

Castello di atene come si ritorna dal presente anno 1670

ΕΠΑΙΝΟΣ
Luigi Beschi



ΜΟΥΣΕΙΟ
ΜΠΕΝΑΚΗ

7ο Παράρτημα

ΑΘΗΝΑ 2011

ΕΠΑΙΝΟΣ
Luigi Beschi

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Α. Δεληβορριάς, Γ. Δεσπίνης, Α. Ζαρκάδας

ΜΟΥΣΕΙΟ
ΜΠΕΝΑΚΗ
7ο Παράρτημα

ΑΘΗΝΑ 2011

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ - 7ο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ
ΑΘΗΝΑ 2011

Εκδότης: Μουσείο Μπενάκη
Επιστημονική επιμέλεια: Άγγελος Δεληβορριάς, Γιώργος Δεσπίνης, Άγγελος Ζαρκάδας
Υπεύθυνη σύνταξης: Μάρια Διαμάντη
Συντακτική επιτροπή: Αιμιλία Γερουλάνου
Άγγελος Δεληβορριάς
Μάρια Διαμάντη
Χαράλαμπος Μπούρας

Μετάφραση / επιμέλεια
αγγλικών περιλήψεων: Valerie Nunn

Τυπογραφικές διορθώσεις: Μάρια Διαμάντη

Σχεδιασμός: Βαγγέλης Καρατζάς, Λενιώ Μαργαριτούλη
Επιμέλεια παραγωγής: Χρήστος Κοσσίδης

Το παράρτημα τυπώθηκε σε χαρτί Velvet 135 γρ. στο τυπογραφείο Μητρόπολις και βιβλιοδετήθηκε στην Ηλιόπουλος-Ροδόπουλος

Μουσείο Μπενάκη
Κουμπάρη 1 - Αθήνα 106 74
www.benaki.gr
ηλεκτρονική διεύθυνση: diamandi@benaki.gr
Τηλέφωνο: (+30-210) 3671006
Τηλεομοιότυπο: (+30-210) 3622547, 3671063

Benaki Museum
Koumbari 1 - Athens 106 74
www.benaki.gr
e-mail: diamandi@benaki.gr
Tel.: (+30-210) 3671006
Fax: (+30-210) 3622547, 3671063

© έκδοσης: Μουσείο Μπενάκη

ISSN 1109-4109

ISBN 978-960-476-106-7

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ		ΣΤΑΥΡΟΣ ΒΛΙΖΟΣ	
Προλογικό σημείωμα	xi	«ἀνατείνειν τὰς ὀφρῦς»: Τα σύνθετα μηνύματα μιας εικονιστικής κεφαλής ρωμαϊκών χρόνων	37
ΑΓΓΕΛΟΣ ΖΑΡΚΑΔΑΣ		ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΒΟΥΤΥΡΑΣ	
Το συγγραφικό, ανασκαφικό και διδακτικό έργο του καθηγητή Luigi Beschi	xiii	Φροντίσματα: Το ανάγλυφο της Ξενοκράτειας και το ιερό του Κηφισού στο Νέο Φάληρο	49
ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΣΠΙΝΗΣ		ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΔΕΚΟΥΛΑΚΟΥ	
Λίγα λόγια για την προσφορά του Luigi Beschi στην έρευνα της Κλασικής Αρχαιολογίας	xxi	Σάραπης και Ίσιδα με βακχικά σύμβολα σε λύχνο από το ιερό των Αιγυπτίων θεών στον Μαραθώνα	59
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ LUIGI BESCHI	xxv	ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ	
		Ο αγαλματικός τύπος της Αθηνάς Ince και τα ερμηνευτικά του αδιέξοδα	69
ΜΕΛΕΤΕΣ		ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΣΠΙΝΗΣ	
ΠΑΝΟΣ ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ		Παρθενώνεια μικρά	87
Ασκήσεις αθηναϊκής τοπογραφίας: Το θέατρο του Διονύσου, η Εκκλησία, η στοά του Ευμένους και οι ημιτελείς στοές της Πνύκας	3	ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΕΣΠΟΙΝΗ	
		Μύθοι ηρώων σε όχανα ασπίδων της Σίνδου	95
ΕΥΓΕΝΙΑ ΒΙΚΕΛΑ		ΣΤΕΛΛΑ ΔΡΟΥΓΟΥ	
Ο ιστορικός χαρακτήρας ορισμένων αναθηματικών αναγλύφων και η προβολή του αναθέτη τους	13	Μελαμβαφείς “αλατιέρες” από ταφικά σύνολα της νεκρόπολης των Αιγών	107
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΒΛΑΣΣΟΠΟΥΛΟΥ		ΑΓΓΕΛΟΣ ΖΑΡΚΑΔΑΣ	
Τρία ιδεαλιστικά γλυπτά από το οικόπεδο Μακρυγιάννη στο Μουσείο Ακρόπολης	25	Κεφαλή αγαλματίου Αθηνάς στο Μουσείο Κανελλοπούλου	117

ΦΩΤΕΙΝΗ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ Ανάγλυφο αυστηρού ρυθμού από το αρχαίο νεκροταφείο της Πάρου	133	ΑΛΙΚΗ ΜΟΥΣΤΑΚΑ Σπαράγματα πήλινου αρχαϊκού αγαλματίου από τον Ραμούντα	273
ΠΕΤΡΟΣ ΘΕΜΕΛΗΣ Μεσσήνιοι αθλητές	141	ΟΛΓΑ ΠΑΛΑΓΓΙΑ Ο Νέος της Μοτύης και η μάχη της Ιμέρας	283
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΛΤΣΑΣ Μια νέα παριανή κόρη στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο	151	ΑΡΙΣΤΕΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΚΡΙΣΤΕΝΣΕΝ Σελίδες από το ημερολόγιο του Martinus Rørbye	295
ΠΑΥΛΙΝΑ ΚΑΡΑΝΑΣΤΑΣΗ Ο «κήπος των Μουσών» στο Αχίλλειο της Κέρκυρας και ο γλυπτός του διάκοσμος	161	ΙΩΑΝΝΗΣ Α. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ Η Αιτωλία στον ομηρικό <i>κατάλογον νηῶν</i>	305
ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΟΚΚΟΡΟΥ-ΑΛΕΥΡΑ Ένα ακόμη αιγιματικό λακωνικό ανάγλυφο	177	ΓΙΑΝΝΗΣ Α. ΠΙΚΟΥΛΑΣ Ο Πausanίας και η Μεγαλοπολιτική	313
ΝΟΤΑ ΚΟΥΡΟΥ Αττικά τεφροδόχα νεαρών κοριτσιών: Γύρω από έναν αμφορέα και ένα ορυκτοποιημένο ύφασμα της Πρώιμης Γεωμετρικής εποχής	189	ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΗΜΑΝΤΩΝΗ-ΜΠΟΥΡΝΙΑ Κρατηρίσκοι από τα Έγρια Νάξου	323
ΜΑΡΩ ΚΥΡΚΟΥ Πρωτοπορία και τέχνη στον αττικό Κεραμικό	201	ΤΑΣΟΣ ΤΑΝΟΥΛΑΣ Τα ερείπια των Αθηνών και οι περιηγητές	335
ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΛΕΒΕΝΤΗ Ο ιωνικός ναός στον Ιλισό και η ζωφόρος του εννέα χρόνια μετά	213	ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΤΙΒΕΡΙΟΣ Έπαθλα και νίκες: ερμηνευτικές παρατηρήσεις σε δύο σκύφους του Ζωγράφου της Πηνελόπης	349
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΕΜΠΕΣΗ Διαχρονικές εφαρμογές μιας τεχνικής μεθόδου στα κατά τόπους εργαστήρια	223	ΕΒΗ ΤΟΥΛΟΥΠΑ Έλιος και Σελήνη	363
ΝΑΣΗ ΜΑΛΑΓΑΡΔΗ Μια μοναδική απεικόνιση της σατυρικής <i>σικκινίδος</i> στην αρχαϊκή Αθήνα	233	ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΟΥΡΑΤΣΟΓΛΟΥ Περί των αρχαίων ναυαγίων ολίγα: Η περίπτωση του Αρτεμισίου	369
ΦΑΝΗ ΜΑΛΛΟΥΧΟΥ-ΤΥΦΑΝΟ Στο κατώφλι του 21ου αιώνα: Εξέλιξη ιδεών, νέες τάσεις και προσεγγίσεις στην προστασία και την ανάδειξη των μνημείων	249	ΙΣΜΗΝΗ ΤΡΙΑΝΤΗ Ανάγλυφο Ασκληπιού από το οικόπεδο Μακρυγιάννη	381
ΑΓΓΕΛΟΣ Π. ΜΑΤΘΑΙΟΥ Το Πύθιον παρά τον Ιλισόν	259	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΚΟΣ Ο κούρος του Κάβο-Φονιά: και όμως ένας Σαμώτης	397
		ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΧΩΡΕΜΗ-ΣΠΕΤΣΙΕΡΗ Προτομή ηλικιωμένου “σοφιστή” από τους ΝΑ πρόποδες της Ακρόπολης	409
		ΕΛΕΝΑ WALTER-ΚΑΡΥΔΗ Η κατ’ οίκον <i>μουσική τέχνη</i> των γυναικών στην κλασική Αθήνα	419

Ο Νέος της Μοτύης και η μάχη της Ιμέρας

Ο «ΝΕΟΣ ΤΗΣ ΜΟΤΥΗΣ» (εικ. 1-3) βρέθηκε στις ανασκαφές του Πανεπιστημίου του Παλέρμο στη νησίδα Μοτύη, μια φοινικική αποικία δίπλα στη Σικελία, το 1979.¹ Προέρχεται από ένα στρώμα καταστροφής στη βιομηχανική ζώνη της πόλης.² Η καταστροφή αποδίδεται στον Διονύσιο Α' των Συρακουσών που κατέλαβε το νησί το 397 π.Χ. (Διόδ. Σικ., 14.47-53).³ Επειδή βρέθηκε πλησίον του φοινικικού ιερού «Carridazzu», έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι το άγαλμα ήταν αρχικά στημένο στο ιερό αυτό χωρίς να αποκλείεται η αρχική του θέση να ήταν κάπου αλλού.⁴

Ο Νέος της Μοτύης (εικ. 1) απεικονίζεται ορθός, σε λοξή στάση, με το δεξί σκέλος άνετο, το αριστερό χέρι ακουμπισμένο στον γοφό, το δεξί υψωμένο στο πλάι.⁵ Το κεφάλι του είναι στραμμένο προς τα αριστερά του. Φορά μακρύ, φαρδύ, διάφανο, αχειρίδωτο χιτώνα ζωσμένο ψηλά στο στήθος με μια πλατιά υφασμάτινη ζώνη. Η ζώνη έδενε εμπρός με ένα κορδόνι, τα μεταλλικά άκρα του οποίου θα ήταν προσαρμοσμένα σε δύο σπές ακριβώς στο κέντρο της ζώνης. Η μορφή είναι όμοια δουλεμένη και στις τέσσερις όψεις, άρα θα ήταν ορατή από παντού. Η ανήσυχη στάση του (εικ. 2) μας δυσκολεύει να κατανοήσουμε το αρχικό του στήσιμο. Φέρει τρεις σειρές βοστρύχων πάνω από το μέτωπο και δύο σειρές στο κάτω μέρος της κεφαλής (εικ. 3). Το πίσω μέρος της κεφαλής είναι άπεργο, δουλεμένο με βελονάκι. Διακρίνονται ίχνη δύο χαλκίνων περονών πίσω, σπές για τη στερέωση άλλων δύο μπροστά, καθώς και μια οπή στην κορυφή.

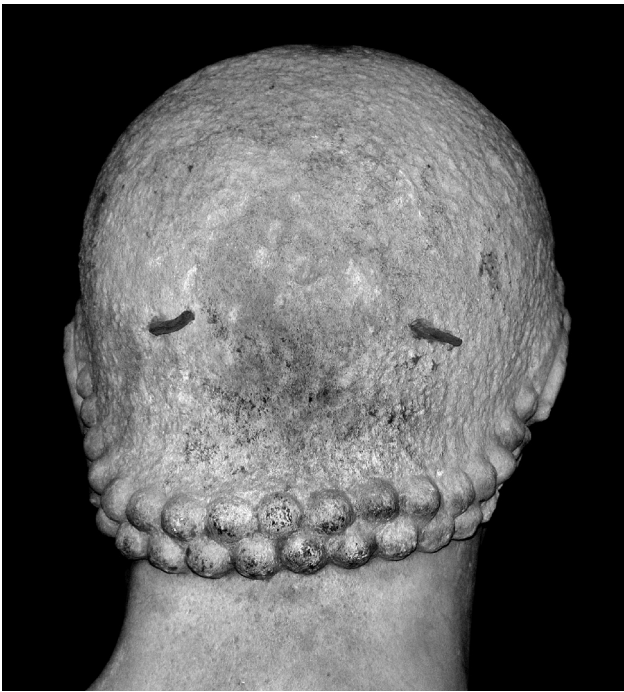
Παρόλο που βρέθηκε σε φοινικικό περιβάλλον, πρόκειται για έργο ελληνικής τέχνης. Διατυπώνεται όμως

προβληματισμός αν το άγαλμα είναι καθαρά ελληνικό ή αν δημιουργήθηκε από Έλληνα γλύπτη μετά από φοινικική παραγγελία. Υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία με συχνά επαναλαμβανόμενες απόψεις, γι' αυτό θεωρούμε σκόπιμο να περιοριστούμε στις απολύτως απαραίτητες παραπομπές.

Ο Νέος της Μοτύης χρονολογείται από την πλειονότητα των ερευνητών στη δεκαετία 480-470 π.Χ. και εντάσσεται στην πρώιμη φάση του αυστηρού ρυθμού.⁶ Το πλησιέστερο παράλληλο είναι μια κεφαλή από παριανό μάρμαρο από τον Κεραμεικό (εικ. 4-5) που ίσως προέρχεται από επιτύμβιο άγαλμα ενός νεκρού των Περσικών πολέμων του 480/479 π.Χ.⁷ Έχουν προταθεί και χαμηλότερες χρονολογήσεις, κυρίως με γνώμονα το σώμα του,⁸ αλλά τέτοιου είδους στυλιστικές ασυμφωνίες μεταξύ σώματος και κεφαλής δεν είναι ασυνήθιστες στον αυστηρό ρυθμό. Ο μακρύς, διάφανος ανδρικός χιτώνας με τις λεπτές γραμμικές πτυχές και την πλατιά ζώνη δεν μας είναι γνωστός από άλλα γλυπτά αυτής της περιόδου. Οι γραμμικές πτυχώσεις έχουν στυλιστική συγγένεια με γυναικίους χιτώνες σε ανάγλυφα του πρώιμου αυστηρού ρυθμού που πρόσφατα αποδόθηκαν σε παριανό εργαστήριο, όπως ένα επιτύμβιο ανάγλυφο από την Πάρο (εικ. 6), το λεγόμενο ανάγλυφο της Λευκοθέας στη Βίλλα Αλμπάνι της Ρώμης, καθώς και το ανάγλυφο του Εσκουιλίνου.⁹ Η διάφανη ανδρική ενδυμασία πάντως υπάρχει στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία γύρω στο 480 π.Χ., όπως π.χ. σε μια κύλικα με τους άθλους του Θησέα, όπου ο ήρωας απεικονίζεται με κοντό χιτώνα που σχηματίζει γραμμικές πτυχές σαν τον χιτώνα του Νέου της Μοτύης.¹⁰ Το



Εικ. 1-2. Ο Νέος της Μοτύης. Μοτύη, Μουσείο G. Whitaker, αρ. ευρ. I. G. 4310 (φωτ.: H. R. Goette).



Εικ. 3. Ο Νέος της Μοτύης, πίσω όψη της κεφαλής. Μοτύη, Μουσείο G. Whitaker, αρ. ευρ. I. G. 4310 (φωτ.: H. R. Goette).

άπεργο της κεφαλής (εικ. 3) το βρίσκουμε και σε άλλα παραδείγματα της ύστερης αρχαϊκής και πρώιμης κλασικής τέχνης, όπως στον Αριστόδικο¹¹ και την κεφαλή του Κεραμεικού (εικ. 5). Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι τέτοιου είδους επεξεργασία ήταν πρόσφορη για την υποδοχή χάλκινου κράνους, αν και για τον Νέο της Μοτύης έχουν προταθεί και άλλοι είδους καλύμματα της κεφαλής, όπως φρυγικός σκούφος, περσική τιάρα, λεοντή ή στεφάνι.¹² Το υψωμένο δεξί χέρι έχει μάλιστα θεωρηθεί ότι τοποθετούσε το στεφάνι της νίκης στο κεφάλι του,¹³ υπόθεση που μάλλον πρέπει να αποκλεισθεί γιατί το κεφάλι κλίνει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Επιπλέον, το άνω μέρος των αυτιών είναι πεπλατυσμένο και άπεργο, προφανώς για την υποδοχή μεταλλικού καλύμματος. Η ελαφρά περιστροφή της μορφής γύρω από τον άξονά της, ώστε η κεφαλή να στρέφεται σε αντίθετη κατεύθυνση από τα δάκτυλα των ποδιών, παρατηρείται και στον χάλκινο Ηνίοχο των Δελφών (εικ. 7), ένα έργο που ανήκει στην ίδια εικοσαετία.¹⁴ Η στάση του, με το αριστερό χέρι στον γοφό, το δεξί υψωμένο στο πλάι κρατώντας δόρυ ή σκήπτρο, παρουσιάζει πολλές ομοιό-

τητες με τον Οινόμαο (εικ. 8) από το ανατολικό αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία.¹⁵ Ο Βολ μάλιστα έχει σωστά επισημάνει τον αέρα στρατιωτικού θριάμβου που αποπνέουν και οι δύο μορφές.¹⁶

Η έρευνα, με ελάχιστες εξαιρέσεις,¹⁷ περιστρέφεται γύρω από δύο υποθέσεις: αν το έργο είναι φοινικικό, δουλεμένο από Έλληνα γλύπτη, τότε ο χιτώνας μπορεί να ερμηνευθεί σαν ιερατικό ένδυμα, ενώ αν είναι ελληνικό, πρόκειται μάλλον για ηνίοχο με χιτώνα ποδηρή ζωστό κατ' αναλογία με την εικονογραφία των ηνιόχων στα τετράδραχμα των Συρακουσών του 5ου αι. π.Χ.¹⁸ Τέτοια πλατιά ζώνη δεν μας είναι γνωστή από άλλα ελληνικά γλυπτά, γι' αυτό θεωρήθηκε ανατολικής προέλευσης κατ' αναλογία με ασσυριακά ανάγλυφα, τα οποία όμως χρονολογούνται τον 7ο αι. π.Χ. (εικ. 9).¹⁹ Στην ασσυριακή τέχνη, πάντως, τέτοιες ζώνες φορούν οι στρατιωτικοί, όχι οι ιερείς, και τη φορούν στη μέση, όχι ψηλά στο στήθος. Οι ερευνητές που υποστηρίζουν τη φοινικική προέλευση του έργου τον έχουν ταυτίσει με τους φοινικικούς θεούς Μέλκαρτ ή Βάαλ ή με ιερέα του Μέλκαρτ, ενώ άλλοι τον ταυτίζουν με τον Αμίλκα, τον ηττημένο στρατηγό των Καρχηδονίων στη μάχη της Ιμέρας (480 π.Χ.).²⁰ Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (7.167), ο Αμίλκας θυσιάστηκε οικειοθελώς για να βοηθήσει τον στρατό του, γι' αυτό οι Καρχηδόνιοι τον ηρωοποίησαν και του έστησαν μνημεία («μνήματα») στην Καρχηδόνα και σε όλες τις καρχηδονιακές αποικίες. Από τα λεγόμενα του Ηροδότου δεν είναι σαφές αν τα «μνήματα» ήταν αγάλματα ή στήλες. Επιπλέον, η διαφανής ενδυμασία του δύσκολα προσομοιάζει με συναφή παραδείγματα καρχηδονιακής τέχνης.²¹ Η Bisi²² απορρίπτει την καρχηδονιακή προέλευση του έργου με ισχυρά επιχειρήματα, τα οποία είναι, νομίζω, πειστικά, επομένως αφήνουν το πεδίο ελεύθερο για αναζήτηση μιας «ελληνικής» ερμηνείας.

Οι ερευνητές συμφωνούν ότι αν το έργο είναι αμιγώς ελληνικό, τότε θα ήταν αρχικά στημένο σε μία από τις ελληνικές πόλεις της Σικελίας που κατέστρεψαν οι Καρχηδόνιοι στο τέλος του 5ου αι. π.Χ., οπότε και μεταφέρθηκε ως λάφυρο στη Μοτύη.²³ Το 409/408 π.Χ. ο Καρχηδόνιος Αννίβας, με ορμητήριο τη Μοτύη, κατέστρεψε την Ιμέρα, τον Σελινούντα και τους ναούς τους (Διόδ. Σικ., 13.54-62). Το 406 π.Χ. ο καρχηδονιακός στόλος, ορμώμενος κατ' ευθείαν από την Καρχηδόνα, πολιορκήσε και κατέλαβε τον Ακράγαντα (Διόδ. Σικ., 13.85-91). Πολλά γλυπτά και άλλα έργα τέχνης του Ακράγαντα μεταφέρθηκαν



Εικ. 4-5. Κεφαλή νέου. Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικού, αρ. ευρ. P 1455 (φωτ.: Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αθήνας, Kerameikos 12338 και 11828,3).

ως λάφυρα στην Καρχηδόνα ή πουλήθηκαν (Διόδ. Σικ., 13.89). Οι καταστροφές της Ιμέρας και του Ακράγαντα θεωρούνται αντίποινα για τη συντριπτική ήττα των Καρχηδονίων στη μάχη της Ιμέρας. Η Γέλα και η Καμάρια με τη σειρά τους καταστράφηκαν από τους Καρχηδόνιους το 405 π.Χ. (Διόδ. Σικ., 13.108-14). Μετά την άλωση της Καρχηδόνας από τους Ρωμαίους το 146 π.Χ., ένας αριθμός αγαλμάτων και άλλων λαφύρων επεστράφησαν στον Ακράγαντα (Διόδ. Σικ., 13.90.5), την Ιμέρα και τη Γέλα από τον Σκιπίωνα Αιμιλιανό.²⁴

Αν ο Νέος της Μοτύης ερμηνευθεί ως ηνίοχος, τότε θα πρέπει να συνδεθεί με έναν από τους τυράννους της Σικελίας που νίκησαν σε αγώνες αρματοδρομίας σε κάποιο από τα πανελλήνια ιερά κατά την περίοδο 485-470 π.Χ. Πιθανότεροι αναθέτες θεωρούνται ο Θήρων, τύραννος του Ακράγαντα, ή ο αδελφός του Ξενοκράτης.²⁵ Παρ' όλη την έλλειψη σχετικών στοιχείων, διατυπώθηκε η υπόθεση ότι θα επέλεξαν να αφιερώσουν ένα μνημείο της νίκης τους στην πόλη τους, η οποία λεηλατήθηκε αργότερα από τους Καρχηδόνιους. Προξενεί εντύπωση το γεγονός ότι κανείς δεν αναρωτήθηκε γιατί οι Καρχηδόνιοι απήγαγαν το άγαλμα ενός ηνίοχου. Ένα μνημειώδες έργο σαν τον Νέο της Μοτύης θα είχε προφανώς ιδιαίτερη σημασία για τους απαγωγείς του. Άλλωστε ο Ξέρξης αφαίρεσε από την Αθήνα το σύνταγμα των Τυραννοκτόνων όχι τυχαία, αλλά επειδή είχε συμβολική σημασία για την πόλη (Παυσανίας, 1.8.5).

Η ερμηνεία της μορφής σαν ηνίοχου στηρίχτηκε στον ποδήρη χιτώνα και την απεικόνιση ηνίοχων με πλατιά ζώνη στα νομίματα των Συρακουσών (βλ. σημ. 18), αλλά δεν πείθει.²⁶ Η μοναδική γλυπτική απεικόνιση ηνίοχου του αυστηρού ρυθμού, ο Ηνίοχος των Δελφών (εικ. 7), παρουσιάζει σημαντικές διαφορές. Ο χιτώνας του Ηνίοχου των Δελφών δεν είναι διαφανής, ούτε φέρει πλατιά ζώνη στο στήθος. Το σημαντικότερο πρόβλημα όμως είναι η κίνηση των χεριών του, τα οποία εκτείνονται εμπρός κρατώντας τους χαλινούς των αλόγων, καθότι ήταν προφανώς στημένος πάνω στο άρμα του. Αντίθετα, ο Νέος της Μοτύης ακουμπά το αριστερό χέρι στον γοφό και υψώνει το δεξί, πράγμα που αποκλείει το στησιμό του πάνω σε άρμα.²⁷ Η εμφανής δυσκολία του στησίματος οδήγησε ορισμένους ερευνητές στην άποψη ότι η μορφή είναι μεν ηνίοχος, αλλά δεν ήταν στημένος σε άρμα, ή ότι πρόκειται για ιπποκόμο που συνοδεύει τον ηνίοχο, άρα στέκεται στο έδαφος.²⁸

Είναι πιθανότερο η λοξή τοποθέτηση της μορφής

Ο Νέος της Μοτύης και η μάχη της Ιμέρας



Εικ. 6. Επιτύμβια στήλη. Πάρος, Μουσείο Πάρου, αρ. ευρ. Α 1287 (φωτ.: Ο. Παλαγγιά).

να οφείλεται στο γεγονός ότι ανήκε σε σύνταγμα, γι' αυτό στρέφεται προς την αμέσως επόμενη μορφή στα αριστερά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Οινόμαος της Ολυμπίας (εικ. 8), του οποίου η ανάλογη στάση υπαγορεύεται από το γεγονός ότι ανήκε σε αετωματική σύνθεση και δεν είναι μεμονωμένο γλυπτό. Αν όμως ο Νέος της Μοτύης προέρχεται από σύνταγμα, η ερμηνεία του ως ηνιόχου μάλλον πρέπει να εγκαταλειφθεί και να αναζητηθεί άλλη λύση.

Όσοι υποστήριζαν ότι ο μακρύς χιτώνας του Νέου είναι ιερατικό ένδυμα, το ερμήνευσαν ως φοινικικό. Αλλά ποδήρη χιτώνα φορούν και οι άνδρες ιερείς στην ελληνική τέχνη.²⁹ Δεν υπάρχουν όμως παραδείγματα στη γλυπτική πριν από τα γλυπτά του Παρθενώνα. Ο γενειοφόρος άνδρας με τον μακρύ, άζωστο χιτώνα με τις κοντές χειρίδες στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα (εικ. 10) αναγνωρίζεται από την πλειονότητα των ερευνητών σαν ο άρχων βασιλεύς της αθηναϊκής δημοκρατίας και αποτελεί το πρώτο γνωστό παράδειγμα μιας



Εικ. 7. Ηνιόχος. Δελφοί, Μουσείο Δελφών, αρ. ευρ. 3484, 3520, 3540 (φωτ.: H. R. Goette).

σειράς ιερέων που απεικονίζονται στα αττικά επιτύμβια ανάγλυφα του 5ου και του 4ου αι. π.Χ.³⁰ Οι ιερείς αυτοί συνήθως κρατούν μαχαίρι για τη θυσία. Οι χιτώνες τους είναι ενίοτε διαφανείς, αλλά ποτέ δεν έχουν ζώνη. Ανδρικό ιερατικό ένδυμα με πλατιά ζώνη εμφανίζεται στη ρωμαϊκή περίοδο σε ένα ανάγλυφο του Ηρακλή από τη mensa ponderaria στο forum του Τίβολι (εικ. 11).³¹



Εικ. 8. Οινόμαος, από το ανατολικό αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία. Ολυμπία, Μουσείο Ολυμπίας (φωτ.: H. R. Goette).



Εικ. 9. Στρατιωτική μορφή φύλακα από το ανάκτορο του Σεναχερίμπ στη Νινευή, λεπτομέρεια της ζώνης. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. ευρ. WA 124792 (φωτ.: Ο. Παλαγγιά).

Αν δεχθούμε ότι η ζώνη του Νέου της Μοτύης δεν αποτελεί το κατ' εξοχήν κριτήριο για την ταύτισή του, τότε μπορούμε να διατυπώσουμε μια νέα υπόθεση ερμηνείας. Η ιδιότυπη ενδυμασία, μοναδική έως τώρα σε ανδρικές μορφές του αυστηρού ρυθμού, με τις λεπτές πτυχώσεις που θυμίζουν υφή γυναικείου χιτώνα, πιθανόν να οφείλεται στην ιδιότητα της απεικονιζόμενης μορφής. Γυναικεία ή ανδρόγυνα ενδύματα φορούσαν ενίοτε οι μάντιες κατά τη διάρκεια πολεμικής εκστρατείας, όπως συνάγεται από την περιγραφή του μάντη Αριστάνδρου στη μάχη των Γαυγαμήλων (Πλουτ., *Άλέξ.*, 33.2).³² Η συμμετοχή μάντεων σε πολεμικές εκστρατείες, ιδίως κατά τον 5ο και τον 4ο αι. π.Χ., είναι τεκμηριωμένη από φιλολογικές μαρτυρίες.³³ Ο ρόλος τους, που δεν ήταν απλώς συμβουλευτικός γιατί λάβαιναν ενεργό μέρος στις μάχες, μπορούσε να αποβεί καίριος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο μάντης Αγίας, στον οποίο απέδιδε ο Λύσανδρος μερίδιο της δόξας για τη νίκη του στους Αιγός Ποταμούς το 405 π.Χ. (Παυσανίας, 3.11.5).³⁴ Μετά τη μάχη, χάλκινα πορτραίτα του Αγία στήθηκαν στην αγορά της Σπάρτης και στο «μνημείο των ναυάρχων» που αφιέρωσε ο Λύσανδρος στους Δελφούς, απεικονίζοντας τον εαυτό του δίπλα στον μάντη (Παυσανίας, 3.11.5 και 10.9.7). Αλλά και ο Αθηναίος στρατηγός Τολμίδης απέδιδε μέρος των στρατιωτικών επιτυχιών του κατά των Σπαρτιατών και των Θηβαίων την περίοδο 466-457 π.Χ. στον μάντη Θεαίνετο, γί

Ο Νέος της Μοτύης και η μάχη της Ιμέρας



Εικ. 10. Άρχων βασιλεύς, ανατολική ζωφόρος του Παρθενώνα, V 34. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο (φωτ.: Ο. Παλαγγιά).



Εικ. 11. Ανάγλυφο του Ηρακλή από την αγορά του Τίβολι [φωτ.: Giuliano (σημ. 31) εικ. 2].

αυτό και συμπεριέλαβε το πορταίτο του μάντη δίπλα στο δικό του στο μνημείο που αφιέρωσε στην αθηναϊκή Ακρόπολη (Παυσανίας, 1.27.5).³⁵ Μεμονωμένα αγάλματα μάντεων τεκμηριώνονται τον 3ο αι. π.Χ. στην Ολυμπία: ο Ολυμπιονίκης οπλιτοδρόμος Επέραστος αυτοπροσδιοριζόταν σαν μάντης στο επίγραμμα της βάσης του αγάλματός του (Παυσανίας, 6.17.5-6), ενώ ο Ιαμίδης Θρασύβουλος απεικονιζόταν με τα εργαλεία της δουλειάς, μια σαύρα και ένα σφάγιο σκύλου (Παυσανίας, 6.2.4).³⁶ Η εικονογραφία των μάντεων στην ελληνική τέχνη είναι, πάντως, προβληματική. Οι δύο καθιστοί γενειοφόροι L και N στις κερκίδες του ανατολικού αετώματος του ναού του Δία στην Ολυμπία, που φορούν ιμάτιο και ίσως ακουμπούσαν σε βακτηρία, συ-

νήθως ταυτίζονται με τους μάντεις του Πέλοπα και του Οινόμαου αντίστοιχα, παρόλο που ο Παυσανίας (5.10.6) τους ονομάζει ιπποκόμους.³⁷ Όπως επισημαίνει όμως η Säfliund, δεν υπάρχουν στοιχεία για την ταύτισή τους.³⁸ Ούτε ο αγένειος οπλίτης που θυσιάζει κριάρι στην αττική ερυθρόμορφη κύλικα του Cleveland μπορεί να ταυτιστεί με βεβαιότητα με μάντη που εκτελεί τα καθήκοντά του στο πεδίο της μάχης, όπως υποθέτει ο Flower.³⁹

Η παρουσία μάντεων ήταν σημαντική στον πόλεμο και στην τέχνη της κλασικής Ελλάδας. Μάντεις έλαβαν μέρος σαν σύμβουλοι των στρατιωτικών αρχηγών, αλλά και σαν πολεμιστές, σε όλες σχεδόν τις εκστρατείες των Περσικών πολέμων του 480/479 π.Χ.⁴⁰ Ο μάντης Μεγιστίας συνόδευε τον Λεωνίδα στη μάχη των

Θερμοπυλών και παρέμεινε πολεμώντας έως το τέλος, παρόλο που είχε προβλέψει τον θάνατό του (Ηρόδ., 7.221). Το επίγραμμα στον τάφο του στις Θερμοπύλες αποδίδεται στον Σιμωνίδα (Ηρόδ., 7.228). Στη μάχη των Πλαταιών συμμετείχαν τρεις μάντεις: ο Τισαμενός συνόδευε τον Πausανία (Ηρόδ., 9.35), ο Ιππόμαχος τους Έλληνες συμμάχους των Περσών (Ηρόδ., 9.38) και ο Ηγησίστρατος τον Μαρδόνιο (Ηρόδ., 9.37). Είναι αξιοσημείωτο ότι ακόμα και οι Πέρσες χρειάστηκαν τις υπηρεσίες ενός Έλληνα μάντη. Αλλά και στον Πελοποννησιακό πόλεμο είναι αισθητή η παρουσία μάντεων, ιδίως στην υπηρεσία του Νικία, ο οποίος συμβουλεύεται μάντεις όχι μόνο στο πεδίο της μάχης, αλλά και στις ιδιωτικές του υποθέσεις (Πλουτ., *Νικ.*, 4 και 23-24· Θουκ., 7.50.4). Όσο για τη σχέση στρατηγών με μάντεις στη Σικελία, ο Πλούταρχος (*Δίων*, 24) τεκμηριώνει τις υπηρεσίες του μάντη Μίλτα προς τον Δίωνα των Συρακουσών γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ.⁴¹

Αποκαθιστώντας τον Νέο της Μοτύης ως μάντη σε πολεμική εκστρατεία με λευκό χιτώνα, κράνος και δόρυ, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ανήκε στο ανάθημα ενός νικηφόρου τυράννου της Σικελίας μετά από μάχη, και ότι ήταν στημένος δίπλα στο άγαλμα του τυράννου κατ' αναλογία με τα συντάγματα του Τολμίδα και του Λυσάνδρου, οι οποίοι απεικονίστηκαν δίπλα στους μάντεις τους. Η νεαρή ηλικία του Νέου της Μοτύης δεν μπορεί να θεωρηθεί εμπόδιο για την ιδιότητά του ως μάντη: ο Ολυμπιονίκης Επέραστος ήταν επίσης μάντης παρά το νεαρό της ηλικίας του ως οπλιτοδόξου (Pausanias, 6.17.5-6). Η χρονολόγηση του αγάλματος γύρω στο 480 π.Χ. και το γεγονός ότι απήχθη από τους Καρχηδόνιους ίσως οδηγούν σε συγκεκριμένα συμπεράσματα.

Η μεγαλύτερη ήττα των Καρχηδονίων από τους Έλληνες της Σικελίας ήταν η μάχη της Ιμέρας το 480 π.Χ. κατά την οποία σκοτώθηκε ο αρχηγός τους Αμίλκας.⁴² Ο στρατός τους αποδεκατίστηκε και οι επιζώντες εξανδραποδίστηκαν. Πολλοί δούλεψαν στα δημόσια έργα των Ακραγαντίνων (Διόδ. Σικ., 11.25.2-3). Ο μεγάλος νικητής της Ιμέρας Γέλων, τύραννος των Συρακουσών, στόλισε τους ναούς της Ιμέρας και των Συρακουσών με λάφυρα (Διόδ. Σικ., 11.25.1-2). Από τα λάφυρα της Ιμέρας ο Γέλων έκτισε ένα ναό στη Δήμητρα και την Κόρη, αφιέρωσε ένα

χρυσό τρίποδα με μια Νίκη στους Δελφούς (Διόδ. Σικ., 11.26.7· Αθήν., 231f)⁴³ και ένα κολοσσιαίο άγαλμα του Δία μαζί με καρχηδονιακές πανοπλίες στον θησαυρό των «Καρχηδονίων» στην Ολυμπία (Pausanias, 6.19.7). Είναι αξιοσημείωτο ότι ένα μέρος της έρευνας έχει ήδη συσχετίσει τον Νέο της Μοτύης με τη μάχη της Ιμέρας (βλ. σημ. 17 και 20). Ίσως ο Νέος της Μοτύης να προέρχεται από ένα σύνταγμα που θα αφιέρωσε ο Γέλων στην Ιμέρα, το οποίο διέλυσαν οι Καρχηδόνιοι ως αντίποινα το 409/408 π.Χ. Δεδομένου ότι ο Γέλων πέθανε το 478 π.Χ. (Διόδ. Σικ., 11.38.7), το άγαλμα θα πρέπει να χρονολογηθεί μέσα στη διετία 480-478 π.Χ. Η ανατολικής προέλευσης ζώνη του Νέου της Μοτύης μπορεί να ερμηνευθεί σαν λάφυρο από τον στρατό των Καρχηδονίων.

Όσο για τις στυλιστικές συγγένειες του Νέου της Μοτύης, έχουν διατυπωθεί διάφορες υποθέσεις. Η απόδοση στον Πυθαγόρα από το Ρήγιο⁴⁴ δεν μπορεί να τεκμηριωθεί, γιατί δεν υπάρχουν στοιχεία για το στυλ του συγκεκριμένου γλύπτη. Δεδομένου ότι δεν έχουμε αγάλματα ανάλογης ποιότητας ή μεγέθους από τη Σικελία, πιθανόν η προέλευση του γλύπτη να ήταν από την κυρίως Ελλάδα. Είναι ενδεικτικό του γενικού κλίματος στη Σικελία για την περίοδο που μας ενδιαφέρει το ότι ο Γέλων, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε γλύπτες από την Αίγινα και τη Μίλητο για την κατασκευή του χάλκινου τέθριππου που αφιέρωσε στην Ολυμπία το 488 π.Χ. (όταν ήταν τύραννος της Γέλας) και του χρυσού τρίποδα και της Νίκης που αφιέρωσε στους Δελφούς (όντας τύραννος των Συρακουσών), αντίστοιχα.⁴⁵

Η στυλιστική συγγένεια του Νέου της Μοτύης με την κεφαλή του Κεραμεικού (εικ. 4-5) θεωρήθηκε στοιχείο για την πιθανή αθηναϊκή καταγωγή του καλλιτέχνη.⁴⁶ Στην Αθήνα όμως της αρχαϊκής και της πρώιμης κλασικής περιόδου εργάζονταν καλλιτέχνες από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, όπως μας πληροφορούν οι υπογραφές στις βάσεις των αγαλμάτων.⁴⁷ Πιστεύω ότι οι στυλιστικές ομοιότητες που παρουσιάζει η πτυχολογία του Νέου της Μοτύης με τα ανάγλυφα της «Λευκοθέας», του Εσκουιλίνου και της Πάρου (εικ. 6)⁴⁸ μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι είναι προϊόν ενός παριανού εργαστηρίου του αυστηρού ρυθμού, που ανέπτυξε δραστηριότητες στη Μεγάλη Ελλάδα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τον φίλιτο Luigi Beschi ακόμα μία πρόταση για το ωραιότερο και πιο αιγιματικό ελληνικό άγαλμα στη Σικελία. Ευχαριστώ θερμά τη Margie Miles για τις συμβουλές της και για το ταξίδι στη Μόττα. Στον Hans R. Goette οφείλω τις φωτογραφίες των εικόνων 1, 2, 3, 7, 8. Μοτύη, Μουσείο G. Whitaker, αρ. ευρ. I. G. 4310. Σωζόμενο ύψος 1,81 μ. Παριανό μάρμαρο. Για την ταύτιση του μαρμάρου βλ. C. Gorgoni – P. Pallante, On Cycladic marbles used in the Greek and Phoenician colonies of Sicily, στο: Δ. Σκιλάρντι – Ν. Κατσωνοπούλου (επιμ.), *Παρία Λίθος* (Αθήνα 2000) 500.

2. Για τον τόπο και τις συνθήκες εύρεσης, καθώς και για τη χρονολόγηση της καταστροφής βλ. G. Falsone, La scoperata, lo scavo e il contesto archeologico, στο: N. Bonacasa – A. Buttitta (επιμ.), *La Statua marmorea di Mozia e lo stile severo in Sicilia* (Roma 1988) 9-24.

3. V. Tusa, Il giovane di Mozia, στο: H. Kyrieleis (επιμ.), *Archaische und klassische griechische Plastik* (Mainz 1986) II: 1-2· C. O. Pavese, *L'Auriga di Mozia* (Roma 1996) 43.

4. Falsone (σημ. 2) 24. Το ότι στη Μοτύη υπήρχαν Έλληνες και ελληνικά ιερά μαρτυρείται από τον Διόδωρο Σικελιώτη, 14.53.2 και 4. Ο Ε. La Rocca, Il giovane di Mozia come auriga. Una testimonianza a favore, *PP* 40 (1985) 463 σημ. 19, διατύπωσε την υπόθεση ότι ο Νέος ήταν ανάθημα ενός Έλληνα εμπόρου της Μοτύης. Οι Έλληνες της Μοτύης συντάχθηκαν με τους Καρχηδόνιους εναντίον του Διονυσίου Α' (Διόδ. Σικ., 14.53.4).

5. Bonacasa – Buttita (σημ. 2) πίν. 1-12.

6. Για μια χρονολόγηση γύρω στο 480 π.Χ. βλ. ενδεικτικά La Rocca (σημ. 4) 461· G. C. Picard, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 102· B. Servais-Soyez, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 130· F. Canciani, Ipotesi sulla statua di Mozia, στο: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (επιμ.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainz 1992) 173· N. Bode, Die Statue von Mozia: Hamilkar als Heros, *AntK* 36 (1993) 107· M. Bell, III, The Motya Charioteer and Pindar's Isthmian 2, *MemAmAc* 40 (1995) 13· Pavese (σημ. 3) 39-42.

7. Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικού, αρ. ευρ. P 1455. Η U. Knigge, Ein Jünglingskopf vom heiligen Tor in Athen, *AM* 98 (1983) 45-56, συμπληρώνει την κεφαλή αυτή με χάλκινο κράνος και ερμηνεύει το άγαλμα σαν εικόνα πεσόντος πολεμιστή.

8. P. Zancani Montuoro, HNIOXOI, *PP* 39 (1984) 221-29· μετά το 300 π.Χ.: W. Fuchs, La statua marmorea di Mozia, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 79-81: 450-440 π.Χ.

9. Ανάγλυφο Μουσείου Πάρου, αρ. ευρ. A 1287: Φ. Ζαφειροπούλου, Ανάγλυφη στήλη κόρης από την Πάρο, στο: Ν. Χ. Σταμπολίδης (επιμ.), *ΦΩΣ ΚΥΚΛΑΔΙΚΟΝ, Μνήμη Νικολά-*

ου Ζαφειροπούλου (Αθήνα 1999) 266-83 πίν. 1· G. Kaminski, Reliefplastik, στο: P. C. Bol (επιμ.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II, Klassische Plastik* (Mainz 2004) 57 εικ. 17. Ανάγλυφο «Λευκοθέας», Βίλλα Αλμπάνι, αρ. ευρ. 980: B. S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (Princeton 1970) 94-95 εικ. 126· A. Vita, La statua di Mozia, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 47 πίν. 25, 2· Ζαφειροπούλου, ό.π., πίν. 2β και 7· Kaminski, ό.π., 57, 60 εικ. 60. Ανάγλυφο του Εσκουιλίνου, Ρώμη, Μουσείο Conservatori, αρ. ευρ. 987: Ζαφειροπούλου, ό.π., πίν. 2α· Kaminski, ό.π., 54, 56-57 εικ. 56.

10. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. ευρ. E 48: Beazley, *ARV²* 431, 47· J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus* (Roma 1987) 161 αρ. 55 εικ. 43-45.

11. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 3936: Th. Schäfer, Gepickt und Versteckt. Zur Bedeutung und Funktion aufegerauhter Oberflächen in der spätarchaischen und frühklassischen Plastik, *JdI* 111 (1996) 35 εικ. 8· Th. Schäfer, Marmor und Bronze, *AW* 34,6 (2003) 580-82 εικ. 14 a-d και 18· A. Patay-Horváth, *Metallanstückungen an griechischen Marmorskulpturen in archaischer und klassischer Zeit* (Rahden 2008) 121 αρ. 209 εικ. 114-15.

12. Χάλκινο κράνος: Schäfer, Gepickt (σημ. 11) 37 εικ. 10· Patay-Horváth (σημ. 11) 35-38 αρ. 368 (με παλαιότερη βιβλιογραφία). Φρυγικός σκούφος ή περσική τιάρα: Bode (σημ. 6)· E. di Filippo Balestrazzi, Il Giovane di Mozia. Una nuova ipotesi interpretativa, *NumAntCl* 24 (1995) 133-72. Λεοντή: P. Moreno, Il dio di Mozia, *Archeo* 117-118 (1994) 120-23. Στεφάνι: Bell (σημ. 6) 8-9, πρβλ. Patay-Horváth (σημ. 11) εικ. 113.

13. Bell (σημ. 6) 9· Pavese (σημ. 3) 32.

14. Μουσείο Δελφών, αρ. ευρ. 3484, 3520, 3540: Ridgway (σημ. 9) 33-34 εικ. 47-48· P. C. Bol, Rundplastik, στο: Bol (σημ. 9) 10 εικ. 10a-d· G. Adornato, Delphic enigmas? The Γέλας ανάσσων, Polykalos, and the Charioteer statue, *AJA* 112 (2008) 42-47 εικ. 11.

15. Μουσείο Ολυμπίας: Ridgway (σημ. 9) 20 εικ. 16.

16. Bol (σημ. 14) 10-11.

17. Το ένδυμα ερμηνεύτηκε σαν γυναικείο και η μορφή ταυτίστηκε με τον Αχιλλέα στη Σκύρο [E. Paribeni, Di alcuni chiarimenti e di un quiz non risolto, *NumAntCl* 15 (1986) 48-49] ή τον Άδωνι [Balestrazzi (σημ. 12)]. Ο S. Stucchi, La statua marmorea trovata a Mozia: per una nuova lettura del monumento, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 83-96, του προσέθεσε φτερά και τον ταύτισε με τον Δαίδαλο. Ο A. Precori Lombardo, Rappresenta "Gelone disarmato" la statua di Mozia?, *SicA* 71 (1989) 73-80, τον ταύτισε με τον Γέλωνα μετά τη μάχη της Ιμέρας, αλλά το νεαρό της ηλικίας του αποκλείει τέτοιο συσχετισμό.

18. Για τους ηνιόχους στα τετράδραχμα των Συρακουσών βλ. La Rocca (σημ. 4) 452, 459 εικ. 2-6· Bonacasa – Buttita (σημ. 2) πίν. 21, 1-4· Bell (σημ. 6) 3 εικ. 5-6· Pavese (σημ. 3) 15-17 εικ. 5-7. Για τις “φοινικικές” ερμηνείες βλ. Bell (σημ. 6) 2 σημ. 3· Pavese (σημ. 3) 61-62. Για τις “ελληνικές” ερμηνείες βλ. Bell (σημ. 6) 2, 7 σημ. 33· Pavese (σημ. 3) 61-62.

19. Βλ. Bode (σημ. 6) 105. Στρατιωτική μορφή με παρόμοια ζώνη σε ανάγλυφο του 7ου αι. από το ανάκτορο του Σεναχερίμπ στη Νινευή [Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. ευρ. WA 124792 (εικ. 9): J. M. Russell, *Sennaherib's Palace Without Rival at Nineveh* (Chicago, London 1991) 180 εικ. 94].

20. Μέλκαρτ ή Βάαλ ή ιερέας τους: G. Falson, La statue de Motyé. Aurige ou prêtre du Melqart?, στο: J. Servais – T. Hackens – B. Servais-Soyez (επιμ.), *Stemmata, Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offerts à Jules Labarbe* (Liège, Louvain-la-Neuve 1987) 407-27· I. Tamburrello, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 123-26· G. Garbini, Pensieri sul ‘Giovane di Mozia’, *SicA* 21-22 (1988-1989) 11-13· Moreno (σημ. 12)· D. Kreikenbohm, Zum Peplossarkophag vom Pizzo Cannita, στο: R. Bol – D. Kreikenbohm (επιμ.), *Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete* (Paderborn 2004) 119-23 πίν. 46a. Αμίλκας: Picard (σημ. 6)· Servais-Soyez (σημ. 6) 127-30· Bode (σημ. 6)· Ch. Berns, Die Phönizier, στο: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit* (Berlin 2002) 147 αρ. 47· Bol (σημ. 14) 10-11.

21. V. Tusa, Il giovane di Mozia, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 57-58 πίν. 30-34.

22. A. M. Bisi, La statua di Mozia nel quadro della scultura fenicio-punica di ispirazione greca, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 69-78.

23. Bell (σημ. 6) 2 και 15.

24. M. M. Miles, *Art as Plunder* (Cambridge 2008) 97.

25. Κατάλογο Σικελών νικητών σε πανελλήνιους αγώνες αρματοδρομίας παραθέτουν οι Canciani (σημ. 6) 173-74· Bell (σημ. 6) 15-21· Pavese (σημ. 3) 48-57.

26. Πρώτη διδάσσα: Zancani Montuoro (σημ. 8). Βλ. και Canciani (σημ. 6)· Bell (σημ. 6)· Pavese (σημ. 3) 61 όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

27. Την απεικόνιση του Νέου της Μοτύης πάνω σε άρμα, παρά τις εγγενείς δυσκολίες της στάσης του, υποστήριξαν οι Zancani Montuoro (σημ. 8)· J. Frel, L'Auriga di Mozia: un'opera di Pitagora di Reggio, *PP* 40 (1985) 64-68· L. Polacco, στο: Bonacasa – Buttita (σημ. 2) 109-110· Canciani (σημ. 6)· Pavese (σημ. 3).

28. Ηνιόχος χωρίς άρμα: La Rocca (σημ. 4)· Bell (σημ. 6). Ιπποκόμος: Tusa (σημ. 3)· Tusa (σημ. 21)· ο ίδιος, La statua di Mozia (Il giovane di Mozia), *SicA* 21-22 (1988-1989) 15-22.

29. Για την εικονογραφία των ιερέων βλ. Α. Μάντης, *Προ-*

βλήματα της εικονογραφίας των ιερειών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη (Αθήνα 1990) 82-96.

30. Αρχων βασιλεύς: O. Palagia, The Parthenon frieze: boy or girl?, *AntK* 51 (2008) 3 πίν. 1,1. Ιερείς στα αττικά επιτύμβια: Μάντης (σημ. 29) 85-87.

31. C. F. Giuliani, *Tivoli, Il santuario di Ercole Vincitore* (Tivoli 2004) 7.

32. Η λευκή χλανίς του Αριστάνδρου είναι γυναικείο ένδυμα: M. Flower, *The Seer in Ancient Greece* (Berkeley, Los Angeles, London 2008) 180.

33. Flower (σημ. 32) 153-87.

34. Flower (σημ. 32) 95· O. Palagia, Spartan self-presentation in the panhellenic sanctuaries of Delphi and Olympia in the classical period, στο: N. Kaltsas (επιμ.), *Athens – Sparta. Contributions to the Research on the History and Archaeology of the Two City-States* (New York 2009) 36-38.

35. Flower (σημ. 32) 177.

36. Flower (σημ. 32) 99-100.

37. Βλ. J. M. Barringer, *Art, Myth and Ritual in Classical Greece* (Cambridge 2008) 33.

38. M.-L. Säflund, *The East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia* (Lund 1970) 150. Για τις μορφές βλ. στο ίδιο, εικ. 48-49.

39. The Cleveland Museum of Art, 2004. Dudley P. Allen Fund 1926.242: Beazley, *ARV*² 1570· Flower (σημ. 32) 163 εικ. 14.

40. Flower (σημ. 32) 177, 182, 184.

41. Flower (σημ. 32) 178.

42. Για τη μάχη της Ιμέρας βλ. Ηρόδ., 7.165-7· Διόδ. Σικ., 11.20-26· D. Asheri, *Cambridge Ancient History IV*² (Cambridge 1988) 766-75.

43. Ο συσχετισμός του χρυσού τρίποδα του Γέλωνα στους Δελφούς με τη μάχη της Ιμέρας έχει αμφισβητηθεί από μια μερίδα της έρευνας, κυρίως γιατί η αφιερωματική επιγραφή της βάσης δεν κάνει καμία μνεία στη μάχη, βλ. R. Krumeich, Zu den goldenen Dreifüssen der Deinomeniden in Delphi, *JdI* 106 (1991) 37-62· S. Privitera, I tripodi dei Dinomenidi e la decima dei Siracusani, *ASAtene* 81, 1 (2003) 391-424· Adornato (σημ. 14) 36. Για την επιγραφή βλ. J. Marcadé, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs* (Paris 1953) I : 3, 9· R. Meiggs – D. Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions* (Oxford² 1988) αρ. 28.

44. Frel (σημ. 27)· Polacco (σημ. 27).

45. Το χάλκινο τέθριππο που αφιερώθηκε μετά τη νίκη του Γέλωνα στους Ολυμπιακούς αγώνες του 488 φέρει την υπογραφή του Αιγινήτη Γλαυκία: Παυσανίας, 6.9.4. Για τη

Ο Νέος της Μοτύης και η μάχη της Ημέρας

βάση και την επιγραφή της βλ. F. Eckstein, *ANAΘΗΜΑΤΑ. Studien zu den Weihgeschenken Strengen Stils im Heiligtum von Olympia* (Berlin 1969) 54-60. Ο χρυσός τρίποδας και η Νίκη ήταν έργα του Μιλησίου Βίωνος, όπως φαίνεται από την υπογραφή του στη βάση, βλ. παραπάνω σημ. 43.

46. Canciani (σημ. 6).

47. Βλ. πρόχειρα A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis* (Cambridge, Mass. 1949) 479-525· D. Viviers, *Recherches sur les ateliers des sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque* (Bruxelles 1992).

48. Βλ. παραπάνω σημ. 9.

OLGA PALAGIA

The youth of Motya and the battle of Himera

The Greek statue of a youth in Parian marble that was excavated in a destruction level on the Carthaginian island of Motya off the coast of Sicily, is usually dated to 480-470 BC and interpreted as a charioteer on account of his full-length tunic. A minority view prefers to see him as a Carthaginian god or priest created by a Greek sculptor. His oblique stance and the hand on his hip, however, suggest that he was not standing on a chariot but was part of a sculptural group. It is argued here that

the youth wore a helmet and held a spear, while his long robe is interpreted as a priestly garment. He is identified as a seer and reconstructed as part of a group, dedicated by Gelon, tyrant of Syracuse, in commemoration of his victory over the Carthaginians at the battle of Himera in 480 BC. His transparent draperies with crinkly folds are reminiscent of a number of Parian reliefs found both on Paros and in Italy, and the statue is attributed to an itinerant Parian workshop.