

Eroti e Geni

Marisa Corrente

Ambiguo, il bel dio alato dell'amore è ambiguo: fanciullo divino che si fa mettere in catene, divinità terribile che ferisce, a anche giovane e ammaliante efebo, tenera immagine che calpesta fiori, dio diverso nella sua capacità di farsi servitore e nello stesso tempo guerriero invincibile. Il più antico ma anche il più giovane degli dèi. Entità divina multiforme che ambisce a essere dio, ma che ha la sua vera affinità con il mistero dell'anima, soffio che è insieme vento, 'psyché', doppio. La sua ambiguità è nell'ambire a essere dio, sebbene la sua natura sia in realtà 'demoniaca'.

La concezione omerica non lo riconosce come personalità mitica: non esiste nell'antichità egea un problema delle origini di Eros, ma nella cintura ricamata di Afrodite, Eros, Himeros e Pothos, impulso e tensione dell'amore, incantano anche il dio supremo, Zeus.

Vi è già pluralità nella testimonianza letteraria per noi più antica: sono assopiti in Omero i fantasmi inconsistenti della passione, del desiderio e della persuasione, inafferrabili e quindi nascosti, o forse fusi con la natura seduttrice di Afrodite.

La personalità di Eros non emerge, sembra esprimere piuttosto una virtù funzionale: l'esaltazione che porta all'amplesso ma soprattutto al *gamos*, alle nozze.

Ma il mondo è ordinato: il problema delle origini non consente semplificazioni, e allora anche Eros si lega all'antico fondo mitico delle divinità primordiali. Nello scenario esiodeo il dio è altra cosa rispetto alla testimonianza omerica, invero di scarsa utilità nel suo essere oscura immagine di passione. Nell'enigma che presiede alla creazione del mondo, Eros partecipa alla fatica cosmogonica, forza demiurgica e nello stesso tempo principio non generato, terza divinità dopo Chaos e Ghe (Indistinto e Terra), ma anche in Sofocle, come ricorda Deianira, Eros, colui che fiacca le membra, "comanda gli dei come vuole". Per quanto sembri, non suscita perplessità il successivo passo esiodeo che introduce un nuovo campo d'azione del dio: il fatto mitico si arricchisce di nuovi elementi, e immagini poetiche vengono evocate da nuove presenze divine. Dai cerchi che si formarono sulla superficie delle acque in cui erano stati gettati i testicoli di Urano, sorge Afrodite, assistita dalle sue prime ancelle, Apate e Zelos (Inganno e Rivalità). Ma nel corteggio di divinità, ad accogliere la dea dalla bianca schiuma ci sono anche Eros ed Himeros (Amore e Desiderio).

Anche in altre versioni della sua origine il dio ha un'affascinante e immediata partecipazione a quanto di più religioso e misterico si possa cogliere nella tradizione mitica.

Esiste così un'altra concezione antichissima, parodiata da Aristofane negli *Uccelli*, che fa di Eros il figlio di Notte. Colpisce il fatto di una nascita da Notte: forse i figli di Nux, Notte nera, che concepisce senza amore, non sono figure negative, messe al mondo perchè il dolore sconvolga i mortali? Eppure nella cosmogonia orfica, proprio da Nux dalle nere ali, viene generato un uovo pieno di vento, da cui nasce Eros dalle ali dorate.

E' quindi solo apparente la contraddizione tra le potenze che incarnano i suoi poteri e i suoi strumenti d'azione: dal tessuto dell'oscurità nasce così anche Eris, la Discordia, dalla lunga veste scura e dalle scure e ampie ali, che si aggira tra i guerrieri nella mischia del combattimento. E la stessa Afrodite trova tra i figli di Notte le sue prerogative di dea: parole di menzogna, inganno e unione amorosa appartengono alla sfera dell'amore. La rappresentazione delle divinità dell'amore si va colorando di tinte inquietanti e si tinge di mistero.

La realtà dell'uovo primordiale si traduce poi in altre nascite importanti: dal guscio di un uovo di cigno nasceranno Elena e anche i Dioscuri, i divini gemelli.

Si può allora pensare a una tradizione cosmogonica che organizza queste nascite privilegiate attorno

alla composizione degli opposti: si pensi, nella teogonia orfica, all'esatto parallelismo costituito da Phanes, assimilato in alcune tradizioni a Eros. Qui Luce e Desiderio convivono nel caos primordiale. Si può essere due in uno? Fondersi insieme con l'amato e ricostruire l'antica natura perduta? Eros, il bel dio androgino, né maschio né femmina, al pari degli esseri androgini, come ricorda Aristofane nel *Simposio* di Platone, tagliati in due dall'astuto Zeus, è la risposta all'antico impulso primordiale all'unità.

Nella geografia culturale che accompagna la presenza di Eros, i segni esteriori a lui associati esprimono concetti multiformi e vanno da un sottofondo preistorico ai contenuti rituali dell'ambito cittadino. E' un cammino complesso di cui si possono ricordare alcune tappe. La devozione verso Eros trascina i genitori di Pindaro in viaggio di nozze a Tespie in Beozia, davanti a una semplice e nuda pietra. Emerge un fondo preistorico, l'aberrazione di un elemento aniconico ben lontano dalla grazia del bel dio alato.

Il culto litico si associa allora a un richiamo dei versi saffici, in cui Eros assume forme mostruose. Altri luoghi di culto, se pur non numerosi, si pongono in questo cammino simbolico: significativa, per i richiami al mondo della vegetazione, l'immagine del bosco di Leuctra ricordato da Pausania, in cui le foglie cadute a primavera non vengono rimosse dalla pioggia. Analogamente, la dea della natura permanentemente rinnovantesi, l'Afrodite dei giardini, trovava il suo culto tra i meli cidonii e i fiori delle rose.

La caratterizzazione iconografica di Eros, se si ammantava di segrete suggestioni e si accompagnava alla continua ideale complementarità con Afrodite, si affidava in realtà a pochissimi elementi: il volo e la presenza delle ali.

La cronaca delle vicende del dio era di fatto misteriosamente inquietante per la natura impetuosa del suo fluttuare. Il repertorio di immagini a nostra disposizione evidenzia come sia privilegiata soprattutto la vitalità di un corpo in volo con tutte le sfumature possibili, dalla rigida registrazione del movimento al volo vibrante. L'equazione ali-volo proponeva la sua carica espressiva soprattutto nella capacità di esplicitare il movimento, ma nel caso di Eros erano pochissimi gli accorgimenti che potevano arricchire ed esaltare la percezione del movimento. Nella raffigurazione di figure femminili alate, si vedano per esempio le infinite immagini di Nikai; l'inventiva dell'artista si affidava alla sensibilità sottile per i tessuti gonfi di vento, all'interna dinamica del volo e all'inesauribile tensione della stoffa sul corpo mosso dall'aria.

Il volo del dio diventa invece stranamente chiaro e ovattato: le ali attaccate alle spalle si aprono ampie, il corpo nudo si tende ora puntando i piedi verso il basso a indicare il corpo librato, come nella splendida raffigurazione del Pittore di Brygos (*lékythos* al Museum of Fine Arts di Boston), ora ritraendo le gambe. Le braccia prolungano verso l'esterno il movimento, bilanciando le ali.

Poche le eccezioni a questa animazione del volo. Il ritmo assorto dell'Eros sulla *lékythos* del Pittore di Brygos della Collezione Navarra crea un rarefatto tessuto musicale e la totale fusione tra il dio e la musica concede al corpo armonioso la morbidezza dei passi della danza. Ed hanno vibrazioni pulviscolari le ali di farfalla dell'Eros che afferra un cerbiatto sulla *lékythos* del Pittore di Pan, a Boston. Si coglie appieno in queste raffigurazioni come la presenza di Eros imponesse un clima rarefatto, evocativo, e come una maggiore chiarezza espressiva potesse nascere solo apportando dinamismo e ricchezza di movimenti, in una dimensione 'teatrale'.

L'idea della potenza di Eros si arricchisce quando la speculazione filosofica e l'elaborazione dei lirici e dei tragici ne precisano comportamenti ed esperienze. Accade allora che le ali, pur presenti, diventano invisibili: la peculiarità del cambiamento è nel potere ambivalente di Eros, dio del desiderio che è insieme attrazione e aggressione, *gamos* e *polemos*. La sfera d'azione del bellissimo efebo lo vede allora partecipe dei rituali dell'amore. Egli compare nelle scene di corteggiamento, nei cortei nuziali, accanto a personaggi divini ma anche in tutte le raffigurazioni dove entrano in gioco gli amori dei mortali e nelle attività in cui i gesti di grazia, bellezza e

seduzione segnalano la presenza del dio dell'amore. Non è certamente superflua la sua presenza tra Elena, recalcitrante, e Paride, venuto a rapirla; il suo potere sconvolgente consente l'unione di Dioniso con Arianna, la bionda figlia di Minosse; ministro delle leggi che regolano il comportamento amoroso, esprime ancora una volta il suo privilegio di eccezionalità quando presiede all'abbraccio di Afrodite con Adone. La rappresentazione iconografica pone l'accento anche sulla pluralità dei 'fanciulli divini' compagni di Afrodite: Eros, Himeros e Pothos nelle più antiche raffigurazioni sono individuabili solo dall'iscrizione, e Pausania, nel descrivere il gruppo scopadeo a Megara, non distingue aspetti e atteggiamenti che possano differenziare una figura alata dall'altra.

Non è sola la regale Afrodite di un *pinax* a figure nere prove niente dall'acropoli di Atene: la dea, splendida nella sua arcaicità, è cerimoniale nella sua veste a scacchiera, ma la pienezza della sua divinità sta nell'epifania dei due fanciulli che in atteggiamento acclamante le coronano le spalle. Simili ma distinti dall'iscrizione Eros ed Himeros hanno fattezze efebiche, ma in rapporto alla dea, rappresentano già come i minuscoli idoli della seduzione dell'arte ellenistica.

Nella *kylix* di Makron, a Berlino, librati in volo e quasi intrecciati all'immagine di Afrodite, i quattro eroti che le volteggiano intorno hanno la stessa piacevole funzione di materializzare la mobilità e la ricchezza del desiderio. Vale la pena di sottolineare che la presenza di Afrodite è segno certo della presenza di Eros degli altri eroti. Le preziose testimonianze dell'arte fidiaca indicano inoltre come si potesse procedere nella raffigurazione di Eros in due direzioni, sottolineandone ora la sua dipendenza da Afrodite, ora isolandolo e lasciando solo trasparire la sua naturale connessione con la dea. Nella prima direzione appaiono allora fondamentali le proporzioni del piccolo Eros sulla spalla destra dell'Afrodite di un metopa del Partenone: la compiutezza della dea sta nel gesto del giovane dio che porge una corona, simbolo di seduzione. Un modello culturale diverso opera invece la trasformazione del dio in un giovane e bellissimo efebo sul fregio orientale del Partenone, perchè qui la narrazione fidiaca enfatizza la dignità del dio, ravvisandone nella composta bellezza la forza simbolica dell'amore. Un'identità esplicitata con altrettanta forza nella pittura vascolare o sui coperchi di specchi dal IV secolo in poi: scambio, reciprocità nello sguardo è il tema dell'Afrodite affrontata a Eros nel giudizio di Paride, dipinto su una pisside della bottega del Pittore di Penteselea; attenzione e docilità si traducono nel reclinare la testa, a condividere uno sguardo pieno di lusinga.

Ben diversa l'insidiosa ambiguità degli eroti, che moltiplicano gli strumenti d'amore e superano le forme note del mito e della tradizione per far trasparire nuovi significati e nuovi simboli. E' così in una *lékythos* del Gruppo di Suckling-Salting a Taranto, dove la scena con Afrodite, sorpresa da uno sciame di sette eroti che graziosamente mettono in moto una dinamica ascensionale, esprime ormai le microsfaccettature del dio dell'amore: qui Afrodite è la "madre dei desideri", come la ricorda un epigramma alessandrino.

Il IV secolo a.C. segna la vittoria di una dimensione 'erotica' della vita quotidiana. Le raffigurazioni a noi note vedono il dio prodigarsi in un empito di bruciante vitalità: trasporta corone, rami fioriti, fiaccole, vasi rituali; moltiplica i suoi giochi, si fa servitore aggogato al carro di Afrodite, o chino ad allacciarle i sandali, tende l'arco, come l'Eros dell'*Ippolito* di Euripide e la statua creata da Lisippo. Ogni motivazione mitica cade dalla fitta serialità delle scene di genere e viene a definirsi una nuova e importantissima immagine di Eros che passerà nella tradizione pittorica e scultorea romana: l'Eros infantile, il fanciullo divino.

Fattezze infantili, riccioli annodati e ricadenti, corpo paffutello piccole ali e infine, e soprattutto, una nuova sensibilità per il di dell'amore e le sue storie naturali, ora intrise di gioco, di riso e di burla. Si dispiega la frenetica corsa di eroti che tendono a diventare appassionante corteo, gruppo vendemmiantе, mischia di gladiatori, gioco frivolo con animali, affaccendarsi capriccioso accanto alle armi di Ares, vinto da Afrodite. E' una totale adesione al meraviglioso e al giocoso, tanto da rendere priva di qualsiasi allusione mistica la scena di Eros che brucia le ali di farfalla di Psyché, o

il gruppo di eroti pigolanti in un nido, nel triclinio della Casa del Poeta Tragico a Pompei.

Ma ben altro valore assumeranno le stesse scene quando verranno trasportate su rilievi funerari e sui sarcofagi. La nuova sigla di riconoscimento è nel linguaggio funerario che dà alle scene il valore emblematico del viaggio dell'anima.

Il corteo di eroti cavalcanti delfini, le scene di vendemmia, i giochi rappresentanti Eros e Psyché abbracciati, gli eroti con le fiaccole abbassate o reggenti festoni comportano nuove sollecitazioni visive: si travalica il senso delle immagini mitiche, e le scene esprimono con regolarità imperativa un ritmo religioso.

Le immagini permettono allora di accedere a un mondo soprannaturale, diventano strumento di salvezza e beatitudine. Il piccolo dio sa approfittare delle crisi e delle svolte del mondo antico perché è ormai privo di qualsiasi consistenza mitica; partecipa ai rituali di rinascita e d'immortalità perché non ha poteri sconvolgenti; si ha consapevolezza non della sua essenza e della sua natura, ma solo di una sua presenza discreta che accompagna le drammatiche esperienze dell'anima immortale.

Per sottolineare il cambiamento sopravvenuto nella storia delle immagini, non è superfluo ricordare la *phiale* del IV secolo a.C. nel museo Jatta di Ruvo, con una fanciulla che si libra in volo accompagnata da due splendidi eroti alati. Qui i due eroti, garanti della legittimità del desiderio, celebrano un rito di passaggio che porta la fanciulla a essere sposa ed eroina dell'amore. E' un'ennesima recita della strategia di seduzione recepita dalle genti indigene della Puglia ellenizzata, in grado di riconoscere come modello di identità la via dell'eros. Gli amanti continueranno a essere colpiti, feriti dal divino fanciullo, ma il *pothos*, il *desiderium*, che porta a unirsi all'altro, l'aspirazione a fondersi nell'altra persona porteranno, con il trionfo delle idee platoniche dell'anima immortale, all'amore incredibile di Amore e Psyché.

Solo quando Eros avrà creato il suo doppio, Psyché, sarà evidente la funzione ormai essenziale delle dottrine di salvezza, che conducono alla beatitudine e alla rivelazione.

Ed è forse il caso di richiamare l'antecedente di questo pensiero mistico, quella teoria orfica dell'anima "dispersa" nel corpo, cui è stata condotta dai venti. Vi è assopita l'immagine del "soffio" che la parola 'psyché' evoca nel suo significato etimologico. Possiamo chiamarla allora demone, genio alato, ma il *daimon* che consente l'ascesa polarizza l'attenzione sull'essenza divina insita nell'uomo. La cornice indispensabile di figure allegoriche che accompagnano il mondo delle immagini di età romana evidenzia come la nozione di genio comporti difficili problemi di identificazione.

La sua presenza apparentemente è secondaria e accessoria nel racconto delle immagini, ma di fatto ne è il coronamento simbolico. Non è facile farsi un'idea coerente della figura del genio, su cui convergono numerose eredità e valori astratti. L'uso eccessivo del termine è l'accettazione moderna di un potere incondizionato del genio, la testimonianza di una sua positiva efficacia. Si impone nell'analisi delle immagini la certezza che la virtù e la ragione d'essere del genio sta nel suo potere incondizionato, potenza terribile che determina gli eventi. Questa concezione, che ci fa chiamare geni figure di diversa iconografia e funzione, attinge in realtà a una linfa antichissima legata ai valori essenziali della civiltà romana. Divina facoltà generatrice dell'individuo, forza procreatrice, preziosa, unica, demone personale ed essenza spirituale, il genio rappresentava la coscienza divina (*ingenium*) che un individuo ha di se stesso. Un'atmosfera mitica sembra avvolgere il genio nel momento in cui la sua rappresentazione più antica appare essere il serpente. Questa stregoneria ctonia, se da una parte evoca la comparsa di un essere legato al mondo sotterraneo, al *mundus* latino, simbolo dell'universo e ricettacolo di anime, dall'altra conferma la particolare vocazione dell'individuo a stabilire una continuità profonda con un sottofondo immemorabile.

Insieme ai Penati e ai Lari, il genio era oggetto di culto domestico. E sono le raffigurazioni dei larari, per esempio in lunghe sequenze pompeiane, che commentano con la felice spontaneità delle leggende domestiche la devozione per le divinità della famiglia.

Giovani i Lari danzanti, con la corta tunica stretta dal *cinctus Gabinus*, proprio dei *prisci Latini*, in

un braccio alzato il corno patorio pronto a versare il vino sacrificale in una patèra. Strettamente drappeggiato in una toga il *genius familiaris, velato capite*, con cornucopia e patèra. Convivono sulle pareti dipinte dei larari o nelle rappresentazioni plastiche tante altre divinità, anche se la creatura acquattata, il serpente, raffigurato mentre si appresta a divorare le offerte sull'altare, risulta la più appariscente, con la sua presenza carica di significati e il ruolo di supremo supervisore e guardiano della famiglia. L'ingenita capacità del genio di esprimere il divino di ogni individuo si manifesta nell'azione sacerdotale che ha la familiarità dei rituali sacri. La concezione latina del genio in seguito ha operato l'inevitabile combinazione dell'antico sostrato religioso con le nuove necessità della *res publica*, affiancando a entità pubbliche astratte un pensiero religioso teso sempre più a permearsi di una valenza politica. La progressione verso l'idea di una forza tutelare ampiamente diffusa, di 'simboli' manifesti del potere, provocò per esempio l'inevitabile maturazione del concetto di *Genius loci*. Il genio diventa così il patrono di collegi, associazioni, comunità, come testimoniano soprattutto le iscrizioni. Dal punto di vista iconografico, è importante sottolineare il momento in cui alla concezione primitiva di un genio individuale si associò l'idea che potesse godere dei riti celebrati dalle autorità religiose della comunità anche il *Genius Populi Romani*. La collettività del popolo romano venerava il proprio genio come potenza procreatrice necessaria al suo perpetuarsi e a alla sua grandezza. Nei monumenti ufficiali di età augustea il genio del Popolo Romano è immediatamente riconoscibile perché la divinizzazione e la fede nella *res publica* affiorano nella *gravitas* e nel carattere sociale e giuridico della figura dell'officiante con la testa velata. Ma la natura profonda e complessa della figura del genio recupera anche l'immagine della figura divina giovane: è illuminante di questa volontà di ringiovanimento il tipo del giovinetto nudo imberbe con mantello nella parte inferiore del corpo. L'alternanza tra i due tipi sin dal I secolo a.C. mostra come il tipo giovane del *Genius Populi Romani*, quale viene tramandato dai rilievi flavii della Cancelleria a Roma, esercitasse un forte potere di suggestione, tanto da influenzare anche la raffigurazione del *Genius Augusti*.

La sovraumanizzazione della figura dell'imperatore era il naturale esito della potenza eccezionale del genio della famiglia, ma celebrava con altrettanta efficacia le qualità eccezionali dell'uomo.

La figura divina del genio cesserà ufficialmente con l'editto di Teodosio del 392, ma la sua irresistibile forza come principio spirituale sopravviverà in quello che si può definire l'"omologo cristiano" del genio, l'Angelo.

Come il genio, che Orazio aveva definito *comes*, anche l'Angelo custode ha un ruolo di protettore: accoglie l'uomo nel momento della sua nascita, lo segue lungo il cammino della vita, è presente nel distacco della sua anima dal corpo mortale. La dignità del genio come pedagogo, sottolineata da Seneca, riemerge nella definizione dell'Angelo che dà Origene. L'africano Marziano Capella nel V secolo assimila la figura del genio all'Angelo per la sua funzione di *nuntius*, messaggero. Gli Angeli stanno a fianco dei cristiani come "protettori manifesti", ed è evidente in questa presenza familiare lo stesso tipo di esperienza religiosa che faceva del genio pagano il soccorritore dell'individuo dalla nascita alla morte. Quali tendenze hanno permesso tale identificazione? Già in Varrone divine potenze aeree fluttuano insieme alle anime al di sotto della Luna e nello spazio turbato dalle nubi e dai venti: sono eroi, Lari, geni. Sono demoni che permettono la comunicazione tra gli uomini e gli dèi superiori. L'idea del Demone-Angelo, in parte derivata dal socratismo, portò a numerose costruzioni demonologiche. Una folla di esseri domina l'immaginazione del neoplatonico Porfirio: la distinzione tra buoni e cattivi Angeli, tra forse benefiche e spiriti malvagi tenta di spiegare l'esistenza del Male e di colmare lo spazio di figure intermedie fra l'uomo e le divinità. Per Marziano Cappella i geni, Angeli individuali, sono dèi-demoni e si accompagnano alle anime pure e, come dèi celesti, sono in una sfera al di sopra di altre figure di semidei e di esseri sovraumani. Il risultato di queste tendenze religiose fu quello di moltiplicare tra l'uomo e gli dèi superiori gli spiriti intermedi, agenti divini in grado di provocare il capriccioso controllo della natura e di determinare la variazione degli elementi e degli accidenti atmosferici e umani. Se sul terreno dei dati spirituali e dei comportamenti geni e Angeli sono assimilabili, la realtà

iconografica degli Angeli si fonda su una tale e complessa moltiplicazione di eredità, di apporti culturali e di speculazioni religiose da portare necessariamente a distinzioni rispetto alla formula iniziale di identificazione.

Le prime immagini degli Angeli, fino alla fine del IV secolo, evadono dal sacro e hanno l'incurante immediatezza delle comparse umane in fatti di cronaca: sono uomini pieni di gravità, vestono *tunica dalmatica e pallium*, consapevoli e rispettosi del proprio ruolo. Non c'è nulla che li distingua dagli altri uomini, secondo la tradizione dei passi vetero e neotestamentari. L'aspetto più importante è che, nonostante sia riconosciuta la loro natura di spiriti, gli Angeli siano apteri.

Ma già Tertulliano (*Apologeticum*, 22,8) nel II secolo aveva, indicato come caratteristica fondamentale degli Angeli la loro natura alata: "Omnis spiritus ales est: hoc et angeli et daemones. Igitur momento ubique sunt". L'aggiunta delle ali ad Angeli coi sembianti umani fu soluzione iconografica adottata perché occorreva superare il disagio fondamentale rappresentato dalla scelta iniziale degli Angeli-uomini. Gli Angeli come agenti divini dovevano consentire di stabilire i gradi tra lo spirito e la materia e sottrarsi così alla confusione primitiva di essenze spirituali raffigurate con tratti di uomini imberbi o barbati e "senza ali", quando invece era ben chiara la loro natura aerea, che li rendeva simili agli uccelli e alle anime.

Per molto tempo si è preferito cercare la logica filiazione degli Angeli dalle raffigurazioni alate delle Vittorie, nella convinzione che il perpetuarsi di schemi iconografici passati con facilità dall'arte romana a quella cristiana avesse 'spiritualizzato' la pagana *Nike*. Le origini degli Angeli come esseri alati sono state collocate sotto il segno e la supremazia della forza ferma e dominatrice della Vittoria romana, figura femminile trionfante, dal potere irresistibile. La fragilità e la precarietà di questa tesi sono state ben evidenziate ed è emerso in pieno come vada superata l'antica derivazione Vittoria - Angelo. Lo slancio aereo degli Angeli, evidenziato dal linguaggio iconografico con l'aggiunta delle ali, è in realtà l'evidente riconoscimento di figure che sono demoni, puri spiriti, hanno un corpo d'aria, sono essi stessi "venti". E si ritorna allora alla risposta chi viene data dalla sacerdotessa Diotima a Socrate, nel corso di una serie importante di ragionamenti sulla natura di Eros: Eros è "qual cosa di intermedio", un demone grande che sta in mezzo fra il dio e il mortale.

Forse questo spiega perché su un'onice dell'VIII secolo, conservata nella gliptoteca del British Museum, appaia in un; *Annunciazione*, accanto alla Vergine Maria, l'Arcangelo Gabriele raffigurato come un piccolo Erote.

Eroti - geni - Angeli: una storia alata, quella del dio dell'amore, e degli eroti, che hanno l'ambizione alla divinità; una storia di demoni apteri quella dei geni custodi; una storia di complesse eredità soprattutto di "ali aggiunte" a uomini-demoni, che si aggirano tra uomini, quella degli Angeli; una storia, infine, di legioni di putti alati quella dei Cupidi dell'arte rinascimentale e barocca. Figure tutte che partono dal dio Amore, dal Petrarca definito in un sonetto, "garzon con l'ali".

E vien da chiedersi allora se, pur in altro ambiente culturale, il genio favoloso della lampada di Aladino non fosse anch'esso 'qualcosa di intermedio', come il divino Eros ricordato da Platone, né buono né cattivo, e se nella sua natura di "soffio" e di "vento" posseduto dalla lampada non evocasse l'essenza degli Angeli, prima che si distinguesse tra buoni e cattivi demoni.