

Ministero della Cultura

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Torino

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria Asti e Cuneo

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Biella Novara Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli

Quaderni

di Archeologia del Piemonte

Torino 2023

7

Direzione e Redazione

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città
metropolitana di Torino
Piazza S. Giovanni 2 - 10122 Torino
Tel. 011-5220411
Fax 011-4361484

Direttore della Collana

Emanuela Carpani - Soprintendente Archeologia Belle Arti e
Paesaggio per la Città metropolitana di Torino

I contributi sono sottoposti a peer-review

Comitato Scientifico

Deborah Rocchietti
Francesca Garanzini
Gian Battista Garbarino

Coordinamento

Deborah Rocchietti

Comitato di Redazione

Francesca Garanzini
Maurizia Lucchino
Francesco Rubat Borel
Susanna Salines

Segreteria di Redazione

Maurizia Lucchino

Editing ed elaborazione immagini

Susanna Salines

Progetto grafico

LineLab.edizioni - Alessandria

Editing dei testi, impaginazione e stampa

Aziende Grafiche Torino srl - Collegno (TO)

Quando non diversamente indicato, i disegni dei reperti sono in
scala 1:3 (ceramica, vetri), in scala 1:2 (industria litica levigata,
metalli), in scala 1:1 (industria litica scheggiata)

Il volume è stato pubblicato con il contributo della
Fondazione Cassa di Risparmio di Torino

con la collaborazione della



Società Piemontese
di Archeologia e Belle Arti

È possibile consultare gli articoli pubblicati in questo
volume nel sito istituzionale della Soprintendenza:
<http://www.sabap-to.beniculturali.it/index.php/attivita/editoria>

© 2023 Ministero della Cultura

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per la Città metropolitana di Torino

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Alessandria Asti e Cuneo

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le province di Biella Novara Verbano-Cusio-Ossola
e Vercelli

ISSN 2533-2597

Contributi

Pseudo-Seneca: antico e moderno dalle collezioni di antichità dei Musei Reali di Torino

Antonio Dell'Acqua*

Alle origini dello Pseudo-Seneca

A partire dal tardo XVI secolo ebbe grande fortuna un ritratto ritenuto di Seneca caratterizzato dai tratti marcatamente anziani e patetici. Il primo tentativo di dare un volto al filosofo da parte di André Thevet, nel volume *Les vrais portraits et vies des hommes illustres* del 1584 (THEVET 1584), non ebbe molto seguito¹. Al contrario, quattordici anni più tardi si impose il ritratto comparso nella versione illustrata del volume di Flavio Orsini *Illustrium imagines*² (1598), una sorta di album di immagini in cui comparivano le effigi di uomini e donne dell'antichità, da M. Emilio Lepido a Zenone³. Per dare un volto al filosofo di Cordoba, si era scelto un busto *apud cardinalem Farnesium* (fig. 1), identificato con Seneca sulla base di un contorniato della collezione del cardinale Maffei, come si apprende dal commento del medico tedesco Johann Faber di Bamberg, editore di una seconda edizione delle *Illustrium imagines* nel 1606: "quod autem ista sit Senecae imago, ex numo aeneo grandiusculo (contorniatum vulgo dicunt) intelligitur, quem olim Bernardinus Cardinal Maffaeus habebat, cum nomine inscripto, Seneca" (FABER 1606, p. 74).

Nella Collezione Farnese, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, si annoverano due busti del cd. "Pseudo-Seneca"⁴:

1. il busto inv. n. 6186, già Collezione Orsini, poi lasciato in eredità ai Farnese (CASO 2009, p. 18, n. 4) (fig. 2);
2. il busto inv. n. 6187 (CASO 2009, pp. 19-20, n. 5) (fig. 3), parte di un ritrovamento più ampio comprendente busti di filosofi, storici, oratori, probabilmente avvenuto nel 1576 nella zona delle terme di Diocleziano e non distante dai *Castra Praetoria* tiberiani. I busti furono prima acquistati da Giorgio Cesarini e poi venduti nel 1593 dal figlio Giuliano ai Farnese⁵.

Entrambi i busti erano dunque noti sullo scorcio del XVI secolo e sarebbero potuti essere fonte di ispirazione per il ritratto comparso nell'*Illustrium imagines*; tuttavia, la forma e il taglio del busto e l'orecchio col padiglione auricolare non coperto da ciocche (come invece nel busto inv. n. 6186) farebbero propendere per inv. n. 6187 (fig. 3).

A partire dal XVII secolo, sarà la replica del busto Farnese a fissare per oltre duecento anni la presunta identità del filosofo, anche perché l'immagine venne

utilizzata nella prima edizione dell'opera omnia di Seneca pubblicata ad Anversa nel 1605 da Giusto Lipsio, filosofo considerato il fondatore del neostocismo le cui opere ebbero grande seguito in Europa. Il secondo motivo di successo è legato all'interesse per l'immagine del filosofo di Cordoba da parte di Pieter Paul Rubens⁶, che riprese in varie versioni, pittoriche e grafiche, il busto romano, a partire dall'opera intitolata *I quattro filosofi* (1611-1612), oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze.

Quando lasciò Roma nel 1608⁷, Rubens acquistò una replica del busto che portò con sé ad Anversa, anche se non è chiaro se si sia trattato di una copia moderna o antica⁸. Tutta la collezione del pittore fu poi venduta nel 1625 a George Villiers duca di Buckingham (MICHAELIS 1882, p. 12), e proprio un busto di Seneca è menzionato nella Galleria a Chelsey House in un inventario del 1635⁹. Dell'ope-



Fig. 1. Busto di Seneca, incisione a p. 131 dal volume *Illustrium imagines* di Fulvio Orsini pubblicato da Theodorus Gallaeus (ORSINI 1598).

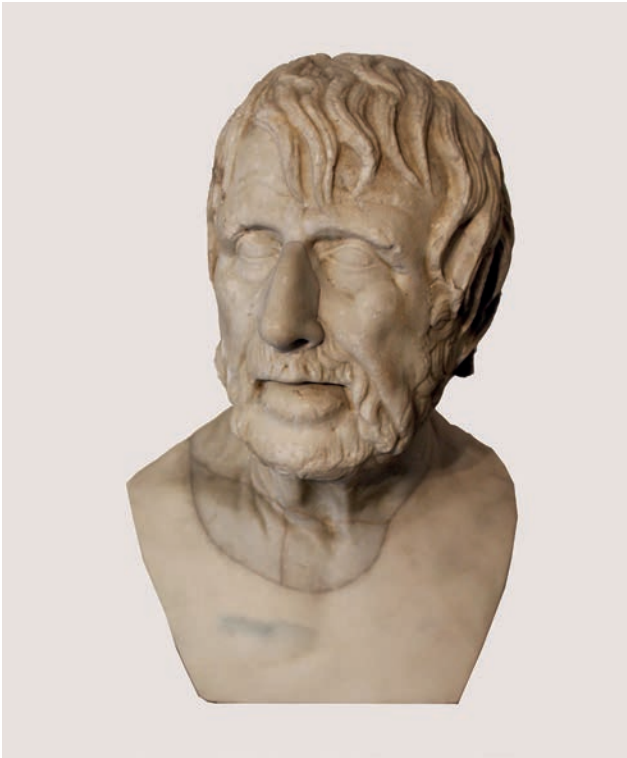


Fig. 2. Busto di Pseudo-Seneca, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. n. 6186) (foto A. Dell'Acqua).

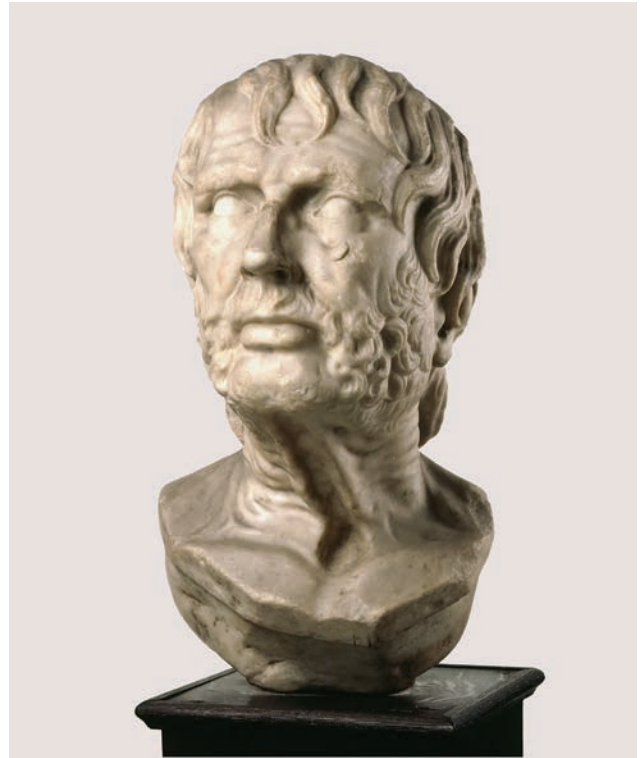


Fig. 4. Busto di proprietà del pittore Rubens, Anversa, Rubenshuis (foto Rubenshuis).



Fig. 3. Busto di Pseudo-Seneca, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. n. 6187) (foto A. Dell'Acqua).

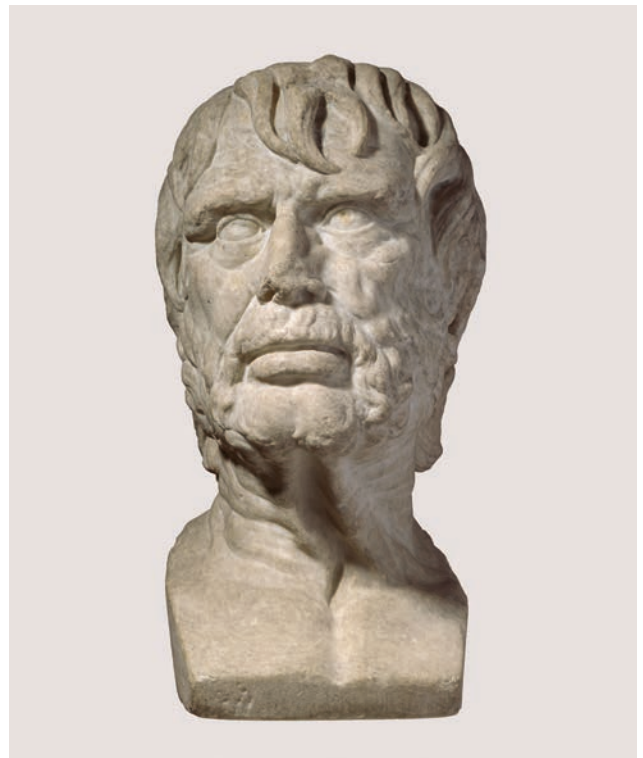


Fig. 5. Busto di Pseudo-Seneca, Oxford, Ashmolean Museum (inv. n. AN1896-1908.G.1147) (foto © Ashmolean Museum).

ra sembrano poi perdersi le tracce fino a quando, nel 1950, un busto di Seneca viene messo all'asta e acquistato a Parigi per il museo della casa di Rubens (fig. 4), ritenuto quello di proprietà del pittore (BAUDOUIN 1961, pp. 19-20, inv. n. B 37; PRINZ 1973, pp. 412-413).

Una ventina di anni più tardi, nei magazzini dell'Ashmolean Museum di Oxford venne individuato un altro busto che, secondo Vickers¹⁰, potrebbe essere stato quello effettivamente posseduto dal pittore di Siegen (fig. 5). Le due opere sono simili tra loro, con alcune eccezioni: il taglio dei busti, poligonale in quello ad Anversa, quadrangolare in quello di Oxford; in quest'ultimo, poi, gli occhi hanno iride e pupilla incise, nell'altro le sclere sono lisce; la disposizione delle ciocche tanto della barba che dei capelli è pressoché identica. Entrambe sono dunque opere di scultura del XVII secolo¹¹.

Come ha ampiamente documentato Wolfram Prinz, per tutto il Seicento il busto ritenuto di Seneca ebbe grande fortuna – in relazione anche all'interesse per il neostoicismo – così da comparire raffigurato in molte opere pittoriche e nelle collezioni private di calchi e busti¹² (fig. 6), in alternativa anche al cd. Seneca morante della Collezione Borghese¹³. Tale successo non sembrò venire meno col passaggio al secolo dei lumi, quando Joachim Winckelmann iniziò a dubitare dell'identificazione del busto con quello del filosofo Seneca¹⁴. Il rinvenimento di una testa bronzea nella villa dei Papiri di Ercolano (fig. 7), avvenuto nel 1754, diede nuovo impulso alla fabbricazione di repliche in materiali e formato vari¹⁵. Nonostante il ritrovamento nel 1813, nei terreni di Villa Mattei sul Celio, di un'erma doppia con i busti di Seneca e di Socrate con i relativi nomi iscritti¹⁶, il cd. Pseudo-Seneca continuò a popolare le gallerie di busti (fig. 8)¹⁷.

La popolarità del personaggio in antichità è testimoniata dal notevole numero di repliche ad oggi note. Vari cataloghi sono stati proposti in passato: John Jakob Bernoulli raccoglieva 33 esemplari (BERNOULLI 1901, pp. 161-165), Beril Strandman 40 repliche (STRANDMAN 1950, elenco alle pp. 83-86), ridotte poi a 38 da Gisela Richter (RICHTER 1965, elenco alle pp. 58-61), su un arco temporale compreso tra il I secolo a.C. e il III secolo d.C., a riprova di un apprezzamento per l'ignoto personaggio non limitato nel tempo, ma al contrario in auge per secoli e in contesti storici e geografici diversi. Le acquisizioni più recenti riguardano una testa dalla villa di Palombara Sabina, datata a età augustea (MARI 2015), e un frammento dal teatro di Marcello per il quale non è stata proposta una cronologia¹⁸. Tuttavia, un particolare della ciocca spiraliforme sulla basetta della guancia destra davanti all'orecchio ricorda il trattamento visibile nei ritratti di Nerone e potrebbe indiziare per una datazione entro la metà del I secolo d.C.¹⁹.



Fig. 6. Busto di Pseudo-Seneca di fattura moderna esposto nello scalone della Reggia di Capodimonte, Napoli (foto A. Dell'Acqua).



Fig. 7. Busto dello Pseudo-Seneca da Ercolano, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (elab. A. Dell'Acqua).

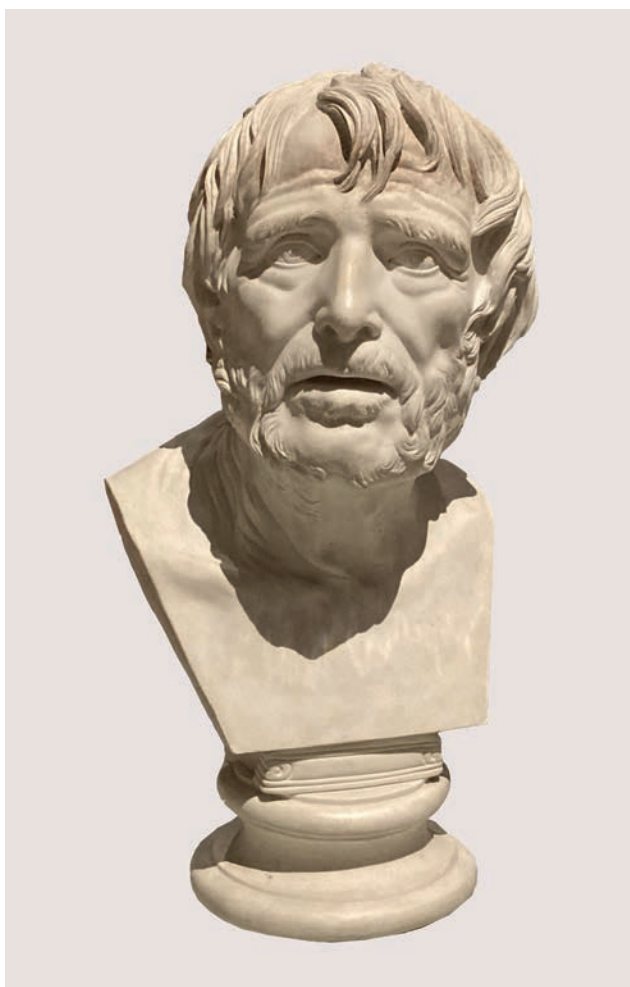


Fig. 8. Camillo Celebrano, busto detto dello Pseudo-Seneca, realizzato in biscuit, Napoli 1780-1785 circa. Collezione Savoia, acquistato da Emanuele Blanco (1880). L'opera fa parte del servizio detto Ercolanese, Napoli, Museo Duca di Martina (foto A. Dell'Acqua).

Chi era costui?

La questione dell'identificazione del personaggio resta centrale nell'ambito del cd. "Pseudo-Seneca Problem"²⁰, ma rimarrà insoluta finché non si troverà una replica con iscrizione. Sino ad oggi, sono state molteplici le ipotesi di identificazione (tab. 1). Agli inizi del XX secolo, Georg Lippold proponeva di riconoscervi Lucrezio (LIPPOLD 1918, pp. 14-17), tuttavia negli anni Trenta Ranuccio Bianchi Bandinelli ha stabilito trattarsi di un ritratto di ricostruzione creato nella seconda metà del III secolo a.C. (BIANCHI BANDINELLI 1931, pp. 197-206), nella medesima temperie culturale che aveva prodotto il Menandro (LAURENZI 1955). Abbandonata l'identificazione del busto con il ritratto di Seneca, Luciano Laurenzi ha proposto l'identificazione con Omero²¹, mentre successivamente Gisela Richter ha ipotiz-

zato possa trattarsi del ritratto di Esiodo elaborato nella fase cd. barocca dell'ellenismo²², a cavallo tra III e II secolo a.C. – come già il Krahrmer (KRAHRMER 1934-1936, p. 224, n. 10) –, quando si fece più vivo l'interesse per la resa realistica e verista²³, mentre Emanuel Löwy (LÖWY 1930) prima e Werner Fuchs dopo propendevano per Euripide²⁴. Non sono mancate altre identificazioni, anche in virtù di una corona d'edera presente in una delle repliche²⁵; tuttavia, nessuna è suffragata da dati incontrovertibili²⁶. L'aspetto trasandato del personaggio ha anche favorito un collegamento con l'iconografia dei filosofi cinici – Antistene e Diogene (VON DEN HOFF 1994, pp. 129-150) – come vengono descritti dalle fonti²⁷. A questa corrente è stato infatti ricondotto il ritratto di filosofo dei Musei Capitolini (inv. n. S 737) (VON DEN HOFF 1994, pp. 118-120; ZANKER 2006, pp. 72-73; PICOZZI 2010) che presenta un viso marcato da rughe frontali, periorbitali e nasali, e una fila di ciocche corte sulla fronte di cui le due centrali disposte a tenaglia²⁸.

Dopo gli anni Sessanta, è stata trascurata l'ipotesi avanzata agli inizi del XX secolo da Franz Studniczka (STUDNICZKA 1918, p. 16), e ripresa da Frederik Poulsen (POULSEN 1921, pp. 45-46), di identificare il personaggio col commediografo greco Filemone, esponente assieme a Menandro della commedia nuova. A tal proposito, nell'erma doppia della collezione di Villa Albani compaiono Menandro e lo Pseudo-Seneca (VOUTIRAS 1990, pp. 163-165, n. 198, tavv. 104-105), mentre più incerta l'associazione in una seconda erma a Copenaghen in cui si potrebbe riproporre la medesima accoppiata²⁹. Inoltre, il periodo in cui si ritiene che sia stato realizzato l'*Urbild* – ovvero il tardoellenismo – è coerente con gli scarni dati biografici del personaggio³⁰, vissuto a cavallo tra il IV e il III secolo a.C. (361-263 a.C. circa) per quasi cento anni, fatto che giustificerebbe i tratti di anzianità assai marcati sul viso³¹.

Vari studiosi hanno sottolineato la *rusticitas* che traspare dal volto del personaggio, da cui una delle ipotesi di identificarlo con Esiodo, il poeta contadino³². Tale aspetto potrebbe trovare una connessione anche con due versi, erroneamente attribuiti a Diogene Laerzio, a proposito dell'autarchia socratica: "Gli oggetti d'argento e le vesti di porpora servono agli attori tragici sul palcoscenico, non alla vita". I versi compaiono nel *Florilegium* – redatto da Giovanni Stobeo nel V secolo d.C. (ΣΤΟΒ., *Flor.*, 56, 15) – sotto il lemma Φιλήμων³³ insieme ad altri tre che completano il quadro sulla dicotomia tra città e campagna; la paternità al commediografo è confermata anche da Clemente Alessandrino (CLEM. AL., *Paed.*, 2, 10, 108). Un'ulteriore riprova dell'origine

Proposta di identificazione	Bibliografia
Apollonio di Rodi	POULSEN 1954, n. 49
Arato di Soli	DELLA VALLE 1936, p. 582
Archiloco	ARNDT 1891-1942, pp. 125-127
Aristofane	BIEBER 1961, p. 143; WÓJCIK 1986, pp. 101-102; SCHEFOLD 1997, p. 266
Carneade	FITZ DARBY 1957, pp. 209-211
Ennio	VON HEINTZE 1975, pp. 143-145
Epicarmo di Cos	POULSEN 1921, pp. 43-44; ORSI 1922; PACE 1945, p. 340
Eratostene di Cirene	BERNOULLI 1901, p. 177
Esiodo	CROME 1935, pp. 59-66; RICHTER 1964, pp. 42-44; RICHTER 1965, pp. 65-66; ZANKER 1989, p. 71; ZANKER 1997, pp. 173-175; ZANKER 2006, p. 74
Esopo	FREL 1981, p. 37; MORENO 1994, pp. 211-216
Euripide	LÖWY 1930; FUCHS 1969, p. 570; VOUTIRAS 1990; FUCHS 2005; VOUTIRAS 2009, pp. 95-96
Filemone	STUDNICZKA 1918, p. 16; POULSEN 1921, pp. 45-46
Filisco di Corcira	SIX 1913, pp. 372-374
Ipponatte	FURTWÄNGLER 1897, n. 49
Lucrezio	LIPPOLD 1918, pp. 14-17
Omero	ROBINSON 1940, p. 474; LAURENZI 1955
Philetas di Cos	BRIZIO 1873, pp. 98-99
poeta	POULSEN 1951, pp. 306-307, n. 432
Senofane di Colofone	SEEBERG 1959, p. 111
Teocrito	DELLA VALLE 1936, p. 581
Tespi	DELLA VALLE 1936, p. 582

Tab. 1. Ipotesi di identificazione del personaggio raffigurato nei cd. Pseudo-Seneca.

greca del personaggio³⁴ sarebbe anche il fatto che in due *domus* pompeiane il ritratto era associato ad altri intellettuali greci, nello specifico Epicuro e Demostene³⁵.

L'erma da Villa Albani potrebbe aver reso plastica l'antitesi tra i due commediografi, tra l'anziano, e ormai demodé poeta, e il giovane, le cui commedie godevano di maggior successo³⁶. Ciò nonostante, in epoca romana la fama di Filemone era ancora viva: le sue opere furono riprese soprattutto da Plauto (LEFÈVRE 1992); Quintiliano, nell'*Institutio oratoria*, oltre a consigliare la lettura di Menandro, riteneva utile leggere altri poeti comici e "praecipue Philemon [...] qui [...] meruit credi secundus" (QUINT., *Inst.*, X, I, 72). Nel II secolo d.C. Apuleio ricordava nei *Florida* la morte improvvisa del poeta e ne forniva un breve sunto biografico, ma dando per scontato che l'uditorio fosse a conoscenza "de

ingenio eius" (APUL., *Flor.*, 16). Nello stesso secolo ad Atene una statua, nota solo tramite l'iscrizione in greco, ricordava Filemone figlio di Damon di Diomeia, poeta comico (*IG.*, II, 2, n. 4266, 245). Sappiamo, inoltre, che anche a Villa Adriana erano presenti dei ritratti dello Pseudo-Seneca (NOBILONI 1992b, pp. 287-289), uno rinvenuto negli scavi che nel 1724 Francesco Antonio Lolli aveva condotto nel Pantanello e di cui fa menzione il Crocchiante (CROCCHIANTE 1726, p. 237), l'altro, frammentario, visto da Winckelmann nello studio di Cavaceppi (RICHTER 1965, p. 62).

La recente acquisizione al catalogo delle repliche di un frammento di testa dal teatro di Marcello (PERGOLA 2017, pp. 201-203) ha permesso di notare i fori per l'inserimento di una corona, così da avvicinarla alla testa del Museo Nazionale Romano (BELLI PASQUA 1988, pp. 43-44, n. R23).

Da un lato tale apprestamento supporterebbe l'identificazione con un poeta, dall'altro, la presenza del soggetto tra le sculture che arredavano la *scaenae frons* del teatro di Marcello e la testa dall'*odeion* di Cartagine³⁷ di II secolo d.C. potrebbero sostenere l'ipotesi dello Studniczka e quindi identificarlo con Filemone.

Per quanto l'identità resti incerta, la fama del ritratto in epoca romana fu tale da suscitare il desiderio di possesso di una copia da inserire nelle gallerie private di *virii illustres*: i reperti provengono per la maggior parte da contesti laziali e campani³⁸, mentre sporadici sono quelli da altre aree, come il busto senese (SANGINETO 1979 con bibliografia precedente), quelli di Cherchell (LANDWEHR 2008, p. 152, n. 405, tav. 112-11) e di Cartagine (vd. *supra*).

Tra le numerose repliche del soggetto, quella bronzea di Ercolano (MATTUSCH 2005, pp. 249-250; 2017, pp. 17-19) costituisce una versione riprodotta anche in marmo e calcare. Essa si caratterizza per la marcata gobba che induce a ripiegare in avanti la testa e che è stata interpretata come indizio per ipotizzare seduta l'originaria figura (VON DEN HOFF 1995, p. 465); la pelle priva di tonicità attorno al collo e le scapole in evidenza; inoltre, sul viso si osserva una accentuata espressività patetica, rimarcata dalla bocca dischiusa (MATTUSCH 2005, pp. 249-250; PASQUIER 2000, p. 312), dalle guance scavate e dalle fosse sulle tempie. La barba, sempre molto disordinata, include una fila di ciocche sotto il labbro inferiore. Oltre alla bocca dischiusa, altro elemento distintivo è la disposizione e successione di ciocche sulla fronte, lisce, parallele tra loro, concentrate nella metà sinistra della fronte, che creano un vuoto (una sorta di V rovesciata) sul sopracciglio destro, caratteristica di tutte le repliche (fig. 7, zona evidenziata in grigio). Estremamente vicina alla copia bronzea è, ad esempio, una delle tre teste conservate al Museo Nazionale Romano, data all'inizio del II secolo d.C. (BELLI PASQUA 1988, pp. 43-44, R23). Tuttavia, il processo copistico ha introdotto nel tempo delle modifiche all'iconografia sopra descritta³⁹, producendo opere che è possibile raggruppare all'interno di un insieme distinto. Mentre le labbra possono essere dischiuse o serrate, la gobba più o meno accentuata, è la disposizione dei capelli sulla fronte a introdurre una variante autonoma che si contraddistingue per la presenza di due ciocche a tenaglia sul lato sinistro della fronte: è questo un tratto distintivo di molte repliche, esito di un processo di semplificazione del tipo Ercolano che modifica le ciocche X-Y (fig. 7, zona nera), quasi a voler rendere maggiormente distintiva e riconoscibile l'identità del personaggio⁴⁰.

I busti dei Musei Reali di Torino

Ripercorsi brevemente la genesi del tipo statuario, i problemi relativi all'identificazione del personaggio e l'iconografia, nell'ambito del cd. "Pseudo-Seneca Problem" si annoverano due busti presenti nelle collezioni reali di antichità di Torino⁴¹. Il primo, già noto allo Strandman e alla Richter (STRANDMAN 1950, p. 86, n. 40 = RICHTER 1965, p. 60, n. 22), ha inv. n. 185, è alto 39 cm (h. testa 26 cm)⁴², nudo, con profilo semicircolare e resa delle clavicole (fig. 9a-c). Il volto, dall'ovale squadrato, è profondamente contraddistinto dai segni dell'età: la pelle tirata sulle guance, ricoperte da una fitta barba a corte ciocche; il gonfiore sotto gli occhi; le profonde rughe orizzontali sulla fronte; il collo rivestito di pelle rilassata e rugosa; le incisive rughe naso-labiali. Sulla fronte lunghe ciocche di capelli, di cui due formano una tenaglia nel mezzo, mentre sul retro scendono lunghe fino alla base della nuca. La bocca è leggermente dischiusa così da lasciar intravedere i denti; il labbro superiore coperto dai baffi, quello inferiore sporgente dove è rimarcato il bordo del vermiglio.

Il busto in esame si differenzia dagli altri noti per essere stato realizzato in un materiale colorato, una pietra di color verde scuro, con venature maggiormente visibili sul collo, probabilmente basanite, mentre gli altri reperti sono scolpiti in calcari o marmi bianchi e l'esemplare da Ercolano è in bronzo⁴³. Tale ipotetica identificazione porterebbe a considerare la testa in esame nel novero delle preziose sculture realizzate con il *lapis basanites*, un litotipo di origine egiziana cavato nel deserto orientale⁴⁴, con cui più frequentemente in epoca romana furono realizzati ritratti della famiglia imperiale⁴⁵. Un ulteriore elemento che avallerebbe l'identificazione con la grovacca egiziana è la resa dei capelli e della barba, volutamente non levigati per creare un contrasto con la pelle – sia del viso sia del busto – perfettamente lisciata. Tale accorgimento, volto a un effetto coloristico di tradizione egizia, trova confronti in altre opere quali, ad esempio, il busto maschile di Kingston Lacy (fine età repubblicana), il busto di Germanico a Londra (età giulio-claudia), il cd. Fanciullo Vincitore dal Palatino (età augustea o claudia)⁴⁶ e una testa di Augusto tipo Prima Porta (età giulio-claudia?) rinvenuta in località Sordine vicino Pescara (AQ) (*Gentes et principes* 1993, p. 66, n. 16).

La testa torinese rientra nel novero del gruppo che si distingue per la presenza delle ciocche a tenaglia sulla fronte (fig. 9d, ciocche nn. 4 e 8). Come confronto si può poi richiamare la testa al Museo archeologico di Bologna proveniente dalla collezione di Pelagio Palagi⁴⁷, in cui si notano, in maniera analoga a quella torinese, il trattamento delle sopracciglia,



Fig. 9. Busto di Pseudo-Seneca, Torino, Musei Reali: fronte (a); profilo destro (b); profilo sinistro (c); schema delle ciocche di capelli disposte sulla fronte (d) (inv. n. 185) (foto ed elab. A. Dell'Acqua).



Fig. 10. Busto di Pseudo-Seneca, Torino, Musei Reali: fronte (a); profilo sinistro (b); profilo destro (c); retro (d) (inv. n. 174) (foto A. Dell'Acqua).

con tratteggi verticali; il gonfiore e la pelle rugosa sotto gli occhi; il medesimo profilo degli zigomi sotto l'occhio; una zona d'ombra molto simile, di forma triangolare, tra il mento e le rughe naso-labiali; la piccola fossetta sul mento, e, infine, le labbra lievemente dischiuse. Anche le ciocche sono trattate in maniera molto simile, in entrambe piatte sulla testa, con l'unica eccezione di un uso più insistito, sulla parte frontale, nella testa bolognese, cronologicamente inquadrabile nel II secolo d.C., mentre quella torinese sarebbe da ricondurre a età augustea-inizio I secolo d.C. Un ulteriore confronto è la testa al British Museum che, oltre a una impostazione complessivamente analoga, presenta la medesima resa del labbro inferiore e della pelle cadente del collo⁴⁸. La replica torinese, oltre alla preziosità del materiale, avrebbe anche il pregio di essere tra le più antiche copie note, successiva a quella tardorepubblicana-augustea rinvenuta recentemente nella villa di Palombara Sabina⁴⁹ che presenta anche un'analoga lavorazione della capigliatura a scalpello, con le ciocche distinte da segni lievi e senza alcun uso del trapano.

Il secondo busto delle collezioni dei Musei Reali di Torino (inv. n. 174) (fig. 10) è scolpito in marmo bianco a grana fine e misura 40 cm d'altezza. La prima menzione risale al 1874 nel catalogo del Dütschke (DÜTSCHKE 1874, p. 88, n. 160) che posiziona l'opera al centro della Saal der Marmorbildwerke, dove erano presenti altre celebri opere del museo torinese, tra cui la testa di Polifemo (inv. n. 148) e quella di Demostene (inv. n. 176).

La testa è girata verso sinistra di tre quarti e si imposta su un collo ricoperto da pelle cadente che crea una scanalatura in corrispondenza del pomo d'Adamo, mentre sui lati si susseguono fitte rughe orizzontali. Il volto presenta un ovale massiccio e squadrato; l'ampia fronte solcata da rughe profonde è delimitata da voluminose arcate sopraccigliari segnate da incisioni brevi e verticali per la resa delle sopracciglia. Gli occhi ovali, con palpebre scolpite e sclera liscia, sono segnati sui lati da profonde rughe. Sulle guance infossate la barba è resa a lunghe ciocche non omogenee, che coprono anche il sottomento, mentre i baffi coprono il labbro superiore, discosto da quello inferiore con la bocca leggermente dischiusa. La capigliatura è resa mediante lunghe ciocche serpentine che si dispongono disordinatamente sulla fronte su cui compare un motivo a tenaglia caratteristica di tutte le repliche; scendono poi sul retro fino alla base della nuca. La pelle tirata del viso, gli zigomi sporgenti, il gonfiore sotto gli occhi, il collo vistosamente rugoso concorrono a delineare l'immagine di un uomo avanti con gli anni.

L'opera si contraddistingue per una buona qualità scultorea e per un'attenzione manierista ai dettagli veristi del volto, discostandosi dalla quasi totalità delle copie antiche per il tentativo di dare maggiore autorevolezza al soggetto: presenta infatti la testa più dritta sul collo rispetto agli originali dove è più marcato l'elemento patetico. Ragioni stilistiche portano dunque a datare l'opera in esame in epoca moderna⁵⁰, inserendola di fatto nel novero di opere elaborate tra XVII e XVIII secolo a imitazione di quelle antiche, spesso realizzate per completare raccolte di busti di uomini illustri. Il modello scelto trova puntuali raffronti col busto che Rubens si procurò a Roma e portò con sé ad Anversa (PRINZ 1973, fig. 13) (fig. 4), riprodotto poi in un disegno a penna e inchiostro che il pittore realizzò intorno al 1626 circa (MONTANARI 2019) (fig. 11). Esso venne ripreso anche da altri artisti (PRINZ 1973, p. 417, nota 15, figg. 6-8), di frequente per accompagnare le opere di Seneca stampate in Belgio⁵¹ (fig. 12) e in Olan-



Fig. 11. Peter Paul Rubens e aiuti, Pseudo Seneca, 1626 circa, penna e inchiostro bruno su carta, New York, The Metropolitan Museum of Art (inv. n. 1975.1.843) (foto The Metropolitan Museum of Art).

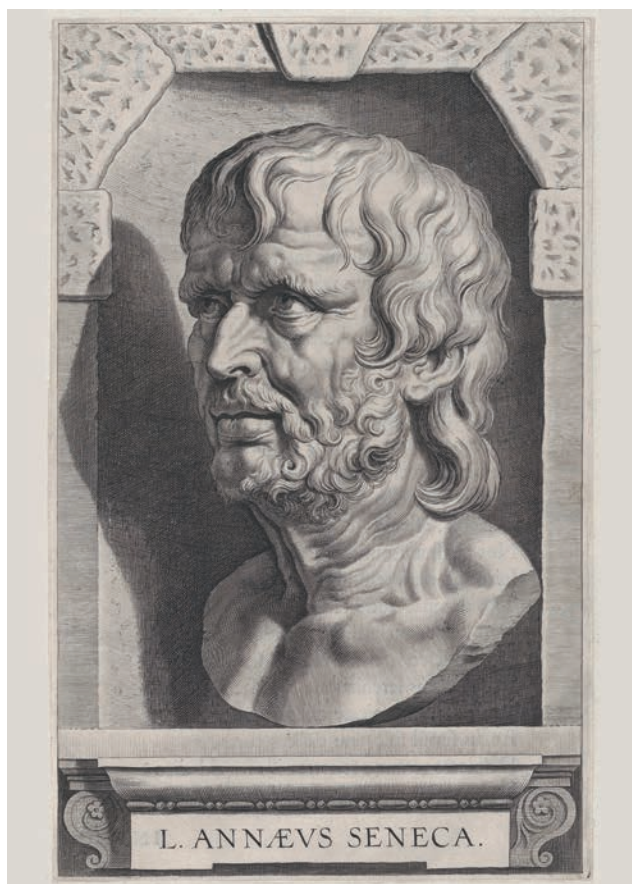


Fig. 12. Cornelis Galle, 1615 circa, incisione, New York, The Metropolitan Museum of Art (inv. n. 51.501.7653) (foto The Metropolitan Museum of Art).



Fig. 13. Busto del cd. Seneca, 1600-1615 circa, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. MR 2621) (foto © 2014 RMN-Grand Palais, musée du Louvre / Tony Querrec).

da⁵², altri soggetti attinenti alla vita del filosofo⁵³, ma anche per opere scultoree come ad esempio due teste del XVII secolo al Louvre (figg. 13-14)⁵⁴. Anche lo scultore Antonio Canova adoperò il modello della testa tipo Pseudo-Seneca per la figura di anziano che compare a sinistra nel monumento funerario a Maria Cristina d'Austria (fig. 15) nell'Augustinerkirche di Vienna (1798-1805).

Come è stato detto, non si hanno notizie relative all'ingresso delle due opere nelle collezioni reali di antichità e solo per inv. n. 174 (quella moderna) si ha contezza della sua esposizione nel museo ottocentesco, quello che Carlo Felice (1821-1831) fece allestire nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze dove vennero spostate le collezioni di antichità dell'Università⁵⁵. Mancano altresì specifiche menzioni di busti di Seneca nell'Inventario redatto nel 1631 delle opere esposte nella Galleria d'arte di Carlo Emanuele I⁵⁶: per quanto figurino generici busti di filosofi – tra cui una “testa di filosofo senza spalle”⁵⁷ –, risulta difficile pensare che all'epoca non venisse riconosciuto e descritto più specificatamente il presunto volto del filosofo Seneca.

In assenza di ulteriore documentazione, ci si deve limitare a ipotizzare che le due teste di Torino siano state accolte nelle collezioni reali di antichità tra la seconda metà del XVII secolo e la prima parte del XIX secolo, probabilmente per essere inserite in una delle gallerie di busti antichi e all'antica: ancora nel XIX secolo, un busto dello Pseudo-Seneca ve-



Fig. 14. Busto del cd. Seneca, XVII-XVIII secolo, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. MR 2622) (foto © 2014 RMN-Grand Palais, musée du Louvre / Tony Querrec).



Fig. 15. Antonio Canova, monumento funebre a Maria Cristina d'Austria, 1798-1805, commissionato dal duca Alberto di Sassonia-Teschen, particolare, Vienna, Augustinerkirche (foto A. Dell'Acqua).

niva appositamente realizzato per la Galleria nel castello di Pollenzo, edificata da Carlo Alberto di Savoia-Carignano nel 1839⁵⁸.

Per quanto riguarda la testa antica (inv. n. 185), in assenza per ora di probanti documenti d'archivio, si potrebbe avanzare l'ipotesi di una provenienza in relazione con una serie di lasciti e acquisti collezionistici di reperti che si susseguirono nel XIX secolo, tra cui spicca quella di Bernardino Drovetti, console generale di Francia al Cairo durante l'età napoleonica, la cui raccolta di antichità fu acquistata da Carlo Felice nel 1824⁵⁹. Tale collezione raggruppava opere egizie, ma anche un nucleo di sculture greco-romane, confluite nel 1939 al Museo di Antichità, nel frattempo distaccato dal Museo Egizio (MERCANDO - LAZZARINI 1995). Oltre alla più celebre Collezione Drovetti, confluirono nel Museo di Torino molti altri reperti, in parte acquistati da Giuseppe Sossio nel 1833 (oltre 1.200 oggetti di antichità egizie), in parte donati dal cav. Busca (1850), dal sig. Bussi, medico residente al Cairo (1851)⁶⁰ e dal cav. Luigi Zucchi (gennaio 1858)⁶¹. Dato il legame tra il mondo collezionistico torinese e l'ambiente egiziano, e tenuto conto di quanto si suppone circa le officine in grado di lavorare la grovaccia operanti ad Alessandria – o forse a Roma (BELLI PASQUA 1995, pp. 41-44) – non sembra del tutto peregrina l'ipotesi di una provenienza della testa inv. n. 185 dall'Egitto per il tramite del mercato antiquario ottocentesco.

* Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale - Università degli Studi di Udine - Palazzo Caiselli - vicolo Florio 2/B - 33100 Udine
antonio.dellacqua@uniud.it

Note

1 British Museum, inv. n. 1879,1213.294.

2 Già nel 1517 Andrea Fulvio aveva dato alle stampe a Roma un volume intitolato *Illustrium Imagines* (FULVIO 1517) dove si dava un volto a famosi personaggi dell'antichità, ma l'opera non comprendeva il ritratto del filosofo cordovano.

3 Fulvio Orsini, bibliotecario della famiglia Farnese, aveva già dato alle stampe a Roma il volume *Illustrium Imagines ex antiquis marmoribus nomismatib. et gemmis expressae quae extant Romae maior pars apud Fulvium Vrsinum* (ORSINI 1598). Sulla figura di Fulvio Orsini si rinvia a CELLINI 2004.

4 Un terzo busto inv. n. 6185 (CASO 2009, p. 17, n. 3), tradizionalmente inserito nella Collezione Farnese a partire dall'Ottocento, è stato espunto grazie a recenti indagini, che hanno ricostruito le vicende collezionistiche e chiarito la provenienza dalla collezione del Museo Mastrilli a Nola (CASO 2020, pp. 288-289).

5 Tra i Cesarini e i Farnese esistevano stretti vincoli di parentela, avendo Giorgio Cesarini sposato Clelia Farnese, figlia del

cardinale Alessandro, morto un anno prima della vendita.

6 Il pittore riprodusse più volte anche la statua di pescatore interpretato come Seneca morente della Collezione Borghese, ora al Louvre, come lavori preparatori per il dipinto raffigurante la morte del filosofo noto nella copia all'Alte Pinakothek di Monaco e in quella del Museo Plantin-Moretus di Anversa. Si rinvia a MÜLLER HOFSTEDE 1968, pp. 231-236.

7 Sui legami tra Pieter Paul Rubens, e il di lui fratello Philip, allievo di Giusto Lipsio, e Fulvio Orsini, amico del Lipsio, si rinvia a PRINZ 1973, pp. 411-412.

8 Già dal XV secolo era di moda realizzare copie di statue e sculture celebri da rivendere alle corti e ai collezionisti in Europa. Lo scultore Pier Jacopo Alari Bonacolsi, ad esempio, divenne celebre per le sue riproduzioni e prese il soprannome di "l'Antico". Vd. in generale HASKELL - PENNY 1984, pp. 5-7, 23-29.

9 L'opera è attestata fino al 1637 e poi se ne perdono le tracce (VAN DER MEULEN 1975, p. 85).

10 VICKERS 1977. L'A. ritiene che il busto possa essere confluito nella collezione di Thomas Howard conte di Arundel (il quale divenne proprietario di alcuni pezzi posseduti dal duca di Buckingham) soprattutto in relazione agli interessi per il neostocismo del conte, resisi più consistenti dopo il viaggio in Olanda e Germania nel 1636.

11 Per il busto di Oxford vd. PENNY 1992, n. 138 (<<https://collections.ashmolean.org/object/450229>>).

12 PRINZ 1973. Sulla fortuna del tipo Pseudo-Seneca si veda anche GABORIT 2000; THIELEMANN 2006.

13 QUEYREL 2016, pp. 279, 315-317, 374-375, fig. 375 con bibliografia precedente. Si ricorda, inoltre, il torso esposto nella Sala del Fauno a Palazzo Barberini, confluito poi nella Collezione Lyde Browne e ora all'Hermitage, interpretato come Seneca fino al 1747 quando J. Spence nel *Polymetis* lo descrisse come un Ercole sofferente. Vd. SPENCE 1747, tav. XIX, III; NEVEROV 1984, p. 35, figg. 17-19; FAEDO 2007, pp. 202-204.

14 FEA 1783, II, pp. 351-352. Winckelmann ebbe modo di osservare il busto bronzeo di Ercolano e mise in dubbio la tradizionale attribuzione. Si rinvia a CASO 2020, pp. 285-287. Restò invece dell'opinione tradizionale lo Schaaffhausen (SCHAFFHAUSEN 1888).

15 CASO 2020, p. 287. Si citano, come ulteriori esempi, la testa di Seneca su busto in diaspro Collezione Doria Pamphilj (PALMA VENETUCCI 2001, p. 146, fig. 129); la statuette del filosofo Epicuro seduto, già collezione di Cristina di Svezia dove risultava restaurato come Seneca, poi passato nella Collezione Odiscalchi, poi ancora a La Granja e infine nella collezione reale di Madrid, Museo del Prado, inv. n. E000160 (SCHRÖDER 1993, I, pp. 74-76).

16 Erma ora a Berlino, Staatliche Museen (BLÜMEL 1933, p. 44, R 106, fig. 71; SCHEFOLD 1943, p. 178; DI CESARE 2011, pp. 102-103). Il busto di Seneca da Villa Mattei raffigura un uomo dal volto pingue, calvo e sbarbato. Sui ritratti di Seneca vd. ZANKER 2000.

17 Per una copia del XVIII secolo a Palazzo del Quirinale si veda GHISELLINI 1993.

18 PERGOLA 2017, pp. 201-203. La testa, inv. n. TM 895, misura 27,5 cm d'altezza massima, 14 cm di larghezza massima, 20,5 cm di profondità massima. L'editrice del frammento non si sbilancia su una datazione, ma considerato il contesto architettonico e la presenza di statuaria di II secolo d.C., si può dedurre che il frammento sia cronologicamente ascrivibile tra la prima e la media età imperiale.

19 Per i ritratti di Nerone si rinvia a MADERNA 2010; CADIARIO 2011 con bibliografia precedente.

20 Ripresa del titolo di un testo di STRANDMAN 1950.

21 LAURENZI 1955, pp. 200-203. Come notava MANSUELLI 1961, p. 27, tale interpretazione costituisce un'incongruenza rispetto alla resa delle pupille in smalto nell'esemplare in bronzo da Ercolano.

22 RICHTER 1964, pp. 42-44; 1965, p. 66. Già così CROME 1935, pp. 59-66. Ipotesi poi ripresa da Zanker (ZANKER 1989, p. 71; 1997, pp. 173-175; 2006, p. 74) che sottolinea come il tipo iconografico sia stato caricato di marcati tratti realistici legati a una bassa estrazione sociale (la pelle rugosa, la barba mal tagliata, il corpo logorato a cui alludono le ossa sporgenti) per trasmettere l'idea che "anche un emarginato poteva essere un grande poeta".

23 Sul realismo nella scultura in età ellenistica POLLITT 1986, pp. 141-146; ADORNATO 2007, per il rapporto tra arte e la coeva letteratura.

24 FUCHS 1969, p. 570, poi ripreso ancora in FUCHS 2005, che non sottolinea come la violenza del pathos è senza pari tra i ri-

tratti ellenistici, ma ricostruisce una statua di Euripide carponi inseguito da cani.

25 Testa al Museo Nazionale Romano, inv. n. 612, già Collezione Palombi (FELLETTI MAJ 1953, p. 22, n. 23; RICHTER 1965, p. 58, n. 4; BELLI PASQUA 1988, pp. 43-44, R23). Sulla base di questo confronto, il Poulsen riteneva che il soggetto dell'erma doppia a Copenaghen fosse riferibile a un poeta associato a un personaggio ignoto (POULSEN 1951, pp. 306-307, n. 432). Alla testa al Museo Nazionale romano si aggiunge ora quella dal teatro di Marcello. Vd. *infra*.

26 Tra le identificazioni proposte compaiono i nomi di Esopo (FREL 1981, p. 37; MORENO 1994, pp. 211-216), Aristofane (BIEBER 1961, p. 143; WÓJCIK 1986, pp. 101-102; SCHEFOLD 1997, p. 266), Euripide (VOUTIRAS 1990; 2009, pp. 95-96) ed Ennio (VON HEINTZE 1975, pp. 143-145). Per una sintesi si rinvia a BRIEGLEB 1965.

27 DIO. LAERZ., VI, 6, 13, 22, 31, 34 ricorda che vestivano un pesante mantello, il *tribon*, sovente camminavano scalzi e non prestavano cura all'aspetto della propria persona.

28 Motivo presente nei ritratti dello Pseudo-Seneca. Vd. *infra*.

29 Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, I.N. 611. L'erma ha le teste tagliate in orizzontale. Il ritratto dello Pseudo-Seneca è riconoscibile per la parte inferiore del viso e riprende le fattezze di quello ercolanese. Per la testa in accoppiata, che raffigura un volto più giovanile, è stata proposta l'identificazione con Virgilio (POULSEN 1951, pp. 305-307, n. 432; RICHTER 1965, p. 61, n. 36).

30 Il nome del commediografo non era sconosciuto agli eruditi nel XVI secolo, soprattutto a Roma dove si andava diffondendo la moda delle collezioni antiquarie dopo il rinvenimento del Laocoonte nel 1506. Il nome di Filemone, infatti, era associato a una statua di proprietà del pittore Raffaello, vista da Piero Valeriano, all'epoca insegnante di greco del futuro papa Leone X (al secolo Giovanni de' Medici). La statua dell'urbinate è andata perduta, ma si ritiene che possa essere stata di fabbricazione moderna, o che l'iscrizione sia stata aggiunta a posteriori (CHRISTIAN 2004, 760-761). Un'altra immagine, secondo la testimonianza di Pirro Ligorio, era di proprietà del cardinale Niccolò Ridolfi a Roma, opera che, tuttavia, non compare nella descrizione della collezione fatta da Ulisse Aldrovandi (CHRISTIAN 2004). Sempre Ligorio indicava la presenza di erme ritratto del poeta da Tivoli, sia dalla villa dei Pisoni (LIGORIO, *Taur.*, 20, f. 28; NOBILONI 1992a, pp. 84-85, n. 9, il busto è acefalo), sia da quella di Vopisco (NOBILONI 1992a, p. 152), ma l'attendibilità della fonte è stata messa in dubbio, anche alla luce di una certa confusione originatasi nel XVI secolo con il personaggio ritratto sulle monete di Soli-Pompeipoli in Cilicia (città che avrebbe dato i natali al commediografo Filemone) (GRIFFO 1992 con bibliografia precedente).

31 Sulle opere di Filemone si rinvia da ultimo a BRUZZESE 2011 con bibliografia precedente.

32 Vd. sopra nota 18.

33 Per l'errore, commesso in antico da Diogene ma anche da commentatori moderni di Socrate, si rinvia a GALLO 1985.

34 In contrapposizione all'ipotesi della von Heintze (VON HEINTZE 1975, pp. 143-145), che proponeva l'identificazione con Ennio.

35 CARRELLA 2008, p. 94, B 29 (Pseudo-Seneca, inv. n. 110873), p. 93, B 28 (Epicuro, inv. n. 110872); D'ACUNTO 2008, p. 168, D 11 (Pseudo-Seneca, inv. n. 111389), D 12 (Epicuro, inv. n. 111392), D 14 (Diogene, inv. n. 111390). Tutte le opere sono conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

36 Quintiliano ricorda che era secondo a Menandro (QUINT., *Inst.*, X, I, 72), mentre Aulo Gellio (AUL. GELL., *Noct. Att.*, XVII,

4) ritiene Menandro superiore a Filemone, eppure quest'ultimo aveva vinto più volte grazie a intrighi, favori e partigianerie ("in certaminibus comoediarum ambitu gratiaque et factionibus saepenumero vincebatur").

37 POULSEN 1921, p. 42, tav. 20; STRANDMAN 1950, p. 86, n. 38 = RICHTER 1965, p. 58, n. 26; BEJOR 1979, p. 41.

38 MAIURI 1933, p. 338. Per i ritrovamenti a Pompei si rinvia a CARRELLA 2008, p. 94, B 28 (dalla *domus* di *Memmius Auctus*) e a D'ACUNTO 2008, p. 168, D 11 per una copia dalla *domus* IX 5, 6. In entrambi i casi, il ritratto faceva parte di un set più ampio che annoverava anche quelli di Epicuro e Demostene.

39 Un'altra differenza è costituita dalla bocca che in alcune copie è serrata, in altre è leggermente schiusa. Vd. VON DEN HOFF 2016.

40 Si vedano i due piccoli busti da Pompei, attualmente al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nn. 110873 e 111389; un busto in marmo da Auch, Francia meridionale, Museo del Louvre, inv. n. Ma 921 (MATTUSCH 2005, p. 253). Agli Uffizi gli esemplari in MANSUELLI 1961, pp. 26-27, nn. 9, 11-12; la testa da Palombara Sabina (MARI 2015).

41 Entrambe sono ora esposte nel nuovo allestimento museale inaugurato nel febbraio 2022. Ringrazio la dott.ssa E. Panero, curatrice delle collezioni archeologiche dei Musei Reali di Torino, per aver acconsentito allo studio e alla pubblicazione dei due busti, oltre che per le indicazioni fornitemi.

42 Si conserva in discrete condizioni, naso spezzato, privo della parte sinistra del busto, una frattura verticale sul retro.

43 Per il bronzo ercolanese vd. RICHTER 1965, p. 59, n. 12; MATTUSCH 2005, pp. 249-250, NM 5616.

44 Si tratta di un'arenaria a tessitura clastica estremamente fine e compatta, estratta nello Uadi Hammâmât, che rientra nel gruppo delle grovacche (BELLI PASQUA 1995, p. 25; LAZZARINI 2002, p. 238).

45 Sulle sculture in basalto BELLI PASQUA 1995. Sulla ritrattistica in basanite PERGOLA 2002 e le schede 20, 21, 24 in *I marmi colorati* 2002.

46 Per le tre opere si rinvia a BELLI PASQUA 1995, pp. 67-68, n. 2; pp. 73-74, n. 11; pp. 80-81, n. 22.

47 Inv. n. G 1056. La testa dello Pseudo-Seneca oggi al museo di Bologna faceva parte della collezione archeologica di Pelagio Palagi, donata alla sua morte al museo. Essa figurava nello studio dell'artista bolognese a Palazzo Venezia a Roma (GUALANDI 1976, p. 224; per la scheda dell'opera BRIZZOLARA 1976, pp. 272-273, n. 251; inoltre, NEUDECKER 1988, pp. 147-148; BRIZZOLARA 1993, p. 53).

48 La testa del British Museum, inv. n. 1937,0327.17, si distingue dalle altre note per le sue notevoli dimensioni (h. 45,72 cm) (PRYCE - SMITH 1904, n. 1856).

49 MARI 2015. La testa, pertinente a un'erma o una statua, è

stata rinvenuta nell'area del giardino (MARI 2013, p. 93).

50 STRANDMAN 1950, p. 86, n. 39, considerava il busto "possibly first century A.D. but authenticity dubious"; di dubbia antichità anche per RICHTER 1965, p. 62, n. 8. Elencata anche da BERNOULLI 1901, p. 164, n. 21.

51 È il caso della pubblicazione delle opere di Seneca da parte di Giusto Lipsio, Anversa, ex officina Plantiniana, 1652 (<https://books.google.co.il/books?id=_8O5tJyS4IC&hl=it&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>).

52 Nel 1672 vengono pubblicati ad Amsterdam *apud Danielem Elsevirium* i 4 volumi delle tragedie di Seneca con i commenti di Nicolas Fabri, Andrea Schotti, Johannes Schulting e Johann Gronovius, in cui compare la riproduzione del busto.

53 Si veda, ad esempio, il dipinto di Charles Le Brun del 1642/1644 intitolato *Le Tombeau de Sénèque* in cui il pittore prende a prestito il modello del busto di Rubens. Museo del Louvre, RF 1998 2 (MILANOVIC 2021, p. 115).

54 Inv. n. MR 2621 (*D'après l'antique* 2000, p. 316, n. 141), inv. n. 2622 (GABORIT 2002, p. 317, n. 142).

55 In sintesi si riportano le tappe che hanno portato all'apertura del museo archeologico, oggi confluito nei Musei Reali di Torino: la prima raccolta archeologica si deve al duca Emanuele Filiberto di Savoia che nel 1572 riunì le collezioni nel Teatro Ducale. Il suo successore Carlo Emanuele I fece sistemare la raccolta nella Galleria d'Arte (Palazzo Madama), andata distrutta a metà Seicento. Nel 1723 Vittorio Amedeo II incaricò Scipione Maffei di riordinare le epigrafi che furono collocate nel cortile del Palazzo dell'Università in via Po, dove trovarono posto anche le altre antichità donate dal re all'Università. Per gli acquisti di antichità dei Savoia, fino al XVII secolo, si rinvia a BAVA 1995, pp. 136-142, 156-175; per una sintesi della storia del museo si rinvia a MICHELETTO 2006; 2009; BACCI 2008, pp. 3-5.

56 Si veda la trascrizione a cura di P. Petitti e A.M. Riccomini in *Le meraviglie del mondo* 2016, pp. 198-211.

57 Una generica descrizione che si adatta a entrambi i busti qui analizzati.

58 TOMIATO 2004, pp. 213-214, fig. 3.03.11. Nel 1998 la serie di otto busti all'antica è confluita nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. n. 545/PM).

59 La Collezione Drovetti andò ad arricchire il nucleo iniziale del futuro Museo Egizio, costituito dalle opere importate da Vitaliano Donati (FABRETTI 1872, pp. 13-29; CURTO 1976, pp. 43-48; 1990).

60 Recentemente è stata individuata una piccola statuetta di imperatore romano con barbaro, inv. n. 301, per la quale si rinvia a RICCOMINI - PORCIANI 2014.

61 FABRETTI 1872, p. 33: "molti idoli e statuette in bronzo, in marmo, in terracotta ed in legno, mummie, pietre incise, avorii, tessuti ecc."

Bibliografia

ADORNATO G. 2007. *Sguardi letterari e giudizi d'arte: Lisippo e gli artisti dell'aletheia*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. De Angelis, Pisa, pp. 3-18.

ARNDT P. 1891-1942. *Griechische und römische Porträts*, München.

BACCI G.M. 2008. *Tutta la storia passata del Piemonte. Le sale, il percorso, le opere del Museo di Antichità*, in *Il Museo di Antichità*, a cura di G.M. Bacci - G. Pantò, Torino, pp. 3-24.

BAUDOIN F. 1961. *Das Rubenshaus*, Antwerp.

BAVA A.M. 1995. *Antichi e moderni: la collezione di sculture*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, pp. 135-176.

BEJOR G. 1979. *La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane*, in *Prospettiva*, 17, pp. 37-46.

BELLI PASQUA R. 1988. *Testa virile barbata: c.d. Pseudo-Seneca*, in *Museo Nazionale Romano. Le sculture. 9. Magazzini*.

- I ritratti*, I, a cura di A. Giuliano, Roma, pp. 43-44.
- BELLI PASQUA R. 1995. *Sculture di età romana in "basalto"*, Roma.
- BERNOULLI J.J. 1901. *Griechische Ikonographie mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen*, 2, München.
- BIANCHI BANDINELLI R. 1931. *Replica dello "Pseudo-Seneca" trovata in Siena*, in *Bollettino senese di Storia Patria*, II, pp. 197-206.
- BIEBER M. 1961. *The sculpture of Hellenistic age*, New York.
- BLÜMEL C. 1933. *Römische Bildnisse. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen Staatlichen Museen Berlin*, Berlin.
- BRIEGLER J. 1965. *Pseudo Seneca*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, VI, Roma, pp. 531-533.
- BRIZIO E. 1873. *Testa di marmo rappresentante Fileta di Coe*, in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 45, pp. 98-106.
- BRIZZOLARA A.M. 1976. *Ritratto dello Pseudo-Seneca*, in *Pelagio Palagi* 1976, pp. 272-273.
- BRIZZOLARA A.M. 1993. *Le sculture di provenienza collezionistica al Museo archeologico di Bologna: un bilancio*, in *Ocnus*, 1, pp. 53-61.
- BRUZZESE L. 2011. *Studi su Filemone comico*, Lecce.
- CADARIO M. 2011. *Nerone e il "potere delle immagini"*, in *Nerone*, Catalogo della mostra, a cura di M.A. Tomei - R. Rea, Milano, pp. 176-189.
- CARRELLA R. 2008. *Regiones V-VI*, in *Marmora pompeiana* 2008, pp. 63-108.
- CASO M. 2009. *Busto dello Pseudo-Seneca*, in *Le sculture Farnese. II. I ritratti*, a cura di C. Gasparri, Milano, pp. 17-20.
- CASO M. 2020. *Il ritratto dello Pseudo-Seneca tra scoperta e collezionismo*, in *La cultura dell'antico a Napoli nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel 50° anniversario*, Atti del convegno internazionale, Napoli-Ercolano 14-16 novembre 2018, a cura di C. Capaldi - M. Osanna, Roma (Studi e ricerche del Parco archeologico di Pompei, 43), pp. 283-293.
- CELLINI G.A. 2004. *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie*, s. IX, 18, pp. 227-513.
- CHRISTIAN K. 2004. *Raphael's Philemon and the collecting of antiquities in Rome*, in *The Burlington magazine*, 146, pp. 760-763.
- CROCCHIANTE G. 1726. *L'istoria delle chiese della città di Tivoli*, Roma.
- CROME J.F. 1935. *Das Bildnis Vergils*, Mantova.
- CURTO S. 1976. *Storia del Museo Egizio di Torino*, Torino.
- CURTO S. 1990. *Bernardino Drovetti: il collezionismo e i musei*, in *L'Egitto dal mito all'egittologia*, a cura di S. Donadoni - S. Curto - A.M. Donadoni Roveri, Torino, pp. 115-120.
- D'ACUNTO L.A. 2008. *Regio IX*, in *Marmora pompeiana* 2008, pp. 155-204.
- D'après l'antique* 2000. *D'après l'antique. Du modèle sculpté antique a ses copies et imitations*, Catalogo della mostra, Paris.
- DELLA VALLE G. 1936. *Il ritratto di Lucrezio*, in *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, s. 6, XII, pp. 571-620.
- DI CESARE R. 2011. *Ritratti di intellettuali tra mondo greco e romano*, in *Ritratti. Le tante facce del potere*, Catalogo della mostra, a cura di E. La Rocca - C. Parisi Presicce - A. Lo Monaco, Roma, pp. 93-107.
- DÜTSCHKE H. 1874. *Antike Bildwerke in Oberitalien in Turin, Brescia, Verona und Mantua*, IV, Berlin.
- FABER J. 1606. *Ioannis Fabri Bambergensis, medici Romani, in imagines illustrium ex Fulvij Ursini bibliotheca, Antuerpiae à Theodoro Gallaeo expressas, commentarius*, Antverpiae.
- FABRETTI A. 1872. *Il Museo di antichità della R. Università di Torino*, Torino.
- FAEDO L. 2007. *Il Fauno moralizzato - L'allestimento della Sala del Fauno a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane tra 1678 e 1704*, in *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, a cura di K. Schade - D. Rössler - A. Schäfer, Münster, pp. 201-214.
- FEA C. 1783. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Roma, trad. it. di J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1763 [1764].
- FELLETTI MAJ B.M. 1953. *Museo nazionale romano. 2. I ritratti*, Roma.
- FITZ DARBY D. 1957. *Ribera and the Blind Men*, in *The art bulletin*, 39, 2, pp. 195-217.
- FREL J. 1981. *Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu.
- FUCHS W. 1969. *Die Skulptur der Griechen*, München.
- FUCHS W. 2005. *Zum Pseudo-Seneca. Der Bedeutungsgehalt eines Kunstwerkes*, in *Thetis*, 11-12, pp. 113-118.
- FULVIO A. 1517. *Illustrium imagines*, Romae.
- FURTWÄNGLER A. 1897. *Sammlung Somzée: antike Kunstdenkmäler*, München.
- GABORIT J.-R. 2000. *Homme âgé, dit Sénèque*, in *D'après l'antique* 2000, p. 316.
- GABORIT J.-R. 2002. *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des sculptures (1996-2001)*, Paris.
- GALLO I. 1985. *Cratete cinico o Filemone? (Nota a Diogene Laerzio II 25)*, in *Quaderni urbinati di cultura classica*, 20, 2, pp. 151-153.
- Gentes et principes* 1993. *Gentes et principes: iconografia romana in Abruzzo*, a cura di M.R. Sanzi di Mino - L. Nista, Pisa.
- GHISELLINI E. 1993. *Ritratto del c.d. Pseudo-Seneca*, in *Il Palazzo del Quirinale: catalogo delle sculture*, a cura di L. Guerrini - C. Gasparri, Roma, pp. 173-174.
- GRIFFO C. 1992. *Filemone*, in *Uomini illustri dell'antichità. I. I. Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, a cura di B. Palma Venetucci, Roma, pp. 152-153.
- GUALANDI G. 1976. *Il Palagi collezionista*, in *Pelagio Palagi artista* 1976, pp. 221-232.
- HASKELL F. - PENNY N. 1984. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Torino.
- VON HEINTZE H. 1975. *Pseudo-Seneca - Hesiodo der Ennius*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 82, pp. 143-163.
- VON DEN HOFF R. 1994. *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München.
- VON DEN HOFF R. 1995. *Ein Dichterbildnis des 2. Jhs. v. Chr.*, in *Archäologischer Anzeiger*, pp. 457-471.
- VON DEN HOFF R. 2016. *Porträtkopfeines Dichters, sog. Pseudo-Seneca (Sk. 324)*, in *Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatliche Museen zu Berlin. 1. Griechische und römische Bildnisse*, a cura di A. Scholl, Berlin, pp. 351-352.
- IG. *Inscriptiones Graecae*, Berolini, 1873 sgg.

- KRAHMER G. 1934-1936. *Hellenistische Köpfe*, in *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 1, pp. 218-255.
- LANDWEHR C. 2008. *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae: Denkmäler aus Stein und Bronze. 4. Porträtplastik: Fragmente von Porträt-oder Idealplastik*, Mainz am Rhein.
- LAURENZI L. 1955. *Menandro, Omero, Esiodo*, in *Rivista italiana di archeologia e storia dell'arte*, pp. 190-208.
- LAZZARINI L. 2002. *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani*, in *I marmi colorati 2002*, pp. 223-266.
- LEFÈVRE E. 1992. *Dalla Nea alla Palliata. Plauto e Filemone*, in *Aevum antiquum*, 5, pp. 129-142.
- LIPPOLD G. 1918. *Ikongraphische Problem*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 33, pp. 1-30.
- LÖWY E. 1930. *Zum Bildnis des Euripide*, in *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen*, 26, pp. 129-135.
- MADERNA C. 2010. *Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nero (54-68 n. Chr.)*, in *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, a cura di P.C. Bol, Mainz am Rhein, pp. 101-133.
- MAIURI A. 1933. *Una nuova replica del ritratto del "pseudo-Seneca"*, in *Notizie degli scavi di antichità*, pp. 336-338, tav. VIII.
- MANSUELLI G.A. 1961. *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, 2, Roma.
- MARI Z. 2013. *Risultati della seconda, terza e quarta campagna di scavo nella villa romana in località Formello a Palombara Sabina (Roma)*, in *Lazio e Sabina. 9. Nono incontro di studi sul Lazio e la Sabina. Atti del convegno, Roma 27-29 marzo 2012*, a cura di G. Ghini - Z. Mari, Roma, pp. 89-95.
- MARI Z. 2015. *Ritratto dello pseudo-Seneca*, in *Ai confini di Roma. Tesori archeologici dai musei della provincia*, Catalogo della mostra, Roma, p. 114.
- I marmi colorati 2002. I marmi colorati della Roma imperiale*, Catalogo della mostra, a cura di M. De Nuccio - L. Ungaro, Venezia.
- Marmora pompeiana 2008. Marmora pompeiana nel Museo archeologico nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*, a cura di A. Carrella - L.A. D'Acunzio - N. Inserra - C. Serpe, Roma.
- MATTUSCH C.C. 2005. *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and after life of a sculpture collection*, Los Angeles.
- MATTUSCH C.C. 2017. *The name of the artist, the fame of the bronze and the bane of multiples*, in *Techne*, 45, pp. 14-23.
- Le meraviglie del mondo 2016. Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Bava - E. Pagella, Genova.
- MERCANDO L. - LAZZARINI M.L. 1995. *Sculture greco-romane provenienti dall'Egitto nel Museo di Antichità di Torino*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Il centenario del Museo greco-romano. Atti del II congresso internazionale italo-egiziano, Alessandria 23-27 novembre 1992*, a cura di N. Bonacasa - C. Naro - E.C. Portale - A. Tullio, Roma, pp. 356-367.
- VAN DER MEULEN M. 1975. *Petrus Paulus Rubens antiquaries. Collector and copyist of antique gems*, Alphen aan den Rijn.
- MICHAELIS A. 1882. *Antic Marbles in Great Britain*, Cambridge.
- MICHELETTO E. 2006. *Archeologia e collezionismo in Piemonte nell'Ottocento*, in *Arqueologia, coleccionismo y antiguedad. España e Italia en el siglo XIX*, a cura di J. Beltrán Fortes - B. Cacciotti - B. Palma Venetucci, Sevilla, pp. 395-418.
- MICHELETTO E. 2009. *Collezionismo dinastico a Torino nell'Ottocento. Le raccolte sabaude di archeologia e il Regio Museo di Antichità*, in *Colligate Fragmenta. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Piemonte. Atti del convegno, Tortona 19-20 gennaio 2007*, a cura di M. Venturino Gambari - D. Gandolfi, Bordighera, pp. 83-104.
- MILANOVIC N. 2021. *Peintures françaises du XVIIIe siècle du musée du Louvre*, Paris.
- MONTANARI G. 2019. *Da Rubens a Finelli. Il ritratto di Seneca come modello culturale nella prima metà del XII secolo*, in *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni. Studi a margine del saggio di Enrico Castelnuovo. Il significato del ritratto pittorico nella società (1973)*, a cura di F. Crivello - L. Zamparo, Torino, pp. 197-204.
- MORENO P. 1994. *Scultura ellenistica*, Roma.
- MÜLLER HOFSTEDTE J. 1968. *Zur Kopfstudie im Werk von Rubens*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 30, pp. 223-252.
- NEUDECKER R. 1988. *Die Skulpturen-ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz.
- NEVEROV O. 1984. *The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture in the Hermitage Museum*, in *American journal of archaeology*, 88.1, pp. 33-42.
- NOBILONI B. 1992a. *Filemone*, in *Uomini illustri dell'antichità. I.1. Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, a cura di B. Palma Venetucci, Roma, pp. 84-85, p. 152.
- NOBILONI B. 1992b. *Pseudo Seneca*, in *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, 1.2, a cura di B. Palma Venetucci, Roma, pp. 287-289.
- ORSI P. 1922. *Ricordi di Epicarmo*, in *Bollettino delle rappresentazioni classiche di Siracusa*, 2, p. 17.
- ORSINI F. 1598. *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, numismatibus et gemmis expressae quae extant Romae, maior pars apud Fulvium Vrsinum, Antverpiae*.
- PACE B. 1945. *Arte e civiltà della Sicilia antica*, III, Genova-Roma-Napoli.
- PALMA VENETUCCI B. 2001. *Le nuove disposizioni all'interno del Casino del Bel Respiro e nella decorazione dei giardini*, in *Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione*, a cura di B. Palma Venetucci, Roma, pp. 142-157.
- PASQUIER A. 2000. *Le Pseudo-Sénèque d'Herculanum*, in *D'après l'antique 2000*, p. 312.
- Pelagio Palagi 1976. Pelagio Palagi artista e collezionista*, Catalogo della mostra, a cura di G.C. Cavalli, Bologna.
- PENNY N. 1992. *Catalogue of European sculpture in the Ashmolean Museum: 1540 to the present day. 2. French and other European sculpture (excluding Italian and British)*, Oxford.
- PERGOLA S. 2002. *Significato e uso di alcuni marmi colorati nella ritrattistica imperiale*, in *I marmi colorati 2002*, pp. 321-322.
- PERGOLA S. 2017. *Elementi statuari della scaenae frons*, in *Theatrum Marcelli*, a cura di P. Ciancio Rossetto - G. Pisani Sartorio, Roma, pp. 193-203.
- PICOZZI M.G. 2010. *Statua ritratto di filosofo*, in *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo nuovo*, 1, a cura di E. La Rocca - C. Parisi Presicce, Roma, pp. 456-461.
- POLLITT J.J. 1986. *Art in the Hellenistic age*, Cambridge.

- POULSEN F. 1921. *Ikonographische Miscellen*, København.
- POULSEN F. 1951. *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.
- POULSEN F. 1954. *Les portraits grecs*, *Glyptothèque Ny Carlsberg*, Copenhagen.
- PRINZ W. 1973. *The four philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-century painting*, in *The art bulletin*, 55.3, pp. 410-428.
- PRYCE F.N. - SMITH A.H. 1904. *Catalogue of Greek sculpture in the British Museum*, III, London.
- QUEYREL F. 2016. *La sculpture hellénistique. Formes, thèmes et fonctions*, Paris.
- RICCOMINI A.M. - PORCIANI L. 2014. *Una statuetta con imperatore e barbaro nel Museo di Antichità di Torino*, in *Archeologia classica*, 65, pp. 499-512.
- RICHTER G.M.A. 1964. *Greek portraits. IV. Iconographical studies: a few suggestions*, Bruxelles.
- RICHTER G.M.A. 1965. *The portraits of the Greeks*, I, London.
- ROBINSON D.M. 1940. *A new marble bust of Menander, wrongly called Vergil*, in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 83, 3, pp. 465-477.
- SANGINETO B. 1979. *Il ritratto dello Pseudo-Seneca*, in *Siena: le origini. Testimonianze e miti archeologici*, Catalogo della mostra, a cura di M. Cristofani, Firenze, pp. 111-112.
- SCHAAFFHAUSEN H. 1888. *Eine in Köln gefundene römische Terracotta-Büste*, in *Bonner Jahrbücher*, LXXXV, pp. 55-73.
- SCHFOLD K. 1943. *Bildnisse der antiken Dichter, Redner, und Denker*, Basel.
- SCHFOLD K. 1997. *Bildnisse der antiken Dichter, Redner, und Denker. Neubearbeitet*, Basel.
- SCHRÖDER 1993. *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, Mainz am Rhein.
- SEEBERG A. 1959. *Two Pseudo-Seneca replicas in Oslo*, in *Symbolae Osloenses*, 35, pp. 98-112.
- SIX J. 1913. *Myron de Thèbes*, in *Bulletin de correspondance hellénique*, 37, pp. 359-377.
- SPENCE J. 1747. *Polymetis: or, an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the antient artists. Being an attempt to illustrate them mutually from one another*, London.
- STRANDMAN B. 1950. *The Pseudo-Seneca problem*, in *Konst-historisk tidskrift. Journal of art history*, 19, pp. 53-93.
- STUDNICZKA F. 1918. *Das Bildnis Menanders*, Leipzig (Neues Jahrbücher für das klassische Altertum. Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik, 21).
- THEVET A. 1584. *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres*, Paris.
- THIELEMANN A. 2006. *Sprechende Köpfe. Seneca-Bildnisse um 1600*, in *300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock. Akten des internationalen Kolloquiums Schloss Blakensee, 30.9.-2.1.2000*, a cura di H. Wrede - M. Kunze, München, pp. 167-206.
- TOMIATO M. 2004. *Statuaria e scultura decorativa per la "Real Villeggiatura"*, in *Pollenzo. Una città romana per una "Real Villeggiatura" romantica*, a cura di G. Carità, Savigliano, pp. 207-223.
- VICKERS M. 1977. *Rubens's bust of 'Seneca'?*, in *The Burlington magazine*, 119, pp. 643-645.
- VOUTIRAS A. 1990. *Menander und sog. Pseudo-Seneca*, in *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerk. II. Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino*, II, a cura di P.C. Bol, Berlin, pp. 163-166.
- VOUTIRAS E. 2009. *Imagines virorum illustrium. Problemi di identificazione dei ritratti greci*, in *Archeologia classica*, 60, pp. 85-115.
- WÓJCIK M.R. 1986. *La Villa dei Papiri di Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardo repubblicana*, Roma.
- ZANKER P. 1989. *Augusto e il potere delle immagini*, Torino.
- ZANKER P. 1997. *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino.
- ZANKER P. 2000. *I ritratti di Seneca*, in *Seneca e il suo tempo. Atti del convegno internazionale, Roma-Cassino 11-14 novembre 1998*, a cura di P.G. Parroni, Salerno, pp. 47-58.
- ZANKER P. 2006. *La fatica del pensare: poeti e filosofi nell'arte greca*, in *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bottini, Milano, pp. 65-77.