσεων. Στη μία πλευρά ενός αττικού μελανόμορφου αμφορέα της Ύστερης Αρχαϊκής περιόδου (περίπου το 500-490 π.Χ.) που βρέθηκε στο Orvieto η θέα σε ένα υποδηματοποιείο παρουσιάζει κάποια νεαρή πελάτισσα να στέκεται πάνω σε ένα τραπέζι για να της κάνουν πρόβα τα νέα της υποδήματα (**Εικ. 162**).⁵⁵⁷ Ένας ηλικιωμένος άνδρας, που διακρίνεται από τα λευκά γένια και μαλλιά, ίσως ο πατέρας της, δείχνει προς τον καθισμένο τσαγκάρη, ο οποίος σκύβει μπροστά για να κόψει τις δερμάτινες σόλες γύρω από τα πόδια της γυναίκας, όσο ο μαθητευόμενός του εργάζεται σε ένα άλλο σανδάλι. Η κοπέλα ανασηκώνει μέρος του ενδύματός της ώστε να διευκολύνει την εργασία του υποδηματοποιού.⁵⁵⁸ Ανάμεσα στις εξαιρετικά σπάνιες εμπορικές σκηνές συγκαταλέγονται και εκείνες που κοσμούν τις δύο πλευρές μίας ερυθρόμορφης πελίκης του 470-460 π.Χ. (**Εικ. 163**).⁵⁵⁹ Στη μία πλευρά η καθιστή γυναίκα είναι ιδιοκτήτρια ενός καταστήματος που πουλάει αρωματικά έλαια, με τα κοντά της μαλλιά να δηλώνουν ότι πρόκειται για δούλη (**Εικ. 163α**). Απέναντι, τυλιγμένη με ιμάτιο, βρίσκεται η όρθια πελάτισσα που παραλαμβάνει ένα αλάβαστρο το οποίο θα γέμισε η πωλήτρια από την πελίκη που βρίσκεται στο έδαφος ανάμεσά τους. Στην άλλη πλευρά η σκηνή συνεχίζεται με την πελάτισσα να έχει επιστρέψει στον οίκο, όπως

⁵⁵⁵ Lee 2015, 72, υποσημ. 158.

⁵⁵⁶ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 07.286.74: BAPD 205877. Richter 1953, 87. *ARI*² 523, 1.

⁵⁵⁷ Βοστώνη, Museum of Fine Arts 01.8035: BAPD 2188. Χατζηδημητρίου 2005, 97-99, 140, 216, 36, εικ. Σ1. Lee 2015, 161, εικ. 5.20.

⁵⁵⁸ Συνειρμικά η παράσταση παραπέμπει στο γνωστό εργαστήριο του υποδηματοποιού Σίμωνα, όπου φιλοξενούνταν κατά καιρούς φιλοσοφικές συζητήσεις με επικεφαλής τον Σωκράτη. Στην αρχαία αγορά της Αθήνας μάλιστα ανασκαφές αποκάλυψαν τα απομεινάρια ενός εργαστηρίου του 5^{ου} αι. π.Χ. που ανήκε στον ίδιο (Thompson 1954, 32, 54-55).

[<https://agora.ascsa.net/id/agora/monument/house%20of%20simon%20the%20cobbler>].

⁵⁵⁹ Βέρνη, Historisches Museum 12227: BAPD 206905. *ARI*² 596, 1. Χατζηδημητρίου 2005, 119-120, υποσημ. 582, 137, 140, 187, 222, 52, εικ. E23. Ακτσελή και Μανακίδου 2021, 313, εικ. 22α-β, 314.

φαίνεται από το κρεμασμένο κάτοπτρο στον τοίχο και τον καλάθο, παραδίδοντας το αγγείο στη μορφή που κάθετα απέναντί της (**Εικ. 163β**).⁵⁶⁰

στ. Συμμετοχή σε θρησκευτικές τελετές

Η πλέον νόμιμη δυνατότητα να εμφανίζονται οι γυναίκες σε κοινή θέα είναι μέσα από τη συμμετοχή σε τελετές και λοιπές θρησκευτικές εκδηλώσεις της πόλης. Ήδη από την πρώιμη παιδική ηλικία τα κορίτσια αναλάμβαναν πολλούς και διαφορετικούς ρόλους σε θρησκευτικές τελετές, υφαίνοντας, αλέθοντας δημητριακά, κουβαλώντας κάνιστρα (*κανηφόροι*) (Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη* 641-647).⁵⁶¹ Οι πρωιμότερες παραστάσεις *κανηφόρων* στο πλαίσιο αποκλειστικά γυναικείων γιορτών προέρχονται από την Κόρινθο. Σε έναν αμφορέα της Μέσης Κορινθιακής περιόδου (600-575 π.Χ.) μία γυναίκα μεταφέρει πάνω από το κεφάλι της ένα μεγάλο καλάθι με οινοχόες (**Εικ. 164**).⁵⁶²

Οι παραστάσεις *κανηφόρων* στην αττική αγγειογραφία έπονται των κορινθιακών και χρονολογούνται από τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ., αν και η συμμετοχή τους σε θυσιαστήριες τελετές θα προηγούνταν της εικονογραφικής μεταφοράς.⁵⁶³ Σε μία ερυθρόμορφη λήκυθο μία πομπή θυσίας βοδιών κινείται προς τα δεξιά (**Εικ. 165**).⁵⁶⁴ Στην κορυφή βρίσκεται η *κανηφόρος*, ανυπόδητη, μπροστά από έναν ιωνικό κίονα γύρω από τον οποίο είναι δεμένη κόκκινη ταινία. Στο εσωτερικό μίας ερυθρόμορφης κύλικας που αποδίδεται στον Μάκρωνα (περίπου 490-480 π.Χ.) εικονίζεται μια καλοντυμένη γυναίκα με πτυχωτό ιωνικό χιτώνα, μιάτιο, μαλλιά μαζεμένα με ταινία και ενώτια, να ρίχνει μάλλον κρασί από μία οινοχόη σε έναν βωμό, φέροντας ένα καλάθι στο αριστερό χέρι (**Εικ. 166**).⁵⁶⁵ Είτε κάνει προσφορά, είτε σβήνει τις φλόγες μετά από κάποια προσφορά, μαρτυρώντας έτσι μέρος των θρησκευτικών δραστηριοτήτων μιας γυναίκας *κανηφόρου* της ανώτερης τάξης.

⁵⁶⁰ Σύμφωνα με τις Ακτσελή και Μανακίδου (2021, 314) η καθιστή μορφή ταυτίζεται με νεαρό άνδρα στον οποίο η γυναίκα προσφέρει το αλάβαστρο ως ερωτικό δώρο.

⁵⁶¹ Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 138.

⁵⁶² Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania MS552: BAPD 1002187. Amyx 1988, 311-312 A2, 494-495, 654. Dillon 2002, 41 και υποσημ. 29. Αντίστοιχα, στη μία πλευρά ενός ελαιοδοχείου των ίδιων χρόνων (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1865,0720.20: Amyx 1988, 230. Lewis 2002, 49, εικ. 1.30) εικονίζεται μία πομπή γυναικών και κοριτσιών που κομίζουν προσφορές. Ανάμεσά τους μία νέα κουβαλάει δίσκο με πλεκτό καλάθι και δύο αγγεία που θυμίζουν αλάβαστρα.

⁵⁶³ Dillon 2002, 39.

⁵⁶⁴ Βοστώνη, Museum of Fine Arts 13.195: BAPD 200206. *ARV*² 35, 1. Robertson 1992, 131, εικ. 135. Neils 2003, 158, εικ. 21. Connelly 2007, 37, εικ. 2.5. Oakley 2020, 117, εικ. 6.4.

⁵⁶⁵ Τολέδο, Museum of Art 72.55: BAPD 7766. Keuls 1985, 167, εικ. 141-42 (A, B), 227, εικ. 204. Roccos 1995, 647, εικ. 2. Neils 2001, 157, εικ. 120. Dillon 2002, 39-40, εικ. 2.1. Connelly 2007, 16, εικ. 1.2. Oakley 2020, πίν. 18.

Η πιο γνωστή γιορτή αποκλειστικά γυναικείας συμμετοχής ήταν τα Θεσμοφόρια προς τιμήν της Δήμητρας.⁵⁶⁶ Στις εξωτερικές πλευρές μίας μελανόμορφης κύλικας του 560-550 π.Χ. πιθανώς εικονίζεται σκηνή από τα Αττικά Θεσμοφόρια με έναν χορό γονιμότητας που γιόρταζαν οι γυναίκες των Αθηναίων πολιτών (**Εικ. 167**).⁵⁶⁷ Η Δήμητρα είναι η καλυμμένη με ιμάτιο και εικονίζεται καθιστή στην αριστερή άκρη της σκηνής με το ένα χέρι υψωμένο στο κεφάλι της, σε χειρονομία πένθους. Στο χορό συμμετέχουν πέντε γυναικείες μορφές -και ένα γυμνό αγόρι που επιχειρεί να τις ακολουθήσει- όπως κατευθύνονται προς το βωμό, όπου στέκεται μια ιέρεια κρατώντας ένα είδος ριπιδίου για να δυναμώσει τη φωτιά με τη βοήθεια του ανέμου και την εξαγνιστική του δύναμη.

Η σημαντικότερη γιορτή στην Αθήνα που τελούνταν προς τιμήν της θεάς Αθηνάς Πολιάδος, πολιούχου των Αθηνών, από το έτος 566/565 π.Χ. και ανά τέσσερα χρόνια με διάρκεια δώδεκα ημερών ήταν τα Παναθήναια,⁵⁶⁸ με την περίφημη ιωνική ζωφόρο του Περικλείου Παρθενώνα (γύρω στα 440-432 π.Χ.) να χαρίζει την πιο ολοκληρωμένη παρουσίαση της κορύφωσης της πομπής.⁵⁶⁹ Ιδιαίτερης σημασίας αγγείο, με τη διακόσμηση της εμπρόσθιας όψης να παραπέμπει στις όψεις της Παναθηναϊκής γιορτής, είναι ένας αττικός μελανόμορφος αμφορέας στον τύπο του Παναθηναϊκού, αν και δεν αποτελεί επίσημο έπαθλο των αγώνων,⁵⁷⁰ που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Princeton και χρονολογείται γύρω στα 550-540 π.Χ. (**Εικ. 168**).⁵⁷¹ Το άγαλμα της Αθηνάς εικονίζεται στο κέντρο ακολουθώντας το εικονογραφικό κατά το πρότυπο της θεάς όπως εικονίζεται στους Παναθηναϊκούς αμφορείς, ενώ μπροστά της βρίσκεται ένας βωμός με φωτιά και ένας αυλητής, η παρουσία του οποίου παραπέμπει στους μουσικούς αγώνες των Παναθηναίων. Πίσω από τη θεά εικονίζεται να βαδίζει μια γυναίκα η οποία μεταφέρει στο κεφάλι της πιθανώς τον τυλιγμένο πέπλο που ύφαιναν κάθε χρόνο οι

⁵⁶⁶ Για τη γιορτή των Θεσμοφορίων, βλ. παραπάνω στις σελ. 37-38 και στην υποσημ. 142.

⁵⁶⁷ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1906,1215.1: BAPD 300834. *ABV* 90, 7. Parker 2005, 281, εικ. 14. Connelly 2007, πίν. 10, 66, εικ. 3.2.

⁵⁶⁸ Σώζεται μέρος ενεπίγραφης στήλης πέντε γραμμών, με το κείμενο χαραγμένο κατακόρυφα και βουστροφηδόν, που αναφέρεται στην καθιέρωση των Παναθηναίων και τη θέσπιση του αγώνα δρόμου, που ήταν ο σημαντικότερος των εορτών (*IG* I³ 507). Πρόκειται για ανάθημα στη θεά Αθηνά που είχε προσφερθεί στο χώρο της Ακρόπολης, ως άμεσα συνδεδεμένος με τη γιορτή και τους αγώνες (Raubitschek 1949, 326. Jeffery 1990, 72, πίν. 3). Σχετικά με το ρόλο του ενδύματος στα Παναθήναια, βλ. Lee 2015, 222-224.

⁵⁶⁹ Neils 2001.

⁵⁷⁰ Στους Παναθηναϊκούς αμφορείς ακολουθείται συγκεκριμένο ρεπερτόριο: στη μία πλευρά εικονίζεται η θεά Αθηνά στον τύπο της Προμάχου με την επιγραφή *ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ* και στην άλλη το αγώνισμα για το οποίο δινόταν ως έπαθλο, βλ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1842,0728.834/B130: BAPD 300828.

⁵⁷¹ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 53.11.1: BAPD 320404. *ABV* 298, 5. *LIMC* II 1984, λήμμα «Athena», 986, αρ. 337, πίν. 742 (H. Cassimatis). Moore 2007, 8, 25-34, 37-38, 41-42, 45, figs. 14-15, πίν. 1.

εκλεκτές Αθηναίες παρθένες (*εργαστίνας*) και που προοριζόταν να ντύσει το ξόανο της θεάς.⁵⁷²

Σε μία σειρά αττικών αγγείων εικονίζεται μία ασυνήθιστη τελετή αναπαριστώντας μια νεαρή γυναίκα να κάθεται σε αιώρα και να την σπρώχνουν οι άνδρες που εικονίζονται να στέκονται πλάι της (**Εικ. 169**).⁵⁷³ Οι σκηνές αυτές έχουν συνδεθεί με το δρώμενο της Αιώρας το οποίο πιθανότατα λάμβανε χώρα στην Αττική κατά τη διάρκεια του εορτασμού των διονυσιακών Ανθεστηρίων με πρωταγωνιστική τη γυναικεία συμμετοχή.⁵⁷⁴ Στη μία πλευρά ενός αμφορέα του Ζωγράφου της Αιώρας (περίπου το 540-530 π.Χ.) που εντοπίστηκε στο Vulci της Ετρουρίας, δύο άνδρες και ένα παιδί πλαισιώνουν μία γυναίκα που κάθεται σε αιώρα (**Εικ. 169**).⁵⁷⁵ Η ίδια κομπά ντυμένη, με μακριούς κυματιστούς πλοκάμους, στεφάνι και σπειροειδή βραχιόλια, ατάραχη στηρίζεται από τους δύο ιμάντες της αιώρας όσο το παιδί δίνει ώθηση.

Όπως στα Ανθεστήρια έτσι και στα Λήνια, προς τιμήν του Διονύσου, οι γυναίκες κατείχαν εξέχουσα θέση.⁵⁷⁶ Η συμμετοχή τους στη γιορτή, όπως μεταφέρεται εικονογραφικά από μία σειρά ερυθρόμορφων στάμνων των μέσων του 5^{ου} αι. π.Χ., απαιτούσε την απαλλαγή τους από τα οικιακά καθήκοντα, γεγονός που ασκούσε γοητεία στις περιορισμένες, από τις κοινωνικές εκδηλώσεις, Αθηναίες. Επάνω σε έναν κίονα διακοσμημένο με κλάδους κισσού είναι τοποθετημένη η μάσκα του γενειοφόρου Διονύσου (παραπέμπει σε ένα είδος ξόανου, ξύλινου κίονα με το προσωπείο του θεού,

⁵⁷² *Εργαστίνας*: Νεαρές κοπέλες σε ηλικία γάμου από επιφανείς οικογένειες, οι οποίες επί εννέα μήνες συμμετείχαν στην ύφανση του παναθηναϊκού πέπλου, του περίτεχνου μάλλινου υφάσματος, με τον οποίο οι Αθηναίοι έντυναν το λατρευτικό άγαλμα της Αθηνάς Πολιάδος στη γιορτή των Παναθηναίων.

⁵⁷³ Βλ. επίσης Βοστώνη, Museum of Fine Arts 98.918: BAPD 301521.

⁵⁷⁴ Για τη γιορτή των Ανθεστηρίων, βλ. παραπάνω στην υποσημ. 139. Ο Καλλίμαχος αναφέρει το έθιμο της Αιώρας μαζί με την *Πιθογία* και τους *Χόες*, δεν είναι όμως βέβαιο ποια ημέρα των Ανθεστηρίων τελούνταν. Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, το έθιμο της Αιώρας συνδέεται με τον μύθο της Ηριγόνης, κόρης του Ικάρου, ο οποίος έδωσε το όνομά του στον ομώνυμο Δήμο της Αττικής. Ο Ικάριος είχε μνηθεί από τον Διόνυσο στην τέχνη της παρασκευής κρασιού, βρήκε όμως τον θάνατο από τους συμπατριώτες του, οι οποίοι βιώνοντας για πρώτη φορά τις συνέπειες της οινοποσίας θεώρησαν ότι τους δηλητηρίασε. Η Ηριγόνη δεν άντεξε την οδύνη από τον χαμό του πατέρα της και κρεμάστηκε από ένα δένδρο. Ως αποτέλεσμα ο οργισμένος Διόνυσος προκάλεσε στην Αττική μία σειρά αυτοκτονιών με τον απαγχονισμό νεαρών κοριτσιών. Οι κάτοικοι προκειμένου να σωθούν ζήτησαν χρησμό από το μαντείο των Δελφών, σύμφωνα με τον οποίο θα εξιλεώνονταν μόνο αν τιμούσαν τον Διόνυσο, τον Ικάριο και την Ηριγόνη. Συνεπώς, θεσμοθέτησαν τη γιορτή της Αιώρας, κατά την οποία τα κορίτσια αιωρούνταν σε κούνια τραγουδώντας μια ωδή που ονομαζόταν *αλήτις* (Αθήναιοι, *Δειπνοσοφισταί* 14.10). Ο περιηγητής Πausanίας (*Φωκικά* 29.3) αναφέρει ότι ο Πολύγνωτος στη Νέκυια που ζωγράφισε στη λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς, απεικόνισε την Φαίδρα να κάνει αιώρα, μία ηρωίδα που αυτοκτόνησε δι' απαγχονισμού. Σύμφωνα με τις λεξικογραφικές πηγές, η λέξη αποτελούσε ονομασία του δρώμενου της Αιώρας (Hσύχιος, *Γλώσσαι* λήμμα *Αλήτις*) και προσωνύμιο της Ηριγόνης (*Ετυμολογικόν Μέγα*, 33, λήμμα *Αλήτις*), η οποία περιπλανήθηκε αναζητώντας τον πατέρα της. Για την τελετή, βλ. Deubner 1932, 118-121. Dietrich 1961, 36-50. Burkert 1983, 241-243. Dillon 2002, 69-71. Sabetai 2021. Να σημειωθεί πως η αιώρα έγινε πολύ αγαπητή και στους Ρωμαίους, οι οποίοι ονόμαζαν το παιχνίδι *oscillatio*.

⁵⁷⁵ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου F60: BAPD 301554. *ABV* 308, 74. Shapiro 1989, 82, 99, πίν. 37.

⁵⁷⁶ Για τα Λήνια, βλ. παραπάνω στην υποσημ. 139.

που χρησιμοποιούνταν ως αναγκαίο είδωλο για τα δρώμενα) (**Εικ. 170**).⁵⁷⁷ Στα αριστερά μία γυναίκα αντλεί κρασί από τη στάμνο με μία αρύταινα πιθανώς για να το μεταγγίσει στον κάνθαρο που μεταφέρει η μεσαία μορφή στην πίσω πλευρά του αγγείου. Η καθιστή στα δεξιά αυλητρίδα στεφανωμένη με κισσό συνοδεύει μουσικά τη λατρεία του Βάκχου. Παρόμοια διαδικασία -χωρίς το ξόανο του θεού- εικονίζεται και σε μία άλλη στάμνο, με τις γυναίκες να ετοιμάζουν το κρασί έχοντας τα απαραίτητα σκεύη, τις φιάλες και τον κάνθαρο (**Εικ. 171**).⁵⁷⁸

Στον Μάκρωνα αποδίδεται μία ερυθρόμορφη κύλικα από το Vulci όπου στη μία πλευρά εξωτερικά, με τη συνοδεία της μουσικής μίας αυλητρίδας, εικονίζονται τέσσερις γυναικείες μορφές να χορεύουν με ζωηρές κινήσεις, κρατώντας κρόταλα και θύρσο, γύρω από το άγαλμα και το βωμό του Διονύσου (**Εικ. 172α**).⁵⁷⁹ Στην άλλη πλευρά βρίσκονται άλλες έξι εκ των οποίων η μία κρατά θύρσο και ελάφι, ενώ μία άλλη σκύφο (**Εικ. 172β**). Όλες, εξαιρουμένης της αυλητρίδας, έχουν τα μαλλιά τους λυτά. Η κίνησή τους ούσα διαχτυκή δε θα απέκλειε την περίπτωση της απεικόνισης Μαινάδων, αν και κατά τη διάρκεια της τελετής ίσως ακολουθούσε η κατανάλωση του οίνου από τις γυναίκες που συμμετείχαν προκαλώντας ευθυμία ή μέθη. Πρωταγωνιστικό ρόλο στα Λήνια διαδραμάτιζε η γυναίκα του άρχοντα βασιλέα -η βασίλιννα- κάνοντας προσφορές εκ μέρους της πόλεως στο ιερό του Διονύσου και λαμβάνοντας τον συμβολικό ρόλο της συζύγου του. Σε έναν αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα του 450-440 π.Χ. που βρέθηκε στην Tarquinia διακρίνεται από τη μισάνοιχτη θύρα μια γυναικεία μορφή η οποία, εξαιτίας της παρουσίας του Διονύσου στα αριστερά και των Σάτυρων, θα ταυτιζόταν με την Αριάδνη (**Εικ. 173**).⁵⁸⁰ Ωστόσο, η σκηνή θα μπορούσε να αναπαριστά το επεισόδιο της ιερογαμίας του Διονύσου και της βασίλιννας που συμβολικά διεξάγονταν στο Βουκολείο (κτήριο της Αγοράς των Αθηνών και έδρα του άρχοντα βασιλέα), με τον βασιλέα να υποδέχεται τον θεό.

Το πλέον σημαίνον αξίωμα αναφορικά με τα θρησκευτικά δρώμενα που θα μπορούσε να κατακτήσει μία γυναίκα είναι εκείνο της ιέρειας.⁵⁸¹ Από τα μέσα του 6^{ου} αιώνα και εξής, και σε συνάρτηση με τον εορτασμό των Παναθηναίων, παραστάσεις

⁵⁷⁷ San Antonio, Museum of Art 86.134.64: BAPD 207287. *ARI*² 628, 6. Bundrick 2005, 158.

⁵⁷⁸ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 21.88.3: BAPD 214430. *ARI*² 1072, 1681. Mertens 2010, 8, 26-27, εικ. 13.

⁵⁷⁹ Βερολίνο, Antikensammlung F2290: BAPD 204730. Robertson 1992, 102, εικ. 97-98. Dillon 2002, 150-152, εικ. 5.3, 5.4. Oakley 2020, 114, εικ. 6.1.

⁵⁸⁰ Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale RC4197: BAPD 213726. *ARI*² 1057, 96. Boardman 1989, εικ. 163.

⁵⁸¹ Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 137.

αγγείων που σχετίζονται με τη λατρεία της Αθηνάς συμπεριλαμβάνουν κάποια εξέχουσα, επιβλητική γυναικεία μορφή η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί ιέρεια της θεάς. Στη μία πλευρά ενός μελανόμορφου αμφορέα που βρέθηκε στο Vulci, εικονίζεται μία πομπή δύο ανδρών που οδηγεί έναν ταύρο για θυσία με επικεφαλής μία γυναίκα και κατεύθυνση προς το υπερμέγεθες άγαλμα της Αθηνάς, ίσως στην Ακρόπολη (**Εικ. 174**).⁵⁸² Η εγγύτητα της γυναικείας μορφής στο βωμό και το άγαλμα, που λειτουργεί ως διαμεσολαβητής της θεάς με την εγκόσμια πλευρά, σε συνδυασμό με τα κλαδιά που κρατά και τη χειρονομία που παραπέμπει σε εξαγνιστική πράξη προσδίδουν στην παράσταση χαρακτήρα ιερατικό. Στο εσωτερικό της γνωστής κύλικας λευκού βάθους του Ζωγράφου της Villa Giulia στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, τα χαρακτηριστικά της εικονιζόμενης γυναικείας μορφής επιτρέπουν την ερμηνεία της ως αρχιέρειας, που σπένδει από μία φιάλη μπροστά σε έναν ιωνικό βωμό, αλλά και ως θεάς, που συμβολικά εικονίζεται δίπλα στο βωμό της, εξαιτίας του σκήπτρου που κρατά στο αριστερό της χέρι (**Εικ. 175**).⁵⁸³ Είναι ανυπόδητη, δικαιολογώντας την ιερότητα του δεδομένου χώρου, και φοράει μακρύ πτυχωτό ιωνικό χιτώνα με μακριές χειρίδες και ερυθρό ιμάτιο ριγμένο στους ώμους. Τα μαλλιά είναι μαζεμένα σε κρωβύλο με διπλά τυλιγμένη ταινία. Το λαιμό κοσμεί περιδέραιο και τα χέρια διπλά ψέλια, τα οποία μαζί με την ταινία της κόμης και την κορυφή του σκήπτρου θα ήταν επιχρυσωμένα.

ζ. Συμπόσιο

Το συμπόσιο στον αρχαίο ελληνικό κόσμο αποτελούσε προνόμιο των ανδρών των ανώτερων τάξεων που διαμόρφωναν σε μεγάλο βαθμό την οικονομική και πολιτική ζωή.⁵⁸⁴ Αυτό δε συνεπάγονταν, ωστόσο, τον παντελή γυναικείο αποκλεισμό των γυναικών η συμμετοχή των οποίων είχε περισσότερο βοηθητικό χαρακτήρα,⁵⁸⁵ εξαιρουμένων πάντα των ευυπόληπτων γυναικών του *οίκου* στις οποίες απαγορευόταν η παρουσία.

⁵⁸² Βερολίνο, Antikensammlung F1686: BAPD 320383. *ABV* 296, 4. Shapiro 1989, πίν. 9c-d. Neils 1992, 55, εικ. 34. Neils 2001, 147, εικ. 109. Connelly 2007, πίν. 12, 186, εικ. 6.14.

⁵⁸³ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 1979.11.15: BAPD 5330. Robertson 1992, 170, εικ.178. Connelly 2007, πίν. 8, 112, εικ. 4.19. Picón κ.ά. 2007, 118, αρ. 129, 430. Lee 2015, 119, εικ. 4.21. Πλάντζος 2018, 124-125, 128, εικ. 125, 127.

⁵⁸⁴ Σχετικά με το θέμα του συμποσίου, βλ. ενδεικτικά Lissarrague 1990. Torpe 2012. Τιβέριος 2020, υποσημ. 3 κ.ε. για επιπλέον βιβλιογραφία.

⁵⁸⁵ Αναγκαίο κρίνεται να σημειωθεί πως υπήρχαν διαφορετικοί τύποι συμποσίου: φιλοσοφικά-πνευματικά και ηδονιστικά. Τα τελευταία κατέληγαν σε αχαλίνωτη διασκέδαση και σεξουαλική δράση, με έντονη την προτροπή των εταίρων.

Στο κύριο μέρος του συμποσίου γινόταν απαγγελία λυρικών ποιημάτων και παίζονταν διάφορα παιχνίδια, πνευματικά (όπως γρίφοι και αινίγματα) είτε συχνά με ερωτικό περιεχόμενο, καθιστώντας τις περισσότερες φορές επιτακτική την ανάγκη της συμμετοχής των επαγγελματιών της απόλαυσης. Οι εταίρες με δεδομένες ερωτικές τεχνικές, πνευματική καλλιέργεια και ευγενικούς τρόπους προσέφεραν στους άνδρες ερωτικά θέλητρα και συντροφιά, συμμετέχοντας παράλληλα και στις συζητήσεις.⁵⁸⁶ Στην ελληνική αγγειογραφία εικονίζονται όρθιες να σερβίρουν και να ψυχαγωγούν (**Εικ. 176**),⁵⁸⁷ είτε ξαπλωμένες αναπτύσσοντας προσωπικές σχέσεις, ανταλλάσσοντας χειρονομίες (**Εικ. 177**)⁵⁸⁸ και συμμετέχοντας ενεργά στην κατανάλωση κρασιού και τα παιχνίδια πόσης, όπως ο *κότταβος*⁵⁸⁹ (**Εικ. 177, 178**). Να σημειωθεί πως η γυμνότητα δεν αποτελεί πάγιο κριτήριο αναγνώρισης των εταίρων, καθώς αυτό εξαρτάται από τη σκηνή και το περιβάλλον της, κάθε φορά, σύνθεσης.⁵⁹⁰ Στον ώμο μίας ερυθρόμορφης υδρίας του Φιντία, οι εικονιζόμενες εταίρες φέρουν ιμάτιο τυλιγμένο γύρω από τη μέση που αφήνει το στήθος τους ακάλυπτο (**Εικ. 178**),⁵⁹¹ κάτι που δε θα επιτρεπόταν σε μια Ελληνίδα, εφόσον το ιμάτιο συνδυαζόταν πάντα με τον χιτώνα. Εκτός από τις εταίρες προσκαλούνταν επίσης και επαγγελματίες διασκεδάστριες, μουσικούς (συνήθως αυλητρίδες)⁵⁹² (**Εικ. 179**)⁵⁹³ και χορεύτριες που εκτελούσαν διάφορες καλλιτεχνικές επιδείξεις, όπως ακροβασίες, ταχυδακτυλουργίες και μιμήσεις. Σε έναν μάλιστα κατωιταλιώτικο ερυθρόμορφο κρατήρα από το Sorrento μία χορεύτρια εκτελεί τον πυρρήχιο χορό ημίγυμνη, φορώντας περιζώμα και περικεφαλαία και κρατώντας κυκλική ασπίδα (**Εικ. 180**).⁵⁹⁴

⁵⁸⁶ Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 89.

⁵⁸⁷ Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1965.127: BAPD 202939. *ARV*² 258, 21. Lissarrague 1990, 24, εικ. 11.

⁵⁸⁸ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 20.246: BAPD 204800. Richter 1953, 73. *ARV*² 467, 118. Richter 1958, 63, εικ. 24e-f. Mertens 2010, 13, 24, 26, 81, 98, 116-120, 139.

⁵⁸⁹ *Κότταβος*: Παιχνίδι δεξιότητας, με παραλλαγές, διαδεδομένο στα ελληνικά συμπόσια, στο οποίο οι συμποσιαστές σημάδευαν έναν συγκεκριμένο στόχο (συνήθως κάποιο σκεύος) με το κρασί που έμενε στον πάτο του ποτηριού. Συνδέθηκε συχνά με τη μαντεία, ερμηνεύοντας την τροχιά του κρασιού κατά την πτώση και εάν έπεφτε μέσα στο σκεύος (Lissarrague 1990, 68-86). Βλ. επιπλέον παραπάνω στην υποσημ. 433.

⁵⁹⁰ Lewis 2002, 101-104.

⁵⁹¹ Μόναχο, Antikensammlungen J6: BAPD 200126. *ARV*² 23, 7. Keuls 1985, 161, εικ. 133-134. Robertson 1992, 27, εικ. 20. Τιβέριος 1996, 129, εικ. 101. Bundrick 2005, 61, εικ. 35. Lee 2015, 77, εικ. 3.11. Παρόμοια παράσταση, με άνδρες συμποσιαστές αυτή τη φορά, εικονίζεται από τον ίδιο αγγειογράφο στον ώμο μίας άλλης ερυθρόμορφης υδρίας (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.8/E159: BAPD 200130).

⁵⁹² Πλάτων, *Συμπόσιον* 176e.

⁵⁹³ Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 27248: BAPD 206167. *ARV*² 543, 37.

⁵⁹⁴ Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale STG281: BAPD 213564. *ARV*² 1045, 9. Boardman 1989, εικ. 153. Bonfante 2003, 172, εικ. 52. Oakley 2020, 35, εικ. 1.38. Στην Ελλάδα οι γυναίκες που εκτελούσαν ακροβατικούς χορούς φορούσαν περιζώμα ούσες γυμνστήθες (Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 14.607c) (Bonfante 2003, 19).

η. Θρηνωδοί

Ήδη από τα μέσα περίπου του 8^{ου} αι. π.Χ. το περιορισμένο εικονογραφικό ρεπερτόριο σχετίζεται κυρίως με σκηνές μάχης και τον θάνατο αναπαράγοντας το ταφικό τελετουργικό αποτελούμενου από τρία βασικά στάδια: την πρόθεση, την εκφορά και τον ενταφιασμό του νεκρού.⁵⁹⁵ Τον 7^ο αι. π.Χ. οι παραστάσεις εστιάζουν κυρίως στο ταφικό τελετουργικό της πρόθεσης με κυρίαρχο το στοιχείο του γυναικείου θρήνου, ενώ από τα τέλη του επόμενου αιώνα συγκεκριμένοι τύποι αγγείων, που χρησιμοποιούνταν στα ταφικά έθιμα, διακοσμούνταν με σκηνές.⁵⁹⁶

Η συμμετοχή των γυναικών στις ταφικές πρακτικές κρίνονταν απαραίτητη τόσο στην προετοιμασία του νεκρού (μετά τον θάνατο τόν έλουζαν με νερό και αρώματα) όσο και στο θρήνο, δίχως ωστόσο την εξαίρεση των ανδρών. Οι τελευταίοι σπάνια αποδίδονται κοντά στη νεκρική κλίνη, γεγονός που ίσως σχετίζεται με την αντίληψη πως οι γυναίκες, ιδιαίτερα όσες είχαν τεκνοποιήσει, απειλούνταν λιγότερο από το μίasma.⁵⁹⁷ Συχνό ήταν το φαινόμενο η οικογένεια του νεκρού να προσλαμβάνει και επαγγελματίες γυναίκες θρηνωδούς. Παρά τη δυσδιάκριτη διαφοροποίησή τους από τα μέλη της οικογένειας, οι συγγενείς ίσως ξεχωρίζουν μέσω συγκεκριμένων χειρονομιών όπως το άγγιγμα των ποδιών και του κεφαλιού του νεκρού, του σάβανου και της νεκρικής κλίνης, είτε όταν κρατάνε παιδιά. Η έκφραση του θρήνου αποδίδεται με χαρακτηριστικές κινήσεις, τραβώντας τα κοντοκουρεμένα μαλλιά ή ξεσκίζοντας τις παρειές του προσώπου. Δεδομένης της προαναφερθείσας πραγματικότητας, ο Σόλων θέσπισε στις αρχές του 6^{ου} αιώνα (περίπου 594 π.Χ.) νόμους που ρύθμιζαν τη δημόσια εικόνα και συμπεριφορά των γυναικών θρηνωδών στις κηδείες, ορίζοντας μάλιστα και ειδικούς αξιωματούχους, τους γυναικονόμους για την επίβλεψή τους (Πλούταρχος, *Σόλων* 21.5-7).

Σε έναν μελανόμορφο φορμίσκο (ελαιοδόχο αγγείο με λάδι για την επάλειψη του νεκρού σώματος), εικονίζεται η νεκρή ονόματι *Μυρρίνη* περιστοιχισμένη από πέντε

⁵⁹⁵ Η απεικόνιση του γυναικείου θρήνου είναι γνωστή ήδη από τις παραστάσεις στις μυκηναϊκές λάρνακες (σαρκοφάγους) της Τανάγρας (Cavanagh και Mee 1995, 46-47. Kramer-Hajos 2015, 627-663. Vlachou 2018, 258-259, 262-266, 267, 268-269, 272) καθώς και από παραλλαγές σε ανάγλυφα και τοιχογραφίες τάφων του Νέου Βασιλείου της Αιγύπτου (Werbrueck 1938. Volokhine 2008). Να σημειωθεί πως δεν είναι γνωστό εάν, και σε ποιο βαθμό, υπήρξε αλληλεπίδραση και επιρροή της ελληνικής ταφικής εικονογραφίας με εκείνη της Αιγύπτου ή της Εγγύς Ανατολής (Cavanagh και Mee 1995, 56). Για τις ταφικές πρακτικές από την Πρώιμη έως την Ύστερη Εποχή του Σιδήρου, βλ. Kurtz και Boardman 1971, 31-67.

⁵⁹⁶ Σχετικά με τον κεντρικό ρόλο της γυναίκας στο πένθος, βλ. Dillon 2002, 268-292. Για αντιστοιχίες με τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, βλ. Danforth 1982.

⁵⁹⁷ Οι έγκυες γυναίκες θεωρούνταν πηγή μόλυνσης (μιάσματος) για αυτό και πραγματοποιούνταν θρησκευτικές λειτουργίες για τον καθαρισμό της μητέρας, του παιδιού και ολόκληρου του *οίκου* μετά τη γέννηση. Και οι δύο έπρεπε να πλυθούν με νερό από κάποια ιερή πηγή με σκοπό τον εξαγιασμό (Parker 1983, 48-66. Dillon 2002, 178, 250-254. Neils 2003, 143. Oakley 2003. Parker 2005, 33).

γυναίκες θρηνωδούς (**Εικ. 181**).⁵⁹⁸ Η μορφή που αποδίδεται σε πρώτο επίπεδο μπροστά από την κλίνη να αγγίζει το πρόσωπο της νεκρής είναι συγγενής, ίσως και η ίδια η μητέρα, που ξεσπάει σε γόο για τον πρόωρο χαμό της κόρης της. Πίσω από τη Μυρρίνη η νέα σε ολόλυγμο που επιγράφεται ως *Μύρτε (η)* πιθανώς να είναι η αδελφή της. Ενδιαφέρουσα είναι η προσπάθεια να αποδοθούν τα κλειστά βλέφαρα της νεκρής με δύο παράλληλες εγχαράξεις. Στην πίσω πλευρά του φορμίσκου τέσσερις ηλικιωμένοι άνδρες προσέρχονται στο σπίτι που δηλώνεται από τον κίονα, με τον πρώτο να ταυτίζεται με τον πατέρα από την επιγραφή *οἶμοι ὧ θύγατερ* (αλίμονο κόρη μου).

Ορισμένες φορές οι γυναίκες εικονίζονται να θρηνούν χωρίς να εικονίζεται σε πρόθεση δίπλα τους ο νεκρός (**Εικ. 182**),⁵⁹⁹ ενώ άλλοτε αποδίδονται στο σύνηθες εικονογραφικό σχήμα γύρω από τη νεκρική κλίνη. Στον ραδινό λαιμό μάλιστα μίας μελανόμορφης λουτροφόρου⁶⁰⁰ του ύστερου 6^{ου} αι. π.Χ. εικονίζεται μία ομάδα θλιμμένων γυναικών, η μία από τις οποίες μάλιστα κρατά στην αγκαλιά της και μεταφέρει λουτροφόρο (**Εικ. 183**).⁶⁰¹ Σε μία αποσπασματικά σωζόμενη ερυθρόμορφη λουτροφόρο του 460 π.Χ. η νεκρή γυναίκα αποδίδεται ξαπλωμένη σε περίτεχνη κλίνη (**Εικ. 184**).⁶⁰² Αν και το μεγαλύτερο μέρος του σώματός της δεν είναι ορατό, καθώς έχει τυλιχτεί σε ένα απλό σάβανο, το κεφάλι της μένει ακάλυπτο αποκαλύπτοντας τα προσεκτικά χτενισμένα μαλλιά της και το περίτεχνο διάδημα, πιθανώς αναφορά στον άωρο θάνατό της.⁶⁰³ Τα μάτια και το στόμα είναι κλειστά,⁶⁰⁴ ενώ το κεφάλι της στηρίζει στο μαξιλάρι μία γυναικεία ηλικιωμένη μορφή με κοντοκουρεμένα μαλλιά και σημάδι δερματοστιξίας στην περιοχή του σαγονιού, αποκαλύπτοντας την καταγωγή της πιθανώς από τη Θράκη.⁶⁰⁵ Η γυναίκα που αντικρίζει τη νεκρή θα μπορούσε να ταυτιστεί με συγγενικό της πρόσωπο, λόγω της κομψότητας των χαρακτηριστικών της συγκριτικά με την προηγούμενη.

⁵⁹⁸ Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού 691: BAPD 306487. *ABV* 678. Μπάνου και Μπουρνιάς 2014, 308-309.

⁵⁹⁹ Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού 2865: BAPD 350071. Μπάνου και Μπουρνιάς 2014, 306-307.

⁶⁰⁰ Όπως έχει ήδη αναφερθεί οι λουτροφόροι συνδέθηκαν με τα γαμήλια έθιμα (βλ. υποσημ. 520, 521) αλλά και με τα ταφικά έθιμα, χρησιμεύοντας στην τελευταία περίπτωση για τη μεταφορά του νερού για τον καθαρισμό του σώματος του νεκρού (Kurtz και Boardman 1971, 149-161).

⁶⁰¹ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 27.228: BAPD 3746. Richter 1953, 61, 203, πίν. 43b. Picón κ.ά. 2007, 73, αρ. 70, 420. Zanker 2022, 18-20, εικ. 4.

⁶⁰² Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο CC1167: BAPD 205750. *ARI*² 512, 13. Lee 2015, 226, εικ. 7.16.

⁶⁰³ Ferrari 2003, 35-37.

⁶⁰⁴ Κάποτε χρησιμοποιούνταν υφασμάτινοι ιμάντες (*όθοναι*) με τους οποίους συγκρατούσαν το πιγούνι, βλ. **Εικ. 184β**.

⁶⁰⁵ Τσιαφάκη 1997, 247-257. Lee 2015, 84-86.

Ιδιαίτερη κατηγορία αγγείων αποτελούν οι λευκές λήκυθοι ή λήκυθοι λευκού βάθους που παράγονταν αποκλειστικά στον αττικό Κεραμεικό τον 5^ο αι. π.Χ. Καθώς η χρήση τους σχετίζονταν κατεξοχήν με ταφικές πρακτικές, πρόκειται για σύνθηες κτέρισμα των τάφων με το επιλεγμένο θεματολόγιο να περιλαμβάνει σκηνές πρόθεσης, προετοιμασίας και επίσκεψης στον τάφο. Σε σκηνή πρόθεσης που εικονίζεται σε μία λευκή λήκυθο των μέσων του 5^{ου} αι. π.Χ. η αντίθεση του ανοιχτόχρωμου φόντου και των έγχρωμων επιφανειών προσφέρεται για τη διαφοροποίηση των πενθούντων γυναικών (**Εικ. 185**).⁶⁰⁶ Η κοντή κόμη εκείνων που στέκονται πίσω από την κλίνη ίσως υποδηλώνει την κατώτερη κοινωνική τους θέση ή αντανακλά την παράδοση να κόβουν τα μαλλιά τους οι συγγενείς σε ένδειξη πένθους (**Εικ. 185α-β**).⁶⁰⁷ Αν και φορούν λευκό και αντίστοιχα κόκκινο χιτώνα, το πένθιμο ένδυμα θα πρέπει να ήταν σκούρο, μαύρο και γκρι.⁶⁰⁸ Στα δεξιά της κλίνης μία γυναίκα είναι πλήρως τυλιγμένη με κόκκινο ιμάτιο (**Εικ. 185γ**). Η σύμβαση της κάλυψης του κεφαλιού και του προσώπου, με το ένδυμα ως μέσο απόκρυψης της θλίψης, υποδηλώνει τον πένθιμο χαρακτήρα της παράστασης.⁶⁰⁹

Οι παραστάσεις με τη χρήση των χρωμάτων, των φωτοσκιάσεων και του καλλιγραφικού σχεδίου στο λευκό φόντο δεν λειτουργούν μονάχα ως μάρτυρες της χαμένης σύγχρονης μεγάλης ζωγραφικής του 5^{ου} αι. π.Χ. και των πρακτικών που προηγούνται του ενταφιασμού, αλλά και αυτών που ακολουθούσαν.⁶¹⁰ Σε μία λευκή λήκυθο που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Τιμοκράτη εικονίζεται σκηνή προετοιμασίας για επίσκεψη σε τάφο (**Εικ. 186**).⁶¹¹ Μία γυναίκα με χιτώνα και σάκο στα μαλλιά μεταφέρει καλάθι γεμάτο με ταφικές προσφορές, στεφάνια, ταινίες και αρύβαλλους που θα περιείχαν μύρο. Απέναντί της ένας νέος κρατά ρόδι, το οποίο ίσως ετοιμάζεται να προσθέσει στο καλάθι, σύμβολο του θανάτου και της αναγέννησης. Σε μία άλλη περίπτωση λευκής λήκυθου του Ζωγράφου των Αθηνών 1826, μία νέα λαμβάνει από έναν άνδρα αυγό, σύμβολο επίσης αναγέννησης (**Εικ. 187**).⁶¹² Στις σκηνές επίσκεψης ο τάφος δηλώνεται με μία επιτύμβια στήλη. Σε μία μάλιστα λήκυθο του Ζωγράφου του Τύμβου στο μέτωπο της ορθογώνιας στήλης η καθιστή γυναίκα που εικονίζεται είναι η νεκρή σε

⁶⁰⁶ Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 07.286.40: BAPD 212338. Richter 1953, 88, 229, πίν. 69b. 1958, 113, εικ. 82. *ARI*² 846, 190. Reilly 1989, 412 αρ. 8. Robertson 1992, 202, εικ. 212. Oakley 2004, 78, πίν. 2a-2b. Picón κ.ά. 2007, 139, αρ. 157, 435. Zanker 2022, 48, εικ. 9.

⁶⁰⁷ Pointon 1999, 39-57.

⁶⁰⁸ Morizot 2003, 43-45. Lee 2015, 228. Για τους Ετρούσκους πιθανώς, όπως και για τους Ρωμαίους, θεωρούνταν ως πένθιμο χρώμα το λευκό (Poulsen 1922, 55).

⁶⁰⁹ Cairns 2009, 37-57. Lee 2015, 228.

⁶¹⁰ Σταϊνχάουερ 2001, 246-247. Καλτσάς 2007, 269.

⁶¹¹ Malibu, The J. Paul Getty Museum 84.AE.745: BAPD 16202. Shapiro 1991, 651, αρ. 146. Oakley 2004, 58, αρ. 11.

⁶¹² Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.99: BAPD 44095. Oakley 2004, 59, αρ. 19.

περιβάλλον γυναικωνίτη, όπως μαρτυρούν ο κρεμασμένος καθρέφτης και η ταινία (**Εικ. 188**).⁶¹³

3.2.2. Οι ξύλινοι πίνακες από τα Πιτσά

Θραύσματα τεσσάρων ζωγραφισμένων πινάκων από ξύλο κυπαρισσιού προέρχονται από ένα σπήλαιο, γνωστό ως «Σπηλιά του Σαφτουλή», στα Άνω Πιτσά (κοντά στο Ξυλόκαστρο) στην περιοχή της αρχαίας Σικυώνας. Πρόκειται για αναθήματα σε ένα τοπικό ιερό αφιερωμένο στις Νύμφες -όπως επιβεβαιώνεται και από τις επιγραφές που φέρουν- και χρονολογούνται το δεύτερο μισό του 6^{ου} αι. π.Χ. Θα παρουσιαστούν οι δύο από αυτούς όπου διατηρούνται καλύτερα οι απαραίτητες προς εξέταση γυναικείες μορφές (**Εικ. 189**).⁶¹⁴

Ο καλύτερα διατηρημένος πίνακας έχει μέγιστο σωζόμενο μήκος 32.3 εκ. και εικονίζει πομπή θυσίας στις Νύμφες (**Εικ. 189α**). Επτά μορφές είναι στραμμένες προς τα δεξιά όπου υπάρχει ένα χαμηλός βωμός στον οποίο διακρίνονται με κόκκινο χρώμα οι φλόγες ή το αίμα της θυσίας. Της πομπής ηγείται μία νεαρή *κανηφόρος*, η οποία με τη βοήθεια μικρού μαξιλαριού στηρίζει στο κεφάλι ένα τελετουργικό κάνιστρο με τα απαραίτητα για τη θυσία, δύο οينوχές και ένα κιβωτίδιο. Με το αριστερό χέρι υποβαστάζει το καλάθι όσο εκτελεί σπονδή στο βωμό με τη βοήθεια μίας οينوχής που κρατά στο δεξί. Λόγω των συγκεκριμένων εικονογραφικών στοιχείων, η μορφή χαρακτηρίζεται συχνά ως ιέρεια, αν και κάτι τέτοιο δε θα μπορούσε να ειπωθεί με βεβαιότητα.⁶¹⁵ Από τις τρεις συνολικά γυναίκες, είναι η μόνη με κοντή κόμη, ενώ δεν είναι βέβαιο εάν η φανερά διαφορά ύψους οφείλεται στο νεαρό της ηλικίας της ή στην προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει την εγγύτητα στο βωμό. Πίσω ακολουθεί ένα μικρό αγόρι που οδηγεί τον προς θυσία αμνό και δύο αγόρια μουσικοί. Ακολουθούν δύο γυναίκες με υψωμένα τα χέρια, κρατώντας στο δεξί δύο κλαδιά δεμένα με ταινία. Την πομπή κλείνει στα αριστερά η μεγαλύτερη σε κλίμακα μορφή, τυλιγμένη με ιμάτιο κυανού χρώματος και καλυμμένα τα χέρια στα οποία φέρει κλαδί μυρτιάς. Το πρόσωπο

⁶¹³ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου MNB 3059: *ARI*² 754, 14. Boardman 1989, εικ. 258.

⁶¹⁴ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 16464, 16467: Walter-Karydi 1986, 25. Μάντης 1990, 27, πίν. 3γ. Dillon 2002, 228-229, εικ. 7.3. Καλτσάς 2007, 217-219. Plantzos 2013, 172-173, εικ. 8.1. Πλάντζος 2018, 86-89, εικ. 79-81. Για τα νέα δεδομένα από την εφαρμογή ψηφιακών αναλύσεων, βλ. Brecoulaki κ.ά. 2017. 2019.

⁶¹⁵ Μάντης 1990, 27.

είναι δυσδιάκριτο καθώς το χρώμα έχει απολεπιστεί στο σημείο αυτό, αν και πιθανώς πρόκειται για ανδρική.⁶¹⁶

Ακολουθείται η σαφής διαφοροποίηση των δύο φύλων από το χρώμα της επιδερμίδας, με τα γυνά γυναικεία μέρη να αφήνονται στον υπόλευκο τόνο του πεδίου και τα ανδρικά να αποδίδονται με καστανέρυθρο χρώμα. Όλες οι μορφές είναι στεφανωμένες και επίσημα ντυμένες, με τις γυναικείες να φοράνε στενούς κυανόχρωμους πέπλους με διακοσμημένες τις παρυφές, ερυθρά ιμάτια και απλό τύπο περιδεραίου. Επιπλέον, σε δωρική διάλεκτο και κορινθιακό αλφάβητο έχουν προστεθεί τα ονόματα των τριών γυναικών, *Ευθυδία*, *Ευκολίς* και *Εθελόνχη*. Η περίεργη ονοματολογία οφείλεται ίσως στο γεγονός πως τα ονόματα αποτελούν μέρος της επιγραφής που θα υπήρχε στην άνω αριστερή γωνία και δε σώζεται,⁶¹⁷ ή πρόκειται για συμβολική αναφορά στην ορθή κρίση (*Ευθυδία*), την ευκολία (*Ευκολίς*) και τη θέληση (*Εθελόνχη*).⁶¹⁸ Η σκηνή συνήθως ερμηνεύεται ως μια οικογένεια λατρευτών που εκτελούν θυσία προς τιμήν των Νυμφών. Δεν αποκλείεται το μικρό παιδί να σχετίζεται με τη λατρεία των Νυμφών ως κουροτρόφοι, προσωνυμία που σχετίζεται με την ανάληψη της ανατροφής ηρώων και θεών.

Από τον δεύτερο αποσπασματικό πίνακα μήκους 31.6 εκ. σώζονται πέντε μερικώς επικαλυπτόμενες γυναικείες μορφές μαζί με δυσνόητες επιγραφές κορινθιακού αλφάβητου, αν και από τα ίχνη της απολεπισμένης παράστασης στα αριστερά διακρίνονται δύο επιπλέον όρθιες γυναικείες και μία καθιστή ανδρική μορφή αυλητή (**Εικ. 189β-γ**). Φοράνε χιτώνα και ιμάτιο που πέφτει επάνω από το στήθος καταλήγοντας περίπου στα γόνατα και καλύπτει το κεφάλι, επιτρέποντας να φανούν τα κυματιστά καστανά μαλλιά επάνω από το μέτωπο. Κρίνοντας από τις κατευθύνσεις των κεφαλιών και το σχηματισμό του ιματίου στο πλάι, οι μορφές φέρουν τα χέρια στο ύψος των ισχύων εκτελώντας έναν τελετουργικό χορό.

3.2.3. Ειδωλοπλαστική

Τα ειδώλια ως απλά διακοσμητικά αντικείμενα, φυλακτά με αποτροπαϊκή λειτουργία, απεικασματα ανθρώπων και θεών ή μέσα θρησκευτικής έκφρασης διατηρούσαν τη μνήμη της πράξης ες αεί. Κατασκευασμένα από διάφορα υλικά, φθαρτά ή μη, αναπαράγουν τη γυναικεία εικόνα κατά τις αισθητικές επιταγές της εποχής. Σε πολλές περιπτώσεις

⁶¹⁶ Κατά τον M. Dillon (2002, 228-229), η μορφή εικονίζει μία έγκυο γυναίκα. Από τις σύγχρονες ωστόσο τεχνικές μελέτης και συντήρησης επιβεβαιώνεται πως πρόκειται για γενειοφόρο ανδρική.

⁶¹⁷ Wachter 2001, 156.

⁶¹⁸ Rizakis 2008, 251.

παραμένει ανοιχτό το ερώτημα εάν εικονίζουν θνητές ή θεές, καθώς ανέκαθεν οι δύο εικόνες συμπλέκονται ως μία αδιαπέραστη ανάγκη του ανθρώπου να προσδώσει στο άγνωστο-υπερβατικό στοιχείο οικεία μορφή. Το βέβαιο είναι πως λειτουργούν ως δείκτες της γυναικείας ευσέβειας αλλά και της δυναμικής και της πολυσημίας των γυναικείων θεοτήτων. Στην ενδεικτική παρουσίαση που ακολουθεί έχουν επιλεχθεί παραδείγματα αναθηματικών ειδωλίων προερχόμενων από τρία μείζονος σημασίας θρησκευτικά κέντρα, την Ακρόπολη της Αθήνας, το Ηραίο της Σάμου και το Ιερό της Δήμητρας και της Κόρης στην Ελευσίνα, καθώς και από διάφορα άλλα που εικονίζουν θεές, Κόρες και ιέρειες. Παράλληλα, παρουσιάζονται και ορισμένες ανεξάρτητες των προηγούμενων περιπτώσεις ειδωλίων που προσφέρουν μία ενδιαφέρουσα ματιά στον καθημερινό «αθέατο» γυναικείο βίο, τη μητρότητα και το θρήνο.

Το ιερό στην Ακρόπολη της Αθήνας ήταν αφιερωμένο στην Αθηνά, τη θεά πολιούχο της πόλεως και κατά συνέπεια μεγάλα και μικρά αναθήματα που είχαν αφιερωθεί στο βράχο τιμούσαν, ως επί το πλείστον, την ίδια.⁶¹⁹ Από αυτά μία σειρά ειδωλίων, έργα χαλκοπλαστικής και κοροπλαστικής, εικονίζουν τη θεά που είναι εύκολα αναγνωρίσιμη κυρίως από το κράνος και την αιγίδα. Εξαιρουμένου ενός, για το οποίο θα γίνει λόγος στη συνέχεια, στα υπόλοιπα δεν είναι γνωστή η ταυτότητα των αναθετών τους. Σχεδόν ακέραιο διατηρείται ένα χάλκινο ειδώλιο στον τύπο του Παλλαδίου των χρόνων 570-550 π.Χ. (Εικ. 190).⁶²⁰ Εξαιτίας της μετωπικής απόδοσης, υπήρξε η ταύτιση με το Παλλάδιο, το ιερό ξόανο της Αθηνάς Παλλάδας.⁶²¹ Η θεά φορά ζωσμένο χιτώνα και πέπλο διακοσμημένο με μοτίβα. Στο κεφάλι φέρει κράνος κορινθιακού τύπου με ψηλό λοφίο. Στο λυγισμένο δεξί χέρι που σώζεται ως τον αγκώνα ίσως κρατούσε δόρυ, με βάσεις τις αντίστοιχες απεικονίσεις του ξόανου στην κεραμική του ύστερου 5^{ου} και του 4^{ου} αι. π.Χ.⁶²² Από τα ανατολικά του Ερεχθείου προέρχεται χάλκινο ειδώλιο της θεάς,

⁶¹⁹ Τριάντη 1998, 419-423.

⁶²⁰ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης ΕΑΜ X 6450: Ridder 1896, 297-298, εικ. 285, αρ. 777. LIMC II 1984, λήμμα «Athena», 965, αρ. 72 (P. Demargne). Hurwit 1999, 22, εικ. 20. Φριτζίλας 2002-2003, 162, εικ. 4.

⁶²¹ Παλλάδα: Προσωνυμία της θεάς Αθηνάς για την προέλευση του οποίου υπάρχουν διάφορες ερμηνείες. Κατά μία σημαίνει αυτή που *πάλλει* (κραδαίνει) τα όπλα, ενώ σύμφωνα με άλλη είναι η νεαρή κοπέλα (*παλλακή*). Άλλοτε γίνεται λόγος πως προέρχεται από τον Γίγαντα Πάλλαντα που σκότωσε η Αθηνά στη Γιγαντομαχία είτε συνδέεται με την Παλλάδα, την πρώτη φίλη της Αθηνάς, που η θεά σκότωσε κατά λάθος. Το Παλλάδιο πιθανώς αποτέλεσε πρότυπο για τον τύπο της λεγόμενης Αθηνάς Προμάχου (η μαχόμενη στην πρώτη γραμμή) και του κολοσσιαίου χάλκινου αγάλματος του Φειδία στην Ακρόπολη. Η προσωνυμία αναφέρεται στην *Ιλιάδα* (1.400), στον *Ύμνον εις Αθηνάν* (στίχος 1), όπως και στον *Κρατύλο* του Πλάτωνα (406d-407c). Σχετικά με την αποσαφήνιση του όρου, βλ. ενδεικτικά με επιπλέον βιβλιογραφία Deacy 2016.

⁶²² Σε μία ρωμαϊκή τοιχογραφία από το αίθριο της Οικίας του Μενάνδρου [Casa del Menandro (I.10.4)] στην Πομπηία εικονίζεται ο Αίας ο Λοκρός να αποτραβά την Κασσάνδρα από το Παλλάδιο. Σε συνέχεια μάλιστα του θέματος αυτού ο Πανσανίας στα *Κορινθιακά* (23.5) περιγράφει πως ο Αινείας έφερε το Παλλάδιο από την Τροία στην Ιταλία. Επιπλέον πληροφορίες για τη μορφή του Παλλαδίου προσφέρονται

των χρόνων γύρω στο 500 π.Χ., στον τύπο της Προμάχου, με τη μορφή να αποδίδεται με ποδήρη χιτώνα, αιγίδα που απολήγει περιμετρικά σε φίδια, δίχως το κεντρικό γοργόνειο, και κράνος αττικού τύπου (**Εικ. 191**).⁶²³ Στο δεξί χέρι θα κράδαινε δόρυ, ενώ με το αριστερό θα κρατούσε ασπίδα. Καθώς προτάσσει το ένα σκέλος σε στάση που δηλώνει κίνηση και επίθεση, δεν αποκλείεται πιθανή επιρροή να υπήρξε το αντίστοιχο γλυπτό της Αθηνάς από το αέτωμα του Αρχαίου Ναού (*Αρχαίου Ναού*) ή ο τύπος της στις παραστάσεις των Παναθηναϊκών αμφορέων. Με παρόμοιες επιδράσεις και στον ίδιο τύπο αποδίδεται η θεά και σε ένα χάλκινο αγαλμάτιο του πρώτου τετάρτου του 5^{ου} αι. π.Χ. το οποίο ανατέθηκε από κάποια Μελησώ (**Εικ. 192**).⁶²⁴ Σύμφωνα με την επιγραφή στη βάση η Μελησώ το αφιέρωσε στην Αθηνά από το ένα δέκατο των κερδών. Η πληροφορία αυτή είναι πολύτιμη λειτουργώντας ως ένδειξη ευσέβειας, οικονομικής δυνατότητας και ενδόμυχης επιθυμίας να σημειωθεί και να γίνει ορατό το όνομα της αναθέτριας.

Από τους πιο διαδεδομένους τύπους ειδωλίων κυρίως στο χώρο της Ιωνίας και του Αιγαίου είναι ο τύπος της ένθρονης θεάς. Κατασκευασμένο από πηλό, με τη χρήση μήτρας, ένα ειδώλιο από την Ακρόπολη εικονίζει την Αθηνά καθιστή σε θρόνο με ερεισίνωτο, αναγνωρίσιμη από το ψηλό λοφίο (**Εικ. 193**).⁶²⁵ Η ανατομία του κορμού και των άκρων αποδίδεται συνοπτικά, με τις παλάμες να ακουμπούν στα γόνατα. Φοράει λευκό ιωνικό χιτώνα του οποίου οι πτυχές δηλώνονται με χρώματα. Το κεφάλι κοσμεύεται με στεφάνη που πλαισιώνει τους αστραγαλόσχημους βοστρύχους του μετώπου και με λοφίο κράνους. Τα μαλλιά της αποδίδονται με μαύρο χρώμα να πέφτουν μακριά στους ώμους, ενώ στο λαιμό αποδίδεται γραπτό περιδέραιο με περίαπτα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου, αντίστοιχα των Κορών, ακολουθούν τις αρχαϊκές καλλιτεχνικές συμβάσεις. Στον ιερό βράχο έχει βρεθεί επίσης μία σειρά πήλινων ειδωλίων αντίστοιχης μορφής και τεχνοτροπίας που εικονίζουν ένθρονες θεές (**Εικ. 194**).⁶²⁶ Καθώς δε φέρουν το ψηλό λοφίο στην κορυφή της στεφάνης δεν ταυτίζονται άμεσα με την Αθηνά, αν και

και από απεικονίσεις του σε αγγεία, βλ. Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1931.39: BAPD 231038. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο F366: BAPD 9054530.

⁶²³ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης ΕΑΜ X 6452: Ridder 1896, 299-300, πίν. VIII, αρ. 780. Lamb 1929, 99. Pandermalis κ.ά. 2024, 162, 163, εικ. 183.

⁶²⁴ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 6447: Ridder 1896, 312-314, εικ. 302, αρ. 796. Harrison 1965, 74. *LIMC* II 1984, λήμμα «Athena», 972, αρ. 146, πίν. 720 (P. Demargne). Hurwit 1999, 23-24, εικ. 22. Dillon 2002, 16-17, εικ. 1.2. Καλτσάς 2007, 285. Pandermalis κ.ά. 2024, 180, 183, εικ. 219.

⁶²⁵ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 11142: Casson και Brooke 1921, 377, αρ. 141. *LIMC* II 1984, λήμμα «Athena», 959, αρ. 20, πίν. 704 (P. Demargne). Βλασσοπούλου 2003, 137, πίν. 65, αρ. III.13. Pandermalis κ.ά. 2024, 166-167, εικ. 194.

⁶²⁶ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 11670: Casson και Brooke 1921, 356, αρ. 306. Wagner 1997, 170, υποσημ. 5.

λόγω της μεγάλης συχνότητας με την οποία απαντώνται ίσως είχαν ως πρότυπο το ξόανο της Αθηνάς Πολιάδος που στεγαζόταν στον Αρχαίο Ναό.⁶²⁷

Από την Ακρόπολη προέρχεται και ένα αποσπασματικά σωζόμενο πήλινο ειδώλιο καθιστής Αρτέμιδος (**Εικ. 195**).⁶²⁸ Η θεά είναι ντυμένη με χιτώνα και λοξό ιμάτιο. Τα μαλλιά της διαμορφώνονται σε αστραγαλόσχημες μπούκλες πάνω από το μέτωπο, ενώ στο κεφάλι φοράει καλύπτρα.⁶²⁹ Διατηρούνται ίχνη του ζωγραφιστού περιδεραίου και της γραπτής διακόσμησης του ιματίου. Με το δεξί λυγισμένο στο στήθος χέρι κρατά ένα νεογέννητο ελάφι, ενώ το αριστερό θα ακουμπούσε στο γόνατο. Η ανακάλυψη ενός τέτοιου ειδωλίου εύλογα δικαιολογείται από την σταδιακή ίδρυση και λειτουργία επιπλέον Ιερών επάνω στο βράχο και στις Κλιτύες. Ένα από αυτά ήταν και το ιερό της Αρτέμιδος Βραυρωνίας κοντά στα Προπύλαια που λειτουργούσε ως το αστικό παράρτημα του κύριου ιερού στο δήμο της Βραυρώνας, το οποίο ίδρυσε περί τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ. ο τύραννος Πεισίστρατος έχοντας καταγωγή από εκεί.⁶³⁰

Η λατρευτική συνήθεια των ανθρώπων να προσφέρουν έργα μικροπλαστικής απαντάται και στο σαμιακό Ηραίο.⁶³¹ Αξιόλογο είναι ένα γυναικείο ειδώλιο δαιδαλικής τεχνοτροπίας, των μέσων του 7^{ου} αι. π.Χ., καμωμένο από ξύλο, το οποίο αποτελεί σπάνιο δείγμα καθώς το οργανικό υλικό κατασκευής του διατηρήθηκε άριστα, εξαιτίας της αλλουβιακής πεδιάδας όπου βρισκόταν το ιερό (**Εικ. 196**).⁶³² Πρόκειται ίσως για δημιουργία κρητικού εργαστηρίου, λόγω των ομοιοτήτων του με το αντίστοιχο λίθινο αγαλμάτιο της «Κυρίας της Αuxepte» με την τριγωνική απόδοση του άνω κορμού και τη στενή, σφιγμένη με ζώνη, μέση.⁶³³ Ο εντοπισμός αναρίθμητης ποσότητας χάλκινων ειδωλίων διαφόρων τύπων και τεχνοτροπικών παραδόσεων φανερώνουν τη σημαντική ακμή του ιερού κατά τον 7^ο και τον 6^ο αι. π.Χ. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ένα χάλκινο αγαλμάτιο στον αρχαϊκό τύπο της Κόρης (**Εικ. 197**).⁶³⁴ Πρόκειται για δημιούργημα πιθανώς ιωνικού εργαστηρίου, με το σφριγηλό, όλο ζωή, πρόσωπο και το

⁶²⁷ Ridgway 1992, 122.

⁶²⁸ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 12323: Βλασσοπούλου 2003, 137-138, πίν. 66, αρ. III.18.

⁶²⁹ Καλύπτρα: Ύφασμα με το οποίο οι γυναίκες κάλυπταν το κεφάλι ή και μέρος του προσώπου. Οι άκρες της καλύπτρας τυλίγονταν στον λαιμό ή έπεφταν στους ώμους.

⁶³⁰ Pandermalis κ.ά. 2024, 268-271.

⁶³¹ Εκτός από την κατεξοχήν λατρεία της Ήρας, στο νησί ιδρύθηκε πλήθος ιερών αφιερωμένων σε διάφορες θεότητες, μεταξύ των οποίων και ένα ιερό της Αρτέμιδος, γνωστό και ως Αρτεμίσιο (Ηρόδοτος, 3.48). Σε αποθέτες του ιερού βρέθηκαν πήλινα ειδώλια, προϊόντα τοπικού σαμιακού εργαστηρίου των χρόνων 550-525 π.Χ. με τυπολογικές και τεχνοτροπικές αναφορές σε έργα της γειτονικής Μικράς Ασίας· ανάμεσα σε αυτά και πήλινα ειδώλια Κορών και ένθρονων θεαινών με ψηλούς πόλους (Τσάκος και Βιγλάκη-Σοφιανού 2012, 166, 183, 185).

⁶³² Βαθύ Σάμου, Αρχαιολογικό Μουσείο: Τσάκος και Βιγλάκη-Σοφιανού 2012, 91, 106.

⁶³³ Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 313.

⁶³⁴ Βαθύ Σάμου, Αρχαιολογικό Μουσείο: Τσάκος και Βιγλάκη-Σοφιανού 2012, 86, 119.

ιμάτιο να καλύπτει τους ώμους και το στήθος να σχηματίζει δύο ισομερείς απολήξεις πάνω από κάθε μηρό. Με λοξές εγχαράξεις αποδίδονται οι πτυχώσεις του ιματίου, του χιτώνα καθώς και οι λεπτομέρειες της ενιαίας κόμμωσης που τακτοποιείται πίσω από τα αυτιά. Στις κοιλότητες των ματιών υπήρχε ένθετο υλικό.

Πλήθος αντικειμένων που χρονολογούνται από τα τέλη του 8^{ου} ως τις αρχές 5^{ου} αι. π.Χ. εντοπίστηκαν στις λεγόμενες «Πυρές του Τελεστηρίου» στο Ιερό της Ελευσίνας.⁶³⁵ Μεταξύ αυτών και μεγάλος αριθμός πήλινων σανιδόσχημων γυναικείων ειδωλίων βοιωτικού τύπου (ύστερος 7^{ος} - πρώιμος 6^{ος} αι. π.Χ.) (**Εικ. 198**).⁶³⁶ Χαρακτηρίζονται από τη μετωπικότητα και την αφαιρετική απόδοση του πεπλατυσμένου κορμού με την απουσία των επιμέρους ανατομικών λεπτομερειών. Ο λαιμός είναι αφύσικα ραδινός, ενώ στο κεφάλι φέρουν πτηνόμορφο κάλυμμα κεφαλής στο οποίο οφείλεται και η προσωινυμία «παπάδες». Τα στοιχεία της κόμμωσης, της κόσμησης και της ενδυμασίας αποδίδονται με συνδυασμούς διαφόρων γραπτών γεωμετρικών μοτίβων, ανακαλώντας στην τελευταία περίπτωση πιθανές ποιότητες της ύφανσης. Σταδιακά και κατά τη διάρκεια του 6^{ου} αιώνα τα γυναικεία ειδώλια αποδίδονται με περισσότερο φυσιοκρατική διάθεση, ενώ παράλληλα με τις όρθιες Κόρες συνυπάρχει και ο διαδεδομένος ένθρονος τύπος (**Εικ. 199**).⁶³⁷ Η ταυτόχρονη παραγωγή του όρθιου και καθιστού τύπου ίσως να σχετίζεται με τη διαφοροποίηση των εικονιζόμενων γυναικών, με τις πρώτες ως ικέτιδες-αναθέτριες και τις καθιστές ως θεές (ίσως η Δήμητρα ή η Περσεφόνη).

Περνώντας στη βοιωτική κοροπλαστική, τυπικά έργα των αρχών του 5^{ου} αι. π.Χ. είναι τα ειδώλια (γυναικών, ανδρών, εφήβων, παιδιών) που παριστάνονται σε διάφορες καθημερινές ασχολίες. Οι γυναικείες μορφές αποδίδονται συνήθως με βρέφη στην αγκαλιά, ως κουροτρόφοι, (**Εικ. 200**)⁶³⁸ είτε να πραγματοποιούν οικιακές εργασίες, όπως το ζύμωμα ψωμιού (**Εικ. 201**).⁶³⁹ Η διαφοροποίησή τους από τις αντίστοιχες ανδρικές ανατομικά περιορίζεται στη δήλωση του στήθους και την ενιαία απόδοση των κάτω

⁶³⁵ Στρώματα τέφρας βρέθηκαν ανάμεικτα με πολυάριθμα καμένα αντικείμενα έξω από το χώρο του υστερογεωμετρικού και αρχαϊκού Τελεστηρίου. Τα στρώματα αυτά χαρακτηρίζονται συμβατικά ως Πυρές Α, Β και Γ. Αναλυτικά, βλ. Κόκκου-Βυριδή 1999.

⁶³⁶ Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο: Παπαγγέλη 2002, 182. Εμφανείς είναι οι ομοιότητες με τα σανιδόμορφα βοιωτικά ειδώλια. Τα τελευταία συνδέονται με τη λατρεία των χθόνιων θεοτήτων της Δήμητρας και Περσεφόνης, ενώ σύμφωνα με μια άλλη θεωρία αναπαριστούν στον πηλό τα *δαίδαλα*, δηλαδή τα ξόανα ντυμένα με γυναικεία ενδύματα, τα οποία χρησιμοποιούνταν σε λατρευτικές τελετές στον βοιωτικό Κιθαιρώνα προς τιμήν της Ήρας ως προστάτιδα του γάμου. Σχετικά με τα αντίστοιχα ειδώλια από την Τανάγρα, βλ. Αραβαντινός 2010, 205-207.

⁶³⁷ Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο: Παπαγγέλη 2002, 182-183.

⁶³⁸ Θήβα, Αρχαιολογικό Μουσείο.

⁶³⁹ Θήβα, Αρχαιολογικό Μουσείο: Αραβαντινός 2010, 154. Αντίστοιχα ειδώλια γυναικών σε καθημερινές ασχολίες έχουν βρεθεί και στον Κεραμεικό, βλ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού T 83, 683.

άκρων προς ένδειξη του ποδήρους ενδύματος, ενώ είναι διαφορετικές και οι ενασχολήσεις τους. Παρά την απουσία καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος και την απλοποιημένη, σχεδόν πρόχειρη, εκτέλεση προσφέρουν τη δυνατότητα μίας μοναδικής ματιάς στις πτυχές του καθημερινού βίου και των διαφορετικών έμφυλων ρόλων.

Μία ασυνήθιστη, τέλος, εικόνα για τα δεδομένα της αρχαϊκής Ελλάδας, είναι αυτή μίας νεαρής ημίγυμνης αθλήτριας των χρόνων 520-500 π.Χ., έργο μάλλον λακωνικού εργαστηρίου (Εικ. 202).⁶⁴⁰ Το συγκεκριμένο χάλκινο αγαλμάτιο, ίσως αποτελούσε διακοσμητικό εξάρτημα προσαρτημένο σε σκεύος λόγω του μεταλλικού συνδέσμου που διατηρείται στο δεξί πόδι. Ο έντονος διασκελισμός της εικονιζόμενης μορφής σε συνδυασμό με το κοντό ένδυμα, που η νέα ανασηκώνει με το αριστερό χέρι διευκολύνοντας την κίνηση, ανακαλεί την εικόνα των Αμαζόνων (Εικ. 203).⁶⁴¹ Προκείμενος στόχος δεν είναι η έμφαση στον ερωτισμό, αλλά μάλλον η πιστή απόδοση της αθλητικής εικόνας των νέων γυναικών που συμμετείχαν στους αγώνες προς τιμήν της Ήρας στην Ολυμπία (τα Ηραία), εφόσον το ένδυμα του ειδωλίου θυμίζει την ενδυμασία των αγώνων που ήταν ένας χιτώνας με τον δεξί ώμο και μαστό ακάλυπτα (*χιτών εξωμής*) (Παυσανίας, *Ηλιακών* Α 16.2-4).⁶⁴² Με βάση το γεγονός ότι η σωματική άθληση αποτελούσε μέρος της εκπαίδευσης των γυναικών στη Σπάρτη, δεν αποκλείεται το αγαλμάτιο να εικονίζει μία εύρωστη Σπαρτιάτισσα. Δεδομένης, ωστόσο, της μουσικής και χορευτικής παιδείας που λάμβαναν επιπλέον, όπως ο Αλκμάν περιγράφει στα αντίστοιχα χορικά του άσματα (*Παρθένιο* 1.9, 99), ίσως αντί σωματικής άθλησης να αποδίδεται ένας δυνατός χορός.⁶⁴³

3.2.4. Επιτύμβια ανάγλυφα

Από τις σημαντικότερες κατηγορίες γλυπτών της Υστεροαρχαϊκής και της Πρώιμης Κλασικής περιόδου είναι τα επιτύμβια ανάγλυφα, δηλαδή τα ανάγλυφα των επιτάφιων σημάτων των νεκρών.⁶⁴⁴ Με σημείο αναφοράς κυρίως την Αττική του όψιμου 6^{ου} και του 5^{ου} αι. π.Χ., από όπου προέρχεται η μεγαλύτερη σειρά ανάγλυφων επιτύμβιων στηλών, η

⁶⁴⁰ Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1876,0510.1: Dillon 2000. Pomeroy 2002, 12, 13, εικ. 1. Lee 2015, 201, εικ. 7.1.

⁶⁴¹ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 13230: Καλτσάς 2007, 231.

⁶⁴² Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 151.

⁶⁴³ Ο Αριστοφάνης στη *Λυσιστράτη* (1307-1310) αναφέρεται σε χορούς παρθένων στις όχθες του Ευρώτα, ενώ κάνει λόγο και για ένα είδος αποκλειστικά σπαρτιατικού, δυναμικού χορού με την ονομασία *βίβασις* που ήταν παράλληλα και χορευτικός διαγωνισμός στον οποίο λάμβαναν μέρος αγόρια και κορίτσια (*Λυσιστράτη* 82). Ο Ιούλιος Πολυδεύκης στο *Ονομαστικόν* (4.102) αναφέρεται στον τρόπο εκτέλεσής του με τους χορευτές να πηδούν ψηλά με τα δύο πόδια ή με το ένα και να αγγίζουν με αυτά τα οπίσθιά τους. Ο αριθμός των πηδημάτων έκρινε το νικητή που έπαιρνε το βραβείο.

⁶⁴⁴ Η εικόνα του νεκρού εμφανίζεται στην κύρια όψη της στήλης λίγο πριν από τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ.

υψηλή ποιότητά τους σε συνδυασμό με τον σχετικά μικρό αριθμό και το γεγονός πως ορισμένα έχουν βρεθεί σε ιδιωτικούς χώρους ταφής, φανερώνει ότι στήνονταν από πλούσιες οικογένειες. Οι εικόνες των νεκρών γυναικών που μας παραδίδονται δεν φέρουν στοιχεία πραγματικού πορτρέτου, αλλά είναι ιδεαλιστικά αποδοσμένες σύμφωνα με την επιθυμία των παραγγελιοδοτών για εξιδανίκευση και προβολή του εκάστοτε γένους. Οι ολιγοπρόσωπες παραστάσεις πραγματεύονται τις συνήθεις δραστηριότητες του νεκρού, που στις γυναικείες περιπτώσεις περιορίζονται κυρίως σε άχρονες σκηνές γυναικωνίτη, ενώ οι επιβλητικές μορφές των νεκρών με τα βαρύθυμα, κατηφή πρόσωπα, απαλλαγμένα τον 5^ο αι. π.Χ. από την τεχνοτροπική σύμβαση του αρχαϊκού μειδιάματος, χαρακτηρίζονται από μία αδιαπέραστη εσωστρέφεια ακόμα και όταν συνοδεύονται από άλλες.

Σε ένα τμήμα μαρμαρίνης στήλης από την Ανάβυσσο της Αττικής σώζεται μέρος του προσώπου μίας γυναίκας σε κατατομή, η οποία συγκρατεί στοργικά με την παλάμη του αριστερού χεριού το πίσω μέρος του κεφαλιού ενός παιδιού που κοιτάζει προς το μέρος της (**Εικ. 204**).⁶⁴⁵ Μεταξύ των δύο διακρίνεται τμήμα της παρυφής του γυναικείου ιματίου που θα κάλυπτε και τις δύο μορφές, συνδέοντας τις μεταξύ τους όχι μόνο στη ζωή αλλά ίσως και στο θάνατο. Η γυναίκα σε ρόλο μητέρας θα εικονιζόταν αρχικά καθιστή σε κλισμό, έχοντας το παιδί στα πόδια της.

Από την Αττική προέρχεται και μία άλλη αποσπασματικά σωζόμενη επιτύμβια στήλη με παράσταση από την οποία διατηρούνται μονάχα τα σώματα δύο γυναικείων μορφών (**Εικ. 205**).⁶⁴⁶ Η καθιστή γυναίκα στα αριστερά, μεγαλύτερη σε κλίμακα από την άλλη, φέρει χειριδωτό χιτώνα που διαμορφώνεται σε λεπτές κυματιστές πτυχές καθώς και ένα λοξό ιμάτιο. Ανασηκώνει τα χέρια τα οποία κοσμούνται με βραχιόλια, κρατώντας ή για να παραλάβει κάποιο αντικείμενο. Απέναντί της η μικρότερη μορφή ομοίως ντυμένη, ανασύρει το ιμάτιο με το αριστερό χέρι, ενώ τα μακριά της μαλλιά σχηματίζουν ευδιάκριτους κυματιστούς πλοκάμους. Πιθανώς να αναπαράγεται μία σκηνή γυναικωνίτη με την παράσταση της νεκρής κυρίας και της νεαρής θεραπαινίδας της.

Εκτός Αττικής η παράδοση των επιτύμβιων στηλών ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τα αττικά πρότυπα αν και φαίνεται πως υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία στον αριθμό των μορφών, ενώ δίνεται έμφαση στις γυναίκες και τα παιδιά. Έργο θεσσαλικού εργαστηρίου είναι ένα αποσπασματικό ανάγλυφο που αποτελούσε τμήμα μίας επιτύμβιας στήλης του

⁶⁴⁵ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 4472: Vanderpool 1958, 321, πίν. 86. Richter 1961, 42, εικ. 151-153. Viviers 1992, 208-211, εικ. 56. Καλτσάς 2001, 64, αρ. 87, εικ. 87. D'Onofrio 2020, 180, εικ. 11.20.

⁶⁴⁶ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 36: Richter 1961, 55, εικ. 174. Καρούζου 1967, 31. Boardman 2001, 198-199, εικ. 238. Καλτσάς 2001, 77, αρ. 122, εικ. 122. D'Onofrio 2020, 180-181, εικ. 11.21.

470-460 π.Χ. από τα Φάρσαλα (**Εικ. 206**).⁶⁴⁷ Εικονίζονται δύο νέες στραμμένες η μία προς την άλλη με οικειότητα και αμεσότητα. Είναι ντυμένες με πέπλο που πορπώνεται στους ώμους αφήνοντας τον βραχίονα ακάλυπτο και έχουν τα μαλλιά μαζεμένα σε κεκρύφαλο. Και οι δύο κρατάνε άνθη στο ένα χέρι, ενώ στο άλλο βαλάντιο (η αριστερή) και ίσως καρπούς (η δεξιά). Είχε διατυπωθεί η άποψη πως υπάρχουν αναφορές στον ελευσινιακό μύθο και τον *Ύμνον εις Δήμητραν* (1-8), και κατά συνέπεια πως πρόκειται για τη Δήμητρα και την Κόρη. Πλέον είναι γενικά αποδεκτό ότι πρόκειται για ταφικό και όχι αναθηματικό ανάγλυφο με τις μορφές να είναι θνητές.

Ιδιαίτερα καινοτόμος με τα εντυπωσιακά αποδοσμένα ανάγλυφα νεαρών γυναικών και κοριτσιών είναι και ο νησιωτικός χώρος. Καλοδιατηρημένο και κατασκευασμένο, σύμφωνα με την επιγραφή κάτω αριστερά, από τον Πάριο γλύπτη Παλίονα είναι ένα ανάγλυφο του 460 π.Χ. που προέρχεται από την Ικαρία (**Εικ. 207**).⁶⁴⁸ Μια επιβλητική γυναίκα κάθεται σε κλισμό στα αριστερά στηρίζοντας τα πόδια της σε υποπόδιο και κρατώντας ένα μωρό στην αγκαλιά, το οποίο με το χέρι του αγγίζει στοργικά στο στέρνο της. Φοράει πτυχωτό χιτώνα, ιμάτιο και έχει τα μαλλιά σε σάκο ή πιασμένα με κεφαλόδεσμο. Ένα όρθιο γυμνό αγόρι ακουμπά στα γόνατα της, ένα μικρότερο -επίσης γυμνό- πλησιάζει μπουσουλώνοντας, ενώ δύο όρθιοι ντυμένοι με ιμάτιο έφηβοι παρακολουθούν τη σκηνή χειρονομώντας. Πάνω από τα κεφάλια τους διαβάζεται η επιγραφή *Κοίρανος και Ευρυμή[δης] αδελφοί Απολλωνίης*, ονοματίζοντας τη γυναίκα και τους δύο νέους. Η ερμηνεία της καθίσταται άκρως αινιγματική καθώς προκύπτουν ζητήματα επιγραφικά και εικονογραφικά, όπως η ανομοιότητα των γραμμάτων στις δύο επιγραφές, η επιλογή να ονομαστούν μόνο οι τρεις μορφές, η απόσταση των αναθετών από την αδελφή τους και η απουσία συζύγου. Τα δύο αδέλφια θα αναλάμβαναν τα έξοδα της παραγγελίας στην περίπτωση που δεν ήταν εν ζωή οι γονείς ή ο σύζυγος της Απολλωνίης. Η ίδια έχει χαρακτηριστεί ως μητέρα που άφησε πίσω τα τρία της παιδιά, ως *τίτθη* (τροφός) ή ως ιέρεια κάποιας κουροτρόφου θεάς.

Γύρω στο 460 π.Χ. χρονολογείται μία στήλη από παριανό μάρμαρο, προερχόμενη από κάποιο νησί του Αιγαίου (ίσως από την Πάρο) (**Εικ. 208**).⁶⁴⁹ Εικονίζεται μια όρθια κοπέλα, ντυμένη με άζωστο πέπλο, να κρατά στο αριστερό της χέρι μια ανοιχτή πυξίδα -

⁶⁴⁷ Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου Ma701: Boardman 1985, 68, εικ. 54. Hamiaux 2001, 109, αρ. 98. Goetz 2005, 260-261, εικ. 437.

⁶⁴⁸ Ικαρία, Αρχαιολογικό Μουσείο Αγίου Κηρύκου 134: Boardman 1985, 68, εικ. 53. Kontoleon 1970, 1-21, πίν. I.II, I.V.X, 2, XXI, 1, εικ. 2B. Kontoleon 1974. Clairmont 1977. Lee 2015, 38-39, εικ. 2.2.

⁶⁴⁹ Βερολίνο, Antikensammlung SK 1482: Ridgway 1970, 46ff. Boardman 1985, 68, εικ. 51. Γιαλούρης 2006, 152, εικ. 141, 256, αρ. 141.

το πώμα της οποίας βρίσκεται στο έδαφος- από την οποία ανασύρει πιθανώς ένα κόσμημα που αποδιδόταν γραπτά. Το ένδυμα πέφτει με ευπρέπεια στη δεξιά πλευρά του σώματός της, τα μαλλιά είναι μαζεμένα και συγκρατούνται από πολλαπλές ταινίες, ενώ στα πόδια φοράει σανδάλια από τα οποία διακρίνεται μόνο η σόλα, ενώ οι ιμάντες θα δηλώνονταν ζωγραφικά.

3.2.5. Αναθηματικά ανάγλυφα

Σε μερική αντιστοιχία με την κατηγορία των επιτύμβιων, μία σειρά πρώιμων αναγλύφων από τη Λακωνία και το Αιγαίο έχουν συσχετιστεί με τον αφηρωισμό νεκρών, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση ενός αναγλύφου που βρέθηκε κοντά στα Χρύσαφα Λακωνίας. (Εικ. 209).⁶⁵⁰ Χρονολογείται περίπου το 540 π.Χ. και εικονίζει ένα ένθρονο ζεύγος σε πολυτελή κλισμό (πίσω από τον οποίο ορθώνεται φίδι με γενειάδα στην κάτω γνάθο) με υποπόδιο να λαμβάνει τιμές από δύο, μικρότερης κλίμακας, μορφές. Η καθιστή γυναικεία μορφή αποδίδεται σε δεύτερο επίπεδο και σε χαμηλότερο ανάγλυφο, εξ ολοκλήρου σε κατατομή. Φοράει μακρύ χιτώνα και κλειστά υποδήματα που φθάνουν ως τον αστράγαλο, ενώ έχουν αναποδογυρισμένη τη μπροστινή τους άκρη θυμίζοντας *εμβάδες*.⁶⁵¹ Με το αριστερό χέρι απομακρύνει την άκρη του ιματίου από το πρόσωπό της διά της *ανακαλύψεως*, ενώ στο δεξί κρατά ρόδι. Μπροστά από το ζευγάρι προσέρχονται οι μικροσκοπικές μορφές ενός νέου και μίας νέας που φέρουν δύο αντικείμενα ο καθένας: ο νέος πετεινό και πιθανώς αυγό και η κοπέλα άνθος και ρόδι. Καθώς το φίδι και οι προσφορές των μικρότερων μορφών συχνά σχετίζονται με χθόνιες θεότητες (Άδης και Περσεφόνη), το ανάγλυφο είχε χαρακτηριστεί αρχικά ως ανάθημα προς αυτές. Πλέον, δίχως να αμφισβητείται η αναθηματική του λειτουργία, διατυπώνεται η υπόθεση πως εικονίζονται οι αφηρωισμένοι νεκροί προς τους οποίους προσέρχονται οι συγγενείς με προσφορές.

Στην περίπτωση ενός μεταγενέστερου μαρμάρινου ανάγλυφου από τη Θάσο των χρόνων γύρω στο 460 π.Χ. εικονίζεται σκηνή συμποσίου σε εσωτερικό χώρο με έναν μόνο ανακλιμένο συμποσιαστή (Εικ. 210).⁶⁵² Στα αριστερά βρίσκεται ένας γυμνός νεαρός οينوχόος, ενώ πίσω από το ανάκλιντρο κάθεται σε κλισμό με μαξιλάρια μια νεαρή

⁶⁵⁰ Βερολίνο, Antikensammlung SK 731: Boardman 2001, 201, εικ. 253. Γιαλούρης 2006, 91, εικ. 55, 236, αρ. 55. Salapata 2006, 542-544. Για δύο παρόμοιας μορφής λακωνικά ανάγλυφα, βλ. Σπάρτη, Αρχαιολογικό Μουσείο 415 και 6517.

⁶⁵¹ Για τον τύπο της *εμβάδας* (κλειστού δερμάτινου υποδήματος ανατολικής προέλευσης διά της Θράκης), βλ. Abrahams 1908, 116-118, εικ. 46e, 46f.

⁶⁵² Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο: Mendel 1914, 304-307, αρ. 578. Hausmann 1960, 27-29, εικ. 13. Ridgway 1967. Dentzer 1982, πίν. 93, εικ. 565. Boardman 1985, 67, εικ. 44.

γυναίκα, στηρίζοντας τα πόδια της σε υποπόδιο. Είναι ντυμένη με χιτώνα και έχει τα μαλλιά μαζεμένα σε σάκο. Απομονωμένη στο δικό της περιβάλλον, όπως συνάγεται από τον κρεμασμένο καθρέφτη, περιεργάζεται ένα αντικείμενο. Αν και αρχικά είχε θεωρηθεί πως γνέθει κρατώντας ηλακάτη, έπειτα προτάθηκε πως κρατά αλάβαστρο στο αριστερό χέρι, χωρίς να είναι σίγουρο εάν θα έφερε κάτι στο δεξί, όπως κάποιο αντικείμενο καλλυντικής περιποίησης. Ίσως να βυθίζει στο εσωτερικό του σκεύους μία περόνη-που θα αποδίδονταν ζωγραφικά- με την οποία θα εφαρμόζονταν άρωμα στα μαλλιά και το σώμα. Μεταλλικά ή οστέινα εξαρτήματα ανάλογης χρήσης παραδίδονται από την Ετρουρία του 4^{ου} αι. π.Χ., αντίστοιχα με απεικονίσεις σε αγγεία και κάτοπτρα που μαρτυρούν τη χρήση τους.⁶⁵³ Η γυναικεία μορφή, πιθανώς συζυγική, αποδίδεται κυρίως για να συμπληρωθεί η αφηγηματικότητα του ηρωοποιημένου νεκρού άνδρα, που ξεχωρίζει μόνος του στο κέντρο, ακολουθώντας παράλληλα τους κανόνες συμμετρίας της σύνθεσης.⁶⁵⁴ Το θέμα του νεκρόδειπνου, της απεικόνισης δηλαδή των νεκρών σε σκηνές συμποσίων, αποσκοπούσε στην ανάδειξη της αιώνιας ευδαιμονίας που θα απολαμβάνονταν στη μεταθανάτια ζωή.⁶⁵⁵

Ως σημαντικός τόπος λατρείας, η Ακρόπολη της Αθήνας δέχτηκε εκατοντάδες αφιερώματα κατά την Ύστερη Αρχαϊκή και την Πρώιμη Κλασική περίοδο, δείγματα ευσέβειας και έκφρασης ευγνωμοσύνης των οικονομικά εύρωστων πιστών.⁶⁵⁶ Ανάμεσα σε αυτά βρέθηκαν και ενεπίγραφα αναθήματα που στήθηκαν από γυναίκες, ή για λογαριασμό εκείνων, που συμβάλλουν στην επανεκτίμηση του γυναικείου ρόλου, και συγκεκριμένα των μητέρων, ως εκπρόσωποι του *οίκου*.⁶⁵⁷ Η αναντίρρητα απαιτούμενη γυναικεία συμμετοχή στα δημόσια οικογενειακά εορταστικά δρώμενα επιβεβαιώνεται από ένα αποσπασματικά σωζόμενο αναθηματικό ανάγλυφο των χρόνων 490-480 π.Χ. που εντοπίστηκε κοντά στον Παρθενώνα και είναι γνωστό ως το «Ανάγλυφο της θυσίας

⁶⁵³ Hill 1965.

⁶⁵⁴ Απαραίτητο είναι να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη περίπτωση γυναικείας απεικόνισης σε σκηνές νεκρόδειπνου δεν είναι δεδομένη, αφού σε μεταγενέστερα ανάγλυφα οι γυναίκες αποδίδονται καθιστές στην άκρη του κρεβατιού, δίχως, ωστόσο, να αλληλεπιδρούν με τον ανακεκλιμένο άνδρα. Για αναλυτική παρουσίαση της ανάπτυξης του θέματος στον ελλαδικό χώρο και την Ιωνία, βλ. Dentzer 1982.

⁶⁵⁵ Αντίστοιχο με το ανάγλυφο της Θάσου είναι ένα αποσπασματικά σωζόμενο από την Τεγέα του 520 π.Χ. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 55: Καρούζου 1967, 19. Dentzer 1982, 598, αρ. R260, εικ. 512. Καλτσάς 2001, 63, αρ. 82, εικ. 82), όπου διακρίνεται μονάχα το αριστερό τμήμα της κλίνης, της καθιστής σε κλισμό γυναίκας και ενός νέου με στεφάνι στον ενδιάμεσο χώρο.

⁶⁵⁶ Keesling 2005, p. 396-397. Scholl 2006.

⁶⁵⁷ Για αναλυτική παρουσίαση των γυναικείων αναθέσεων των χρόνων 530-470/450 π.Χ. στην Ακρόπολη της Αθήνας, βλ. Dillon 2002, 14-19. Avramidou 2015, 2-16.

του χοίρου» (Εικ. 211).⁶⁵⁸ Στο αριστερό άκρο παριστάνεται η Αθηνά σε κατατομή, με χειριδωτό χιτώνα, λοξό ιμάτιο και κράνος αττικού τύπου με άλλοτε ζωγραφιστό λοφίο, επιδεικνύοντας τον πολεμικό της χαρακτήρα ως προστάτιδος της πόλης των Αθηνών. Η κόμη της δομείται κατ'αναλογία με εκείνη των Κορών σε μακριούς κυματιστούς βοστρύχους με ελικοειδείς σχηματισμούς επάνω από το μέτωπο. Ο δεξιός της βραχίονας είναι λυγισμένος και με το αριστερό χέρι ανασηκώνει την άκρη του ιματίου της. Προς τη θεά προσέρχεται μια πενταμελής οικογένεια, η οποία αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα. Δύο δίδυμα ίσως αγόρια, σχεδόν αλληλεπικαλυπτόμενα, ηγούνται της ομάδας, ενώ έπεται ο πατέρας που μεταφέρει θηλυκό χοίρο για θυσία. Πίσω ακολουθεί η λίγο μεγαλύτερη αδελφή και τέλος η μητέρα, που κάποτε, λανθασμένα, περιγράφεται ως έγκυος λόγω του μακριού και φουσκωτού αποπτύγματος του πέπλου.

Όλοι, συμπεριλαμβανομένης της Αθηνάς, είναι ανυπόδητοι. Το ανάθημα αν και εικονίζει μια σκηνή ιδιωτικής-οικογενειακής θυσίας, εκτέθηκε σε δημόσιο χώρο. Θεωρείται πως το ανάγλυφο θα αναφερόταν στην Αθηνά ως προστάτιδα των παιδιών, δηλαδή ως Κουροτρόφο, εφόσον η ίδια ήταν η ανάδοχος μητέρα του μυθικού βασιλιά της Αθήνας Εριχθόνιου.⁶⁵⁹ Κατά γενικά ομολογία, ωστόσο, υποστηρίζεται πως πρόκειται για παράσταση οικογενειακής θυσίας στην Αθηνά Φρατρία, (προστάτιδα θεά της φρατρίας), στη διάρκεια της γιορτής των Απατουρίων (Παυσανίας, *Κορινθιακά* 33.1).⁶⁶⁰ Εφόσον στα Απατούρια συμμετείχαν αποκλειστικά άρρενες, θα αναμένονταν να εικονιστούν μόνο τα δύο αγόρια και ο πατέρας, αν και όταν μία κοπέλα παντρευόταν, η φρατρία στην οποία ανήκε συνήθιζε να τελεί θυσία κατά τη διάρκεια της γιορτής. Δεν αποκλείεται συνεπώς να μεταφέρεται καλλιτεχνικά μια ανάλογη πράξη. Οι προαναφερθείσες προτάσεις θα προέκυπταν αβίαστα στην περίπτωση που υπήρχαν ενδείξεις για αντίστοιχη λατρεία στην Ακρόπολη, καθώς το μόνο γνωστό ιερό αφιερωμένο στην Αθηνά Φρατρία και τον Δία Φράτριο βρίσκεται στην Αγορά.⁶⁶¹ Για το

⁶⁵⁸ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 581: Palaggia 1995, Boardman 2001, 202, εικ. 258. Dillon 2002, 31-32, εικ. 1.4. Neils 2003, 144-145. Avramidou 2015, 17-18, εικ. 5. Pandermalis κ.ά. 2024, 158, 160, εικ. 176.

⁶⁵⁹ Στην *Ιλιάδα* (2.546-551) αναφέρεται πως υπήρχε μια ετήσια θυσία κριαριών και ταύρων για το γιο της Αθηνάς που γεννήθηκε μέσα από τη Γη. Δεν αποκλείεται να πραγματοποιούνταν κάτι αντίστοιχο κατά τη διάρκεια της γιορτής των Παναθηναίων (Håland 2012, 276).

⁶⁶⁰ Απατούρια: Δημόσια γιορτή κοινωνικού και θρησκευτικού χαρακτήρα κατά την οποία τα αγόρια της Αθήνας εγγράφονταν στη φρατρία (φατρία), δηλαδή την τοπική κοινωνικοπολιτική ομάδα με δεσμούς οικογενειακής ένωσης και κοινούς σκοπούς. Η γιορτή γινόταν τον φθινοπωρινό μήνα Πυανοψιών (Οκτώβριος) και διαρκούσε τρεις ημέρες. Περιλάμβανε θυσίες, σπονδές, όρκους και τελετουργικό κόψιμο των μαλλιών των παιδιών, που σηματοδοτούσε το πέρασμα από την παιδική ηλικία στην εφηβεία.

⁶⁶¹ Η Ο. Παλαγγιά (Palagia 1995, 498-499) έχει υποστηρίξει την ύπαρξη ενός φρατρικού ιερού του αριστοκρατικού γένους των Μεδοντίδων με αφορμή μια στήλη-όρος που βρέθηκε έξω από την πύλη Beulé στην Ακρόπολη. Σε συνέχεια της υπόθεσης αυτής η Α. Αβραμίδου (Avramidou 2015, 18) επανεξετάζει το

λόγο αυτό και διατυπώθηκε η υπόθεση πως το συγκεκριμένο ανάθημα απηχεί μια νέα στάση αυτοπεποίθησης του πολίτη απέναντι στη θεά Αθηνά και συνεκδοχικά απέναντι στην ίδια την πόλη ως πιθανό αποτέλεσμα των νέων πολιτικών και κοινωνικών κανόνων των μεταρρυθμίσεων του Κλεισθένη και της ανόδου της μεσαίας τάξης.

Από την Ακρόπολη προέρχεται επίσης και ένα μαρμάρινο ανάγλυφο του οποίου τα δύο τμήματα εντοπίστηκαν σε διαφορετικά σημεία του βράχου (το μικρό τμήμα βρέθηκε στη νοτιοδυτική γωνία του Παρθενώνα και το μεγάλο κοντά στα Προπύλαια) (Εικ. 212).⁶⁶² Παρουσιάζονται πέντε μορφές να βαδίζουν από τα δεξιά προς τα αριστερά. Προηγείται ένας αυλητής που παίζει διπλό αυλό, τον οποίον ακολουθεί πομπή τριών γυναικών, η κάθε μία με το δεξί πόδι μπροστά και τα γόνατα λυγισμένα. Είναι ντυμένες με χιτώνα και στεφάνη στο κεφάλι, αν και η κόμμωση διαφέρει, με τον κορμό και το πρόσωπό τους στραμμένα προς τον θεατή. Η πρώτη γυναίκα κρατά στο δεξί χέρι φρούτο, και με το αριστερό τον δεξί καρπό της επόμενης που την ακολουθεί. Το μοτίβο επαναλαμβάνεται και στις επόμενες δύο γυναίκες, εκ των οποίων η τελευταία κρατά από το χέρι ένα παιδί. Τα σποραδικά σωζόμενα ίχνη χρώματος ανακαλούν την αρχική πολυχρωμία και ζωντάνια του συνολικού έργου και των μορφών, με τα ερυθρά μάτια, τα ξανθά μαλλιά της πρώτης γυναίκας και το σκούρο κυανό χρώμα του πεδίου. Σύμφωνα με την επικρατούσα υπόθεση ερμηνείας, πρόκειται για αφιέρωμα στις τρεις Χάριτες και τον Ερμή, με τους οποίους ταυτίζονται και οι εικονιζόμενες μορφές. Ο Πausanias (Βοιωτικά 35.3, 35.7) αναφέρεται στη λατρεία τους σε σημείο κοντά στα Προπύλαια, όπου και βρέθηκε το μεγαλύτερο τμήμα του αναγλύφου, καθώς και στην ύπαρξη εικόνων των Χαρίτων στο σημείο αυτό.⁶⁶³ Η ερμηνεία του παιδιού παραμένει αμφίβολη. Πιθανώς δεν πρόκειται για θνητό, λόγω της πλήρους γυμνότητάς του, αλλά για κάποιο ήρωα ή συγγενική των άλλων θεότητα. Ωστόσο, η απεικόνισή του οδήγησε στην υπόθεση πως οι γυναίκες είναι οι τρεις κόρες του Κέκροπα, Πάνδροσος, Έρση και Άγλαυρος, και το αγόρι είναι ο αδελφός τους Ερυσίχθονας.

ενδεχόμενο το γνωστό ανάγλυφο με τη «σκεπτόμενη Αθηνά» να εικονίζει την Αθηνά Φρατρία η οποία στέκεται μπροστά από ένα όρος ανάλογης λειτουργίας με εκείνης που πρότεινε η Παλαγγιά.

⁶⁶² Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 702: Charbonneau κ.ά. 1968, 272-273, εικ. 254. Τριάντη 1998, 215, 219, εικ. 226. Boardman 2001, 202, εικ. 257. Pandermalis κ.ά. 2024, 158-159, εικ. 173.

⁶⁶³ Από την Πάρο προέρχεται ένα ανάγλυφο τριών γυναικών, ίσως των Χαρίτων, που χορεύουν: Μόναχο, Γλυπτοθήκη 241.

3.2.6. Αγάλματα Κορών και Σύνταγμα του Γενέλεω

Η επανέναρξη των επαφών των Ελλήνων με την Εγγύς Ανατολή στο πλαίσιο καλλιτεχνικών αλληλεπιδράσεων και πειραματισμού ήδη από τον 9^ο αι. π.Χ. ευνόησε την υιοθέτηση νέων τεχνοτροπικών εμπειριών και γνώσεων. Η αμφίδρομη αυτή επικοινωνία τονώθηκε ιδιαίτερα από το πρώτο μισό του 7^{ου} αιώνα οπότε και σημειώνεται η πρώτη πραγμάτωση της μνημειώδους γλυπτικής με δύο βασικούς αγαλματικούς τύπους, του Κούρου και της Κόρης.⁶⁶⁴ Σε αντίθεση με τα ανδρικά, τα όρθια -σπανιότερα καθιστά- και απολύτως μετωπικά αποδοσμένα γυναικεία αγάλματα των Κορών, αφιερώματα σε ιερά γυναικείων θεοτήτων ή κάποτε με επιτύμβια χρήση, εικονίζονται πάντα ντυμένα, κομψά, δίχως κάποιον αισθησιασμό ή ερωτικό υπαινιγμό, όπως θα επέβαλε το κοινωνικό βλέμμα της πατριαρχίας.

Η παλαιότερη σωζόμενη Κόρη (περίπου 650 π.Χ.) είναι γυναικείο ανάθημα της Νικάνδρας από τη Νάξο, για την Αρτέμιδα στο ιερό της θεάς στη Δήλο (**Εικ. 213**).⁶⁶⁵ Το σανιδόμορφο, όπως χαρακτηρίζεται λόγω της απουσίας όγκων, άγαλμα αποδίδει την ίδια τη θεά, με ποδήρες ένδυμα, ζωσμένο στη μέση, ενώ στις οπές των χεριών θα τοποθετούνταν ένθετα τα βέλη και το τόξο της. Η χαραγμένη κατά μήκος του ενδύματός επιγραφή αναφέρει τη θεά ως παρθένα και την αναθέτρια ως γυναίκα παντρεμένη. Πιθανώς η Νικάνδρα έκανε την αφιέρωση έπειτα από επίσκεψη στη Δήλο μαζί με τα μέλη της οικογένειάς της που αναφέρονται επίσης στην επιγραφή (τον πατέρα της Δεινοδίκη, τον αδελφό της Δεινομένη και τον άνδρα της Φράξο).⁶⁶⁶ Σε αντίθεση με τις Ετρούσκες που είχαν το δικό τους όνομα, τα γυναικεία ελληνικά ονόματα συνοδεύονται από τα αντίστοιχα ονόματα των κυρίων τους (συγγενών ή/και συζύγου).⁶⁶⁷ Ο σκοπός της ανάθεσης είναι αδιευκρίνιστος, πιθανώς όμως να προοριζόταν ως ευχαριστήριο δώρο στην Αρτέμιδα που της εξασφάλισε το πέρασμα στον έγγαμο βίο. Διατυπώθηκε επίσης η

⁶⁶⁴ Αναλυτικά για τον εικονογραφικό τύπο της Κόρης, βλ. Richter 1968 και Schneider 1975.

⁶⁶⁵ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1: Καρούζου 1967, 3. Richter 1968, 26, αρ. 1, εικ. 25-28. LIMC II 1984, λήμμα «Artemis», 631, αρ. 83, πίν. 448 (L. Kahil). Powell 1989, 341-342. Kron 1996, 155-156, εικ. 9-10. Boardman 2001, 34, εικ. 71. Καλτσάς 2001, 35-36, αρ.7, εικ. 7. Dillon 2002, 9-11, εικ.1.1. Γιαλούρης 2006, 50, εικ. 3, 225-226, αρ. 3. Καλτσάς 2007, 188-189. Τη σειρά των μαρμάρινων αναθηματικών Κορών συμπληρώνουν τα αντίστοιχα πήλινα ειδώλια στον τύπο της όρθιας γυναικείας μορφής, προσφορές φτωχότερων πολιτών (Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 10695 και Ακρ. 10697). Παριστάνονται όρθιες, σε μετωπική στάση, φορώντας λευκό χιτώνα και κόκκινο λοξό ιμάτιο, στεφάνη στο κεφάλι, με ή χωρίς καλύπτρα. Με το ένα χέρι συγκρατούν μέρος του χιτώνα, ενώ φέρουν το άλλο διαγώνια στο στήθος σε ένδειξη θεοσέβειας με παράλληλες αναφορές σε ανατολικές θεές της γονιμότητας (Casson και Brooke 1921, 351, αρ. 10, 18. Wagner 1997, 171, υποσημ. 6. Τριάντη 1998, 154, εικ. 163, 155, εικ. 165).

⁶⁶⁶ Έχει προταθεί πως η μνεία στο όνομα του αδελφού και του πατέρα, οφείλεται στο γεγονός πως ο πατέρας είναι νεκρός και κύριος του οίκου ήταν πλέον ο αδελφός της (Powell 1989, 342).

⁶⁶⁷ Dillon 2002, 28.

άποψη που ταυτίζει τη Νικάνδρα με ιέρεια, αν και σε μία τέτοια περίπτωση το ανάθημα θα ήταν πιο πιθανό να είχε στηθεί στη Νάξο ενώ θα αναμενόταν να υπογραμμίζεται ένας τόσο σπουδαίος, για μια γυναίκα, τίτλος.⁶⁶⁸ Το βέβαιο είναι πως ένα τέτοιο δημόσιο ανάθημα θα λειτουργούσε ως μέσο προβολής και ανάδειξης της κοινωνικής θέσης της αναθέτριας.⁶⁶⁹

Στη διάρκεια των υστεροαρχαϊκών χρόνων ο αγαλματικός τύπος της Κόρης εξελίσσεται, υιοθετώντας στοιχεία της ιωνικής ενδυμασίας και προσφέρεται για μεγαλύτερη επίδειξη των καλλιτεχνικών δεξιοτήτων μέσα από την αξιοποίηση ολόκληρης της γλυπτής επιφάνειας. Η μεγαλύτερη σειρά σωζόμενων Κορών είναι αυτές που αφιερώθηκαν στην Ακρόπολη των Αθηνών από τις πρώτες δεκαετίες του 6^{ου} αιώνα έως περίπου το 480 π.Χ. Ήταν στημένες στον ανοιχτό χώρο του ιερού βράχου και η προτίμησή τους -αντί των Κούρων- δικαιολογείται λόγω του φύλου της κύριας λατρευόμενης θεότητας (της Αθηνάς) και όχι λόγω εκείνου των αναθετών.⁶⁷⁰

Με καλλιπλόκαμες κεφαλές και γλυπτά ή ένθετα μεταλλικά κοσμήματα, εικονίζονται να προβάλλουν το ένα σκέλος, συνήθως ανασηκώνοντας ευγενικά το ποδήρες τους ένδυμα, την ώρα που με το άλλο -λυγισμένο στο στήθος ή προτεταμένο- χέρι θα κρατούσαν προσφορά ανάλογη της θεάς στην οποία θα την ανάθεταν (άνθη, καρπούς, ομοιώματα πουλιών) (Εικ. 214,⁶⁷¹ 215,⁶⁷² 216⁶⁷³). Καθώς το ένδυμα αναμφίβολα αποτελεί το πρωταγωνιστικό δεδομένο στην εικόνα των γλυπτών, η περιπλοκότητα της απόδοσής του έχει απασχολήσει την έρευνα ως προς την ακριβή αναγνώριση των

⁶⁶⁸ Dillon 2002, 11.

⁶⁶⁹ Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα (γύρω στο 500 π.Χ.), η Τελεστοδίκη αφιερώνει δύο αναθήματα στην Αρτέμιδα (εφόσον πρόκειται για την ίδια αναθέτρια): έναν μαρμάρινο κιονίσκο (IG XII,5 216) και ένα άγαλμα (IG XII,5 215), επιβεβαιώνοντας τη σημαντική επίδραση της θεάς στο γυναικείο βίο. Στον κιονίσκο γίνεται αναφορά στον πατέρα και τον γιό της, ενώ στη βάση του αγάλματος αποκλειστικά στον σύζυγό της, Δημοκύδη. Είτε η αναθέτρια επιλέγει να αυτοπροσδιοριστεί με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, είτε πρόκειται για περίπτωση συνωνυμίας (Dillon 2002, 11-12).

⁶⁷⁰ Αν και δεν επιβεβαιώνεται επιγραφικά, έχει προταθεί πως οι Κόρες αναπαριστούν *αρρηφόρους*, *κανηφόρους*, ιέρειες ή γυναικείες θεότητες (Karakasi 2003, 135-139. Connolly 2007, 127-129). Καθώς μια τέτοια τοποθέτηση μπορεί να θεωρηθεί αφοριστική και γενικευμένη, άλλοτε προτείνεται να αποφεύγεται και αντί αυτού να περιορίζεται στο ότι πρόκειται για προσφορές ανδρών και γυναικών αριστοκρατικών οικογενειών (Dillon 2002, 12).

⁶⁷¹ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 593: Richter 1968, 40, εικ. 147-150, αρ. 43. Ridgway 1992, 136-137, εικ. 89. Rolley 1994, 182, εικ. 162. Τριάντη 1998, 90, 98, εικ. 61. Boardman 2001, εικ. 109. Pandermalis κ.ά. 2024, 115, εικ. 120.

⁶⁷² Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 670: Charbonneaux κ.ά. 1968, 251-252, 254-255, εικ. 236-237. Richter 1968, 76-78, εικ. 377-380, αρ. 119. Croissant 1983, 211-212. Ridgway 1993, 141-151. Τριάντη 1998, 134, εικ. 124. Boardman 2001, εικ. 153. Stieber 2004, 42-82, εικ. 14, 45. Pandermalis κ.ά. 2024, 128, 136-137, εικ. 143-144.

⁶⁷³ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 674: Harrison 1965, 13. Charbonneaux κ.ά. 1968, 280, 282-283, εικ. 261, 263. Richter 1968, 81, εικ. 411, 416, 434, αρ. 127. Τριάντη 1998, 91, 136-137, εικ. 126-127. Boardman 2001, εικ. 158. Stieber 2004, 42-82, εικ. 4, 6. Γιαλούρης 2006, 72, εικ. 30, 231-232, αρ. 30. Pandermalis κ.ά. 2024, 128, 140, εικ. 147.

ενδυματολογικών συνδυασμών, με κυρίαρχη τη θέση πως είναι ντυμένα με λεπτό ιωνικό χιτώνα και λοξό πτυχωτό ιμάτιο. Ωστόσο, μία επανεξέταση του συνόλου των έργων παράλληλα με αντίστοιχες περιπτώσεις στην κεραμική και την ειδωλοπλαστική οδήγησαν στην αναγνώριση τριών διαφορετικών ενδυμάτων: έναν χιτώνα κατάσαρκα φορεμένο, ένα λοξό ιμάτιο και ένα είδος μακριάς φούστας που τυλίγει το σώμα από τους γοφούς και κάτω.⁶⁷⁴

Σε μεγάλο βαθμό η έρευνα έχει εξαντλήσει τα περιθώρια ερμηνείας ενός κατά τα άλλα ατέρμονου προβληματισμού που αφορούσε την ταυτότητα των δημοφιλών κοριτσιών. Στις λιγότερες αριθμητικά περιπτώσεις με ταφική χρήση, η λειτουργία είναι ανάλογη των στηλών ως σήματα στους τάφους γόνων αριστοκρατικών οικογενειών. Τα αγάλματα προσδιορίζονται από τις επιγραφές ως παραστάσεις των εν λόγω νεκρών, όπως στην περίπτωση της ωραιότερης επιτύμβιας Κόρης, της Φρασίκλειας των χρόνων γύρω στο 550-540 π.Χ. (**Εικ. 217**).⁶⁷⁵ Η τελευταία φοράει ποδήρη χειριδωτό κόκκινο χιτώνα ζωσμένο στη μέση, που διακοσμείται με ρόδακες, μαιανδρικούς σταυρούς, άστρα και με μία κεντρική πλατιά ταινία με μαίανδρο να συνεχίζει στα μανίκια. Με το δεξί χέρι ανασηκώνει ελαφρά τον χιτώνα, ενώ με το λυγισμένο αριστερό κρατά μπροστά στο στήθος άνθος λωτού. Στο λαιμό φοράει περιδέραιο με εξαρτήματα σε σχήμα ροδιού, στα αυτιά ενώτια με καρπόσχημο περίαπτο στα οποία αποδίδεται και το άγκιστρο ανάρτησης και στους καρπούς απλό τύπο ψελίων κυκλικής διατομής.⁶⁷⁶ Στο κεφάλι φέρει ψηλό κόσμημα κεφαλής με άνθη και μπουμπούκια λωτών,⁶⁷⁷ που ίσως μιμείται νυφικό διάδημα, χαρακτηρίζοντάς τη έτσι ως παρθένο που πέθανε πριν από το γάμο.⁶⁷⁸ Τα μαλλιά κυματιστά πάνω από το μέτωπο, πέφτουν μακριά σε αστραγαλόσχημους πλοκάμους καθώς συγκρατούνται από μία ταινία. Στα πόδια φέρει σανδάλια με απλούς ιμάντες, η μορφή των οποίων ανακαλεί τα οστείνα ζεύγη ποδιών με τα περίτεχνα σανδάλια από κάποιο γυναικείο χρυσελεφάντινο αγαλμάτιο στους Δελφούς (**Εικ. 218**).⁶⁷⁹

Τα αγάλματα αυτά φέρουν επιγραφές και σε περιπτώσεις αναθημάτων, οπότε και προσδιορίζεται η ταυτότητα του αναθέτη. Στη βόρεια παρυφή της Ιεράς Οδού στο ιερό

⁶⁷⁴ Σχετικά με το ζήτημα της ενδυμασίας, βλ. Abrahams 1908, 73-83. Bieber 1928, 6-8. Harrison 1965, 51-54. Richter 1968, 6-9.

⁶⁷⁵ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 4889: Croissant 1983, 101, 104-105, 250, 254. Rolley 1994, 282, εικ. 287. Boardman 2001, 90-91, εικ. 108α. Καλτσάς 2001, 48-49, αρ. 45, εικ. 45. 2007, 204-205. Barlou 2013, 111-115, 120-124.

⁶⁷⁶ Για τα κοσμήματα της Φρασίκλειας, βλ. Lee 2015, 142-151.

⁶⁷⁷ Stieber 2004, 159. Lee 2015, 142.

⁶⁷⁸ Stieber 2004, 162-172. Παρόμοιο κάλυμμα κεφαλής είχε κεντρική θέση τόσο στο γάμο όσο και στην κηδεία, καθώς και σε άλλα τελετουργικά πλαίσια.

⁶⁷⁹ Δελφοί, Αρχαιολογικό Μουσείο 9946, 9947: Boardman 2001, εικ. 127. Lee 2015, 162, εικ. 5.21.

της Ήρας στη Σάμο στήθηκε ένα αγαλματικό σύνταγμα του 560-550 π.Χ., έργο του γλύπτη Γενέλεω, που παριστάνει μία εξαμελή ομάδα (Εικ. 219).⁶⁸⁰ Πρόκειται για μία καθιστή γυναικεία μορφή τη Φιλεία (η επιγραφή είναι κάθετα χαραγμένη στο δεξί πόδι του κλισμού) με χιτώνα και ιμάτιο (στην παρυφή του είναι χαραγμένη η δεύτερη επιγραφή με το όνομα του γλύπτη), ένα ντυμένο αγόρι, τρεις όρθιες γυναίκες με ζωσμένο χιτώνα και ιμάτιο -το όνομα της πρώτης είναι άγνωστο,⁶⁸¹ της δεύτερης είναι Φιλίππη και της τρίτης Ορνίθη⁶⁸² (οι επιγραφές είναι χαραγμένες στα ενδύματα)- και τέλος μία ανακεκλιμένη, ομοιόμορφα ντυμένη, μορφή που κρατά πτηνό,⁶⁸³ με το όνομα (χαραγμένο στο στρώμα πάνω στο οποίο ξαπλώνει η μορφή).⁶⁸⁴

Από όλες τις ακέφαλες μορφές η τελευταία είναι η πιο αινιγματική ως προς την ταύτισή της με τον αναθέτη και ως προς το φύλο. Αρχικά είχε αναγνωριστεί ως γυναικεία, εξαιτίας των θηλυπρεπών καμπύλων και της υποψίας στήθους.⁶⁸⁵ Έπειτα από συγκρίσεις με αντίστοιχες απεικονίσεις ανδρικών μορφών και αναλογίες με τους σφριγηλούς Κούρους της Σάμου και της Ιωνίας, διατυπώθηκε η υπόθεση πως πρόκειται για ανδρική.⁶⁸⁶ Σε επόμενο επίπεδο και αντίθετα με τις λοιπές γυναικείες μορφές, η ανακεκλιμένη φοράει άζωστο χιτώνα με διαφορετική διαγράμμιση των πτυχώσεων, η κόμη είναι πιο κοντή και όχι το ίδιο συμπαγής,⁶⁸⁷ ενώ όσον αφορά τη στάση της ανάκλισης, η πιο συχνή απεικόνιση γυναικών κατά τον τρόπο αυτό είναι των εταίρων σε σκηνές συμποσίου, συνήθεις στα αγγεία του ύστερου 6^{ου} αι. π.Χ.

Η θεωρία που είναι ευρύτερα αποδεκτή σήμερα αναγνωρίζει την ομάδα ως μια πυρηνική οικογένεια, με την καθιστή μητέρα στο αριστερό άκρο της βάσης, το νεαρό γιο στα δεξιά της, τις τρεις όρθιες κόρες στη μέση, και τον ξαπλωμένο πατέρα στο δεξί άκρο.⁶⁸⁸ Σύμφωνα με μια άλλη υπόθεση ερμηνείας του συντάγματος, πρόκειται για μία

⁶⁸⁰ Βαθύ Σάμου, Αρχαιολογικό Μουσείο: Buschor 1934-1935, 27-28, 34. Himmelmann-Wildschütz 1963. Freyer-Schauenburg 1974, 34-36, 106 κ.ε. Ridgway 1977, 131, 133-4, 139. Walter-Karydi 1985, 92, εικ. 1, 93, εικ. 2, 94-95, 98-99, εικ. 5. Boardman 2001, 85-86, εικ. 91-93. Τσάκος και Βιγλάκη-Σοφριανού 2012, 78, 81-87.

⁶⁸¹ Η ανώνυμη από τις τρεις γυναίκες είναι και η πιο αποσπασματικά σωζόμενη, καθώς σώζονται ελάχιστα τμήματα από τις πτυχώσεις του ενδύματος και ένα μέρος του χεριού της (Freyer-Schauenburg 1974, 110).

⁶⁸² Το άγαλμα της Ορνίθης είναι το μοναδικό του συντάγματος που δεν βρίσκεται στη Σάμο, αλλά στο Βερολίνο (Βερολίνο, Antikensammlung SK 1739).

⁶⁸³ Buschor 1934-1935, 28. Himmelmann-Wildschütz 1963, 13-17. Freyer-Schauenburg 1974, 118-119. Το αντικείμενο έχει επίσης ερμηνευτεί ως ρυτό (Walter-Karydi 1985, 94-95).

⁶⁸⁴ Οι Buschor (1934-1935, 28) και Dentzer (1982, 161) διαβάζουν [...]/οχη και συμφωνούν πως πρόκειται για γυναικείο όνομα. Η Walter-Karydi (1985, 92) [...]/-ιλάρχη και οι Freyer-Schauenburg (1974, 122-124) και Ridgway (1977, 131) [...]/-αρχης, ως ονόματα αρσενικά.

⁶⁸⁵ Buschor 1934-1935, 28.

⁶⁸⁶ Himmelmann-Wildschütz 1963, 13-17. Freyer-Schauenburg 1974, 117-118.

⁶⁸⁷ Freyer-Schauenburg 1974, 117-118.

⁶⁸⁸ Himmelmann-Wildschütz 1963, 13-17. Freyer-Schauenburg 1974, 125. Walter-Karydi 1985, 98.

μητριαρχική οικογένεια ιερειών της Ήρας, με την ανακεκλιμένη μορφή να είναι η μητέρα, την καθιστή Φιλεία να είναι η παντρεμένη κόρη της, η όρθια ανδρική μορφή ο σύζυγος της Φιλείας και οι τρεις όρθιες κοπέλες οι ανύπαντρες κόρες της οικογένειας.⁶⁸⁹

Σε κάθε περίπτωση, είτε πρόκειται για τις Φιλεία και Ορνίθη, είτε για τη Φρασίκλεια ή οποιαδήποτε ανώνυμη αναθηματική Κόρη, ο αγαλματικός τύπος αποτυπώνει μία συμβατική εικόνα της γυναίκας, παράλληλα με τα ιδεώδη του κάλλους και της ευπρεπούς εικόνας και συμπεριφοράς που άρμοζαν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Δεν αποτυπώνονται ατομικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά,⁶⁹⁰ καθώς εφαρμόζεται ένας επαναλαμβανόμενος γενικός τύπος στον οποίον συρράπτονται τα κοινωνικά ιδεώδη μιας κοινωνικής ελίτ που εξασφάλιζε στο μεγαλύτερο βαθμό τον βιοπορισμό των γλυπτών.

3.2.7. Αρχιτεκτονικά γλυπτά

α. «Το αέτωμα της Ελιάς»

Το αποκαλούμενο «αέτωμα της Ελιάς» είναι το μικρότερο σε διαστάσεις από τη σειρά των αρχαϊκών αετωμάτων στην Ακρόπολη των Αθηνών, με την αποσπασματική του διατήρηση να καθιστά την ερμηνεία του αινιγματική και ταυτόχρονα πολύσημη (**Εικ. 220**).⁶⁹¹ Χρονολογικά τοποθετείται την περίοδο μεταξύ του 570/560-550 π.Χ. και κοσμούσε ένα από τα οικήματα της αρχαϊκής Ακρόπολης.⁶⁹²

Στο κέντρο του αετώματος εικονίζεται η πρόσοψη κτηρίου με επικλινή στέγη και ισόδομο σύστημα δόμησης. Στο θυραίο άνοιγμα της εισόδου στέκεται μία γυναίκα ντυμένη με κόκκινο χιτώνα και μπλε ιμάτιο. Τα μαλλιά διαμορφωμένα σε αστραγαλόσχημους βοστρύχους πέφτουν μπροστά από το στήθος και κυματιστα πάνω από το μέτωπο. Στο κεφάλι φέρει στρογγυλό στεφάνι ή τυλιγμένο ύφασμα για τη στήριξη κάποιου αντικειμένου το οποίο θα υποβαστούσε με το αριστερό υψωμένο χέρι (**Εικ. 220β**). Μία δεύτερη γυναίκα, ντυμένη με χιτώνα διακοσμημένο με εγχάρακτες σειρές μαιάνδρων, από την οποία σώζονται μόνο τα σκέλη, απομακρύνεται προς τα δεξιά. Στην αριστερή πλευρά μία τρίτη πεπλοφόρος μορφή με ιμάτιο βαδίζει προς την είσοδο, ενώ

⁶⁸⁹ Buschor 1934-1935, 26-28.

⁶⁹⁰ Hölscher 2005, 307-308.

⁶⁹¹ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 52: Lechat 1904, 63-67, εικ. 2, αρ. V. Kiilerich 1989. Τριάντη 1998, 27, 50-51, εικ. 18-19. Hurwit 1999, 113-115. Boardman 2001, 184, εικ. 198. Håland 2006, 160 και υποσημ. 9, 161, εικ. 4. 2012, 269, υποσημ. 60, 270, εικ. 2. Pandermalis κ.ά. 2024, 110-111, εικ. 115.

⁶⁹² Η χρονολόγηση προκύπτει από την επιλογή του εγχαράκτου σχεδίου, γνωστό από το ναό της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα (περίπου 580 π.Χ.), τις ομοιότητες της καλύτερα διατηρημένης γυναικείας μορφής με τις πρώιμες Κόρες από την Ακρόπολη, καθώς και την προτίμηση στη χρήση του παρόλιθου ως οικοδομικό υλικό το πρώτο μισό του 6^{ου} αι. π.Χ. (Kiilerich 1989, 6-7).

μία άλλη, πιθανότατα γυναικεία, από την οποία σώζεται μόνο το ένα σκέλος, στέκεται πιο αριστερά μπροστά από τον τοίχο, στο μέτωπο του οποίου είναι χαραγμένα κλαδιά ελιάς, από τα οποία ονομάστηκε το αέτωμα (Εικ. 220γ).

Σύμφωνα με μία υπόθεση εικονίζεται ο μύθος του Τρωίλου όταν πήγε μαζί με την αδελφή του Πολυξένη να φέρουν νερό από την πηγή, όπου του είχε στήσει ενέδρα ο Αχιλλέας. Αυτό βασίστηκε στη σκέψη πως η γυναικεία μορφή στην είσοδο, συχνά αναφερόμενη ως «Υδριαφόρος», θα ισορροπούσε στο κεφάλι μία υδρία. Ζητήματα όπως ο περιορισμένος χώρος για την ύπαρξη αγγείου, η παράταιρη επιλογή της ελιάς για τη υποδήλωση του Τρωικού τοπίου και κυρίως η απουσία βασικών αναφορών στο μύθο, όπως η δεύτερη ανδρική μορφή, το άλογο και ο βωμός περιορίζουν τις πιθανότητες να ισχύει μια τέτοια ερμηνεία του θέματος. Μία δεύτερη υπόθεση τοποθετεί τις μορφές έξω από το υπαίθριο ιερό της Πανδρόσου (Πανδρόσειο), το οποίο βρισκόταν δίπλα στον ναό της Αθηνάς Πολιάδος όπου και φύονταν πάντα μία ελιά, δώρο της Αθηνάς στην πόλη. Συνεπώς στις μορφές αναγνωρίζονται οι κόρες του Κέκροπα, Πάνδροσος, Έρση και Άγλαυρος.

Σε συνέχεια της προηγούμενης τοποθέτησης, αλλά σε επίπεδο ρεαλιστικό, ίσως αναπαρίσταται μια συνοπτική εικόνα της Παναθηναϊκής πομπής που πλησιάζει την ολοκλήρωσή της στο ναό της θεάς. Η γυναικεία μορφή σε αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε να είναι μία από τις *αρρηφόρους* κατά τα Αρρηφόρια -στα οποία γιορτάζονταν και οι κόρες του Κέκροπα-, στηρίζοντας στο κεφάλι κάνιστρο με τα ιερά αντικείμενα ή ακόμα και τον ιερό πέπλο. Πιθανώς όμως να πρόκειται για μία από τις *εργαστίνες*, καθώς φαίνεται να είναι σε πιο ώριμη ηλικία από ένα κορίτσι ηλικίας επτά ως έντεκα ετών, ή για την ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος από το γένος των Ετεοβουτάδων,⁶⁹³ ακόμα και για την ίδια τη θεά. Εάν ίσχυε κάποια από τις υποθέσεις αυτές τότε θα επιβεβαιωνόταν η ύπαρξη μίας πρωιμότερης -της ιωνικής ζωφόρου του Περικλείου Παρθενώνα- απεικόνισης μέρους του προγράμματος των Παναθηναίων.

β. Το αέτωμα της Γιγαντομαχίας

Το αέτωμα της Γιγαντομαχίας κοσμούσε την ανατολική πιθανώς πλευρά του Αρχαίου Ναού της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη, σε απόλυτη αρμονία με το παρόν οικοδόμημα, καθώς το εικονιζόμενο θέμα αφορούσε άμεσα την Αθηνά, με την ίδια να

⁶⁹³ Για το γένος των Ετεοβουτάδων, βλ. Parker 1996, 290-293. Blok και Lambert 2009, 109-114.

κατέχει τιμητική θέση στο κέντρο της σύνθεσης (**Εικ. 221**).⁶⁹⁴ Από την πολυπρόσωπη σύνθεση έχουν σωθεί τα θραύσματα πέντε συγκολλημένων μορφών. Η θεά είναι ντυμένη με χιτώνα, ιμάτιο και μακριά αιγίδα από πάνω με ζωγραφιστές φολίδες και φίδια στην παρυφή. Στο κεφάλι, με χαρακτηριστικά που θυμίζουν τις Κόρες, φέρει κράνος, στο οποίο θα προσαρμόζονταν ένθετα μεταλλικά στοιχεία. Εικονίζεται να καταβάλλει με το ένθετο δόρυ που θα κρατούσε στο δεξί χέρι έναν Γίγαντα -πιθανώς τον Εγκέλαδο- από τον οποίο διατηρείται μόνο το άκρο του αριστερού ποδιού. Τα σωζόμενα τμήματα του δεξιού σκέλους και του ενδύματος δείχνουν πως θα αποδίδονταν σε διασκελισμό, προβάλλοντας το αριστερό πόδι. Παρά την απουσία προοπτικής και την επιπεδότητα της όψης, η συστροφή και η κλίση του κορμού και της κεφαλής μαζί με το προτεταμένο χέρι που κρατά σφιχτά το μαρμάρινο φίδι στην παρυφή της αιγίδας δημιουργούν την αίσθηση επιβολής και κυριαρχίας στο χώρο. Το θέμα εικονιζόταν παράλληλα στα μελανόμορφα αττικά αγγεία (**Εικ. 222**,⁶⁹⁵ **223**⁶⁹⁶) και ταυτόχρονα ενσωματώθηκε στο ετρουσκικό ρεπερτόριο με ορισμένες παραλλαγές (**Εικ. 32, 38α**). Μετά το 480 π.Χ., την καταστροφή του Αρχαίου Ναού και τη νικηφόρα λήξη των Περσικών Πολέμων υπήρξε ένα από τα πλέον δημοφιλή θέματα των αττικών αγγείων, ενώ ήταν επίσης υφασμένο στον πέπλο της Αθηνάς. Η απεικόνισή της εξελίχθηκε, συνεπώς, σε σύμβολο της Αθηναϊκής υπεροχής επί της «άγριας», βάρβαρης φύσης.

γ. Οι Καρυάτιδες των Δελφών

Το αρχαιότερο παράδειγμα χρήσης γυναικείων αγαλμάτων αντί κιόνων απαντάται στο θησαυρό των Σιφνίων στο Ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς.⁶⁹⁷ Πρωιμότερα παραδείγματα αντίστοιχων αρχιτεκτονικών στοιχείων προέρχονται από την Εγγύς Ανατολή, όπου ήταν συνήθως ανδρικές μορφές ή μορφές ζώων και αντιπροσώπευαν ηγεμόνες ή θεότητες.⁶⁹⁸ Φαίνεται πως το εγχείρημα των γλυπτών γυναικείων στηριγμάτων δεν προϋπήρχε στην Ανατολική παράδοση, καθώς σε περίπτωση που ίσχυε εύλογα θα εμφανιζόταν πρώτα στο χώρο της Μικράς Ασίας παρά στην ηπειρωτική

⁶⁹⁴ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 631 α, A-C: Lechat 1904, 303-313. Τριάντη 1998, 30-31, 64-69, εικ. 32-38. Boardman 2001, 184-185, εικ. 199.1-199.2. Håland 2012, 269. Pandermalis κ.ά. 2024, 116-119, εικ. 121-123.

⁶⁹⁵ Bologna, Museo Civico Archeologico 43: BAPD 13080.

⁶⁹⁶ Λυών, Lugdunum Musée et Théâtres romains 37.1003: BAPD 12367.

⁶⁹⁷ Ridgway 1993, 147. Για το θησαυρό των Σιφνίων, βλ. (Agard 1938. École française d'Athènes 1991, 44-49. Boardman 2001, 189-191, εικ. 209-212.4. Γιαλούρης 2006, 78-82, εικ. 38-42, 43, 233-234, αρ. 38-42, 43. Κολώνια 2006, 95-163. Novakova και Drabik 2013).

⁶⁹⁸ Rolley 1994, 220-221.

Ελλάδα.⁶⁹⁹ Η γέννηση του τύπου στους Δελφούς δε θα μπορούσε να θεωρηθεί παράδοση εφόσον κατά την Αρχαϊκή και την Κλασική περίοδο υπήρξε τόπος συνάντησης ανθρώπων και ομάδων από διάφορα μέρη του ελληνικού -και μη- κόσμου, αναπτύσσοντας έναν νέο καλλιτεχνικό ενθουσιασμό για πειραματισμό.⁷⁰⁰

Με χαρακτηριστικά που δε διαφέρουν από εκείνα των Κορών της Ακρόπολης, οι δύο Καρυάτιδες μεταξύ των παραστάδων πατούσαν επάνω σε βάση και έφεραν στο κεφάλι κάλαθο ή πόλο με ανάγλυφη διονυσιακή σκηνή Μαινάδων και Σιληνών, βοηθώντας στη στήριξη των κιονοκράνων και του θριγκού (**Εικ. 224α**).⁷⁰¹ Η μία, εκ των δύο, σωζόμενη μορφή φοράει λεπτό χιτώνα και ιμάτιο με πλούσιες κάθετες πτυχές που θα τονίζονταν με χρώμα, ενώ στις κοιλότητες των μαλλιών και τα αυτιά θα στηρίζονταν ένθετα μεταλλικά κοσμήματα (**Εικ. 224β**). Τα χαρακτηριστικά του προσώπου ακολουθούν τις αρχές της Αρχαϊκής πλαστικής αν και το πλάσιμο των επιφανειών είναι πιο αδρό, ενδεικτικό της κυκλαδικής πλαστικής.

Στο Ιερό βρέθηκε επιπλέον ένας κορμός (**Εικ. 224γ**) και μία κεφαλή (**Εικ. 224δ**) από δύο αντίστοιχα αγάλματα Καρυάτιδων, προερχόμενα από κάποιον αταύτιστο θησαυρό, αν και παλαιότερα είχαν συσχετιστεί με τον θησαυρό των Κνιδίων.⁷⁰² Το κεφάλι, αποκαλούμενο και *ex-Knidien*, φέρει στεφάνη στα μαλλιά που αποδίδονται με επάλληλους βοστρύχους γύρω από το πρόσωπο. Πάνω από το κεφάλι ορθώνεται ψηλός κυλινδρικός κάλαθος διακοσμημένος με ανάγλυφη παράσταση, όπου στο κέντρο ξεχωρίζει ο Απόλλωνας με τη λύρα να συνοδεύεται από γυναικείες μορφές, πιθανώς Νύμφες ή Χάριτες. Οι οπές στους λοβούς και στη στεφάνη προορίζονταν για τη προσαρμογή ένθετων μεταλλικών στοιχείων. Οι αναλογίες του προσώπου είναι ραδινές, με μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, λεπτά χείλη και το σύννηθες αρχαϊκό μείδιωμα.

δ. Σύμπλεγμα Θησέα και Αντιόπης και κορμός της Αθηνάς

Το ιερό του Δαφνηφόρου Απόλλωνα στην Ερέτρια βρισκόταν στο κέντρο της αρχαίας πόλης και οριοθετούνταν περιμετρικά με περίβολο. Περί τα τέλη του 6^{ου} αιώνα (520-490 π.Χ.) οικοδομήθηκε ένας νέος δωρικός ναός, αφιερωμένος στο θεό, από πωρόλιθο και

⁶⁹⁹ Mylonas Shear 1999, 67.

⁷⁰⁰ Για τις ανασκαφές στους Δελφούς, βλ. École française d'Athènes 1992.

⁷⁰¹ Δελφοί, Αρχαιολογικό Μουσείο: Croissant 1983, 106-108. Hansen και Daux 1987. École française d'Athènes 1991, 40-42.

⁷⁰² Salviat 1977. Η ταύτιση αυτή αμφισβητήθηκε από τους Γάλλους ανασκαφείς (De La Coste-Messelière 1936, 44-64, 237-283, 451-487. Daux 1936, 64-66, 105-129. Croissant 1983, 71-82. Rolley 1994, 223-224).

μάρμαρο, ο οποίος ωστόσο δεν ολοκληρώθηκε εξαιτίας της Περσικής εισβολής.⁷⁰³ Από τον θαυμάσιο γλυπτό διάκοσμο σώζονται τμήματα της σύνθεσης που κοσμούσε το δυτικό αέτωμα, με παράσταση της Αμαζονομαχίας, μεταξύ των οποίων το σύμπλεγμα του Θησέα που αρπάζει την Αμαζόνα Αντιόπη (**Εικ. 225α**)⁷⁰⁴ και ο κορμός της Αθηνάς με το γοργόνειο στο στήθος (**Εικ. 225β**).⁷⁰⁵ Η συνολική παράσταση μπορεί να συμπληρωθεί με άρματα δεξιά και αριστερά της Αθηνάς, στο ένα από τα οποία θα επέβαινε ο Θησέας με την Αντιόπη. Τα γλυπτά χρονολογούνται στην τελευταία δεκαετία του 6^{ου} αι. π.Χ. και είναι έργο του Αθηναίου γλύπτη Αντήνορα ή του εργαστηρίου του.

Από τη γυναικεία μορφή του συμπλέγματος λείπουν τα χέρια και τα σκέλη, ενώ η επιφάνεια του προσώπου έχει υποστεί φθορές. Φοράει κοντό χιτωνίσκο και από επάνω ένα μακρύτερο απτύχωτο ένδυμα, με ίχνη χρωματιστού μαιάνδρου, που καλύπτει τον κορμό καταλήγοντας έως την αρχή των μηρών. Πιθανώς πρόκειται για ένα είδος δερμάτινου εφαρμοστού θώρακα που αποδίδεται με ενιαίες επιφάνειες και θα είχε χειρίδες, καθώς η απόληξη της μίας σώζεται στην αρχή του δεξιού πήχεως. Από το τριγωνικό, εγχάρακτα αποδοσμένο, άνοιγμα στο λαιμό διαφαίνεται η μερικώς ανάγλυφη παρυφή του χιτωνίσκου. Το κεφάλι παρουσιάζει έντονη κλίση προς τα δεξιά και κάτω. Τα μαλλιά, που κοσμούνται με στεφάνη, αναπτύσσονται σε λεπτές αστραγαλόσχημες δέσμες με κυματιστό σχεδιασμό στην περιοχή του μετώπου και περνώντας πάνω από τα αυτιά αναδιπλώνονται στον αυχένα σε κρωβύλο. Τα μάτια είναι αμυγδαλωτά και το στόμα αποδίδεται κατά την αρχαϊκή συνήθεια του μειδιάματος. Στο λαιμό ορατά είναι τα ίχνη του κάποτε πλαστικά αποδοσμένου περιδεραίου. Το σύμπλεγμα των δύο μορφών, με τις αντίρροπες κατευθύνσεις των κορμών, την απαλότητα στους όγκους και τις ήπιες μεταβάσεις στις επιμέρους φόρμες, ξεφεύγει από τους κάθετους άξονες της αρχαϊκής τέχνης, προοικονομώντας τις επερχόμενες, αειθαλείς καινοτομίες του «κλασικού».

⁷⁰³ Πριν τον περίπτερο δωρικό ναό του ύστερου 6^{ου} αι. π.Χ. στο χώρο του Ιερού υπήρξαν επάλληλες οικοδομικές φάσεις, με την αμέσως προηγούμενη να είναι ένα απλό επίμηκες κτήριο του 7^{ου} αιώνα. Ακόμα πρωιμότερες οικίες και βιοτεχνίες τοποθετούνται χρονολογικά στο πρώτο μισό του 8^{ου} αιώνα, ενώ στα τέλη του ίδιου αιώνα είχε κατασκευαστεί μνημειώδης αψιδωτό κτήριο θρησκευτικού χαρακτήρα (Θέμελης 1992. Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή 2004).

⁷⁰⁴ Ερέτρια, Αρχαιολογικό Μουσείο 18053: Charbonneaux κ.ά. 1968, 239 κ.ε., εικ. 281. Boardman 2001, 186, εικ. 205.2. Fuchs 1993, 333-334, εικ. 371-372. Τουλούπα 2002, 12-14. Γιαλούρης 2006, 85, εικ. 47, 234-235, αρ. 47.

⁷⁰⁵ Ερέτρια, Αρχαιολογικό Μουσείο 18054: Boardman 2001, 186, εικ. 205.3. Τουλούπα 2002, 14-16.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έχοντας ολοκληρώσει την προσπάθεια παρουσίασης των γραμματειακών και καλλιτεχνικών γυναικείων αναφορών στους δύο πολιτισμούς, θα επιχειρηθεί η σύνοψη των κοινών και διαφορετικών μηχανισμών διαχείρισής τους με σκοπό το διαφωτισμό του πρωτογενούς στόχου της παρούσας εξέτασης και αυτού που η έρευνα χαρακτηρίζει ως τη μεγαλύτερη ειδοποιό διαφορά της Ετρουρίας από την Ελλάδα· την εξέχουσα -και ισότιμη των ανδρών- γυναικεία κοινωνική θέση.

Με άξονα τα ετρουσκικά αρχαιολογικά συμφραζόμενα οφείλεται να ληφθεί υπόψη πως ο ετρουσκικός πολιτισμός καθ' όλη την ιστορική του διάρκεια και παρά τη βαθμιαία υποχώρηση και αφομοίωσή του, διατηρούσε πεισματικά -με ελάχιστη και προσωρινή μεταβλητότητα-⁷⁰⁶ παραδοσιακές-αρχαϊκές δομές οργάνωσης. Σε αντίθεση με τον ελλαδικό χώρο, όπου οι εξελίξεις υπήρξαν ταχύτερες, οδηγώντας στην περίπτωση της Αθήνας στον σταδιακό εκδημοκρατισμό, αλλά ακόμα και σε σχέση με την πολιτική σταθερότητα του μεικτού πολιτεύματος της αριστοκρατικής Σπάρτης, στην Ετρουρία οι γνώσεις για τις κατώτερες τάξεις είναι ανεπαρκείς, εφόσον η καλλιτεχνική δραστηριότητα συνδέθηκε ως επί το πλείστον με την άρχουσα ελίτ.

Η απουσία, συγχρόνως, πρωτογενών ετρουσκικών γραμματειακών πηγών κωλύει σε μεγάλο βαθμό τη σφαιρική κατανόηση του ετρουσκικού γυναικείου βίου, όπως και τη γνώση της ύπαρξης ή της απουσίας ενός νομοθετικού πλαισίου ελέγχου των γυναικών. Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της αξιοπιστίας των ελληνικών γραμματειακών πηγών, όπου σχολιάζονται κακόβουλα οι γυναίκες των Ετρούσκων για την υπερβάλλουσα ελευθερία δράσης, τη φιλαρέσκεια, την εκγύμναση του σώματος χωρίς ενδύματα, τα κοινά δείπνα και τις οίνοποσιες με πολλούς άνδρες καθώς και την ανατροφή όλων των αγνώστου πατρός παιδιών, έγινε λόγος αναλυτικά στο Κεφάλαιο 2.1.1. Ανακαλώντας, όμως, ορισμένες από τις προτάσεις που έχουν ήδη διατυπωθεί, στο σημείο αυτό θα πρέπει να επαναληφθεί πως πρόκειται για απόψεις, εν μέρει αληθείς εφόσον κάποτε επιβεβαιώνονται αρχαιολογικά (όπως π.χ. η συμμετοχή των Ετρούσκων γυναικών στα συμπόσια ή ο τεράστιος συγκριτικά με την Ελλάδα αριθμός κατόπτρων). Ο Θεόπομπος και ο Αριστοτέλης δεν παύουν να αξιολογούν τη γυναικεία συμπεριφορά με βάση τις δικές τους κοινωνικές και πολιτιστικές αναφορές και πρότυπα. Ίσως να είχαν κατά νου τις, ξεχωριστές από τις Αθηναίες, Σπαρτιάτισσες. Ίσως να έγραφαν επηρεασμένοι από

⁷⁰⁶ Βλ. παραπάνω στην υποσημ. 26.

τον απόηχο των προηγθέντων πολεμικών συγκρούσεων και αντίπαλων συμφερόντων με την Ετρουρία ή την αυστηρότερη διαβίωση της Ελληνίδας.⁷⁰⁷

Η αρχαιολογική έρευνα επιβεβαιώνει πως οι Ετρούσκες των τοιχογραφιών, των αναγλύφων και των σαρκοφάγων με μία πρώτη ματιά ξεχωρίζουν πράγματι από τις Ελληνίδες ως προς τη δημόσια προβολή που απολάμβαναν, την ισότητα με τους άνδρες και τη στοργή που επιδείκνυαν εκείνοι προς αυτές, αγκαλιάζοντάς τις προστατευτικά και χειρονομώντας με ευγένεια απέναντί τους,⁷⁰⁸ τη στιγμή που σε ανάλογες ελληνικές παραστάσεις των δύο φύλων επιλέγεται η παθητικότητα ή η μεμονωμένη παρουσίαση των γυναικείων δραστηριοτήτων. Στην απεικόνιση του γάμου στο ανάγλυφο από το Chiusi (Εικ. 71α) παρατηρήσαμε τη συναινετική διάθεση του νυφικού ζεύγους, που κάτω από το τεντωμένο ύφασμα ενώνεται σε μια ιεροτελεστία, θυμίζοντας τη σύγχρονη παραδοσιακή εβραϊκή γαμήλια τελετή και τα στέφανα γάμου που εναλλάσσονται στα δύο κεφάλια ώστε να καταστεί φανερό ότι οι ρόλοι συνεχώς αλλάζουν και δεν υπάρχουν πλέον δύο άτομα αλλά ένα. Οι μελέτες επικαλούνται συνήθως τις πολυσυζητημένες σκηνές συμποσίων ως την πλέον αντιπροσωπευτική περίπτωση της διαφορετικής κοινωνικής γυναικείας αντιμετώπισης στους δύο πολιτισμούς, με τους Έλληνες να επιλέγουν διασκεδάστριες και εταίρες για την ψυχαγωγία τους και οι Ετρούσκοι τις καθώς πρέπει συζύγους που στέκονται ίσες πλάι τους. Κατά πόσον όμως μία τέτοια διαπίστωση μπορεί να ληφθεί ως αξιόπιστη δεδομένης της ελλιπούς γνώσης σχετικά με την ύπαρξη εταίρων στην Ετρουρία; Η τελευταία πιθανώς να μην υπήρξε αναγκαία, ή να θεωρούνταν απρεπής η ενσωμάτωσή τους στα ταφικά πλαίσια όπου προβάλλονταν οι δεσμοί της πυρηνικής οικογένειας.

Η διάκριση και η ανάδειξη στο Επέκεινα όπως και η υπόθεση πως οι Ετρούσκες εκτελούσαν πολλαπλούς ταυτόχρονους ρόλους (σύζυγοι, ιέρειες, πολιτικά καθήκοντα), διαθέτοντας προνόμια τα οποία στα ρωμαϊκά χρόνια αφαιρέθηκαν από τις γυναίκες, επιβεβαιώνεται επίσης και σε περιπτώσεις ταφών, όπως ο Regolini-Galassi με την πολυτελή κτέριση ή των τάφων του Tumulus II (Τύμβου II) στο Cerveteri με τις γυναικείες κλίνες να ξεχωρίζουν των ανδρικών τοποθετημένες μέσα σε σαρκοφάγους που θυμίζουν οικίες.⁷⁰⁹ Αντίστοιχα προτείνεται πως υπήρξε πρόθεση για γυναικεία εξατομίκευση και από την προσθήκη σε επιγραφές του ονόματος της μητέρας (πάντα όμως μετά από εκείνο του πατέρα).

⁷⁰⁷ Heurgon 1997, 132-134.

⁷⁰⁸ Πιο ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις των πλήινων Σαρκοφάγων των Συζύγων (Εικ. 44, 47) και των τοιχογραφιών (Εικ. 92, 99).

⁷⁰⁹ Heurgon 1997, 157-164.

Σε επίπεδο καλλιτεχνικής ερμηνείας θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν ένας πολύ σημαντικός παράγοντας: ότι η πλειονότητα τόσο των δημιουργών αλλά και πιθανώς των παραγγελιοδοτών ήταν άνδρες, όπως άνδρες ήταν άλλωστε και οι συγγραφείς των πηγών. Οι εικόνες που επιλέγονται να αναπαραχθούν στην τέχνη των δύο πολιτισμών αποτελούν κατασκευές, οι οποίες βασίζονται σε δεδομένα και ανάγκες κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές, ψυχολογικές καθώς και στο σκοπό ή τη χρήση που εξυπηρετούσαν οι φορείς τους. Αποτελούν απτές αποδείξεις, για το πως οι άνδρες θέλουν να βλέπουν τις γυναίκες αλλά και πως οι ίδιες οι γυναίκες θα ήθελαν να βλέπουν τον εαυτό τους. Στις παραστάσεις, λόγου χάρη, των ελληνικών συμποσιακών αγγείων οι εταίρες -ως οι προβεβλημένες γυναίκες της συνάθροισης- άγονται και φέρονται των διασκεδάσεων και των ανδρικών ερωτικών επιθυμιών, δίχως να «απειλούν» το εκάστοτε κοινωνικό μοντέλο. Ακόμα και η ατίθαση φύση της Αταλάντης και της Πενθεσίλειας -οι οποίες μυθολογικά αποστασιοποιούνται εκούσια των στερεοτυπικών κοινωνικών δομών και του επιβεβλημένου κοινωνικού ελέγχου- στις παραστάσεις των ελληνικών αγγείων σταδιακά επισκιάζονται από τη θηλυκότητα και την υποταγή τους, γεγονός που στην περίπτωση των Αμαζόνων προκύπτει έπειτα της συμβολικής τους ταύτισης, στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ., με τους Πέρσες.

Στο πλαίσιο της έρευνας συναντήσαμε απεικονίσεις που αν και επαινούν τη φιλεργία της Ελληνίδας, την περιορίζουν εντός του *οίκου*. Οι απεικονίσεις, ωστόσο, των Ελληνίδων γυναικών, παρόλο που αποτελούσαν, στο μεγαλύτερο μέρος τους, έναν ευσεβή πόθο των ανδρών, επιτρέπουν μια κλεφτή ματιά στην πραγματικότητά τους. Ο κοινωνικός περιορισμός άλλωστε διαφοροποιούνταν ανάλογα με την κοινωνική θέση της γυναίκας και υπήρξε προνόμιο των λίγων στα χρόνια της αθηναϊκής δημοκρατίας. Παρουσιάστηκαν εργαζόμενες και πελάτισσες στην Αγορά, καθώς και γυναίκες που επιδίδονταν σε εργασίες στην αγροτική ύπαιθρο. Ακόμα και στα ταπεινά ακαλαίσθητα ειδώλια των γυναικών που εργάζονται, πλένοντας ή ζυμώνοντας ψωμί, υποβόσκει η ανάγκη και η επιθυμία των κατώτερων στρωμάτων για προβολή, κάτι που απουσιάζει πλήρως στην ετρουσκική περίπτωση, διότι δεν το επέτρεπε η πεισματική προσήλωση σε παραδοσιακές μορφές ζωής. Σε μία, σχεδόν σταθερά, αριστοκρατικά δομημένη κοινωνία -όπως η ετρουσκική- εύλογο και επόμενο είναι να προβάλλονται αποκλειστικά οι γυναίκες της ελίτ (αντίστοιχα με τις περισσότερες περιπτώσεις της Ελλάδας των αρχαϊκών χρόνων). Η ετερότητα άλλωστε των γυναικείων εικόνων στους δύο πολιτισμούς -εύλογα μικρότερη στην περίπτωση της απεικόνισης των θρηνωδών και των θεαινών αφού πρόκειται για πάγιες και κάποτε δάνειες εκδηλώσεις θρήνου και

θηρσκευτικής έκφρασης- είναι αναμενόμενη εφόσον εξυπηρετούνταν διαφορετικές ανάγκες σε διαφορετικά πλαίσια.

Παρά το φυσικό κοινωνικοπολιτικό συντηρητισμό φαίνεται πως, στη διάρκεια της περιόδου ακμής που εξετάστηκε (7^{ος} – 5^{ος} αι. π.Χ.), ο δημόσιος και ο ιδιωτικός βίος των γυναικών στην Ετρουρία υπήρξαν λιγότερο διαφοροποιημένοι, την ώρα που ο ελληνικός πολιτισμός, της κλασικής ιδίως εποχής, πρωτοπόρος στη φιλοσοφία, το θέατρο και την πολιτική, δεν έδωσε ποτέ στη γυναίκα τη θέση που της άρμοζε. Οι τέχνες, που απεικόνιζαν ένα κράμα πραγματικότητας και μυθολογίας, δεν ξέφυγαν ποτέ από την ικανοποίηση της ανδρικής ιδεολογίας.

Καθώς βέβαια οι βίοι των δύο πολιτισμών στην ουσία τους ακολουθούσαν παράλληλες πατριαρχικές κατευθύνσεις θα μπορούσε να διατυπωθεί η υπόθεση πως στα μεγάλα και ισχυρά ετρουσκικά αστικά κέντρα -εάν όχι παντού- η καλλιτεχνική εικόνα της γυναίκας αν και ισοδύναμη της ανδρικής δεν παύει να λειτουργεί συμπληρωματικά και να επανατοποθετεί έμμεσα τη γυναίκα στο εσωτερικό του *οίκου*. Ακόμα και τα δημοφιλή κάτοπτρα των τάφων θα μπορούσαν να λειτουργούν ως μαρτυρία μιας κρυμμένης αλήθειας που ήθελε τη γυναίκα ως ένα επιπλέον σύμβολο πλούτου και γοήτρου, με την ίδια, αν και φαινομενικά ανεξάρτητη, να λειτουργεί στην πραγματικότητα ως αναγκαίο φερέφωνο των πατριαρχικών αρχών και της συνέχειας των αριστοκρατικών γενών.

Αν παραβλέψουμε την παραπάνω υπόθεση και αρκεστούμε στα αρχαιολογικά δεδομένα της προς εξέτασιν περιόδου ακμής του ετρουσκικού πολιτισμού, δε μένει παρά να θαυμάσουμε τη σπουδαιότητα του παντρεμένου ζευγαριού, τις ευσεβείς αναθέτριες των χάλκινων ειδωλίων, γυναίκες όπως η Larthia και η Τανακύλλα, με κύρος όχι μόνο ηθικό, αλλά και πολιτικό, με λόγο και τόλμη (*audacia muliebris*), θεές όπως η κουροτρόφος Νιόβη ή Λητώ του Portonaccio, που η ετρουσκική τέχνη τους χάρισε τη ζωντάνια και τον αυθορμητισμό της κίνησης, όσο οι Ελληνίδες Κόρες παρέμεναν στατικές. Από τον 4^ο αι. π.Χ. και μέχρι την ολοκληρωτική αφομοίωση των Ετρούσκων από τους Ρωμαίους, η ετρουσκική τέχνη αντανακλά τα ψυχολογικά αποτελέσματα της ρωμαϊκής κατάκτησης. Η θέση της γυναίκας σταδιακά αλλάζει· δεν πλαγιάζει πια δίπλα στον άνδρα της, αλλά κάθεται πλάι του -με μια μελαγχολία- καθώς αυτός ξαπλώνει. Όπως εύστοχα αναφέρει η L. Bonfante «Οι Τανακύλλες και οι Τυλλίες είχαν στην πραγματικότητα γίνει Λουκρητίες, κόρη του πατέρα, γυναίκα του συζύγου. Η

πατριαρχική κοινωνία της Ρώμης είχε νικήσει, έναντι μίας κοινωνίας που φαίνεται να ήταν πολύ διαφορετική, πιο ανοιχτή, πιο ικανή να βιώσει την πολυτέλεια της ζωής». ⁷¹⁰

Οι ιστορίες επώνυμων και ανώνυμων Ετρούσκων και Ελληνίδων γυναικών, με περισσότερο ή λιγότερο κύρος και γνώσεις, μητέρων, λατρευτριών, ιερειών, συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργία ανοιχτών πολιτισμικών οριζόντων και στην εξέλιξη του αρχαίου μεσογειακού πολιτισμού, αποτελώντας μεταξύ άλλων, καρπό συνεργασίας επιστημόνων της Ελλάδας και της Ιταλίας για τη δημιουργία εκθέσεων και διαπολιτισμικών προγραμμάτων. ⁷¹¹

⁷¹⁰ Bonfante Warren 1973β, 98.

⁷¹¹ Το 2012-2013 παρουσιάστηκε στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης η έκθεση «“Πριγκίπισσες” της Μεσογείου στην αυγή της Ιστορίας» όπου παρουσιάστηκαν 24 ταφικά σύνολα γυναικών, από τον 10^ο έως τον 5^ο αι. π.Χ., από την Ελλάδα (Αττική, Εύβοια, Μακεδονία, Κρήτη), την Κύπρο, τη Νότια Ιταλία και την Ετρουρία.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Περιοδικά / βιβλία:

ABV: Beazley, J. D. 1956. *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.

AC: Acta Classica

ActaAArtHist: Acta ad archaeologiam et artium historiam Pertinentia

ActaHyp: Acta Hyperborea

AE: Αρχαιολογική Εφημερίς

AJA: American Journal of Archaeology

AJP: American Journal of Philology

AM: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung

Anabases: Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité

AnalRom: Analecta Romana Instituti Danici

AnnFaina: Annali della Fondazione per il Museo “Claudio Faina”

AntK: Antike Kunst

Archaeology: Archaeology Magazine

ArchCl: Archeologia classica

Aristonothos: Aristonothos: Rivista di studi sul Mediterraneo Antico

ARSR: Annual Review of the Sociology of Religion

ARV²: Beazley, J. D. 1963. *Attic Red-Figure Vase-Painters* (Second Edition), Oxford.

ASAtene: Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente

AttiFir: Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere “La Colombaria” (Florence)

BABESCH: BABESCH: Annual Papers on Mediterranean Archaeology (παλαιότερα γνωστό ως Bulletin Antieke Beschaving: Annual Papers on Classical Archaeology)

BCH: Bulletin de correspondance hellénique

BICS: Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London

BMFA: Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston

BSA: British School at Athens Annual

Byrsa: Byrsa: Rivista Semestrale di Arte, Cultura e Archeologia del Mediterraneo Punico

Cedrus: Cedrus: The Journal of Mediterranean Civilisations Studies

ClAnt: Classical Antiquity

Cosmos: Cosmos: The Journal of the Traditional Cosmology Society

CQ: Classical Quarterly

CRAI: Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (Paris)

CurrAnthr: Current Anthropology

CP: Classical Philology

CW: Classical World

EtrStud: Etruscan Studies: Journal of the Etruscan Foundation

Expedition: Expedition: Bulletin of the University Museum of the University of Pennsylvania

GaR: Greece and Rome

Hermes: Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie

Hesperia: Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens

HTR: Harvard Theological Review

JdI: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

JHS: Journal of Hellenic Studies

JRA: Journal of Roman Archaeology

JRS: Journal of Roman Studies

Kermes: Kermes: Restauro, Conservazione e Tutela del Patrimonio Culturale

Kernos: Kernos: Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique

KLEOS: KLEOS: Amsterdam Bulletin of Ancient Studies and Archaeology

Latomus: Latomus: Revue d'études latines

LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) I-VIII 1974-1997, Zurich.

MAA: Mediterranean Archeology and Archaeometry

MAAR: Memoirs of the American Academy in Rome

MarbWPr: Marburger Winckelmann-Programm

MÉFRA: Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité

MMAB: The Metropolitan Museum of Art Bulletin

MMAJ: Metropolitan Museum of Art Journal

MusHelv: Museum Helveticum

NumAntCl: Numismatica e antichità classiche: Quaderni ticinesi

Ostraka: Ostraka: Rivista di antichità

PBSR: Papers of the British School at Rome

Pallas: Pallas: Revue d'études antiques

Poetics Today: Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication

Polifemo: Polifemo XXI secolo: a journal for history of religions in the XXI century

Prospettiva: Prospettiva: Rivista d'arte antica e moderna

QUCC: Quaderni Urbinati di Cultura Classica

REA: Revue des études anciennes

RES: RES: Anthropology and Aesthetics

RHR: Revue de l'histoire des religions

RM: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung

Signs: Signs: Journal of Women in Culture and Society

StEtr: Studi etruschi

TAPA: Transactions of the American Philological Association

Technè: Technè: La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels

Temenos: Temenos: Nordic Journal for the Study of Religion

ThesCRA: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum

WorldArch: World Archaeology

ZPE: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrahams, E. B. 1908. *Greek Dress: A Study of the Costumes worn in Ancient Greece from Pre-Hellenic times to the Hellenistic Age*, London.
- Agard, W. R. 1923. The Date of the Metopes of the Athenian Treasury at Delphi, *AJA* 27 (2), 174-183.
- Agard, W. R. 1938. Notes on the Siphnian Treasury Frieze, *AJA* 42 (2), 237-244.
- Agostiniani L., 2013. The Etruscan Language, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 457-477.
- Ακτσελή Δ., και Μανακίδου Ε., 2021. Αρωματικά Φυτά, Αρώματα και Μυροδοχεία: Οι Χρήσεις τους στην Καθημερινή και Θρησκευτική Ζωή κατά τους Αρχαϊκούς και Κλασικούς Χρόνους, στο Ν. Χρ. Σταμπολίδης και Ι. Δ. Φάππας (επιμ.), *Κάλλος: Η Υπέρτατη Ομορφιά*, Αθήνα, 295-315.
- Alexander, C. 1928. A Corinthian Krater, *MMAB* 23 (2), 48-49.
- Amann, P. 2019. Women and Votive Inscriptions in Etruscan Epigraphy, *EtrStud* 22 (1-2), 39-64.
- Ambrosini L., 2013. The Etruscan Painted Pottery, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 943-973.
- Amyx, D. A. 1988. *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkeley.
- Αραβαντινός, Β. 2010. *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Θηβών*, Αθήνα.
- Arvanitis, N. 2008. *I Tiranni e le Acque: Infrastrutture Idrauliche e Potere nella Grecia del Tardo Arcaismo*, Bologna.
- Avramidou, A. 2009. The Phersu Game Revisited, *EtrStud* 12 (1), 73-87.
- Avramidou, A. 2015. Women Dedicators on the Athenian Acropolis and their Role in Family Festivals: The Evidence for Maternal Votives between 530-450 BCE, *Cahiers «Mondes anciens»* 6, 1-29.
- Bachofen, J. J. 1967. *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings of Johann Jakob Bachofen*, Princeton.
- Bagnasco Gianni G., 1999. L'Acquisizione della Scrittura in Etruria: Materiali a Confronti per la Ricostruzione del Quadro Storico e Culturale, στο G. Bagnasco Gianni και F. Cordano (επιμ.), *Scritture Mediterranee tra il IX e il VII secolo a.C.* Atti del Seminario. Università degli Studi di Milano, Milano, 85-106.
- Bagnasco Gianni G., 2013. Tarquinia, Sacred Areas and Sanctuaries on the Civita Plateau and on the Coast: "Monumental Complex," Ara della Regina, Gravisca, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 594-612.

- Bagnasco Gianni G., Cataldi M. και Facchetti G. M., 2017. Inscribed Objects Associated with Textile Production: News from Tarquinia, στο M. Gleba και R. Laurito (επιμ.), *Contextualising Textile Production in Italy in the 1st Millennium BC*, *Origini* XL, 277-292.
- Bakir, G. 1981. *Sophilos*, Mainz.
- Banti, L. 1943. Il Culto del Cosidetto Tempio dell'Apollō a Portonaccio e il Problema delle Triadi Etrusco-Italiche, *StEtr* 17, 187-224.
- Barker, G. και Rasmussen, T. 1998. *The Etruscans*, Oxford.
- Barlou V., 2013. An Itinerant Parian before Skopas: Aristion, Phrasikleia and the Problem of Regional Styles, στο N. Κατσωνοπούλου και A. Stewart (επιμ.), *Paros III: Ο Σκόπας και ο Κόσμος του*. Πρακτικά Γ' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου Αρχαιολογίας Πάρου και Κυκλάδων, Παροιکیά Πάρου, 11-14 Ιουνίου 2010, Αθήνα, 111-132.
- Barringer, J. 1996. Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted, *ClAnt* 15 (1), 48-76.
- Barringer, J. 2001. *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore.
- Bartoccini, R., Lerici, C. M. και Moretti, M. 1959. *Tarquinia. La Tomba delle Olimpiadi*, Milan.
- Bartoloni G., 2006. Madri di Principi, στο P. Amann (επιμ.), *Studi in Onore di Luciana Aigner Foresti*, Vienna, 13-22.
- Bartoloni, G. 2008. Le Donne dei Principi nel Lazio Protostorico, *Aristonothos* 3, 23-46.
- Beazley, J. D. 1938. *Attic White Lekythoi*, London.
- Becatti, G. και Magi, F. 1955. *Tarquinii III-IV: Le Pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella* (Monumenti della Pittura Antica Scoperti in Italia I), Rome.
- Beckerman, S., Lizarralde, R., Ballew, C., Schroeder, S., Fingelton, E., Garrison, A. και Smith, H. 1998. The Bari Partible Paternity Project: Preliminary Results, *CurrAnthr* 39 (1), 164-167.
- Benelli, E. 2007. *Iscrizioni Etrusche: Leggerle e Capirle*, Ancona.
- Benson C., 1995. Mythical Women as Images of Apprehension, στο E. D. Reeder (επιμ.), *Pandora: Women in Classical Greece*, Baltimore, 373-419.
- Bentz M., 2017. Handicrafts, 580-450 BCE, στο A. Naso (επιμ.), *Etruscology* I, Boston, 971-984.
- Bieber, M. 1928. *Griechische Kleidung*, Berlin.
- Blake, E. 2008. The Mycenaeans in Italy: A Minimalist Position, *PBSR* 76, 1-34.
- Βλασσοπούλου, X. 2003. *Αττικοί Ανάγλυφοι Πίνακες της Αρχαϊκής Εποχής*, Αθήνα.

- Blatter, R. 1962. Dinosfragmente mit der Kalydonischen Eberjagd, *AntK* 5, 45-47.
- Bloch, R. 1958. *Ancient People and Places: The Etruscans*, London.
- Bloch, R. 1965. *Etruscan Art I*, Greenwich, Conn.
- Blok, J. H. 1995. *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden.
- Blok, J. H. και Lambert, S. D. 2009. The Appointment of Priests in Attic gene, *ZPE* 169, 95-121.
- Boardman, J. 1955. Painted Funerary Plaques and Some Comments on Prothesis, *BSA* 50, 51-66.
- Boardman, J. 1974. *Athenian Black Figure Vases*, London.
- Boardman, J. 1985. *Greek Sculpture the Classical Period*, London.
- Boardman, J. 1989. *Athenian Red Figure Vases: The Classical Period*, London.
- Boardman, J. 2001. *Ελληνική Πλαστική: Αρχαϊκή Περίοδος*. Μετάφραση Ε. Σημαντώνη-Μπουρνιά, Αθήνα.
- Boitani, F., Diana, M. και Guido, S. 2004. Il Restauro dell'Apollo di Veio, *Kermes* 17, 41-60.
- Bomati, Y. 1986. Phersu et le Monde Dionysiaque, *Latomus* 45, 21-32.
- Bonfante Warren, L. 1970. Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph, *JRS* 60, 49-66.
- Bonfante Warren, L. 1973α. Etruscan Women: A Question of Interpretation, *Archaeology* 26 (4), 242-249.
- Bonfante Warren, L. 1973β. The Women of Etruria, *Arethusa* 6 (1), 91-101.
- Bonfante L., 1982. Daily Life, στο N. T. de Grummond (επιμ.), *A Guide to Etruscan Mirrors*, Tallahassee, 79-88.
- Bonfante L., 1989. Iconografia delle Madri: Etruria e Italia Antica, στο A. Rallo (επιμ.), *Le Donne in Etruria*, Rome, 85-106.
- Bonfante L., 1993. Etruscan Nudity, στο L. Bonfante (επιμ.), *Essays on Nudity in Antiquity in Memory of Otto Brendel. Source: Notes in the History of Art* 12 (2), 47-55.
- Bonfante L., 1994. Excursus: Etruscan Women, στο E. Fantham, H. Peet Foley, N. B. Kampen, S. B. Pomeroy και H. A. Shapiro (επιμ.), *Women in the Classical World, Image and Text*, New York, 243-259.

- Bonfante L., 1997α. Nursing Mothers in Classical Art, στο A. O. Koloski-Ostrow και C. L. Lyons (επιμ.), *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, New York, 174-196.
- Bonfante, L. 1997β. *Etruscan Mirrors. Corpus Speculorum Etruscorum: U.S.A. New York, The Metropolitan Museum of Art 3*, Rome.
- Bonfante, G. και Bonfante, L. 2002. *The Etruscan Language: An Introduction* (Second Edition), Manchester.
- Bonfante, L. 2003. *Etruscan Dress* (Updated Edition), Baltimore.
- Bonfante L., 2006. Etruscan Inscriptions and Etruscan Religion, στο N. T. de Grummond και E. Simon (επιμ.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, 9-26.
- Bonfante L., 2013. Mothers and Children, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 426-446.
- Bonnin, J. 1991. La Tombe du Navire de Tarquinia et le Navire Étrusque de Commerce, *La Houille Blanche* 77 (6), 473-484.
- Borgna E. και Levi S. T., 2015. The Italo-Mycenaean Connection. Some Considerations on the Technological Transfer in the Field of Pottery Production, στο W. Gauss, G. Klebinder-Gauss και C. von Rüden (επιμ.), *The Transmission of Technical Knowledge in the Production of Ancient Mediterranean Pottery*. Proceedings of the International Conference at the Austrian Archaeological Institute at Athens 23rd - 25th November 2012, Wien, 115-138.
- Bothmer, D. von 1948. An Attic Black-Figured Dinos, *BMFA* 46 (246), 42-48.
- Bothmer, D. von 1957. *Amazons in the Greek Art*, Oxford.
- Bowra, C. M. 1934. The Occasion of Alcman's Partheneion, *CQ* 28 (1), 35-44.
- Brandt, J. R. 2014. The Tomba dei Tori at Tarquinia: A Ritual Approach, *Nordlit* 33, 47-64.
- Brandt J. R., 2015. Passage to the Underworld: Continuity or Change in Etruscan Funerary Ideology and Practices (6th – 2nd Century BC)?, στο J. Rasmus Brandt, M. Prusac και H. Roland (επιμ.), *An Offprint from Death and Changing Rituals: Function and Meaning in Ancient Funerary Practices*, Oxford, 105-183.
- Brecoulaki H., Kavvadias G., Kantarelou V., Stephens J. και Stephens A., 2017. Colour and Painting Technique on the Archaic Panels from Pitsa, Corinthia, στο S. T. A. M. Mols και E. M. Moormann (επιμ.), *Context and Meaning*. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, Athens, September 16-20, 2013, Leuven, 15-23.
- Brecoulaki, H., Verri, G., Bourgeois, B., Romano, F. P., Karydas, A. G., Caliri, C., Martín González, E. και Kavvadias, G. 2019. The “Lost Art” of Archaic Greek Painting:

- Revealing New Evidence on the Pitsa Pinakes through MA-XRF and Imaging Techniques, *Technè* 48, 34-54.
- Bremmer, J. N. 1984. Greek Maenadism Reconsidered, *ZPE* 55, 267-286.
- Brendel, O. 1978. *Etruscan Art*, Harmondsworth.
- Briguet, M. F. 1989. *Le Sarcophage des Époux de Cerveteri du Musée du Louvre*, Florence.
- Briquel D., 2009. Les Inscriptions Votives du Sanctuaire de Portonaccio à Véies, στο M. Gleba και H. Becker (επιμ.), *Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion: Studies in Honor of Jean MacIntosh Turfa*, Leiden, 43-67.
- Briquel D., 2013. Etruscan Origins and the Ancient Authors, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 36-55.
- Brulé, P. 1987. *La Fille d'Athènes: La Religion des Filles à Athènes à l'Époque Classique: Mythes, Cultes, et Société*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon 363, Paris.
- Brumfield, A.C. 1981. *The Attic Festivals of Demeter and their Relationship to the Agricultural Year*, Salem.
- Brunori, S. 2006. Vulci e le Idrie Attiche a Figure Nere, *Ostraka* 5, 249-278.
- Budin, S. L. 2011. *Images of Woman and Child from the Bronze Age: Reconsidering Fertility, Maternity, And Gender In The Ancient World*, Cambridge.
- Bundrick, S. D. 2005. *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge.
- Bundrick, S. D. 2008. The Fabric of the City: Imaging Textile Production in Classical Athens, *Hesperia* 77 (2), 283-334.
- Bundrick, S. D. 2019. *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Wisconsin.
- Burkert, W. 1983. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley.
- Burket, W. 1985. *Greek Religion: Archaic and Classical*, Oxford.
- Buschor, E. 1934-1935. *Altsamische Standbilder I-III*. Berlin.
- Γιαλούρης, Ν. 2006. *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα.
- Cairns D. L. 2009. Weeping and Veiling: Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture, στο T. Fögen (επιμ.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin.
- Calame C., 1996. Sappho's Group: An Initiation into Womanhood, στο E. Greene (επιμ.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley, 113-124.

- Camporeale, G. 1958. Le Raffigurazioni Etrusche del Mito di Apollo e Tityos, *StEtr* 26, 3-16.
- Camporeale, G. 1967. *La Tomba del Duce a Vetulonia*, Firenze.
- Camporeale G., 2009. The Deified Deceased in Etruscan Culture, στο S. Bell και H. Nagy (επιμ.), *New Perspectives on Etruria and Early Rome in Honor of Richard Daniel De Puma*, Madison, 220-250.
- Camporeale G., 2013. Foreign Artists in Etruria, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 885-902.
- Canina, L. 1846. *L'Antica Etruria Marittima*, Rome.
- Capecchi, G. και Gunella, A. 1975. Calici di Bucchero a Sostegni Figurati, *AttiFir* 40, 35-116.
- Capoferro, A. 2019. Pittura Funeraria Etrusca nelle Copie dell'Istituto Svedese di Roma: La Collezione Morani e gli Acquerelli Boberg, *MÉFRA* 131 (2), 391-402.
- Carlucci, R. O. 1978. An Etruscan Black-Figure Gigantomachy in Minneapolis, *AJA* 82 (4), 545-549.
- Carlucci, C. και Michetti, L.M. 2014. Il santuario di Portonaccio a Veio tra committenza pubblica e committenza privata, *AnnFaina* 21, 501-30.
- Carpino, A. A. 2003. *Discs of Splendor: The Relief Mirrors of the Etruscans*, Madison.
- Carpino A. A., 2009. Dueling Warriors on Two Etruscan Bronze Mirrors from the Fifth Century B.C.E., στο S. Bell και H. Nagy (επιμ.), *New Perspectives on Etruria and Early Rome in Honor of Richard Daniel De Puma*, Madison, 182-197.
- Carpino A. A., 2013. Portraiture, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 1007-1016.
- Caskey, L. D. και Beazley, J. D. 1963. *Attic Vase Paintings in the Museum of fine Arts, Boston* (Part III), Boston.
- Caspari, M. O. B. 1915. The Ionian Confederacy, *JHS* 35, 173-188.
- Casson, S. και Brooke, D. 1921. *Catalogue of the Acropolis Museum II. Sculpture and Architectural Fragments, with a Section upon the Terracottas*, Cambridge.
- Castor A. Q., 2016. Etruscan Jewelry and Identity, στο S. Bell και A. A. Carpino (επιμ.), *A Companion to the Etruscans*, Chichester, 275-292.
- Cavanagh, W. και Mee, Ch. 1995. Mourning before and after the Dark Age, *BICS* 63, 45-61.
- Cerchiai, L. 2003. Il Piatto della Tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i Pericoli del Mare, *Ostraka* 11 (1), 29-36

- Charbonneaux, J., Martin, R. και Villard, F. 1968. *Grèce Archaique (620-480 avant J.-C.)*, Paris.
- Charlton, J. T. M. 1944. New Black-Figure Vases, *AJA* 48 (3), 251-259.
- Cherici, A. 1988. *Ceramica Etrusca della Collezione Poggiali di Firenze* (Archaeologica 79), Roma.
- Cherici, A. 1995. Il Programma figurativo dell'Hydria Ricci, *AntK* 38, 81-91.
- Christiansen, J. και Winter, N. A. 2010. *Etruria I: Architectural Terracottas and Painted Wall Plaques, Pinakes, c. 625 -200 BC* (Ny Carlsberg Glyptotek), Copenhagen.
- Clairmont, C. W. 1951. *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zurich.
- Clairmont, C. W. 1977. The Inscriptions on the Stele from Ikaria, *ZPE* 26, 119-124.
- Clark I., 1998. The Gamos of Hera: Myth and Ritual, στο S. Blundell, M. Williamson (επιμ.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London, 13-26.
- Clerc, M. 1927-1929. *Massalia, Histoire de Marseille dans l'Antiquité, des origines à la fin de l'Empire romain d'Occident (476 après J.-C.)* (1-2), Marseilles.
- Cohen B., 1997. Divesting the Female Breast of Clothes in Classical Sculpture, στο A. O. Koloski-Ostrow και C. L. Lyons (επιμ.), *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London, 66-92.
- Cohen, D. 1989. Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens, *GaR* 36 (1), 3-15.
- Cohen, D. 1990. The Social Context of Adultery at Athens, στο P. A. Cartledge, P. C. Millett και S. C. Todd (επιμ.), *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge, 147-165.
- Cohen, D. 1991. *Law, Sexuality, and Society: the Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge.
- Cohen E., 2006. Free and Unfree Sexual Work: An Economic Analysis of Athenian Prostitution, στο C. A. Faraone και L. A. McClure (επιμ.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison, 95-124.
- Collins, D. 2008. Mapping the Entrails: The Practice of Greek Hepatoscopy, *AJP* 129 (3), 319-345.
- Colonna, G. 1996. *L'altorilievo di Pyrgi. Dei e eroi greci in Etruria*, Rome.
- Colonna G., 2000. I Tyrrhenoi e la Battaglia del Mare Sardonio, στο P. Bernardini, P. Spanu και R. Zucca (επιμ.), *Mache: La battaglia del Mare Sardonio*, Oristano, 47-56
- Colonna G., 2006. Sacred Architecture and the Religion of the Etruscans, στο N. T. de Grummond και E. Simon (επιμ.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, 132-168.

- Colpo I., 2012. Figurare la Metamorfosi, στο I. Colpo, F. Ghedini και G. Salvo (επιμ.), *Metamorphosi: Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*. Padova, Centro di Ateneo per i Musei (CAM), 29 settembre-1 dicembre 2012, Padova, 61-69.
- Connelly, J. B. 2007. *Portrait of a Priestess, Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton.
- Cook, R. M. 1964. *Niobe and her Children*, Cambridge.
- Cook, R. M. 1997. *Greek Painted Pottery* (Third Edition), London.
- Cooley, A. S. 1899. Athena Polias on the Acropolis of Athens, *AJA* 3 (4-5), 345-408.
- Cosentino, R. 2016. Il Sarcophago degli Sposi: Dalla Scoperta alla Realtà Virtuale, *Anabases* 24, 27-41.
- Cristofani, M. 1975. Considerazioni su Poggio Civitate (Murlo, Siena), *Prospettiva* 1, 9-17.
- Cristofani, M. και Martelli, M. 2000. *L'Oro degli Etruschi*, Novara.
- Croissant, F. 1983. *Les Protomés Feminines Archaiques*, Paris.
- Cuozzo M., 2013. Etruscans in Campania, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 301-318.
- D'Agostino, B. 1991. Dal Palazzo alla Tomba. Percorsi della Imagerie Etrusca Arcaica, *ArchCl* 43, 223-235.
- D'Agostino B., 1993. La Tomba della Scimmia: Per una Lettura Iconografica delle Immagini Etrusche, στο G. Maetzke και L. Tamagno Perna (επιμ.), *La Civiltà di Chiusi e del suo Territorio: Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Chianciano Terme, 28 maggio - 1 giugno 1989*, Florence, 193-202.
- D'Agostino, B. και Cerchiai, L. 1999. *Il Mare, la Morte, l'Amore. Gli Etruschi, i Greci e l'Immagine*, Rome.
- Damgaard Andersen, H. 1993. The Etruscan Ancestor Cult, Its Origins and Development and the Importance of Anthropomorphization, *AnalRom* 21, 7-66.
- Danforth, L. M. 1982. *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton.
- Daux, G. 1936. *Pausanias à Delphes*, Paris.
- Deacy, S. 2016. 'We call her Pallas, you know': Naming, Taming and the Construction of Athena in Greek Culture and Thought, *Pallas* 100, 59-72.
- De Grummond, N. T. 1997. Poggio Civitate: A Turning Point, *EtrStud* 4 (1), 23-40.
- De Grummond N. T., 2006α. Prophets and Priests, στο N. T. de Grummond και E. Simon (επιμ.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, 27-44.
- De Grummond, N. T. 2006β. *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphia.

- De Grummond N. T., 2013. Haruspicy and Augury: Sources and Procedures, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 539-556.
- De La Coste-Messelière, P. 1936. *Au Musée de Delphes. Recherches sur Quelques Monuments Archaiques et leur Décor Sculpté*, Paris.
- Demand, N. 1994. *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece*, Baltimore.
- Dennis, G. 1883. *The Cities and Cemeteries of Etruria I* (Third Edition), London.
- Dentzer, J.-M. 1982. *Le motif du Banquet Couché dans le Proche-Orient et le Monde Grec du VIIe au IVe Siècle avant J.-C.*, Paris.
- De Puma R. D., 1994. Eos and Memnon in Etruscan Mirrors, στο R. D. De Puma και J. P. Small (επιμ.), *Murlo and the Etruscans: Art and Society in Ancient Etruria*, Madison, 180-189.
- De Puma, R. D. 2000. *Etruscan Painted Pottery. Corpus Vasorum Antiquorum U.S.A. 34, The J. Paul Getty Museum 9*, Malibu.
- De Puma R. D., 2013α. The Meanings of Bucchero, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 974-992.
- De Puma, R. D. 2013β. *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven.
- Deubner, L. 1932. *Attische Feste*, Berlin.
- Dietrich, B. C. 1961. A Rite of Swinging during the Anthesteria, *Hermes* 89, 36-50.
- Dillon, M. P. J. 2000. Did Parthenoi Attend the Olympic Games? Girls and Women Competing, Spectating, and Carrying out Cult Roles at Greek Religious Festivals, *Hermes* 128, 457-480.
- Dillon, M. P. J. 2002. *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London.
- Dillon, M. P. J. 2006. The Construction of Women's Gender Identity through Religious Activity in Classical Greece, *ARSR* 19, 221-243.
- Dillon, M. P. J. 2017. *Omens and Oracles: Divination in Ancient Greece*, London.
- Dipla, A. 2009. Eos and the Youth: A Case of Inverted Roles in Rape, *MAA* 9, 109-133.
- Dohrn, T. 1937. *Die Schwarzfigurigen Etruskischen Vasen aus der Zweiten Hälfte des Sechsten Jahrhunderts*, Berlin.
- Donderer, M. 1998. Das Etruskische Kopfgefäß in München als Bindeglied Zwischen Phersu und Charun, *NumAntCl* 27, 105-127.
- Donnay, G. 1997. L'Arrhéphorie: Initiation ou Rite Civique? Un cas d'École, *Kernos* 10, 177-205.
- D'Onofrio A. M., 2020. The Beautiful Monument: The Aristocracy of Images in Athenian Funerary Sculpture (c. 530-480 BCE), στο M. Meyer και G. Adornato (επιμ.),

- Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE - Two Crucial Generations*, Wien, 167-186.
- Donoghue, N. K. 2022. Following the Thread: Elite Iconography on Weaving Objects at Poggio Civitate (Murlo), *Arts* 11, 1-18.
- Dover, K. J. 1972. *Aristophanic Comedy*, Berkeley.
- Ducati, P. 1923. *La situla della Certosa: Memoria Presentata il 29 giugno 1923 alla Classe di Scienze Morali della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, Bologna.
- Ducati, P. 1932. *Pontische Vasen*, Berlin.
- Ducati, P. 1941. *Die Etruskische Italo-Hellenistische und Römische Malerei*, Wien.
- École française d'Athènes 1991. *Guide de Delphes - Le Musée*, Paris.
- École française d'Athènes 1992. *La redécouverte de Delphes*, Paris.
- Edlund-Berry, I. E. M. 1992. *The Seated and Standing Statue Akroteria from Poggio Civitate (Murlo)*. Rome.
- Edlund-Berry I. E. M., 2011. Acroteria in Ancient Italy: Images and Architectural Traditions, στο P. Lulof και C. Rescigno (επιμ.), *Deliciae Fictiles IV: Architectural Terracottas in Ancient Italy: Images of Gods, Monsters and Heroes*, Oxford, 16-22.
- Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή 2004. *Ερέτρια: Οδηγός της Αρχαίας Πόλης*, Αθήνα.
- Eliade, M. 1958. *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, New York.
- Emiliozzi, A. 2011. The Etruscan Chariot from Monteleone di Spoleto, *MMAJ* 46, 9-132.
- Emiliozzi A., 2013. Princely Chariots and Carts, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 778-797.
- Emiliozzi A., 2017. Vehicles and roads, στο A. Naso (επιμ.), *Etruscology* I, Boston, 407-424.
- Fell, R. A. L. 2013. *Etruria and Rome*, Cambridge.
- Ferrari, G. 2002. *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago.
- Ferrari G., 2003. What Kind of Rite of Passage Was the Ancient Greek Wedding?, στο D. B. Dodd και C. A. Faraone (επιμ.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*, London, 27-42.
- Ferri, S. 1954. Divinatio in Fastigium Veiens, *ArchCl* 6, 115-120.
- Fiorini, L. 2007. Immaginario della Tomba. Retaggi Arcaici e Soluzioni Ellenistiche nella Pittura Funeraria di Tarquinia, *Ostraka* 16 (1), 131-147.

- Fiorini L. και Torelli M., 2010. Quarant'Anni di Ricerche a Gravisca, στο L. B. van der Meer (επιμ.), *Material Aspects of Etruscan Religion*. Proceedings of the International Colloquium (Leiden, May 29 and 30 2008), Leiden, 29-79.
- Fisher N. R. E., 1989. Drink, Hybris and the Promotion of Harmony in Sparta, στο A. Powell (επιμ.), *Classical Sparta: Techniques behind Her Success*, London, 26-50.
- Fogolari G., 1975. La protostoria delle Venezie, στο G. Fogolari και F. Rittatore (επιμ.), *Popoli e Civiltà dell'Italia Antica* 4, Roma, 61-222.
- Foxhall L., 2012. Family Time: Temporality, Gender and Materiality in Ancient Greece, στο J. Marincola, L. Llewellyn-Jones και C. A. Maciver (επιμ.), *Greek Notions of the Past in the Archaic Period and Classical Eras: History without Historians*, Edinburgh, 183-206.
- Foxhall, L. 2013. *Studying Gender in Classical Antiquity*, Cambridge.
- Fréret, N. 1753. Recherches sur l'Origine et l'Ancienne Histoire des Différens Peuples de l'Italie, *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres* 18, 72-114.
- Freyer-Schauenburg, B. 1974. *Bildwerke der Archaischen Zeit und des strengen Stils* (Samos XI), Bonn.
- Friis Johansen, K. 1967. *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen.
- Frontisi-Ducroux F., 1996. Eros, Desire, and the Gaze, στο N. Boymel Kampen και B. A. Bergmann (επιμ.), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge, 81-100.
- Fuchs, W. 1993. *Die Skulptur der Griechen*, Munich.
- Gantz, T. N. 1974. The Procession Frieze from the Etruscan Sanctuary at Poggio Civitate. *RM* 81, 1-14.
- Gaultier F., 2013. Etruscan Jewelry, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 914-927.
- Giardino C., 2013. Villanovan and Etruscan Mining and Metallurgy, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 721-737.
- Giuliano, A. 1969. Osservazioni sulle pitture della "tomba dei tori" a Tarquinia, *StEtr* 37, 3-26.
- Gleba M., 2000. Textile Production at Poggio Civitate (Murlo) in the 7th c. BC, στο D. Cardon και M. Feugère (επιμ.), *Archéologie des Textiles des Origines au Ve Siècle, Actes du Colloque de Lattes, Octobre 1999*, Monographies Instrumentum 14, Montagnac, 75-80.
- Gleba, M. 2004. Textile Production in Proto-Historic Italy: From Specialists to Workshops, *EtrStud* 10 (1), 71-76.

- Gleba M., 2013. The World of Etruscan Textiles, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 798-811.
- Goetz, A. 2005. *Louvre: The Arts Face to Face*, Paris.
- Goldberg, M. Y. 1987. The “Eos and Kephalos” from Caere: Its Subject and Date, *AJA* 91 (4), 605-614.
- Golden, M. 1990. *Children and Childhood in Classical Athens*, Baltimore.
- Gombrich, E. 1961. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York.
- Gondek, R. 2013. *Dress and Nuptial Imagery in Athenian Vase Painting* (διδακτορική διατριβή), University of Virginia.
- Gori, G. 1986. *Gli Etruschi e lo Sport*, Urbino.
- Griffiths, A. 1972. Alcman's Partheneion: The Morning after the Night before, *QUCC* 14, 7-30.
- Håland, E. J. 2006. Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece, *Cosmos* 20, 155-182.
- Håland, E. J. 2012. The Ritual Year of Athena: The Agricultural Cycle of the Olive, Girls' Rites of Passage, and Official Ideology, *Journal of Religious History* 36 (2), 256-284.
- Hallett, J. P. 1979. Sappho and Her Social Context: Sense and Sensuality, *Signs* 4 (3), 447-464.
- Halliday, W. R. 1967. *Greek Divination: A Study of its Methods and Principles*, Chicago.
- Halperin D. M., 1990. The Democratic Body; Prostitution and Citizenship in Classical Athens, στο D. Halperin (επιμ.), *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, London, 88-112.
- Hamiaux, M. 2001. *Les Sculptures Grecques I: Des origines à la fin du IV^e siècle avant J.C.*, Paris.
- Hampe, R. και Simon, E. 1964. *Griechische Sagen in der Frühen Etruskischen Kunst*, Mainz.
- Hannestad, L. 1974. *The Paris Painter: An Etruscan Vase-Painter*, Copenhagen.
- Hannestad, L. 1976. *The Followers of the Paris Painter*, Copenhagen.
- Hannestad, L. 1984. Slaves and the Fountain House Theme, στο H. A. G. Brijder (επιμ.), *Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam, 252-255.
- Hansen, E. και Daux, G. 1987. *Le Trésor de Siphnos. Fouilles de Delphes II: Topographie et Architecture. Le Sanctuaire d'Apollon*, Paris.

- Hardwick, L. 1990. Ancient Amazons-Heroes, Outsiders or Women?, *GaR* 37 (1), 14-36.
- Harmon, A. M. 1912. The Paintings of the Grotta Campana, *AJA* 16 (1), 1-10.
- Harrison A. P., 2013. Animals in the Etruscan Household and Environment, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 1086-1114.
- Harrison, E. B. 1965. *Archaic and Archaistic Sculpture, The Athenian Agora* 11, Princeton.
- Hausmann, U. 1960. *Griechische Weihreliefs*, Berlin.
- Haynes S., 1977. The Isis-Tomb: Do its Contents form a Consistent Group?, στο A. Neppi Modona (επιμ.), *La Civiltà Arcaica di Vulci e la sua Espansione (Atti del X Convegno di Studi Etruschi e Italici): Grosseto, Roselle, Vulci, 29 Maggio-2 Giugno 1975*, Florence, 17-29.
- Haynes, S. 2000. *Etruscan Civilization: A Cultural History*, Los Angeles.
- Hemelrijk, J. M. 1984. *Caeretan Hydriae*, Mainz.
- Hemelrijk J. M., 2000. Three Caeretan Hydriai in Malibu and New York, στο M. True και M. L. Hart (επιμ.), *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 6, Malibu, 87-158.
- Hemelrijk, J. M. 2007. Four New Campana Dinai, a New Painter, Old Questions, *BABESCH* 82, 365-421.
- Hencken, H. 1968. *Ancient Peoples and Places: Tarquinia and Etruscan Origins*, London.
- Henry, M. M. 1995. Prisoner of History: Aspasia of Miletus and her Biographical Tradition,
- Heurgon, J. 1997. *Η Καθημερινή Ζωή των Ετρούσκων*. Μετάφραση Σ. Βλοντάκης, Αθήνα.
- Hill, D. K. 1965. To Perfume The Etruscans and Latins, *Archaeology* 18 (3), 187-190.
- Himmelmann-Wildschütz, N. 1963. Zur Geneleos-Gruppe beim samischen Heraion, *MarbWPr*, 13-17.
- Hölscher, T. 2005. *Κλασική Αρχαιολογία: Βασικές Γνώσεις*. Μετάφραση Π. Παπαγεωργίου, Θεσσαλονίκη.
- von den Hoff R., 2013. Theseus, the François Vase and Athens in the Sixth Century B. C., στο H. A. Shapiro, M. Iozzo και A. Lezzi-Hafter (επιμ.), *The François Vase: New Perspectives*. Papers of the International Symposium Villa Spelman, Florence 23-24 May 2003, Zurich, 131-151.
- Horster M., 2010. Lysimache and the Others: Some Notes on the Position of Women in Classical Athens, στο G. Reger, F. X. Ryan και T. F. Winters (επιμ.), *Studies in Greek Epigraphy and History in Honor of Stefan V. Tracy*, Bordeaux, 177-192.

- Hrdy, S. B. 1999. *Mother Nature: A History of Mothers, Infants, and Natural Selection*, New York.
- Huls, Y. 1957. *Ivories d'Étrurie*, Brussels.
- Hupperetz W., Pietroni E., Pletinckx D. και Sannibale M., 2013. The Regolini-Galassi Tomb Revisited 3D Reconstruction as a Research Instrument, στο C. Ray και J. Vos (επιμ.), *Etruscanning: Digital Encounters with the Regolini-Galassi Tomb*, Amsterdam, 17-25.
- Hurwit, J. M. 1999. *The Athenian Acropolis, History, Mythology and Archaeology from Neolithic Era to the Present*, Cambridge.
- Hurwit, J. M. 2002. Reading the Chigi Vase, *Hesperia* 71 (1), 1-22.
- Hus, A. 1961. *Recherches sur la Statuaire en Pierre Étrusque Archaïque*, Paris.
- Θέμελης, Π. 1992. Η Ερέτρια των 8ο αι. π.Χ. Εργαστήριο Χρυσοχοΐας, *Αρχαιολογία* 42, 29-38.
- Ignatiadou D., 2012. The Sindos Priestess, στο N. Chr. Stambolidis και M. Giannopoulou (επιμ.), *"Princesses" of the Mediterranean in the Dawn of History*, Athens, 388-411.
- Iozzo, M. 2018. *The François Vase: Rex Vasorum, King of Vases (Guide)*, Florence.
- Jannot, J.-R. 1984. *Les Reliefs Archaiques de Chiusi*, Rome.
- Jannot J. R., 1993. Phersu, Phersuna, Persona. A Propos du Masque Étrusque, στο J. P. Thuillier (επιμ.), *Spectacles Sportifs et Scéniques dans le Monde Étrusco-italique: Actes de la table ronde de Rome, 1991*, Rome, 281-320.
- Jannot, J.-R. 2000. Etruscans and the Afterworld, *EtrStud* 7 (4), 81-99.
- Jacquemin, A. 1999. *Offrandes Monumentales à Delphes* (BÉFAR 304), Paris.
- Jeffery, L. H. 1990. *The Local Scripts of Archaic Greece: A Study of the Origin of the Greek Alphabet and Its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Oxford.
- Jenkins, I. 1983. Is There Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Paintings of the Athenian Wedding Ceremony, *BICS* 30, 137-145.
- Jolivet V., 1993. Les Jeux Scéniques en Etrurie. Premiers Témoignages (VIe-IVe siècle av. J.-C.), στο J.-P. Thuillier (επιμ.), *Spectacles Sportifs et Scéniques dans le Monde Étrusco-italique: Actes de la table ronde de Rome, 1991*, Rome, 349-377.
- Kaempf-Dimitriadou, S. 1979. *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Beiheft zur Halbjahresschrift, Antike Kunst 11, Bern.
- Καλτσάς, Ν. 2001. *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: Τα Γλυπτά*, Αθήνα.

- Καλτσάς, Ν. 2007. *Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Αθήνα.
- Karakasi, K. 2003. *Archaic Korai*, Los Angeles.
- Καρούζου, Σ. 1967. *Εθνικόν Αρχαιολογικόν Μουσείον, Συλλογή Γλυπτών: Περιγραφικός Κατάλογος*, Αθήναι.
- Keesling, C. M. 2003. *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge.
- Keuls, E. C. 1985. *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, New York.
- Kiilerich, B. 1989. The Olive-Tree Pediment and Daughters of Kekrops, *ActaAArtHist* 7, 1-21.
- Κόκκου-Βυριδή, Κ. 1999. *Ελευσίς: Πρώιμες πυρές θυσιών στο Τελεστήριο της Ελευσίνας*, Αθήνα.
- Κολώνια, Ρ. 2006. *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών*, Αθήνα.
- Kontoleon, N. M. 1970. *Aspects de la Grèce préclassique*, Paris.
- Κοντολέων, Ν. Μ. 1974. Η Στήλη της Ικαρίας (Δευτερολογία), *ΑΕ* 1974, 13-25.
- Kottaridi A., 2012. The Lady of Aigai, στο Ν. Chr. Stambolidis και Μ. Giannopoulou (επιμ.), *“Princesses” of the Mediterranean in the Dawn of History*, Athens, 412-433.
- Κοτταρίδη Α., 2018. Βασίλισσες - Ιέρειες - Θεές: Από την Μακεδονία στην Οικουμένη, στο Μ. Kalaitzi, Ρ. Paschidis, C. Antonetti και Α.-Μ. Guimier-Sorbets (επιμ.), *Βορειοελλαδικά: Tales from the Lands of the Ethne: Essays in Honour of Miltiades B. Hatzopoulos*, Athens, 439-475.
- Kraemer, R. S. 1979. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus, *HTR* 72, 55-80.
- Kramer-Hajos, M. 2015. Mourning on the Larnakes at Tanagra: Gender and Agency in Late Bronze Age Greece, *Hesperia* 84 (4), 627-667.
- Krauskopf, I. 1974. *Der Thebanische Sagenkreis und Andere Griechische Sage in der Etruskischen Kunst*, Mainz.
- Krauskopf I., 2006. The Grave and Beyond in Etruscan Religion, στο Ν. Τ. de Grummond και Ε. Simon (επιμ.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, 66-89.
- Krauskopf I., 2013. Gods and Demons in the Etruscan Pantheon, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 513-538.
- Kron U., 1996. Priesthoods, Dedications, and Euergetism: What Part Did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women?, στο Ρ. Hellström και Β. Alroth (επιμ.), *Religion and Power in the Ancient Greek World*, Uppsala, 39-82.
- Kurtz, D. C. και Boardman, J. 1971. *Greek Burial Customs*, London.

- Lamb, W. 1929. *Greek and Roman Bronzes*, London.
- Lambrugo, C. 2011. *Il Mondo degli Etruschi: Guida Breve alla Sezione Etrusca*, Milano.
- Lang, M. 1968. *Waterworks in the Athenian Agora*, Princeton.
- Langlotz, E. 1920. *Zur Zeitbestimmung der Strengrotfigurigen Vasenmalerei und der Gleichzeitigen Plastik*, Leipzig.
- Lechat, H. 1889. Hermès et les Charites: Bas-Relief Votif du Musée de l'Acropole, *BCH* 13, 467-476.
- Lechat, H. 1904. *La Sculpture Attique Avant Phidias*, Paris.
- Lee, M. M. 2015. *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*, New York.
- Lefkowitz, M. R. 2002. "Predatory" Goddesses, *Hesperia* 71 (4), 325-344.
- Legras, B. 2005. Πολιτισμός και εκπαίδευση στον αρχαίο ελληνικό κόσμο: 8^{ος} αιώνας π.Χ. – 4^{ος} αιώνας μ.Χ. Μετάφραση. Α. Καραστάθη, Αθήνα.
- Leighton R., 2013. Urbanization in southern Etruria from the tenth to the sixth century BC: The Origins and Growth of Major Centers, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 134-150.
- Leisinger, H. 1953. *Malerei der Etrusker*, Stuttgart.
- Lemos A. A., 2009. Iconographical Divergencies in Late Athenian Black-Figure: The Judgement of Paris, στο J. H. Oakley, W. D. E. Coulson και O. Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters II*, Oxford, 134-146.
- Lewis, S. 2002. *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*, London.
- Liébert, Y. 2006. *Regards sur la Truphè Étrusque*, Limoges.
- Lincoln, B. 1991. *Emerging from the Chrysalis: Studies in Rituals of Women's Initiation*, New York.
- Lipkin S., 2013. Textile Making in Central Tyrrhenian Italy: Questions Related to Age, Rank, and Status, στο M. Gleba και J. Pásztoókai-Szeöke (επιμ.), *Making Textiles in Pre-Roman and Roman Times: People, Places, Identities*. Ancient Textiles Series 13, Oxford, 19-29.
- Lissarrague, F. 1990. *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual*, Princeton.
- Lombardo, A. M. 1961. Vaso etrusco a figure nere del gruppo di La Tolfa nel Museo Archeologico di Firenze, *StEtr* 29, 311-316.
- Loraux, N. 2003. Aspasia, l'Étrangère, l'Intellectuelle, στο N. Loraux (επιμ.), *La Grèce au Féminin*, Paris, 133-166.

- Loraux, N. 2006. *Αρχαία Ελλάδα Γένους Θηλυκού*. Μετάφραση Μ. Κουνέζη και Π. Σκόνδρας, Αθήνα.
- Loriga, S. 2019. In Search of Origins: Making Etruscans into Italics and Italics into Italians, *RES* 71/72, 241-252.
- Lo Schiavo F., 2013. The Western Mediterranean before the Etruscans, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 197-215.
- Losfeld, G. 1991. *Essai sur le Costume Grec*, Paris.
- Lowe N. J., 1998. Thesmophoria and Haloa: Myth, Physics and Mysteries, στο S. Blundell και M. Williamson (επιμ.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London, 149-173.
- Lundeen L. E., 2006. In Search of the Etruscan Priestess: A Re-Examination of the Hatrencu, στο C. E. Schultz και P. B. Harvey, Jr. (επιμ.), *Religion in Republican Italy*, Cambridge, 34-61.
- MacDowell, D. 2005. *Σπαρτιατικό Δίκαιο*. Μετάφραση Ν. Κονόμη, Αθήνα.
- Macurdy, G. H. 1928. Basilinna and Basilissa, the Alleged Title of the 'Queen Archon' in Athens, *AJP* 49 (3), 276-282.
- Maggiani, A. 2005. La divinazione in Etruria, *ThesCRA* 3, 52-78.
- Maggiani, A. 2018. Un Rilievo Chiusino al Museo Guarnacci di Volterra. A Proposito della Raffigurazione della Prothesis in Etruria, *StEtr* 81, 85-103.
- Mansuelli, G. A. 1967. *Art of the World: The Art of Etruria and Early Rome*, New York.
- Μάντης, Α. Γ. 1990. *Προβλήματα της Εικονογραφίας των Ιερειών και των Ιερέων στην Αρχαία Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα.
- Maras, D. F. 2007. Divinità Etrusche e Iconografi a Greca: La Connotazione Sessuale delle Divinità Solari ed Astrali, *Polifemo* 7, 101-126.
- Maras, D. F. 2009. *Il Dono Votivo: Gli Dei e il Sacro nelle Iscrizioni Etrusche di Culto*, Pisa.
- Maras, D. F. 2015. Rivista di Epigrafia Etrusca, αρ. 47, *StEtr* 77, 336-337.
- Marchesini S. και Zaghetto L., 2019. The Situla in Providence: A Comprehensive Analysis of Inscription and Decorative Program, στο S. Hye και U. Töchterle (επιμ.), *Upiku: Tauke. Festschrift für Gerhard Tomedi zum 65. Geburtstag*, Bonn, 329-341.
- Martelli, M. C. 1973. Documenti di Arte Orientalizzante da Chiusi, *StEtr* 41, 97-120.
- Martelli, M. 1981. Un Askos del Museo di Tarquinia e il Problema delle Presenze Nord-Ioniche in Etruria, *Prospettiva* 27, 9-10.

- Martha, J. 1889. *L'Art Étrusque*, Paris.
- Martin, R. και Metzger, H. 1992. *Η Θρησκεία των Αρχαίων Ελλήνων: Μαντικές Λατρείες - Ασκληπιός - Διόνυσος - Ελευσίνια Μυστήρια - Αφροδίτη - Χθόνιες Θεότητες*, Αθήνα.
- Massey, M. 1988. *Women in Ancient Greece and Rome*, Cambridge.
- Mendel, G. 1914. *Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines 2*, Constantinople.
- Mertens, J. R. 2010. *How to Read Greek Vases*, New York.
- Meulder, M. 2005. Trois Femmes, Trois Fonctions: Tanaquil, Tullia, Lucrece, *REA* 107 (2), 543-557.
- Meyers G., 2016. Tanaquil: The Conception and Construction of an Etruscan Matron, στο S. Bell και A. A. Carpino (επιμ.), *A Companion to the Etruscans*, Chichester, 305-320.
- Minetti, A. 2004. *L'Orientalizzante a Chiusi e nel suo Territorio*, Roma.
- Moltesen, M. και Weber-Lehmann, C. 1991. *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.
- Mommsen, E. 1997. *Exekias I. Die Grabtafeln*, Mainz.
- Moore M. B., 1985. Giants at the Getty, στο J. Frel και S. Knudsen Morgan (επιμ.), *Greek Vases in the Getty Museum 2*, Malibu, 21-40.
- Moore, M. B. 2007. The Princeton Painter in New York, *MMAJ* 42, 21-56.
- Morgan, K. A. 2015. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.*, Oxford.
- Morizot Y., 2003. Les grecs, leurs vêtements, leur image, στο F. Chausson και H. Inglebert (επιμ.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Age*, Paris.
- Μπάνου, Ε. Σ. και Μπουρνιάς, Λ. Κ. 2014. *Κεραμεικός*, Αθήνα.
- Murray C. A., 2018. At Face Value: Questioning the Visibility of Gender in Etruscan Funerary Art, στο E. Herring και E. O'Donoghue (επιμ.), *Papers in Italian Archaeology VII The Archaeology of Death*. Proceedings of the Seventh Conference of Italian Archaeology held at the National University of Ireland, Galway, April 16-18, 2016, Oxford, 13-21.
- Mylonas Shear, I. 1999. Maidens in Greek Architecture: The Origin of the «Caryatids», *BCH* 123, 65-85.
- Naso A., 2013. Sul Thesauros di Spina nel Santuario di Apollo a Delfi, στο F. Raviola (επιμ.), *L'Indagine e la Rima. Scritti per Lorenzo Braccesi*, Rome, 1013-1019.

- Naso A., 2024. The Etruscan Thesauri in the Sanctuary of Apollo at Delphi, στο K. Ruffing, B. Truschneegg, A. Rudigier, J. Degen, S. Fink και K. Schnegg (επιμ.), *Navigating the Worlds of History II: Studies in Honor of Robert Rollinger on the Occasion of his 60th Birthday*, Wiesbaden, 353-365.
- Neils, J. 1992, *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton.
- Neils, J. 2001. *The Parthenon Frieze*, Cambridge.
- Neils J., 2003. Children and Greek Religion, στο J. Neils και J. H. Oakley (επιμ.), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven, 139-161.
- Neils, J. 2008. Niobe (?) on the Portonaccio Temple at Veii, *EtrStud* 11 (1), 35-48.
- Neils J., 2013. Contextualizing the François Vase, στο H. A. Shapiro, M. Iozzo και A. Lezzi-Hafter (επιμ.), *The François Vase: New Perspectives*. Papers of the International Symposium Villa Spelman, Florence 23-24 May 2003, Zurich, 119-129.
- Newland, D. M. 1994. *The Akroterial Sculpture and Architectural Terracottas from the Upper Building at Murlo* (διδακτορική διατριβή), Bryn Mawr College.
- Niebuhr, B. G. 1811. *Römische Geschichte*, Berlin.
- Nielsen E. O. και Warden P. G., 2017. Northern Etruria, στο A. Naso (επιμ.), *Etruscology* I, Boston, 1299-1338.
- Nijboer, A. J. 1998. *From Household Production to Workshops*, Groningen.
- Nougayrol, J. 1955. Les Rapports des Haruspices Étrusque et Assyro-Babylonienne et le Foie d'Argile Falerii Veteres (Villa Giulia 3786), *CRAI*, 509-520.
- Novakova, L. και Drabik, S. 2013. Reading Ancient Reliefs: An Approach to Interpretation of Architectural Decoration in Historical and Political Context, *ILIRIA International Review* 2, 247-266.
- Oakley, J. H. και Sinos, R. H. 1993. *The wedding in ancient Athens*, Madison.
- Oakley J. H., 2003. Death and the Child, στο J. Neils και J. H. Oakley (επιμ.), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven, 163-194.
- Oakley, J. H. 2004. *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge.
- Oakley, J. H. 2013. *The Greek Vase: Art of the Storyteller*, London.
- Oakley, J. H. 2020. *A Guide to Scenes of Daily Life on Athenian Vases*, Madison.
- Ogden, D. 1996. *Greek Bastardy*, Oxford.

- Omitowoju, R. 2002. *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge.
- Oost, S. I. 1977-1978. Xenophon's Attitude Toward Women, *CW* 71 (4), 225-236.
- Osborne R., 1996. Desiring Women on Athenian Pottery, στο N. Boymel Kampen και B. A. Bergmann (επιμ.), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge, 65-80.
- Osborne, R. 2001. Why Did Athenian Pots Appeal to the Etruscans?, *WorldArch* 33 (2), 277-295.
- Overbeck, J. 1853. *Galerie Heroischer Bildwerke der Alten Kunst* 1, Braunschweig.
- Page, D. L. 1951. *Alcman: The Partheneion*, Oxford.
- Pairault Massa, F.-H. 1992. *Iconologia e Politica nell'Italia Antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.*, Milan.
- Palagia, O. 1995. Akropolis Museum 581: A Family at the Apatouria?, *Hesperia* 64 (4), 493-500.
- Palagia O., 2008. Women in the cult of Athena, στο N. Kaltsas και H. A. Shapiro (επιμ.), *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, Athens, 30-37.
- Παλαιοθόδωρος, Δ. 2006. Κλαζομενιάκη Μελανόμορφη Κεραμική, *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Μ. Ασία*. Ανακτήθηκε από: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=4851>.
- Paleothodoros, D. 2004. Dionysiac Imagery in Archaic Etruria, *EtrStud* 10 (1), 187-202.
- Paleothodoros, D. 2010. Etruscan Black Figure in Context, *Bollettino di Archeologia Online I* Volume Speciale C/C4, 1-11.
- Pallottino, M. 1950. Il Grande Acroterio Femminile di Veio, *ArchCl* 2, 122-179.
- Pallottino, M. 1952. *Etruscan Painting*, Geneva.
- Pallottino, M. 1975. *The Etruscans* (Revised and Enlarged), London.
- Pandermalis, D. Eleftheratou, S. και Vlassopoulou, C. 2024. *Acropolis Museum Guide*, Athens.
- Papachatzis, N. 1989. The Cult of Erechtheus and Athena on the Acropolis of Athens, *Kernos* 2, 175-185.
- Παπαγγέλη, Κ. 2002. *Ελευσίνα: Ο Αρχαιολογικός Χώρος και το Μουσείο*, Αθήνα.
- Pareti, L. 1947. *La Tomba Regolini - Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la Civiltà dell'Italia Centrale nel sec. VII a.C.*, Città del Vaticano.
- Parker, R. 1983. *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.

- Parker R., 1988. Demeter, Dionysus, and the Spartan Pantheon, στο R. Hägg, N. Marinatos και G. C. Nordquist (επιμ.), *Early Greek Cult Practice*. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986, Stockholm, 99-103.
- Parker, R. 1996. *Athenian Religion: A History*, Oxford.
- Parker, R. 2005. *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
- Patterson, C. 1985. "Not Worth the Rearing": The Causes of Infant Exposure in Ancient Greece, *TAPA* 115, 103-123.
- Patterson C. B., 1991. Marriage and the Married Woman in Athenian Law, στο S. B. Pomeroy (επιμ.), *Women's History and Ancient History*, Chapel Hill, 48-72.
- Perkins, P. 2007. *Etruscan Bucchero in the British Museum*, London.
- Pettersson, M. 1992. *Cults of Apollo at Sparta: The Hyakinthia, the Gymnopaideiai, and the Karneia*, Stockholm.
- Phillips, K. M., Jr. 1993. *In the Hills of Tuscany: Recent Excavations at the Etruscan Site of Poggio Civitate (Murlo, Siena)*, Philadelphia.
- Picón, C. A., Mertens, J. R., Milleker, E. J., Lightfoot, C. S. και Hemingway, S. 2007. *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome*, New York.
- Pieraccini, L. C. 2014. The Ever Elusive Etruscan Egg, *EtrStud* 17 (2), 267-292.
- Pinza, G. 1915. *Materiali per la Etnologia Antica Toscano-Laziale I*, Milano.
- Pistolessi M., 2007. Ceramica Etrusca a Figure Nere "Atticizzante", στο M. Iozzo (επιμ.), *Materiali Dimenticati Memorie Recuperate: Restauri e acquisizioni nel Museo Archeologico Nazionale di Chiusi*, Chiusi, 71-72.
- Plantzos D., 2013. Wall-and Panel-Painting, στο T. J. Smith και D. Plantzos (επιμ.), *A Companion to Greek Art*, Malden, 171-185.
- Πλάντζος, Δ. 2018. *Η Τέχνη της Ζωγραφικής στον Αρχαιοελληνικό Κόσμο*, Αθήνα.
- Pletinckx D., 2013. The Online Blog on the 3D Visualization of the Regolini-Galassi Tomb, στο C. Ray και J. Vos (επιμ.), *Etruscanning: Digital Encounters with the Regolini-Galassi Tomb*, Amsterdam, 27-95.
- Pointon M., 1999. Materializing Mourning: Hair, Jewellery and the Body, στο M. Kwint, C. Breward και J. Aynsley (επιμ.), *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford.
- Poletti Ecclesia E., 2002. Coppe Ioniche, στο G. Bagnasco Gianni (επιμ.), *Cerveteri. Importazioni e Contesti nelle Necropoli*, Milan, 559-577.
- Pomeroy, S. B. 2002. *Spartan Women*, New York.

- Poulsen, F. 1922. *Etruscan Tomb Paintings: Their Subjects and Significance*, Oxford.
- Powell, B. B. 1989. Why was the Greek Alphabet Invented?, *ClAnt* 8, 321-350.
- Prayon, F. 2004. *Οι Ετρούσκοι: Ιστορία, Θρησκεία, Τέχνη*. Μετάφραση Α. Φωσβίνκελ, Αθήνα.
- Prytz Johansen, J. 1975. The Thesmophoria as a Women's Festival, *Temenos* 11, 78-87.
- Rafanelli S., 2013. Etruscan Religious Rituals: The Archaeological Evidence, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 566-593.
- Rasmussen, T. B. 1979. *Bucchero Pottery from Southern Etruria*, Cambridge.
- Rasmussen, T. 1985. Etruscan shapes in Attic pottery, *AntK* 28, 33-39.
- Rasmussen T. B., 2013α. The Imagery of Tomb Objects (Local and Imported) and Its Funerary Relevance, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 672-680.
- Rasmussen, T. 2013β. Paris on the Chigi Vase, *Cedrus* 1, 55-64.
- Rathje A., 1995. Il Banchetto in Italia Centrale: Quale Stile di Vita?, στο O. Murray και M. Tecuşan (επιμ.), *Vino Veritas*, London, 167-175.
- Rathje A., 2000. 'Princesses' in Etruria and Latium Vetus?, στο D. Ridgway, F. R. Serra Ridgway, M. Pearce, E. Herring, R. D. Whitehouse και J. B. Wilkins (επιμ.), *Ancient Italy in its Mediterranean Setting: Studies in Honour of Ellen Macnamara*. Accordia Specialist Studies in the Mediterranean 4, London, 295-300.
- Rathje A., 2005. Fabulous feasts, στο V. Karageorghis, H. Matthäus και S. Rogge (επιμ.), *Cyprus: Religion and Society from the Late Bronze Age to the End of the Archaic Period*, Möhnsee-Wamel, 215-223.
- Rathje, A. 2007. Murlo, Images and Archaeology, *EtrStud* 10 (1), 175-184.
- Raubitschek, A. 1949. *Dedications from the Athenian Acropolis: A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge, MA.
- Räuchle V., 2023. Fifty Shades of Rape: Erotic Pursuit and Abduction in Athenian Vase-Painting, στο S. Deacy, J. Malheiro Magalhaes και J. Zacharski Menzies (επιμ.), *Revisiting Rape in Antiquity: Sexualized Violence IN Greek and Roman Worlds*, London, 145-165.
- Reilly, J. 1989. Many Brides: "Mistress and Maid" on Athenian Lekythoi, *Hesperia* 58 (4), 411-444.
- Reusser Chr., 2013. The François Vase in the Context of the Earliest Attic Imports to Etruria, especially Chiusi, στο H. A. Shapiro, M. Iozzo και A. Lezzi-Hafter

- (επιμ.), *The François Vase: New Perspectives*. Papers of the International Symposium Villa Spelman, Florence 23-24 May 2003, Zurich, 33-51.
- Rhodes R. F., 2003. The Earliest Greek Architecture in Corinth and the 7th-Century Temple on Temple Hill, στο C. K. Williams II και N. Bookidis (επιμ.), *Corinth, The Centenary: 1896-1996* (Corinth 20), Princeton, 85-94.
- Richardson, E. H. 1964. *The Etruscans*, Chicago.
- Richter, G. M. A. 1940. *Handbook of the Etruscan Collection*, New York.
- Richter, G. M. A. 1953. *Handbook of the Greek Collection*, Cambridge, MA.
- Richter, G. M. A. 1958. *Attic Red-Figured Vases: A Survey* (Revised Edition), New Haven.
- Richter, G. M. A. 1961. *The Archaic Gravestones of Attica*, London.
- Richter, G. M. A. 1968. *Korai: Archaic Greek Maidens. A Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, London.
- Ridder, A. de 1896. *Catalogue des bronzes Trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, Paris.
- Ridgway B. S. 1967. The Banquet Relief from Thasos, *AJA* 71, 307-309.
- Ridgway, B. S. 1970. *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton.
- Ridgway, B. S. 1977. *The Archaic Style in Greek Sculpture*. Princeton.
- Ridgway B. S., 1992. Images of Athena on the Akropolis, στο J. Neils (επιμ.), *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Hanover, 118-142.
- Ridgway, B. S. 1993. *The Archaic Style in Greek Sculpture* (Second Edition), Chicago.
- Riis, P. J. 1954. *An Introduction to Etruscan Art*, New York.
- Riis, P. J. 1981. *Etruscan Types of Heads: A Revised Chronology of the Archaic and Classical Terracottas of Etruscan Campania and Central Italy*, Copenhagen.
- Rizakis, A. 2008. *Achaïe III. Les Cités Achéennes: Epigraphie et Histoire*, MEΛETHMATA 55, Athènes.
- Rizzo, M. A. και Martelli, M. 1988-1989. Un Incunabolo del Mito Greco in Etruria, *ASAtene* 66/67, 7-56.
- Rizzo M. A., 2019β. Le Produzioni in Bucchero, στο A. Cardarelli και A. Naso (επιμ.), *Etruschi Maestri Artigiani. Nuove Prospettive da Cerveteri e Tarquinia: Guida alla Mostra*, Naples, 72-77.
- Rizzo M. A., 2019β. Le Hydriai Ceretane come Espressione della Pittura Vascolare Greca in Etruria e l'Hydria Ricci, στο A. Cardarelli και A. Naso (επιμ.), *Etruschi Maestri Artigiani. Nuove Prospettive da Cerveteri e Tarquinia: Guida alla Mostra*, Naples, 103-107.

- Robertson, N. 1983. Greek Ritual Begging in Aid of Women's Fertility and Childbirth, *TAPA* 113, 143-169.
- Robertson, C. M. 1992. *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge.
- Roccos, L. J. 1995. The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art, *AJA* 99 (4), 641-666.
- Roebuck, C. 1955. The Early Ionian League, *CP* 50, 26-40.
- Roller, L. 1981. Funeral Games in Greek Art, *AJA* 85 (2), 107-119.
- Rolley, C. 1994. *La sculpture grecque I: Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris.
- Rombai L., 1985. The Natural Environment, στο S. Settis (επιμ.), *The Land of the Etruscans: from Prehistory to the Middle Ages*, Schio, 5-9.
- Roncagli, F. 1966. *Le Lastre dipinte di Cerveteri*, Florence.
- Sabetai V., 2009. The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting, στο S. Schmidt και J. H. Oakley (επιμ.), *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation Griechischer Vasenmalerei*, Munich, 103-114.
- Sabetai V., 2019. The Transformation of the Bride in Attic Vase-Painting, στο R. M. Gondek και C. L. S. Weaver (επιμ.), *The Ancient Art of Transformation: Case Studies from Mediterranean Contexts*, Oxford, 33-51.
- Sabetai V., 2021. Playing at the Festival: Aiora, a Swing Ritual, στο V. Dasen και M. Vespa (επιμ.), *Play and Games in Classical Antiquity: Definition, Transmission, Reception*, Liège, 61-77.
- Saccoccio, F. 2023. Situla Art: An Iron Age Artisanal Tradition Found Between the Apennines and the Eastern Alps and Its Identity Valencies, *Journal of World Prehistory* 36, 49-108.
- Salapata, G. 2006. The Tippling Serpent in the Art of Lakonia and Beyond, *Hesperia* 75 (4), 541-560.
- Salskov Roberts, H. 1988. Some Observations on Etruscan Bowls with Supports in the Shape of Caryatids or Adorned by Reliefs, *ActaHyp* 1, 69-80.
- Salviat, F. 1977. La Dédicace du Trésor de Cnide à Delphes, *BCH* 4, 23-36.
- Sandhoff, B. 2023. Let's Get Physical! The Athletic Nude Female Body in Etruscan Art, *MAAR* 68, 167-209.
- Sannibale, M. 2008α. Gli Ori della Tomba Regolini-Galassi: Tra Tecnologia e Simbolo. Nuove Proposte di Lettura nel Quadro del Fenomeno Orientalizzante in Etruria, *MÉFRA* 120 (2), 337-367.

- Sannibale, M. 2008β. Iconografie e Simboli Orientali nelle Corti dei Principi Etruschi, *Byrsa* VII (1-2), 85-123.
- Sannibale M., 2012. The Etruscan Princess of the Regolini-Galassi Tomb, στο N. Chr. Stampolidis και M. Giannopoulou (επιμ.), *“Princesses” of the Mediterranean in the Dawn of History*, Athens, 306-321.
- Sannibale M., 2013. Orientalizing Etruria, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 99-133.
- Sannibale M., 2019. La Tomba Regolini-Galassi, στο A. Cardarelli και A. Naso (επιμ.), *Etruschi Maestri Artigiani. Nuove Prospettive da Cerveteri e Tarquinia: Guida alla Mostra*, Naples, 64-71.
- Sapirstein, P. 2012. The Monumental Archaic Roof of the Temple of Hera at Mon Repos, Corfu, *Hesperia* 81 (1), 31-91.
- Scala, N. 1997. La Tomba del Letto Funebre di Tarquinia: Un Tentativo di Interpretazione, *Prospettiva* 85, 46-52.
- Scarpellini M. G., 2013. The Tradition of Votive Bronzes in Etruria, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 1026-1040.
- Scheffer C., 2007. Women in Etruscan Tomb-Painting, στο L. Larsson Lovén and A. Strömberg (επιμ.), *Public Roles and Personal Status: Men and Women in Antiquity*. Proceedings of the Third Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiquity, Göteborg, 35-56.
- Schneider, L. A. 1975. *Zur Sozialen Bedeutung der Archaischen Korenstatuen*, Hamburg.
- Scholl, A. 2006. ΑΝΑΘΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ. Die Akropolisvotive aus dem 8. bis frühen 6. Jahrhundert v. Chr. und die Staatswerdung Athens, *JdI* 121, 1-173.
- Skov, G. E. 1975. The Priestess of Demeter and Kore and Her Role in the Initiation of Women at the Festival of the Haloa at Eleusis, *Temenos* 11, 137-147.
- Scullard, H. H. 1980. *A History of the Roman World 753-146 BC*, London.
- Sebesta J. L., 2002. Visions of Gleaming Textiles and a Clay Core: Textiles, Greek Women, and Pandora, στο L. Llewellyn-Jones (επιμ.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London, 125-142.
- Serwint, N. 1993. The Female Athletic Costume at the Heraia and Prenuptial Initiation Rites, *AJA* 97 (3), 403-422.
- Settis, S. (επιμ.) 1985. *The Land of the Etruscans: from Prehistory to the Middle Ages*, Schio.
- Shapiro, H. A. 1989. *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz.

- Shapiro, H. A. 1990. Old and new heroes: narrative, composition and subject in the attic black-figure, *ClAnt* 9 (1), 114-148.
- Shapiro H. A., 1991. The Iconography of Mourning in Athenian Art, *AJA* 95 (4), 629-656.
- Shapiro H. A., 2000. Modest Athletes and Liberated Women: Etruscans on Attic Black-Figure Vases, στο B. Cohen (επιμ.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden, 315-337.
- Shapiro H. A., 2013. The François Vase: 175 Years of Interpretation, στο H. A. Shapiro, M. Iozzo και A. Lezzi-Hafter (επιμ.), *The François Vase: New Perspectives*. Papers of the International Symposium Villa Spelman, Florence 23-24 May 2003, Zurich, 9-17.
- Simon, E. 1973. Die Tomba dei Tori und der Etruskischen Apollonkult, *JdI* 88, 27-42.
- Simon, E. 1983. *Festivals of Attica: An Archaeological Commentary*, Madison.
- Simon E., 2006. Gods in Harmony: The Etruscan Pantheon, στο N. T. de Grummond και E. Simon (επιμ.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, 45-65.
- Simon, E. 2007. Thesan-Aurora. Zur Deutung des Akroters von Chianciano Terme, *StEtr* 71, 47-54.
- Simon E., 2013. Greek Myth in Etruscan Culture, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 495-512.
- Sissa, G. 1990. *Greek Virginity*, Cambridge, MA.
- Sittl, C. 1885. Le pitture della Tomba Cornetana detta della Pesca e della Caccia, *AdI* 57, 132-146.
- Small, J. P. 1971. The Banquet Frieze from Poggio Civitate (Murlo), *StEtr* 39, 25-61.
- Small J. P., 1994. Eat, Drink, and be Merry: Etruscan Banquets, στο R. D. De Puma και J. P. Small (επιμ.), *Murlo and the Etruscans: Art and Society in Ancient Etruria*, Madison, 85-94.
- Small J. P., 2008. Looking at Etruscan Art in the Meadows Museum, στο P. G. Warden (επιμ.), *From the Temple and the Tomb: Etruscan Treasures from Tuscany*, Dallas, 40-65.
- Smith, C. 2018. *Gli Etruschi*, Milano.
- Sourvinou-Inwood, C. 1987. A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings, *JHS* 107, 131-153.
- Spivey N., 1991. Greek vases in Etruria. In Looking at Greek Vases, στο T. Rasmussen και N. Spivey (επιμ.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 131-150.
- Spivey, N. 1997. *Etruscan Art*, London.

- Spivey N. και Harari M., 2017. Archaic and Late Archaic Art, 580-450 BCE, στο A. Naso (επιμ.), *Etruscology I*, Boston, 943-969.
- Sprenger, M. και Bartoloni, G. 1977. *The Etruscans*, New York.
- Σταϊνχάουερ, Γ. 2001. *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς*, Αθήνα.
- Steiner, D. 2003. *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etrusken: Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung*, Munich.
- Steingraber, S. 1986. *Etruscan Painting: Catalogue Raisonné of Etruscan Wall Paintings*, New York.
- Steingraber, S. 2006. *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting*, Los Angeles.
- Stewart, A. 1995α. Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens, *Poetics Today* 16 (4), 571-597.
- Stewart A. F., 1995β. Rape?, στο E. D. Reeder (επιμ.), *Pandora: Women in Classical Greece*, Baltimore, 74-90.
- Stieber, M. 2004. *The Poetics of Appearance in the Attic Korai*, Austin.
- Stigers E. S., 1981. Sappho's Private World, στο H. P. Foley (επιμ.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 45-61.
- Stopponi, S. 1983. *La Tomba della "Scrofa Nera"*. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia 8- Archaeologica 41, Rome.
- Stopponi, S. 2009. Campo della Fiera di Orvieto: Nuove Acquisizioni, *AnnFaina* 16, 425-478.
- Stopponi, S. 2012. Il Fanum Voltumnae: Dalle Divinità Tuschva a San Pietro, *AnnFaina* 19, 7-75.
- Stopponi S., 2013. Orvieto, Campo della Fiera-Fanum Voltumnae, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 632-654.
- Strong, D. 1968. *The Early Etruscans*, London.
- Sussman, L. S. 1978. Workers and Drones: Labor, Idleness and Gender Definition in Hesiod's Beehive, *Arethusa* 11 (1), 27-42.
- Szilágyi, J. G. 1992. *Ceramica Etrusco-Corinzia Figurata, I. 630-580 a.C.*, Monumenti Etruschi, 7, Florence.
- Thompson, H. A. 1954. Excavations in the Athenian Agora: 1953, *Hesperia* 23 (1), 31-67.
- Thuillier J.-P., 2013. Etruscan Spectacles: Theater and Sport, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 831-840.
- Τιβέριος, Μ. 1996. *Ελληνική Τέχνη-Αρχαία Αγγεία*, Αθήνα.

- Τιβέριος, Μ. 2020. *Συμπόσιο και Συμποσιακό Τελετουργικό στην Αρχαία Αθήνα*, Θεσσαλονίκη.
- Tobin F., 2013. Music and Musical Instruments in Etruria, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 841-854.
- Toillon, V. 2019. Three Women Sharing a Mantle in 6th Century BCE Greek Vase-Painting: Plurality, Unity, Family, and Social Bond, *Arts* 8, 144-162.
- Too, Y. L. 1997. Alcman's "Partheneion": The Maidens Dance the City, *QUCC* 56 (2), 7-29.
- Toppe, K. 2012. *The imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge.
- Torelli, M. 1981. *Storia degli Etruschi*, Bari.
- Torelli, M. 1997. *Il Rango, il Rito e l'Immagine. Alle Origini della Rappresentazione Storica Romana*, Milan.
- Torelli M., 1999. Funera Etrusca: Reality and Representation in Archaic Tarquinian Painting, στο B. Bergmann και Ch. Kondoleon (επιμ.), *The Art of Ancient Spectacle*, Washington, 147-161.
- Tosto, V. 1999. *The Black-Figure Pottery Signed 'Nikosthenes Epoiesen'*, Amsterdam.
- Τουλούπα, Ε. 2002. *Τα Εναέτια Γλυπτά του Ναού του Απόλλωνος Δαφνηφόρου στην Ερέτρια*, Αθήνα.
- Τριάντη, Ι. 1998. *Το Μουσείο Ακροπόλεως*, Αθήνα.
- Τσάκος, Κ. και Βιγλάκη-Σοφριανού, Μ. 2012. *Σάμος: Τα Αρχαιολογικά Μουσεία*, Αθήνα.
- Τσιαφάκη, Δ 1997. *Η Θράκη στην αττική εικονογραφία του 5ου αιώνα π.Χ. Προσεγγίσεις στις σχέσεις Αθήνας και Θράκης* (διδακτορική διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.
- Tuck, A. S. 1994. The Etruscan Seated Banquet: Villanovan Ritual and Etruscan Iconography, *AJA* 98 (4), 617-628.
- Tuck A., 2006. The Social and Political Context of the 7th Century Architectural Terracottas from Poggio Civitate (Murlo), στο I. Edlund Berry, J. Kenfield και G. Greco (επιμ.), *Deliciae Fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy: New Discoveries and Interpretations*, Oxford, 130-135.
- Tuck, A. 2021. *Poggio Civitate (Murlo)*, Austin.
- Turfa, J. M. και Steinmayer, A. G. Jr. 2002. Interpreting Early Etruscan Structures: The Question of Murlo, *PBSR* 70, 1-28.
- Turfa, J. M. 2005. *Catalogue of the Etruscan Gallery of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia.

- Turfa J. M., 2006. Votive Offerings in Etruscan Religion, στο N. T. de Grummond και E. Simon (επιμ.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, 90-115.
- Turk, P. 2005. *Images of Life and Myth: Exhibition Catalogue*, Ljubljana.
- Φριτζίλας, Σ. 2002-2003. Το Αθηναϊκό παλλάδιο, *Τὸ Μουσεῖον* 3, 159-164.
- Ure, P. N. 1951. A New Pontic Amphora, *JHS* 71, 198-202.
- Valentini, G. 1969. Il Motivo della Potnia Theron sui Vasi di Bucchero, *StEtr* 37, 413-442.
- Van der Meer L. B., 1986. Greek and Local Elements in a Sporting Scene by the Micali Painter, στο J. Swaddling (επιμ.) *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum*, London, 439-445.
- Vanderpool, E. 1958. News Letter from Greece, *AJA* 62 (3), 321-325.
- Van Hook, L. R. 1920. The Exposure of Infants at Athens, *TAPA* 51, 134-145.
- Vellucci, K. B. 1985. Etruscan Athletics: Glimpses of an Elusive Civilization, *Expedition* 27 (2), 22-29.
- Verburg, E. 2019. The Tomba Campana: A Long-debated ‘Discovery’. Considering the Finds of a 19th-century Excavation that Never Happened, *KLEOS* 2, 44-62.
- Vernant J.-P., 1980. Marriage, στο J.-P. Vernant (επιμ.), *Myth and Society in Ancient Greece*, New Jersey, 45-70.
- Viljoen, G. van N. 1959. Plato and Aristotle on the Exposure of Infants at Athens, *AC* 2, 60-63.
- Villing A, 2009. The Daily Grind of Ancient Greece: Mortars and Mortaria between Symbol and Reality, στο A. Tsingarida (επιμ.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th – 4th centuries B.C.)*, Bruxelles, 319-333.
- Vítek, T. 2016. Greek Hepatoscopy and its Criteria, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 112 (1), 139-164.
- Viviers, D. 1992. *Recherches sur les Ateliers de Sculpteurs et la Cité d’Athènes à l’Époque Archaique*, Bruxelles.
- Vlachou V., 2018. New Images, Old Practices? An Imagery of Funerary Rituals and Cult in the Aegean and the Eastern Mediterranean, στο Ł. Niesiołowski-Spanò και M. Węcowski (επιμ.), *Change, Continuity, and Connectivity. North-Eastern Mediterranean at the Turn of the Bronze Age and in the Early Iron Age*, Wiesbaden, 258-293.
- Volokhine, Y. 2008. Tristesse Rituelle et Lamentations Funéraires en Égypte Ancienne, *RHR* 2, 163-197.

- Von Eles, P. 2002. Elementi per una Interpretazione Complessiva della Rappresentazione, στο P. Von Eles (επιμ.), *Guerriero e Sacerdote. Autorità e Comunità nell'Età del Ferro a Verucchio. La Tomba del Trono*, Florence, 268-272.
- Wachter, R. 1991. The Inscriptions on the François Vase, *MusHelv* 48 (2), 86-113.
- Wachter, R. 2001. *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford.
- Wagner, C. 1997. *Dedication Practices on the Athenian Acropolis, 8th to 4th centuries B.C.* (διδακτορική διατριβή), University of Oxford.
- Walberg, G. 1986. The Tomb of the Baron Reconsidered, *StEtr* 54, 51-59.
- Walcot, P. 1984. Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence, *GaR* 31 (1), 37-47.
- Wallace, R. E. 2008. *Zikh Rasna: A Manual of the Etruscan Language and Inscriptions*, Ann Arbor.
- Walter-Karydi, E. 1985. Geneleos, *AM* 100, 91-104.
- Walter-Karydi E., 1986. Prinzipien der archaischen Farbgebung, στο K. Braun και A. Furtwängler (επιμ.), *Studien zur Klassischen Archäologie. Festschrift Fr. Hiller*, Saarbrücken, 23-41.
- Walters, H. B. 1905. *History of Ancient Pottery: Greek, Etruscan, and Roman II*, London.
- Warden P. G., 2008α. The Tomb: The Etruscan Way of Death, στο P. G. Warden (επιμ.), *From the Temple and the Tomb: Etruscan Treasures from Tuscany*, Dallas, 94-113.
- Warden, P. G. 2008β. Ritual and Representation on a Campana Dinos in Boston, *EtrStud* 11 (1), 121-133.
- Warden P. G., 2009. The Blood of Animals: Predation and Transformation in Etruscan Funerary Representation, στο S. Bell και H. Nagy (επιμ.), *New Perspectives on Etruria and Early Rome in Honor of Richard Daniel De Puma*, Madison, 198-218.
- Webster, T. B. L. 1972. *Potter and Patron in Classical Athens*, London.
- Weinstock, S. 1946. Martianus Capella and the Cosmic System of the Etruscans, *JRS* 36, 101-129.
- Werbrouck, M. 1938. *Les Pleureuses dans l'Égypte Ancienne*, Bruxelles.
- Whitehead, J. K. 1996. Towards a Definition of Etruscan Humor, *EtrStud* 3 (1), 9-32.
- Will, É. 1955. *Korinthetaika: Recherches sur l'Histoire et la Civilisation de Corinthe des Origines aux Guerres Médiques*, Paris.

- Williams D., 2005. The Beginnings of the So-Called Pontic Group and Other Italian Black-Figure Fabrics, στο B. Adembri (επιμ.), *Αείμνηστος. Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, Florence, 352-360.
- Wiman I. M. B., 2013. Etruscan Environments, στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, London, 11-28.
- Winter, N. A. 1993. *Greek Architectural Terracottas: from the Prehistoric to the End of the Archaic Period*, Oxford.
- Winter, N. A. 2005. Gods Walking on the Roof: The Evolution of Terracotta Statuary in Archaic Etruscan Architecture in Light of the Kings of Rome, *JRA* 18, 241-251.
- Winter, N. 2009. *Symbols of Wealth and Power: Architectural Terracotta Decoration in Etruria and Central Italy, 640-510 B.C.*, Ann Arbor.
- Winter, N. A. 2017. Traders and Refugees: Contributions to Etruscan Architecture, *EtrStud* 20 (2), 123-151.
- Winter N. A., 2018. Acroteria in Etruria and Central Italy, 640/630-500 BC, στο A. Moustaka (επιμ.), *Terracotta Sculpture and Roofs: New Discoveries & New Perspectives*, Athens, 195-207.
- Χατζή, Γ. Ε. 2008. *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας*, Αθήνα.
- Χατζηδημητρίου, Α. 2005. *Παραστάσεις Εργαστηρίων και Εμπορίου στην Εικονογραφία των Αρχαϊκών και Κλασικών Χρόνων*, Αθήνα.
- Yatromanolakis, D. 2007. *Sappho in the Making: The Early Reception*, Cambridge, MA.
- Young, R. 1935. A Black-Figured Deinos, *Hesperia* 4 (3), 430-441.
- Zaghetto, L. 2022. *La Situla Certosa di Bologna. Alle Origini della Ritualità nell'Italia Protostorica*, Bologna.
- Zanker, P. 2022. *Afterlives: Ancient Greek Funerary Monuments in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- Zannoni, A. 1876. *Gli Scavi della Certosa di Bologna*, Bologna.
- Zeitlin F. I., 1986. Configurations of Rape in Greek Myth, στο S. Tomaselli και R. Porter (επιμ.), *Rape: An Historical and Cultural Enquiry*, Oxford, 122-151.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΚΩΝ ΠΗΓΩΝ

Αθήναιος, Δειπνοσοφισταί

Gulick, C. B. 1927-1941. *Athenaeus: Deipnosophistae* (6 vols.), Cambridge, MA.

Αισχίνης, Κατά Τιμάρχου

Adams, C. D. 1919. *The Speeches of Aeschines*, Cambridge, MA.

Αλκμάν, Πρώτο Παρθένιο

Page, D. L. 1951. Alcman: *The Partheneion*, Oxford.

Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη

Wagner, R. 1894. *Apollodori bibliotheca. Peditasimi libellus de duodecim Herculis Laboribus*, Leipzig.

Αριστοτέλης, Πολιτικά

Ross, W. D. 1957. *Aristotle's Politica*, Oxford.

Αριστοφάνης, Εκκλησιάζουσαι, Όρνιθες

O'Neill, E. Jr. 1938. *The Complete Greek Drama* (vol. 2), New York.

Αυσιστράτη

Coulon, V. και van Daele, M. 1928. *Aristophane* (3 vols.), Paris.

Βάρρων, Lingua Latina

Kent, R. G. 1938. *Varro: On the Latin language* (vol. 1), London.

Βιτρούβιος, Περί αρχιτεκτονικής

Morgan, M. H. 1914. *Vitruvius: The Ten Books on Architecture*, Cambridge, MA.

Δημοσθένης, Κατά Νεαίρας

DeWitt, N. W. και DeWitt, N. J. 1949. *Demosthenes* (vol. 3), Cambridge, MA.

Διόδωρος Σικελιώτης, Ιστορική Βιβλιοθήκη

Bekker, I., Dindorf, L. και Vogel, F. 1888-1890. *Diodori Bibliotheca Historica* (vols. 1-3), Leipzig.

Bekker, I., Dindorf, L. και Vogel, F. 1903-1906. *Diodori Bibliotheca Historica* (vols. 4, 5), Leipzig.

Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, Ρωμαϊκή Αρχαιολογία

K. Jacoby (επιμ.) 1885. *Dionysius Halicarnasseus: Antiquitatum Romanarum quae supersunt* (vol. I-IV), Leipzig.

Ευριπίδης, Ελένη

Murray, G. 1902. *Euripidis Fabulae* (vol. 3), Oxford.

Ηλέκτρα

Murray, G. 1902. *Euripidis Fabulae* (vol. 2), Oxford.

Κύκλωψ, Μήδεια, Ηρακλείδα

Murray, G. 1902. *Euripidis Fabulae* (vol. 1), Oxford.

Ηρόδοτος, Ιστορίαι

Legrand, Ph. -E. 1932. *Hérodote. Histoires* (9 vols.), Paris.

Ησίοδος, Έργα και Ημέραι

West, M. L. 1978. *Hesiod: Works and Days*, Oxford.

Θεογονία

West, M. L. 1966. *Hesiod: Theogony*, Oxford.

Θεόκριτος, Ειδύλλια

Cholmeley, R. J. 1901. *The Idylls of Theocritus*, London.

Θεόφραστος, Χαρακτήρες

Diels, H. 1909. *Theophrastus: Characters*, Oxford.

Θουκυδίδης, Ιστορίαι

Jones, H. S. και Powell, J. E. 1942. *Thucydides Historiae* (2 vols.), Oxford.

Ιούλιος Πολυδεύκης, Ονομαστικόν

Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 2004. *Πολυδεύκης: Ονομαστικόν* (Βιβλία Α'-Ε'), Αθήνα.

Καλλίμαχος Κυρηναίος, Ὕμνοι

Παπαθανασόπουλος, Θ. 1996. *Καλλιμάχου Ὕμνοι*, Αθήνα.

Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, Προτρεπτικός

Butterworth, G. W. 1919. *Clement of Alexandria*, London.

Λουκιανός, Ενάλιοι Διάλογοι

Jacobitz, K. 1896. *Luciani Samosatensis Opera* (vol. 1), Leipzig.

Εταιρικοί Διάλογοι

Jacobitz, K. 1896. *Luciani Samosatensis Opera* (vol. 3), Leipzig.

Λυσίας, Ὑπέρ του Ερατοσθένους φόνου απολογία

Lamb, W. R. M. 1930. *Lysias*, Cambridge, MA.

Νόννος, Διονυσιακά

Keydell, R. 1959. *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, Berlin.

Ξενοφών, Λακεδαιμονίων Πολιτεία

Marchant, E. C. και Bowersock, G. W. 1925. *Xenophon: Scripta Minora*, London.

Απομνημονεύματα, Οικονομικός, Συμπόσιον

Heinemann, W. 1979. *Xenophon: Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology* (vol. 4), Cambridge, MA.

Οβίδιος, Μεταμορφώσεις

Anderson, W. S. 1998. *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Leipzig.

Όμηρος, Ιλιάδα

West, M. L. 1998. *Homeri Ilias*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Stuttgart.

Οδύσσεια

von der Mühl, P. 1962. *Homeri Odyssea*, Basel.

Παυσανίας, Ελλάδος Περιήγησις

Spiro, F. 1903. *Pausaniae Graeciae Descriptio* (3 vols.), Leipzig.

Πίνδαρος, 1^{ος} Πυθιόνικος

Sandys, J. 1937. *The Odes of Pindar Including the Principal Fragments*, Cambridge, MA.

Πλάτων, Νόμοι

Burnet, J. 1903. *Platonis Opera* (vol. 5), Oxford.

Πολιτεία

Burnet, J. 1903. *Platonis Opera* (vol. 4), Oxford.

Συμπόσιον

Burnet, J. 1903. *Platonis Opera* (vol. 2), Oxford.

Φαίδων, Κρατύλος

Burnet, J. 1903. *Platonis Opera* (vol. 1), Oxford.

Πλάυτος, Asinaria

Riley, H. T. 1880. The Comedies of Plautus (vol. 1), London.

Cistellaria

Riley, H. T. 1913. *The Comedies of Plautus* (vol. 2), London.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Φυσική Ιστορία

Bostock, J. και Riley, H. T. 1855. *The Natural History. Pliny the Elder*, London.

Πλούταρχος, Βίοι Παράλληλοι (Λυκούργος, Σόλων, Περικλής)

Perrin, B. 1914. *Plutarch's Lives*, Cambridge, MA.

Ηθικά (συμπεριλαμβανομένων των Λακωνικών αποφθέγματα)

Goodwin, W. W. 1874. *Plutarch's Morals* (3 vols.), Boston.

Σιμωνίδης ο Αμοργίνος, Κατά Γυναικών

Κοπιδάκης, Μ.Ζ. 1996. *Σημωνίδου του Αμοργινού: Κατά Γυναικών*, Αθήνα.

Στράβων, Γεωγραφικά

Meineke, A. (επιμ.) 1877. *Strabo: Geographica*, Leipzig.

Τάκιτος, Χρονικά

Church, A. J. και Brodribb, W. J. 1864-1877. *The Works of Tacitus*, London.

Τίτος Λίβιος, Από κτίσεως Ρώμης

Spillan, D. 2006. *The History of Rome by Titus Livius (The First Eight Books)*, London.

Ύμνος εις Δήμητραν, εις Διόνυσον, εις Αθηνάν

Evelyn-White, H. G. 1914. *The Homeric Hymns and Homerica*, Cambridge, MA.

Φιλόστρατος ο Νεότερος, Εικόνες

Κοντιάδη-Τσιτσώνη, Ε. 2001. *Φλάβιου Φιλόστρατου Εικόνες*, Αθήνα.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: α. Settis (επιμ.) 1985, 4, εικ. 2.

β. Spivey 1997, 6.

γ. Prayon 2004, 30, εικ. 2.

Εικόνα 2: <https://www.museoetru.it/etru-a-casa-cerveteri-e-pyrgi/olpe-in-bucchero-con-medea>

Εικόνα 3: Perkins 2007, 98, εικ. 71a-b.

Εικόνα 4: Rasmussen 1979, 188, πίν. 26, αρ. 128-129.

Εικόνα 5: Rasmussen 1979, 188, πίν. 26, αρ. 130-131.

Εικόνα 6: Perkins 2007, 97, εικ. 53a-b.

Εικόνα 7: Perkins 2007, 96, εικ. 52.

Εικόνα 8: Perkins 2007, 96, εικ. 51a-b.

Εικόνα 9: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.22266.0.0>

Εικόνα 10: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.22267.0.0>

Εικόνα 11: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.36548.0.0>

Εικόνα 12: Bonfante 2003, 176, εικ. 62.

Εικόνα 13: Perkins 2007, 96, εικ. 50a-c.

Εικόνα 14: Perkins 2007, 130, εικ. 256a-c.

Εικόνα 15: De Puma 2013α, 982, εικ. 53.9a-b.

Εικόνα 16: Murray 2018, 18, εικ. 3.

Εικόνα 17: Carpino 2013, 1009, εικ. 55.2.

Εικόνα 18: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010298415>

Εικόνα 19: <https://www.museoarcheologicomilano.it/le-collezioni-del-museo/collezione-etrusca/testa-di-canopo-in-legno>

Εικόνα 20: Murray 2018, 19, εικ. 5.

Εικόνα 21: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010268297>

Εικόνα 22: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010268290>

Εικόνα 23: Mansuelli 1967, 63, πίν. 13.

Εικόνα 24: <https://www.khm.at/objektdb/detail/56546/>

Εικόνα 25: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010298870>

- Εικόνα 26: <https://collections.mfa.org/objects/154429>
- Εικόνα 27: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010268332>
- Εικόνα 28: Cherici 1995, πίν. 20-21.
- Εικόνα 29: Hannestad 1974, πίν. 1-2.
- Εικόνα 30: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254814>
- Εικόνα 31: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1839-0214-71
- Εικόνα 32: <https://samlinger.natmus.dk/as/asset/28434>
- Εικόνα 33: Hannestad 1976, πίν. 2-3.
- Εικόνα 34: Krauskopf 2013, 520, εικ. 25.7a-b.
- Εικόνα 35: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247218>
- Εικόνα 36: De Puma 2000, πίν. 489, 1, 490, 1.
- Εικόνα 37: Cherici 1988, πίν. LXXII-LXXIII.
- Εικόνα 38: Cherici 1988, πίν. LXXIV-LXXV.
- Εικόνα 39: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-0103-25
- Εικόνα 40: α. <https://www.storiaememoriadibologna.it/archivio/opere/situla-della-certosa>
- β. Saccoccio 2023, 50, εικ. 1a.
- Εικόνα 41: Gleba 2004, 72, εικ. 11.1.
- Εικόνα 42: Martelli 1973, πίν. XXIb, XXXII, XXXIVc-d, XXXVc, XXXVIIIa.
- Εικόνα 43: Emiliozzi 2011, 10, εικ. 1.2, 42-43, εικ. III.3.
- Εικόνα 44: α. <https://www.museoetru.it/opere/sarcofago-degli-sposi>
- β. Spivey 1997, 90-91, εικ. 75, 76.
- Εικόνα 45: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010298043>
- Εικόνα 46: Spivey 1997, 93, εικ. 78.
- Εικόνα 47: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010298046>
- Εικόνα 48: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800680721>
- Εικόνα 49: Bagnasco Gianni 2013, 606, εικ. 29.20.
- Εικόνα 50: Bonfante 2003, 176, εικ. 65.
- Εικόνα 51: Bonfante 2003, 177, εικ. 64.

Εικόνα 52: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1850-0227-15

Εικόνα 53: <https://cycladic.gr/ektheseis/prigkipisses-tis-mesogeiou-stin-avgi-tis-istorias/>

Εικόνα 54: Bonfante 2003, 210, εικ. 161-162.

Εικόνα 55: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1850-0227-1

Εικόνα 56: Bonfante 2003, 175, εικ. 60.

Εικόνα 57: Sannibale 2013, 127, εικ. 6.38.

Εικόνα 58: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1907-0311-1

Εικόνα 59: Bonfante 2003, 187, εικ. 96.

Εικόνα 60: Bonfante 2003, 200, εικ. 130-131.

Εικόνα 61: De Puma 2013β, 70, εικ. 4.27.

Εικόνα 62: Giardino 2013, 722, εικ. 37.1.

Εικόνα 63: α. Scarpellini 2013, 1034, εικ. 57.9a-b.
β. Turfa 2006, 98, εικ. VI.8.
γ. Turfa 2006, 99, VI.9.

Εικόνα 64: Stopponi 2013, 639, εικ. 31.12.

Εικόνα 65: Jannot 1984, εικ. 62, 64.

Εικόνα 66: Jannot 1984, εικ. 74.

Εικόνα 67: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-758?selectedImageId=1580897001

Εικόνα 68: Jannot 1984, εικ.123.

Εικόνα 69: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277263>

Εικόνα 70: Jannot 1984, εικ. 318, 319, 321.

Εικόνα 71: Jannot 1984, εικ. 203, 205.

Εικόνα 72: <https://arachne.dainst.org/entity/1188462>

Εικόνα 73: Jannot 1984, εικ. 94.

Εικόνα 74: Jannot 1984, εικ. 60.

Εικόνα 75: Jannot 1984, εικ. 153.

Εικόνα 76: α. Donoghue 2022, 8, εικ. 8.
β. Winter 2018, 196, εικ. 2.

Εικόνα 77: Winter 2018, 197, εικ. 5b.

Εικόνα 78: Rathje 2007, 176, εικ. 1, 178, εικ. 3, 179, εικ. 4.

Εικόνα 79: <https://www.livius.org/pictures/italy/isola-farnese-veii/veii-portonaccio-sanctuary-antefix-maenad/>

Εικόνα 80: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Latona-ci-guarda-di-nuovo-dallalto-nel-Museo-Nazionale-Etrusco-di-Villa-Giulia>

Εικόνα 81: Pallottino 1950, πίν. 38, 3.

Εικόνα 82: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/2E49939D-7550-4278-AC5F-9C9BE2941B04>

Εικόνα 83: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/798814F9-0B4A-4249-BF71-4B8751BB7F10>

Εικόνα 84: Neils 2008, 40, εικ. 6.

Εικόνα 85: Neils 2008, 43, εικ. 9.

Εικόνα 86: Simon 2013, 508, εικ. 24.22.

Εικόνα 87: <https://recherche.smb.museum/detail/703448/caeretanischer-firstakroter-eines-tempels?language=de&question=TC+6681.1&limit=15&offset=120&sort=relevance&controls=none&objIdx=120>

Εικόνα 88: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-iii--bronzi/specchio-con-eos-e-kephalos.html>

Εικόνα 89: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1889-0410-1-5?selectedImageId=95277001

Εικόνα 90: α. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267170>

β. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267169>

γ. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267171>

δ. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267172>

ε. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010267173>

Εικόνα 91: https://www.etruschi.name/tarquinia/tomba_bartoccini_it.html

Εικόνα 92: <https://tarquiniaturismo.com/tomba-della-caccia-e-della-pesca/>

Εικόνα 93: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1201339262>

Εικόνα 94: α. Brandt 2015, 141, εικ. 5.24.

α1. <https://tarquiniaturismo.com/tomba-leopardi/>

Εικόνα 95: Steingräber 2006, 136-139.

Εικόνα 96: https://www.etruschi.name/tarquinia/tomba_caccia_cervo_it.html

Εικόνα 97: https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/tombe_tarquinia/Nave/slides/Nave_01.htm

Εικόνα 98: https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/vari/etruschi_uccelli/03/index.htm

Εικόνα 99: α. D'Agostino και Cerchiai 1999, εικ. I.

β. https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/tombe_tarquinia/Vasi%20Dipinti/slides/Vasi_Dipinti_02.htm

γ. Steingräber 2006, 69.

Εικόνα 100: Steingräber 2006, 134, 135, 149.

Εικόνα 101: α1. Steingräber 2006, 94.

α2. και α3. <https://tarquiniaturismo.com/tomba-delle-leonesse/>

Εικόνα 102: Steingräber 2006, 28.

Εικόνα 103: https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/tombe_tarquinia/Cardarelli/slides/Cardarelli_06.htm

Εικόνα 104: α. και α1. Steingräber 2006, 155, 165.

β. Capoferro 2019, 401, εικ. 8.

Εικόνα 105: α1. Steingräber 2006, 95.

α2. Steingräber 2006, 84.

β1. https://www.etruschi.name/tarquinia/tomba_giocolieri_it.html

β2. Steingräber 2006, 85, 95.

Εικόνα 106: D'Agostino και Cerchiai 1999, εικ. XII.

Εικόνα 107: α1. Steingräber 2006, 101.

α2. D'Agostino και Cerchiai 1999, εικ. III.

Εικόνα 108: α. Scala 1997, 47, εικ. 1.

β. Scala 1997, 48, εικ. 2.

Εικόνα 109: Brandt 2015, 120, εικ. 5.6.

Εικόνα 110: α1. https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/tombe_tarquinia/Bighe/slides/bighe_01.htm

α2. <https://collections.mfa.org/objects/200829>

β. <https://collections.mfa.org/objects/200831/facsimile-of-painting-on-right-wall-tomba-delle-bighe;jsessionid=7527C5D8C33C9415AF5A65EC964E77C1>

Εικόνα 111: α1-ε. <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/35ACBA5B-7FF1-4572-BA34-6AC260F62A33>

Εικόνα 112: Lemos 2009, 135, εικ. 1.

Εικόνα 113: Rasmussen 2013β, 57, εικ. 1, 58, εικ. 4.

Εικόνα 114: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/D62E60F8-9332-49BC-B8D1-2C2DAC49EFC7>

Εικόνα 115: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1948-1015-1?selectedImageId=751666001

Εικόνα 116: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/FA3FDFE9-7EF7-4BC6-B7BB-6AA9355503E7>

Εικόνα 117: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/BAC0231D-815D-4A02-A1E3-ECB632500C0B>

Εικόνα 118: <https://www.artic.edu/artworks/162/hydria-water-jar>

Εικόνα 119: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-353?selectedImageId=480684001

Εικόνα 120: α. <https://ascsa.net/id/agora/image/2007.01.1524?q=references:%22Agora:Object:P%20334%22&t=&v=icons&sort=rating%20desc,%20sort%20asc&s=5>

β. <https://ascsa.net/id/agora/drawing/da%2010687?q=references:%22Agora:Object:P%20334%22&t=&v=icons&sort=rating%20desc,%20sort%20asc&s=42>

Εικόνα 121: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/44638378-057B-4FD7-9EA9-EC9A766EAFB5>

Εικόνα 122: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/EF66A4B0-5715-4265-AB43-ADEBF0774A4A>

Εικόνα 123: *LIMC* II 1984, πίν. 695, εικ. 62.

Εικόνα 124: *LIMC* II 1984, πίν. 695, εικ. 63.

Εικόνα 125: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/E4D6AE68-92BE-4731-A407-600D24D61426>

Εικόνα 126: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-127

Εικόνα 127: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/7F8D4EFD-5E07-4B42-A4CA-498A910123D5>

Εικόνα 128: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/D9E50154-8188-4198-8218-90BE5DBEBF75>

Εικόνα 129: Lefkowitz 2002, 330, εικ. 3.

Εικόνα 130: <https://collections.mfa.org/objects/153674/drinking-cup-kylix-depicting-the-goddess-eos-abducting-kep?ctx=3170be7a-20a2-46f6-9bc1-244282c64f1a&idx=2>

Εικόνα 131: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010270288>

Εικόνα 132: Lefkowitz 2002, πίν. 334, εικ. 8.

Εικόνα 133: Lefkowitz 2002, πίν. 334, εικ. 9.

Εικόνα 134: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/3AC04AE5-42C7-41A6-BD31-FDDE535290E6>

Εικόνα 135: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1842-0407-22?selectedImageId=323849001

Εικόνα 136: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-96?selectedImageId=517966001

Εικόνα 137: *LIMC* VIII 1997, πίν. 524, εικ. 7.

Εικόνα 138: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1888-0208-66

Εικόνα 139: Lee 2015, 114, εικ. 4.18.

Εικόνα 140: <https://www.theacropolismuseum.gr/tmima-loytroforoy-13>

Εικόνα 141: Alexander 1928, εικ. 1-2.

Εικόνα 142: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1868-0610-2?selectedImageId=276469001

Εικόνα 143: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254843>

Εικόνα 144: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1894-0719-1?selectedImageId=278026001

Εικόνα 145: <https://www.theacropolismuseum.gr/tmima-loytroforoy-35>

Εικόνα 146: <https://www.theacropolismuseum.gr/tmima-loytroforoy-33>

Εικόνα 147: <https://www.theacropolismuseum.gr/tmima-loytroforoy-32>

- Εικόνα 148: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248298>
- Εικόνα 149: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253348>
- Εικόνα 150: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/63D1BF86-DDA2-49B5-9B9D-1026D80F8F97>
- Εικόνα 151: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0111-7
- Εικόνα 152: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1885-1213-18
- Εικόνα 153: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251413>
- Εικόνα 154: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/720B3DA7-39A8-4E39-9247-A2762D39C28E>
- Εικόνα 155: Σταϊνχάουερ 2001, 268, εικ. 380.
- Εικόνα 156: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-350?selectedImageId=106032001
- Εικόνα 157: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-66
- Εικόνα 158: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-56
- Εικόνα 159: Lewis 2002, 84, εικ. 2.27.
- Εικόνα 160: Lee 2015, 73, εικ. 3.9.
- Εικόνα 161: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247954>
- Εικόνα 162: <https://collections.mfa.org/objects/153407/twohandled-jar-amphora-depicting-a-shoemakers-and-blacks?ctx=8a7e9ebc-0e43-4805-837f-ee41fcedb91&idx=0>
- Εικόνα 163: Ακτσελή και Μανακίδου 2021, 313, εικ. 22α-β.
- Εικόνα 164: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/27DF4AA4-FB5E-4D7B-AA67-242530B4631D>
- Εικόνα 165: <https://collections.mfa.org/objects/153788>
- Εικόνα 166: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/7B509EDE-189E-4B9A-A937-4498846AD87F>
- Εικόνα 167: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1906-1215-1?selectedImageId=50730001
- Εικόνα 168: <https://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/254774>
- Εικόνα 169: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010269923>

Εικόνα 170: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/A6128126-71B5-4058-8BF8-274A69A74FD9>

Εικόνα 171: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251031>

Εικόνα 172: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/F2E549B7-AEFB-4251-8EAB-DD1FAB12ABEB>

Εικόνα 173: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/70B5C797-18A8-44D1-B613-5D648C618EDB>

Εικόνα 174: <https://recherche.smb.museum/detail/685836>

Εικόνα 175: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255658>

Εικόνα 176: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/96DA91E1-792A-4416-A8AB-93A73DB45508>

Εικόνα 177: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250995>

Εικόνα 178: Lee 2015, 77, εικ. 3.11b.

Εικόνα 179: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/00BBF7B9-0A6A-4036-84CC-7D5BAD6CF4DD>

Εικόνα 180: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/3E4A6E16-AAE4-47C5-BF48-0290F9811CC0>

Εικόνα 181: Μπάνου και Μπουρνιάς 2014, 308-309.

Εικόνα 182: Μπάνου και Μπουρνιάς 2014, 306-307.

Εικόνα 183: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252948>

Εικόνα 184: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/D9BBE878-9FE6-452D-BA51-62908A8EC6A3>

Εικόνα 185: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247920?sortBy=Relevance&ft=sabouroff&offset=0&rpp=20&pos=3>

Εικόνα 186: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103VMY#full-artwork-details>

Εικόνα 187: <https://www.getty.edu/art/collection/object/10403N>

Εικόνα 188: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010280566>

Εικόνα 189: Brecoulaki κ.ά. 2019, 34, εικ. 1, 36, εικ. 2α, 41, εικ. 6α.

Εικόνα 190: <https://www.theacropolismuseum.gr/aidolio-athinas-ston-typo-toy-palladiou>

Εικόνα 191: <https://www.theacropolismuseum.gr/aidolio-athinas-promahoy>

- Εικόνα 192: Καλτσάς 2007, 285.
- Εικόνα 193: <https://www.theacropolismuseum.gr/aidolio-kathistis-athinas>
- Εικόνα 194: <https://www.theacropolismuseum.gr/aidolio-kathistis-theas-1>
- Εικόνα 195: <https://www.theacropolismuseum.gr/aidolio-kathistis-artemis-0>
- Εικόνα 196: Τσάκος και Βιγλάκη-Σοφianoύ 2012, 106.
- Εικόνα 197: Τσάκος και Βιγλάκη-Σοφianoύ 2012, 119.
- Εικόνα 198: Παπαγγέλη 2002, 182.
- Εικόνα 199: Παπαγγέλη 2002, 183.
- Εικόνα 200: Προσωπική λήψη από επίσκεψη στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Θηβών.
- Εικόνα 201: Προσωπική λήψη από επίσκεψη στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Θηβών.
- Εικόνα 202: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1876-0510-1?selectedImageId=131453001
- Εικόνα 203: Καλτσάς 2007, 231.
- Εικόνα 204: Vanderpool 1958, πίν. 86, εικ. 5.
- Εικόνα 205: Καλτσάς 2001, 77, εικ. 122.
- Εικόνα 206: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010279013>
- Εικόνα 207: Lee 2015, 39, εικ. 2.2.
- Εικόνα 208: Boardman 1985, εικ. 51.
- Εικόνα 209: Salapata 2006, 544, εικ. 3.
- Εικόνα 210: Dentzer 1982, πίν. 93, εικ. 565.
- Εικόνα 211: <https://www.theacropolismuseum.gr/anaglyfo-tis-thysias-toy-hoiroy>
- Εικόνα 212: <https://www.theacropolismuseum.gr/anaglyfo-ton-hariton>
- Εικόνα 213: Καλτσάς 2007, 188.
- Εικόνα 214: <https://www.theacropolismuseum.gr/agalma-koris-i-kori-me-rodj>
- Εικόνα 215: <https://www.theacropolismuseum.gr/agalma-koris-5>
- Εικόνα 216: <https://www.theacropolismuseum.gr/agalma-koris-i-kori-me-ta-amygdalota-matia>
- Εικόνα 217: Καλτσάς 2007, 205.
- Εικόνα 218: Lee 2015, 162, εικ. 5.21.
- Εικόνα 219: α. Τσάκος και Βιγλάκη-Σοφianoύ 2012, 84-85.

β. Walter-Karydi 1985, 93, εικ. 3.

γ. Walter-Karydi 1985, 99, εικ. 5.

Εικόνα 220: <https://www.theacropolismuseum.gr/aetoma-tis-elias>

Εικόνα 221: <https://www.theacropolismuseum.gr/arhaios-naos-athinas-poliadas-aetoma-tis-gigantomahias>

Εικόνα 222: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/B742569A-A323-4843-9BE9-194517CA0A43>

Εικόνα 223: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/33F24C79-A943-423C-9F04-13AEBF2F2ACA>

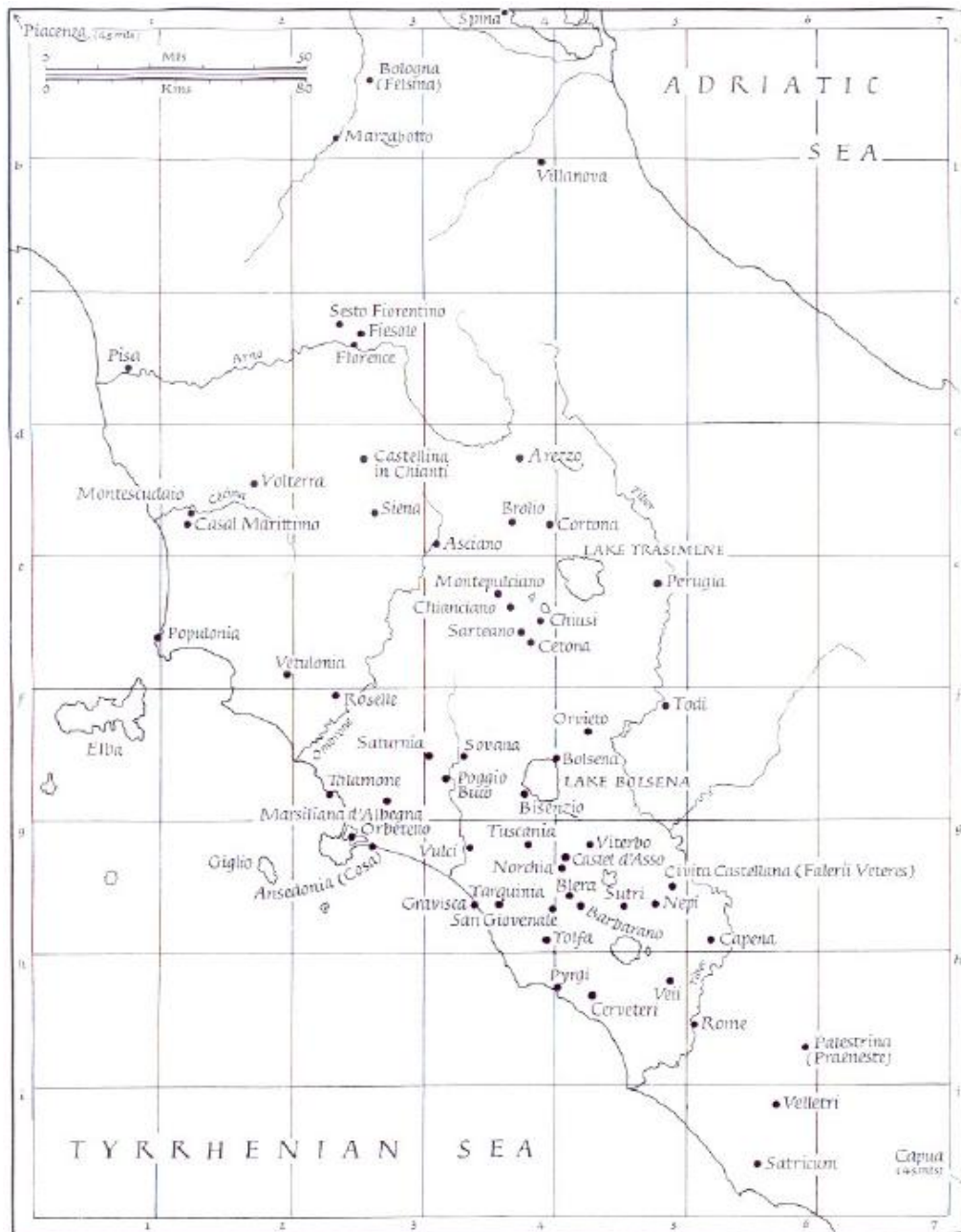
Εικόνα 224: Κολώνια 2006, 96-97, 99, 101.

Εικόνα 225: Τουλούπα 2002, πίν. 3, εικ. 1, πίν. 10, εικ. 10.

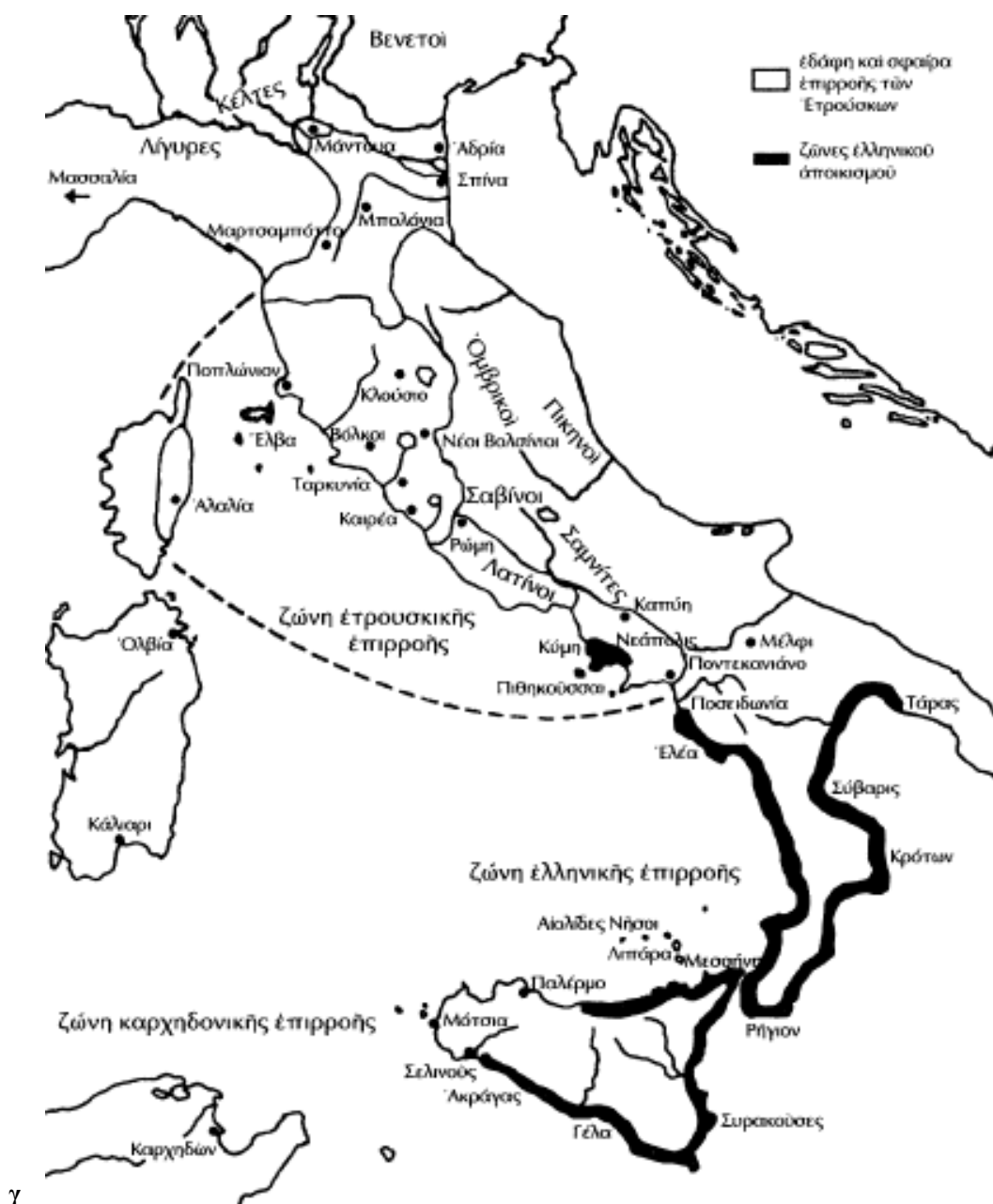
EIKONEΣ



α



β



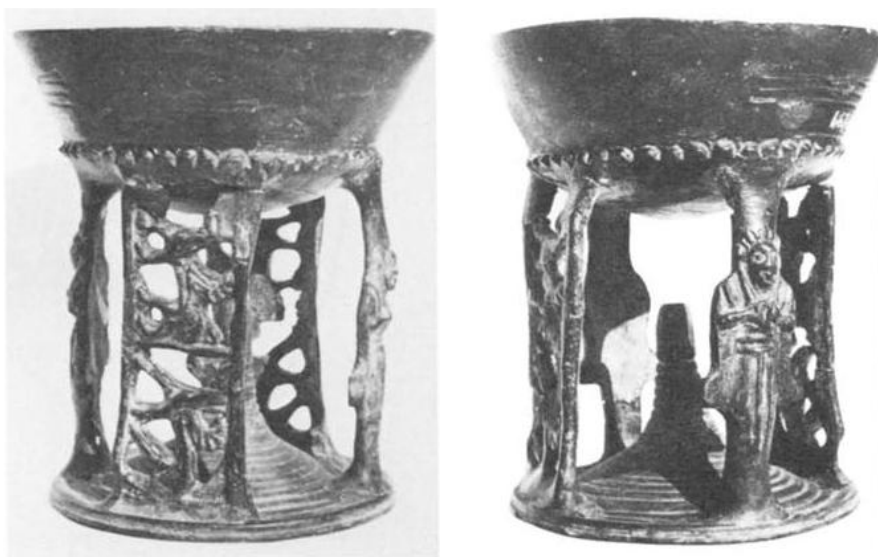
Εικόνα 1: (α) Γεωφυσικός χάρτης της Ετρουρίας (β) πολιτικός χάρτης της Ετρουρίας με σημειωμένες τις σημαντικότερες ετρουσκικές θέσεις (γ) η Ιταλία τον 7^ο και τον 6^ο αι. π.Χ.



Εικόνα 2: Όληη bucchero, παράσταση Μήδειας, Αργοναυτών και Δαιδάλου. Περ. το 630 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Εικόνα 3: Τετράποδος κάλυκας bucchero. 620-580 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1838,0608.146/H197.



Εικόνα 4: Πεντάποδος κάλυκας bucchero. Πρώτο τέταρτο 6^{ου} αι. π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 46767.



Εικόνα 5: Τετράποδος κάλυκας bucchero. Πρώτο τέταρτο 6^{ου} αι. π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 46779.



Εικόνα 6: Γυναικεία μορφή bucchero στον τύπο της Καρυάτιδας. 630-600 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1839,0214.251/H201.



Εικόνα 7: Γυναικεία μορφή bucchero στον τύπο της Καρυάτιδας. 650-600 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1839,0214.250/H202.



Εικόνα 8: Γυναικεία μορφή bucchero στον τύπο της Καρυάτιδας. 660-640 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1977,0907.18/H204.



Εικόνα 9: Στήριγμα αγγείου bucchero με τη μορφή Καρυάτιδας. 675-625 π.Χ. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco MV.22266.0.0.



Εικόνα 10: Στήριγμα αγγείου bucchero με τη μορφή Καρυάτιδας. 675-625 π.Χ. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco MV.22267.0.0.



Εικόνα 11: Στήριγμα αγγείου bucchero με τη μορφή Καρυάτιδας. 675-625 π.Χ. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco MV.36548.0.0.



Εικόνα 12: Γυναικείες ελεφαντοστέινες μορφές στον τύπο της Καρυάτιδας. 625-600 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Εικόνα 13: Πύραυνο bucchero. 525-500 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1851,0812.1/H227.



Εικόνα 14: Οινοχόη bucchero. 575-500 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1867,0508.845/H213.



Εικόνα 15: Κάνθαρος bucchero. 6^{ος} αι. π.Χ. Iowa City, University of Iowa Museum of Art 1971.249.



Εικόνα 16: Γυναικεία κανωπική τεφροδόχος. Ύστερος 7^{ος} - 6^{ος} αι. π.Χ. Chiusi, Museo Nazionale Etrusco.



Εικόνα 17: Γυναικεία κεφαλή κανωπικής τεφροδόχου. Ύστερος 7^{ος} - 6^{ος} αι. π.Χ. Siena, Museo Archeologico.



Εικόνα 18: Κανωπική τεφροδόχος με γυναικείο κεφάλι και αρθρωτά χέρια. 600-575 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου D162.



Εικόνα 19: Ξύλινη κεφαλή κανωπικής τεφροδόχου. Τελευταίες δεκαετίες του 7^{ου} αι. π.Χ. Μιλάνο, Cívico Museo Archeologico A 987.01.01.



Εικόνα 20: Κανωπική τεφροδόχος με γυναικείο κεφάλι και αρθρωτά χέρια. 630-600 π.Χ. Sarteano, Museo Civico Archeologico.



α



β

Εικόνα 21: Καιρετανή υδρία του Ζωγράφου του Αετού, (α) σκηνή με τον νεογέννητο Ερμή (β) η Ηώς καταδιώκει τον Κέφαλο. 530-525 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E702.

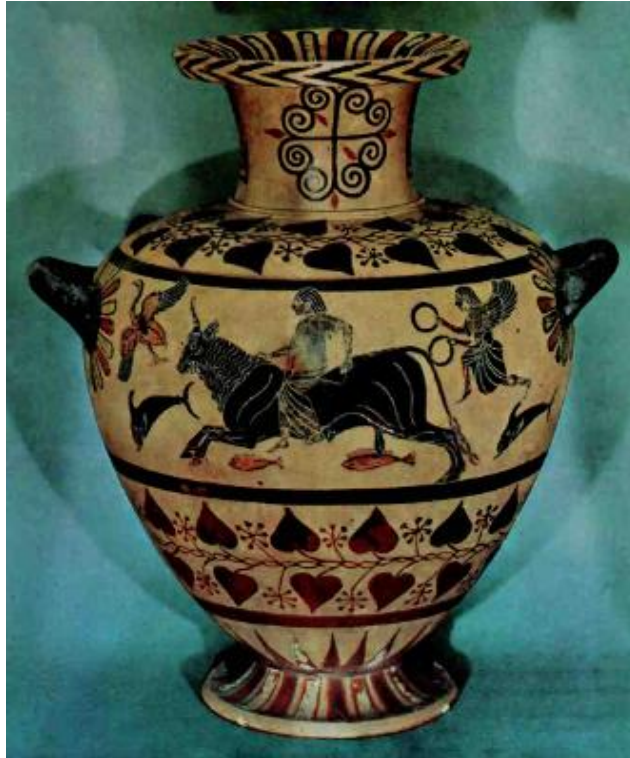
α



β



Εικόνα 22: Καιρετανή υδρία του Ζωγράφου του Αετού, (α) κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου με τη συμμετοχή της Αταλάντης (β) η απαγωγή της Ευρώπης. Περ. το 525 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E696.



Εικόνα 23: Καιρετανή υδρία του Ζωγράφου του Αετού, η απαγωγή της Ευρώπης. Περ. το 520 π.Χ.
Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 50643.



Εικόνα 24: Καιρετανή υδρία του Ζωγράφου του Αετού, η επιστροφή του Ηφαίστου στον Όλυμπο.
Περ. το 525 π.Χ. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum IV 3577.



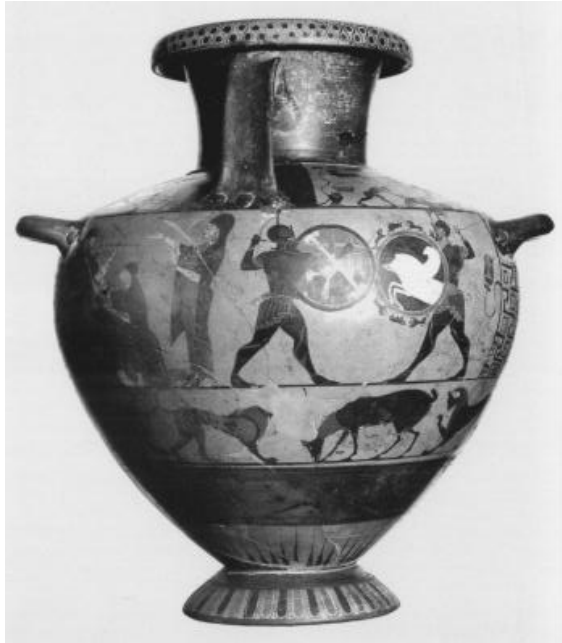
Εικόνα 25: Καιρετανή υδρία του Ζωγράφου του Βούσιρι, Λήδα και Διόσκουροι. 550-500 π.Χ.
Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου E699.1.



Εικόνα 26: Καιρετανή υδρία του Ζωγράφου του Λούβρου E 736, σκηνή προετοιμασίας φαγητού.
Περ. το 530 π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts 13.205.



Εικόνα 27: Μελανόμορφος λέβητας του Ζωγράφου του Λούβρου Ε 736, Σάτυροι και Μαινάδες. Περ. το 525 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου Ε736.



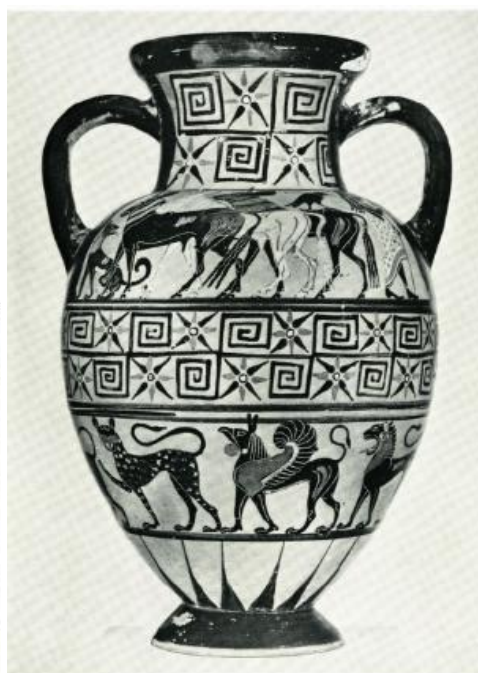
α



β



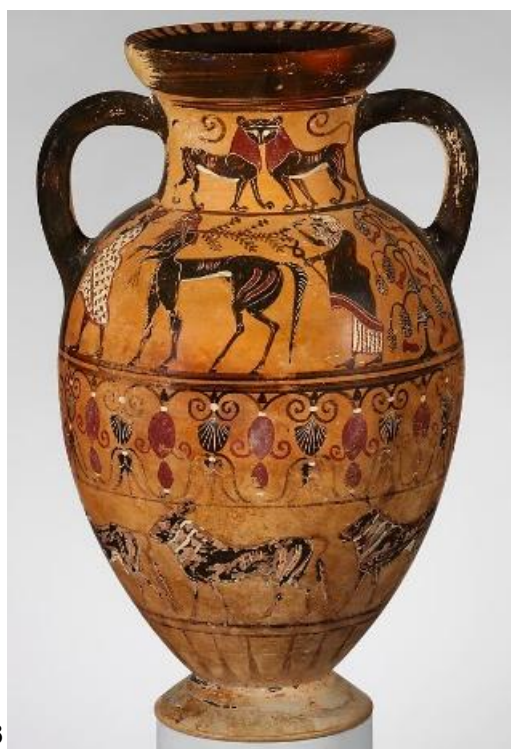
Εικόνα 28: Υδρία Ricci, (ώμος) θυσία στον Διόνυσο (α) αποθέωση του Ηρακλή (β) σκηνή ψυχοστασίας και μονομαχίας Αχιλλέα και Μέμνων. Περ. το 530-520 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Εικόνα 29: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Πάριδος, η Κρίση του Πάριδος. Περ. το 540 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen 837 WAF.



α

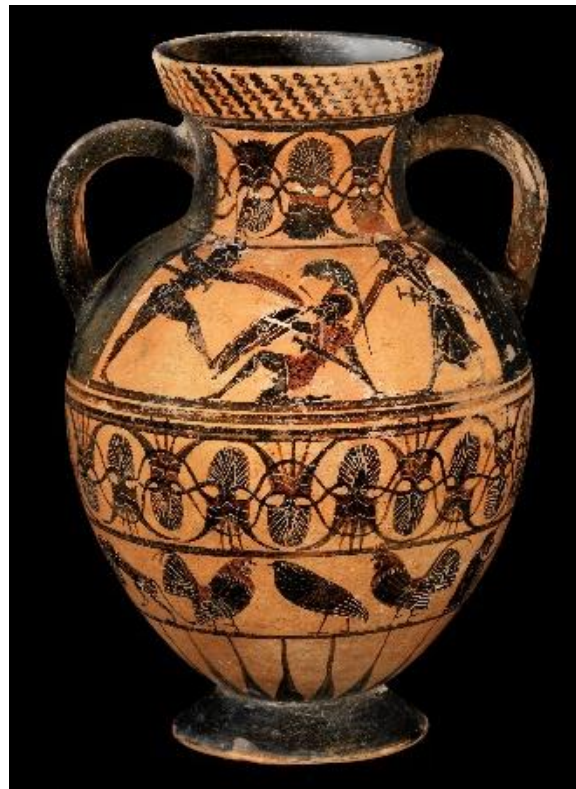


β

Εικόνα 30: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Πάριδος, (α) σκηνή γυναικείου συμποσίου (β) δύο άντρες και ένας Κένταυρος. Περ. το 540 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 55.7.



Εικόνα 31: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Πάριδος, μονομαχία Ηρακλή και Αθηνάς. 530-520 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1839,0214.71/B57.



Εικόνα 32: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Πάριδος, σκηνή μάχης με τη συμμετοχή της Αθηνάς. 540-500 π.Χ. Κοπεγχάγη, Εθνικό Μουσείο της Δανίας 14066.



Εικόνα 33: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Αμφιαράου, σκηνή αναχώρησης του Αμφιαράου (πλευρά α). 530-520 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen 838.



Εικόνα 34: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Τιτυού, (α) η τιμωρία του Τιτυού από τον Απόλλωνα (β) δύο φτερωτές δαιμονικές μορφές οδηγούν την Κορωνίδα και τον εραστή της Ίσχυ στον Απόλλωνα και την Αρτέμιδα. Περ. το 520-510 π.Χ. Παρίσι, Bibliothèque Nationale-Cabinet des Médailles 171.



Εικόνα 35: Μόνωτο μελανόμορφο κύπελλο με σφαιρικό σώμα του Ζωγράφου του Τιτυού, μία ανδρική μορφή καταδιώκει μία γυναίκα που φέρει τόξο. Περ. το 520-510 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 06.1021.46.



Εικόνα 36: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Τιτυού, η Μέδουσα και οι αδερφές τις, οι Γοργόνες. Περ. το 530-510 π.Χ. Λος Άντζελες, Μουσείο J. Paul Getty 96.AE.139.

α



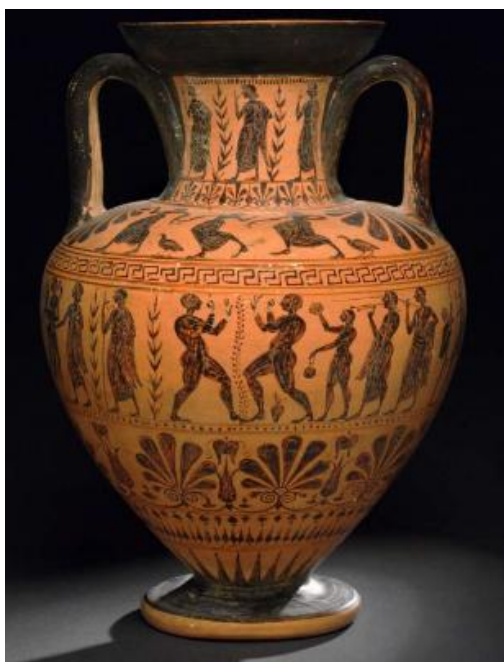
β



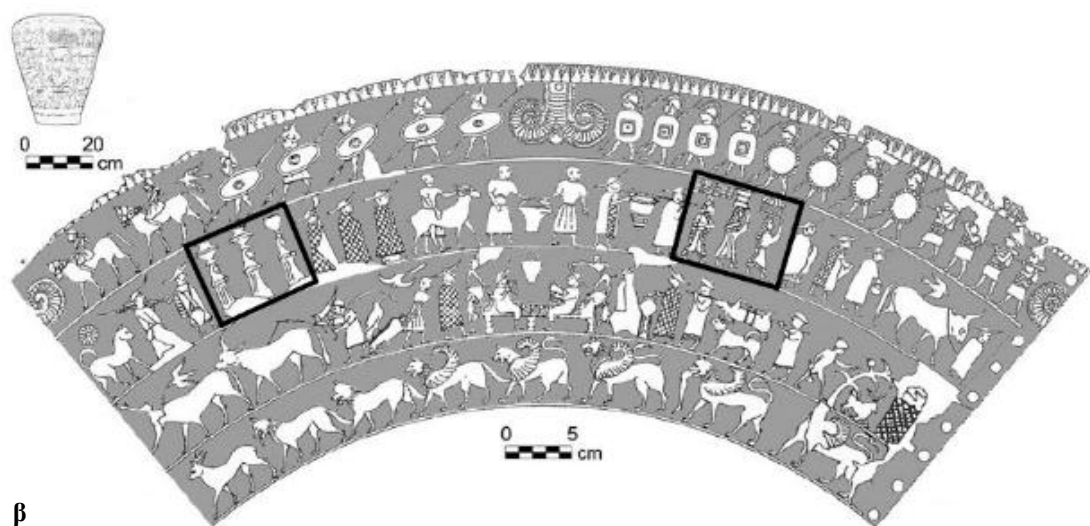
Εικόνα 37: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Micali, (α και β) χορεύτριες. Τελευταίες δεκαετίες του 6^{ου} - αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. Φλωρεντία, Collezione Poggiali CP 167.



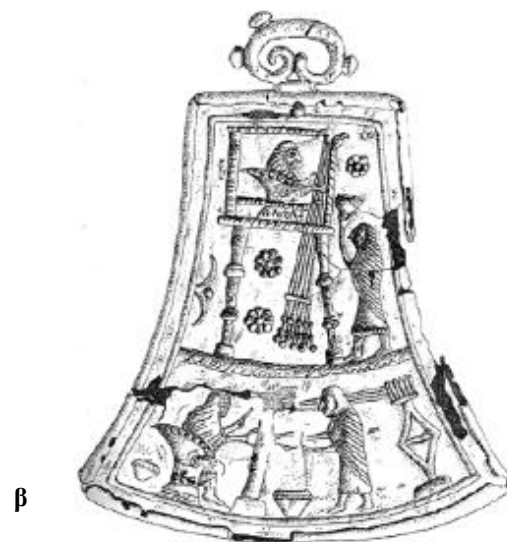
Εικόνα 38: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Micali, (α) η Αθηνά επιτίθεται σε έναν άοπλο άνδρα (β) ένας άνδρας καταδιώκει μία γυναίκα. Τελευταίες δεκαετίες του 6^{ου} - αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. Φλωρεντία, Collezione Poggiali CP 168.



Εικόνα 39: Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Micali, (ώμος) χορεύτριες (σώμα) αγόνας πάλης, μουσικοί, ακροβάτες, διασκεδαστές, αθλητές, Σάτυροι και Μαινάδες. 510-500 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1865,0103.25/B64.



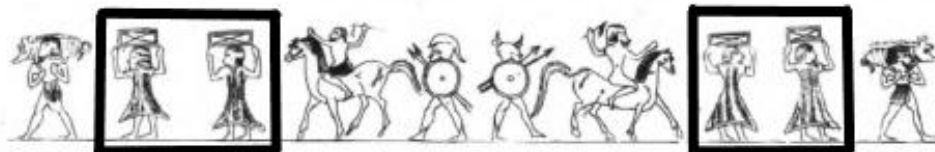
Εικόνα 40: (α) Situla της Certosa (β) σχεδιαστική απόδοση της 40α με σημειωμένες τις γυναικείες μορφές. 500-475 π.Χ. Bologna, Museo Civico Archeologico 17169.



Εικόνα 41: Σχεδιαστική απόδοση του *tintinnabulum* από την Tomba degli Ori στην Bologna, σκηνές παραγωγής υφασμάτων. Τελευταίο τέταρτο 7^{ου} αι. π.Χ. Bologna, Museo Civico Archeologico 25676.



α1



α2

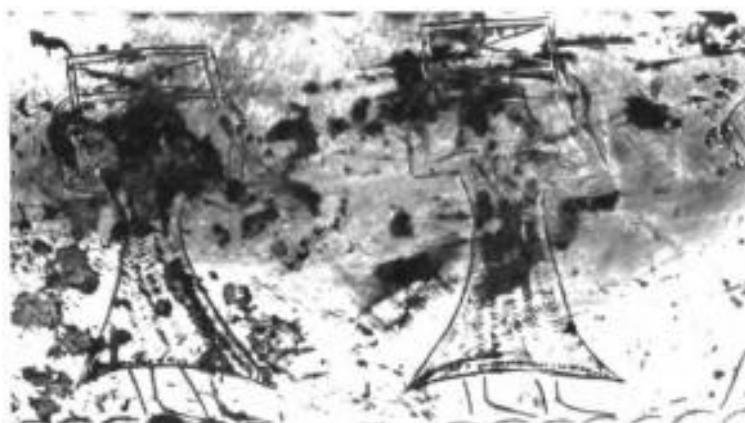
ΕΛΛΗΝΙΣΤΗ
ΕΡΩΤΗΡΗ



β1



β2



β3

Εικόνα 42: (α1) Situla του Plikasna (α2) σχεδιαστική απόδοση της 42α1, συμπεριλαμβανομένων των δύο επιγραφών, με σημειωμένες τις γυναικείες μορφές (β1-3) λεπτομέρειες των γυναικείων μορφών. Περ. το 650-625 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 2594.



α



β

Εικόνα 43: (α) Η άμαξα από τη θέση Monteleone di Spoleto (β) σχεδιαστική απόδοση της 43α.
Δεύτερο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 03.23.1.



α



β

Εικόνα 44: Sarcophago degli Sposi (πήλινη Σαρκοφάγος των Συζύγων) (140 x 202 εκ.). Περ. το 530-520 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 6646.



Εικόνα 45: Πήλινη τεφροδόχος με ανακλιμένο ζευγάρι (ύψος: 56 εκ. μήκος: 25 εκ. πλάτος: 58 εκ.). Περ. το 520-500 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου 5193.1.



Εικόνα 46: Πήλινη τεφροδόχος από τη Νεκρόπολη Monte Abatone του Cerveteri με ανακλιμένη γυναίκα που κρατάει αλάβαστρο. Μέσα 6^{ου} αι. π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Εικόνα 47: Πήλινη Σαρκοφάγος των Συζύγων (114 x 194 εκ.). Περ. το 520-510 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου 5194.1.



Εικόνα 48: Χάλκινο ειδώλιο Αθηνάς (Menrva) Προμάχου. Πρώτο μισό 5^ο αι. π.Χ. Modena, Galleria Nazionale EsUnse.



Εικόνα 49: Χάλκινο ειδώλιο Αφροδίτης (Turan) Προμάχου από το ιερό της θεάς στη Gravisca. 580-570 π.Χ. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale 72/19674.



Εικόνα 50: Σχεδιαστική απόδοση χάλκινου γυναικείου ειδωλίου από την Tomba del Duce (Vetulonia). Περ. το 630 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 7053.



Εικόνα 51: Ελεφαντοστέινο γυναικείο ειδώλιο, γνωστό και ως «η θεά των κύκνων», ως τμήμα μουσικού οργάνου (;) από τη Μικρά Ασία (Εφεσος;). Περ. το 575 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung 1964.36.



Εικόνα 52: Χάλκινη γυναικεία προτομή από τον Τάφο της Ίσιδας (Vulci). 600-575 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1850,0227.15.



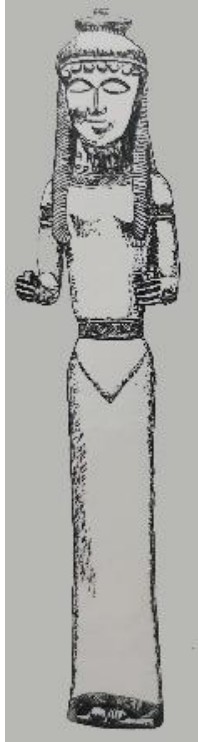
Εικόνα 53: Κεφαλή και κορμός ταφικού αγαλματίου από ασβεστόλιθο. 625-610 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale.



Εικόνα 54: Ελεφαντοστέινο γυναικείο ειδώλιο από τον Circolo della Fibula (Τάφος XLI) στη Marsiliana d'Albegna. 675-650 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale.



Εικόνα 55: Γύψινο γυναικείο ειδώλιο από τον Τάφο της Ίσιδας (Vulci). 570-560 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1850,0227.1/D1.



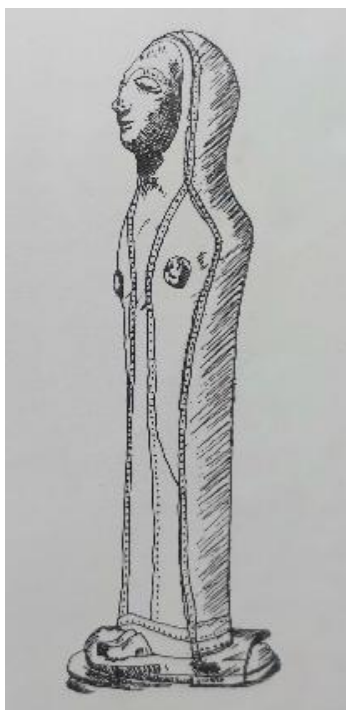
Εικόνα 56: Σχεδιαστική απόδοση χάλκινου ειδωλίου γυναίκας ή θεάς από το Brollo (Val di Chiana). Περ. το 550 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 561.



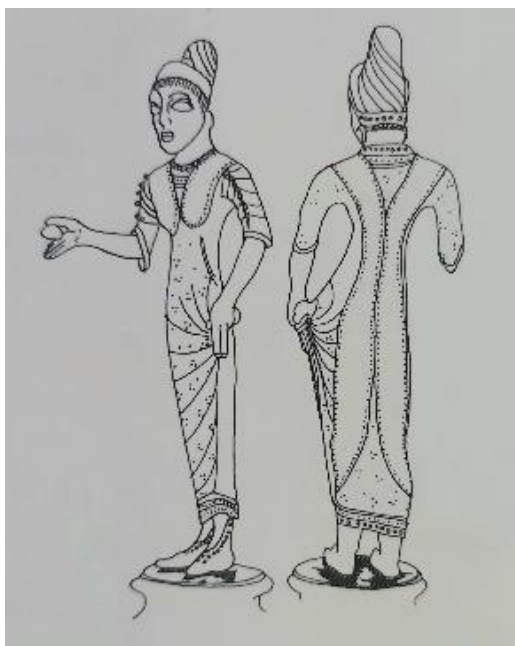
Εικόνα 57: Χάλκινο ειδώλιο λατρεύτριας-αναθέτριας με κύαθο. 625-600 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 225.



Εικόνα 58: Χάλκινο ειδώλιο λατρεύτριας-αναθέτριας. Η μαντική ράβδος, *lituus* (το λίτυον), που κρατάει στο δεξί χέρι αποτελεί ίσως μεταγενέστερη προσθήκη. 600-575 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1907,0311.1.



Εικόνα 59: Σχεδιαστική απόδοση χάλκινου γυναικείου ειδωλίου. 540-530 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 678.



Εικόνα 60: Σχεδιαστική απόδοση χάλκινου γυναικείου ειδωλίου. Περ. το 510 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 261.



Εικόνα 61: Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο. Ύστερος 6^{ος} αι. π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 17.190.2066.



Εικόνα 62: Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από το Monte Acuto Ragazza (Bologna). Πρώτες δεκαετίες 5^{ου} αι. π.Χ. Bologna, Museo Civico Archeologico.



α



β

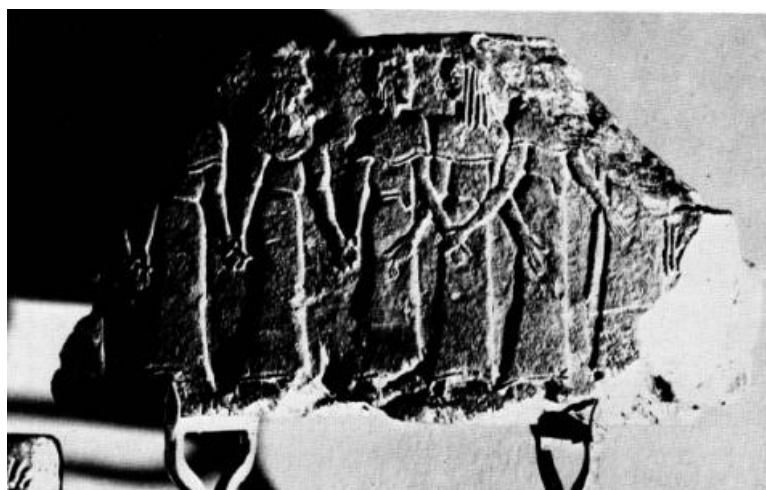


γ

Εικόνα 63: Χάλκινα γυναικεία ειδώλια και χάλκινη γυναικεία κεφαλή από το Ιερό Fonte Venezziana (Arezzo). Ύστερος 6^{ος} - πρώιμος 5^{ος} αι. π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale.



Εικόνα 64: Χάλκινη γυναικεία κεφαλή από το ιερό στο Campo della Fiera (Orvieto). Περ. το 490-480 π.Χ. Orvieto, Museo Archeologico Nazionale.



Εικόνα 65: Τμήμα στρογγυλής στήλης (*cippus*), ανάγλυφες σκηνές γυναικείου χορού. Περ. το 550 π.Χ. Παλέρμο, Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas” 8450.



Εικόνα 66: Τμήμα ανάγλυφου, ανάγλυφη σκηνή γυναικείου θρήνου. Περ. το 540 π.Χ. Παλέρμο, Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas” 8448.



Εικόνα 67: Λίθινη τεφροδόχος, ανάγλυφη σκηνή πρόθεσης. Δεύτερο μισό 6^{ου} αι. π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873,0820.758/D10.



Εικόνα 68: Σχεδιαστική απόδοση Τμήματος στρογγυλής βάσης, ανάγλυφη σκηνή πρόθεσης. Περ. το 530 π.Χ. Παλέρμο, Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas” 8435.

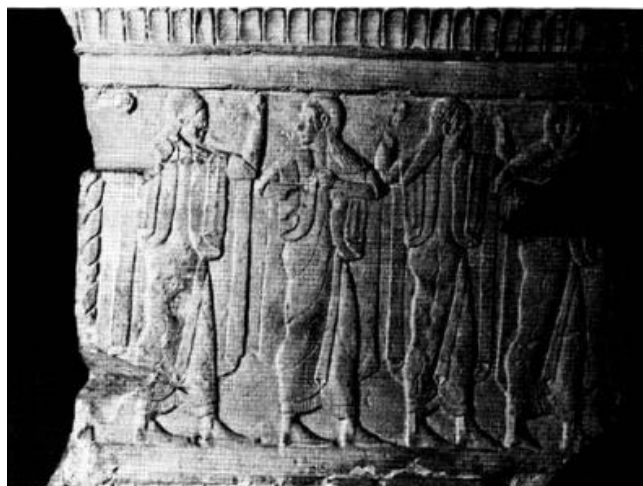


Εικόνα 69: Τμήμα στήλης (*cippus*), ανάγλυφη σκηνή πρόθεσης. Περ. το 490-480 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου Ma3602.

α



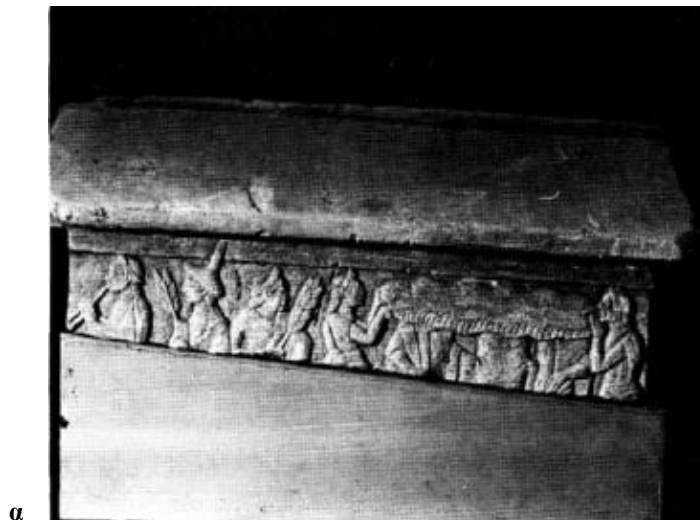
β



γ



Εικόνα 70: Αποσπασματικά σωζόμενη τετράπλευρη βάση, ανάγλυφες σκηνές: (α) πρόθεσης (β) γυναικείου χορού (γ) θρήνου ή τελετής γάμου. Περ. το 500-475 π.Χ. Ρώμη, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco 201.



Εικόνα 71: Αποσπασματικά σωζόμενη τεφροδόχος ή τετράπλευρη στήλη (*cippus*), ανάγλυφες σκηνές που σχετίζονται με το τελετουργικό του γάμου. Περ. το 490-480 π.Χ. Chiusi, Museo Nazionale Etrusco 2260.



Εικόνα 72: Τεφροδόχος-θήκη, ανάγλυφες σκηνές συμποσίου. Περ. το 490-480 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung 1239.



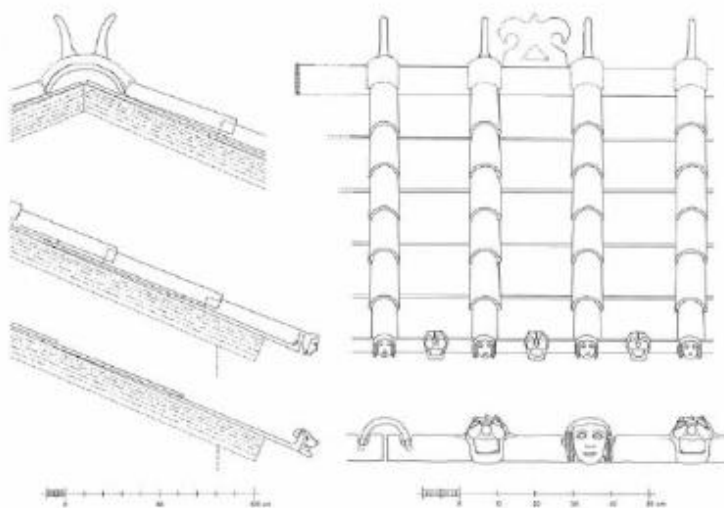
Εικόνα 73: Τεφροδόχος λάρνακα, ανάγλυφη σκηνή γυναικείου χορού. Ύστερος 6^{ος} αι. π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 5501.



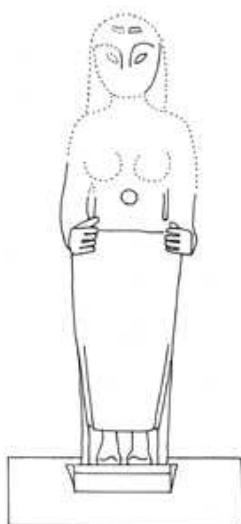
Εικόνα 74: Σχεδιαστική απόδοση κυκλικής βάσης, ανάγλυφη σκηνή γυναικών και μουσικού. Ύστερος 6^{ος} - πρώιμος 5^{ος} αι. π.Χ. Chiusi, Museo Nazionale Etrusco 2248.



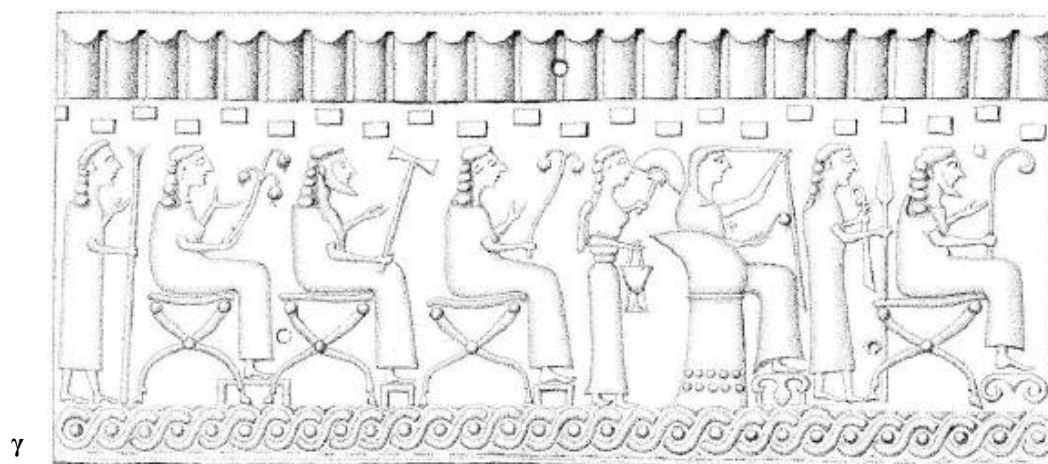
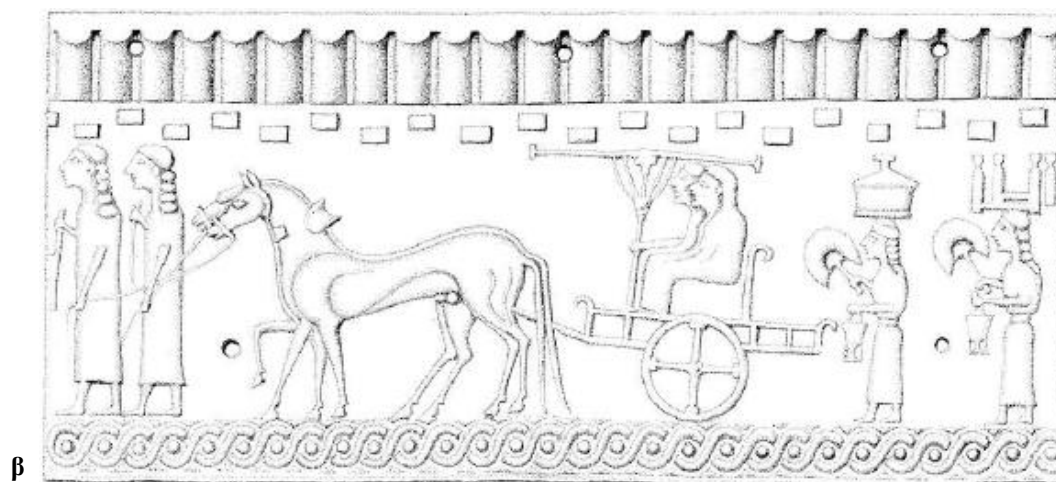
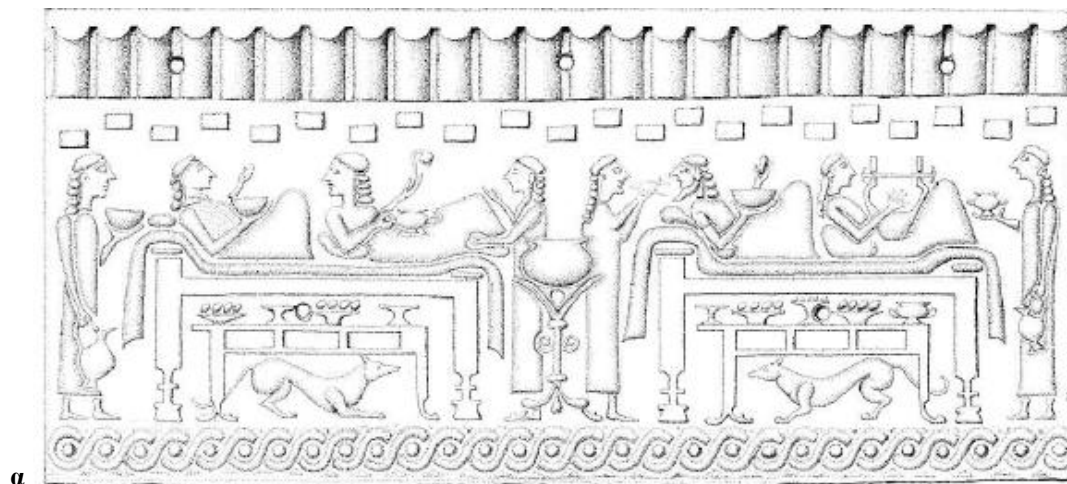
Εικόνα 75: Τμήμα βάσης ή στήλης (*cippus*), ανάγλυφη σκηνή δύο γυναικών και ενός άντρα. Ύστερος 6^{ος} αι. π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung 1230.



Εικόνα 76: (α) Σωζόμενα τμήματα πήλινης κεράμωσης από το κτήριο του «εργαστηρίου» στο Poggio Civitate (Murlo) (β) σχεδιαστική απόδοση και αποκατάσταση της 76α. Περ. το 675/650-600 π.Χ. Murlo, Antiquarium di Poggio Civitate-Museo Archeologico.



Εικόνα 77: Σχεδιαστική απόδοση πήλινου ακρωτηρίου καθιστής γυναικείας μορφής από το μεγάλο τετράπλευρο κτήριο στο Poggio Civitate (Murlo). Περ. το 580-575 π.Χ. Murlo, Antiquarium di Poggio Civitate-Museo Archeologico.



Εικόνα 78: Σχεδιαστική απόδοση πήλινης ζωφόρου από το μεγάλο τετράπλευρο κτήριο στο Poggio Civitate (Murlo), ανάγλυφες σκηνές: (α) συμποσίου (β) πομπής (γ) συνέλευσης. Περ. το 580-575 π.Χ. Murlo, Antiquarium di Poggio Civitate-Museo Archeologico.



Εικόνα 79: Πήλινο ακροκέραμο σε σχήμα γυναικείας κεφαλής από το ναό στο Portonaccio (Veio). Περ. το 510 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Εικόνα 80: Πήλινο ακρωτήριο γυναίκας με παιδί από το ναό στο Portonaccio (Veio). Περ. το 510 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Εικόνα 81: Σχεδιαστική πρόταση αναπαράστασης των ακρωτηρίων. Η Λητώ κρατάει τον μικρό Απόλλωνα που τοξεύει τον Πύθωνα.



Εικόνα 82: Ερυθρόμορφη λήκυθος, Λητώ και μικρός Απόλλωνας με τόξο. 475-425 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung F2212.



Εικόνα 83: Μελανόμορφη λήκυθος, η Λητώ κρατάει τον μικρό Απόλλωνα που τοξεύει τον Πύθωνα. 550-500 π.Χ. Παρίσι, Bibliothèque Nationale-Cabinet des Médailles 306.



Εικόνα 84: Σχεδιαστική απόδοση χάλκινου ετρουσκικού κατόπτρου από το Cerveteri, η Λητώ με τον Απόλλωνα και την Αρτέμιδα να επιτίθενται στον Πύθωνα. Περ. το 450-400 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 51109.



Εικόνα 85: Σχεδιαστική πρόταση αναπαράστασης των ακρωτηρίων. Η Άρτεμις καταδιώκει τη Νιόβη.



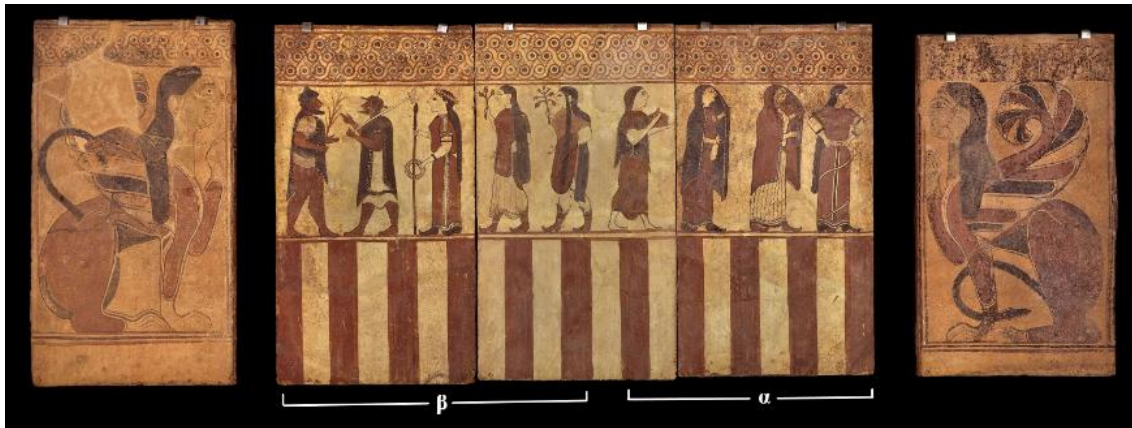
Εικόνα 86: Πήλινη αετωματική σύνθεση (*antepagmentum*) του Ναού Α στο Pyrgi. Περ. το 460 π.Χ.
Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Εικόνα 87: Πήλινο ακρωτήριο από το Cerveteri. Τελευταίο τέταρτο 6^{ου} αι. π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung TC 6681.1.



Εικόνα 88: Χάλκινο κάτοπτρο από το Vulci, η Ηώς μεταφέρει στην αγκαλιά της τον Κέφαλο. 480-470 π.Χ. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 12241.



Εικόνα 89: Πλάκες Bocca Nuova. 560-550/540 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1889,0410.1-5.



Εικόνα 90: Πλάκες Campana. Περ. το 530 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου S4031-S4035.



Εικόνα 91: Tomba Bartoccini (Tarquinia): σκηνή συμποσίου (κεντρικός θάλαμος-αέτωμα πίσω τοίχου). Περ. το 540-520 π.Χ.



Εικόνα 92: Tomba della Caccia e della Pesca (Tarquinia): σκηνή συμποσίου (κεντρικός θάλαμος-αέτωμα πίσω τοίχου). Περ. το 520/510 π.Χ.



Εικόνα 93: Tomba del Vecchio (Tarquinia), σκηνή συμποσίου (πίσω τοίχος). Περ. το 520/510 π.Χ.

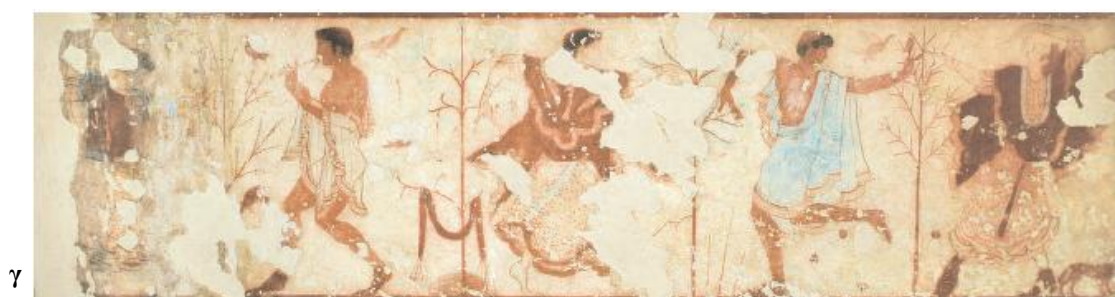


α



β

Εικόνα 94: Tomba dei Leopardi (Tarquinia), σκηνή συμποσίου (πίσω τοίχος). 490/480-470 π.Χ.



Εικόνα 95: Tomba del Triclinio (Tarquinia), (α) σκηνή συμποσίου (πίσω τοίχος) (β) σκηνή χορού (αριστερός τοίχος) (γ) σκηνή χορού (δεξιός τοίχος). Περ. το 470 π.Χ.



Εικόνα 96: Tomba della Caccia al Cervo (Tarquinia), σκηνή συμποσίου (πίσω τοίχος). Περ. το 460-440 π.Χ.

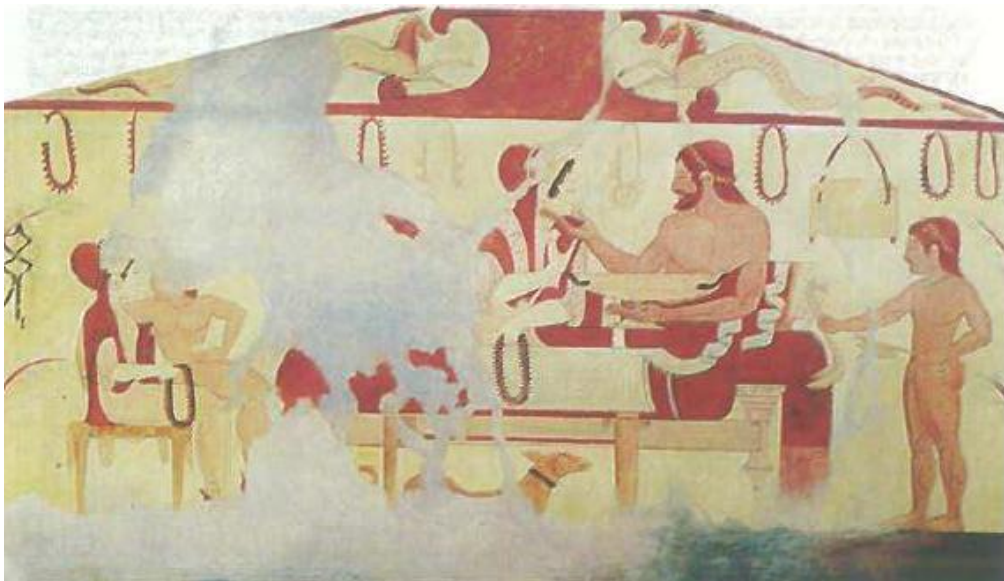


Εικόνα 97: Tomba della Nave (Tarquinia), σκηνή συμποσίου (πίσω τοίχος). Μέσα 5^{ου} αι. π.Χ.

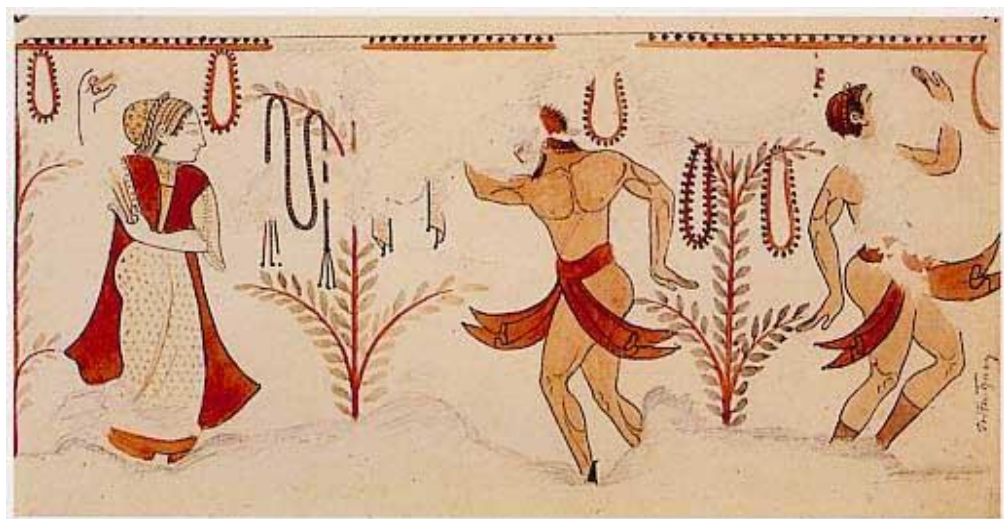


Εικόνα 98: Tomba della Scrofa Nera (Tarquinia), σκηνή συμποσίου (πίσω τοίχος). Περ. το 460-440 π.Χ.

α



β



γ



Εικόνα 99: Tomba dei Vasi Dipinti (Tarquinia), σχεδιαστική απόδοση σκηνών (α) συμποσίου (πίσω τοίχος) (β) χορού (αριστερός τοίχος) (γ) χορού (δεξιός τοίχος). Περ. το 510/500 π.Χ.



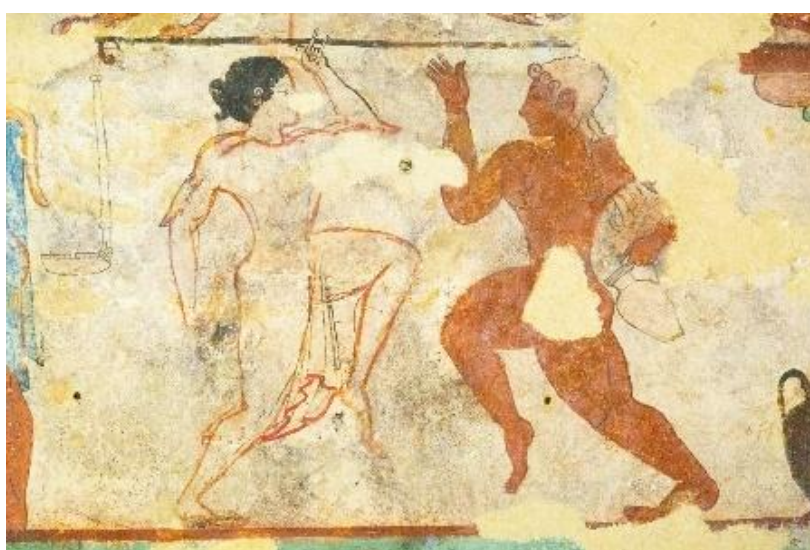
Εικόνα 100: Tomba Claudio Bettini/5513 (Tarquinia), (α) σκηνή συμποσίου (πίσω τοίχος) (β) σκηνή χορού (δεξιός τοίχος). Περ. το 450/440 π.Χ.



α1



α2



α3

Εικόνα 101: Tomba delle Leonesse (Tarquinia), (α1) σκηνή χορού (πίσω τοίχος) (α2, α3) λεπτομέρειες της α1. Περ. το 520 π.Χ.



Εικόνα 102: Tomba Moretti/5591 (Tarquinia), αλχητής, άνδρας με κύλικα, γυναίκα (πίσω τοίχος). Περ. το 500/490 π.Χ.



Εικόνα 103: Tomba Cardarelli (Tarquinia), άνδρας με κύλικα, αλχητής, γυναίκα με συνοδεία (αριστερός τοίχος). Περ. το 510/500 π.Χ.



α



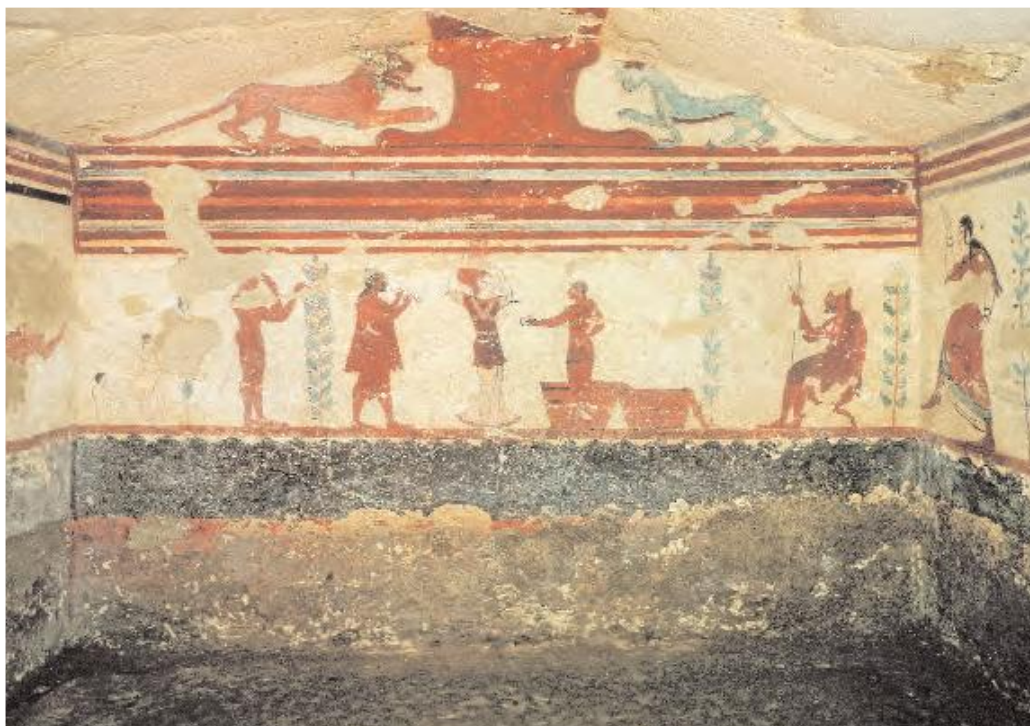
β



γ

Εικόνα 104: Tomba Francesca Giustiniani (Tarquinia), (α) σκηνή χορού (πίσω τοίχος) (β) σχεδιαστική αποκατάσταση της *bella ballerina* (τοίχος δεξιά της εισόδου). Μέσα με τρίτο τέταρτο 5^{ου} αι. π.Χ.

α





β1



β2



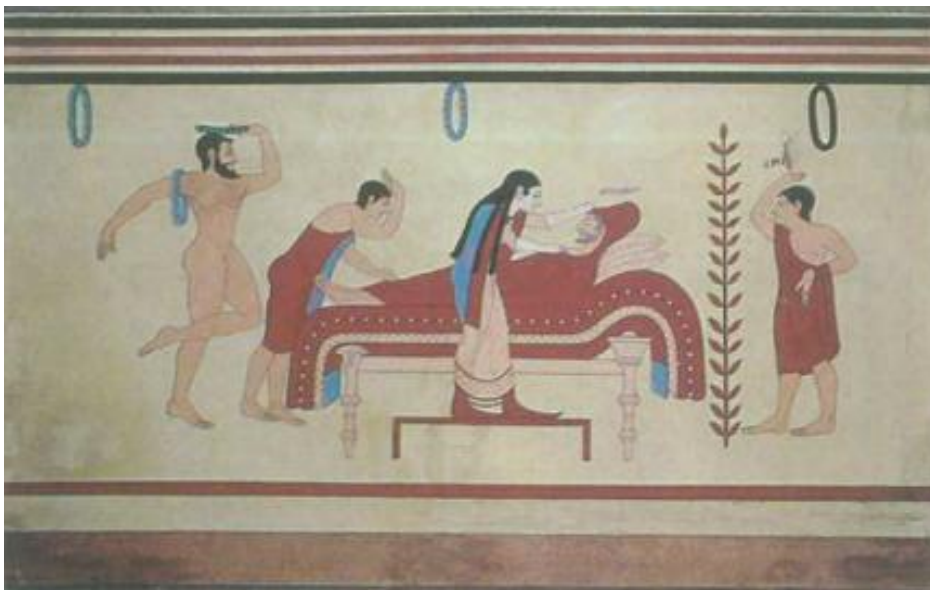
Εικόνα 105: Tomba dei Giocolieri/2437 (Tarquinia), (α) ακροβατική σκηνή (πίσω τοίχος) (β1, β2) σκηνή χορού (δεξιός τοίχος). Περ. το 520 π.Χ.



Εικόνα 106: Tomba della Scimmia (Chiusi), σχεδιαστική απόδοση της ακροβατικής σκηνής (κεντρικός θάλαμος-δεξιά της εισόδου). Περ. το 480 π.Χ.



α1



α2

Εικόνα 107: Tomba del Morto (Tarquinia), (α1) σκηνή πρόθεσης (αριστερός τοίχος) (α2) σχεδιαστική απόδοση της α1. Περ. το 510 π.Χ.

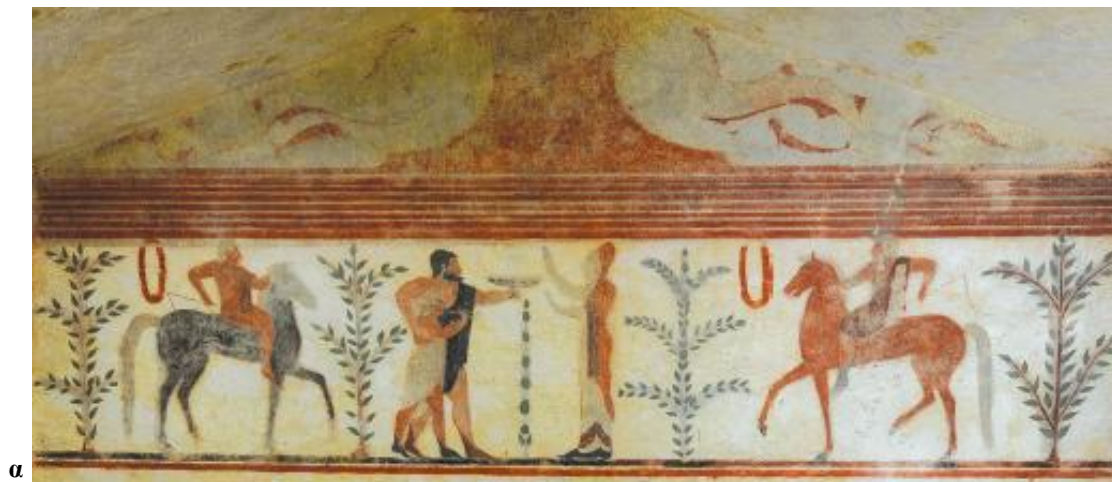


α



β

Εικόνα 108: Tomba del Letto Funebre (Tarquinia), (α) νεκρική κλίνη (πίσω τοίχος) (β) σκηνή αθλητικών αγώνων, πυρρίχιου, χορεύτριας, αυλητή, δύο υπηρετών και γυναικείου συμποσίου (αριστερός τοίχος). Περ. το 460/450 π.Χ.



Εικόνα 109: Tomba del Barone (Tarquinia), (α) σκηνή συνάντησης μίας γυναίκας και ενός άνδρα με κύλικα και έναν νεαρό αυλητή (πίσω τοίχος) (β) γυναίκα ανάμεσα σε δύο νέους με άλογα (αριστερός τοίχος). Περ. το 510/500 π.Χ.



α1



α2



β

Εικόνα 110: Tomba delle Bighe (Tarquinia), (α1) σκηνή ανδρικού συμποσίου και επιτάφια αγώνων με θεατές σε εξέδρες (πίσω τοίχος) (α2) σχεδιαστική απόδοση της α1 (β) σχεδιαστική απόδοση της σκηνής χορού και των επιτάφια αγώνων με θεατές σε εξέδρες (δεξιός τοίχος). Περ. το 490/480 π.Χ.

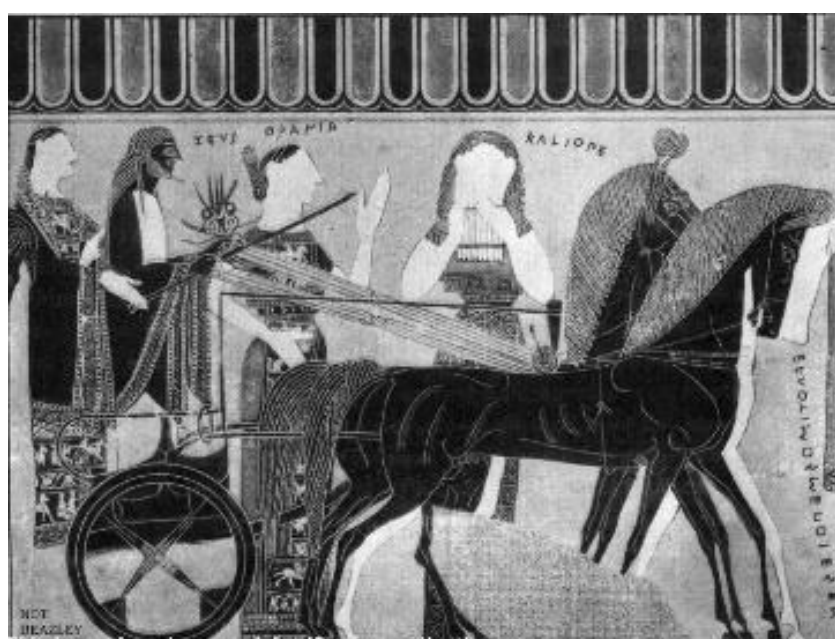
α1



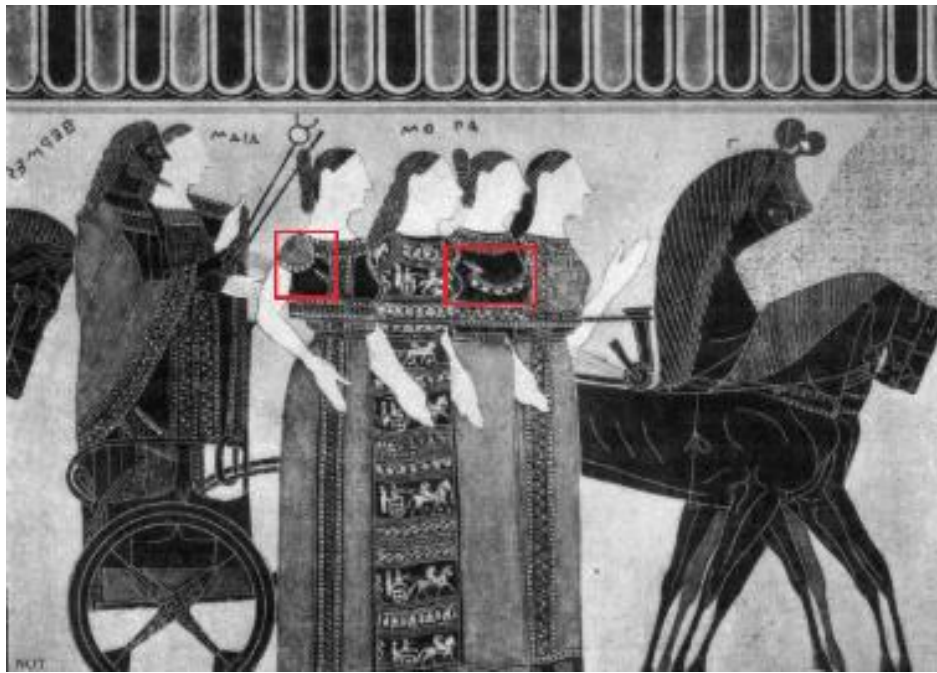
α2



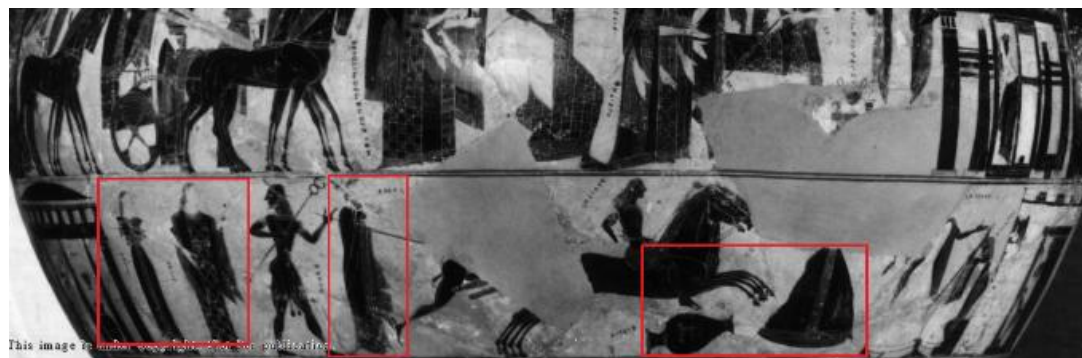
α3



α4



β



γ





δ



ε

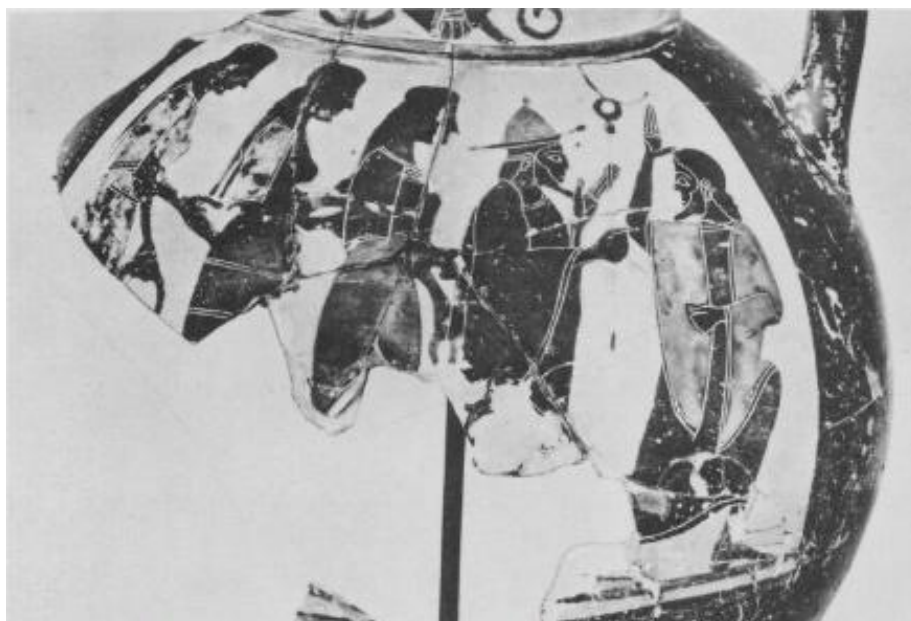
Εικόνα 111: Μελανόμορφος κρατήρας François, (α1-α4) λεπτομέρειες της σκηνής των γάμων του Πηλέα και της Θέτιδας (β) σκηνή της καταδίωξης του Τρώϊλου από τον Αχιλλέα (γ) λεπτομέρεια της σκηνής της επιστροφής του Ηφαίστου στον Όλυμπο (δ) λεπτομέρεια της σκηνής του κυνηγιού του Καλυδώνιου κάπρου (ε) λεπτομέρεια της σκηνής του γέρανου. Περ. το 570/560 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 4209.



Εικόνα 112: Κυκλαδικός αμφορέας από την Πάρο, κρίση του Πάριδος. Τελευταίο τέταρτο 7^{ου} αι. π.Χ. Πάρος, Αρχαιολογικό Μουσείο 2652.



Εικόνα 113: Όλπη Chigi, λεπτομέρειες από τη σκηνή της κρίσης του Πάριδος (σώμα). Περ. το 640 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 22679.



Εικόνα 114: Αποσπασματικός μελανόμορφος αμφορέας, η κρίση του Πάριδος. 575-525 π.Χ.
Κοπεγχάγη, Εθνικό Μουσείο της Δανίας 13440.



Εικόνα 115: Μελανόμορφος κιονωτός κρατήρας, η κρίση του Πάριδος. Περ. το 560-540 π.Χ.
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1948,1015.1.



Εικόνα 116: Μελανόμορφη υδρία, η κρίση του Πάριδος. 550-520 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung F1894.



Εικόνα 117: Μελανόμορφος αμφορέας, η κρίση του Πάριδος. 510-500 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.25/B238.



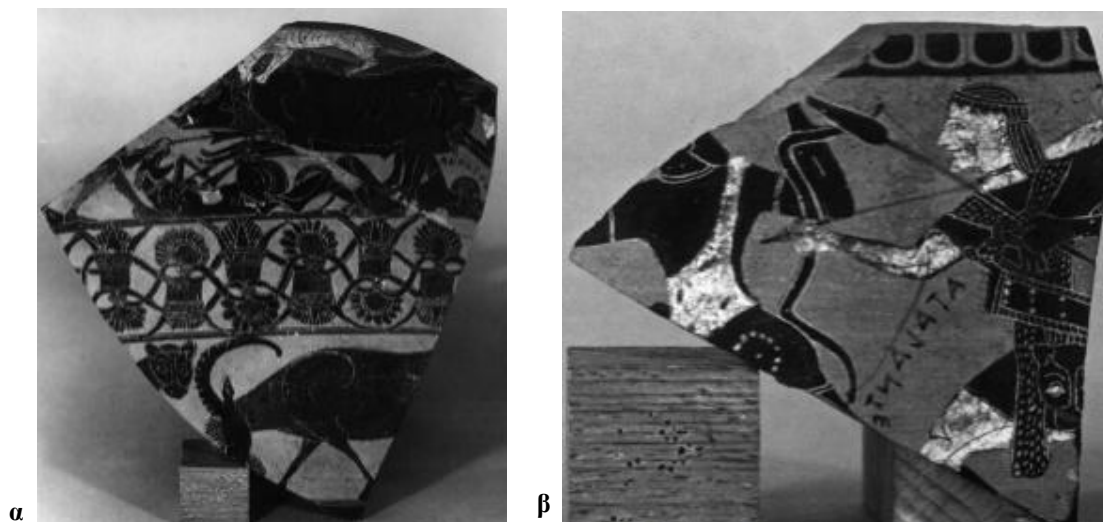
Εικόνα 118: Μελανόμορφη υδρία, η κρίση του Πάριδος (λαιμός). 515-500 π.Χ. Σικάγο, The Art Institute 1889.15.



Εικόνα 119: Ερυθρόμορφη υδρία, η κρίση του Πάριδος. Περ. το 470 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873,0820.353/E178.



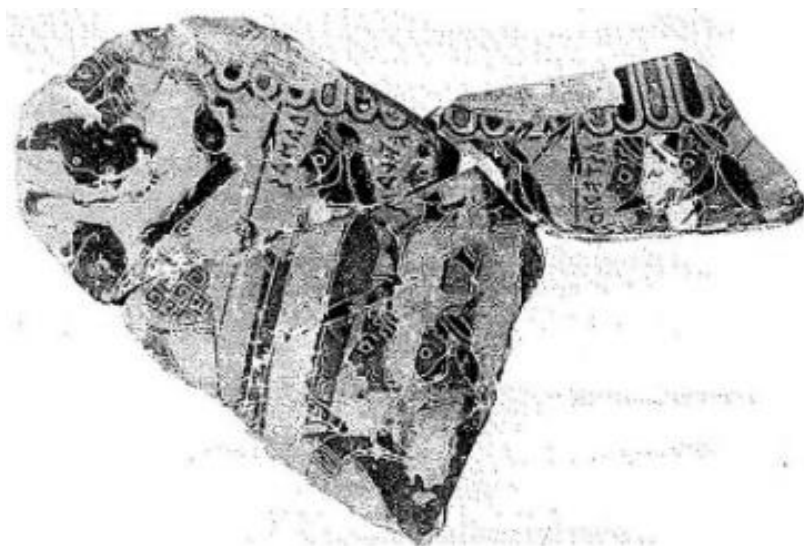
Εικόνα 120: Αποσπασματικός μελανόμορφος λέβητας, (α) κυνήγι Καλυδώνιου κάπρου με τη συμμετοχή της Αταλάντης (επιγράφεται) (β) υδατογράφημα της α. 580-570 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Αγοράς P334.



Εικόνα 121: (α) Τμήμα μελανόμορφου λέβητα, κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου (β) Τμήμα μελανόμορφου λέβητα, τμήμα από την παράσταση με την Αταλάντη (επιγράφεται). 570-560 π.Χ. Bolligen, συλλογή R. Blatter 673.



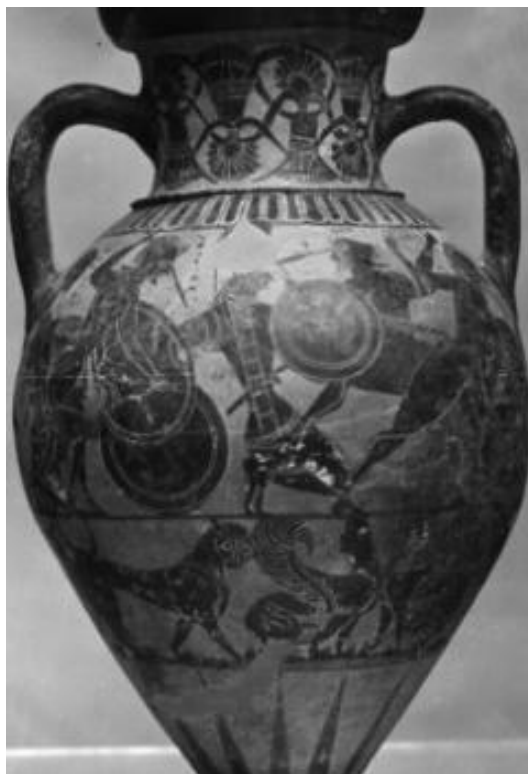
Εικόνα 122: Μελανόμορφη υδρία, κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου με τη συμμετοχή της Αταλάντης. Περ. το 550 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 1797.



Εικόνα 123: Τμήμα μελανόμορφου λέβητα, η πάλη της Αταλάντης με τον Πηλέα. 575 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1.590.



Εικόνα 124: Μελανόμορφη υδρία, λεπτομέρεια της πάλης της Αταλάντης με τον Πηλέα. 550-540 π.Χ. Manchester, Manchester University IIIH5.



Εικόνα 125: Μελανόμορφος αμφορέας, σκηνή Αμαζονομαχίας. Δεύτερο τέταρτο 6^{ου} αι. π.Χ.
Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1913.164.



Εικόνα 126: Μελανόμορφος αμφορέας, μονομαχία Αχιλλέα και Πενθεσίλειας (επιγράφονται). Περ.
το 540-530 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1836.0224.127/B210.



Εικόνα 127: Μελανόμορφος αμφορέας, έφιππη σύγκρουση Αχιλλέα και Πενθεσίλειας (επιγράφονται). 520 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen 1502.



Εικόνα 128: Ερυθρόμορφη κύλικα, σκηνή Αμαζονομαχίας (μετάλλιο). 460-450 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen 2688.



Εικόνα 129: Ερυθρόμορφη στάμνος, λεπτομέρεια της σκηνής όπου η Ηώς καταδιώκει τον Τιθωνό.
500-450 π.Χ. Βαλτιμόρη, Walters Art Museum 48.2034.



Εικόνα 130: Ερυθρόμορφη κύλικα, η Ηώς καταδιώκει τον Τιθωνό (;) (μετάλλιο). Περ. το 470-460
π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts 95.28.



Εικόνα 131: Ερυθρόμορφη οινοχόη, η Ηώς καταδιώκει τον Τιθωνό. Περ. το 460-450 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου G438.



Εικόνα 132: Ερυθρόμορφη λήκυθος, η Ηώς απαγάγει τον Κέφαλο. Δεύτερο τέταρτο 5^{ου} αι. π.Χ. Μαδρίτη, Museo Arqueologico Nacional L159.



Εικόνα 133: Ερυθρόμορφο πτηνόσχημο ρυτό, η Ηώς απαγάγει τον Κέφαλο (;). Περ. το 480/470 π.Χ.
St. Petersburg, State Hermitage Museum B682.



α



β

Εικόνα 134: Μελανόμορφος αμφορέας, (α) ο Διόνυσος και θίασος του (β) Μαινάδες. Περ. το 520-510 π.Χ. Orvieto, Museo Civico-Archeologico Faina 273.



Εικόνα 135: Μελανόμορφος αμφορέας, χορός Μαινάδων και Σάτυρων. Περ. το 540-510 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1842,0407.22/B296.



Εικόνα 136: Μελανόμορφος αμφορέας, χορός δύο Μαινάδων. Περ. το 500 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1836,0224.96/B277.



Εικόνα 137: Ερυθρόμορφη κύλικα λευκού βάθους, Μαινάδα με θύρσο και πάνθηρα (μετάλλιο). 490-485 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen J332.



Εικόνα 138: Αποσπασματικά σωζόμενος μελανόμορφος αμφορέας, γυναίκες χορεύουν χέρι με χέρι. Περ. το 550-540 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1888,0208.66/B121.



Εικόνα 139: Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας, γυναίκες χορεύουν χέρι με χέρι. Περ. το 460-440 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 909.



Εικόνα 140: Τμήμα ερυθρόμορφης λουτροφόρου, γαμήλιο έθιμο λουτροφορίας. 470-450 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης NA 1957 Αα 1463.



α



β

Εικόνα 141: (α) Μελανόμορφος κιονωτός κρατήρας (β) λεπτομέρεια της σκηνής του γάμου του Πάριδος και της Ελένης (επιγράφονται) στην πίσω όψη. Περ. το 590-570 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 27.116.



Εικόνα 142: Μελανόμορφος αμφορέας, σκηνή γαμήλιας πομπής. Περ. το 550-540 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1868,0610.2/B174.



α



β

Εικόνα 143: (α) Μελανόμορφη λήκυθος (β) ανάπτυγμα της περιμετρικής σκηνής της γαμήλιας πομπής. Περ. το 550-530 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 56.11.1.



Εικόνα 144: Πυξίδα λευκού βάθους, σκηνή γαμήλιας πομπής. 470-450 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1894,0719.1/D11.



Εικόνα 145: Τμήμα ερυθρόμορφης λουτροφόρου, γαμήλια σκηνή. 470-450 π.Χ., Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης NA 1957 Αα 1743.



Εικόνα 146: Τμήμα ερυθρόμορφης λουτροφόρου, γαμήλια σκηνή των ανακαλυπτηρίων. 470-450 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης NA 1955 Αα 8.



Εικόνα 147: Αποσπασματικά σωζόμενη ερυθρόμορφη λουτροφόρος, φτερωτή γυναικεία μορφή που κλείνει τη γαμήλια πομπή πίσω από τη νύφη. Περ. το 450 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης ΝΑ 1957 Αα 694.



Εικόνα 148: Μελανόμορφο επίνητρο, σκηνή κατεργασίας μαλλιού. Περ. το 510-500 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 10.210.13.



α



β

Εικόνα 149: (α) Μελανόμορφη λήκυθος (β) ανάπτυγμα της περιμετρικής σκηνής κατεργασίας μαλλιού και ύφανσης. Περ. το 550-530 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 31.11.10.



Εικόνα 150: Ερυθρόμορφη κύλικα, σκηνή κατεργασίας μαλλιού (μετάλλιο). Περ. το 470 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale 7B28.



α



β

Εικόνα 151: (α) Ερυθρόμορφη πυξίδα (β) ανάπτυγμα της περιμετρικής σκηνής γυναικωνίτη με μυθολογικά γυναικεία πρόσωπα (επιγράφονται). 500-470 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873,0111.7/E773.



Εικόνα 152: Ερυθρόμορφη υδρία, γυναίκα (Σαπφώ;) που διαβάζει παρουσία τριών άλλων γυναικών. Περ. το 450 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1885,1213.18/E190.



Εικόνα 153: Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας, γυναίκα που παίζει βάρβιτο παρουσία δύο άλλων γυναικών. Περ. το 460 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 23.160.80.



Εικόνα 154: Ερυθρόμορφη λήκυθος, γυναίκα με κάτοπτρο. Δεύτερο τέταρτο 5^{ου} αι. π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο CC1198.



Εικόνα 155: Ερυθρόμορφο αλάβαστρο, γυναίκα που καθρεφτίζεται. Περ. το 500 π.Χ. Πειραιάς, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 156: Ερυθρόμορφη υδρία, θεραπαινίδα παραδίδει παιδί στη μητέρα του. Περ. το 440-430 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1873,0820.350/E219.



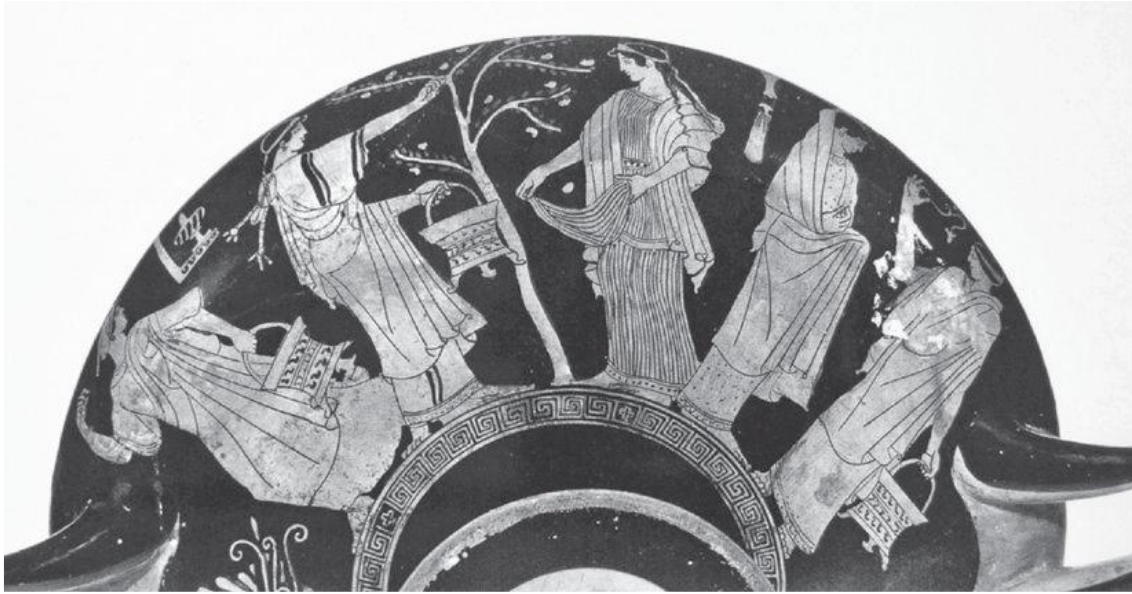
Εικόνα 157: Μελανόμορφη υδρία, νέες μεταφέρουν νερό (Υδροφορία). 530-510 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.66/B336.



Εικόνα 158: Μελανόμορφη υδρία, νέες σε κρήνη (Υδροφορία). 510-500 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1843,1103.56/B335.



Εικόνα 159: Ερυθρόμορφη κύλικα, γυναίκα ταΐζει χήνες. Περ. το 480 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung F2306.



Εικόνα 160: Ερυθρόμορφη κύλικα, γυναίκες μαζεύουν καρπούς. Περ. το 470 π.Χ. Compiègne, Musée Vivienel 1090.



Εικόνα 161: Ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας, γυναίκες μαζεύουν καρπούς. Περ. το 460 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 07.286.74.



Εικόνα 162: Μελανόμορφος αμφορέας, νέα σε υποδηματοποιείο. Περ. το 500-490 π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts 01.8035.

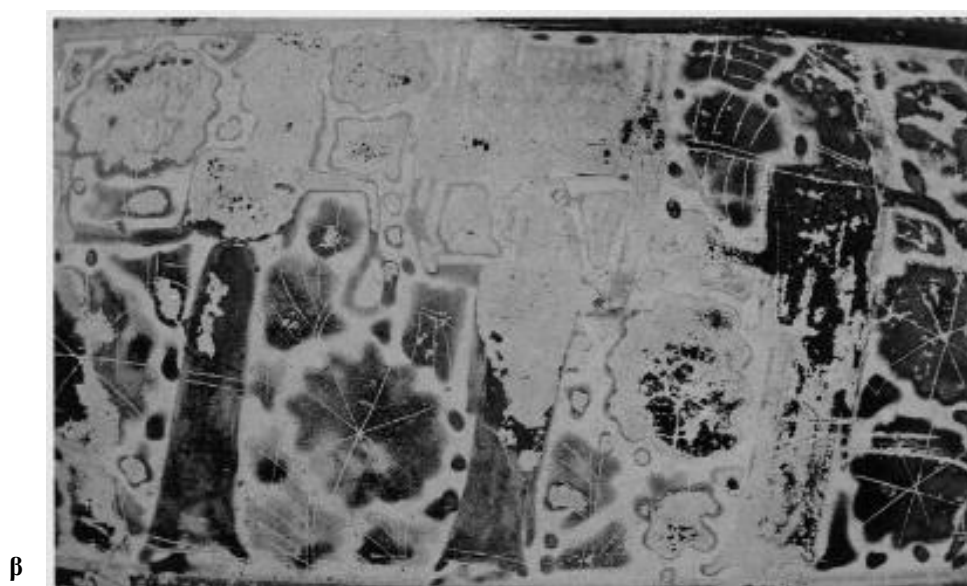
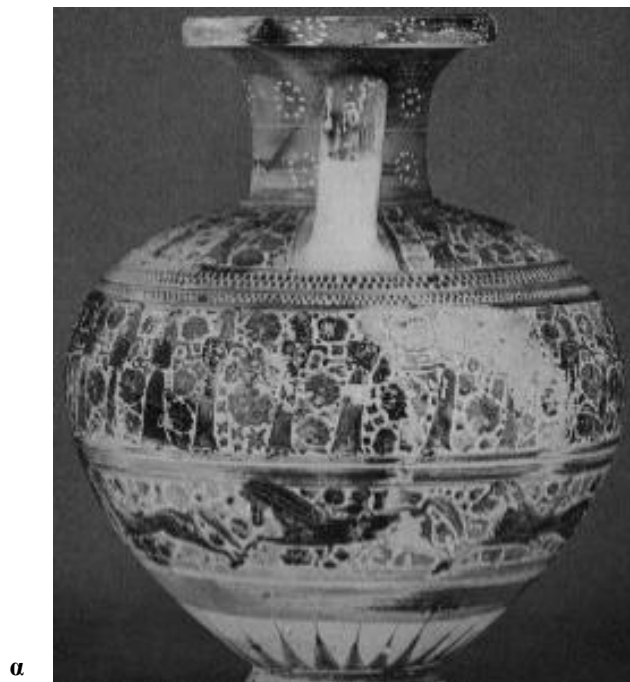


α



β

Εικόνα 163: Ερυθρόμορφη πελίκη, (α) αρωματοπώλισσα και πελάτισσα (β) γυναίκα προσφέρει αλάβαστρο σε μία καθιστή μορφή. 470-460 π.Χ. Βέρνη, Historisches Museum 12227.



Εικόνα 164: (α) Μελανόμορφος κορινθιακός αμφορέας (β) λεπτομέρεια από τη σκηνή της γυναικείας πομπής θρησκευτικού-λατρευτικού χαρακτήρα (σώμα). Περ. το 600-575 π.Χ. Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania MS552.

α



β



Εικόνα 165: (α) Ερυθρόμορφο αλάβαστρο (β) ανάπτυγμα της περιμετρικής σκηνής της θυσιαστικής πομπής. Περ. το 520-500 π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts 13.195.



Εικόνα 166: Ερυθρόμορφη κύλικα, γυναίκα με οينوχόη και καλάθι μπροστά σε βωμό (μετάλλιο).
Περ. το 490-480 π.Χ. Τολέδο, Museum of Art 72.55.



Εικόνα 167: Μελανόμορφη κύλικα, σκηνή από τα Αττικά Θεσμοφόρια. Περ. το 560-550 π.Χ.
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1906,1215.1.



Εικόνα 168: Μελανόμορφος αμφορέας, Αθηνά ανάμεσα σε αυλητή και νέα (ίσως σκηνή από τα Παναθήναια). Περ. το 550-540 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 53.11.1.



Εικόνα 169: Μελανόμορφος αμφορέας, το δρώμενο της Αιώρας. Περ. το 540-530 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου F60.



Εικόνα 170: Ερυθρόμορφη στάμνος, τελετουργικά δρώμενα προς τιμήν του Διονύσου. Περ. το 450 π.Χ. San Antonio, Museum of Art 86.134.64.



Εικόνα 171: Ερυθρόμορφη στάμνος, τελετουργικά δρώμενα προς τιμήν του Διονύσου. Περ. το 450-440 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 21.88.3.



Εικόνα 172: Ερυθρόμορφη κύλικα, τελετουργικά δρώμενα προς τιμήν του Διονύσου. 490-480 π.Χ.
Βερολίνο, Antikensammlung F2290.



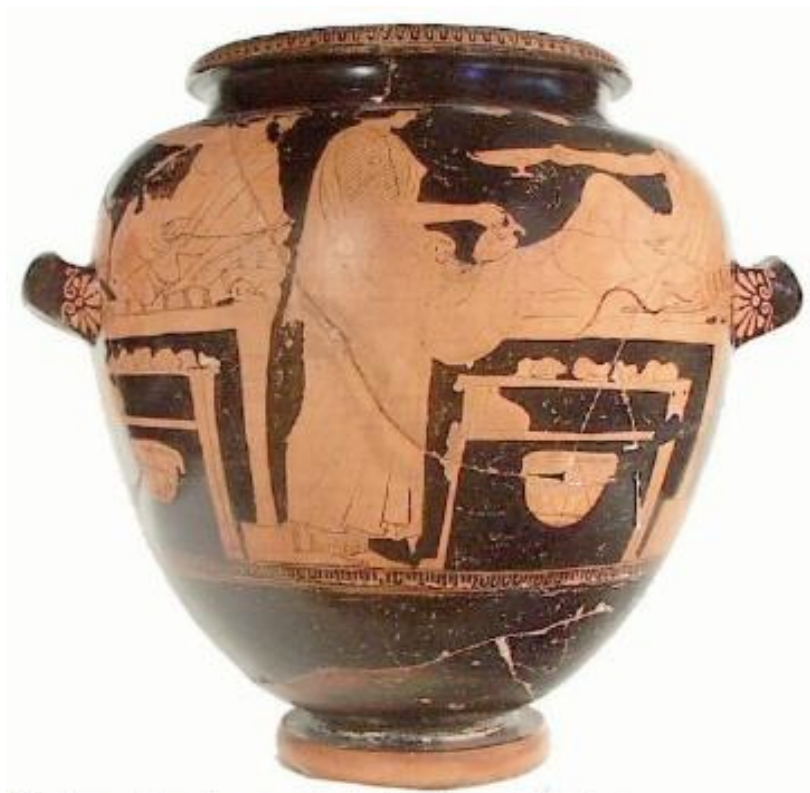
Εικόνα 173: Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας, Διόνυσος με Αριάδνη και Σάτυρους ή σκηνή από τα Λήναια. Περ. το 450-440 π.Χ. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale RC4197.



Εικόνα 174: Μελανόμορφος αμφορέας, σκηνή θυσιαστικής πομπής. Περ. το 550-540 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung F1686.



Εικόνα 175: Ερυθρόμορφη κύλικα λευκού βάθους, ιέρεια ή θεά μπροστά σε βωμό (μετάλλιο). Περ. το 470 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 1979.11.15.



Εικόνα 176: Ερυθρόμορφη στάμνος, γυναίκα με οινόχνη σε συμπόσιο. Περ. το 450 π.Χ. Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1965.127.



Εικόνα 177: Ερυθρόμορφη κύλικα, σκηνή συμποσίου. Περ. το 480 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο 20.246.



Εικόνα 178: Ερυθρόμορφη υδρία, σκηνή συμποσίου με εταίρες να παίζουν τον κότταβο (ώμος). Περ. το 510 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen J6.



Εικόνα 179: Ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας, αυλητρίδα σε συμπόσιο. Περ. το 450 π.Χ. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 27248.



Εικόνα 180: Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας, χορεύτρια εκτελεί ένοπλο χορό σε συμπόσιο. Τρίτο τέταρτο 5^{ου} αι. π.Χ. Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale STG281.



Εικόνα 181: Μελανόμορφος φορμίσκος, σκηνή πρόθεσης (ορισμένες από τις μορφές επιγράφονται). Τελευταίο τέταρτο 6^{ου} αι. π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού 691.



Εικόνα 182: Πρώιμη μελανόμορφη λουτροφόρος, σειρά γυναικών θρηνωδών (λαιμός). Αρχές 6^{ου} αι. π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού 2865.



Εικόνα 183: (α) Μελανόμορφη λουτροφόρος με σκηνή πρόθεσης (σώμα) και γυναικών θρηγνωδών (λαιμός) (β) λεπτομέρεια της παράστασης στο λαιμό. Ύστερος 6^{ος} αι. π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 27.228.



Εικόνα 184: (α) Ερυθρόμορφη λουτροφόρος με σκηνή πρόθεσης (σώμα) και γυναικών θρηγνωδών (λαιμός) (β) λεπτομέρεια της παράστασης στο σώμα. 460 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο CC1167.



α



β

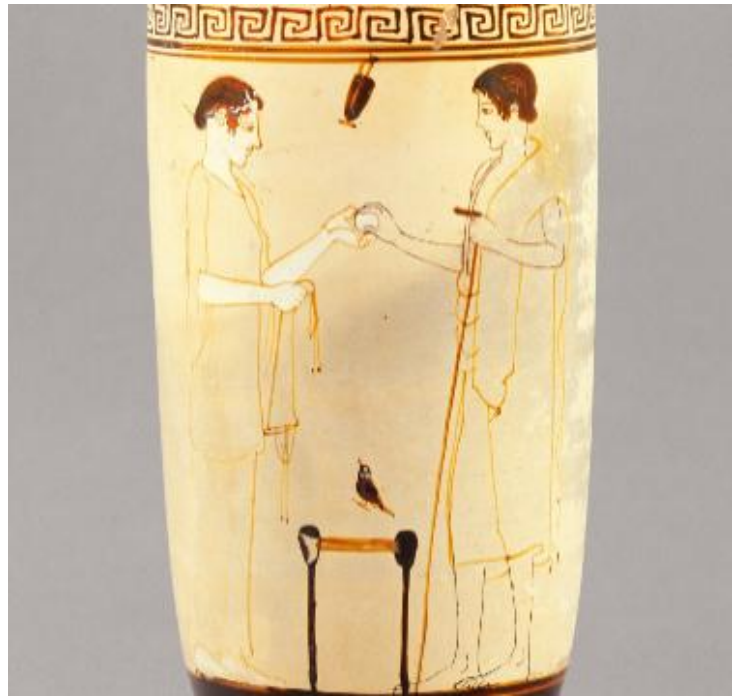


γ

Εικόνα 185: Λευκή λήκυθος, σκηνή πρόθεσης. Περ. το 450 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης 07.286.40.



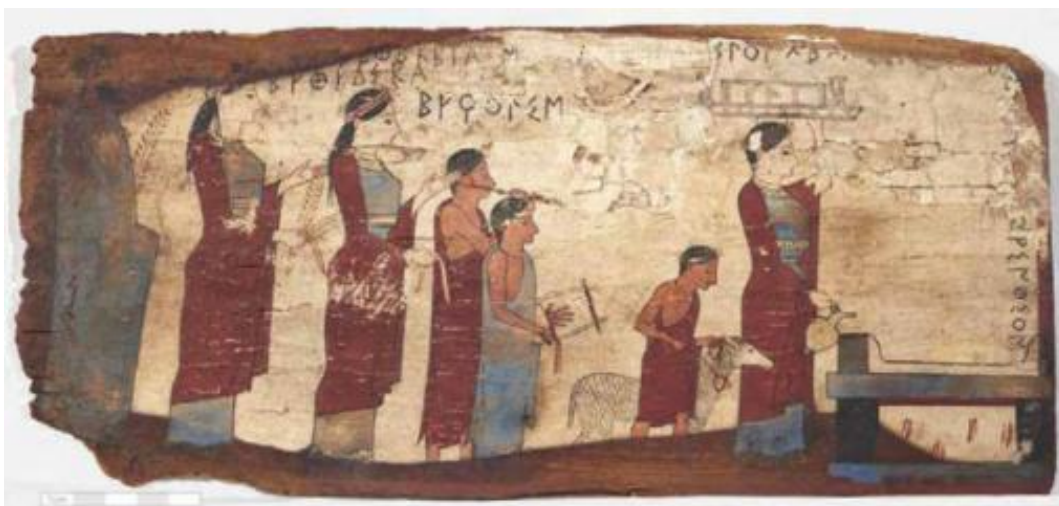
Εικόνα 186: Λευκή λήκυθος, νέα με καλάθι γεμάτο επιτύμβιες προσφορές και νέος με ρόδι. Περ. το 470-460 π.Χ. Malibu, The J. Paul Getty Museum 84.AE.745.



Εικόνα 187: Λευκή λήκυθος, νέος προσφέρει σε νέα αυγό. Περ. το 460-450 π.Χ. Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.99.



Εικόνα 188: Λευκή λήκυθος, σκηνή προσφοράς σε επιτύμβιο μνημείο. Περ. το 470-460 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου MNB 3059.



α



β



γ

Εικόνα 189: Γραπτοί ξύλινοι πίνακες από τα Πιτσά Κορινθίας, (α) σκηνή πομπής για θυσία (β-γ) σκηνή τελετουργικού χορού γυναικών. Περ. το 540-530 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 16464, 16467.



Εικόνα 190: Χάλκινο ειδώλιο Αθηνάς στον τύπο του Παλλαδίου. 570-550 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης ΕΑΜ X 6450.



Εικόνα 191: Χάλκινο ειδώλιο Αθηνάς στον τύπο της Προμάχου. Γύρω στο 500 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης ΕΑΜ X 6452.



Εικόνα 192: Χάλκινο αγαλμάτιο Αθηνάς στον τύπο της Προμάχου, ανάθημα της Μελησούς (επιγράφεται εγχάρακτα στην βάση). 500-470 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 6447.



Εικόνα 193: Πήλινο ειδώλιο καθιστής Αθηνάς. 500-480 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 11142.



Εικόνα 194: Πήλινο ειδώλιο καθιστής θεάς. 500-480 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 11670.



Εικόνα 195: Τμήμα ειδωλίου καθιστής Αρτέμιδος. 500-480 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 12323.



Εικόνα 196: Ξύλινο γυναικείο ειδώλιο από το Ηραίο της Σάμου. Μέσα 7^{ου} αι. π.Χ. ή λίγο αργότερα. Βαθύ Σάμου, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 197: Χάλκινο αγαλμάτιο γυναικείας μορφής από το Ηραίο της Σάμου. 6^{ος} αι. π.Χ. Βαθύ Σάμου, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 198: Πήλινα γυναικεία σανιδόμορφα ειδώλια. Ύστερος 7^{ος} και πρώιμος 6^{ος} αι. π.Χ. Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 199: Πήλινο ειδώλιο καθιστής θεάς. 6^{ος} αι. π.Χ. Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 200: Πήλινο ειδώλιο καθιστής γυναίκας που κρατάει βρέφος από το Ακραίφνιο Βοιωτίας. Πρώτο μισό 5^{ου} αι. π.Χ. Θήβα, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 201: Πήλινο ειδώλιο γυναίκας που ζυμώνει από το Ακραίφνιο Βοιωτίας. Αρχές 5^{ου} αι. π.Χ. Θήβα, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 202: Χάλκινο ειδώλιο γυναίκας που τρέχει ή χορεύει. 520-500 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 1876,0510.1.



Εικόνα 203: Χάλκινο ειδώλιο Αμαζόνας από το Παλαιόκαστρο Τρικάλων. 550-525 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 13230.



Εικόνα 204: Τμήμα μαρμάρινης επιτύμβιας στήλης από την Ανάβυσσο Αττικής, γυναίκα με παιδί.
Περ. το 520 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 4472.



Εικόνα 205: Τμήμα μαρμάρινης επιτύμβιας στήλης από την Αττική. Περ. το 490 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό
Αρχαιολογικό Μουσείο 36.



Εικόνα 206: Τμήμα μαρμάρινης επιτύμβιας στήλης από τα Φάρσαλα, νέες με άνθη. Περ. το 470-460 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου Ma701.



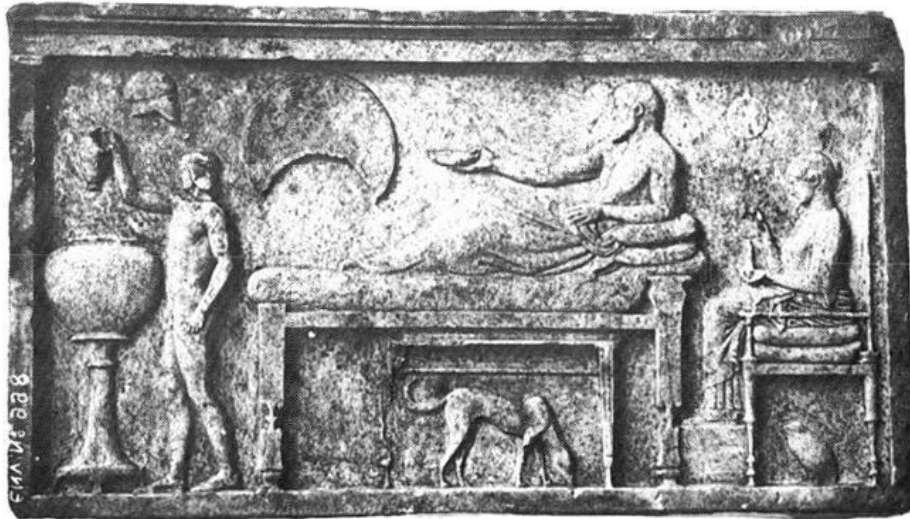
Εικόνα 207: Μαρμάρινη επιτύμβια στήλη από το Καταφύγι Ικαρίας. Περ. το 460 π.Χ. Ικαρία, Αρχαιολογικό Μουσείο Αγίου Κηρύκου 134.



Εικόνα 208: Μαρμάρινη επιτύμβια στήλη νεαρού κοριτσιού από τη συλλογή Giustiniani. Περ. το 460 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung SK 1482.



Εικόνα 209: Μαρμάρινο αναθηματικό ανάγλυφο από τα Χρύσαφα Λακωνίας. Περ. το 540 π.Χ. Βερολίνο, Antikensammlung SK 731.



Εικόνα 210: Μαρμάρινο αναθηματικό ανάγλυφο από τη Θάσο. Περ. το 460-450 π.Χ.
Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 211: Μαρμάρινο αναθηματικό «ανάγλυφο της θυσίας του χοίρου» από την Ακρόπολη. 490-480 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 581.



Εικόνα 212: Μαρμάρινο αναθηματικό «ανάγλυφο των Χαρίτων» από την Ακρόπολη. 500-490 π.Χ.
Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 702.



Εικόνα 213: Μαρμάρινο άγαλμα όρθιας γυναίκας από τη Δήλο, ανάθημα της Ναξίας Νικάνδρας.
Περ. το 650 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1.



Εικόνα 214: Μαρμάρινο άγαλμα Κόρης με ρόδι από την Ακρόπολη. 580-570 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 593.



Εικόνα 215: Μαρμάρινο άγαλμα Κόρης από την Ακρόπολη. 520-510 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 670.



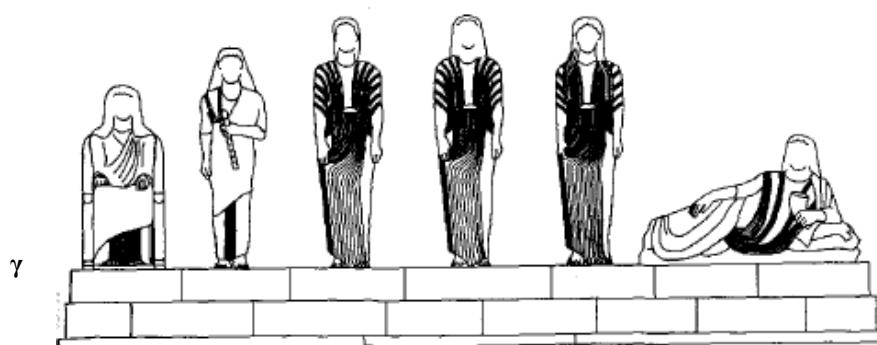
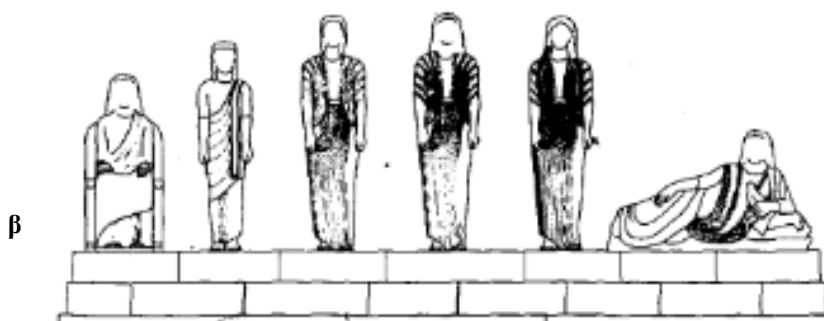
Εικόνα 216: Μαρμάρινο άγαλμα «Κόρης με τα αμυγδαλωτά μάτια» από την Ακρόπολη. Περ. το 500 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 674.



Εικόνα 217: Μαρμάρινο άγαλμα Κόρης από τον τάφο της Φρασίκλειας στη Μερέντα Αττικής. Περ. το 550-540 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 4889.



Εικόνα 218: Ελεφαντοστέινα πόδια κάποιου χρυσελεφάντινου αγάλματος από το ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς. 6^{ος} αι. π.Χ. Δελφοί, Αρχαιολογικό Μουσείο 9946, 9947.



Εικόνα 219: (α) Σύνταγμα του γλύπτη Γενέλεω από το Ηραίο της Σάμου (β-γ) σχεδιαστικές αναπαραστάσεις του συντάγματος. 560-550 π.Χ. Βαθύ Σάμου, Αρχαιολογικό Μουσείο.



α



β



γ

Εικόνα 220: Το «Αέτωμα της Ελιάς» από την Ακρόπολη. 570/560-550 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 52.



Εικόνα 221: Το αέτωμα της Γιγαντομαχίας από τον Αρχαίο Ναό της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη. 525-500 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης Ακρ. 631 α, Α-С.



Εικόνα 222: Τμήμα μελανόμορφου αμφορέα, Αθηνά και Γίγαντας. Περ. το 520-510 π.Χ. Bologna, Museo Civico Archeologico 43.



Εικόνα 223: Μελανόμορφος σκύφος, Αθηνά και Γίγαντας. Περ. το 500 π.Χ. Λυών, Lugdunum Musée et Théâtres romains 37.1003.



α



β

γ

δ

Εικόνα 224: (α) Αναπαράσταση του περιθύρου του θησαυρού των Σιφνίων μαζί με τη σωζόμενη Καρυάτιδα από το Αρχαιολογικό Μουσείο των Δελφών (β) η Καρυάτιδα από τον θησαυρό των Σιφνίων (γ) κορμός Καρυάτιδας από τους Δελφούς (δ) κεφάλι Καρυάτιδας από τους Δελφούς. Περ. το 530-525 π.Χ. Δελφοί, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνα 225: (α) Σύμπλεγμα Θησέα και Αμαζόνας από το δυτικό αέτωμα του ναού του Απόλλωνος Δαφνηφόρου στην Ερέτρια (β) κορμός αγάλματος της Αθηνάς από το δυτικό αέτωμα του ναού του Απόλλωνος Δαφνηφόρου στην Ερέτρια. 520-490 π.Χ. Ερέτρια, Αρχαιολογικό Μουσείο 18053, 18054.