



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

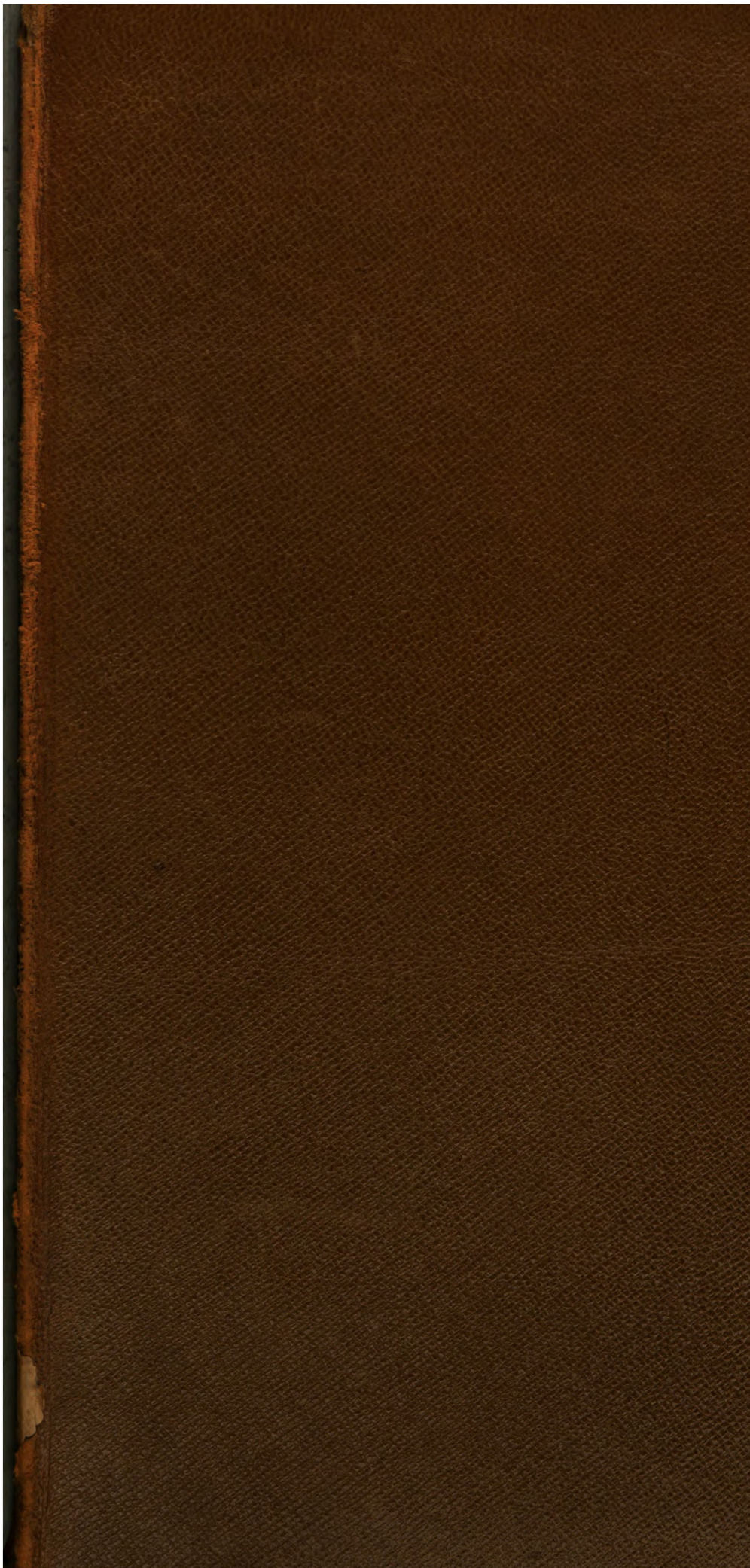
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



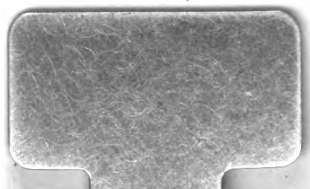
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



is
66

~~XXXXX~~ 12

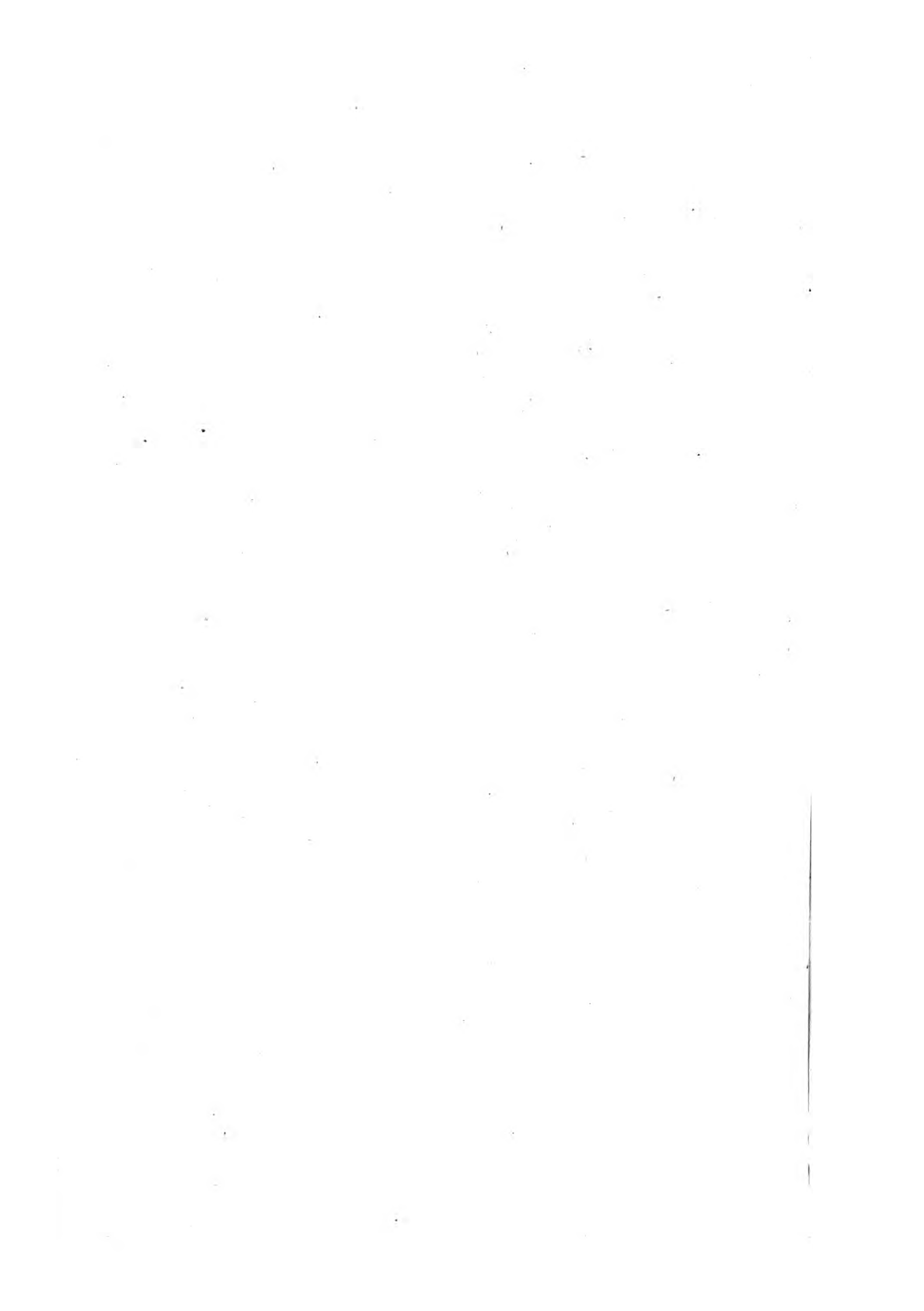
XI-A.





302252177T

75



OTTO BENNDORF

SOPRA UNA STATUA DI GIOVANE

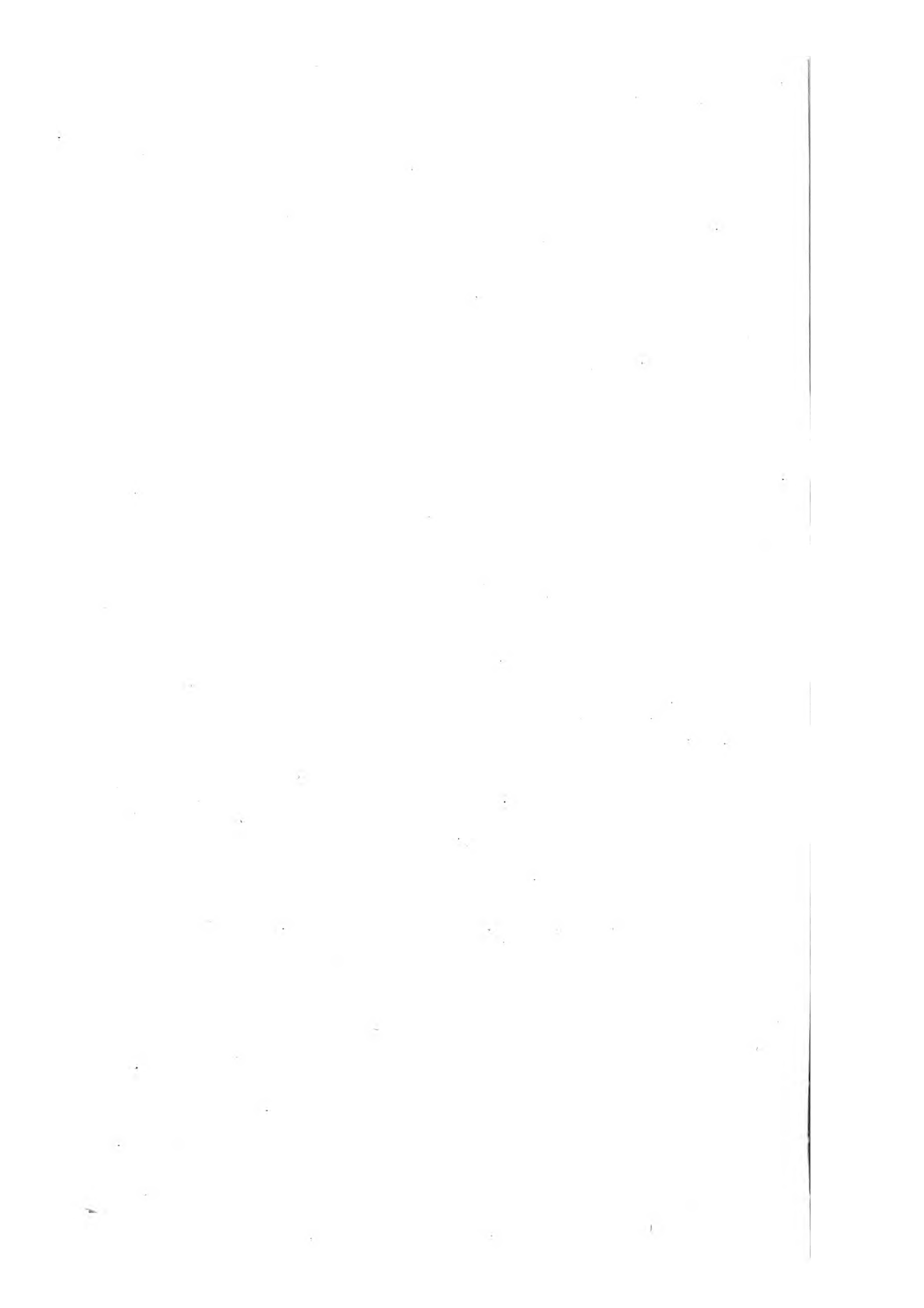
NEL

PALAZZO DEI CONSERVATORI

Estratto dal *Bullettino della Commissione archeologica di Roma.*
Serie terza — Anno 1886

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL CAV. V. SALVIUCCI
1886



Tra i tesori d'arte antica, che la Commissione archeologica comunale ha raccolti e riuniti in così splendido insieme nell'ottagono del palazzo dei Conservatori, fermò la mia attenzione, per un non so che di armoniosa vaghezza, una statua di marmo, che anche per la storia dell'arte non mi sembrò priva di valore. Non mi ricordo, che già altri l'abbia apprezzata, ed è per ciò che rispondo volentieri al cortese invito del signor commendatore C. L. Visconti, pubblicandola ora in questo periodico, con alcune osservazioni, mediante le quali desidero farne apparire in breve la storica importanza.

La statua fu trovata, come mi fa sapere C. L. Visconti, sul Quirinale, nell'orto già Rospigliosi, ora distrutto per la via Nazionale; ed era stata nei bassi tempi adoperata come materiale nella struttura di un muro. La scoperta è accennata nel *Bull. della C. A. C.* 1876, pag. 213, n. 3. Fortuna volle che non venisse restaurata. Giacchè, come risulterà dalle seguenti considerazioni, si deve solo alla circostanza, che con tutti i suoi guasti e con tutte le sue particolarità rimase intatta nello stato in cui apparve alla luce, se ci è possibile oggi di sottoporla ad un esatto esame

11

scientifico. Mi sia per ciò permesso in questa circostanza di domandare alla Commissione municipale archeologica, se non voglia aggiungere ai suoi alti meriti anche quello di conformarsi ad una massima adesso adottata da quasi tutti i musei d'Europa, cioè, di lasciare assolutamente inalterate le sculture antiche, e di non restaurarle se non in copie di gesso.

La statua rappresenta un giovane ignudo, di grandezza naturale, dalle forme del corpo mature e molli. Essa misura, dall'altezza della fronte fin sotto il ginocchio sinistro, 1^m,09. La lunghezza del torso, dalla fossetta del collo fino alla piega della pelle sopra il pube, è di 0^m,47; la sua larghezza alle spalle 0^m,46, al punto più stretto delle anche 0^m,3. (V. tav. I e II).

La figura, in attitudine semplice e tranquilla, riposava sopra la gamba destra, mentre l'altra gamba era libera e portata un po' all'indietro. Il braccio destro cadeva perpendicolarmente; il sinistro è alquanto ritirato; e dal principio del bicipite rigonfio si può dedurre ch'era piegato di molto, e che perciò l'avambraccio era sollevato. Dalla spalla destra lungo il petto ed il dorso scende una tracolla. La spada posava sull'anca sinistra, ove ora si trova una spezzatura, ed accanto a questa un piccolo buco.

La statua era dipinta. Tracce di colore oscuro si osservano alle sopracciglia, le pupille sono rosse. Lo stesso color rosso si trova a tratti anche nei capelli, e nei solchi che corrono ai lati della tracolla.

Secondo un metodo assai comune agli artisti antichi, metodo che però appena in questi ultimi tempi è stato generalmente compreso, la figura non fu lavorata in un sol pezzo di marmo, ma per motivi di sicurezza e di minore spesa venne composta di parecchi pezzi. Come la Psiche di Capua, che anche per altri rispetti sembra farle riscontro, essa offre tre superficie di giuntura, vale a dire una sul dorso, la seconda all'occipite, la terza al di sopra del capo. Quest'ultima declina un poco verso l'innanzi, e fu resa ruvida con uno scarpello a punta, ma non reca alcuna traccia di perno

o chiodo, che servisse d'attaccatura; è a credere quindi che le due parti mancanti del capo fossero lavorate in uno stesso pezzo. Nella superficie posteriore invece sta saldato, con piombatura antica, un perno di ferro abbastanza grosso, di forma quadrata, largo due centimetri, e più di due sporgente adesso, benchè rotto. La massa di marmo ivi da supplirsi non poteva essere grossa più di alcuni centimetri; sicchè, per fissarla, quel perno di ferro era troppo massiccio e lungo. Lo stesso si dica per la seconda caviglia infissa nel buco visibile sulla schiena. Questo buco, largo due centimetri in quadrato, ed unico in questa superficie di giuntura, sta così al disotto della scapola e così vicino alla spina dorsale, che l'epidermide modellata del dorso nudo difficilmente avrebbe potuto passare tre centimetri al di sopra di esso. Quel perno infisso non doveva dunque reggere e riunire una semplice lista di dorso così sottile e senza rilievo. Se rammentiamo all'incontro che, per esempio, tutte le parti sporgenti della magnifica Niche di Samotrace nel Louvre, furono lavorate in pezzi separati, aggiustate poi con chiodi o perni metallici, e talvolta anche sostenute esteriormente fra di loro con sbarre o ramponi di ferro, subito appar chiaro: che il pezzo mancante al dorso non era liscio, ma bensì continuava in due grandi ali; che il perno del dorso addentravasi nelle penne di quelle ali; e che le ali infine erano anche sorrette da quel ferro infisso nell'occipite, che diramandosi veniva probabilmente a collegarle. Tutti questi contrassegni, comunque si vogliano giudicare, pongono fuor di dubbio, che il giovane era alato.

Il lavoro dell'opera non s'innalza di molto sulla mezzana accuratezza artistica, propria alle sculture dell'epoca romana. Ma la mossa delicata del corpo, la bella inclinazione del capo, e l'espressione di un tenero e nobile sentimento, non cancellata neppure dal cattivo stato in cui è caduto il volto, fa pensare ad un eccellente originale greco. Questa supposizione vien confermata da un bassorilievo, scoperto da poco tempo nell'Asia minore, che

per l'opportunità di un immediato confronto fu riprodotto qui dalla pubblicazione del Robert (*Thanatos*, Berlin 1879) in una stessa tavola colla statua capitolina (tav. I e II).

Il rilievo, ciascun lo vede, concorda pienamente colla statua. In ambedue le opere ci sta innanzi un giovane nudo, della stessa età, e di proporzioni molto simili, con la stessa inclinazione del capo e con lo stesso movimento delle gambe e delle braccia; l'uno e l'altro con la tracolla sul petto e la spada al fianco, ambedue infine con grandi ali sul dorso. Una siffatta concordanza esclude un riscontro casuale. Il bassorilievo fa parte di una più larga composizione — riprodotta anche questa nella nostra tav. III dalla *Archaeologische Zeitung* 1872, *Taf.* 65, 66 — che fregia un tamburo colossale di colonna; uno dei più superbi tra i recenti acquisti del museo britannico di Londra. Il tamburo proviene da quel grande santuario di Artemide in Efeso, che dopo l'orribile incendio di Erostrato fu riedificato nella metà del quarto secolo a. C., e al cui adornamento, secondo la tradizione antica, parteciparono Scopas e Prassitele. A rigor di logica, s'intende, è possibile che la statua del Campidoglio sia copia del rilievo di Efeso. Ma siccome questa è un'opera semplicemente decorativa, che fra centinaia di consimili figure a stento avrebbe potuto destare un particolare interesse, niuno, credo, che abbia pratica delle condizioni naturali e favorevoli alla riproduzione ed allo smercio di opere di scultura, troverà tale supposizione in se stessa molto probabile. Tanto più, che certe differenze nella struttura del volto e nel lavoro dei capelli si spiegano molto più facilmente, presumendo che ambedue le opere siano copie, e copie separate e divergenti di una terza, cioè di un originale in forma di statua, che per le esigenze stesse di una riproduzione in bassorilievo doveva andar soggetto a modificazioni nei particolari.

L'età di questo originale è esattamente circoscritta. Non poteva essere più recente della ricostruzione dell'Artemisio; e, dall'altro canto, non sente più dell'arcaico, anzi accusa uno stile

perfettamente libero. L'artista dunque, che scolpì la figura alata per l'Artemisio di Efeso, verso il 350 a. C., deve aver in essa riprodotto, o un suo lavoro prediletto, o l'opera rinomata di un contemporaneo. La statua capitolina è di marmo pentelico. Al pari di tante e tante repliche di antichi capolavori, colle quali verso la fine della repubblica, e al principio dell'epoca imperiale, il così detto attico rinascimento provvedeva all'abbellimento di Roma, sede oramai centrale del mondo civile, essa sarà stata lavorata in Atene, e sarà copia di un'opera attica del tempo di Prassitele e di Scopas.

Se questa conclusione così genericamente espressa può dirsi offerta ed avverata dal confronto stesso delle sculture in quistione, si può forse anche determinarla con una congettura, che nasce spontanea dalla spiegazione del lavoro. Tutti consentono che, prima di qualsiasi dotta ricerca intorno ad un'opera d'arte, l'interprete debba ricavare e studiare l'idea, che l'artista in essa ha svolta. Ben s'intende che nel nostro caso quest'idea si svela più chiaramente nel bassorilievo, conservato quasi per intero. Ora il concetto principale ed il principal vezzo della figura del bassorilievo consiste nell'accordo singolare e tanto espressivo, in cui stanno le mosse corrispondenti del capo chino e della mano sinistra alzata. Il giovane sembra colpito, o affascinato da una qualche miracolosa apparizione. La sua spada riposa nella guaina, la sua destra pende inerte e vuota, egli è tutto assorto nella contemplazione di un oggetto ch'ei fissa con espressione, direi quasi, di doloroso incanto e di un estatico patire. Sia che la sinistra alzata faccia un cenno all'apparizione, come taluno ha voluto — ma le dita lievemente congiunte e piegate, quasi stanche, all'indietro non danno l'idea che la mano sia in vera attività —, sia che si tratti solo di un movimento riflesso cagionato dall'intensità dell'impressione, come io inclinerei a credere —; in ogni caso, evvi un processo psichico d'insolita importanza, per mezzo degli occhi destato.

e per mezzo degli occhi reso palese, il nascere cioè di un sentimento malinconico ed appassionato. Tale virtù magica dello sguardo, che dalla mente emana, e nella mente riflette, dovrà ormai riputarsi essenziale per il demone, cui si addicono le ali.

Convien tutto ciò al dio della morte Tanatos, che Robert qui ha voluto riconoscere? Se la natura di Tanatos fosse stata determinata nell'arte greca dallo sguardo, si potrebbe concepire questo sguardo altrimenti che cieco e distruggitivo? In fatto Robert è stato condotto a questo pensiero, non tanto da un'analisi del carattere intrinseco e generale della figura, quanto piuttosto dai suoi simboli esteriori e particolari, vale a dire, le ali e la spada; la quale ultima, è vero, appunto nell'Alceste di Euripide Tanatos regge. Non voglio per nulla misconoscere l'importanza di questi simboli; ma che sono essi se non parti staccate di una unità, che prima deve essere considerata qual tutto? se non accessori dirimpetto al punto essenziale che l'artista s'ingegna di spiegare, per così dire, nella sua madre lingua, nella struttura cioè e nella mossa della forma umana? In realtà dalla parte del Robert si rivelò tatto scientifico per codesta genesi della spiegazione, quando egli cautamente dichiarò di non volerla dare per probabile, se non dando anche la chiave dell'intera composizione, cui la figura alata appartiene.

Ma precisamente a questa prova essa non regge. Cominciando da destra, Robert riconosce nella figura seduta, solo in parte conservata, Plutone; nella figura che gli sta ritta accanto, Persefone; poi Ermes col caduceo, Alceste, Tanatos, e, nei resti di una figura non visibili sulla nostra tavola, a sinistra di Tanatos, Ercole. La scena, secondo Robert, succede nell'Ades; Ercole ha di già lottato con Tanatos per liberare e ricondurre Alceste; Plutone, interito dalle preghiere di Persefone, ha concesso il ritorno. Ora, per invito di Plutone, Ermes si avvanza verso Alceste per accompagnarla su al dolce mondo, al cui cielo egli già volge lo sguardo quasi attraverso ad una fessura della grotta sotterranea. Alceste

si prepara alla partenza, indossando il mantello e rivolgendo lo sguardo a Persefone. Tanatos la congeda, accennandole colla sinistra libero il passaggio. Accanto a Tanatos sta Ercole, il suo liberatore, aspettandola.

Nel rifacimento completo delle *Bausteine* del Friederichs, dovuto pur dianzi al maturo ed amabile ingegno del giovane Wolters, trovo adesso in gran parte accennati gli argomenti, che già sempre mi parvero opporsi alla spiegazione esposta. Il Wolters fa osservare, che Tanatos nelle poche rappresentazioni certe dell'epoca greca apparisce barbato, e che l'immagine di orrido rapitore concepita da Euripide non s'accorda punto « con questa figura giovanile somigliante piuttosto ad un Eros »; che inoltre la figura all'estremità sinistra, di cui non resta che il solo braccio sinistro appoggiato sul fianco, e coperto di un mantello simile a quello di Ermes, per questo genere di veste non poteva essere Ercole; e finalmente che nella tradizione del mito manca ogni indizio che Ercole sia disceso agli Inferi per combattervi Tanatos e ricondurre Alceste. A questi argomenti, d'indole piuttosto intrinseca e dotta, se ne aggiungono altri, forse non meno decisivi, tolti dallo sviluppo artistico del soggetto. Si può supporre che Persefone, nella sua dignità di austera sovrana degli Inferi, sia stata raffigurata nel momento di abbigliarsi, nell'atto cioè di ornarsi con una specie di collana? e ciò proprio nel punto del congedo, quando essa rimanda Alceste dal suo regno? Si può immaginare che Tanatos faccia cenno ad una persona, che nè egli guarda, nè ella lui?

La « figura somigliante piuttosto ad un Eros » è per l'appunto Eros. La dea vicino a lui che si aggiusta il manto, la ritroviamo nello stesso abito e movimento, fra le altre, nelle metope del Partenone, ed in un famoso vaso dipinto del museo Gregoriano II 5, 2^a, ove apposita iscrizione la dichiara Afrodite (*Michaelis Parthenon* p. 139, *Studniczka Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte, Wien* 1884 p. 33). Se ne vegga qui appresso la riproduzione. In compagnia con Eros, Afrodite, Ermes, la seconda dea, e per il suo aspetto

largamente matronale, e per ciò che anch' essa, come vedemmo, si adorna, rammenta Era nel giudizio di Paride. Il dio che siede presso di lei — e che questa figura sia virile ce lo prova la mancanza del chitone e la qualità della calzatura — non disdirebbe al nume di Giove, che nei dipinti contemporanei, o di poco più antichi che abbiamo del giudizio di Paride, non di rado è presente, sia in piedi, sia seduto. Anche in quanto all'attitudine strana di Ermes, che sta guardando in alto a bocca aperta, quegli stessi dipinti

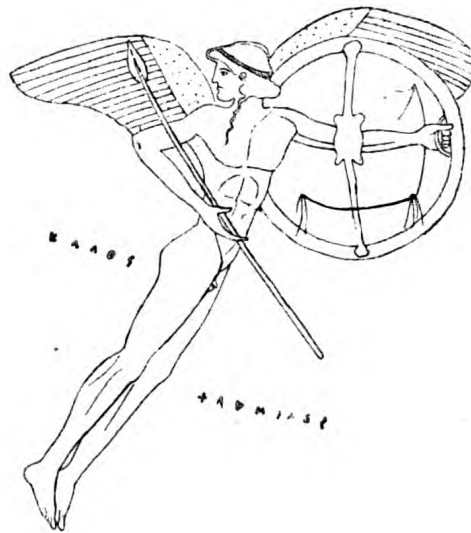


potrebbero offrirci delle analogie; poichè nei cenni che danno del paesaggio talvolta si vede Ermes ritto appiè della collina, sulla cui cima siede Paride, chiamandolo ad alta voce ed elevando lo sguardo verso di lui. Pallade, Paride stesso, ed altre figure che spesso contribuiscono ad abbellire le pitture di questo mito, troverebbero posto acconcio e sufficiente nel resto mancante della superficie cilindrica. L'idea che così cerco di appoggiare mi fu comunicata poco fa dall'amico Eugenio Petersen. Essa evita certo

i difetti e gli inconvenienti dell'altra e, se non m'inganno, riposa da ogni lato sopra una solida base; sebbene quindi non pretenda essere più che una semplice congettura, trattandosi, come ognuno avverte, solo di un frammento di composizione, e non di un assieme chiuso e completo, pur tuttavia essa apre ed addita una via, per la quale possiamo giungere a mantenere ed affermare il significato naturale della figura alata.

Eros non sarebbe rimasto sconosciuto, se non recasse la spada, che gli è insolita. Pur troppo il nostro concetto generale di Eros è determinato da quel tipo compiuto del gentil dio fanciullo, che regna in migliaia di rappresentazioni dell'arte greco-romana. Il vasto e nobile significato invece, proprio alla grande potenza elementare cosmogonica di Eros, ideato anteriormente qual giovane adulto; la copia svariata di simboli espressivi, onde lo corredarono i poeti dei secoli sesto e quinto, come l'arte del quinto e del quarto, non ci sono egualmente familiari ed evidenti. Così riesce strano di accomodare al nostro concetto generale di Eros quelle immagini severe e vigorose, tanto ricercate dai poeti più antichi, i quali lo paragonano, per esempio, ad un pugillatore robusto ed invincibile (Sofocle *Trach.* 441), o ad un fabbro che batte con poderoso martello (Anacreonte fr. 47, Bergk *Lyrici graeci* III⁴ p. 268), o ad una procella rapida ed impetuosa (Ibico fr. 1, Bergk III⁴ p. 235). Come un demone guerriero lo canta Sofocle in quel sublime coro dell'Antigone, che comincia coll'apostrofe: o Eros, invitto nella battaglia. Una tale immagine poetica basta di per se sola a giustificare la spada di Eros. Un Eros armato di *fulmine* recava Alcibiade come insegna sullo scudo (Plut. *Alcib.* 16), e così pure era figurato in una statua che si credeva opera o di Scopas o di Prassitele (Plin. *nat. hist.* 36, 28). Con un pungolo chiamato *chentron* Eros ferisce e spinge Giove al ratto di Ganimede, nel dipinto di un balsamario a figure nere, proveniente da Vulci (Körte, *Annali d. Instit.* 1876, tav. d'agg. A, p. 55). Con una *sferza* egli castiga e perseguita, volando sopra un altare

(di Artemide Ortia?), un giovane bello ed ignudo, nella pittura d'un'anfora del secolo quarto a. C., conservata nel museo britannico di Londra (*Griech. und sicilische Vasenbilder*, p. 101, 506). Con una *lancia* in mano, a mo' di un cacciatore, e con un cane ai piedi, lo mostra una gemma, che sente ancora dell'arcaico, pubblicata da Gerhard *Gesammelte Abhandlungen*, Taf. XII 6. Con *lancia* e *scudo* egli vola per lo cielo nel dipinto arcaico di un'anfora ripetuto qui dall'opera di Lenormant e de Witte, *Élite céramographique* IV pl. 51.



Insomma, un intero arsenale di armi strane, che tutte andarono fuor di uso quando fiaccola, dardo ed arco divennero gli attributi prediletti di Eros, e che equivalgono a questi ultimi, ai quali li rannoda lo stesso significato fondamentale. Perocchè a chi soffre per ferita d'amore, il tormento pur troppo resta tormento, sia che il dio abbia ferito con fiaccola, dardo, sferza, pungolo, fulmine, sia con lancia o con spada.

Ma, ripeto, la spada non è che un accessorio nell'opera d'un artefice, che seppe ricavare più a fondo il carattere della persona ideata ed appalesarne il movimento psichico. Egli pose evidentemente nello sguardo l'essenza di Eros. Conforme al genio del quarto secolo, che concepì gli esseri divini in maniera altamente patetica, egli svelò la potenza di Eros, mostrandone il nume ad essa soggetto: ed in verità, il dio sovrano di amore par che abbia qui l'atteggiamento di un povero mortale che soffre amore. Certo la sua figura rammenta quella attitudine costante dell'eroe giovanile nei romanzi greci, quando questi per la prima volta si affronta nella sua donna, e dall'afona contemplazione, in cui egli ed ella subito si perdono, la fiamma della passione in ambedue avvampa. In quel medesimo santuario di Artemide, onde proviene il tamburo di colonna del museo britannico, Senofonte di Efeso fa succedere il primo incontro tra la giovinetta Anteia ed il bel giovane Abrocomes, la cui figura perfetta ei descrive paragonandola alla statua d'un Eros. Senza conoscersi, entrambi hanno preso parte alla processione che per sette stadi fuor della città sfilò fino al recinto sacro di Artemide, ed ivi, dopo che fu sciolto il corteo ed ebbe principio il sacrificio, confusi tra la folla, si sono trovati casualmente insieme. Vedersi ed infiammarsi uno dell'altro, è cosa di un momento. « Senza posa » così l'autore, « guardava egli nel volto la ragazza, ed era del tutto incapace di togliersi a quella vista..... egli si era abbandonato al contemplarla, e divenne prigioniero del dio » Xenoph. Ephes. I 3, 1 *ἐνταῦθα ὁρῶσιν ἀλλήλους, καὶ ἀλίσκεται Ἄνθεια ὑπὸ τοῦ Ἀβροκόμου, ἡττάται δὲ ὑπὸ τοῦ Ἔρωτος Ἀβροκόμης καὶ ἐνέωρα τε συνεχέστερον τῇ κόρῃ καὶ ἀπαλλαγῆναι τῆς ὀψεως ἐθέλων οὐκ ἐδύνατο κατεῖχε δὲ αὐτὸν ἐγκείμενος ὁ θεός. Διέκειτο δὲ καὶ Ἄνθεια πονήρως, ὅλοις μὲν καὶ ἀναπεπταμένοις τοῖς ὀφθαλμοῖς τὸ Ἀβροκόμου κάλλος εἰσρέον δεχομένη.... ὁ δὲ αὐτὸν ἐδεδώκει πρὸς τὴν θεάν καὶ ἦν αἰχμάλωτος τοῦ θεοῦ.*

Questo guardar fisso senza poter distogliere la vista apparisce in maniera assai evidente nel bassorilievo, che in ciò anzi esaggera forse alquanto il concetto originale, mostrandoci la figura di Eros in movimento perfettamente doppio e divergente: mentre cioè il corpo quasi macchinalmente continua un primo moto, facendo un passo leggero in avanti, l'occhio, e con esso il volto, viene attratto e fermato da un oggetto che si trova da lato e che ne occupa l'animo. L'intera situazione però non solo è tipica, come già dissi, nei diversi racconti dei romanzi greci, ma dagli autori di questi fu tolta, assieme a tanti altri tratti loro familiari e comuni nel descrivere Amore, dai grandi poeti erotici dell'epoca Alessandrina. (Si confronti Dilthey *de Callimachi Cydippa* p. 56, Rohde *der griechische Roman* p. 148 seg.). E questi ultimi poi alla loro volta hanno dinanzi agli occhi quel grandioso quadro mistico, che Platone con sovrana maestria dipinse nel suo Fedro, ove all'anima umana, che ha scorta ed in sè accolta una terrena bellezza, spuntano ali e si accende indicibile desiderio di sollevarsi oltre il mondo, là ove regna la somma idea archetipa del bello. Per di più, essi stanno sotto l'influenza dei poeti più antichi, specialmente i lirici, e dipendono interamente, come è naturale, dall'indole del loro popolo e del loro tempo. Poichè quell'avvampare della passione in un istante convien certo al temperamento dei meridionali in genere, le sensazioni dei quali, come i ruscelli di una montagna avvolta nel temporale, possono diventare improvvisamente torrenti. Ma il sentimento del bello e l'accendersene mediante lo sguardo non ebbe mai un'azione patologica così profonda e generale, quanto negli antichi Greci. Invero, presso quale altro popolo, o in quale altra epoca sarebbe concepibile un Simposio di Platone, ossia anche una gemma di poesia lirica come quel frammento di Ibico: « Novellamente Eros sotto l'ombra delle nere palpebre mi guarda con occhi affascinatori, e con mille dolci adescamenti mi attira e mena nell'immensa rete di Ciprigna »? Ἔρως αὐτέ με κτανέουσιν ὑπὸ βλεφά-

ροῖς τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος κηλίμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπειρα
δίκτυα Κύπριδός με βάλλει (Ibico fr. 2, Bergk *poetae lyrici* III⁴,
p. 236).

Se dunque, come abbiamo visto, può tenersi per certo che la statua Capitolina ed il rilievo di Efeso si ricongiungono in un originale medesimo, una statua attica della prima metà del quarto secolo; e se inoltre è credibile che tale statua rappresentasse Eros, determinandone il carattere per mezzo dello sguardo, come in Ibico: un epigramma greco allora, che descrive il celebre Eros di Tespie in modo affatto consimile, fa sospettare che l'autore di quest'originale statuario sia stato Prassitele.

L'epigramma però richiede un esame apposito. Si trova nell'Antologia di Planude IV 204, e presso Ateneo XIII 591 a:

*Πραξιτέλης ὃν ἔπασχε διηκριβώσεν Ἔρωτα
ἐξ ἰδίης ἔλκων ἀρχέτυπον καρδίης,
Φρύνη μισθὸν ἐμεῖο δίδους ἐμέ· φίλτρα δὲ βάλλω
οὐκ ἔτ' ὀιστεύων ἀλλ' ἀτενίζόμενος.*

Grotius traduce:

*Quam bene Praxiteles finxit, quem sensit Amorem!
De corde exemplar sumserat ipse suo.
Meque mei pretium Phrynae dedit; inde sagittis
Nil opus est: videar si modo, sat ferio,*

e in questa traduzione non può essere dubbio che l'ultimo verso, da altri diversamente inteso. Ἀτενίζειν vuol dir: guardar fisso. Grotius quindi, come per esempio anche E. Q. Visconti (*Monumenti Borghesiani* p. 109 n. 14, tav. XIII) e di recente anche il Wolters (*Archaeologische Zeitung* 1884 p. 88), giudicò ἀτενίζόμενος un passivo; il concetto allora è simile a quello espresso nell'e-

pigramma dell'erma di Menandro in Torino: « chi ti vede, ti ama » *σὴν μορφήν κατιδὼν ἀντίκα πᾶς σε φιλεῖ* (C. I. G. III n. 6083; Kaibel *Epigrammata graeca* n. 1085). Altri invece considerarono ἀτενίζόμενος un medio, il che dà tutt'altro senso, cioè: Amore non ferisce più, lanciando il dardo, ma fissando lo sguardo. A cotesta interpretazione il Wolters ha opposto che il medio di questo verbo altrove non s'incontra, e quest'osservazione è giustissima. Ma come si rileva dalla nota (1) qui sotto aggiunta, in cui ho riuniti ed ordinati i rispettivi passi degli autori, ἀτενίζόμενος non s'incontra neppure qual passivo, anzi è prettamente un ἄπαξ εἰρημένον. Egli è chiaro quindi che il poeta si permise un'innovazione colla parola, ed è appunto il significato di questa innovazione, il quale è in quistione.

Or si capisce che gli antichi lettori non potevano aver la

(1)

I. USO INTRANSITIVO:

1. ἀτενίζειν absolute: Hippocr. epidem. VII (vol. XXIII p. 645 ed. Kühn) ἀτενίσας τοῖς ὀμμασιν ἐτελεύτησεν. — Aristot. probl. 31, 4 p. 957 b 18 ed. B. διὰ τί θατέρου καταληφθέντος ὀφθαλμοῦ ὁ ἕτερος ἀτενίζει μᾶλλον; — Theophr. fragm. VIII 9 γίνεται δ' ἰλιγγος καὶ ὅταν εἰς τὸ αὐτὸ βλέπωσι καὶ ἐπατερίζωσιν. — Posidipp. Tzetzes chil. VII 662 = Anthol. graeca ed. Jacobs append. 66 πῶς ὁ λιθουργὸς τὰς ἀτενίζουσας οὐκ ἐμόγησε κόρας. — Polyb. 23, 5, 8 ed. Hultsch περὶ δὲ κοινῶν ἢ πολιτικῶν πραγμάτων ἀτενίσαι καὶ προιδέσθαι τὸ μέλλον ἀσφαλῶς. — Esdras 6, 26 (28) ἀτενίζειν, ἴνα. — III Maccab. 5, 30 ἐνατενίσας. — Joseph. bell. jud. V 12, 3 ἀτενίσας εἰς τὸν ναὸν ἀφείρα. — Lucian Charon 16 ἦν ἀτενίσης, κατόψει. — Themist. 2 p. 29 Β ἐγκύπτων ἀτενίζω τοῖν ὀφθαλμοῖν. — Heliod. Aethiop. VII 7 ἐνατενίσας. — Hesych. ἀτενίζει . . . προσέχει, βλέπει. — Etymol. Magn. ἀτενίζω τὸ πάνν βλέπω, καὶ ἐκτείνω, καὶ λίαν ἐπιτεταμένως ὀρῶ.

2. ἀτενίζειν εἰς τι: Aristot. meteor. I 6 p. 343 b 12 ed. B. ἀτενίζουσι μὲν γὰρ εἰς αὐτόν. — Ἀντιπάτρου ἐκ τοῦ περὶ γάμου Stobaeus floril. 67, 25 vol. III p. 14 Meineke ἀτενίζειν εἰς τὸ ἔμπροσθεν τοῦ βίου καὶ πᾶν τὸ μέλλον ὀρῶν τῇ γνώμῃ ἐκλογίζεσθαι. — Polyb. VI 11, 5 εἰς τὴν τῶν ὑπάτων ἀτενίσαιμεν ἐξουσίαν. — Diodor. III 39, 1 ἐνατενίζόντων εἰς αὐτό. — III Maccab. 2, 26 πολλοὺς ἀτενίζοντας εἰς τὴν τοῦ βασιλέως πρόθεσιν. — II Corinth. 3, 7 ἀτενίσαι εἰς τὸ πρόσωπον; 3, 13 εἰς τὸ τέλος. — Actor. 1, 10 ἀτενίζοντες ἦσαν εἰς τὸν οὐρανόν; 3, 4 ἀτενίσας δὲ Πέτρος εἰς αὐτόν; 6, 15 ἀτενίσαντες εἰς αὐτόν; 7, 55 ἀτενίσας εἰς τὸν οὐρανόν; 11, 6 εἰς ἣν ἀτενίσας; 13, 9 ἀτενίσας εἰς αὐτόν. — Hermes Trismeg. Stobaeus

scelta fra medio o passivo, ossia libertà di intendere il poeta a loro piacimento. Una sola delle due interpretazioni dovè essere naturale, l'altra esclusa; altrimenti il concetto principale sarebbe sbagliato; cosa tanto meno credibile, in quanto che tre poeti dell'antologia greca, come è riconosciuto, hanno imitato l'epigramma.

Poi secondo il nesso, il medio certamente sarebbe più acconcio. Qualcosa di palpabile e grossolano viene contrapposto ad alcun che di intimo e fine, vale a dire la maniera di figurare Eros degli artisti anteriori vien contrapposta a quella di Prassitele: il dio per l'addietro manifestava la sua potenza lanciando il dardo, ora egli la manifesta intendendo lo sguardo. Anche il ricordato frammento di Ibico, ove lo sguardo si descrive qual istromento ed arma di Eros, parla in favore di questa interpretazione, tanto più che l'epigramma par che racchiuda perfino un ricordo vocale del passo di Ibico: *δερχόμενος βάλλει — ἀτενιζόμενος βάλλει.*

eclog. I 49, 44 vol. I p. 388 ed. Wachsm. *εἰς τὸ περιέχον ἀτενίσας.* — Philostr. imag. II 23 p. 377, 29 ed. Kayser *τοῖς ὀφθαλμοῖς ἀτενίζων εἰς αὐτὰ ἃ δρᾷ.* — Sext. adv. grammat. I 13, 306 p. 285 *εἰς αὐτὸν ἀτενιζόντων;* Pyrrhon. I 14, 75 *εἰς τοῦτο ἀτενίσειεν.*

3. *ἀτενίζειν πρὸς τι:* Aristot. probl. 31, 19 p. 959 a 20 *πρὸς μὲν τὰ ἄλλα ἀτενίζοντες.* — phys. I 9 p. 192 a 15 *τῷ πρὸς τὸ κακοποιῶν αὐτῆς ἀτενίζοντι.* — Polyb. 39, 1^a, 6 *ἤκιστα γὰρ δύναιται πρὸς ἕν μένειν ἀτενίζουσα (ἢ ὄρασις).* — Themist. 4 p. 51 B *τοῖς ὄμμασιν ἀτενίσαι πρὸς τὸν θεόν:* 13 p. 165 D *πρὸς σὲ ἀτενίζειν καὶ ἐπιστηρίζειν τῷ ὀφθαλμῷ.* — Gregor. Nyss. II 22 B *πρὸς τὴν θεῖαν ἀκτῖνα ἀτενίσαντες;* 692 B *πρὸς τὸ θεῖον εἶχε ψυχὴν ἀτενίζουσαν.*

II. USO TRANSITIVO:

1. *ἀτενίζειν τινί:* Evang. Luc. 4, 20 *ἀτενίζοντες αὐτῷ;* 22, 56 *ἀτενίσασα αὐτῷ εἶπε.* — Actor. 3, 12 *ἡμῖν τί ἀτενίζετε;* 10, 4; 14, 9 *ἀτενίσας αὐτῷ;* 23, 1 *ἀτενίσας... τῷ συνεδρίῳ εἶπεν.* — Plutarch. de placit. philos. I. vol. IX p. 491 ed. Reiske *πὸς γὰρ αὐτῷ ἀτενίζων ἔπλασε;* — Joseph. in Walzii Rhett. vol. 3 p. 563, 18 *τοῖς γεγραμμένοις προσατενίζειν.*

2. ? *ἀτενίζειν τινά:* Plotin. 4, 7, 10 p. 866, 17 *Χαίρει· ἐγὼ δ' ἡμῖν θεὸς ἄμβροτος, πρὸς τὸ θεῖον ἀναβάς καὶ τὴν πρὸς αὐτὸ ὁμοιότητα ἀτενίσας.* — Jamblich. v. Pythag. 65 *ἐνητένιζε ἱτάς ἀκοὰς καὶ τὸν νοῦν ἐνήρειδε ταῖς συμφωνίαις.* — Georg. Synes. p. 121 D *ἐφ' ᾧ θαμβηθεὶς θάμνον ἀτενίσας ὄρε βίαιον πυροειδοῦς ἐξάπτοντα.*

Decisiva però si è l'osservazione, che il verbo *ἀτενίζειν*, il quale appartiene alla prosa, e con certezza non si ritrova prima di Aristotele, sempre nella grecoità precristiana e di regola, più tardi, si usa *intransitive* — *ἀτενίζειν τινὶ* hassi prima nel nuovo testamento, *ἀτενίζειν τινὰ* solo presso autori molto più recenti, e solo in alcuni passi per lo più attaccati dalla critica — e che ai tempi dell'epigrammista, per conseguenza, il passivo del verbo era inconcepibile ed escluso. La forma *ἀτενιζόμενος*, se non si deve esclusivamente a motivi metrici, sarebbe un bel-l'esempio del cosiddetto medio dinamico che rinforza il significato della parola, e se si dovesse renderne il pieno valore, bisognerebbe tradurlo: sotto l'impulso della propria sensazione guardar fisso.

L'antologia attribuisce l'epigramma a Simonide; Ateneo allo scultore Prassitele. La prima attribuzione rivela una perfetta ignoranza cronologica; la seconda arride a prima vista e ci rammenta Michelangelo poeta. Ma che neppure la seconda sia giusta, credo averlo dimostrato altre volte (*de Anthologiae graecae epigrammatum quae ad artes spectant* p. 25), e sembra che oggi sia generalmente riconosciuto. I versi appartengono alla classe degli epigrammi di stile sfarzoso chiamati epidittici (*ἐπιδεικτικά*), i quali non solo promulgavansi nella letteratura, ma leggevansi sovente anche scolpiti o dipinti sui monumenti stessi (Dilthey, *Epigrammatum graecorum Pompeis repertorum trias: Turici* 1876; *Annali dell' Istituto* 1876 p. 294 seg.). Ciò risulta dal lodato passo di Ateneo, dove questi parla dell'etera Frine e dice: « E il suo amante, lo scultore Prassitele, se ne servì di modello per l'Afrodite di Cnido, ed *iscrisse* sulla base dell'Eros, la quale sta sotto alla scena del teatro, l'epigramma »: — e qui seguono i versi di cui parliamo —. « Egli le aveva lasciata libera scelta fra l'Eros e il Satiro che sta nella via dei Tripodi; essa però scelse l'Eros e lo consacrò in Tespie », *καὶ Πραξιτέλης δὲ ὁ ἀγαλματοποιὸς ἐρῶν αὐτῆς τὴν Κνιδίαν Ἀφροδίτην ἀπ'*

αὐτῆς ἐπλάσατο, καὶ ἐν τῇ τοῦ Ἔρωτος βάσει τῇ ὑπὸ τὴν σκιερὴν τοῦ Θεάτρον ἐπέγραψε Πραξιτέλης ὃν ἔπασχε κτλ ἐκλογὴν τε αὐτῇ τῶν ἀγαλμάτων ἔδωκεν, εἴτε τὸν Ἔρωτα θέλοι λαβεῖν εἴτε τὸν ἐπὶ τριπόδων Σάτυρον. ἡ δὲ ἐλομένη τὸν Ἔρωτα ἀνέθηκεν αὐτὸν ἐν Θεσπιαῖς.

L'etera Frine era nativa di Tespie, e secondo le antiche consuetudini religiose consacrò l'opera di Prassitele come decima (δεκάτη) della sua vita nel santuario di Eros, dio principale e tutelare della sua patria. Di qui la statua fu tolta e portata a Roma, ove Plinio la conobbe nelle scholae di Ottavia. Che l'autore di questo trasferimento fosse Caligola, generalmente si deduce dalle parole di Pausania IX 27, 3 *πρῶτον δὲ τὸ ἄγαλμα κινήσαι τοῦ Ἔρωτος λέγουσι Γάϊον δυναστεύσαντα ἐν Ῥώμῃ*. Ma Strabone, che nel 18 d. C. in età di ottant'anni (mentrechè Caligola ne contò sei) scrisse la sua geografia (Niese *Hermes* XIII p. 33 seg.), conosce il trasferimento come un fatto compiuto: IX 25, p. 410 *αἱ δὲ Θεσπιαὶ πρότερον μὲν ἐγνωρίζοντο διὰ τὸν Ἔρωτα τοῦ Πραξιτέλους, ὃν ἔγλυψε μὲν ἐκεῖνος, ἀνέθηκε δὲ Γλυκέρα ἡ ἐταίρα Θεσπιεῦσιν ἐκεῖθεν οὔσα τὸ γένος, λαβοῦσα δῶρον παρὰ τοῦ τεχνίτου. πρότερον μὲν οὖν ὀφόμενοι τὸν Ἐρωτὰ τινες ἀνέβαινον ἐπὶ τὴν Θεσπειαν ἄλλως οὐκ οὔσαν ἀξιοθέατον κτλ.* O questo passo di Strabone dunque è interpolato — cosa per sè poco probabile, benchè l'autore vi abbia confuso l'etera Frine con l'etera Glicera — o Pausania è caduto in errore. Potrebbe darsi però che questi o l'autore ch' egli segue intendesse di parlare non di Caligola, ma di Cesare, di cui difatto Suetonio cap. 47 riferisce: *gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui semper animosissime comparasse*. Del resto, si confrontino due altri passi di Pausania, ove parla di Cesare, II 1, 2 *Καίσαρα, ὃς πολιτείαν ἐν Ῥώμῃ πρῶτος τὴν ἐφ' ἡμῶν κατεσιήσατο*. III 11, 4 *Καίσαρος, ὃς μοναρχίας πρῶτος ἐν Ῥωμαίοις ἐπεθύμησεν καὶ ἀρχὴν τὴν καθεστῆκυϊαν πρῶτος ἐκτίησατο*. Comunque sia, l'Eros di Prassitele

fu più tardi per volontà di Claudio restituito ai Tespiesi. Ma Nerone per ultimo lo portò di nuovo a Roma dove perì nell' incendio dell' 80 d. C. (Dio Cass. *epit.* 66, 24, 2).

Pausania, che visitò Tespie al tempo di Antonino Pio, vide ivi in quel santuario di Eros solo una copia fatta dall'Ateniese Menodoros; e stavano vicino ad essa un simulacro di Afrodite ed una statua di Frine. Anche Alcifronte, *Epist. fragm.* 3, afferma che l'Eros fu esposto nel santuario di Eros insieme con quelle due statue. Invece l'autore ignoto, ma senz'altro abbastanza recente, che nel terzo secolo d. C. Ateneo trascrisse nel passo surriferito, abbreviandolo molto, conosceva l'epigramma dell'Eros come iscrizione di una base posta sotto la scena del teatro (di Tespie, s'intende). Quindi dal tempo di Nerone in poi convien distinguere fra la copia di Menodoro nel santuario di Eros ed « una base di Eros » con l'epigramma, la quale si trovava in qualche parte del teatro. Ora è noto che i Romani spesso abbandonarono sul posto le basi delle statue che trasportavano, e che queste basi spesso vennero ivi adoperate ad altro fine; numerosi esempi ne raccolse G. Hirschfeld, *Tituli statuariaorum* p. 8 seg. Questi fatti, mi pare, danno la chiave delle diverse tradizioni. Quella « base di Eros » fu probabilmente la base dell'originale portato a Roma; rimasta in Tespie, essa ivi trovò poi altre vicende.

La base originale dell'opera dovè recare oltre la cifra di Prassitele una dedica di Frine. Codesto fatto singolare del trovarsi riuniti sotto ad una statua di Eros esposta nel santuario di questo dio, i nomi della famosa etera e del celebre scultore senz'altro fu la fonte principale onde scaturì la leggenda del loro legame amoroso. Certo, anche se di questo legame non si avesse tradizione positiva e sicura, quel fatto più tardi potea bastare di per se solo ad ispirare tutti quei graziosi concetti dell'epigramma, che per la loro leggiadria poi furono eternati sulla base, al disopra di quelle due iscrizioni. Lo scolpire brevi poesie tra l'iscrizione dedicatoria e quella dell'artefice era pure nei costumi dell'età ellenistica. A

questo proposito rimando fra le altre ai numeri 75, 167, 186, 201, 224 della raccolta d'iscrizioni di scultori greci pubblicata da Löwy, e mi giova ricordare a mo' d'esempio anche il monumento eretto a Demostene dagli Ateniesi nel foro della città quarant'anni dopo la sua morte (Bergk, *Lyrici graeci* II⁴ p. 323; Pseudoplut. vita X orat. *Demosth.* 44; Plutarch. *Demosth.* 30; Suidas s. v. *Ἀριστοθένης* II). Come si ricava dai citati autori, sotto questa statua stava, oltre alla dedica ufficiale ed all'iscrizione dello scultore Polieute, il noto distico epidittico: « Se egual a tua mente, o Demostene, avevi la potenza, mai degli Elleni avria trionfato il Macedone »:

*Εἴπερ ἴσῃν ῥώμην γνώμῃ, Ἀριστοθένης, εἶχες,
οὐποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδών.*

Secondo Demetrio Magnesio questi versi sarebbero stati dettati da Demostene stesso in Calauria, poco prima di morire; favola questa, che già nell'antichità fu riconosciuta come tale, e che esattamente corrisponde a quel « Prassitele iscrisse » *Πραξιτέλης ἐπέγραψε* del passo di Ateneo. Siffatte poesie s'incidono anonime, onde era naturale che la mancanza del nome stimolasse ad indovinarne gli autori, e desse luogo a differenti opinioni. Come l'epigramma della statua di Demostene in Atene venne senza alcun fondamento attribuito a Demostene, così l'epigramma dell'Eros di Prassitele fu ascritto a Prassitele stesso. Giacchè quest'ultimo epigramma non poté incidersi pubblicamente, se non dopo la morte dell'artista, quando già il suo nome e quello della donna amata godevano nella memoria dei posteri i diritti d'un culto eroico; nè poté essere concepito prima che il tipo di Eros saettatore predominasse e nella poesia e nell'arte, cioè a dire, non prima della fine del quarto secolo. D'altra parte, e il dettato, e la circostanza che fra gli imitatori v'ha un Leonida, che si crede Leonida di Taranto, poeta del terzo secolo a. C., lo fanno risalire al principio dell'epoca ellenistica. In ogni modo

egli è di così antica data, che un assai più recente raccoglitore di epigrammi, per ignoranza di cronologia, al pari di molte altre iscrizioni metriche anonime, potè attribuirlo a Simonide.

La ricerca filologica che fu inevitabile al fine del nostro studio, spero non sarà rimasta senza frutto per il medesimo. Avrà dimostrato che l'epigramma in questione, — uno dei pochi dell'antologia, che intorno ad un'opera d'arte c'insegnano qualcosa di più che il solo soggetto o il solo nome dell'artista — in primo luogo per età, storia e contenuto abbia valore autentico, ed in secondo luogo ch'esso negli ultimi versi descriva l'Eros di Tespie in modo corrispondente al rilievo di Efeso ed alla statua Capitolina. Ora, anche la prima parte dell'epigramma si comprende meglio alla vista di queste sculture. Imperocchè non si poteva asserire ragionevolmente, che Prassitele avesse rappresentato Eros come egli lo sentiva, traendosene l'immagine dal proprio cuore, se non avesse dato ad Eros l'atteggiamento di chi sente e soffre amore; in altre parole, se non avesse creato un'opera molto affine a quella, che le due sculture confrontate oggi ci fanno supporre e comprendere.

Un esame stilistico infine non contraddice, se ben mi appongo, alla tesi che ho cercato di provare. Anzi le proporzioni un po' pesanti ancora, comuni ad ambedue le sculture, rassomigliano a quelle dell'Erme di Olimpia, e l'attitudine della figura ed il suo carattere generale par che perfettamente si addicano all'arte di Prassitele. Chè se quest'arte oggi ci si appalesa come una stretta parentela di tipi leggermente variati fra di loro, e con delicati cambiamenti a vie maggior perfezione spinti e ripetuti, a meraviglia con ciò si accorda la circostanza, che la nuova figura non resta punto isolata, ma bensì entra in mezzo ad una famiglia di opere molto affini, ed in parte già attribuite presuntivamente a Prassitele. Fra queste noto in primo luogo la cosiddetta Psiche di Capua ed il torso di Centocelle al Vaticano, con i suoi fratelli. Quest'ultimo, bisogna confessarlo, è di

un' esecuzione abbastanza infelice, e in faccia ad essa agevolmente si comprende la ripugnanza, che dal tempo dello Zoega in poi fino ad oggi tanto spesso incontrò l'idea di E. Q. Visconti, che l'avea dichiarato stile di Prassitele. Ma in confronto colla statua Capitolina, ora meno che mai si potrà negare, che siffatta degenerazione abbia potuto cancellare i contrassegni di sua nobile origine, e quest'origine ci si accerta anche per le seguenti osservazioni.

Abbiamo notizia di parecchi tipi di Eros usciti dallo studio di Prassitele. Di questi fin oggi era conosciuto solo l'Eros di Parion, e noto solo per monete assai recenti, e disgraziatamente assai logore. Ma alla ricerca congiunta di più dotti, che negli ultimi anni ne raccolsero e studiarono i pochi esemplari superstiti, è riuscito di stabilire, ch'egli vi è effigiato in attitudine simile all'Ermes di Olimpia, cioè nudo, ritto in piedi, appoggiato col gomito sinistro sopra un albero o una colonna, coperta, come sembra, di panneggio, la testa rivolta verso destra ed il braccio dritto abbassato verso un piccolo erma. Per caso intanto nessuno di quei dotti si è accorto, che il cosiddetto genio alato Borghese a Parigi completamente risponde a questo tipo. In prova di che riproduco qui un disegno della statua assieme



a due esemplari della moneta; e rimandando per le insufficienze della riproduzione di quest'ultimi all'esatta pubblicazione eliottipica del Gardner *Journal of hellenic studies* 1883 vol. IV, p. 270, mi limito a rammentare gli alti elogi, coi quali il Winkelmann pregiò l'incantevole beltà di quest'opera. Anche un rilievo del museo Torlonia, a giudicarne almeno dalle parti antiche, sembra che abbia relazione coll'Eros di Parion, cf. Gerhard, *Gesammelte Abhandlungen Taf. XXXIII 2*, C. L. Visconti, *Monumenti del museo Torlonia* n. 459.

Un altro tipo di Eros è descritto da Callistrato cap. 3. Ma questa descrizione, per lo stile contorto ed esaltato in cui è dettata, fu mal intesa dagli archeologi che di recente s'ingegnarono d'interpretarla, sicchè oggi fa d'uopo di ritornare alla spiegazione negletta e dimenticata, che ne diede un ellenista del rango di Friedrich Jacobs, sessant'anni addietro. L'idea del povero sofista infatti si palesa a chi con un po' di buona volontà si approfonda nelle parole, è vero, assai sgraziate, in cui egli strinse i tratti principali della sua descrizione: ἴδρυντο δὲ εἰς μὲν τὴν κορυφὴν τὸν δεξιὸν ἐπικάμπτων καρπὸν, τῆ δὲ ἐτέρᾳ μετεωρίζων τὸ τόξον, καὶ τὴν τῆς βάσεως ἰσοροπίαν ἐπικλίνων ἐπὶ τὰ λαία, τὴν γὰρ τῆς ἀριστερᾶς λαγόνος ἔκτασιν [lege: ἔκτασιν] ἀνίστη πρὸς εὐμαρότητα, τοῦ χαλκοῦ τὸ στεγανὸν ἐκκλάσας, cioè verbalmente tradotto: « Stabat dextram supra verticem inflectens, sinistra arcum gestans aequilibriumque sinistrorsus declinans; extensum enim latus sinistrum [nisus in cubitum] erigebat laxamenti causa, aeris duritiem emolliens ». La mosca dunque della figura era eguale a quella dell'Eros di Parion, eccetto il braccio dritto, che invece di abbassarsi riposava sull'occipite. In siffatta posa Eros è effigiato sopra un medaglione di Pergamon, che qui appresso è ripetuto secondo Riggauer, *Eros auf Münzen*, Sallet *Zeitschrift für Numismatik* VII Taf. I, n. 17. Il medaglione è di Commodo e si conserva negli Uffizi;

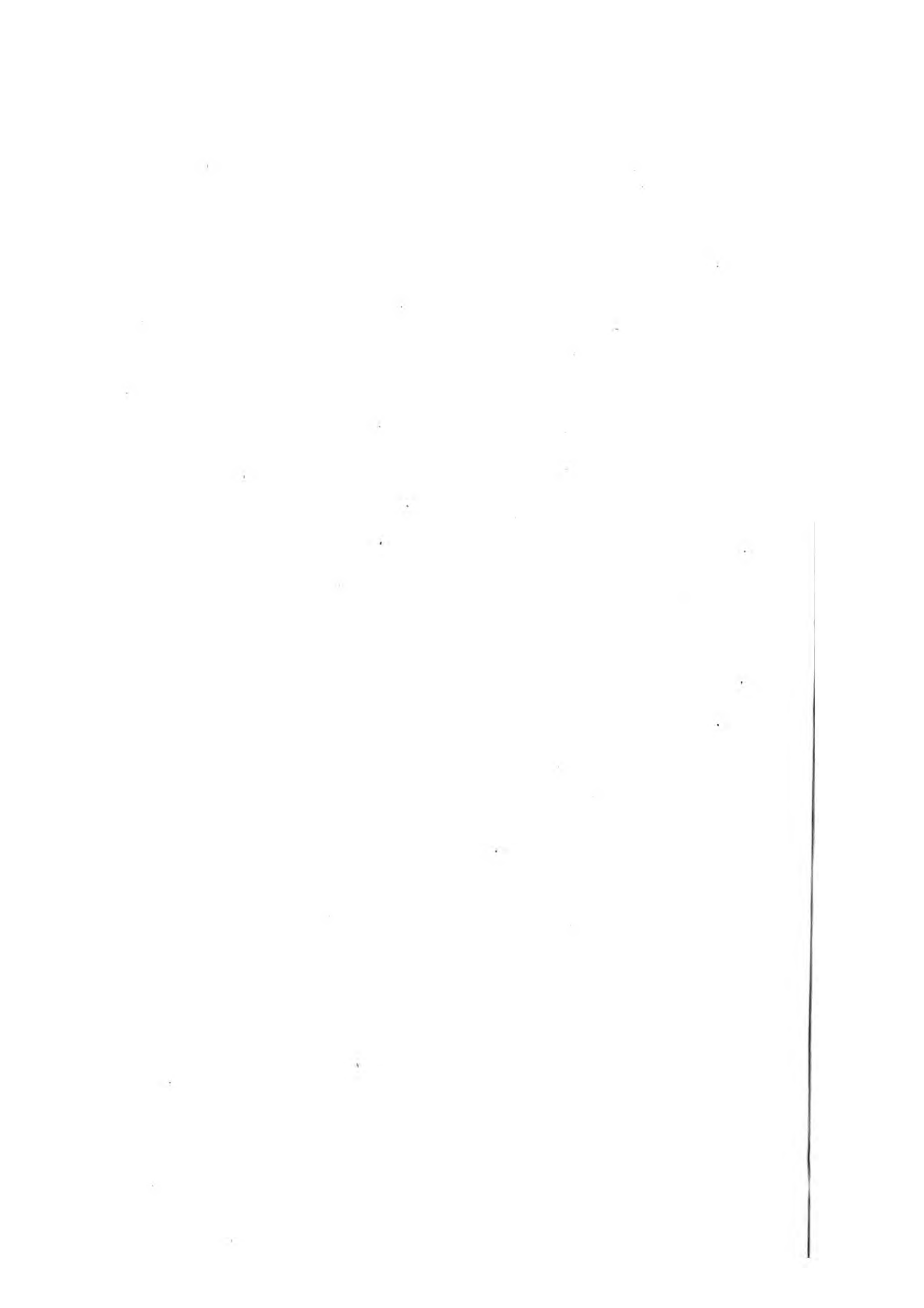
forse esistono altrove altri esemplari che potrebbero insegnarci, se sia casuale o no la mancanza dell'arco nella sinistra.

Se i tipi dell'Eros di Parion e della descrizione di Callistrato sono legati fra di loro da strettissima affinità, ora eccovi un'altra coppia di tipi perfettamente fratelli. Oltre il capo d'opera di Tespie conosciamo ancora una quarta statua di Eros lavorata da Prassitele, ed è quella che rapì Verre dalla casa del Mamertino Heius a Messina, ove si era conservata già da molte generazioni. Cicerone *in Verr.* IV 2, 4 la chiama *simile* all' Eros di Tespie: « *idem prius artifex (Praxiteles) eiusdemmodi Cupidinem*



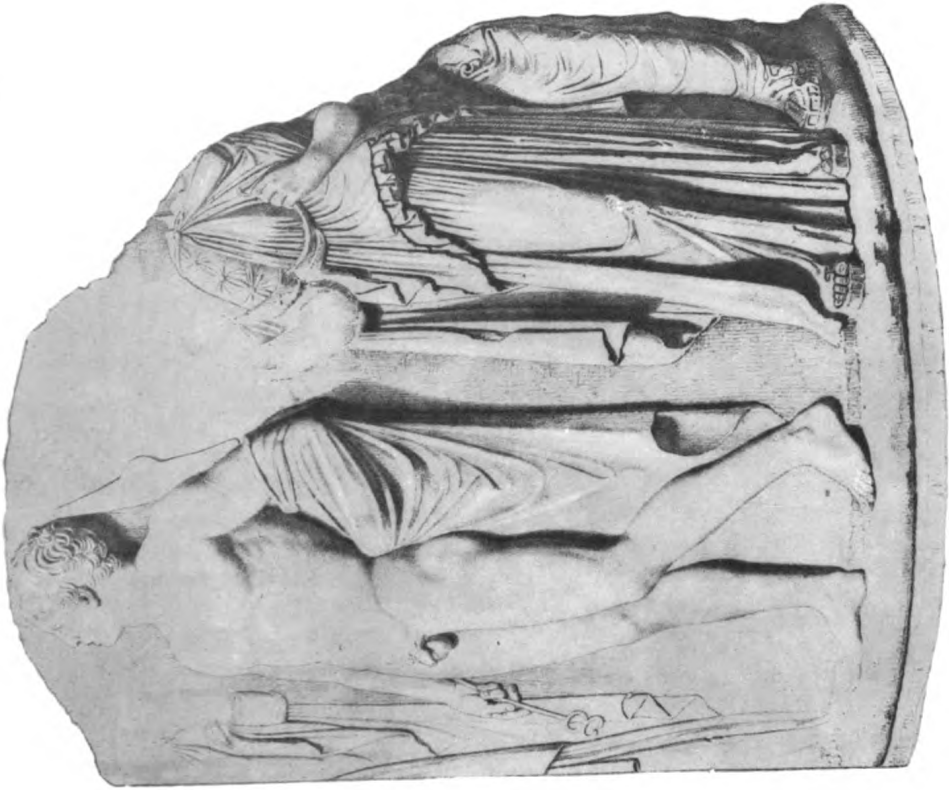
fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespieae visuntur; nam alia visendi nulla causa est ». Ora se la statua capitolina ed il rilievo di Efeso riproducono l' Eros di Tespie, quel quarto tipo a lui simile ottimamente potrebbe essere il torso di Centocelle, che di fatto può dirsi quasi una replica in senso contrario della statua capitolina. E con ciò l'idea che E. Q. Visconti, or sono più di cento anni, intorno ad esso esternò quasi senza tentativo e quasi senza possibilità di prova, verrebbe avverata e si ricongiungerebbe come un ultimo anello alla nostra ricerca.

Vienna, 15 febbraio 1886

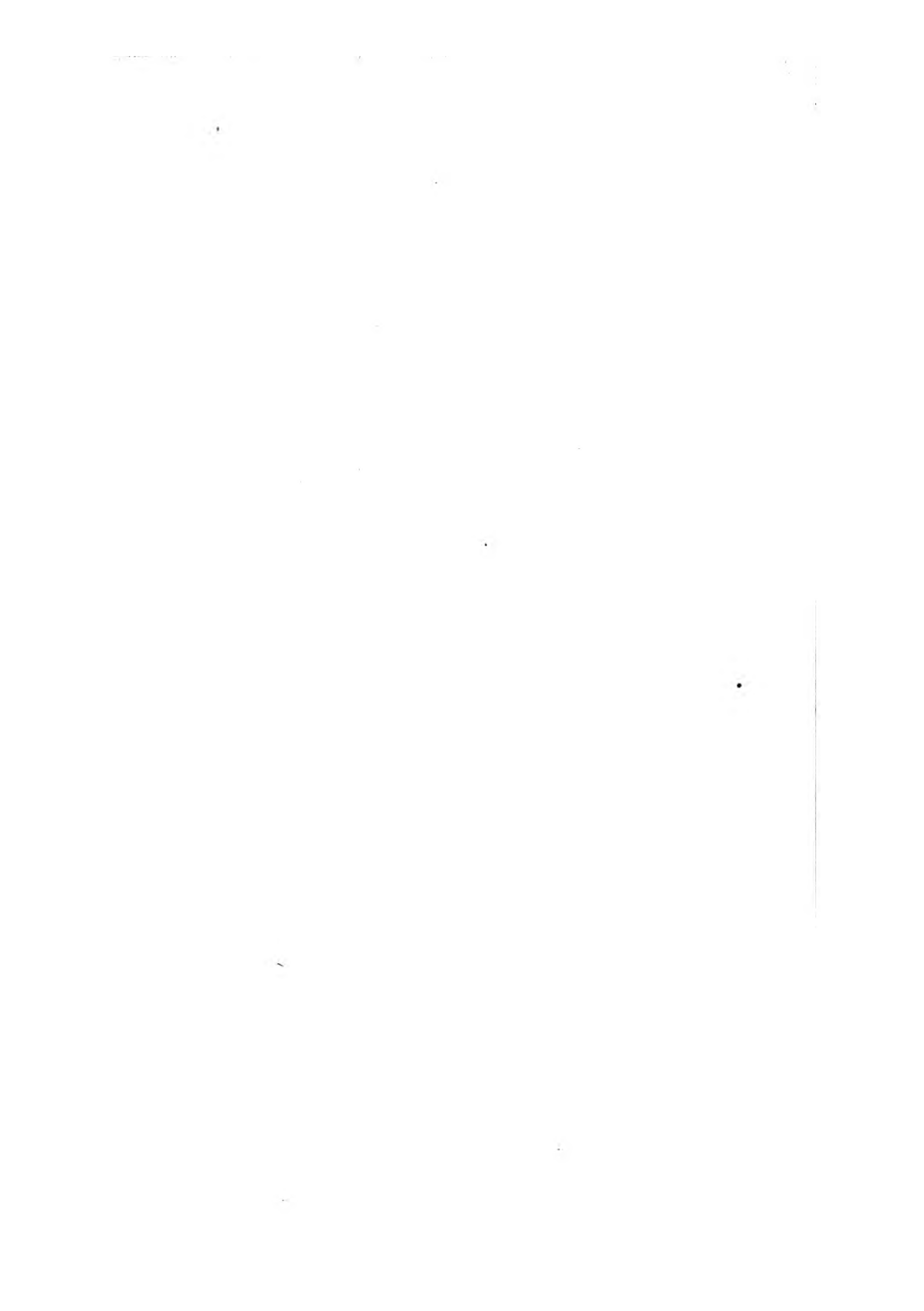


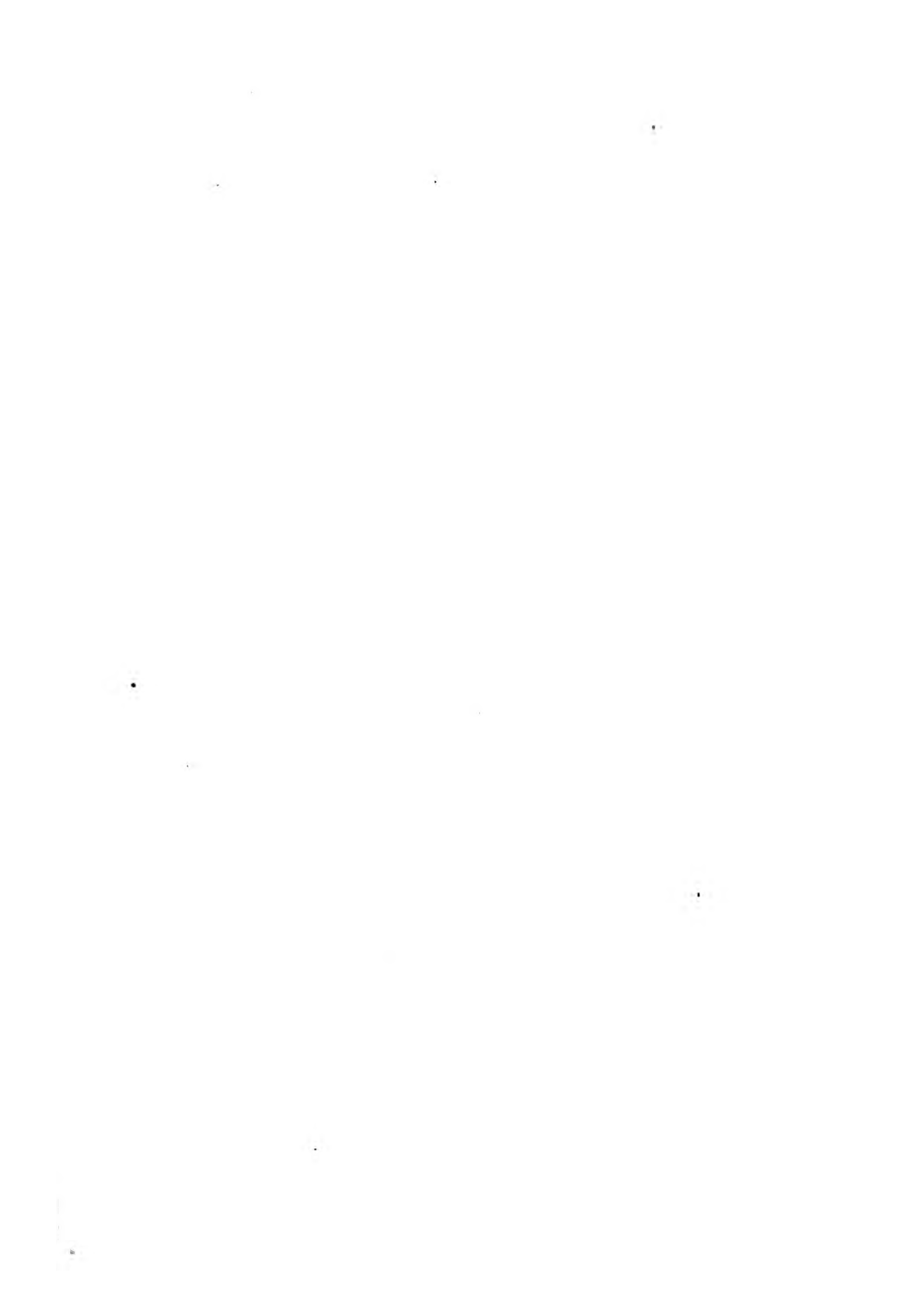
TAV .I.II

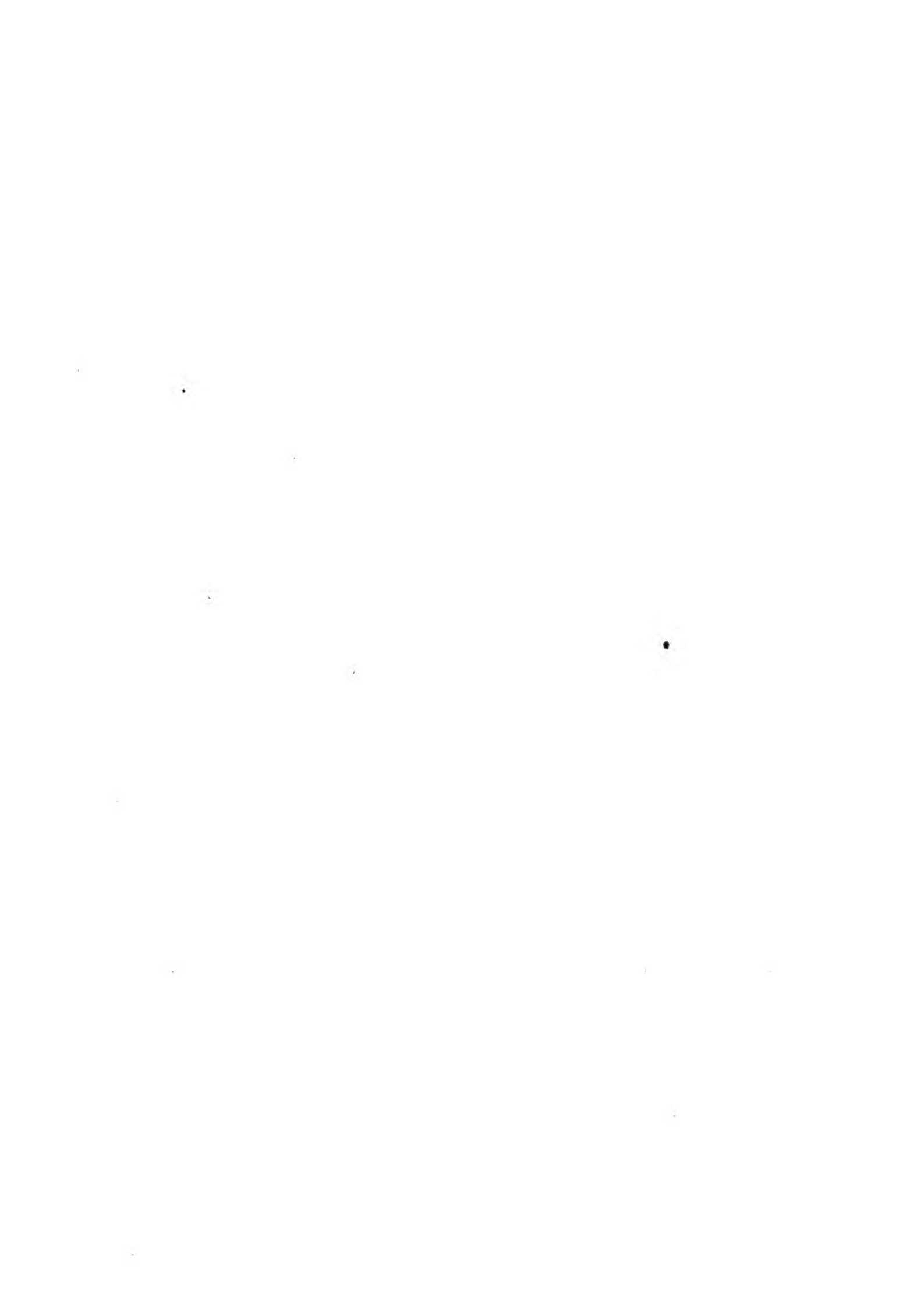






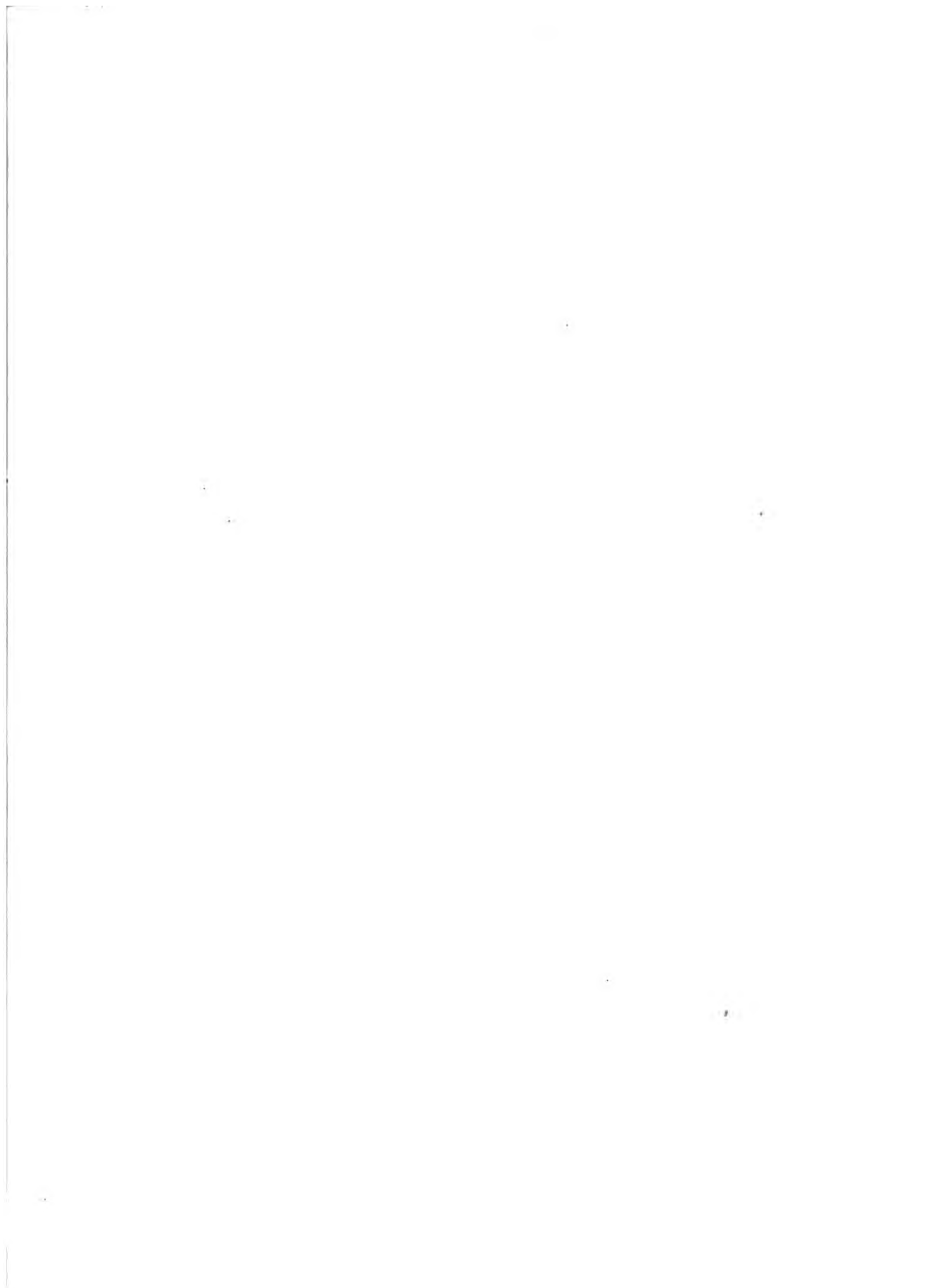


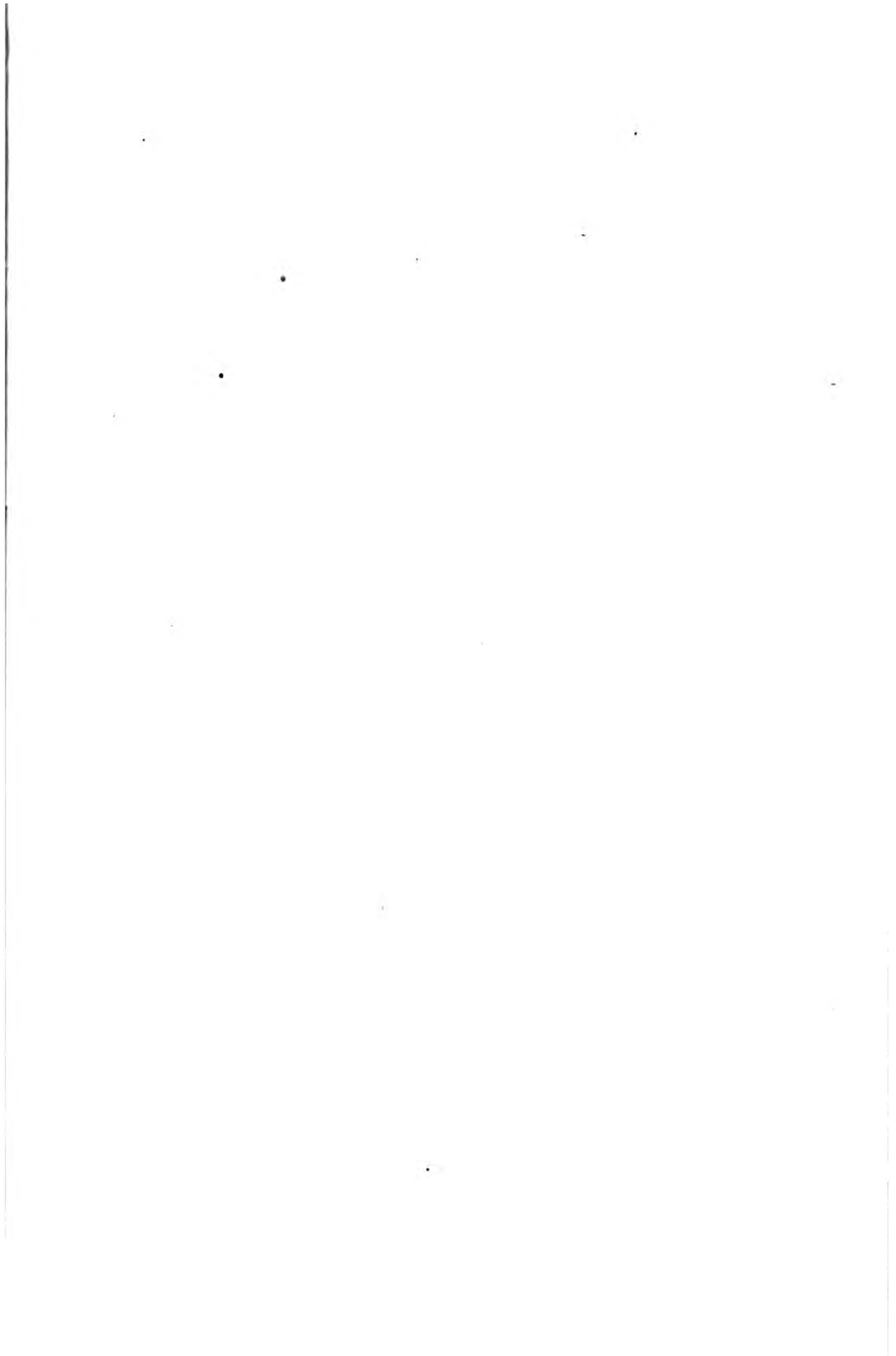




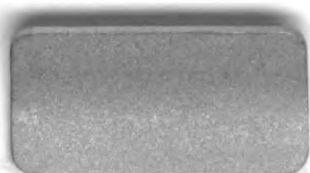








[



2

