

## LA TESTA DI MÉRIDA CENNI SULLA CRITICA ICONOGRAFICA

È UNA TESTA che sta diventando di moda. Veramente essa era tutt'altro che ignota, in special modo poi dopo un accurato e sensatissimo studio del Lantier, ora direttore di St. Germain en Laye.<sup>1)</sup> Ma essendo una testa enigmatica, della quale cioè non si è d'accordo nè sul sesso nè sulla diagnosi, essa ben si prestava evidentemente, quando l'occasione si presentasse, a sollevar discussioni. Le quali però non arriveranno mai, questo è certo, al diapason di putiferio archeologico che si verificò per la Fanciulla d'Anzio; tanto più che la testa di Mèrida è bellissima, anche nel senso banale della parola, e, se da un lato ci si consolerà più presto per non poter risolverne l'enigma, ammirandola, troveremo dall'altro una maggior tendenza a gustarne la finezza che a sceverarne scientificamente l'essenza. Discussioni irate di archeologi che si prendessero per i capelli a proposito della opera in esame sarebbero davvero fuori di luogo.

La testa è conservata gelosamente dal signor Nicola Quiros farmacista di Mèrida. Essa fu trovata non molto distante da una costruzione templare, ora incapsulata in un palazzo privato, volgarmente denominata Tempio di Diana.<sup>2)</sup> È di marmo bianco compattissimo ed opaco, con ogni probabilità, italico;<sup>3)</sup> alta m. 0,26, misura dal mento ai primi capelli m. 0,18. Il naso è leggermente mutilo; una scalfittura sul ciglio

destro, un'altra sul labbro inferiore. Capelli divisi da solchi a trapano; parecchi fori a trapano anche nella massa dei capelli. La fronte è rigonfiata nella parte inferiore e presenta una ruga orizzontale a metà. Il viso è leggermente asimmetrico, col mento un poco voltato verso la sinistra dello spettatore, e col l'occhio sinistro poco più lungo del destro (metri 0,035 e metri 0,032 rispettivamente). La rottura inferiore dalla parte del velo è netta, liscia ed obliqua, onde è assicurata l'esistenza di una statua; la testa è stata

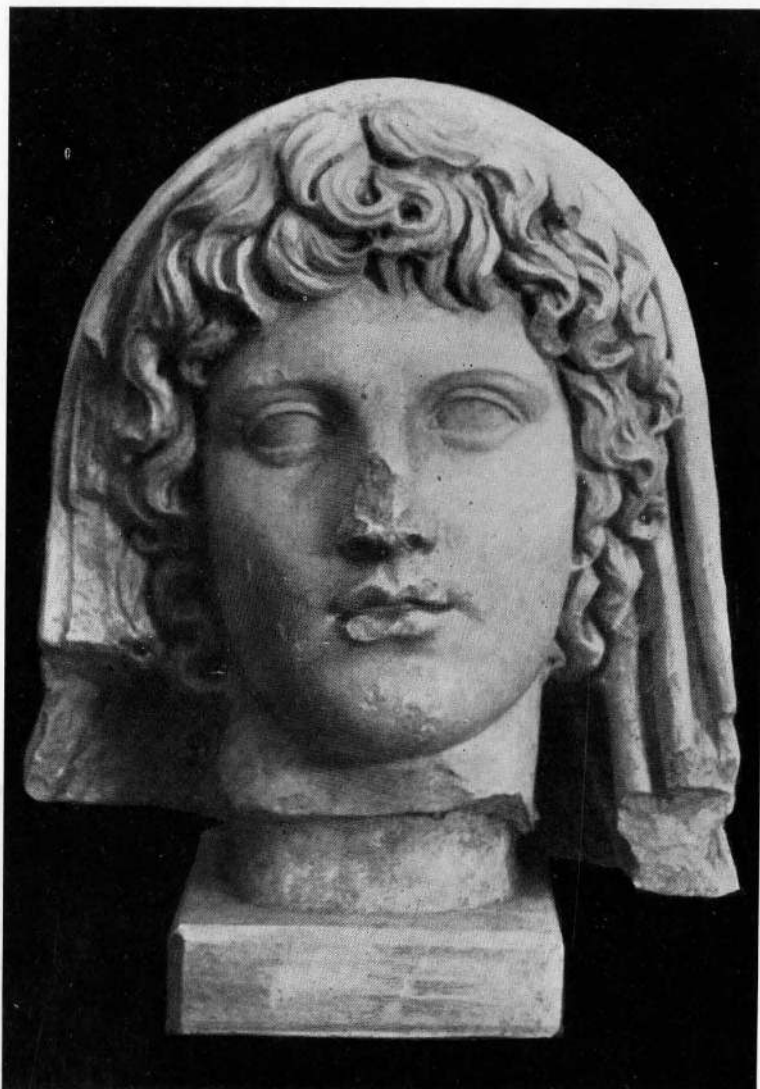


FIG. I - LA TESTA DI MÉRIDA

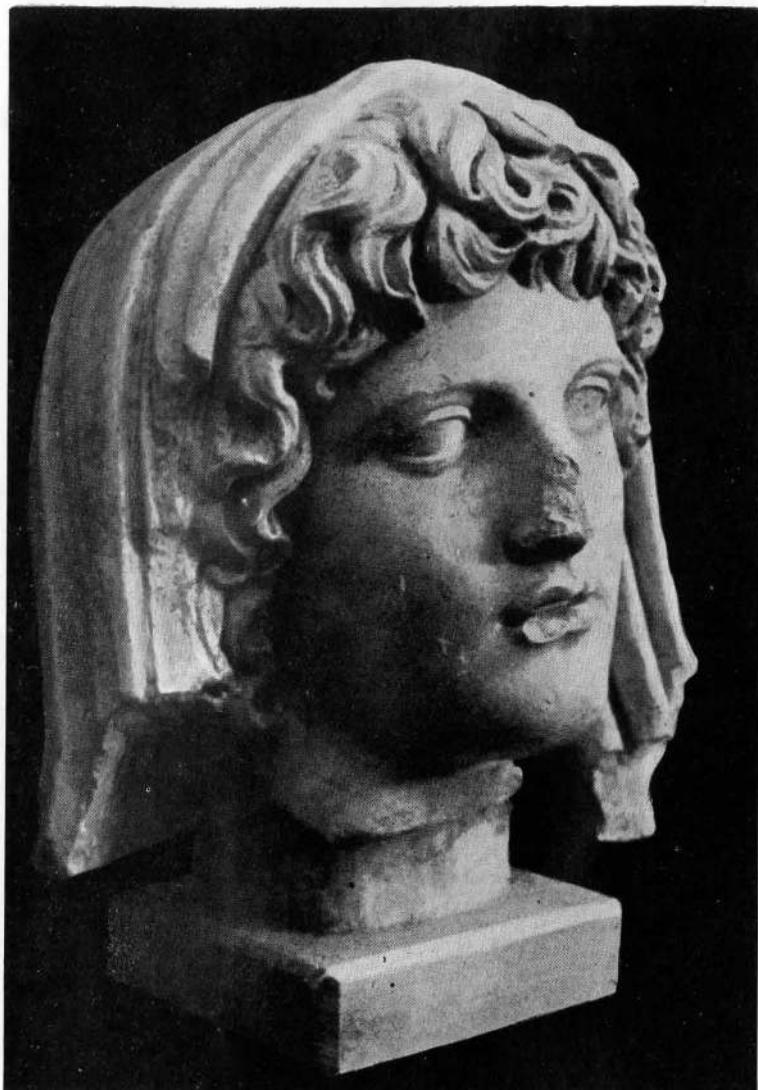


FIG. 2 - LA TESTA DI MÈRIDA

lisciata e lucidata, evidentemente dal proprietario (*figure 1, 2, 3*).<sup>4)</sup>

Che cosa è stato detto di questa testa fin qui? Taluno ha pensato a una testa femminile (Mèrida, *Catalogo*; Lehmann-Hartleben, *ibì*); altri hanno visto Antinoo (Gomez, Poulsen, Picard); altri infine, sulla base di fenomeni concomitanti, hanno indotto un Genius (Ferri).

Addentriamoci un poco nell'esame intrinseco del pezzo in questione. Anzitutto la fattura dei capelli, e la liscia rotondità dell'insieme accennano all'epoca adrianea come data di origine,<sup>5)</sup> e su questo punto tutti si trovano d'accordo. L'ovale del viso è molto dolce, senza forti

passaggi nè sproporzioni tra l'alto e il basso; le guance sono piccole, le mascelle dolci e senza pretese di individualità; occhi grandi, aperti, senza vita e vuoti di interiorità; bocca regolarissimamente modellata con labbra doppiarcuate e lievemente spirante; anche la calotta capelluta, i cui elementi sono capricciosamente composti, non altera la divina calma dell'insieme; tutto insomma è arrotondato, smussato, quasi direi depersonalizzato. I paralleli tecnici di questo concetto artistico, di questa *forma mentis* costruttiva<sup>6)</sup> bisogna andarli a cercare nell'arte greca del IV secolo, la quale appunto ci ha lasciato nel cosiddetto Eubouleus (*fig. 4*) il miglior punto di riferimento per noi. L'Eubouleus può esser fruttuosamente confrontato colla testa di Mèrida, e per il disegno generale del viso e anche per taluni particolari; si è forse senz'altro preso un modello della metà del quarto secolo compendiandolo poi e prosciugandolo della molle freschezza e dolcezza prassitelica? Oppure si son ripercorse inconsapevolmente — in epoca adrianea — le stesse vie artistiche che avevan condotto alla creazione, sul suolo della Grecia ellenistica, di quei monumenti?

Naturalmente non è dato rispondere. Ma è un fatto che, partendo dai risultati quali noi vediamo e tocchiamo, una certa parentela genetica tra le due teste non par da escludere; è certo almeno che ambedue, pur restando teste umane, schivano ogni estremo di individualizzazione, si tengon lontane, nella loro umanità, da ogni concretamento fisiognomico.

Mi si dirà a questo proposito che l'Antinoo era appunto un *heros*, cioè un dio, un defunto, quando entrò a far parte cospicua della produzione archeologica del tempo. Senonchè, almeno nel caso nostro e con pace di tutti,<sup>7)</sup> tra la testa

di Mèrida e le teste di Antinoo corrono le stesse divergenze formali che tra quest'ultime e l'Eu- bouleus; nessuno infatti potrà mai riscontrare l'esistenza delle prerogative fisiognomiche di Antinoo: la fronte bassa, i sopraccigli lunghi, retti e per lo più ornati di peluria, gli zigomi accentuati, il fortissimo sviluppo mandibolare, la testa corta nel senso verticale (laddove l'ovale emeritense è allungatissimo), e, infine, al di sopra di tutto, l'impressione permanente e costante di un viso reale, appartenente a una persona data e realmente vivente. Si opporrà che gli scultori lusitani possono esser rimasti al di sotto del compito; che cioè l'incertezza iconografica sia dovuta a incapacità e a incertezza di mani. Su questo punto, che potrebbe far presa sul lettore, è bene intendersi chiaramente. Che artisti di provincia, accingendosi a un'opra di scultura, raggiungano una perfezione di linee inferiore a quella che può aversi in una metropoli, è ovvio. Ma questo principio vale principalmente per l'arte aulica, di imitazione esteriore; in fatto invece di realismo e di fisiognomia, l'arte provinciale, come quella che meno è schiava di pregiudizi e di scuole e di tradizioni, suol raggiungere gradi altissimi. È più facile che una statua generica diventi individuale nelle mani di un marmorario provinciale anzichè un ritratto si generalizzi e si idealizzi. Ad esempio, le teste di divinità, le quali pur vengono desunte dal patrimonio aulico tradizionale, assumono in provincia un *pathos* e una intonazione che prima non avevano; l'artista le "aggiorna", al suo orizzonte artistico, giacchè non sa concepire una testa senza una speciale e determinata e talvolta, anche, esagerata espressione. Un artefice lusitano che, volendo fare un Antinoo, si sia inavvertitamente trasportato nel



FIG. 3 - LA TESTA DI MÈRIDA

divino idealismo del IV secolo non è concepibile; al contrario, si sarebbe preoccupato che tutti gli elementi distintivi della faccia antinoica fosser presenti nella dovuta disposizione e proporzione, più marcati che fosse possibile. Del resto, anche chi non volesse concordare in ciò, deve ammettere tale una perizia e un magistero d'arte in questa mirabile testa, che ogni insinuazione nel senso dell'imperizia eventuale di chi maneggiava lo scalpello è vana. Se Antinoo insomma non balza subito fuori dinanzi a noi, vuol dire che gli autori emeritensi non volevano effigiare Antinoo. Un'ulteriore prova forse non guasterà: ecco quattro teste del I secolo

dell'Impero conservate nel museo di Mèrida: le prime due riproducono molto da vicino acconciature auliche e son forse riproduzioni di dame imperiali (figure 5, 6); le due seguenti, e, tra queste, in ispecial modo l'ultima, sembrano riferirsi a tipi locali (figure 7, 8). Per le prime due la diagnosi archeologica è sicura;<sup>7)</sup> per le altre i raffronti metropolitani si denotano subito insufficienti, giacchè tanto la tomba degli Haterii per la terza, e l'iconografia di Nerone per la quarta testa danno solo alcuni elementi che potrebbero poi essere casuali; senza contare che, se una testa di una donna emeritense è acconciata non troppo dissimilmente da una dama romana, ciò non basta per inferirne la loro contemporaneità. Per quest'ultime due si potranno forse fare dei raffronti quando si conoscerà meglio l'arte provinciale della Spagna e dell'Impero; certo è, che son due marcatissimi tipi locali per i quali è arduo e metodologicamente arrischiato predicare quei fenomeni metropolitani di natura aulica, che invece con verisimiglianza ben si addiranno alle prime due, se son, come sembra, personaggi della casa regnante, da ritrarsi quindi secondo il modello ufficiale. Comunque sia, io volevo adesso dimostrare la capacità ritrattistica dello scalpello emeritense, che, anche nel campo della plastica in generale, sa dimostrare, in questi due esempi di epoca adrianea<sup>9)</sup> e di sapore asiatico, una certa complicata e saputa virtuosità (figure 9, 10).

In conclusione a tutte le suesposte ragioni, non mi sento di accettare l'interpretazione di Antinoo per la testa di Mèrida.

Quanto alla interpretazione femminile non oso pronunciarmi. Non è possibile, talvolta, scernere il sesso di una statua completa; niente di grave se si resta incerti davanti a una testa senza torso. Al più direi che quell'aria di femminilità indecisa che la testa di Mèrida indubbiamente presenta, può ben derivare appunto dalla idealizzazione, su cui essa è geneticamente costruita: dalla religiosa delicatezza, dalla dolcezza divina onde essa è soffusa. Essa è depersonalizzata e indistinta; mal si potrebbe aggiudicare a un dio perchè anche gli dei, in arte, hanno dei connotati sufficientemente marcati;

malissimo può pensarsi di un individuo umano, la cui essenza artistica risiede appunto nella spiccata distinzione fisiognomica. Si vorrebbe postulare qualche cosa di intermedio tra l'uomo e il dio, fra il dio e la dea: allora sentiamo che anche la enigmatica effigie poserebbe quieta nella sua natural definizione.

Da queste considerazioni era sorta appunto l'idea che la nostra testa appartenesse a una statua di Genius;<sup>10)</sup> e ciò per due categorie di ottime ragioni: una, generica, che tien conto della speciale natura religiosa e storica del Genius: l'altra, locale, che riguarda tutta una serie di fenomeni concomitanti, in Spagna anzitutto, ma poi in tutta l'arte dell'Impero Romano.

Il Genius è un dio intermedio e indeciso di sua natura; è connesso all'uomo, o al luogo, o alla città, ma è al tempo stesso un dio; è un "deus naturae humanae", dice Orazio (*Epist.*, II, 2, 187), un "deus mortalis", ora "albus", ora "ater", a seconda delle circostanze. Il Genius del popolo Romano era in origine barbato, poi assumeva i tratti iconici dell'imperatore regnante;<sup>11)</sup> iscrizioni al Genius potevano ben riferirsi a statue di Fortuna o simili (OTTO, *loc. cit.*); a Roma in uno scudo consacrato in Campidoglio era scritto: "Genio Urbis Romae sive mas sive femina", (SERVIUS, *Aen.*, II, 351); negli Atti dei Fratelli Arvali similmente: "sive deo sive deae in cuius tutela hic lucus locusve est", (HENZEN, pag. 146).

Questi i sommi lineamenti del concetto religioso di Genius. Dal punto di vista locale poi Spagna e Gallia rigurgitano addirittura di documenti epigrafici relativi alle specie più svariate di Genius, talchè per queste due provincie non sarebbe davvero fuor di luogo il cenno di Prudenzio (*contra Symm.*, 2, 447):

.....perque omnia membra  
urbis, perque locos geniorum milia multa  
fingere, ne propria vacet angulus ullus ab umbra?

Ma non basta. A pochi chilometri da Mèrida, nella città di Caceres (Colonia Norba) esiste tuttora, disgraziatamente in cima alla "Torre del reloy", e mutila in viso, una statua marmorea

di uomo velato con cornucopia, la cui interpretazione più plausibile è appunto di "Genio", della Colonia Norba.<sup>13)</sup> Questa statua nessuno l'ha collegata col frammento di Mèrida, come era invece conveniente. E, fino a poco fa, nemmeno era stata posta nella giusta catena di riferimenti la statua velata di Avallon, per la quale è stata sostenuta appunto<sup>14)</sup> la possibile interpretazione di un Genius Augusti non sicuramente precisabile (fig. 11), e nella quale naturalmente lascio, con tutto il doveroso rispetto, altrui la responsabilità di voler vedere un Antinoo.<sup>15)</sup>

Raramente insomma si verifica, come nel caso di Mèrida, un'armonia più rigida e stretta di tutte le fonti, religiose, locali, artistico-formali, nel senso dell'interpretazione "Genius"; e nessuno quindi vorrà troppo meravigliarsi, se io resto più che mai aderente a questa diagnosi. Chi crede che la religione degli antichi sia una cosa, e l'arte degli antichi sia un'altra cosa, in modo che non sia necessario conoscerne le reciproche interferenze e giovarsene nella ricostruzione critica, può bellamente continuare a costruire sul vuoto e a giudicare secondo la

sua impressione attuale e moderna. Ma è, ripeto, una fatica inane, perchè, dato che esistono o possano esistere teste di "Genius", è ovvio che nessuna considerazione critica ad esse rela-

tiva può aver valore, se non è condotta alla luce di quegli elementi psico-artistici che stanno alla base della creazione plastica del tipo "Genius". Si deve pensare che in una effigie di Genius vi è, sì, un'aliquota di individuo umano, ma che essa è tanto tenue, tanto sottile e sfumata da non poter offendere l'essenza divina e perciò sovrumana dell'aliquota "dio".<sup>16)</sup> L'individuo — uomo privato, o imperatore — deve riconoscersi e non riconoscersi al tempo stesso; nulla è più istruttivo, a questo rispetto, della cosiddetta

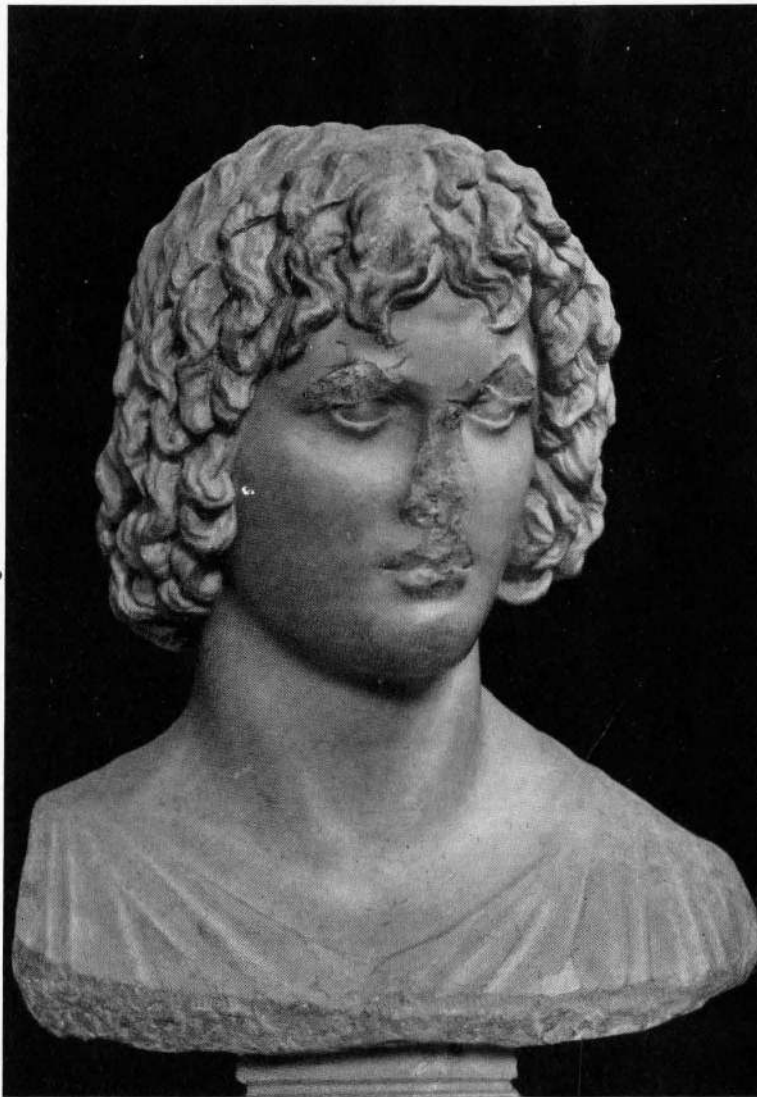


FIG. 4 - ATENE - IL COSIDDETTO EUBOLEUS

statua del Genius Augusti del Vaticano, nella quale mai si potrà esser sicuri di una definizione precisa, ma per la quale, appunto, l'impossibilità di definire è l'argomento più valido in favore dell'opinione corrente, che risale poi al Visconti.<sup>17)</sup>

Ma vi è un'ultima obbiezione da affrontare, quella del principio di autorità. In una scienza in formazione come l'archeologia, è logico

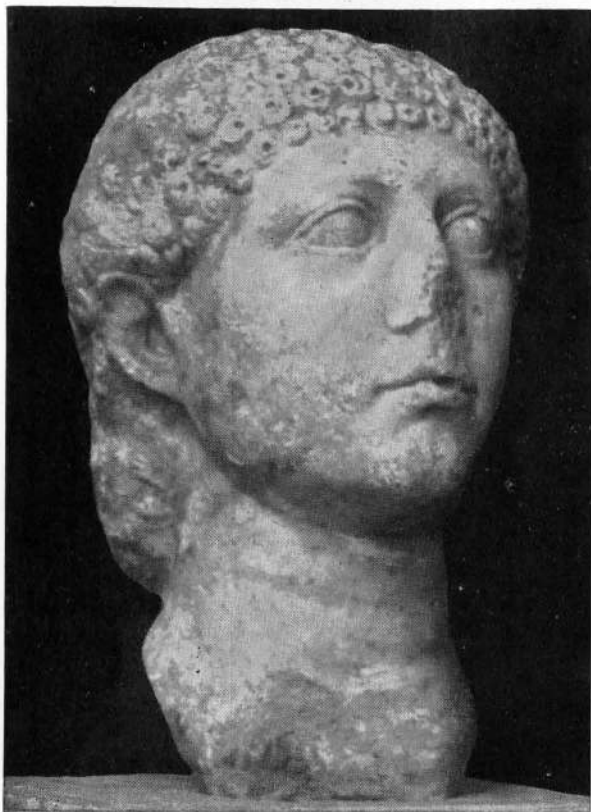


FIG. 5 - MÈRIDA - TESTA FEMMINILE



FIG. 6 - MÈRIDA - TESTA FEMMINILE

che il parere, l'impressione di chi più ha visto, più ha sperimentato, abbia un valore decisivo. Ora il più eminente degli archeologi iconòlogi ha asserito che, per la testa di Mèrida, non v'ha dubbio trattarsi di Antinoo; <sup>18)</sup> e, subito dopo, infatti, è stato scritto <sup>19)</sup> che, dal momento che il Poulsen aveva visto Antinoo, non vi era più luogo a dubbi e a discussioni.

Pur prendendo atto, col massimo rispetto, dell'opinione altrui — trattandosi specialmente di due illustri cultori —, e ammettendo in conseguenza la giustezza dell'obbiezione, ritengo necessario che l'obbiezione medesima venga discussa, non tanto perchè possa sembrare che si parteggi più per l'una che per l'altra diagnosi — in fondo, Genius o Antinoo, la testa di Mèrida resta sempre un pezzo ragguardevolissimo —, quanto perchè pesando tutti gli argomenti in favore, e tutti quelli contro e confrontandoli e discutendoli, può accadere si faccia luce su indirizzi e su metodi.

L'obbiezione può esser affrontata su due campi: generale e particolare. Il generale implica la questione del metodo di investigazione iconologica, il particolare si limita ad alcuni casi singoli, Mèrida compresa.

Cominciamo dalla controdeduzione d'indole generale. La storia della scienza archeologica rivela, nei suoi 150 anni di vita, un continuo assillante bisogno di un criterio assoluto; l'archeologia, nel tutto, o nelle sue parti aspira continuamente a divenire una scienza " esatta „. Dapprima valse il criterio del " bello „, poi vi fu il criterio simbolistico, poi la " teoria delle copie „, del Furtwängler; in ultimo, come per disperazione, il solo criterio del pezzo originale proveniente dallo scavo. Tutti criteri giusti, ma che, evidentemente, non possono predicarsi a tutti i monumenti, a tutte le epoche. Intanto alcune singole branche dell'archeologia hanno cercato, staccandosi in certo modo dal complesso del materiale esistente, di stabilizzare per proprio conto, i propri metodi investigativi



FIG. 7 - MÈRIDA - TESTA FEMMINILE

fissandoli e cristallizzandoli in leggi, per quanto possibile, ineccepibili. Il punto di partenza è il solito di tutte le scienze storiche: dal noto all'ignoto; paralleli e confronti formali tra ciò che è già stato decifrato e definito e ciò che ancora attende d'esser classificato. In questo modo, e con questi principî, l'iconologia archeologica ha raccolto in questi ultimi decenni inaspettati allori; già si delinea la storia del ritratto antico. Purchè non si esageri. Un criterio formale può adoperarsi fino all'estremo su materiale di valore esclusivamente formale — una cornice, uno stipite di porta, per esempio — ma deve procedere con cautela quando l'oggetto cui esso criterio è applicato ha, sì, elementi periferici d'indole schiettamente formale, ma possiede poi, al centro, nella sua parte essenziale, costitutiva, differenziativa un *quid* che non è forma pura, bensì è (mi esprimo alla buona) l'individuo, l'irriducibile "io,, dell'individuo ritratto in quel pezzo di marmo. Un "criterio formale,, può bastare per la forma di presentare i capelli o di incidere gli occhi,



FIG. 8 - MÈRIDA - TESTA FEMMINILE

ma come può applicarsi a classificare, per confronti, l'anima del personaggio? la sua individualità? Il principio teorico dei confronti, ripeto, è ottimo ed è l'unico che possa aver corso; ma forse noi dimentichiamo che questo stesso principio nasconde nell'applicazione sua una gravissima contraddizione, giacchè, ad onta di tutte le buone regole sui paralleli formali, la definizione e classificazione di un ritratto che ci si presenti alla vista per la prima volta, si dà sempre per impressione, per divinazione, per riconoscimento immediato; un ritratto nuovo, o si capisce subito, o non si capirà più: nessuna dotta e metodica sequela di raffronti potrà risolvere l'enigma di una testa della quale non abbiamo carpito a volo il valore. I raffronti potranno esser fatti dopo per giustificare il verdetto e confermarlo e ampliarlo; ma il significato centrale è di accezione immediata. Perché? Per la semplicissima ragione che esso è di natura non formale; noi cioè carpiamo, afferriamo l'essenza intrinseca della persona effigiata. In altre parole noi riconosciamo Demostene tra cento



FIG. 9 - MÉRIDA - TORSO FEMMINILE

ritratti, non perchè applichiamo un questionario formale di occhi, capelli, mento e così via, ma perchè ritroviamo nel marmo quell'individuo che noi già sappiamo esser Demostene, perchè possediamo, conosciamo l'espressione di Demostene. Il criterio formale aiuta, non decide. Vi è dunque in giuoco, oltre la serie dei confronti formali, anche tutto un ordine di paralleli psicologici.

Ma l'uso di attività psicologiche nella formazione di una data diagnosi iconografica, implica una aliquota di soggettivismo della diagnosi stessa. Il soggettivismo, il relativismo, cacciati dalla porta come pericolosi, rientrano furtivi dalla finestra e riprendono il loro posto come elementi indispensabili. E non esiste, non può esistere diagnosi alcuna archeologica — possono persuadersene anche i più tenaci sostenitori del contrario — che non abbia un margine, più o meno ampio, di carattere personale.

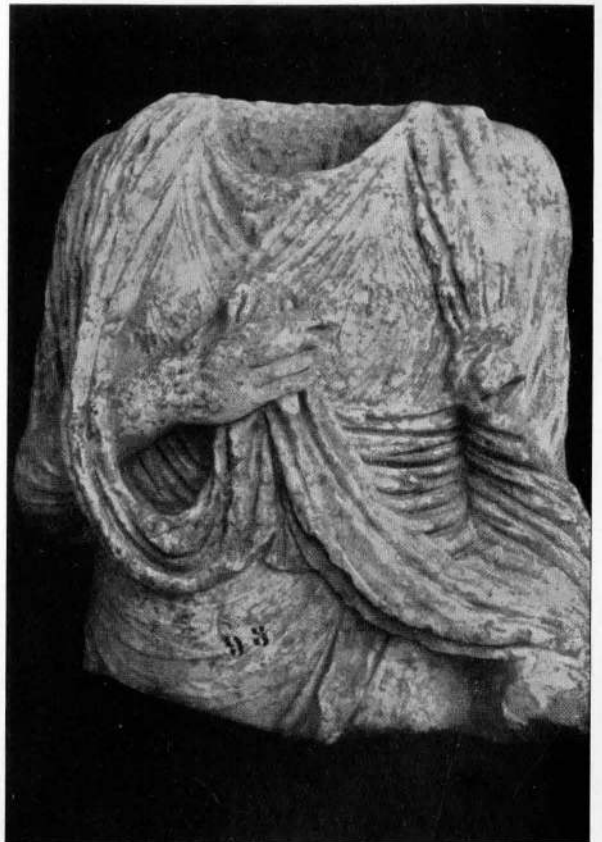


FIG. 10 - MÉRIDA - TORSO FEMMINILE

Senonchè, " personale ,, e " soggettivo ,, non significano anche e necessariamente " arbitrario ,, . La diagnosi psicologica deve anch'essa esser culta, e indirizzata, e regolata, quando si rivolge a oggetti del passato, nati, cresciuti, e morti in un clima mentale completamente differente dal nostro. Applicare in un verdetto archeologico il principio comparativo formale desunto dalle forme antiche, contemporanee al monumento che si studia; e poi d'altra parte il criterio psicologico di noi giudici, moderno, dell'epoca presente: tutto ciò equivarrebbe a dar vita a un controsenso, a commettere un grave errore di metodo. Bisogna cioè educare e disciplinare anche l'attività " soggettiva ,, , portandola, finchè è possibile, a vedere, a giudicare, a vivere nell'atmosfera intellettuale antica, contemporanea agli oggetti che si vogliono giudicare e definire. Come può avvenir ciò? Lo divinava e lo insegnava pazientemente agli Italiani, cento cinquanta anni or sono, Ennio



Quirino Visconti:<sup>20)</sup> “ Ognun vede il vastissimo campo che la mente di un antiquario dee aver prima con maturi studi indagato, e che poi ad ogni occasione dee esser pronta a percorrere rapidamente per coglierne i dati delle sue congetture e per dedurne le verità. La ripetuta lettura dei classici non gli è sola sufficiente... non l'epoche della storia... non gli aneddoti basta che rimangano nella sua memoria. Conviene che vi rintracci le particolarità dei privati costumi, gli usi e le prevenzioni ch'esse suppongono, le vestigia di opinioni obsolete e additate a metà, le varie modificazioni dell'intelletto umano nella apprension delle cose: e queste non espresse quasi mai, ma dedotte da riflessione pertinace e profonda, che sappia dissotterrare le nozioni non enunciate, ma che solo dalla combinazione risultano di idee e di notizie per lungo spazio disgiunte, e da sagace fantasia ravvicinate, come scintille che dal concorso sprigioninsi del ferro e del selce „.

Conclusione: è impossibile *a priori* astrarre da ogni perturbazione soggettiva in qualsiasi giudizio di natura storica, e quindi anche in un giudizio che riguarda oggetti archeologici; non esiste in nessun caso e per nessuna persona una sicurezza formale, assoluta, che non possa esser turbata o inficiata da quell'elemento fluttuante e instabile, che è la personalità del critico. La quale del resto tanto meno turberà o inficierà le nostre diagnosi, quanto più vivrà religiosamente, politicamente, letterariamente con gli oggetti diagnosticati. Diagnosi e verdetti che non curano questo lato inavvertito della loro stessa essenza, potranno essere accette dall'individuo *A*, dall'individuo *B* e così via, anche perchè è più sbrigativo e più comodo fermarsi alla forma esteriore delle cose: non reggono di fronte a una sana critica metodologica.

Stabilita questa pregiudiziale di indole teorica, la quale indica, se non altro, quale e quanto profonda difficoltà si nasconda in un procedimento interpretativo di un monumento antico, e quanti motivi di nullità possan sussistere se di tutti i coefficienti di giudizio non si tiene un rigoroso controllo; consideriamo alcune debolezze anche del solo criterio formale applicato all'iconografia antica. Per comune consenso,



FIG. II - AVALLON - TESTA DEL COSIDDETTO APOLLO

quando una testa iconica trovata in un qualsiasi punto dell'Impero richiama elementi formali, specialmente nella chioma — pettinatura, fattura dei capelli, ecc. — di un dato imperatore o imperatrice, si attribuisce questa testa all'età di questo imperatore. Non si pensa, ad esempio, che quel dato suddito o suddita può esser vissuta, puta caso, ottant'anni e essersi fatta ritrarre, dopo morta, colla capigliatura dell'imperatrice che regnava quand'essa aveva venti anni, capigliatura che essa, del resto, può sempre aver mantenuta, come la più adatta per lei. Viceversa può accadere, come è stato ultimamente dimostrato,<sup>21)</sup> che nelle lontane regioni dell'Impero, specie in Oriente, esistessero tipi di capigliature e di disposizioni iconiche che sono giunte a Roma e divenute ivi di moda per ragioni speciali, o immigrazioni particolari; sicchè può succedere che dati tipi preesistano nell'Impero. Orbene, anche in questi casi, il metodo corrente attribuisce con secca e tagliente definizione al fenomeno periferico (che può

essere anteriore di uno o più secoli) l'età del fenomeno metropolitano. Ma si possono postulare anche altri casi: in certe regioni dell'Impero il tipo somatico di un dato imperatore o imperatrice essersi, per speciali ragioni, cristallizzato e mantenersi per secoli identico. Certe pettinature tipo Agrippina, ad esempio, ho motivo di pensare che esorbitino dalla breve sezione di pochi decenni; perchè, ad esempio, il possibile Traiano della nota metope di Adamklissi, non potrebbe essere un vero e proprio Traiano eseguito però all'epoca di Costantino, nella quale tutto induce a porre il grande trofeo circolare?<sup>32)</sup>

Insomma: deficienza critica di indole generale, e varie piccole deficienze metodologiche provocate dal voler usare un metodo sicuro, quasi una "chiave", magica di tutta l'antichità, rendono oltremodo debole e relativo anche quel giudizio iconografico che vorrebbe invece apparirci come una solida conquista di questi ultimi decenni.

E quanto più salda appaia la cieca fiducia nella "chiave", e con quanta maggior sicurezza si enunciano i verdeti, tanto maggiori sono le incrinature che il sistema può presentare. Per una curiosa ironia del fato, qualche cosa del genere è occorso proprio ultimamente al più illustre critico della testa di Mérida. Due stele tessalonicensi, ora a Costantinopoli (numero 961 e 960) furono poste dal Mendel nel III secolo.<sup>33)</sup> Concordano con tal data l'iscrizione in caratteri corsivi, e nomi propri dei defunti come Ailios Joulianos,<sup>34)</sup> e l'accon-

ciatura di qualcuno degli individui effigiati, uomini e donne. Al Poulsen è capitato di vedere una riproduzione parziale della stele 961 con una donna acconciata alla moda del primo cinquantennio dell'Impero, ed ha seccamente sentenziato quell'epoca per tutta la stele.<sup>35)</sup> Ancora: un ritratto femminile conservato nel museo di Sibiu-Hermannstadt<sup>36)</sup> era stato ultimamente assegnato per varie considerazioni alla fine del II secolo dell'Impero. Anche per questo il Poulsen impone con sicura certezza l'epoca diocleziana, perchè i tratti formali del viso richiamano giustamente alcuni ritratti di quell'epoca; ma anche qui ha dimenticato l'illustre iconologo che nella seconda metà del III secolo, e più precisamente dopo il 270, la località donde quella testa proviene era stata evacuata dai Romani, non apparteneva più all'Impero, non vi era più un Romano. E allora? Quella testa se proprio non è della fine del II secolo, sarà dei primi del III, non oltre, e non certamente diocleziana.<sup>37)</sup> Vuol dire che i fenomeni iconografici "diocleziani", in Dacia preesistevano a Diocleziano; nei Balcani c'erano prima che da noi. Vuol dire anche che quel metodo critico non regge.

Accanto, quindi, alla sicura aprioristica sentenza d'altri ritrovante Antinoo nella testa emeritense, si pone, con pieno diritto, anche la mia, meno "sicura", più modesta, ma forse più circostanziata opinione nel senso di Genius. SILVIO FERRI

<sup>1)</sup> LANTIER, *Inventaire des monuments sculptés pré-chrétiens*, I, Lusitania, 1918, pag. 14, n. 52, tav. 23; ID., *Mon. Piot*, 22 (1917-1918), pag. 175, tav. 17; GOMEZ, *Materiales*, I, 1912, fig. 56; MÈLIDA, *Catálogo Monumental Badajoz*, n. 1459, tav. 124; FERRI, *Il Numen Augusti di Avallon*, 1933, figure 5, 6; POULSEN, *Sculptures antiques des Musées de province espagnols*, 1933, pag. 23, fig. 31; PICARD, *Revue Arch.*, 1933, II, 338, 368.

<sup>2)</sup> Non può quindi esser seguito il PICARD, loc. cit., quando si serve della presenza del Tempio per indurre la denominazione di Antinoo. Il nome di Tempio di Diana è affatto arbitrario e moderno (Mérida).

<sup>3)</sup> MÈLIDA, *El teatro romano de Mérida*, 1915, in *Revista de Archivos*, pag. 31.

<sup>4)</sup> Le fotografie, per necessità di luce, sono state prese dal calco conservato nel Museo.

<sup>5)</sup> Da tener presente che sotto Adriano è stata eseguita tutta l'ornamentazione del grande teatro; MÈLIDA,

*El teatro*, ecc., pag. 30 sgg.; *ibi*, pag. 192, ricorda due nomi greci di artisti che vi hanno lavorato.

<sup>6)</sup> È strano che taluni archeologi scienziati di grandissimo valore si ribellino all'idea che anche alla base di ogni monumento dell'antichità *sempre una forma mentis*; vedi per esempio POULSEN, *Revue Et. anc.*, 1934, 236.

<sup>7)</sup> Se il POULSEN anzichè citare l'antica edizione dell'Antinoo delfico in *B. C. H.* avesse confrontato le *Fouilles Delphes*, IV, tav. 79, 80 si sarebbe accorto che il confronto non reggeva. Cfr. *Historia*, 1935, 114.

<sup>8)</sup> POULSEN, *Sculptures*, ecc., pag. 21; ID., pag. 19; ID., pag. 20; ID., pag. 22. Prima del Poulsen erano state edite dal Lantier e da varie pubblicazioni spagnuole.

<sup>9)</sup> LANTIER, *Inventaire*, n. 33, tav. 17, il torso alto m. 0,54; n. 31, tav. 17, la statua alta m. 2,06. Sempre marmo italico. Vedi WATZINGER, *Magnesia*, 192, 197; HORN, *Gewandstatuen*, tav. 22, 2; *Anuari Estudis Catalans*, 1911, 450 (torso di Gerona).

10) E quest'idea è accennata in FERRI, *Il Numen Augusti di Avallon*, ecc., 1933, figure 5, 6. Vedi la discussione sul Genius Gallieni in ID., *Arte rom. Danubio*, pag. 186 sgg.

11) BIRT in ROSCHER ad voc., pag. 1624; HILD in DAR. SAGLIO ad voc., pag. 1492; OTTO in PAULY WISSOWA ad voc., pag. 1162 sgg.

12) Specialmente OTTO, 1165.

13) Impossibile fotografare. Vedasi un disegno in LABORDE, *Voyage pittoresque*, II, 74; *Rep. St.*, II, 464; *Catalogo Monumental Badajoz*, I, pag. 69, n. 227; cfr. n. 601. Taluno l'ha creduta il Genius di Augusto. È alta circa m. 2. Vedi anche HÜBNER in *C. I. L.*, II, 81; LANTIER, *Inventaire*, n. 125, riproduce tutta la torre dell'orologio.

14) FERRI, *op. cit.*, che tratta anche della statua di Genius del Vaticano.

15) PICARD, in *Revue Arch.*, 1933, II, 338, 368. Nel Genius di Avallon la fisionomia è marcatissima, esasperata. Notevole lo sviluppo della scatola cranica in confronto della zona mandibolare che è invece ridotta al minimo: proprio il contrario di ciò che si verifica nei ritratti di Antinoo.

16) Vedi su quest'argomento, FERRI, *Arte romana sul Danubio*, 1933, 185 sgg.

17) *Museo Pio Clementino*, ed. rom., III, tav. 2.

18) POULSEN, loc. cit.

19) PICARD, loc. cit.

20) *Op. cit.*, vol. III, pag. VI.

21) BAUR, *Doura Europos*, Third Season, pag. 103; FERRI, *Arte rom. Danubio*, 185.

22) FERRI, *Annali Scuola Normale Superiore*, Pisa, 1933, 369 sgg. È chiaro che non si può postulare per l'Impero tutto il ritmo artistico che si svolge nella Capitale, anche avendo riguardo ai ritratti ufficiali. Sempre bisogna ammettere un ritardo o una persistenza di tipi, che in Roma può non verificarsi.

23) MENDEL, *Catalogue*, n. 960, 961; III, 174.

24) Del nome di Ailios Joulianos conosco due personaggi storici, un *curator rei p. Tamugadensis*, degli anni 364-367 dopo Cr., e un prefetto dei vigili sotto Commodo; *C. I. L.*, VIII, 2388; VI, 414. Per il fenomeno della frequenza del prenome Aelius dopo Adriano vedi P. WISSOWA, I, 489.

25) POULSEN, *Revue Et. anc.*, 1934, 237.

26) FERRI, *Arte romana Danubio*, 335; proviene da una località archeologica vicina alla città; POULSEN, *ibi*. Da notare che il Poulsen ignora l'esistenza del Genius di Avallon e del Genius di Caceres sopra citati.

27) Nello stesso museo l'ara di Caerellius presenta una ornamentazione che si potrebbe datare del V secolo d. Cr., mentre l'ara è dell'epoca di Commodo; vedi FERRI, *Motivi ornamentali nell'arte romana del Medio e Basso Danubio*, 1933, fig. 15.

## LE PITTURE DI GUGLIELMO COURTOIS (CORTESE) BORGOGNONE IN SAN MARCO DI ROMA

**G**UGLIELMO COURTOIS (fig. 1) venne in Italia dalla nativa Franca Contea, e precisamente dalla città di St. Hippolyte presso Besançon, nel 1636, insieme col fratello Giacomo (il celebre Borgognone delle battaglie) e con un altro fratello che si fece poi cappuccino. Erano i tre figli di Jean Courtois, pittore di sacre immagini, che lasciò alcune buone opere nelle Chiese della sua regione.

Giacomo, quindicenne, aveva già appreso dal padre gli elementi della pittura e nei quattro primi anni del suo soggiorno in Italia si era perfezionato nei vari rami, sia prendendo contatto con le grandi opere dell'arte lombarda, veneziana e toscana, sia frequentando le scuole di celebrati maestri italiani e stranieri, quali Guido Reni e l'Albani a Bologna, Jan Asselyn e Rinaldo della Montagna a Firenze, e a Siena Astolfo

Petrazzi che teneva aperta Accademia di disegno, decorazione ed incisione. Giunto a Roma circa il 1640, a diciannove anni, Giacomo era già formato pittore di figura, di paese, di marine e di battaglie, oltrechè decoratore ed incisore all'acqua forte. Guglielmo aveva appena dodici anni, e il fratello maggiore lo mise a scuola dal più famoso maestro del suo tempo, Pietro da Cortona.

A Roma i tre fratelli Courtois si italianizzarono e tradussero il loro cognome in "Cortese", forma che mantennero per tutto il resto della loro vita.

Dell'attività artistica di Guglielmo Cortese nei primi anni della sua dimora in Roma abbiamo scarsi indizi. Sembra che le sue prime manifestazioni in pubblico siano state incisioni all'acqua forte con rappresentazioni di battaglie in collaborazione col fratello Giacomo, e qualche