

52

C. Robert.

Ennafirito.
Ecole d'Ange

Bibliothèque Maison de l'Orient



122799

ERCOLE ED AUGÉ

SOPRA PITTURE POMPEIANE

ERMAFRODITO

DI C. ROBERT

Estratto dagli *Annali dell'Inst. di corrisp. archeol.*
anno 1884

ROMA

COI TIPI DEL SALVIUCCI

1884

Il Cavedoni ed il Panofka furono i primi a ravvisare in una pittura molto discussa (Helbig n. 1142. Fiorelli *Descr. d. Pomp.* p. 321) il mito di Ercole ed Auge, spiegazione tanto indubitata quanto importante, visto che allora non era conosciuta veruna rappresentanza di quella leggenda tegeatica tanto celebrata nella poesia greca. Ma non ostante la piena sicurezza di quella interpretazione in generale, intorno certi dettagli restarono vari dubbi, che atteso lo stato logoro dell'originale e l'inesattezza dei disegni, non si potevano allora chiarire. Ora per una fortunatissima combinazione gli scavi dell'anno 1877 hanno restituito contemporaneamente alla luce due nuove repliche di questo quadro, in due case confinanti dell'isola 5 della reg. IX, come già più volte si è potuto osservare che in case vicine fra loro ricorre la stessa scelta di pitture. Tali quadri dopo la scoperta vennero descritti dai ch. Sogliano, Mau e Knapp, ai quali rimando i lettori, riservandomi soltanto di aggiungere nelle note l'una o l'altra notizia necessaria tolta dalle descrizioni di questi dotti. Pubblichiamo i due nuovi quadri nelle tav. d'agg. *H.I.K* sopra disegni fatti l'uno (tav. d'agg. *H*) dal sig. Discanno, l'altro (tav. d'agg. *I.K*) con la solita esattezza dal sig. Sikkard e riveduti più volte scrupolo-

samente dall'amico Mau. Siccome la somiglianza generica dei due nuovi quadri con quello già conosciuto è tanta, che senz'altro debbono riferirsi tutti e tre allo stesso originale, così ho creduto di unirne la descrizione e la spiegazione, servendomi di queste sigle:

A. Règ. VIII is. 3 n. 4, Fiorelli *Descr.* p. 321. Helbig n. 1142; pubblic. Zahn II 28 (*Arch. Zeit.* 1844 tav. 17), Raoul-Rochette *Choix.* 7, Minervini *Mem. dell'acc. ercol.* V 3.

B. Reg. IX is. 5 n. 6. *Notizie d. scavi di ant.* 1877 p. 331. Knapp e Mau *B. d. I.* 1879 p. 100, Sogliano *le Pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79 (in Pompei e la regione sotterr.)* p. 163 n. 499, pubbl. sopra la nostra tav. d'agg. H¹.

C. Reg. IX is. 5. n. 7. *Notizie d. scavi* 1878 p. 42. Mau *B. d. I.* 1879 p. 49. Sogliano l. c. p. 163 n. 500; pubbl. tav. d'agg. I, e due teste in misura maggiore tav. d'agg. K².

Tutti appartengono alla quarta ed ultima decorazione pompeiana.

La scena ha luogo nella montagna; sulla scoscesa e sassosa riva di un ruscello³ sta inginocchiata Auge in atto di lavare un panno di colore pavonazzo, ed è assistita da una compagna, la quale con la mano destra tiene il lembo dello stesso panno⁴. Auge veste

¹ A. 0,55, l. 0,53.

² A. 1,08, l. 0,81.

³ È riconoscibile sopra B; e così Helbig ed i disegnatori a ragione l'hanno riconosciuto anche sopra A, mentre l'Avellino (*Bull. nap.* n. s. I 60) si è ingannato; sopra C è distrutto.

⁴ Il Knapp asserisce che sopra B le due donne tengono due panni diversi e che quello di Auge sia di color verde, quello della compagna di color pavonazzo; e con ciò va d'accordo anche la descrizione del Sogliano. In quanto ad A, così le pubblicazioni come le descrizioni attestano che ambedue le donne reggono lo stesso panno; sopra C

un chitone chiaro ed un mantello paonazzo ¹; sopra *C* il collo, le braccia ed il malleolo sono ornati riccamente di collana e braccialetti. La sua compagna veste un chitone giallo, e sopra *B* una cuffia rossa ². Ambedue portano in capo corone di fogliami. Atterrita per l'aspetto di Ercole, che con la destra afferra un lembo del proprio mantello, Auge si rivolge alla sua compagna toccandone il braccio come per cercare aiuto; questa ³ sopra *B* stende con gesto molto espressivo la sinistra, colle dita allargate, verso Ercole, come per respingerlo, mentre sopra *A* tocca la mano di Ercole per allontanarla dalla veste di Auge. Ercole stesso, barbato sopra *A* e *B*, imberbe sopra *C*, è caratterizzato per la pelle leonina, per la clava, su cui appoggia la sinistra, nonchè per il tur-

poi il panno è distrutto, ma le mani destre delle due donne erano tanto avvicinate fra loro, che pare proprio impossibile non aver esse sostenuto il medesimo panno. Considerato il qual fatto, è poco probabile che sopra *B* siano stati rappresentati due panni diversi; crederei invece che il pittore abbia voluto rappresentare un panno di colore pavonazzo con fodera verde o piuttosto un panno a doppia faccia (*à double face*), cioè pavonazzo dall'una parte, verde dall'altra. E questa supposizione, se non m'inganno, trova una conferma nel nostro disegno; nel quale evidentemente il panno sotto la mano della compagna si vede dal lato nobile, sotto la mano di Auge dal rovescio. Drappi di questa guisa non sono rari nelle pitture pompeiane ed ercolanesi; così l'abito di Ifigenia (Helbig 1304) è giallo dall'una, verde dall'altra parte; quello dell'uomo coricato sopra la tav. XX dell'opera del Mau, giallo dal lato anteriore, azzurro dal rovescio, e così via. In ogni modo fa d'uopo esaminare nuovamente l'originale.

¹ Sopra *C* si direbbe che è senza chitone; ma visto il cattivo stato di conservazione bisogna ammettere la possibilità, che il chitone sia caduto dalle spalle o sia tanto sottile da lasciare trasparire perfettamente le forme del corpo.

² Intorno ai colori sopra *C* mi manca qualsiasi notizia.

³ Knapp dice che il volto di essa accenna ad un'età più avanzata, nel qual caso essa sarebbe la nutrice di Auge; ma il Mau non vi scorge traccia di vecchieia, e questo parere vien confermato così dal disegno che dal paragone delle due repliche *A* e *B*.

casso e l'arco, che sopra *A* si vedono giacenti dinanzi a lui sul suolo. Ma intorno al concetto del suo atteggiamento differiscono non soltanto le opinioni dei dotti, ma anche le descrizioni e le pubblicazioni di *A* e *B*; d'altronde *C* è troppo distrutto per essere preso in considerazione. Sopra *A*, nelle pubblicazioni presso Raoul-Rochette e Minervini, Ercole non si appoggia che sopra la clava, mentre il piè sinistro tocca il suolo unicamente con le punte delle dita. Ciò produce naturalmente l'impressione di vedervi un titubante ed ubbriaco; e così fu spiegato dagli interpreti. Nella stessa maniera l'eroe è rappresentato sopra *B* secondo la testimonianza del Knapp, del Mau e del Sogliano. Dall'altro canto però non solo la pubblicazione di *A* presso Zahn, ma anche il nostro disegno di *B* mostrano chiaramente che la gamba destra dell'eroe fortemente piegata si appoggia sopra una sporgenza piana della rupe; concetto sì ben rispondente a tutta l'attitudine dell'eroe, che contiene in se stesso la garanzia della propria giustezza. Infatti come mai potremo indurci a credere, che Ercole anche nello stato di massima ubbriachezza prendesse la positura d'un buffone, alzandosi sopra le dita d'un piede, appoggiandosi di tutto peso sopra la clava, e spenzolando la gamba destra piegata nell'aria? e poi come mai l'eroe potrebbe tenersi ritto in questa posizione per un solo momento, senza cadere? In questa supposizione tutta la rappresentanza avrebbe qualche cosa di burlesco, che starebbe in assoluta disarmonia col carattere dell'intera scena e delle altre figure. Supponiamo invece che la gamba destra si appoggi sopra una rupe; e tutto si spiega benissimo. Camminando sopra la cima della montagna Ercole ha scoperto laggiù nella valle e sulla riva d'un ruscello la bella Auge; colto d'amore è sceso con rapidi passi

per il pendio; vicino al piè della montagna, piantata la clava sul suolo, si è lanciato a basso; e questo appunto è il momento rappresentato dal pittore: la gamba destra è posta ancora sul pendio del monte, ma già il piè sinistro tocca il piano e la mano destra afferra il mantello di Auge. E visto che sopra pitture pompeiane un dettaglio, qual'è quella specie di pianerottolo, sfugge facilissimamente agli sguardi degli osservatori, mentre pure il Discanno, senza aver notizia della controversia, ha dato a quel pianerottolo di *B* la stessa forma, come lo Zahn nel suo disegno di *A*, secondo le regole della buona critica dobbiamo accettare il loro parere, anche prescindendo dalle ragioni or ora esposte.

A sinistra di Ercole sta ritta una terza donna, coronata come le altre due, e vestita di abito verde¹. Quando non era conosciuto che *A*, si poteva credere che essa con la mano destra afferrasse l'avambraccio della compagna di Auge per trattenerla dal respingere Ercole, e che per tal guisa si mostrasse favorevole all'intenzione dell'eroe. Ma sopra *B*, come giustamente osserva Mau., ella stende il braccio verticalmente, tenendo però orizzontale la mano, colla parte interna rivolta in su. Non inclino però a ritenere con lo stesso amico, che su questa mano l'altra compagna metta la sua, colla parte interna in giù. Almeno sopra il disegno è chiaro che le due mani non si toccano fra loro, ma l'una è stesa dinanzi all'altra, e lo stesso caso sarà sopra *A*. Questo gesto, cioè il braccio steso verticalmente con la mano tenuta orizzontalmente, come pure l'espressione rigida del viso (ved. specialmente la testa di *C* sopra la nostra tav. *K*) fanno supporre, che

¹ Secondo Knapp ella veste pure un manto visibile solamente avanti il collo ed una cuffia bianca.

la giovane sia quasi assiderata per un subitaneo spavento. Atterrita dall'improvviso apparire di Ercole dessa non è capace di muoversi; e così forma un bel contrapposto alla figura dell'altra compagna, tanto piena di risolutezza e di cuore.

Queste quattro figure, Ercole ed Auge con le due compagne, ricorrono sopra tutte tre le pitture, mentre un quinto personaggio si trova soltanto sopra *B* e *C*, ma manca totalmente sopra *A*. È desso una donna alata con nimbo azzurro e raggi gialli; sopra *B* sta nel bel mezzo del quadro, vestita di chitone violaceo¹; ha le ali da pipistrello; il capo è coronato di fogliami; con ambedue le mani regge un ramo giallo, al quale, almeno sopra il disegno, sembrano essere attaccate alcune tenie molto strette; il suo viso, con occhi grandi e tondi, guarda verso lo spettatore. Sopra *C* (ved. tavv. d'agg. *I K*) la stessa figura occupa l'angolo superiore a sin.; le ali, non da pipistrello ma da uccello, sono di colore azzurro scuro e sparse di grandi stelle. Intorno al capo, invece della corona di fogliami, ha una benda formata da grossi nodi di lana, mentre un'altra benda del tutto simile è avvolta attorno al ramo ed altresì appesa sopra uno dei raggi, come se questo fosse di metallo. Nel mezzo del petto la figura porta una piccola testa di Gorgone; sia che dobbiamo immaginare la attaccata al chitone, sia che s'intenda appesa ad una collana, della quale sul disegno della tav. *I* si scorgono le tracce, mentre su quello in proporzione maggiore (tav. *K*) non se ne vede indizio. Con i suoi grandi occhi guarda verso sin. e fuori del quadro, non alla scena che succede dinanzi a sè.

¹ Così il Sogliano; « chitone giallo a maniche e mantello pavonazzo » Knapp; sopra il disegno però non si scorgono nè le maniche nè il mantello.

Lasciando pel momento da parte la denominazione di codesta figura enimmatica, rivolgiamo lo sguardo al mito rappresentato, per determinare più precisamente la versione seguita dal pittore. E prima di tutto richiamiamo alla memoria dei lettori che il mito di Auge trae origine da Tegea, dove esisteva un tempio della *Ελευθερία* con soprannome di *Αὔγη ἐν γόνασιν*, e che poi nell'epoca ellenistica tale mito fu non meno celebre in Pergamo, città che doveva venerare la Auge di Tegea quale madre del suo fondatore mitico Telefo. Vista poi la parte importante di Telefo nella poesia epica, molto probabilmente il mito di Auge già nel periodo epico fu introdotto nella letteratura, ma particolarmente i poeti tragici lo trattarono a preferenza, come p. e. Euripide non soltanto lo raccontò nel prologo del suo *Telefo*, ma anche lo scelse come argomento di tragedia speciale, intitolata *Auge* ¹, e poscia fu narrato in varie versioni da storici e mitografi. Quanto all' arte figurativa, così in Tegea che in Pergamo esistevano rappresentanze di quella favola; e il così detto fregio piccolo della grande ara pergamena, oltre la storia di Telefo ed Euripilo, conteneva anche quella di Auge della quale vari frammenti ci sono stati conservati ¹.

Delle testimonianze letterarie che abbiamo di siffatto mito, la più antica è quella di Ecateo (presso Paus. VIII 4, 6), il quale parla in modo assai generico: *τῆ Αὔγῃ συνεγένετο Ἡρακλῆς ὅποτε ἀφίκοιτο εἰς Τεγέαν. τέλος δὲ καὶ ἐφωράθη τεκοῦντα ἐκ τοῦ Ἡρακλέους*. Segue Euripide e la sua *Auge*; l'argomento della quale tragedia, dopo le sagaci

¹ O. Jahn *Telephos u. Troilos* 20. 53 sg.; v. Wilamowitz-Möllendorff *Anal. Eurip.* 186 sg.

² Conze e Humann *Vorläufiger Ber. über die Ausgrab. in Pergamum*, nei *Jahrb. d. preuss. Kunstsamml.* I 182. *Philolol. Unters.* herausg. von Kiessling u. v. Wilamowitz-Möllendorff V 48.

ricerche del Wilamowitz (*An. Eur.* 186), è perfettamente chiaro. Ercole si trovava a Tegea, quando vi si celebrava una festa di Minerva, di cui era sacerdotessa la figlia del re, Auge. Mentre nella notte aveano luogo le sacre danze in onore della dea, Ercole, pieno di vino, vide Auge fra le giovani danzanti; e preso da subita passione la violò, senza nè conoscerla nè essere conosciuto da lei¹. Ciò che segue nella tragedia qui non ci riguarda. È manifesto innanzi tutto che le nostre pitture non hanno nulla che fare con la tragedia euripidea; poichè se pure Ercole, come suppongono alcuni, fosse stato rappresentato ubbriaco e barcollante, Auge però e le sue compagne non sono in atto di danzare, ma di lavare un drappo; e per soprappiù la scena non ha luogo nel recinto di un tempio, ma nella montagna. Lo stesso vale per un'altra versione, la quale sembra che sia sotto l'influenza di Euripide, e si legge nella declamazione intitolata *Θδυσσεύς* ed attribuita a torto ad Alcidamante 14 (Antiphon ed. Blass p. 182): *τύχης δὲ γενομένης ἀφικνεῖται ὁ Ἡρακλῆς στρατευόμενος ἐπ' Ἀργίαν εἰς Ἥλιον, καὶ αὐτὸν ξενίζει ὁ Ἄλεως ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀθηνᾶς· ἰδὼν δὲ ὁ Ἡρακλῆς τὴν παῖδα ἐν τῷ νεφῷ ὑπὸ μέθης συνεγένετο.*

¹ Moses Choren. *Progymn.* presso Mai *Euseb. Chron.* ed. Mediol. p. 294: *dum in Arcadiae quadam urbe festum Minervae celebraretur, cum eiusdem sacerdote Augea Alei filia choreas in nocturnis sacris agitante rem Hercules habuit, qui et huius furti testem reliquit et anulum.* Alla stessa tragedia di Euripide alludono Stazio *Silv.* III 1,40

sed quem te Maenalis Auge

*confectum thyrsis et multo fratre madentem
detinuit,*

Silv. IV 6, 52

aut Aleas lucis vidit Tegeaea sacerdos

e Seneca *Herc.* (*Oet.*) 367

*Arcadia nempe virgo Palladios choros
dum neclit, Auge vim stupri passa excidit.*

Qui dunque la scena d'amore ha luogo nel tempio stesso, dove secondo la tragedia euripidea Auge poi partorì.

Più corrispondente alle pitture è la versione narrata da Pausania (VIII 47, 4) come tradizione locale dei Tegeati: ἔστι δὲ ἐν τοῖς πρὸς ἄρκιον τοῦ ναοῦ (τῆς Ἀθηνᾶς) κρήνη καὶ ἐπὶ ταύτῃ βιασθήναι τῇ κρήνῃ φασὶν Ἀύγην ὑπὸ Ἡρακλέους, οὐχ ὁμολογοῦντες Ἐκαταίρ τὰ εἰς αὐτήν. Fu appunto questo passo che suggerì al Cavedoni ed al Panofka la giusta interpretazione del dipinto: vi è però un'altra differenza, che a torto è stata soppressa dai predetti interpreti. Il fonte, di cui parla Pausania, si trova nella città in vicinanza del tempio stesso, dove anche i topografi moderni hanno creduto di poter ritrovarlo¹; sulla pittura invece il fonte sta fuori della città, nella montagna. Di fatti, quand'anche in A nell'angolo superiore a sin. si trovassero indicate delle mura, come sono riprodotte nelle pubblicazioni del Minervini e del Raoul-Rochette, dovremmo in esse riconoscere le lontane mura della città, non quelle del tempio della Minerva Alea. Da ciò risulta, che il pittore non ha seguito la tradizione locale di Tegea, bensì una trasformazione di essa; onde la scena è stata trasportata dalle vicinanze del tempio di Minerva Alea nella solitudine della montagna. Ma di quale montagna? mi pare che la risposta non può essere dubbiosa. Nel monte Parthenion fu esposto il piccolo Telefo sia da Aleo, sia dalla madre stessa; anzi una versione racconta che anche in questo luogo egli nacque. Si veda Hygin. *fab.* 99: *Auge Alei filia ab Hercule compressa cum partus adesset in monte Parthenio peperit et ibi eum exposuit*, ed ὄρος ἱερὸν Αὐγῆς Παρθένιον lo chiama Callimaco *hymn.* IV 70. L'autore della versione, di cui

¹ Ross *Reisen in Peloponnes* 67; Curtius *Peloponnes* I 256; Milchhofer *Mith. d. ath. Inst.* V 65.

P

si tratta, ha trasferito l'incontro di Ercole ed Auge alla stessa località, dove poi venne esposto il nuovo nato¹. Che poi Auge e le sue compagne stiano lavando non un panno qualsiasi, ma bensì il sacro peplo della Minerva Alea, è una congettura molto probabile del Panofka e del Cavedoni, la quale però da quest'ultimo poi fu abbandonata per motivi tutt'altro che stringenti (*Bull. nap.* IV 43); tale cerimonia conviene benissimo alla sacerdotessa, e poteva aver luogo così in un sacro fonte della montagna, che nel recinto del tempio.

Stabilito in tal modo il carattere della scena, resta a spiegare la figura alata. Knapp pensa a Nemese oppure ad una personificazione di simile carattere; ma, prescindendo da tutto il resto, come mai in questo caso si spiegherebbero le stelle sopra le ali? Molto più ragionevole è la spiegazione del Mau, che riconosce in quella figura una personificazione della Notte. Con tale supposizione si spiegano le stelle e forse anche il nimbo ed i raggi; alata poi si trova la Notte in una pittura del codice Ambrosiano dell'Iliade (v. Schreiber *A. d. I.* 1875 p. 320). Ma in tutte le rappresentazioni di epoca più recente², il catalogo delle quali fu dato dallo Schreiber *Ann. d. I.* 1875 p. 318, la Notte è velata; e si deve confessare che la mancanza di questo segno distintivo nuoce assai alla intelligibilità delle figura, che adesso fa piuttosto l'impressione di qualche divinità della luce. Del resto, che la scena accada nella notte, è una supposizione tolta dalla versione euripidea, la quale, come

¹ Nella letteratura pare che non sia conservata traccia di questa versione: le parole della biblioteca di Apollodoro II 7, 4, 1 *παριών δὲ Τηγέαν Ἡρακλῆς τὴν Αὔγην Ἄλεοῦ θυγατέρα οὖσαν ἀγνοῶν διέφθειρεν* si possono interpretare tanto in questo senso come in un altro.

² Intorno alla rappresentanza della Notte sopra vasi attici vedi *Hermes* XIX 467.

abbiamo visto, non ha niente che fare con le nostre pitture. E poi, come mai immaginare che Auge nell'oscurità della notte lavasse il peplo nella solitaria montagna; o, se appunto questo tempo era prescritto dal culto, che non fosse accompagnata ed assistita da persone munite di fiaccole? Per siffatte ragioni non posso ritenere come abbastanza fondata neppure la interpretazione del Mau.

Ma allora chi è ella mai questa figura? Il gorgoneo potrebbe un momento farci pensare ad una Minerva alata; ma, ripeto, soltanto un momento. Imperocchè gli esempi di questo tipo, indicati dall'Imhoof-Blumer (*Wiener numismatische Zeitschr.* III 1871), tutti quanti rappresentano Ἀθηνα Νίκη, la quale non entra nella scena rappresentata dalle nostre pitture.

Forse gioverà il paragone di una figura somigliante che si ha sopra un'altra pittura conosciutissima: intendo dire della pittura della basilica ercolanese, che rappresenta il ritrovamento di Telefo (Helbig n. 1143). Assiste a questa scena una donna alata, che con la sinistra tiene un mazzo di spighe, e con la destra indica ad Ercole il suo piccolo figliuolo. Ho mostrato in un'altra occasione (*Eratosthenis catasterismorum reliquiae* p. 247), che l'aspetto di questa donna corrisponde perfettamente alla forma data dagli antichi astronomi alla costellazione denominata la *Vergine*; e su questo fatto ho fondato la mia opinione, che cioè il pittore abbia introdotto la Παρθένος come divinità locale del monte Parthenion ove ha luogo l'avvenimento. S'intende che questo non era altro che il concetto spiritoso d'un artista, ovvero d'un poeta, nel quale concetto la credenza popolare non aveva la menoma parte¹. Ora vediamo se questa denominazione

¹ Non ho mai preteso, che la costellazione Παρθένος sia stata la dea del monte Partenio, come si potrebbe supporre leggendo queste parole del Gerber (*Naturpersonificationen in d. Poesie u. Kunst d. Alten*

possa anche convenire alla figura alata delle nostre pitture. Che il locale anche qui sia il monte Parthenion, lo abbiamo già stabilito per altre ragioni. Alla personificazione d'una costellazione convengono benissimo non soltanto le stelle sopra le ali, ma anche il nimbo ed i raggi. Non resta dunque che una difficoltà sola; ed è questa, che manca l'attributo caratteristico, vale a dire, le spighe; mentre invece la figura tiene un ramo, e porta, almeno sopra l'una replica, un gorgoneion. Quanto al ramo, esso per la benda di nodi di lana, che abbiamo osservata con certezza sopra *C* e con probabilità sopra *B*, viene significato come stemma, e con questo si collega la benda di nodi di lana, che cinge il capo della donna sopra *C*. Così la figura riceve un carattere sacerdotale, che conviene bene alla *Παρθένος*, nella quale gli antichi riconoscevano la dea della Giustizia (*Αίτιη*)¹. Ma v'è ancora di più. L'intenzione di Ercole deve oltremodo offendere la *Παρθένος Αίτιη*; ma siccome nello stesso tempo essa è divinità locale, così non può prendere una parte attiva alla scena. Il pittore si è dunque contentato di farle alzare con ambedue le mani lo stemma, cioè il segno dei supplicanti; e per non accumulare troppo gli attributi, ha ommesso le spighe. Finalmente in quanto al gorgoneo, sarei propenso a credere, non esser altro

in *Fleckeisen's Jahrb. Suppl. XIII p. 311: Was hat nun aber die himmlische Parthenos mit dem Berg Parthenion zu thun? An und für sich gar nichts! denn die Vorstellung, sie sei die Göttin des Berges, ist unberechtigt. Ecco invece ciò che scrissi: pictor non sine elegantia, ut Parthenium indicaret, Παρθένον, quam eius montis deam esse aut ipse finxerat aut apud poetas Alexandrinos legerat, representavit. S'intende che in verità la *Παρθένος*, la quale ha dato il nome al monte, non era altro che Atalante, cioè Diana stessa.*

¹ *Παρθένος Αίτιη* si legge digià presso Eschilo *Sept. 645*; ma è poco probabile che il poeta voglia alludere alla costellazione, la quale al suo tempo difficilmente aveva già questo nome.

che un semplice ornamento del collo senza alcun significato simbolico, e ciò tanto più, perchè manca sopra *B*. Che se poi volesse insistersi per metterlo in relazione col carattere della figura stessa, potrei ricorrere alla supposizione, che ci troviamo qui in presenza di un mescolamento, sia involontario, sia premeditato, della *Διη-Παρθένος* e della *Ἀθηνα Παρθένος*. Confesso però che questo espediente non soddisfa neppure me stesso.

ERMAFRODITO

Nella sceltissima collezione del barone Giovanni Baracco si trova una piccola erma di marmo (alta m. 0,71), che, anni sono, fu scoperta nella valle del Sarno e che con gentile permesso del suo possessore pubblichiamo sopra la nostra tav. d'agg. L.

È l'erma di un Ermafrodito con i capelli lunghi ed acconciati in maniera donnesca. Veste un lungo chitone ripiegato, il quale è cinto immediatamente sotto le mammelle, per modo che ne mette fortemente in rilievo le forme, ed è scisso in mezzo nella parte inferiore per far vedere il membro itifallico. Benchè di lavoro mediocre, il monumento ha qualche interesse mitologico per due rapporti. In primo luogo il viso col naso schiacciato e colle labbra grosse e ridenti, ha un certo tipo satiresco, e per questo riguardo rassomiglia al noto Ermafrodito del tempio di Apolline di Pompei (Overbeck-Mau *Pompeji* 102; Kieseritzky *A. d. I.* 1882 p. 266 n. 1), benchè non abbia, come quest'ultimo, gli orecchi appuntati. In secondo luogo è la forma di erma, che merita di esser notata. Si sa che il vero nome del dio in questione è Afrodito e che la forma composta del nome propriamente significa un'erma di Afrodito, come *Ἐρμῆ-ρακλῆς* un'erma di Ercole, *Ἐρμῆρος* un'erma di Amore e così via; si confronti Gerhard *Ges. Abh.* II 91.

Il culto di Afrodito ¹ proviene dall'isola di Cipro, dove fu venerato come compagno di Venere e rappresentato con lunga barba. In Atene il culto fu, come pare, introdotto alla fine del quinto secolo: almeno la più antica testimonianza è di Aristofane, che però lo chiama ancora Afrodito (Macrob. III 8,3). Cento anni dopo troviamo già la forma composta del nome, e vediamo che l'Ermafrodito è una figura molto conosciuta e adorata particolarmente da persone superstiziose (ved. Filocoro presso Macrob, III 8, 3 e Teofrasto 16). In questo frattempo adunque la denominazione fu trasferita da una determinata classe di simulacri di questo dio al dio stesso; il che ci farà supporre, che la forma di erma per le rappresentanze di Afrodito era, benchè non la sola, certo la più comune. Ecco perchè è interessante il vedere questa forma mantenuta anche in una rappresentanza di epoca romana, mentre la testa mostra un tipo d'epoca molto più tarda. Gli Ermafroditi in forma di erma, che erano finora conosciuti (ved. Gerhard *Ges. Abh.* t. LIV 3; Müller-Wieseler *Denkm. d. alt. Kunst* II 56, 708-710), sono tutti privi di quel carattere severo e tettonico che si vede nell'esemplare Barracco, e mostrano invece quel carattere leggiadro ed irrequieto che è proprio delle erme di epoca ellenistica.

C. ROBERT.

¹ Ripeto qui ciò che ho esposto nell'*Hermes* XIX 308 n. 1.



0.23



1.09



