

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 2 (2002)



Ελεφαντοσχέινο κτένι με τις προσωποποιήσεις
της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης

Ιωάννης Δ. Βαραλής

doi: [10.12681/benaki.18189](https://doi.org/10.12681/benaki.18189)

Copyright © 2018, Ιωάννης Δ. Βαραλής



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βαραλής Ι. Δ. (2018). Ελεφαντοσχέινο κτένι με τις προσωποποιήσεις της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης. *Μουσείο Μπενάκη*, 2, 71–87. <https://doi.org/10.12681/benaki.18189>

Ελεφαντοστέινο κτένι με τις προσωποποιήσεις της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης

ΣΤΟΝ *ΟΔΗΓΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ*, που εκδόθηκε το 1935, αναφέρεται ότι, σύμφωνα με την παλαιά έκθεση, η 53η προθήκη της αίθουσας Γ περιλάμβανε ρωμαϊκά, κοπτικά και ισλαμικά κτένια από ξύλο και ελεφαντοστό, με προέλευση την Αίγυπτο. Δύο από τα εκτιθέμενα κτένια ήταν «*ελεφάντινα ρωμαϊκά*» και από αυτά το δεύτερο –που αποτελεί και το θέμα αυτής της μελέτης– έφερε: «*ἐπι μὲν τῆς μίας ὄψεως τὴν Ρώμην, ἐπὶ δὲ τῆς ἄλλης τὴν Ἀλεξάνδρειαν, ἀμφοτέρας ἐνθρόνους*».¹ Ακριβώς η ίδια περιγραφή του κτενιού, με μνεία των προσωποποιήσεων, απαντά και στο βιβλίο του *Μπενάκου* με την πληροφορία ότι αγοράστηκε στο Παρίσι στις 10 Οκτωβρίου 1925 από το αρχαιοπωλείο του οίκου Daguerre.² Αρκετά χρόνια αργότερα, ο E. Carrs Jr., στη βιβλιοκρισία του για τη δεύτερη έκδοση του βασικού –για κάθε μελέτη σχετική με τα παλαιοχριστιανικά έργα από ελεφαντόδοντο– βιβλίου του W. F. Volbach, αναφέρθηκε τα παραπάνω κτένια του Μουσείου Μπενάκη ανάμεσα σε όσα ο συγγραφέας είχε παραλείψει να περιλάβει στον κατάλογό του.³ Ο Carrs υπήρξε, όσο γνωρίζω, ο πρώτος που ταύτισε τις μορφές του δεύτερου κτενιού με τις Τύχες της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης. Το κτένι αυτό έγινε περισσότερο γνωστό όταν παρουσιάστηκε στη μεγάλη έκθεση *Βυζαντινή Τέχνη – Τέχνη ευρωπαϊκή* στην Αθήνα το 1964 και στην έκθεση *Splendeur de Byzance* στις Βρυξέλλες το 1982. Τα σχετικά λήμματα των καταλόγων γράφτηκαν αντίστοιχα από την Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη⁴ και από την αείμνηστη Λ. Μπούρα.⁵ Φωτογραφίες του κτενιού με ενήμερωτικές λεζάντες δημοσιεύτηκαν σε οδηγούς του Μουσείου Μπενάκη, στο συνοπτικό του αείμνηστου Μ.

Χατζηδάκη,⁶ αλλά και στο πρόσφατο λεύκωμα των Α. Δεληβορριά και Δ. Φωτόπουλου.⁷ Το κτένι, τέλος, περιλήφθηκε στην τρίτη έκδοση του έργου του Volbach (V88b):⁸ στο συγκεκριμένο βιβλίο πλέον παραπέμπουν όσοι ερευνητές χρειάζεται να το αναφέρουν στο πλαίσιο ευρύτερων μελετών τους, όπως έκαναν λόγου χάρη ο A. Cutler⁹ και η G. Bühl.¹⁰

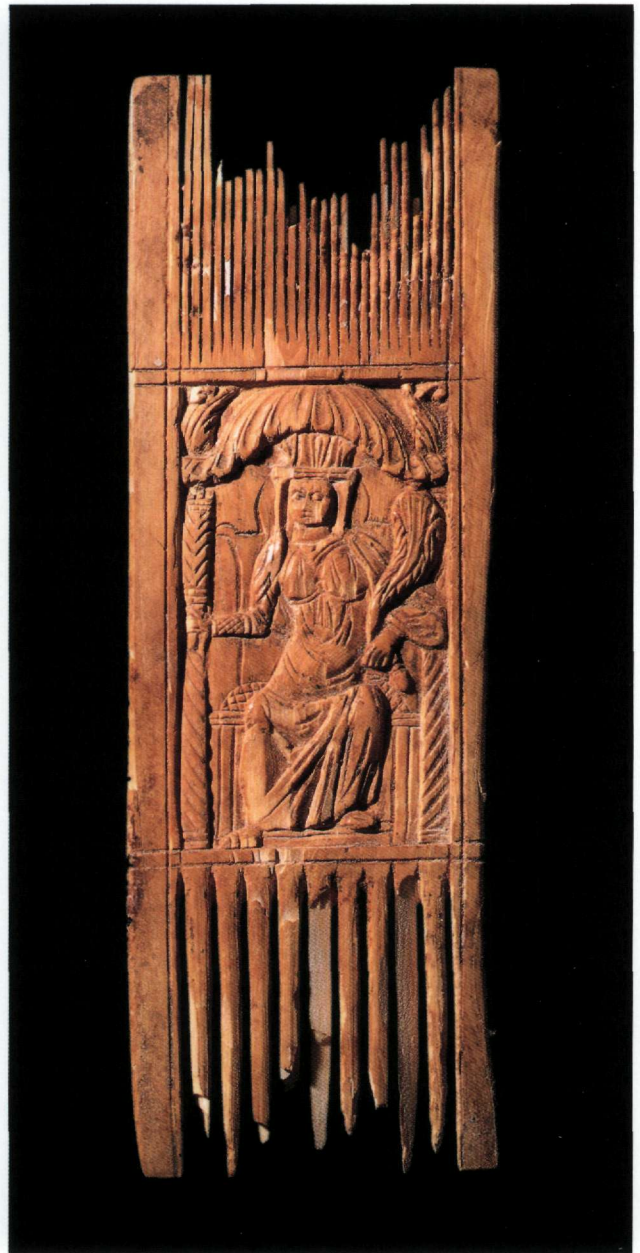
Από μια πρώτη ματιά, η ίδια η χρήση του κτενιού και το είδος του υλικού του υπαγορεύουν τον τρόπο με τον οποίο το πολύτιμο αυτό αντικείμενο μπορεί να προσεγγιστεί. Κατ' αρχάς, πρόκειται για ένα τέχνηργο καθημερινής χρήσης, μια χτένα για τα μαλλιά, που όμως δεν έχει κατασκευαστεί από ξύλο –το πιο συνηθισμένο υλικό για αντικείμενα τέτοιου είδους¹¹ ωστόσο, παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες με ξύλινα κτένια. Επίσης, δεν φέρει γνωστές και κοινότοπες παραστάσεις· αντίθετα, είναι το μοναδικό σωζόμενο στο είδος του, όπως έχει ήδη επισημάνει η Μπούρα.¹² Επιπλέον, ο τρόπος κατασκευής του και τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά των μορφών που αποτυπώνονται σε αυτό δεν μπορούν να συγκριθούν παρά με έργα μικρογλυπτικής από ελεφαντόδοντο, τα οποία όμως είχαν άλλες χρήσεις.¹³ Σε αυτά τα θέματα θα προσπαθήσει να επικεντρωθεί η παρούσα μελέτη, που έλαβε αφορμή από τη συγγραφή σχετικού λήμματος για τον κατάλογο της πρόσφατης έκθεσης *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*¹⁴ –ορισμένα από τα συμπεράσματα του λήμματος αυτού γίνονται αντικείμενο περαιτέρω συζήτησης.

Το κτένι και οι συνάφειές του

Το κτένι με αρ. ευρ. 10287 του Μουσείου Μπενά-



Εικ. 1. Κτένι 10287. Πρόσθια όψη: προσωποποίηση της Ρώμης. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).



Εικ. 2. Κτένι 10287. Οπίσθια όψη: προσωποποίηση της Κωνσταντινούπολης. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

κη είναι ορθογώνιο (μέγιστες διαστάσεις: μήκος 16,3 εκ., πλάτος 5,5 εκ., πάχος 0,6 εκ.) και ανήκει στον τύπο των συμπαγών κτενιών, αφού φέρει και στις δύο όψεις του εγχάρακτο και επιπεδόγλυφο διάκοσμο (εικ. 1-2). Το μακρόστενο κεντρικό του τμήμα πλαισιώνεται από σειρές δοντιών, αραιών και μεγάλων στη μία

στενή πλευρά, πυκνών και λεπτών στην άλλη. Ο εικονιστικός διάκοσμος τοποθετείται σε διάχωρα που ορίζονται από εγχάρακτες γραμμές. Στη μία όψη (εικ. 1), μια ένθρονη γυναικεία μορφή τοποθετείται κάτω από κιβώριο με γεισίποδες, το οποίο στηρίζεται σε στρεπτούς κίονες. Ο ουρανός του κιβωρίου σχηματίζει χα-

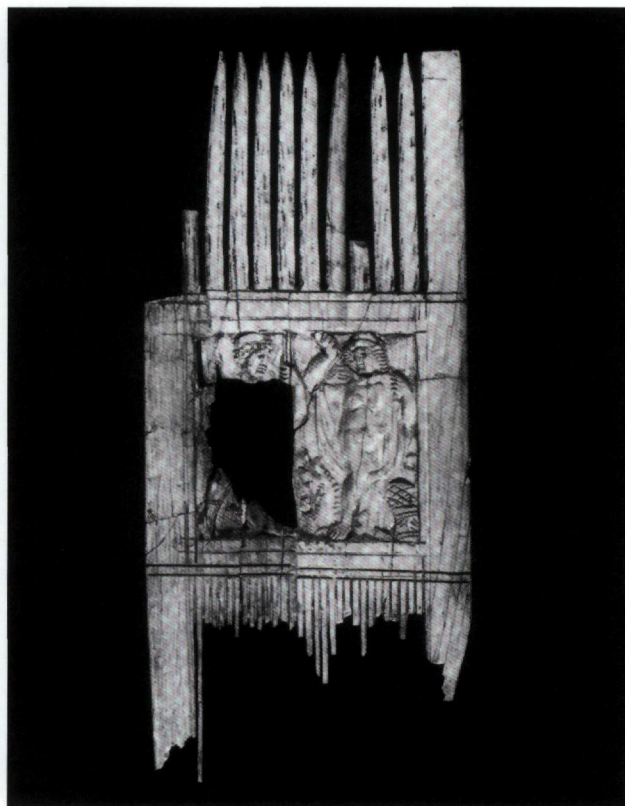
μηλωμένο τόξο στο κέντρο και φέρει ανθεμωτά ακρωτήρια στις γωνίες. Η γυναίκα φορά χιτώνα που αφήνει ακάλυπτο το δεξί της χέρι και το ένα στήθος της, και ζώνη που σφίγγει το ρούχο ψηλά στη μέση και ανεβαίνει διαγώνια ανάμεσα στα στήθη, ενώ ένα απόπιτυγά της προβάλλει από πίσω και πέφτει μπροστά, φτάνοντας στα πόδια χαμηλά. Η γυναίκα φορά κράνος και κρατά δόρυ στο δεξί και σφαίρα με χιαστί γραμμές στο αριστερό. Στην άλλη όψη (εικ. 2), εικονίζεται μια επίσης ένθρονη γυναικεία μορφή κάτω από κιβώριο με διάκοσμο κογχύλης, που φέρεται από στρεπτούς κίονες και πλαισιώνεται από ανθεμωτά ακρωτήρια. Η γυναίκα φορά χειριδωτό χιτώνα με κοσμημένα επιμάνικα και ιμάτιο. Φέρει στην κεφαλή πυργωτό διάδημα και από επάνω πέπλο που πέφτει μέχρι τους ώμους. Κρατά δάδα (ή πυρσό) στο δεξί και κέρασ της Αμαλθείας στο αριστερό της χέρι. Και οι δύο θρόνοι διαθέτουν ψηλό ερεισίνωτο, μαξιλάρι στο κάθισμα και υποπόδιο.

Το κτένι, μολονότι είναι από ελεφαντοστό, φέρει όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά των κτενιών που έχουν κατασκευαστεί από ξύλο και προέρχονται από την Αίγυπτο, αποδεδειγμένα ή υποθετικά. Για την πλειονότητα των κτενιών αυτού του τύπου δεν έχει ακόμη προταθεί κάποια χρονολογική κατάταξη, αλλά ο συχνός χαρακτηρισμός τους ως “κοπτικά”, όπως συνήθως απαντούν στη βιβλιογραφία, τους προσδίδει ένα χρονολογικό πλαίσιο ανάμεσα στον 5ο και τον 7ο αιώνα.¹⁵ Είναι ωστόσο γεγονός ότι τέτοιου είδους κτένια συνέχισαν να κατασκευάζονται και μετά την κατάκτηση της Αιγύπτου από τους Άραβες,¹⁶ ενώ παρόμοια φτιάχνονται έως και σήμερα.¹⁷ Όλα διαθέτουν ορθογώνιο σχήμα και συμπαγές σώμα (ανήκουν στην κατηγορία *massive Hochkämme*), και στις στενές πλευρές φέρουν δύο είδη δοντιών, αραιά και μεγάλα στη μια για να ξεμπλέκουν και να δίνουν όγκο στα μαλλιά, πυκνά και λεπτά στην άλλη για να τα καθαρίζουν και να τους χαρίζουν στιλπνότητα. Πρόσφατες ωστόσο εντομολογικές έρευνες έδειξαν ότι τα λεπτά και πυκνά δόντια των κτενιών χρησιμοποιούνταν ενδεχομένως και για την απομάκρυνση των φειρών από το τριχωτό της κεφαλής.¹⁸ Τέτοια ξύλινα κτένια φυλάσσονται σε μουσεία και συλλογές όλου του κόσμου. Ενδεικτικά αναφέρω τα ξύλινα κτένια του Κοπτικού Μουσείου του Καΐρου,¹⁹ των Κρατικών Μουσείων του Βερολίνου,²⁰ του Μουσείου του Λούβρου,²¹ καθώς και του ίδιου του Μουσείου Μπενάκη.²² Από αυτά, κανένα δεν φέρει παραστάσεις

που να μπορούν να συγκριθούν με αυτές του κτενιού που μας απασχολεί, αφού κατά κανόνα κοσμούνται με γεωμετρικά θέματα.

Αλλά και ανάμεσα στα δημοσιευμένα κτένια που έχουν κατασκευαστεί από ελεφαντόδοντο, το κτένι του Μουσείου Μπενάκη δύσκολα βρίσκει συγγένειες. Από τα κτένια με παγανιστικό διάκοσμο μπορούν να διακριθούν ορισμένα υποσύνολα, τα οποία όμως δεν μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα ούτε σε συγκεκριμένα εργαστήρια ούτε σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Μια πρώτη ομάδα συνιστούν δύο κτένια στα οποία ο λόγος του μήκους προς το πλάτος είναι μικρότερος από αυτόν στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη. Σε αυτά, το κεντρικό τμήμα κοσμεύεται με ορθογώνια διάχωρα που τείνουν προς το τετράγωνο, ενώ τα δόντια αποδίδονται όπως ακριβώς και στα ξύλινα κτένια, με τα ακραία τμήματα πλατιά και τα δόντια προχειροφτιαγμένα, τα αραιά πεπλατυσμένα και τα λεπτά μη διακριτά και πυκνοδομημένα. Αναφέρω ενδεικτικά το κτένι που φυλάσσεται στο *Römisch-Germanisches Zentralmuseum* του Mainz (V88a) και εκείνο που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη (V88c). Σε διαφορετική ομάδα ανήκουν κτένια με σαφώς πιο φροντισμένη κατασκευή: το διάχωρο του κεντρικού τμήματος είναι τετράγωνο, με διάτρητο ή και γραπτό διάκοσμο, ενώ τα δόντια είναι διαμορφωμένα με εξαιρετική επιμέλεια, με τα ακραία τμήματα λεπτά, τα αραιά δόντια σωληνώδη και μυτερά, και τα λεπτά αρκετά αραιωμένα και ευδιάκριτα. Πρόκειται για κτένια όπως αυτό του Μουσείου του Λούβρου, με την επιγραφή της ιδιοκτήτριας(;) Ελλαδίας,²³ και εκείνο του Αιγυπτολογικού Ινστιτούτου του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης.²⁴ Από τα κτένια με διάκοσμο από το χριστιανικό θεματολόγιο, τα περισσότερα έχουν πλάτος μεγαλύτερο από το μήκος τους. Επίσης, οι σειρές των δοντιών τοποθετούνται στις μακρές πλευρές του ορθογώνιου διαχώρου που φέρει την εικονιστική παράσταση και όχι στις στενές, όπως στα προηγούμενα παραδείγματα. Πρόκειται για κτένια όπως αυτά του Βατικανού (V202), του Λούβρου (V203), του Split (V203a) και του Καΐρου (V204).²⁵

Το κτένι του Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζει αξιοσημείωτες αναλογίες ως προς τη μορφή με δύο συμπαγή κτένια από την Αίγυπτο, το ένα από ελεφαντόδοντο με παγανιστικές παραστάσεις και το άλλο από ξύλο με τυπικά χριστιανικά θέματα. Οι διαστάσεις τους είναι παρόμοιες, η απόδοση των δοντιών εντελώς όμοια,



Εικ. 3-4. Παρίσι, Μουσείο Cluny. Κτένι Cl. 16074. Πρόσθια και οπίσθια όψη (από: J.-P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny* [Paris 1985] 112).

–τόσο μεταξύ τους όσο και με άλλα ξύλινα κτένια–, το κεντρικό διάχωρο ορίζεται από εγχάρακτες γραμμές με συγγενική πρόχειρη διάταξη και οι παραστάσεις αποδίδονται στο ίδιο χαμηλό ανάγλυφο. Το πρώτο κτένι (εικ. 3-4), συγκολλημένο από θραύσματα, βρέθηκε στις ανασκαφές της Αντινόης (Abu Hennes) και σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Cluny του Παρισιού: στην πρόσθια όψη φέρει παράσταση με την αναχώρηση ενός πολεμιστή τη στιγμή που αποχαιρετά τη σύντροφό του (ενδεχομένως στις μορφές θα μπορούσαν να αναγνωριστούν ο Άρης και η Αφροδίτη)· ενώ στην οπίσθια όψη αποδίδεται η ερωτική συνάντηση ενός άλλου ζεύγους (ίσως οι μορφές θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τον Διόνυσο και την Αριάδνη).²⁶ Το δεύτερο κτένι (εικ. 5-6) προέρχεται από τις ανασκαφές της Πανόπολης (Akhmin). Παλαιότερα φυλασσόταν στο Kaiser Friedrich Museum του Βερολίνου και σήμερα θεωρείται χαμένο: στην πρόσθια όψη έφερε παράσταση του προφήτη Δανιήλ στον λάκκο των λεόντων και στην οπίσθια όψη του την αγία

Θέκλα ανάμεσα σε λιοντάρια.²⁷ Το κτένι φέρει τα τυπικά για τον διάκοσμο των ξύλινων κτενιών δισκάρια με έξεργους οφθαλμούς ή κυκλικές βαθύνσεις στο μέσο, τα οποία θεωρούνται ότι έχουν αποτροπαϊκό χαρακτήρα.²⁸ Επιπλέον, η τοποθέτηση της σειράς των αραιών δοντιών κάτω από την παράσταση του κεντρικού διαχώρου δεν φαίνεται να είναι και τόσο τυχαία· αντίθετα, απαντά μάλλον σπάνια, αφού εκτός από το εν λόγω κτένι του Μουσείου Μπενάκη, το ίδιο βρίσκουμε να συμβαίνει σε κτένι από τη Brescia (V88) και στο άλλο κτένι από το Μουσείο Μπενάκη (V88c).

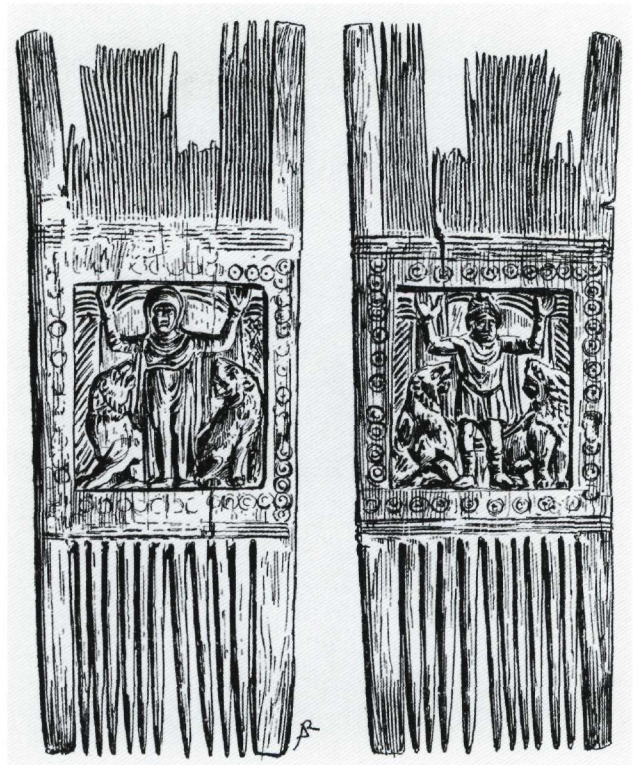
Ωστόσο, ως προς την τεχνοτροπία, το κτένι που μας απασχολεί δεν παρουσιάζει αρκετές αναλογίες με τα δύο παραπάνω κτένια. Με αυτό του Μουσείου Cluny οι μόνες αναλογίες που θα μπορούσε κανείς να διακρίνει, είναι ότι το χαμηλό ανάγλυφο χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με χάραξη, και ότι ο κάνναβος με χιαστί γραμμές, που αποδίδει το περιεχόμενο των καλαθιών είναι ανάλογος με εκείνον στα μαξιλάρια των

θρόνων. Αλλά εκεί οι αναλογίες των μορφών είναι γενικά κοντόχοντρες, οι φυσιογνωμικοί τύποι είναι εντελώς διαφορετικοί, ενώ τα μάτια αποδίδονται με βαθιές τελείες και όχι με έξεργους βολβούς, όπως στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη. Στο κτένι του Βερολίνου, ο Δανιήλ και οι λέοντες είναι σε σχετικά έξεργο ανάγλυφο, ενώ το κιβώριο αποδίδεται με χάραξη στο πίσω επίπεδο, σαν να πρόκειται για σκηνικό επάνω στο οποίο προβάλλεται η σκηνή του θαύματος. Τα περιγράμματα και οι λεπτομέρειες φαίνεται να έχουν ομαλοποιηθεί –από τη χρήση ή από τη φθορά του χρόνου– και κάθε περαιτέρω σύγκριση με το κτένι του Μουσείου Μπενάκη δεν φαίνεται δικαιολογημένη.

Οι προκαταρκτικές αυτές παρατηρήσεις για το γενικό σχήμα και τον τρόπο διάρθρωσης του διακόσμου των κτενιών, ανάμεσα στα οποία θα μπορούσε να συγκαταλεγεί και αυτό του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και οι μορφολογικές συγγένειες που διαπιστώνονται ανάμεσα στα κτένια που έχουν κατασκευαστεί από ξύλο και από ελεφαντόδοντο –με τη επιφύλαξη ότι το σωζόμενο και δημοσιευμένο υλικό δεν μας απατά–, μας προβληματίζουν για τον τρόπο με τον οποίο η χρήση ενός αντικειμένου καθημερινής χρήσης θα μπορούσε να επιβάλλει το σχήμα και τη μορφή του σε οποιοδήποτε υλικό. Αν δηλαδή, στην περίπτωση των κτενιών, οι τεχνίτες τους δεν προβληματίζονταν για τη μορφή με την οποία θα τα κατασκεύαζαν, αφού διέθεταν και παγιωμένα σχήματα και συγκεκριμένη τεχνική για την κατεργασία τους. Δεδομένου ότι η ποικιλία τέτοιου είδους αντικειμένων ήταν περιορισμένη, η επιλογή του υλικού κατασκευής και η εικονογραφία των παραστάσεων ενδεχομένως να επαφίονταν στον παραγγελιοδότη τους.

Εικονογραφικές επιλογές και εκλεκτικές συγγένειες

Στις δύο όψεις του κτενιού εικονίζονται γυναικείες μορφές, που φορούν αρχαιοπρεπή ενδύματα και κρατούν ιδιαίτερα σύμβολα, τα οποία δείχνουν ότι δεν πρόκειται για ρεαλιστικά πορτραίτα. Μάλιστα, η τοποθέτηση των μορφών σε θρόνους κάτω από κιβώρια δεν επιτρέπει αμφιβολίες για την ιδιαίτερη τιμή που θα τις περιέβαλλε. Η γυναίκα με τον χιτώνα που αφήνει το ένα στήθος γυμνό, την περικεφαλαία, το δόρυ και τη σφαίρα στα χέρια ταυτίζεται με τη θεά Ρώμη,²⁹ ενώ η μορφή με τον χειριδωτό χιτώνα, το πυργωτό διάδημα, το κέρας της Αμάλθειας στο ένα και τον πυρσό στο άλλο χέρι μπορεί να ταυτιστεί με την προ-



Εικ. 5. Βερολίνο, Μουσείο Kaiser Friedrich. Χαμένο σήμερα κτένι. Πρόσθια και οπίσθια όψη (από: *DACL* XIII,2 [1938] λ. Peignes [H. Leclercq] 2939 εικ. 10041).

σωποποίηση της Τύχης της Κωνσταντινούπολης.³⁰ Αν και αρχικά η δεύτερη αυτή προσωποποίηση είχε θεωρηθεί ως η Τύχη της Αλεξάνδρειας –όπως προαναφέρθηκε–, δεν νομίζω ότι ευσταθεί μια τέτοια ταύτιση: απ' όσο γνωρίζω, δεν έχουν σωθεί παραδείγματα στα οποία η εν λόγω προσωποποίηση, ιδιαίτερα μετά την οικειοποίηση πολλών συμβόλων της Ίσιδας, κρατά πυρσό.³¹

Η θεά Τύχη έχει μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία στον ελληνορωμαϊκό κόσμο. Ανήκε «στις συμβατικές θεότητες που προέρχονται από αφηρημένες έννοιες χωρίς μυθολογικό περιεχόμενο»³² και κατέλαβε μια σημαντική θέση στο διευρυμένο πάνθεον της ελληνιστικής περιόδου:³³ από θεότητα που έλεγχε την εναλλαγή ευτυχίας και δυστυχίας στη ζωή των ανθρώπων απέβη θεά πολιούχος, που απολάμβανε τιμές για να εξασφαλίσει την ευημερία του *άσπεως*, της βασικής κοινωνικοοικονομικής μονάδας του πολιτισμένου κόσμου, τόσο για τους Έλληνες όσο και για τους Ρωμαίους. Ένα



Εικ. 6. Βερολίνο, Μουσείο Kaiser Friedrich. Χαμένο σήμερα κτένι. Πρόσθια όψη (από: *Byzanz. Die Macht der Bilder* [κατάλογος έκθεσης, Dom-Museum, Hildesheim 1998] 38 εικ. 26).

από τα αρχαιότερα γνωστά αγάλματα της θεάς Τύχης, που συνδυάστηκε με την προστάτιδα θεότητα συγκεκριμένης πόλης, θεωρείται το άγαλμα της Τύχης της Αντιόχειας, το οποίο φιλοτέχνησε λίγο μετά το 300 π.Χ. ο γλύπτης Ευτυχίδης από τη Σικυώνα, μαθητής του Λυσίππου, και αποτέλεσε πρότυπο για αρκετές από τις Τύχες πόλεων στους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους.³⁴ Τα αγάλματα της Τύχης των πόλεων γνώρισαν τη μέγιστη διάδοσή τους κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, όταν με την πολιούχο Τύχη συνδυάστηκαν ιδιότητες και σύμβολα διαφόρων άλλων θεοτήτων, όπως η Fortuna³⁵ και η Tutela.³⁶ Ωστόσο, η Ρώμη δεν ήταν μια απλή προσωποποίηση της Τύχης της πόλης της Ρώμης, αφού ήταν η ίδια θεά, και μάλιστα σύννα-

ος θεά του Αυγούστου. Οι απεικονίσεις της όμως ήταν ταυτόσημες με εκείνες των προσωποποιήσεων των Τυχών των άλλων πόλεων και, πιθανότατα, κατά την ύστερη αρχαιότητα κατανοούνταν και η ίδια ως η Τύχη της πόλης εκείνης που διοικούσε ολόκληρη την αυτοκρατορία.³⁷ Αντίθετα, η Κωνσταντινούπολη δεν υπήρξε ποτέ θεά –πώς θα μπορούσε άλλωστε; Η προσωποποίηση της Τύχης της δημιουργήθηκε με την ίδρυση της νέας πρωτεύουσας της αυτοκρατορίας από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο, όπως διασώζουν τα μετάλλια που κόπηκαν με την ευκαιρία των εγκαινίων της πόλης στις 11 Μαΐου του 330.³⁸

Η προσωποποίηση της Ρώμης στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη διαθέτει αναμφισβήτητα όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την τυπική εικόνησή της. Ο χιτώνας που αφήνει το ένα στήθος γυμνό, αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της ενδυμασίας της, που έχει κληρονομηθεί από την εμφάνιση των Αμαζόνων, ενώ η περικεφαλαία και το δόρυ, μαζί με τη σφαίρα, είναι τα κατεξοχήν σύμβολά της.³⁹ Η μορφή φορά κράνος και κρατά δόρυ, όπως στο ασημένιο αγαλματίδιο της Ρώμης από τον επίθετο διάκοσμο ενός φορείου καθέδρας κάποιου διοικητή(;), ίσως του ίδιου του επάρχου της πόλης, που χρονολογείται στο β' μισό του 4ου αιώνα και σήμερα φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο.⁴⁰ Η προσωποποίηση όμως αυτή δεν είναι ημίγυμνη, ενώ ακουμπά το αριστερό της χέρι επάνω σε ασπίδα. Ένθρονη, με χιτώνα που αφήνει το ένα στήθος γυμνό και με τα ίδια *insignia* στα χέρια, δόρυ και σφαίρα, η Ρώμη εικονίζεται στην ανώτερη ζώνη του δίπτυχου του Κωνσταντίου Γ', που σήμερα φυλάσσεται στο θησαυροφυλάκιο του καθεδρικού ναού του Halberstadt (V35) (εικ. 8) και χρονολογείται γύρω στο 417.⁴¹ Εκεί, όμως, η Ρώμη κρατά το δόρυ στο αριστερό και τη σφαίρα στο δεξί, ενώ διαθέτει και φωτοστέφανο. Και τα δύο αυτά παραδείγματα αποτελούν, κατά πάσα πιθανότητα, προϊόντα εργαστηρίων της λατινικής Δύσης.⁴²

Από την άλλη πλευρά, το κιβώριο κάτω από το οποίο είναι τοποθετημένη, βρίσκει τα παράλληλά του σε έργα που έχουν προσγραφεί στην παραγωγή άλλων εργαστηρίων και έχουν χρονολογηθεί πολύ μεταγενέστερα από τα προηγούμενα. Τέτοια κιβώρια, με το ίδιο “σπάσιμο” στο μέσο και με ανάλογους γεισίποδες, αποδίδουν τον τάφο στη σκηνή της Ανάστασης του Λαζάρου στο κτένι από την Αντινόη (V204),⁴³ σήμερα στο



Εικ. 7. Μιλάνο, Μουσείο του Castello Sforzesco. Πλακίδιο με την προσωποποίηση της Κωνσταντινούπολης (από: Bühl 1995, 183 εικ. 95).

Εικ. 8. Halberstadt, Θησαυροφυλάκιο του καθεδρικού ναού. Δίπτυχο Κωνσταντίνου Γ' (από: Bühl 1995, 152 εικ. 79 [λεπτομέρεια]).

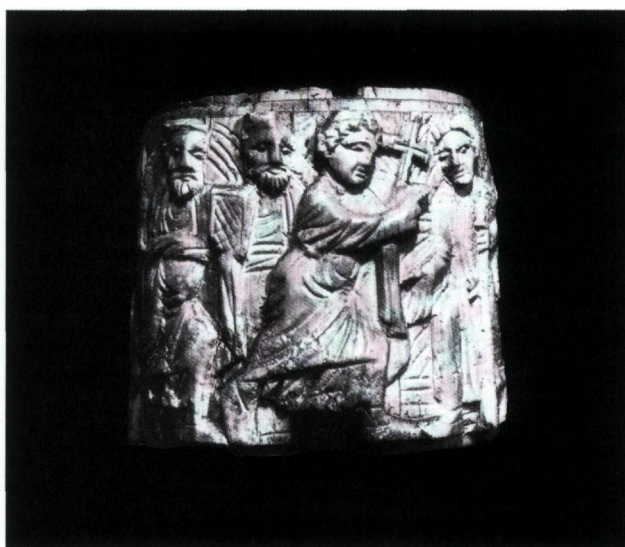
Κοπτικό Μουσείο του Καΐρου, και στις ελεφαντοστέινες πυξίδες των μουσείων του Ερμιτάζ στην Πετρούπολη (V179)⁴⁴ και του Cluny στο Παρίσι (V180),⁴⁵ οι οποίες ίσως φιλοτεχνήθηκαν επίσης στην Αίγυπτο στο β' μισό του 6ου αιώνα.⁴⁶ Τα συγκεκριμένα κιβώρια, ωστόσο, δεν αποδίδονται με μνημειακότητα και δεν δια-

θέτουν ανθεμωτά ακρωτήρια στις άκρες του ουρανού τους. Αντίθετα, η φιλοδοξία του καλλιτέχνη του κτενιού του Μουσείου Μπενάκη φαίνεται να ήταν η απόδοση ενός επιβλητικού κιβωρίου με ακρωτήρια, που ενδεχομένως έλκει την καταγωγή του από κουβούκλια, όπως αυτό του έθρονου Χριστού στην πυξίδα των Κρατικών Μουσείων του Βερολίνου (V161), του τέλους του 4ου ή των αρχών του 5ου αιώνα, και εκείνου του αγίου Μηνά στην πυξίδα του Βρετανικού Μουσείου (V181),⁴⁷ ίσως των μέσων του 6ου αιώνα.

Η Τύχη της Κωνσταντινούπολης στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη φέρει ιδιαίτερα σύμβολα, αντιπροσωπευτικά της ιδιότητάς της. Κατά πρώτο λόγο, το σχηματοποιημένο διάδημα της κεφαλής που αποδίδει πύργους και μεταπύργια τειχών, ανήκει στην εικονογραφική παράδοση των Τυχών των πόλεων,⁴⁸ ενώ ο συνδυασμός του πυργωτού διαδήματος με τον πέπλο από πάνω του παραπέμπει σε αρκετά παλαιές απεικονίσεις της θεάς Κυβέλης.⁴⁹ Συγγενικό αλλά όχι ακριβώς ίδιο, τειχόμορφο στέμμα φορά η Τύχη της Κωνσταντινούπολης σε δύο ελεφαντοστέινα πλακίδια που αποτελούσαν, κατά πάσα πιθανότητα, τα ανώτερα τμήματα πενταμερών φύλλων αυτοκρατορικών διπτύχων: πρόκειται για το πλακίδιο που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Castello Sforzesco του Μιλάνου (V49) (εικ. 7), και για εκείνο που φυλάσσεται στο Römermuseum του Augst (V50).⁵⁰ Στα πλακίδια αυτά, όμως, η Κωνσταντινούπολη εικονίζεται σε προτομή μέσα σε στεφάνι που φέρεται από φτερωτές Νίκες, και φέρει ενδύματα που διαφοροποιούνται από εκείνα που φορά στο κτένι που μας απασχολεί: για παράδειγμα, ο πέπλος της τοποθετείται κάτω από το πυργωτό διάδημα, ενώ ο χιτώνας της έχει πλατιά παρυφή

στον λαιμό και φέρει διάλιθο διάκοσμο, όπως στις απεικονίσεις της στα υπατικά δίπτυχα του Κλημεντίνου (V15),⁵¹ του 513, και του Ορέστη (V31),⁵² του 530. Αντίθετα, στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη η Κωνσταντινούπολη φορά χειριδωτό χιτώνα με επιμάνικα, όπως λόγου χάρη απαντά στο χρυσό κύπελλο από το θησαυρό του Vgar, που σήμερα φυλάσσεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης και χρονολογείται μάλλον στα τέλη του 6ου ή στις αρχές του 7ου αιώνα:⁵³ στο κύπελλο αυτό η Κωνσταντινούπολη φορά επίσης πυργωτό διάδημα, αλλά δεν κρατά στα χέρια σύμβολα, ανάλογα εκείνων της παράστασης στο κτένι που μας απασχολεί. Οι εικονογραφικές διαφοροποιήσεις από τα ελεφαντοστέινα πλακίδια είναι εύλογες, αφού αυτά φαίνεται πως προέρχονται από εργαστήρια της πρωτεύουσας, ενώ οι ομοιότητες με το χρυσό κύπελλο θα μπορούσαν έως έναν βαθμό να δικαιολογηθούν από το γεγονός ότι και αυτό θεωρείται προϊόν επαρχιακού εργαστηρίου, στο οποίο συνειδητά αντιγράφονται πρότυπα που έλκουν την καταγωγή τους από την Κωνσταντινούπολη.⁵⁴

Ο πυρσός και πολύ περισσότερο το κέρας της Αμαλθείας αποτελούν, αναμφίβολα, δύο από τα τυπικά σύμβολα της προσωποποίησης της νέας πρωτεύουσας της αυτοκρατορίας. Στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη, ο πυρσός έχει ορθογώνια τομή και κοσμεύεται με επάλληλα V, αποδίδοντας ίσως –εντελώς σχηματοποιημένο– τον κυλινδρικό πυρσό της Κωνσταντινούπολης στο πλακίδιο του Μιλάνου (V49) που προαναφέρθηκε. Ανάλογο πυρσό, με διάκοσμο από γραμμές ζιγκ-ζαγκ, κρατά μια αινιγματική γυναικεία μορφή, που μάλλον αποδίδει και αυτή την προσωποποίηση της Τύχης της Κωνσταντινούπολης, σε μικρό πλακίδιο από οστό που φυλάσσεται στην Αιγυπτιακή Συλλογή του Μονάχου και γενικά τοποθετείται στον 5ο-6ο αιώνα.⁵⁵ Παρόμοιο σύμβολο, που έχει ερμηνευτεί και ως κουπί ή τιμόνι πλοίου, κρατά η προσωποποίηση του ποταμού Νείλου σε πυξίδα του Μουσείου του Wiesbaden (V105), η οποία έχει αποδοθεί με κάποια βεβαιότητα σε εργαστήριο μικρογλυπτικής της Αλεξάνδρειας και έχει χρονολογηθεί στον 6ο αιώνα.⁵⁶ Το κέρας της Αμαλθείας, από την άλλη, τυπικό σύμβολο της Ίσιδας-Τύχης και της Ρώμης,⁵⁷ δεν υιοθετήθηκε από την Κωνσταντινούπολη παρά μετά το 380,⁵⁸ όπως ενδεικτικά διασώζει χάλκινο αγαλματίδιο του Μητροπολιτικού Μουσείου στη Νέα Υόρκη, που προέρχεται ενδεχομένως από τη



Εικ. 9. Παρίσι, Μουσείο Cluny. Πυξίδα Cl. 445 (από: J.-P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny* [Paris 1985] 116).

Γαλατία και χρονολογείται στα τέλη του 4ου αιώνα.⁵⁹ Το κέρας αυτό, που από παλαιά ενέχει θρησκευτικούς συμβολισμούς, αποτελεί το σημαντικότερο *insignium* ευτυχίας και αφθονίας, γι' αυτό και από νωρίς συνδυάστηκε με τις εικονίσεις των Τυχών των πόλεων –γιατί ευτυχία και αφθονία αγαθών καλούνταν να εξασφαλίσει στην κάθε πόλη η προσωποποίηση της Τύχης της.⁶⁰ Παρόμοιους συμβολισμούς είχε και το κέρας που κρατούσαν στα χέρια τους και άλλες θεότητες, ανάμεσα στις οποίες ξεχωριστή θέση κατείχαν τα *Genius* του ρωμαϊκού πανθέου και η Ίσιδα.⁶¹

Το κιβώριο, κάτω από το οποίο τοποθετείται ένθρονη η Τύχη της Κωνσταντινούπολης στο κτένι που μας απασχολεί, παρουσιάζει αναλογίες με κουβούκλια που απαντούν σε έργα αποδιδόμενα σε εργαστήρια της παλαιохριστιανικής Αιγύπτου. Ενδεικτικά αναφέρω τα κιβώρια της πυξίδας με σκηνές από τον βίο του προφήτη Δανιήλ που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο (V167),⁶² του κεντρικού διαχώρου με τον ένθρονο Χριστό από το πενταμερές φύλλο διπτύχου(;) στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας (V125)⁶³ και του αντίστοιχου κεντρικού διαχώρου με την προσκύνηση των Μάγων και τη Γέννηση στη Βιβλιοθήκη John Rylands του Manchester, θεωρητικά από το ίδιο σύνολο (V127).⁶⁴ Παρόμοιο, αλλά πιο σχηματικά αποδοσμένο, το ίδιο

κιβώριο απαντά ως κουβούκλιο του τάφου του Κυρίου σε πυξίδα του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης (V177), του βου αιώνα,⁶⁵ αλλά και σε μεταγενέστερα παραδείγματα, όπως σε πλακίδιο με το ίδιο θέμα από τη Συλλογή Brügelmann της Κολωνίας (V236), που ενδεχομένως αντιγράφει παλαιοχριστιανικό πρότυπο από την Αίγυπτο.

Οι παραπάνω εικονογραφικές παρατηρήσεις οδηγούν στο συμπέρασμα πως για την απεικόνιση της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη ακολουθήθηκαν πρότυπα που θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στο β' μισό του 4ου ή στις αρχές του 5ου αιώνα (αγαλματίδια Βρετανικού Μουσείου και Μητροπολιτικού Μουσείου, δίπτυχο Κωνσταντίου Γ'), σε μια εποχή με ενεργή ακόμη την παράδοση της εικονογραφίας της θεάς Ρώμης και κοντά στις απαρχές της διαμόρφωσης της εικονογραφίας της Τύχης της Κωνσταντινούπολης. Ωστόσο, τα συγγενέστερα εικονογραφικά παράλληλα των δύο προσωποποιήσεων τοποθετούνται στα μέσα και το β' μισό του βου αιώνα (κτένι από την Αντινόη [V204], πυξίδες του Ερμιτάζ [V179], του Cluny [V180] και του Wiesbaden [V105], κύπελλο από τον θησαυρό του Νταρ), όταν οι εικονογραφικοί τύποι είχαν ήδη αποκρυσταλλωθεί και συνέχιζαν να επιβιώνουν μόνο στις επαρχίες—αφού φαίνεται πως είχαν πλέον εγκαταλειφτεί από τα εργαστήρια της πρωτεύουσας του κράτους. Και πράγματι, αξίζει να τονιστεί ότι τα παραπάνω έργα του β' μισού του βου αιώνα έχουν συνδεθεί με την παραγωγή εργαστηρίων της παλαιοχριστιανικής Αιγύπτου. Το κτένι έχει βρεθεί σε ανασκαφή της Αντινόης, ενώ οι πυξίδες έχουν αποδοθεί σε εργαστήρια της Αλεξάνδρειας. Μόνο το χρυσό κύπελλο έχει προσγραφεί στην παραγωγή της Κύπρου.⁶⁶

Ωστόσο, είναι γεγονός ότι στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη, με συνοπτική τεχνική και κάποια αδεξιότητα στην εργασία, επαναλαμβάνονται πρότυπα της αυτοκρατορικής εικονογραφίας και υιοθετούνται σύμβολα της πολιτικής και της στρατιωτικής εξουσίας. Οι αλληγορικές απεικονίσεις των πρωτευουσών του κράτους, που κοσμούσαν ελεφαντοστέινα υπατικά ή αυτοκρατορικά δίπτυχα και έργα από πολύτιμα μέταλλα, συμβόλιζαν την ευημερία που εξασφάλιζε σε Ανατολή και Δύση η κεντρική κρατική εξουσία και οι νόμιμοι εκπρόσωποί της στις επαρχίες. Τυπικά, τέτοια υποδείγματα για τις δύο προσωποποιήσεις θα μπορού-

σε να είχε προσφέρει ένα ιδιαίτερα σημαντικό έργο, το μη σωζόμενο σήμερα πρότυπο από το οποίο αντιγράφηκαν—αιώνες μετά και κάτω από ιδιαίτερες πολιτισμικές συνθήκες— οι προσωποποιήσεις των δύο πρωτευουσών στο ελεφαντοστέινο δίπτυχο του Μουσείου της Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη (V38).⁶⁷ Πράγματι, στο έργο αυτό απαντούν εικονογραφικές λεπτομέρειες που συναντούμε και στις αντίστοιχες παραστάσεις του κτενιού που μας απασχολεί: αν και οι δύο μορφές απεικονίζονται όρθιες, τοποθετούνται κάτω από κιβώρια, που ωστόσο αποδίδονται διαφορετικά. Η Ρώμη φορά παρόμοιο χιτώνα, που αφήνει ακάλυπτο το ένα στήθος και ζώνεται ψηλά στη μέση, φέρει περικεφαλαία και κρατά δόρυ (μεταφερμένο ως θύρσος) και σφαίρα με χιαστί γραμμές, ενώ η Κωνσταντινούπολη φέρει τειχόμορφο στέμμα και πέπλο στην κεφαλή, φορά χειριδωτό χιτώνα και κρατά πυρσό και κέρας της Αμάλθειας. Το πρότυπο αυτού του διπτύχου θα μπορούσε ενδεχομένως να ανήκει σε ομάδα έργων που παρήχθησαν από καλλιτεχνικά περιβάλλοντα άμεσα εξαρτώμενα από τον αυτοκρατορικό έλεγχο, προφανώς μετά την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης, με σκοπό αφενός την εμπέδωση του ισότιμου των δύο πρωτευουσών, και αφετέρου την προπαγάνδη της ιδέας ότι και οι δύο Τύχες θα εξασφάλιζαν στο άμεσο αλλά και στο απώτερο μέλλον ευημερία και αφθονία αγαθών σε όλη την αυτοκρατορία. Και εδώ γεννιέται το εύλογο ερώτημα: η ιδιαίτερη ιδεολογική φόρτιση ενός τέτοιου αντικειμένου συμβαδίζει με την τεχνική της κατεργασίας του; Και αν όχι, ποιος θα ήταν δυνατός να προτιμήσει να κάνει χρήση ενός τέτοιου αντικειμένου με τον συγκεκριμένο διάκοσμο;

Τεχνοτροπικοί παραλληλισμοί και χρονολογικοί προβληματισμοί

Οι παραστάσεις του κτενιού του Μουσείου Μπενάκη δεν μπορούν να χαρακτηριστούν τυπικά κλασικιστικές. Η μετωπική απόδοση των δύο προσωποποιήσεων δεν βοηθά στην πραγμάτωση των αξιών του τρισδιάστατου χώρου: μολονότι η Ρώμη ανασκάνει το αριστερό της πόδι επάνω στο υποπόδιο και η Κωνσταντινούπολη στρέφεται προς τα δεξιά της, η δυσδιάστατη απόδοση κυριαρχεί. Τα δύο κιβώρια, χωρίς να φτάνουν στο σημείο να αποτελούν το εγχάρακτο επίπεδο σκηνικό επάνω στο οποίο προβάλλονται οι μορφές, διαθέτουν μνημειακότητα και παρέχουν την ψευ-

δαίσθηση ύπαρξης χώρου κάτω από αυτά. Αλλά η αίσθηση του χώρου απέχει από το να είναι φυσική, εφόσον δεν μπορεί κανείς να κατανοήσει μεμιάς αν οι θρόνοι και οι μορφές τοποθετούνται μπροστά ή στο βάθος του κιβωρίου: οι άκρες των θρόνων καλύπτονται από τους στρεπτούς κίονες, τα σύμβολα που κρατούν στα χέρια οι θεότητες καλύπτουν τους κίονες, ενώ ο ουρανός προβάλλει πάνω από τα διαδήματα της κεφαλής τους. Τα πρόσωπα αποδίδονται σχεδόν τετράγωνα, με κάπως χαμηλά μέτωπα, μάτια με έξεργους βολβούς, μύτη και χείλη αδρά. Οι λαιμοί είναι κοντόχοντροι, σαν να ανήκουν σε αθλητές παρά σε γυναικείες μορφές. Τα γυμνά μέλη αποδίδονται σχεδόν επίπεδα, χωρίς καμπυλώσεις, όπως για παράδειγμα το γυμνό στήθος της Ρώμης, και χωρίς πολλές λεπτομέρειες, όπως λόγου χάρι τα δάκτυλα των ποδιών της Κωνσταντινούπολης. Τα ενδύματα αγκαλιάζουν εφαρμοστά το σώμα της Ρώμης, αναδεικνύοντας τους μύες του σώματος, ενώ στη λιγότερο ρωμαλέα μορφή της Κωνσταντινούπολης αποκαλύπτουν τη λεπτή μέση και την κάπως μεγάλη περιφέρεια. Με συνεχείς μακρόστενες εγκοπές με λεπτό εργαλείο και με χαράξεις αποδίδονται σωληνωτές οι πτυχές, που ωστόσο διακρίνονται για την ακαμψία και την ιερατική –θα έλεγε κανείς– αυστηρότητά τους. Γενικά, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο τεχνίτης αντέγραψε με όποιο καλύτερο τρόπο μπορούσε ένα άριστο πρότυπο.

Η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των δύο προσωποποιήσεων βρίσκει αντιστοιχίες σε ελεφαντοστέινα έργα του 5ου και του 6ου αιώνα, από την Αίγυπτο –ή σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές από τη Συροπαλαιστίνη. Το σχήμα του προσώπου της Ρώμης, με τα παχουλά μάγουλα και το μη εξέχον πηγούνι, καθώς και η περικεφαλαία της, αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο όπως το πρόσωπο και η περικεφαλαία της Αθηνάς, τόσο στη σκηνή του συμποσίου των θεών όσο και στο επεισόδιο της κρίσης του Πάρη στην πυξίδα της Πινακοθήκης Walters στη Βαλτιμόρη (V104).⁶⁸ Η Κωνσταντινούπολη με το πλατύ πρόσωπο, τη λεπτή μέση και τη φαρδιά λεκάνη, μπορεί να παραλληλιστεί με τη μορφή της Αφροδίτης τόσο στην πυξίδα της Βαλτιμόρης όσο και στην πυξίδα του Μουσείου Bargello στη Φλωρεντία (V99). Και οι δύο αυτές πυξίδες έχουν αποδοθεί σε εργαστήριο της Αιγύπτου και χρονολογηθεί στον πρώιμο 6ο αιώνα. Επίσης, στην πυξίδα της Βαλτιμόρης το μαξιλάρι του ανακλίντρον όπου κείται ο Ποσειδώνας(;) α-

ποδίδεται με λεπτό κάρναβο από χιαστί γραμμές, όπως αυτός απαντά στα μαξιλάρια των θρόνων των δύο προσωποποιήσεων.

Αξιοσημείωτες τεχνοτροπικές ομοιότητες μπορούν να διαπιστωθούν μεταξύ του κτενιού μας και μιας ομάδας πυξίδων από ελεφαντόδοντο, στις οποίες τα πρόσωπα αποδίδονται με ανάλογα αδρά χαρακτηριστικά και συνοπτικό πλάσιμο. Οι φυσιογνωμικοί τύποι βρίσκουν έντονες αναλογίες: τα κεφάλια αποδίδονται επίσης τετραγωνισμένα και με κοντά μέτωπα, χονδροειδείς μύτες και μάτια που δηλώνονται μόνο με απλές γραμμές για τα βλέφαρα –συχνά μόνο τα πάνω– και κατά κανόνα με φακόσχημες προεξοχές για τους βολβούς. Επιπλέον, το ανάγλυφο και στα έργα αυτά είναι πολύ χαμηλό και συνδυάζεται με βαθείς χαράξεις: δίνεται η εντύπωση δισδιάστατων μορφών, πρόχειρα καταργασμένων αλλά με ζωηρότητα και εκφραστική δύναμη. Πρόκειται για πυξίδες με την Ανάσταση του Λαζάρου, αυτή στο Rheinisches Landesmuseum της Βόννης (V194)⁶⁹ και εκείνη στη Συλλογή Kofler-Trugniger της Λουκέρνης (V197, αρχικά στη Συλλογή Daguette), και για άλλες με παραστάσεις θαυμάτων του Κυρίου, που βρίσκονται στα Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου (V195) και στο Μουσείο Cluny του Παρισιού (V196) (εικ. 9).⁷⁰ Τουλάχιστον οι τέσσερις αυτές πυξίδες μπορούν να θεωρηθούν προϊόντα του ίδιου εργαστηρίου της Αιγύπτου, που προαναγγέλλουν τα τεχνοτροπικά ρεύματα του 7ου αιώνα.⁷¹ Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που πρώτος διέκρινε ο E. Carrs πριν από περίπου 75 χρόνια για τα εργαστήρια της Αλεξάνδρειας απαντούν τόσο στις παραπάνω πυξίδες όσο και στο κτένι του Μουσείου Μπενάκη.⁷² Έτσι, οι τεχνοτροπικές αναλογίες ανάμεσα σε αυτό και σε ελεφαντοστέινα έργα του 6ου αιώνα από την Αίγυπτο, συνηγορούν στην πιθανή χρονολόγησή του στο β' μισό του αιώνα αυτού. Ωστόσο, θα πρέπει να εκφραστούν επιφυλάξεις για τη διάρκεια της εμφάνισης των παραπάνω τεχνοτροπικών τάσεων στα ελεφαντοστά, τη στιγμή που ελάχιστα από αυτά μπορούν να χρονολογηθούν με σχετική ακρίβεια και να αποδοθούν σε συγκεκριμένα εργαστήρια.

Δεν νομίζω όμως ότι μπορούν να διατυπωθούν αμφιβολίες για την προέλευση του κτενιού. Παρόλο που αποτελεί προϊόν αγοράς από αρχαιοπωλείο, τόσο οι εικονογραφικές λεπτομέρειες όσο και οι τεχνοτροπικές συγγένειες, που αναλύθηκαν παραπάνω, συνηγο-

ρούν στη βάσιμη υπόθεση ότι φιλοτεχνήθηκε στην παλαιοχριστιανική Αίγυπτο.⁷³ Θυμίζω μόνο τον πυρσό που κρατά η προσωποποίηση της Κωνσταντινούπολης, ο οποίος απαντά σχεδόν ίδιος στην πυξίδα του Wiesbaden (V105) με την προσωποποίηση του Νείλου, ενώ ο σωματικός και ο φυσιολογικός τύπος των μορφών και ο τρόπος απόδοσης των έξεργων οφθαλμών και της γραμμικής πτυχολογίας απαντούν πανομοιότυπα σε έργα από ελεφαντόδοντο που έχουν συνδεθεί με εργαστήρια της κοπτικής Αιγύπτου. Εξάλλου, ένα θραύσμα από το πώμα οστέινης πυξίδας –που βρέθηκε στην Αλεξάνδρεια μέσα στην επίχωση δωματίου οικίας και που θα μπορούσε να χρονολογηθεί στον 6ο ή τον 7ο αιώνα– διασώζει τη μορφή του Διονύσου, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερες ομοιότητες με τις προσωποποιήσεις του κτενιού του Μουσείου Μπενάκη: το πρόσωπο είναι επίσης τετράγωνο, τα μάτια με εντελώς ανάλογους έξεργους βολβούς, το σώμα με τις ίδιες σχεδόν αναλογίες, η απόδοση των μυών όπως ακριβώς στην περίπτωση της Ρώμης.⁷⁴ Και οι συγγένειες αυτές αποβαίνουν πολύτιμες, γιατί το συγκεκριμένο εύρημα έχει συσχετιστεί με σειρά ενδείξεων που υποδεικνύουν την ύπαρξη εργαστηρίων κατεργασίας οστού και ελεφαντοστού στην Αλεξάνδρεια. Πράγματι, όπως και στη Ρώμη,⁷⁵ μεγάλη σειρά απορριμμάτων και ημίεργων αντικειμένων από οστό και ελεφαντόδοντο, που μπορούν να χρονολογηθούν από τον 5ο έως τον 7ο αιώνα, μαρτυρούν την ακμή εξειδικευμένων εργαστηρίων στο κέντρο της παλαιοχριστιανικής Αλεξάνδρειας, κοντά σε δημόσια οικοδομήματα, σε δρόμους με καταστήματα και σε νησίδες κατοικιών.⁷⁶

Το πολυτελές υλικό και η εικονογραφία των παραστάσεων του κτενιού που μας απασχόλησε, παραπέμπουν σε προϊόντα επαρχιακών εργαστηρίων, συγκεκριμένα εκείνων της Αλεξάνδρειας. Εκεί θα μπορούσαν να αντιγράφονται πρότυπα από την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, με προφανή σκοπό την ικανοποίηση πρακτικών και αισθητικών αναγκών ανώτερων κύκλων της μεγαλούπολης. Η υπόθεση ότι το κτένι του Μουσείου Μπενάκη αποτελούσε ειδική παραγγε-

λία για κάποιου είδους δώρο έχει ήδη διατυπωθεί από την αείμνηστη Μπούρα,⁷⁷ ενώ αρκετά κτένια –ιδιαίτερα όσα είναι κατασκευασμένα από πολύτιμα υλικά ή έχουν πιο προσεγμένη κατασκευή– θεωρούνται γαμήλια δώρα, κατά τη Μ.-Η. Rutschowskaya.⁷⁸ Και οι δύο αυτές υποθέσεις δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν για το κτένι. Τα ερωτήματα που προκύπτουν από την παραπάνω ανάλυση είναι αν πρόκειται για αντικείμενο καθημερινής χρήσης με διάκοσμο που ανήκει στην επίσημη τέχνη, στα *insignia* της πολιτικής ή και της στρατιωτικής εξουσίας, ή αν πρόκειται για δημιουργήματα που έλκει την καταγωγή του από κάποιο σημαίνον πρότυπο της αυτοκρατορικής εικονογραφίας, χωρίς ωστόσο να έχει το ίδιο κανέναν ιδιαίτερο συμβολισμό για τον χρήστη του. Απαντήσεις θα μπορούσαν ίσως να δοθούν, εφόσον ήταν γνωστά εκείνα τα στοιχεία της αρχαιολογικής συνάφειας του κτενιού που θα υποδείκνυαν το είδος του χώρου όπου αποκαλύφθηκε. Η ύπαρξη κόκκων χρώματος ανάμεσα στα λεπτά δόντια της μιας στενής πλευράς του συνηγορεί στην υπόθεση ότι βρέθηκε σε ανασκαφή (λαθραία ή μη, άγνωστο) που διενεργήθηκε στην Αίγυπτο. Πάντως, η ανεύρεση ενός πίνακα με την παράσταση της Τύχης της Κωνσταντινούπολης μέσα σε οικία στο Edfu της Άνω Αιγύπτου, μαρτυρεί ότι απεικονίσεις τέτοιου είδους προσωποποιήσεων ενίοτε απαντούσαν και σε περιβάλλοντα όχι μόνο ανώτερων κύκλων αλλά και περιθωρικών ομάδων, εκτός μεγάλων πόλεων και σε προχωρημένα κάπως εποχή, στο α΄ μισό του 7ου αιώνα.⁷⁹ Επομένως, κάθε υπόθεση σχετικά με το σημείο απ' όπου θα ήλθε στο φως το κτένι του Μουσείου Μπενάκη είναι προς το παρόν αδύνατη. Η αίσθησή μου είναι ότι θα μπορούσε να ήταν κτέρισμα σε τάφο κάποιου επιφανούς προσώπου της κοινωνίας της Αιγύπτου και ειδικά της Αλεξάνδρειας, αλλά αυτό είναι μια υπόθεση που προς το παρόν δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί.

Ιωάννης Δ. Βαραλής
 Βυζαντινολόγος
e-mail: yannisvaralis@hotmail.com

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Age of Spirituality. Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, 3rd to 7th Century (κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, επιμ. K. Weitzmann, New York 1979).

Bühl 1995: G. Bühl, *Constantinopolis und Roma. Stadtpersonifikationen der Spätantike* (Zürich 1995).

Matheson 1994: S. B. Matheson (επιμ.), *An Obsession with Fortune: Tyche in Greek and Roman Art*, Yale

University Art Gallery Bulletin (New Haven 1994).

Shelton 1979: K. J. Shelton, Imperial Tyches, *Gesta* 18,1 (1979) 27-38.

Volbach 1976: W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mainz 1976³). Για περισσότερη ευκολία, οι παραπομπές στο βιβλίο του Volbach δίνονται μέσα σε παρένθεση με το αρχικό γράμμα V και τον αριθμό του καταλόγου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, καθηγητή Άγγελο Δεληβορριά, για την άδεια δημοσίευσης του κτενιού, και την επιμελήτρια της Βυζαντινής Συλλογής του Μουσείου Αναστασία Δρανδάκη, που μου εμπιστεύτηκε τη μελέτη του και μου παρείχε πληροφορίες και κάθε δυνατή βοήθεια. Για την ενθάρρυνση και τις πολύτιμες συμβουλές ευχαριστώ την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας Μαρία Βασιλάκη.

1. [Αιμ. Βελιμέζης], *Μουσείον Μπενάκη, Αθήναι. Οδηγός* (Αθήναι 1935) 71. Για τον συγγραφέα του *Οδηγού*, βλ. Μ. Χατζηδάκης, Για τον άξιο συλλέκτη Αιμίλιο Βελιμέζη, Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη. Επιστημονικός κατάλογος* (Αθήνα 1997) 23.

2. Σύμφωνα με το δελτίο καταγραφής του αντικειμένου, η τιμή αγοράς του ήταν 66 λίρες Αγγλίας ή 11.000 (παλαιά) γαλλικά φράγκα. Η εισαγωγή του κτενιού στο *Μπινάκι* (με τον αρ. ευρ. 10287) συντάχτηκε από την † Ελένη Πολυχρονιάδη, ενώ η καταγραφή του δελτίου από τη † Λασκαρίνα Μπούρα.

3. E. Capps Jr, *AJA* 60 (1956) 85.

4. *Byzantine Art – European Art* (κατάλογος έκθεσης, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 1964) 106-07 αρ. 30.

5. *Splendeur de Byzance, Eurpalia 82, Hellas-Grèce* (κατάλογος έκθεσης, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2 octobre - 2 décembre 1982, Bruxelles 1982) 92 αρ. Iv.1.

6. *Μουσείον Μπενάκη* (= *Ελληνικά Μουσεία*, Αθήναι 1974) 382 εικ. 17.

7. *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα 1997) 177 εικ. 301-02.

8. Volbach 1976, 68 αρ. 88b πίν. 49.

9. A. Cutler, 'Roma' and 'Constantinopolis' in Vienna, στο: I. Hutter (επιμ.), *Byzanz und der Westen* (Wien 1984) 56, 61 πίν. VII εικ. 13 (ανατύπωση στο: A. Cutler, *Late Antique and*

Byzantine Ivory Carving [Aldershot 1998] άρθρο VI).

10. Bühl 1995, 156-57, 187-89 εικ. 81-82.

11. Πρβλ. E. Gazda, *Karanis. An Egyptian Town in Roman Times, Discoveries of the University of Michigan Expedition to Egypt (1924-1935)* (κατάλογος έκθεσης, Kelsey Museum of Archaeology, Michigan 1983) 26-27 εικ. 43-44.

12. Βλ. σημ. 5.

13. Ο Cutler (σημ. 9) το συνδέει με τεχνοτροπικά κριτήρια με ελεφαντοστέινες ψυξίδες και η Bühl 1995, με πλακίδιο άγνωστης χρήσης (βλ. σημ. 55). Διάχυτη είναι η εντύπωση πως ο διάκοσμος του κτενιού μπορεί να συσχετιστεί με την εικονογραφία των υπατικών διπτύχων (βλ. σημ. 67).

14. *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο* (κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος, Οκτώβριος 2001 - Ιανουάριος 2002, επιμ. Δ. Παπανικόλα-Μπακιριτζή, Αθήνα 2002) 462-63 αρ. 631 (I. Δ. Βαράλης).

15. Για τα κοπτικά κτένια, βλ. C. Nauwerth, *Bemerkungen zu koptischen Kämmen*, στο: G. Koch (επιμ.), *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients 1, Göttinger Forschungen, 2. Reihe: Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst 6* (Wiesbaden 1982) 1-13· H.-G. Severin, *Ägyptische Holzschnitzereien des 6.-7. Jhs in Berlin*, στο: M. Restle (επιμ.), *Festschrift für K. Wessel zum 70. Geburtstag in Memoriam* (München 1988) 266-67.

16. *Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Arts* (κατάλογος έκθεσης, Virginia Museum of Fine Arts, επιμ. A. Gonosová, Chr. Kondoleon, Richmond 1998) 222-23 αρ. 76 (A. Gonosová).

17. *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme* (κατάλογος έκθεσης, Institut du monde arabe, Παρίσι 2000 και Musée de l'Éphèbe, Cap d'Agde 2000-2001, Paris 2000) 210 αρ. 254 (M.-H. Rutschowskaya).

18. R. L. Palma, Ancient Head Lice on a Wooden Comb from Antinoë, Egypt, *Journal of Egyptian Archaeology* 77

(1991) 194 (την παραπομπή οφείλω στην Α. Δρανδάκη).

19. J. Strzygowski, *Koptische Kunst. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Nos 7001-7394 et 8742-9200* (Vienne 1904) 146 αρ. 8831, 8832 πίν. VIII·DACL XIII,2 (1938) 2941-42 λ. peignes εικ. 10044,1-2 (H. Leclercq· πρβλ. ανάλογα κτένια από ελεφαντόδοντο που βρέθηκαν στην Καρχηδόνα, DACL XIII,2 [ό.π.] 2944-45 εικ. 10049-50).

20. O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen 3,I* (Berlin 1909) 95 αρ. 294, 295 πίν. IX-X.

21. M.-H. Rutschowskaya, *Catalogue des bois de l'Égypte copte au Musée du Louvre* (Paris 1986) 29-31 αρ. 13-19 και αρ. 21· 35 αρ. 38.

22. *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο* (σημ. 14) 464-65 αρ. 632 α-γ (Ι. Δ. Βαραλής).

23. *L'art copte en Égypte* (σημ. 17) 222 αρ. 277 (M.-H. Rutschowskaya). Βλ. και Α. Cameron, *Porphyrius the Charioteer* (Oxford 1973, ανατ. 1999) 74 σημ. 4, 171.

24. *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand, Kunst und Kultur der Christen am Nil* (κατάλογος έκθεσης, Wiesbaden 1996) 201 αρ. 202 (M. von Falck).

25. Το ίδιο σχήμα, ωστόσο, απαντά και σε κτένι που σήμερα φυλάσσεται στο Museo Civico της Brescia (V88).

26. J.-P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny* (Paris 1985) 112-13 αρ. 51 (όπου και μνεία ενός άλλου κτενιού, με τον ίδιο αριθμό ευρετηρίου, από το οποίο όμως σώζεται ελάχιστο τμήμα).

27. Wulff, *Bildwerke* (σημ. 20) 94 αρ. 288 πίν. IX-X DACL XIII,2 (σημ. 19) 2939-40 εικ. 10041· Α. Effenberger, Vom Zeichen zum Abbild – Frühzeit christlicher Kunst, στο: *Byzanz. Die Macht der Bilder* (κατάλογος έκθεσης, Dommuseum, Hildesheim, επιμ. Μ. Brandt, Α. Effenberger, Hildesheim 1998) 38 εικ. 26.

28. E. Dauterman-Maguire, H. Maguire, M. J. Duncan-Flowers (επιμ.), *Art and Holy Powers in the Early Christian House* (κατάλογος έκθεσης, Kranert Art Museum of the University of Illinois at Urbana-Champaign 1989, Urbana-Champaign, Chicago 1989) 5-7, 21-22, 28-29, 191-92 αρ. 113-14.

29. LIMC VIII (1997) 1048-68 λ. Roma (E. Di Filippo Balestrazzi).

30. LIMC III (1986) 301-04 λ. Constantinopolis (M. Vickers). Για την πρώτη εικονογραφία της Κωνσταντινούπολης, βλ. πρόσφατα F. Ntantalía, *Bronze Medaillons unter Konstantin dem Großen und sein Söhnen. Die Bildtypen der Constantinopolis und die kaiserliche Medaillonprägung von 330-363 n. Chr., Saarbrücken Studien zur Archäologie und alten Geschichte XV* (Saarbrücken 2001) 71-127 (κεφ. Β). Για την εικονογραφία της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης, βλ. αναλυτικά Bühl 1995 και E. Zwierlein-Diehl,

Constantinopolis et Roma. Intailles du IV^e et du V^e siècle αρ. J.-C., στο: M. Avisseau Broustet (επιμ.), *La glyptique des mondes classiques. Mélanges en hommage à Marie-Louise Vollenweider* (Paris 1997) 83-96.

31. LIMC I (1981) 488-94 λ. Alexandria (Alexandria) (M.-O. Jentel). Πρβλ. W. A. Daszewski, La personification et la Tyche d'Alexandrie: réinterprétation de certains monuments, στο: L. Kahil, Chr. Augé, P. Linant de Bellefonds (επιμ.), *Iconographie classique et identités régionales, BCH Suppl. XIV* (Paris 1986), 299-309· Bühl 1995, 119-20. Στην Αλεξάνδρεια υπήρχε ναός της Τύχης, το *Τυχείον*, όπου ανάμεσα στα άλλα υπήρχε αγαλαματικό σύμπλεγμα με την Τύχη της Αλεξάνδρειας να στεφανώνει τη Γη, που με τη σειρά της στεφάνωνε τον Μέγα Αλέξανδρο (Daszewski [ό.π.] 302). Κολοσσιαίο άγαλμα της προσωποποίησης της Τύχης της πόλης φαίνεται ότι είχε ιδρυθεί κοντά στον «πεσσοό του Πομπηίου», από το οποίο βρέθηκε μόνο τμήμα του χεριού και του κέρατος της Αμαλθείας. Βλ. σχετικά Α. Rowe, Short Report on Excavations of the Graeco-Roman Museum made during the Season 1942 at "Pompey's Pillar", *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie* 35 (1942) 143-44 πίν. XXVII,3.

32. Βλ. σχετικά Ν. Παπαχατζής, «Τύχη», στο: Ι. Θ. Κακριδής (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία Β* (1986) 255-56, απ' όπου και το παράθεμα.

33. J. J. Pollitt, *Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή* (ελλ. μτφρ., Αθήνα 1999) 22-26, κυρίως 22-23 Shelton 1979, 29-30· S. B. Matheson, The Goddess Tyche, στο: Matheson 1994, 19-33 και P. B. F. J. Broucke, Tyche and the Fortune of Cities in the Greek and Roman World, στο: Matheson 1994, 35-49.

34. T. Dohrn, *Die Tyche von Antiochia* (Berlin 1960)· Shelton 1979, 29-30, 32· LIMC I (σημ. 31) 840-51 λ. Antiocheia (J.-Ch. Balty)· Bühl 1995, 21-29· M. Stansbury-O'Donnell, Reflections on the Tyche of Antioch in Literary Sources and on Coins, στο: Matheson 1994, 51-63· P. Pröttung, *Darstellungen der hellenistischen Stadttychen* (Münster 1995) σποράδην LIMC VIII (σημ. 29) 115-25 λ. Tyche (L. Villard)· LIMC VIII (ό.π.) 125-41 λ. Tyche/Fortuna (F. Rausa)· Π. Παπαγεωργίου, *Το τεϊκόμορφο στέμμα στην τέχνη της Μέσης Ανατολής και της Αρχαίας Ελλάδας έως το τέλος της ελληνιστικής εποχής* (Θεσσαλονίκη 1997) 205-18· M. Meyer, Bronzenstatuetten im Typus der Tyche von Antiocheia, *KölnJb* 33 (2000) 185-95· E. Christof, *Das Glück der Stadt: Die Tyche von Antiocheia und andere Stadttychen* (Frankfurt am Main-Berlin-Bern 2001)· B. Schmaltz, Zur Tyche von Antiocheia, στο: Δ. Δαμάσκος (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Γλυπτική. Αφιέρωμα στη μνήμη του γλύπτη Στέλιου Τριάντη* (= Μουσείο Μπενάκη, 1ο Παράρτημα, Αθήνα 2002) 233-40.

35. LIMC VIII (σημ. 29) 125-41 λ. Tyche/Fortuna (F. Rausa).

36. LIMC VIII (σημ. 29) 112-13 λ. Tutela (Th. Ganschow).

37. R. Mellor, *Θεά Ρώμη: The Worship of the Goddess Roma in the Greek World* (Göttingen 1975) κυρίως 13-26· Shelton 1979, 30-31. Πρβλ. τη διαφωνία της S. MacCormack, *Roma, Constantinopolis, the Emperor, and his Genius, CQ 25* (1975) 140-41.
38. Shelton 1979, 28, 33.
39. Για τα ενδύματα των Αμαζόνων και της θεάς Ρώμης, βλ. *LIMC I* (σημ. 31) 650 λ. Amazones (P. Devambez, A. Kauffmann-Samaras). Πρβλ. την κεντρική μορφή παγανιστικού προσκυνηταρίου ιδιωτικής ευλάβειας που καταχρηστικά ονομάστηκε «βωμός των θεών Lares», σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου, *Antioch. The Lost Ancient City* (κατάλογος έκθεσης, Worcester Art Museum 2000-2001, επιμ. Chr. Kondoleon, Worcester 2000) 201 αρ. 85 (S. Deschamps).
40. Βλ. *Age of Spirituality*, 176-77 αρ. 155· *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (κατάλογος έκθεσης, British Museum, επιμ. D. Buckton, London 1994) 35-36 αρ. 13 (M. Mundell-Mango)· Bühl 1995, 115-16· *Antioch. The Lost Ancient City* (ό.π.) 116-17 αρ. 4 (F. Heintz, Chr. Kondoleon)· *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (κατάλογος έκθεσης, Roma 2000, επιμ. E. Ensoli, Eug. La Rocca), 491-93 αρ. 114c (K. S. Painter). Για σχολιασμό και αποκατάσταση του διακόσμου του φορείου, βλ. R. Amedick, *Die Tychen des Silberschatzes vom Esquilin und der Wagen des Praefekten von Rom, JbAC 34* (1991) 107-14 (με χρονολόγηση στο 362/3) και Bühl 1995, 107-42, 149-50 εικ. 73-74.
41. Bühl 1995, 151-55, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.
42. Βλ. σχετικά K. J. Shelton, *The Esquiline Treasure* (London 1981) 87-88 αρ. 32 πίν. 35, 40-41 (για το αγαλματίδιο), 47-50, 57-80 (για το εργαστήριο). Ο Vollbach θεωρεί ότι το υπατικό δίπτυχο του Κωνσταντίου αποτελεί καταφώνως δυτικό έργο (Vollbach 1976, 42).
43. E. Capps Jr, *An Ivory Pyxis in the Museo Cristiano and a Plaque from the Sancta Sanctorum, ArtB 9* (1927) 332, 337 εικ. 1· Capps (σημ. 3) 86· *Age of Spirituality*, 629 αρ. 567 (L. Kötze).
44. *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century* (κατάλογος έκθεσης, The State Hermitage Museum, St Petersburg 2000 και Courtauld Gallery, Somerset House, London 2000-2001, επιμ. Y. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. Mundell-Mango, London 2000) 60-61 αρ. B22 (V. N. Zalesskaya).
45. *Age of Spirituality*, 445-46 αρ. 405 (L. Kötze)· Caillet (σημ. 26) 113-15 αρ. 52. Στις ίδιες πυξίδες, το κιβώριο επάνω από το πηγάδι στη σκηνή της συνομιλίας του Κυρίου με τη Σαμαρείτιδα αποδίδεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.
46. Η Kötze (*Age of Spirituality* [ό.π.]) πιθανολογεί ότι οι δύο αυτές πυξίδες προέρχονται από τη Συρία, ο W. F. Vollbach (*Zur Lokalisierung frühchristlicher Pyxiden*, στο: J. A. Schmoll [επιμ.], *Variae Formae, Veritas Una. Kunsthistorische Studien, Festschrift Friedrich Gerke* [Baden Baden 1962] 85-86 εικ. 7-9) από την Κωνσταντινούπολη, ο Caillet (σημ. 26) 115 από την ανατολική λεκάνη της Μεσογείου γενικά, ενώ θεωρώ ότι ο K. Wessel δικαιολογημένα τις θεωρεί κοπτικές (*Studien zur oströmischen Elfenbeinskulptur, Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe II* [1952-1953] 71).
47. Πυξίδα του Βερολίνου: A. Effenberger, H.-G. Severin, *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst* (Berlin 1992) 132 αρ. 48 (H.-G. Severin)· *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand* (σημ. 24) 200-01 αρ. 201 (Fr. von Bargaen)· *Früchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel. Schätze aus dem Museum für Spätantike und byzantinische Kunst, Berlin* (κατάλογος έκθεσης, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn, 6. Dezember 1996 - 31 März 1997, επιμ. Chr. Stiegemann, Paderborn 1996) 230-31 αρ. 62 (G. Bühl). Πυξίδα του Λονδίνου: *Age of Spirituality*, 575-76 αρ. 514 (N. P. Ševčenko)· *Byzantium* (σημ. 40) 74 αρ. 65 (A. Eastmond). Πρβλ. Capps (σημ. 3) 86, 87 (όπου αναφέρεται με τον αρ. 182).
48. Για το τειχόμορφο στέμμα, βλ. κυρίως W. Deonna, *Histoire d'un emblème: la couronne murale des villes et pays personnifiés, Genava 18* (1940) 119-236, κυρίως 165-86· S. Sande, *Römische Frauenporträts mit Mauerkrone, Acta ArtHist*, series altera 5 (1985) 151-245· J. A. Ostrowski, *Les personifications des provinces dans l'art romain* (Varsovie 1990) σποράδην· D. Metzler, *Mural Crowns in the Ancient East and Greece*, στο: Matheson 1994, 76-85. Πρβλ. πρόσφατα Παπαγεωργίου (σημ. 34) και Ul. Türck, *Mauerkronenkelim von der Antike bis zur Gegenwart. Zum historischen Ursprung eines anatolischen Kelimmusters, Boreas 23-24* (2000-2001) 163-87.
49. Πρβλ. M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel: zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia VII* (Wiesbaden 1999) 54 πίν. 50,1-2· E. Angelicoussis, *The Holkham Collection of Classical Sculptures, Monumenta Artis Romanae XXX* (Mainz 2001) 146 αρ. 46 πίν. 84. Η παρούσα του πέπλου επάνω από το πυργωτό διάδημα απαιτεί σχετικά σπάνια, όπως για παράδειγμα στον οπισθότυπο χάλκινου νομίσματος του Κωνσταντίου Β', του 353. Βλ. Bühl 1995, 50 εικ. 20.
50. Bühl 1995, 182-88 εικ. 95 και 97.
51. *Age of Spirituality*, 48-50 αρ. 48 (J. C. Anderson)· *Aurea Roma* (σημ. 40) 447-48 αρ. 34 (S. C. Bean).
52. N. Netzer, *Redating the Consular Ivory of Orestes, Burlington Magazine 125* (1983) 265-71. Η Κωνσταντινούπολη εικονίζεται στα δεξιά του υπάτου και κρατά σκήπτρο και δισκάριο με το γράμμα Α. Για την ταύτιση της προσωποποίησης αυτής, βλ. πρόσφατα A. Cameron, *Consular Diptychs in their Social Context: New Eastern Evidence, JRA 11* (1998) 393-95, με την προηγούμενη βιβλιογραφία.
53. Shelton 1979, 27-28· Bühl 1995, 121-24 εικ. 65. Για τη χρονολόγηση του κυπέλλου σύμφωνα με τις σφραγίδες

άλλων αργυρών αντικειμένων του ίδιου θησαυρού, βλ. Bühl 1995, 124 σημ. 361.

54. Shelton 1979, 36.

55. *Ägypten zur Römerzeit. Antikes Leben aufgrund der numismatischen Quellen* (κατάλογος έκθεσης, Staatliche Münzsammlung München 1989, επιμ. D. O. A. Klose, B. Overbeck, München 1989) 104 αρ. A27 (S. Schoske)· Bühl 1995, 189 εικ. 99· Αικ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Οστέινα πλακίδια. Διακόσμηση ξύλινων κιβωτιδίων από τη χριστιανική Αίγυπτο* (Αθήνα 2000) 191, 222, 313 αρ. 412 πίν. 107.

56. Capps (σημ. 3) 86· *Age of Spirituality*, 191-92 αρ. 170 (K. J. Shelton)· *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand* (σημ. 24) 199 αρ. 199 (B. Pinsker)· *Aurea Roma* (σημ. 40) 472 αρ. 83 (R. M. Bonacasa Carra). Για τον πυρσό και τα συγγενικά του παράλληλα, βλ. και Bühl 1995, 189-91.

57. Πρβλ. *LIMC VIII* (σημ. 29) 124-25 λ. Tyche (L. Villard)· Παπαγεωργίου (σημ. 34) 234-35· Λοβέρδου-Τσιγαρίδα (σημ. 55) 222.

58. A. Cameron, The Date and Owners of the Esquiline Treasure: the Nature of the Evidence, *AJA* 89 (1985) 141.

59. *Age of Spirituality*, 175-76 αρ. 154 (K. J. Shelton). Η Κωνσταντινούπολη του ειδωλίου κρατά στο αριστερό χέρι κέρας Αμαλθείας, ενώ στο δεξί έως το 1914 κρατούσε δόρυ, που όμως αφαιρέθηκε επειδή αποτελούσε πιθανότατα μεταγενέστερη προσθήκη. Ενδεχομένως θα μπορούσε να κρατά θύρο ή πυρσό.

60. *LIMC VIII* (σημ. 29) 139-40 λ. Tyche/Fortuna (F. Rausa). Για το κέρας της Αμαλθείας, γενικότερα, βλ. πρόσφατα K. Bemmman, *Füllhörner in klassischer und hellenistischer Zeit* (Frankfurt am Main-Berlin-Bern 1994).

61. Για τα Genius, βλ. γενικότερα *LIMC VIII* (σημ. 29) 599-607 λ. Genius (I. Romeo), κυρίως 599-600, 606-07. Πρβλ. και *Römer am Rhein* (κατάλογος έκθεσης, Römisch-Germanisches Museum Köln, Köln 1967) 160-61 αρ. A 88-A 89, 221-22 αρ. C 101-C 102, 328-29 αρ. H 3, 3a (O. Doppelfeld, H. von Petrikovits, J. Zadoks-Josephus, W. J. T. Peters, H. Oehler). Για την Ίσιδα, βλ. *LIMC V* (1990) 794-95 λ. Isis (Tran Tam Tinh) και πρόσφατα, *Aurea Roma* (σημ. 40) 518 αρ. 147 (M. P. Del Moro).

62. *Age of Spirituality*, 485 αρ. 436 (A. St. Clair), όπου διατυπώνονται επιτυχημένες τεχνολογικές συγκρίσεις με έργα που έχουν εν τω μεταξύ προσγραφεί στα προϊόντα αιγυπτιακών εργαστηρίων.

63. L. Martini, Cl. Rizzardi, *Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna* (Ravenna 1990) 62-65 αρ. 2.

64. *Age of Spirituality*, 509-10 αρ. 457 (E. Lucchesi-Palli)· 510-12 αρ. 458-461 (E. Lucchesi-Palli, H. L. Kessler). Πρβλ. *Früchristliche Kunst* (σημ. 47) 220-23 αρ. 59 (G. Bühl). Οι Martini και Rizzardi δικαίως θεωρούν ότι πρόκειται για έργο που προέρχεται από την Αίγυπτο (ό.π., 64-65).

65. *Age of Spirituality*, 581-82 αρ. 520 (A. St. Clair), όπου αποδίδεται σε εργαστήριο της Συροπαλαιστίνης, μολονότι επι-

σημαίνονται τεχνοτροπικές ομοιότητες με ελεφαντοστά από την Αίγυπτο.

66. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι στο κύπελλο εκτός από την προσωποποίηση της Κύπρου, η προσωποποίηση της Αλεξάνδρειας τοποθετείται ανάμεσα σε εκείνες της Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης. Και αν επιμένουμε να διακρίνουμε ότι οι προσωποποιήσεις αυτές ουσιαστικά αποδίδουν εκκλησιαστικές περιφέρειες, τότε ο αποκλεισμός της προσωποποίησης της Αντιόχειας θα μπορούσε να ερμηνευτεί όχι τόσο από τη θέληση να τονιστεί η αυτοκέφαλη Εκκλησία της Κύπρου όσο από τον ανταγωνισμό των πατρι-αρχείων Αλεξανδρείας και Αντιοχείας. Αλλά αυτό αποτελεί καθαρή υπόθεση. Επιπλέον, δεν είναι δυνατόν προς το παρόν να υποστηριχτεί ότι το κύπελλο φιλοτεχνήθηκε στην Αίγυπτο, αφού το διαθέσιμο προς σύγκριση υλικό δεν οδηγεί σε μια τέτοια κατεύθυνση.

67. Βλ. σχετικά Cutler (σημ. 9) 43-64, και πρόσφατα *To Byzantium ως Οικουμένη* (κατάλογος έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2001) 44-46 αρ. 6 (M. Laubenberger). Είμαι πεπεισμένος από την εξαιρετική ανάλυση του Cutler ότι το δίπτυχο αποτελεί αντίγραφο παλαιού χριστιανικού προτύπου.

68. R. H. Randall Jr, Late Roman and Egyptian Ivories, στο: R. H. Randall Jr (επιμ.), *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery* (New York 1985) 80, 100 αρ. 170 a-b και έγχρ. πίν. 41.

69. Fr. Von Bargen, Zur Materialkunde und Form spätantiker Elfenbeinpyxiden, *JbAC* 37 (1994) 45-63.

70. Caillet (σημ. 26) 116-17 αρ. 53· πρβλ. *Früchristliche Kunst* (σημ. 47) 229 αρ. 61 (G. Bühl).

71. Volbach, Zur Lokalisierung (σημ. 46) 82-83 εικ. 2-3. Πρβλ. Volbach 1976, 27: «die Pyxiden... zeigen dann eine vollkommene Vernachlässigung der Form und leiten zur Kunst des 7. Jahrhunderts über»· Caillet (σημ. 26) 117, με όλη την προηγούμενη βιβλιογραφία, σχετικά με τη συζήτηση για την προέλευση των πυξίδων αυτών και των συγγενικών τους έργων.

72. Capps (σημ. 43) 334.

73. Για την έννοια του επιθέτου “κοπτικός” και την παραγωγή των εργαστηρίων της Αιγύπτου για κοινό χριστιανών και ειδωλολατρών, βλ. τελευταία Th. Thomas, Greeks or Copts? Documentary and Other Evidence for Artistic Patronage During the Late Roman and Early Byzantine Periods of Herakleopolis Magna and Oxyrhynchus, Egypt, στο: J. H. Johnson (επιμ.), *Life in a Multi-Cultural Society: Egypt from Cambyses to Constantine and Beyond* (Chicago 1992) 317-20· η ίδια, *Late Antique Egyptian Funerary Sculpture: Images for this World and the Next* (Princeton 2000) σποράδη.

74. M. Rodziewicz, *Les habitations romaines tardives d'Alexandrie à la lumière des fouilles polonaises à Kôm el-Dikka, Alexandrie* 3 (Varsovie 1984), 148, 243-45 εικ. 169· E. Rodziewicz, Archaeological Evidence of Bone and Ivory

Carvings in Alexandria, στο: J.-Y. Empereur (επιμ.), *Commerce et artisanat dans l'Alexandrie hellénistique et romaine*, *BCH Suppl.* 33 (Paris 1998) 143 εικ. 6.

75. A. St. Clair, Evidence for Late Antique Bone and Ivory Carving on the Northeast Slope of the Palatine: The Palatine East Excavation, *DOP* 50 (1996) 369-74. Σε αρκετές άλλες περιοχές της Βόρειας Αφρικής, της Παλαιστίνης και της Βόρειας Ευρώπης υπάρχουν ενδειξεις κατεργασίας οστού, μολονότι δεν είναι ακόμη δυνατόν, κατά τη γνώμη μου, να γίνει με βεβαιότητα λόγος περί εργαστηρίων με μονιμότητα, ποικιλία προϊόντων και αποδεδειγμένα μεγάλη διάρκεια παραγωγής. Βλ. V. J. Hutchinson, D. S. Reese, A Worked Bone Industry at Carthage, στο: J. H. Humphrey (επιμ.), *The Circus and a Byzantine Cemetery at Carthage* (Ann Arbor 1989) 549-94 κυρίως 562, όπου και συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

76. Rodziewicz, Archaeological Evidence (σημ. 74) 135-58.

77. Βλ. σημ. 5.

78. *L'art copte en Égypte* (σημ. 17) 210 αρ. 254 (M.-H. Rutschowskaya).

79. M.-H. Rutschowskaya, A. Desreumaux, Une peinture copte sur un bois inscrit en araméen christo-palestinien au Musée du Louvre, *CRAI* (1992) 83-92· M.-H. Rutschowskaya,

La peinture copte, Musée du Louvre, Département des antiquités Égyptiennes (Paris 1992) 60-62 αρ. 40· *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (κατάλογος έκθεσης, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1er février 1993, Paris 1992) 146-47 αρ. 100 (M.-H. Rutschowskaya). Ο Th. Mathews (*The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* [Princeton 1999] 187 και σημ. 17τ) συνδέει το συγκεκριμένο έργο με την επιβίωση της παγανιστικής λατρείας. Το κείμενο που καλύφτηκε από τη ζωγραφική επιφάνεια με την παράσταση της Ανθούσας, της προσωποποίησης της Κωνσταντινούπολης, αποτελείται από εδάφια της Καινής Διαθήκης στα αραμαϊκά, αλλά δεν είναι δυνατόν να αποδειχτεί ότι ο πίνακας φιλοτεχνήθηκε σε ειδωλολατρικό περιβάλλον. Πρβλ. και Bühl 1995, 56-58. Η επιβίωση της ειδωλολατρίας στη Βόρεια Αφρική (εκτός της Αιγύπτου) μπορεί να παρακολουθηθεί το πολύ έως τις αρχές του 5ου αιώνα. Βλ. A. Chastagnol, N. Duval, Les survivances du culte impérial dans l'Afrique du Nord à l'époque Vandale, στο: *Mélanges d'histoire ancienne offerts à William Seston, Publications de la Sorbonne, Études IX* (Paris 1974) 87-118· F. M. Clover, Emperor Worship in Vandal Africa, στο: G. Wirth (επιμ.), *Romanitas-Christianitas: Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit. Johannes Straub zum 70. Geburtstag am 18. Oktober 1982 gewidmet* (Berlin 1982) 661-74· P. van Nuffelen, Zur Rezeption des Kaiserkultes in der Spätantike, *Ancient Society* 3 (2002) 263-82.

YANNIS D. VARALIS

An ivory comb with the personifications of Rome and Constantinople

The Benaki Museum comb (inv. no. 10287) was acquired in 1925 from the Paris dealers Daguerre, with a stated provenance of Egypt. It belongs to the type of compact combs and has engraved decoration in low relief. On one side is a depiction of the goddess Roma enthroned under a ciborium with spirally fluted columns, wearing a helmet and with a spear in her right hand and an orb in her left. On the other side is the personification of the Tyche of Constantinople, also enthroned under a ciborium, wearing a sleeved chiton and himation. On her head she has a turreted diadem and a peplos which reaches down to her shoulders. She holds a torch in her right hand and a cornucopia in her left. Both thrones have a tall back, a cushion on the seat and a footstool.

Though made of ivory, the comb displays the typical features of wooden Coptic combs. All have a rectangular form and a compact shape, with a few thick teeth on

one of the two narrow sides and numerous thin teeth on the other. In shape it bears a great resemblance to two combs found in excavations in Egypt—one made of ivory and the other of wood—though these are very different stylistically.

The presence of the goddess Roma and the Tyche of Constantinople make the Benaki Museum comb unique of its type. The portrayal of Roma has adopted iconographic features dating from the late 4th or early 5th century, but certain details, such as the ciborium with its baldachin, are found in works of the mid-6th century. The Tyche of Constantinople has specific symbols representative of her role as protectress of the new capital. She wears a turreted crown which has its origin in Hellenistic and early Roman portrayals of the goddess Cybele, but is also found in representations of Constantinople from the early 6th century. The depictions of Roma and Con-

stantinople thus follow models from earliest Christian times, but the closest iconographic parallels are to be found in the 6th century, when the established forms survived only in the provinces, and appear to have been abandoned by the workshops of Constantinople.

The allegorical depictions of the two capitals follow models of imperial iconography and no doubt symbolise the prosperity guaranteed in the east and the west by the central state authority and its legitimate representatives in the provinces. An example of these portrayals may perhaps have provided the model for the personifications of the two capitals in the diptych in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, produced centuries later and under special cultural conditions.

An analysis of the stylistic features of the representations on the comb suggests a cautious dating to the second half of the 6th century. An identical treatment of the facial types, also engraved in low relief, is found in a group of ivory pyxides attributed to Egyptian workshops and dated to the second half of the 6th century.

Both iconography and style accord with the probability of the comb having been produced in Egypt. Moreover a fragment of the lid of a bone pyxis, found on the floor

of a house in Alexandria and datable to the 6th or 7th century, shows a figure of Dionysos with remarkable similarities to the portraits on the comb. These resemblances are especially valuable as the object has been associated with a large group of bone and ivory shards and unfinished works which display the skill of such workshops in Alexandria at their peak.

One of the most important questions concerning the comb, whether it was an object of daily use with ornamentation inspired by the insignia of imperial iconography or a work of art with no special symbolism for its user cannot be answered in the absence of archaeological evidence. The presence of earth between the narrow teeth of the comb merely confirms that it was found in an excavation. The discovery of a painting with a representation of the Tyche of Constantinople in a house in Edfu in Upper Egypt indicates that such personified portrayals are sometimes found even in marginal areas, outside the great cities and at a late date, the first half of the 7th century. The Benaki Museum comb could have been a funeral offering at the grave of a distinguished member of Egyptian society, more specifically from Alexandria, but this is a theory which cannot be confirmed at the present time.