

RITRATTO DI UN VATE ANTICO

QUESTO busto esposto nel Museo di Ostia nella sala II ¹⁾ ha sempre imbarazzato gli archeologi, a cui ho sentito esprimere le opinioni più diverse in proposito, spingendomi così a pormi il problema nel raccoglimento ostiense per cercare di chiarire la causa del disagio esegetico e stilistico.

Fu trovato insieme a frammenti di sarcofagi e a vari altri oggetti nel riempimento di una delle tombe fuori Porta Romana nel 1910, ²⁾ ma non è stato finora mai pubblicato (fig. 1).

È un busto in marmo lunense, alto 0,47, largo 0,33, mancante della base e tagliato fino alle ascelle, di un uomo maturo e barbato; porta un mantello che girando sotto l'ascella, lascia nuda la spalla destra e sulla parte destra del petto è scolpito un serpentello con la coda partente dalla regione del cuore e risalente con ritmo ondulato verso la spalla nuda, con il corpo gradatamente ingrossantesi e con la testa eretta verso il collo. Il mantello ha semplici pieghe senza rimbocchi e lembi sovrapposti. La testa barbata (figg. 2 e 3) è volta leggermente verso sinistra rispetto a chi guarda, è di struttura piuttosto allungata, con corti e fitti riccioli che formano una spessa calotta cinta da una corona di foglie di alloro intrecciata con bende e con due gruppi di bacche sul davanti. La corona è piuttosto schiacciata e nella parte posteriore è modellata molto sommariamente, come i capelli, che sono invece espressi con maggiori dettagli intorno alla fronte. Si bipartiscono al centro orizzontalmente in due ciocche divergenti, dalle punte estreme leggermente ricurve e le ciocche adiacenti sulle tempie scendono con rigida simmetria verticale arricciandosi alle estremità in volute stilizzate. Ma tutte queste ciocche sulla fronte sono compatte e creano un largo arco unitario che delimita nettamente la fronte con sorvegliato rigore, scevro di movimento plastico e di effetti chiaroscurali.

Allo stesso gusto si intonano lo schema e il modellato sia della barba, a piccole ciocche minute unite e compatte, con andamento leggermente serpeggiante che formano una massa aderente dal taglio stordito, in cui si vedono divergere con le estremità arricciate quelle sul mento, sia dei baffi spioventi ed attorti che incorniciano severamente la bocca.

Le sopracciglia descrivono ugualmente una netta e vigorosa arcata sottolineata dal modellato dei peli come attorti. Il taglio degli occhi è a mandorla

piuttosto allungata e sono incise le pupille con l'iride a mezzaluna con lo sguardo volto in alto con aria assorta e quasi ispirata, il cui effetto si conserta con una certa magrezza delle guance, leggermente ma espressivamente segnate da un solco obliquo sotto gli zigomi, e con due rughe sottili incise sulla fronte. Il naso è piuttosto appuntito e sporgente, gli orecchi sono resi alquanto sonmariamente.

L'esecuzione del busto non è certo esperta e raffinata, anzi si distingue proprio per un carattere di schematica e scabra rapidità, fatto tutto a colpi di scalpello senza gioco di trapano neanche nelle pieghe del mantello, senza rifiniture, lasciando a esempio intatto il solco di contorno intorno alla barba, senza levigature delle parti nude. Questa acerbità di esecuzione sembra intonarsi peraltro con lo stile del tema e con l'effetto generale dell'opera; la tecnica cioè, più che dovuta a rozzezza di mano, sembra qui una qualità stilistica.

Non considererei questo busto opera di un rozzo scalpellino di periodo imperiale perchè a questa tecnica sommaria e cruda si unisce, come ho detto, una aderente comprensione del linguaggio formale dell'originale a cui questa copia si ispira, chè di copia in un certo senso dobbiamo evidentemente parlare per il soggetto tutto particolare e per il contenuto stilistico di questo volto.

La tecnica dei più inesperti scultori di ritratti o di sarcofagi del II o del III sec. d. C. è molto diversa, con trascurato uso del trapano, in genere con levigature di facile effetto; e qui non si tratta neanche di opera non finita. Perciò tale tecnica mi pare che non possa riportarsi altro che a un periodo in cui gli scultori romani cominciavano a lavorare il marmo, con lo scalpello ancora uso a cavar immagini dal travertino o dalla pietra e non avevano ancora sperimentato, non senza l'insegnamento greco, tutte le ricche possibilità espressive che il materiale più fine offriva loro, prestandosi a raffinate levigature, a dettagli minuti, a delicati colorismi, a plastiche morbidezze.

Dalla sola evidenza tecnica daterei perciò questo singolare busto all'incirca in periodo cesariano. E a prima vista, questa datazione può sorprendere per il taglio del busto, che farebbe piuttosto pensare a un periodo dalla fine del I sec. d. C. al III sec. d. C.

Ma anche per questo elemento tettonico il busto presenta delle caratteristiche particolari che non si armonizzano con quelle dei busti del II e III sec. d. C.

Infatti, mentre questi nella parte posteriore hanno espressa tutta la curva delle spalle e il petto è modellato nel suo reale volume con piani aggettanti e obliqui, questo busto ostiense è sul davanti completamente verticale e piatto, quasi come laminato, e dietro è ritagliato proprio sull'orlo delle spalle come i busti repubblicani e augustei, e anzi è incavato in corrispondenza della nuca, sicché in profilo appare stretto, verticale e appiattito. Manca inoltre la tabella ansata o qualche elemento di passaggio tra il busto e il piede, oggi perduto, che difficilmente sarebbe mancato in un busto di età imperiale. Questa sagoma così peculiare e insolita in età repubblicana del busto ostiense, che non è neanche simmetrico nel taglio del braccio nudo e di quello panneggiato, penso invece che debba mettersi in relazione con il desiderio di avere una superficie adeguata per scolpirvi il serpente, la cui importanza simbolica in questa immagine è ovvia.

Con una datazione in età cesariana contrasterebbe infine anche l'indicazione delle pupille con l'iride semi-lunata incisa, ma si deve peraltro notare che non è resa con un incavo profondo o con i due fori di trapano come nei ritratti imperiali, bensì è segnata leggermente con lo scalpello e costituisce qui un dettaglio che riporterei al modello bronzeo a cui questo busto si ispira.

Stilisticamente questo ritratto ostiense non può inquadrarsi in nessuna fase del periodo imperiale; e se il taglio della barba porterebbe a collocarlo tra Adriano e i Severi, rimane impossibile giustificare in una tale epoca il *ductus* dei capelli, la struttura, la severa intonazione, la rigida composizione, il carattere sobrio e disadorno, oltre a quegli elementi tecnici e tettonici cui ho accennato. L'intonazione stilistica di questo busto è infatti molto diversa da quella di opere classicistiche arcaizzanti adrianeae, perché la sostanza che si avverte anche attraverso la modesta esecuzione non è greca, ma di sapore etrusco-italico.

Se in questa sobria austerità una certa fissità potrebbe invitare a qualche confronto con opere del tardo impero, del IV e V sec. d. C., come la stessa statua di togato del Museo Ostiense,³⁾ contrasta subito con simili richiami la stilizzazione dei capelli e della barba: onde si giustifica l'imbarazzo finora manifestato dinanzi a questo busto enigmatico.

In esso non può a mio parere vedersi il ritratto di un qualsiasi cittadino ostiense di periodo imperiale, ma una creazione romana ispirata ad un originale più antico e che va datata per ragioni tecniche, tettoniche e formali nel I sec. a. C.

Dobbiamo ora cercare pertanto di risalire da questo busto all'archetipo a cui si è ispirato lo scultore attraverso quegli elementi stilistici che esso conserva.

Pur nella semplificazione e attenuazione del copista a me sembra di scorgere nella struttura così allungata

e magra del cranio, nella posizione alta della corona, nell'asciutta severità delle forme, nella stilizzazione arcaica dei capelli e della barba, nelle sopracciglia salienti e attorte, i caratteri evidenti di una creazione di stile etrusco-italico del IV secolo a. C.

Per essere stato riecheggiato a distanza di tempo da un copista romano l'originale non può aver rappresentato che un personaggio famoso di cui qualche ostiense desiderava avere l'immagine, e stile e concezione fanno pensare alla serie di statue di personaggi della storia e della leggenda che andarono innalzandosi nel Foro romano e sul Campidoglio appunto a partire dall'incendio gallico, delle quali ci parlano le fonti, e di cui abbiamo qualche riflesso nelle monete repubblicane che il Vessberg ha recentemente ripreso in esame.⁴⁾

Per arrivare a comprendere e valutare questo singolare busto ostiense bisogna cioè riportarsi a quel clima artistico della Roma repubblicana che è stato per la prima volta intuito e definito contemporaneamente da R. Bianchi Bandinelli⁵⁾ e da G. Kaschnitz-Weinberg,⁶⁾ inquadrando la famosa testa del c. d. Bruto Capitolino, e che oggi va sempre meglio chiarendosi.

Roma nel periodo regio fu semplice e rozza: "il culto romano non richiedeva ancora simulacri o templi. Frugale la religione, poveri i riti e nessun tempio alla triade Capitolina elevato al cielo, bensì provvisori altari di zolle e vasi fittili di Samo e poco fumo di sacrifici e in nessun luogo l'immagine della divinità stessa", dice Tertulliano del periodo di Numa (*Apologeticum*, 25, 12); perché, soggiunge, "l'ingegno dei Greci e degli Etruschi nel plasmare le statue di culto non aveva ancora inondato la città". Questo simbolico quadro della Roma dei primi re che si delinea dalla tradizione varroniana, doveva rispecchiare la realtà. La venuta da Corinto in Etruria degli artisti greci dai significativi nomi di Eucheir, Diopos ed Eugrammos al seguito di Demarato intorno alla metà del VII secolo, con i quali Plinio fa iniziare la plastica in Italia, rappresenta quel vivificatore influsso greco che si manifestò in Etruria in questo periodo sostanzialmente e potenziando vitalmente le qualità e possibilità artistiche etrusche.

Fu appunto a quest'arte etrusca, la quale con l'insegnamento greco aveva preso slancio e vigore, che Roma dovette il primo avvicinamento all'arte, e le recenti scoperte vengono a confermare il fondo della tradizione varroniana raccolta da Plinio (*N. H.*, XXXV, 157) dell'incarico che Tarquinio Prisco commise al veiente Vulca di eseguire in terracotta la statua di Giove e la quadriga del Tempio Capitolino e una statua di Ercole. Per questa fabbrica del tempio maggiore della città, che rappresenta la prima grande impresa architettonica e artistica di Roma antica, furon chiamati d'ogni parte d'Etruria artefici con il denaro pubblico e con il concorso della plebe, come tramanda Livio (I, 56, 1),

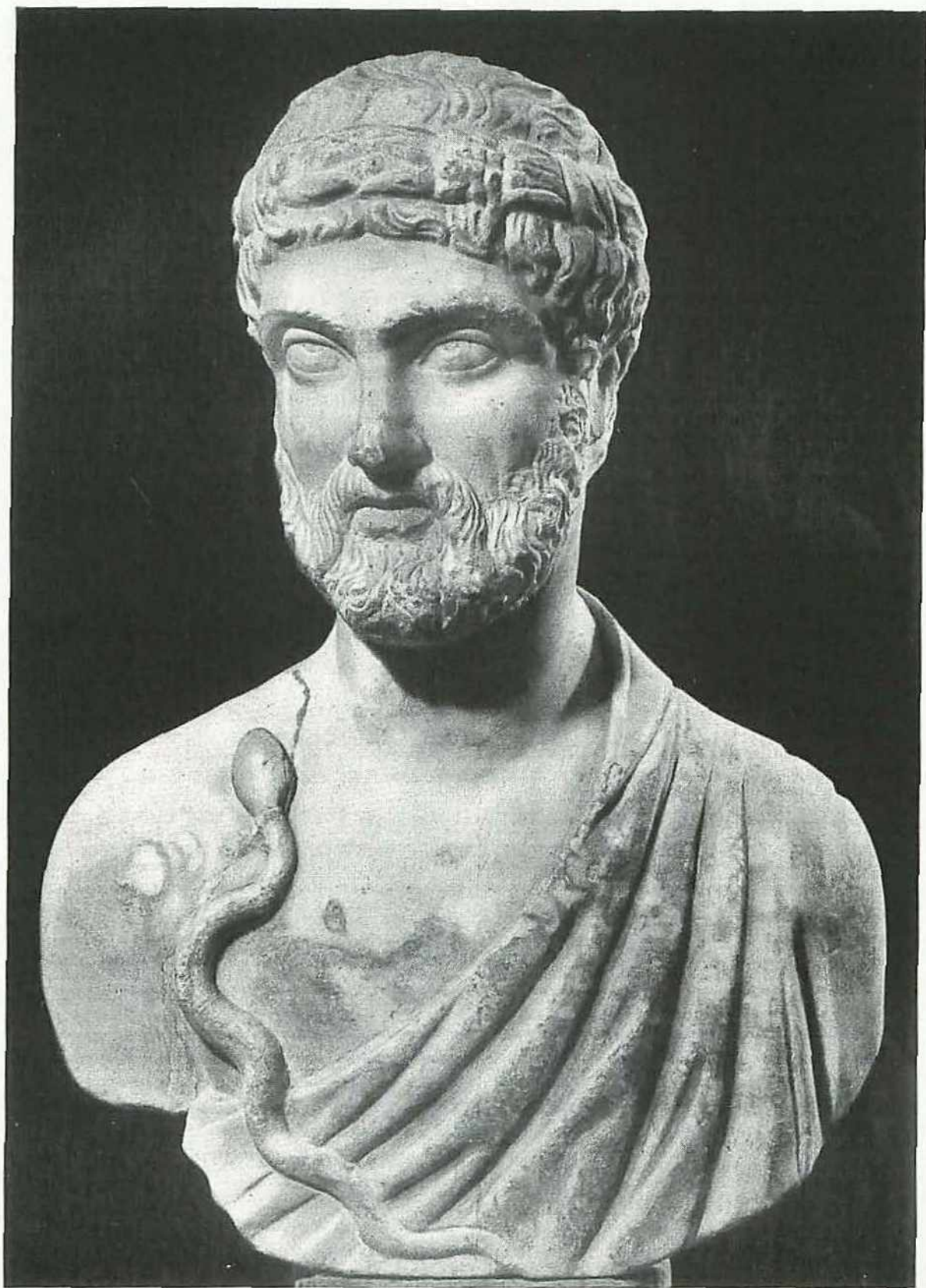


FIG. 1 - OSTIA, MUSEO - BUSTO DI UN VATE

testimoniando questa piena dipendenza artistica di Roma dall'Etruria in questo periodo delle origini.

Anche per l'altra notevole impresa architettonica e artistica che segue nel V secolo, e cioè la costruzione del tempio di tipo etrusco-italico di Cerere, Roma si rivolse ad artisti stranieri per la decorazione plastica e pittorica; e Damofilo e Gorgaso, che firmarono in greco la loro opera decorativa (Plin., *N. H.* XXXV, 154), vennero forse dalla Magna Grecia, e sono un simbolo di quel primo contatto della incolta Roma con il raffinato ambiente artistico dell'Italia meridionale, che si aprirà largamente in seguito alle guerre di conquista, e che non mancherà più tardi di agire sulla cultura artistica romana.

Ma nel V e IV secolo la Roma delle lotte di difesa e di espansione contro Etruschi, Volsci, Equi, Galli, Sanniti non sente il bisogno di coltivare l'arte per allietare una semplice vita, basata sulla spada e sulla legge. "Gli antichi Romani", — dice Strabone (V, 235) — "non si curavano della bellezza, tutti presi da cose più grandi e più necessarie".

Quando Camillo nel 396 prende e saccheggia Veio, le statue degli dei interessano più come immagini di culto che come opere d'arte (Liv., V, 22, 3-7); e quando Camillo decora la porta di casa con battenti bronzei — bottino certo veiente — è accusato di crimine (Plin., *N. H.*, XXXIV, 13; Plut., *Camill.*, 12, 1).

Ma se Roma disdegna l'arte come lusso decorativo, ne comincia a sentire sempre più il bisogno, oltre che per scopi religiosi, per un fine celebrativo. Dinanzi ai popoli della penisola di civiltà superiore, come Etruschi, Campani e Greci, che va progressivamente sottomettendo nel IV e nel III secolo, vuole mostrare anch'essa le glorie patrie, vuole celebrare le grandi figure leggendarie e storiche del suo passato che hanno gettato le basi della sua potenza presente, e vuole innalzare nei luoghi più cospicui del Campidoglio e del Foro le statue-ritratto onorarie di questi personaggi come documenti di storia, con una funzione politica ed etica.

L'esempio dei Greci di dedicare pubblicamente statue-ritratto di uomini, come i vincitori di Olimpia, come Armodio e Aristogitone, fu poi accolto da tutti *humanissima ambitione*, dice Plinio (*N. H.*, XXXIV, 17) *et in omnium municipiorum foris statuæ ornamentum esse coepere propagarique memoria hominum, et honores legendi ævo basibus inscribi, ne in sepulcris tantum legerentur*.

Queste dediche, che la tradizione fa risalire fino al VI e V secolo, debbono invece riportarsi nel clima storico celebrativo dal IV secolo in poi.

Forse tra le prime bisogna porre quelle dei sette re di Roma sul Campidoglio, e un altro gruppo omogeneo più tardo dovette essere quello degli eroi della storia leggendaria rappresentata dalle statue di Porsenna nella

Curia, di Orazio Coclite nel Comizio, di Muzio Scevola, della statua equestre di Clelia al Portico di Metello. Piccole statuette espiatorie erano invece quelle degli ambasciatori uccisi dai Fidenati nella seconda metà del V sec. a. C. erette sui rostri e che Plinio (XXXIV, 23) ricorda tra le più antiche.

Queste statue, che dobbiamo immaginare di stile etrusco-italico, apparivano di un carattere arcaico agli occhi dei cittadini del periodo imperiale, e Plutarco dice quella di Porsenna *ἀπλοῦς καὶ ἀρχαῖος τῇ ἐργασίᾳ*; e questa definizione di arcaica semplicità, che possiamo estendere anche alle altre, ci assicura che dovevano essere scevre di ogni sostanza ellenistica, di ogni diretto influsso greco.

Se molte erano già scomparse al tempo di Plinio e oggi non sono che un ricordo letterario per noi, ad eccezione di qualche debole riflesso nelle monete repubblicane, possiamo conoscere la statua di Numa, attraverso una copia di età imperiale brillantemente riconosciuta da C. Anti in una statua trovata nella Casa delle Vestali nel Foro,⁷⁾ che il Vessberg ha stranamente ignorato nel suo studio sulla ritrattistica repubblicana. (figg. 4-5). È interessante notare che quando essa fu scoperta nel 1883 il Lanciani la disse del IV sec. d. C., pensando che potesse riprodurre Vezio Agorio Pretestato,⁸⁾ ipotesi accettata dal Grisar;⁹⁾ e che anche il Marucchi la giudicò di questo periodo pensando piuttosto a Simmaco.¹⁰⁾ Così, più volte ho sentito proporre di sfuggita la data del V secolo d. C. per il busto ostiense: richiamo significativo, perchè credo infatti che ci troviamo di fronte a un analogo problema stilistico che richiede un'analogia soluzione, indicata con così fine intuito dall'Anti per la statua di Numa. Richiamo significativo anche, perchè in fondo il tardo impero nella concezione e nella visione torna a riavvicinarsi all'arcaismo con la frontalità, la fissità, l'ieraticità, l'astrazione e la geometrizzazione.

Solo che nell'arte della *Spätantike* siamo alla fine di un processo, alle ultime conseguenze di una serie di esperienze e di conquiste, mentre nell'arcaismo siamo agli inizi; e il clima spirituale è profondamente diverso.

Quegli elementi arcaici che sostanziano così stranamente tanto la testa di Numa come il busto ostiense, non vanno dunque riferiti al IV sec. d. C., ma al IV sec. a. C.

Le monete che riproducono l'immagine di Numa (fig. 6) sono molto convenzionali; ma concordano tuttavia con la testa della statua nella struttura alta e tondeggiante del cranio, nella striatura dei capelli compatti, nel taglio basso sulla fronte, nella benda regale, e dovevano concordare anche nella lunga barba spessa, striata e appuntita, come si vede dalle parti che restano nella statua.

La mancanza del pezzo della barba lavorato a parte, forse per un antico restauro, altera purtroppo

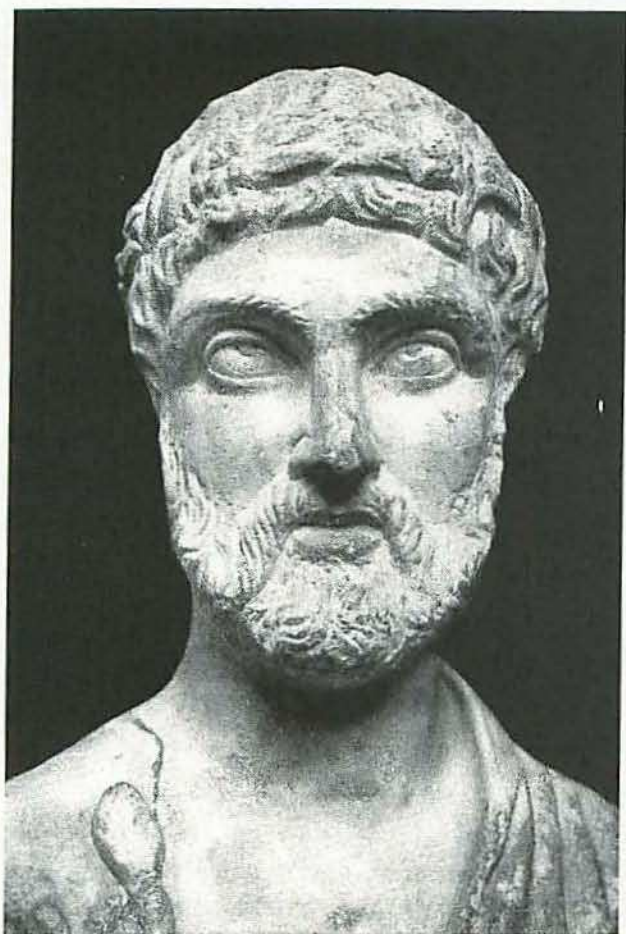


FIG. 2 - OSTIA, MUSEO - TESTA DEL BUSTO DI UN VATE (PROSPETTO)

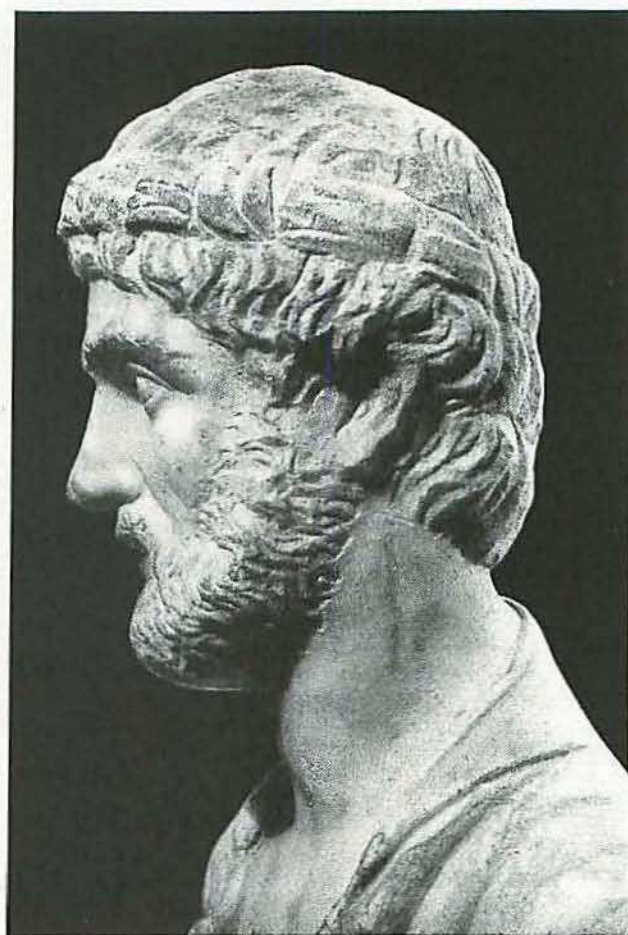


FIG. 3 - OSTIA, MUSEO - TESTA DEL BUSTO DI UN VATE (PROFILO)

quell'aspetto originario che doveva apparire più severo e più ieratico di quello attuale. Non la direi perciò, come fa l'Anti, una variante molto libera della statua del Campidoglio fatta da uno scultore di second'ordine del II sec. d. C., ma una copia antoniniana che presuppone quell'originale bronzeo, da cui deriva il tipo monetale, e che non daterei nel III sec. a. C., come l'Anti, ma nella prima metà del IV sec. a. C. Il confronto con le monete esclude anche in questo caso la possibilità di considerare la testa di Numa come una creazione arcaizzante adrianea, classicistica, perchè è chiaro che lo scultore, come nel busto ostiense, si ispira a modelli più antichi etrusco-italici e non greci. Lo scultore cesariano della testa ostiense aderisce peraltro al modello etrusco-italico più spontaneamente dello scultore antoniniano del Numa, che è più classico nel taglio degli occhi e delle sopracciglia e leviga il volto.

Questa statua di Numa, come ha messo in evidenza Attilio Degrassi,¹¹ non poteva essere stata peraltro collocata nella Casa delle Vestali perchè Simmaco (*Epist.*, II, 36) dice, a proposito della richiesta delle Vestali di erigere un monumento a Vezio Agorio

Pretestato, "*ego qui adverterem neque honestati virginum talia in viros obsequia convenire neque more fieri quod Numa auctor, Metellus conservator religionum omnesque pontifices maximi numquam ante meruerunt, haec quidem silui...*". Non era conveniente che in una casa di vergini fosse eretta l'immagine di un uomo e questa regola venne mantenuta anche per Numa e per Metello, onde erra il Lanciani nel pensare che la statua eretta dalla vestale Massima Celia Concordia a Vezio Agorio Pretestato, documentata dalla iscrizione della statua che alla vestale aveva dedicato in cambio la moglie del magistrato (*C. I. L.*, VI, 2145), fosse collocata nella Casa delle Vestali, mentre invece era probabilmente innalzata nella casa stessa di Vezio Agorio Pretestato sull'Esquilino. Ma dal passo di Simmaco non trarrei peraltro, come fanno il Degrassi e il Bloch,¹² la conclusione che la statua trovata nell'atrio delle Vestali non possa raffigurare Numa, perchè gli elementi tipologici e stilistici mi sembrano invece sostenere pienamente l'identificazione dell'Anti. Dobbiamo infatti tener presente che la statua fu rinvenuta insieme a quelle delle Vestali accatastata in un mucchio

presso una fornace per calce nell'atrio e quindi non è detto che originariamente si trovasse nell'atrio stesso, sebbene sia logico pensare a una provenienza dalle immediate vicinanze. Forse era collocata nella Regia, dove un'immagine di Numa non poteva mancare.¹³⁾ La Regia, come si sa, è adiacente alla Casa delle Vestali, con cui era strettamente collegata, ed è menzionata fino al IV sec. d. C.; può darsi quindi che nel II sec. d. C. si collocasse nella Regia la statua di Numa, e che nel IV sec. d. C. dopo Teodosio, quando i luoghi di culto vengono chiusi e occupati, si siano tolte dai loro piedistalli le statue delle Vestali e anche quella vicina di Numa dalla Regia e che si siano ammassate per farne calce in un angolo dell'atrio della casa dove il piccone le ha ritrovate.

Le statue dei re di Roma sul Campidoglio vennero certamente innalzate nel IV sec. a. C., e dovevano costituire un gruppo omogeneo e coevo, eretto in un medesimo momento e per un medesimo scopo celebrativo e ufficiale, e non in epoche diverse come si è pensato.¹⁴⁾ Se quelle di Romolo e di Tito Tazio non avevano la tunica (Plin., *N. H.*, XXXIII, 9), non credo che se ne possano dedurre differenze cronologiche, ma solo un desiderio di differenziare in alcuni dettagli le statue — che erano necessariamente convenzionali trattandosi di ritratti di pura fantasia — facendone per esempio alcune barbute, come Numa, altre sbarbate come Anco Marcio (fig. 7), magari con riferimento intenzionale, per i più antichi Romolo e Tito Tazio, al primitivo uso di portare la toga senza tunica, proprio dei prisci Romani.¹⁵⁾ E riterrei anche poco probabile che le differenze tipologiche dipendano da una tradizione iconografica preesistente per alcuni re, che è molto difficile ad ammettere prima del IV secolo e scampata all'incendio gallico.

Rispetto alla testa di Numa quella ostiense appare meno classica, con accento più italico, specialmente nella struttura, che non ha la pienezza e l'equilibrio che sostanziano quella del secondo re romano, e presenta invece una asciutta magrezza delle guancie, uno scarno ovale e un caratteristico allungamento del cranio stretto e alto nella parte superiore. Ma pur con queste differenze stilistiche e struttive direi che ambedue le teste risalgono a modelli del sec. IV, con un certo intervallo di tempo separante quello più antico di Numa da quello leggermente più recente di Ostia. Il legame stilistico e cronologico è peraltro confermato anche dai dettagli, come a esempio l'arricciarsi in volute delle estremità delle ciocche dei capelli, visibile nei primi ciuffi sulle tempie nella testa di Numa e meglio ancora in varie ciocche sulle tempie della testa ostiense. È una stilizzazione, residuo dello stile severo, che si attarda in ambiente italico e caratterizza molte opere etrusche del V e IV sec. a. C., specialmente sculture di ambiente chiusino.¹⁶⁾

Il ritratto di defunto sul noto sarcofago ceretano del Museo Gregoriano,¹⁷⁾ scolpito sulla *kline* in una ieratica fissità da un vigoroso scalpello etrusco, che daterei ai primi del IV secolo, può rappresentare il precedente stilistico più immediato e più stretto da cui muovono le teste del Numa e quella di Ostia, e chiarire la corrente artistica che ne determinò la creazione in Roma (fig. 8). Il Numa, che cronologicamente si avvicina più della testa ostiense al ritratto del sarcofago, ne differisce forse un po' più come intonazione per l'influsso classicheggiante, mentre con esso la testa ostiense, sebbene più recente, mostra più intime analogie stilistiche.

Il ritratto di *Arnth Paipnas* del Museo di Tarquinia (figg. 9-10),¹⁸⁾ che può datarsi all'incirca negli ultimi decenni del IV secolo come l'originale della testa ostiense, costituisce il più aderente confronto cronologico e stilistico. Pur nella diversità qualitativa, trattandosi nel caso del ritratto tarquiniese di un'opera popolare e modesta in nenfro, e in quello dell'originale della testa ostiense di un'immagine ufficiale in bronzo, simile — oltre all'intonazione generale e al gusto — è il *ductus* dei capelli a piccole ciocche compatte con la bipartizione sulla fronte e l'arricciamento a volute dell'estremità di quelle sulle tempie, simile il modellato della barba, la struttura del cranio. Soprattutto per la barba si può anche confrontare un altro modesto ritratto in nenfro dello stesso ambiente tarquiniese,¹⁹⁾ che ci aiuta a comprendere il clima artistico in cui è sorto l'originale bronzeo del busto ostiense, e nel quale si può porre anche la testina bronzea da Falterona ora al Museo Britannico,²⁰⁾ sia per la stilizzazione dei capelli a ciocche striate, che sulle tempie si arricciano ugualmente in arcaiche volute, sia per quella della barba, sia per le sopracciglia che presentano la caratteristica trattazione a cordone striato a spina di pesce (figg. 11-12).

La struttura così allungata della testa ostiense, stretta e scarna, richiama anche quella delle immagini di Tito Tazio sui denari di L. Titurio Sabino dell'87 circa a. C. (fig. 13),²¹⁾ di Giunio Bruto e di C. Servilio Ahala²²⁾ (figg. 14-15), ambedue sui denari di Q. Cepio Bruto del 59 circa a. C., che devono peraltro risalire a statue un po' più recenti di quella ostiense.

Il ritratto di Tito Tazio è una immagine di puro stile etrusco-italico dei primi anni del III secolo, nella quale non si avvertono influssi greci, ma che è germogliata su suolo romano da seme etrusco-italico, fresca e vigorosa, di un aspetto rustico e colmo di vita, immediato e disadorno, il cui linguaggio formale pare aderire perfettamente al tema di questo re sabino. Gli occhi dalle spesse palpebre sono fatti quasi di prospetto in una arcaica obliquità, che sembra voler rendere l'impressione prodotta dalla visione del modello bronzeo; le chiome cadono in una spessa calotta di grosse



FIG. 4 - FORO ROMANO
TESTA DELLA STATUA DI NUMA (PROFILO)

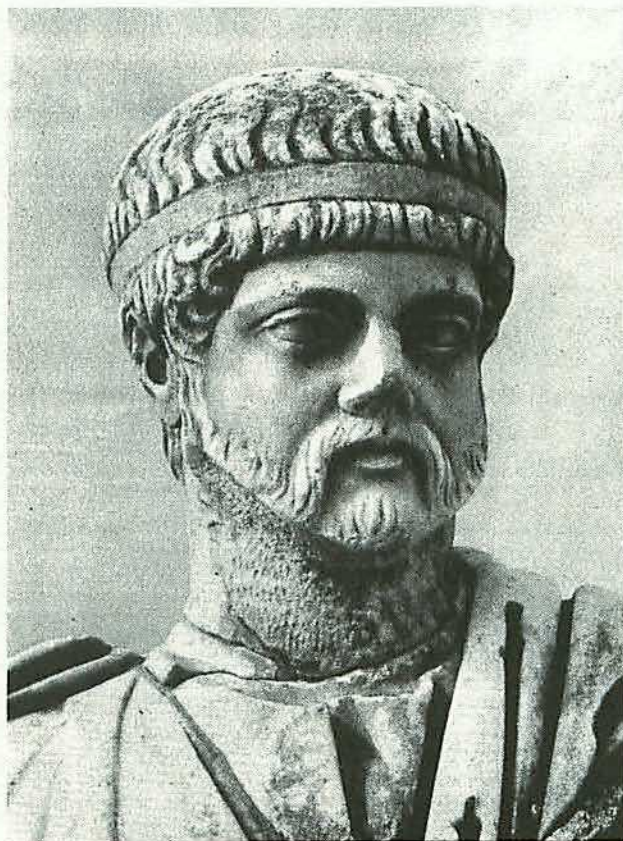


FIG. 5 - FORO ROMANO
TESTA DELLA STATUA DI NUMA (PROSPETTO)

ciocche lisce e uniformi prive di qualsiasi arricciatura, di ogni ricerca compositiva, di ogni stilizzazione decorativa, e vivono del loro solo volume fortemente plastico, come la incolta e ispida barba. Il Vessberg l'ha avvicinato alla testa di Mastarna della tomba François; e forse si può confrontare anche più strettamente con una testa della tomba degli Scudi a Tarquinia,²³⁾ che daterei appunto nella prima metà del III sec. a. C. L'altro tipo sui denari di T. Vezio Sabino del 72 circa a. C. è completamente diverso, con impronta convenzionale e classicistica, tanto che si è pensato anche a una derivazione da una statua rinnovata dopo l'incendio dell'83 (fig. 16).²⁴⁾

Nella stessa corrente artistica, ma di uno stile più maturo, sono invece le immagini di Giunio Bruto e di Servilio Ahala, che son fra loro strettamente imparentate come struttura, intonazione, tipologia e modellato. Hanno i capelli e la barba resi a ciocche minute, mosse, disposte in varie direzioni, l'occhio di profilo si affonda nell'orbita, le guancie e la fronte sono ricche di passaggi di piani, con notevole chiaro-scuro e con una ricerca espressiva. Queste teste parlano cioè un puro linguaggio etrusco-italico, ma che ha già appreso l'insegnamento ellenistico da cui è stato arricchito e potenziato.

Se ci fosse conservato il gruppo di creazioni a cui appartengono gli originali da cui derivano le piccole immagini monetali, esso avrebbe potuto forse segnare la vetta dell'arte ritrattistica etrusco-italica di questo III secolo, quando essa conservava ancora intatte tutte le migliori qualità innate, su cui era passato il primo soffio vivificatore ellenistico senza alterarne la sostanza; prima che sotto i successivi influssi greci vada abbassandosi di tono in una più convenzionale *koinè* italica ellenisticizzata, smorzando la colorita vena e perdendo quel forte sapore provinciale, quella incondizionata, spregiudicata e prima affermazione di un linguaggio individualistico, pur sapendo produrre un capolavoro come l'Arringatore alla metà del II sec. a. C. A questo gruppo del III secolo, fra le opere un po' più recenti dei ritratti di Giunio Bruto e di Servilio Ahala, e cioè alla metà del III sec., riporterei la famosa testa bronzea del cosiddetto Bruto Capitolino,²⁵⁾ in cui si avverte una assimilazione di elementi culturali ellenistici sia nella ricchezza di modellato delle guancie, sia nella spiritualità della espressione fisionomica, che ha superato il puro senso veristico, e trascende a una più matura visione psicologica, sia nel raffinato gusto compositivo dei capelli con un *ductus* così sciolto e al tempo stesso sorvegliato, già diverso dai più immediati,



FIG. 6
MONETA CON L'IMMAGINE DI NUMA



FIG. 7
MONETA CON LE IMMAGINI DI NUMA E ANCO MARCIO

vivaci e spigliati colpi di stecca delle teste del IV e dei primi del III secolo: mirabile creazione ancora di insuperato equilibrio tra elementi ellenistici ed etrusco-italici, vibranti di intensa vitalità.

Con queste opere del IV-III secolo prese in esame si può dunque confrontare stilisticamente l'originale a cui ci permette di risalire il busto ostiense; e poichè esso viene a trovare un inquadramento così preciso nella seconda metà del IV secolo, si pone il problema se ne sia possibile anche l'identificazione con qualcuna delle opere ricordate dalle fonti.

Gli elementi principali per l'identificazione sono naturalmente, oltre al tipo e allo stile, la corona di alloro, il serpente e il mantello. La mancanza della tunica infatti rende molto difficile interpretarlo come il ritratto di un personaggio romano, poichè abbiamo visto che era del tutto eccezionale e messa in particolare rilievo per le statue di Romolo, di Tito Tazio e di Camillo. Quindi più che a una toga senza tunica si penserebbe a un mantello greco, e quindi all'immagine di un personaggio ellenico.

La corona ne sottolinea l'importanza; ed essendo di alloro con bacche e benda intrecciata, ci riporta piuttosto alla sfera apollinea. Ma soprattutto il serpente ne specifica più strettamente il carattere. È un attributo così singolarmente posto sul petto che deve rivestire un significato preciso, e che doveva essere chiaramente intelligibile per gli antichi.

Escluderei senz'altro l'ipotesi già proposta di un riferimento ad Asclepio, quasi fosse l'immagine di qualche celebre medico, poichè non rientrerebbe affatto nella concezione antica il mettere sul petto di un

medico l'attributo del dio della medicina. E se il serpente appare a volte come genio a caratterizzare l'eroizzazione di un defunto,²⁶⁾ gli è posto accanto nelle figure sui rilievi, oppure è avvolto intorno alla base del busto come in quello degli Aterii nel Museo del Laterano,²⁷⁾ dove il serpente ha un chiaro significato ctonio funerario, e non è — come si è creduto — un simbolo della professione di medico del defunto, simbolo dallo Helbig attribuito anche al ritratto ostiense.²⁸⁾

Il serpente in quest'ultimo non può dunque avere altro significato di quello oracolare, mettendolo anche in rapporto con la corona apollinea; esso, partendo dal cuore del nostro personaggio striscia in alto verso il suo collo, rialzando la testa quasi a sibilare all'orecchio del vate — che si volta da questo lato — la sapienza divina e profetica. Questo singolare attributo sulla spalla destra distingue perciò a mio parere il ritratto come un indovino, un *mantis*, e tale identificazione trova una significativa conferma nella statua dell'indovino eleo Trasibulo, della stirpe degli Jamidi, vissuto nel III sec. a. C., che Pausania vide ad Olimpia e che aveva una lucertola strisciante sulla spalla destra e un cane ai piedi tagliato in due e mostrante il fegato.²⁹⁾ La lucertola, come il serpente, aveva un ruolo profetico e dal suo nome veniva chiamata una stirpe di indovini, detti *Galeotai*, attivi in Attica e in Sicilia.³⁰⁾ Ritratto di un vate antico direi dunque questo busto per l'evidenza degli attributi; e si potrebbe pensare all'augure Atto Navio, la cui statua bronzea arcaica, innalzata a sinistra della Curia, era peraltro *capite velato*,³¹⁾ o a qualche vate etrusco ignoto

che avesse rapporto con un serpente, come in Grecia Tiresia, che è però raffigurato cieco.

Un'ipotesi potrebbe esser quella di vedervi l'immagine di Pitagora, derivata dalla statua bronzea che i Romani al tempo delle guerre sannitiche innalzarono, insieme con quella di Alcibiade, ai lati del Comizio nel Foro, per responso dell'oracolo delfico che aveva detto di collocare in luogo frequentato i simulacri del più sapiente e del più valoroso tra i Greci, come tramandano concordemente Plinio³²⁾ e Plutarco.³³⁾

Plinio si meraviglia che i Romani del tempo abbiano scelto Pitagora invece di Socrate, e Alcibiade invece di Temistocle; ma la scelta di Pitagora come quella di Alcibiade va naturalmente riportata all'influsso della Magna Grecia con cui i Romani venivano in contatto, come mette in evidenza anche il Vessberg, che peraltro ne deduce anche una provenienza delle statue stesse dalla Magna Grecia, considerandole prodotti greci importati in Roma, e testimonianza dell'ellenizzazione della cultura artistica romana.

Ammettendo l'identificazione con Pitagora del busto ostiense, dovremmo invece immaginare la statua bronzea del Comizio un ritratto ideale di ricostruzione, opera di un bronzista etrusco-italico che parla cioè un linguaggio stilistico simile a quello dei centri vicini come Caere o Tarquinia; essa testimonierebbe pertanto ancora la piena dipendenza artistica dall'Etruria della Roma tutta dedita alla guerra, tutta intenta e protesa "a cose più grandi e più necessarie". Credo infatti che per parlare di un concreto e diretto influsso artistico della Magna Grecia nell'ambiente romano bisogna scendere piuttosto al II sec. a. C.

Le statue di Pitagora e di Alcibiade erano scomparse al tempo di Plinio, che sa che erano state rimosse dagli angoli del Comizio quando Silla ricostruì e ampliò la Curia; ma da questa rimozione mi sembra che non debba necessariamente conseguire la loro immediata distruzione, ma più probabilmente un semplice trasferimento, e la sopravvivenza almeno per qualche tempo. Più tardi, forse in seguito a qualche campagna contro il neo-pitagorismo — quando a esempio al tempo di Augusto un Anaxilaos di Larisa, pitagorico, veniva espulso da Roma e dall'Italia per magia³⁴⁾ — potrebbe darsi che si togliesse di mezzo la statua di Pitagora, che pure era stato considerato maestro di Numa.

Il bustino ostiense per ragioni tecniche e stilistiche lo daterei, come ho detto, in periodo cesariano. Se si accetta questa datazione, si deve presupporre appunto una sopravvivenza della statua del Comizio, perché sarebbe quella la sola immagine di Pitagora cui il copista può essersi ispirato.

Il desiderio di possedere una tale immagine da parte di qualche ostiense della metà del I sec. a. C. dovrebbe



FIG. 8 - ROMA, MUSEI VATICANI - SARCOFAGO DA CAERE (DETTAGLIO)

se mai inquadrarsi nell'ambiente neo-pitagorico, nel cui clima potrebbe trovare una giustificazione e una spiegazione. Il Pitagora ostiense sarebbe pertanto quello dei neo-pitagorici, poichè riterrei — se non la corona — il serpente una significativa aggiunta del copista, essendo meno probabile che la statua del Comizio avesse un serpente sul petto. Si potrebbe invece pensare che il copista, dovendo dare solo una abbreviata riproduzione della statua, dal volto ideale, priva di attributi e di iscrizione, avesse cercato di caratterizzarla mettendo sul petto quell'attributo che corrispondeva alla concezione dei neo-pitagorici del suo tempo, cioè il serpente.

Pitagora infatti era per i suoi seguaci Apollo Iperboreo; e Giamblico³⁵⁾ dice che appariva come uno spirito benefico e filantropico e che da alcuni era ritenuto Apollo Pizio, da altri Apollo Iperboreo, da altri Medico. Luciano in un dialogo dei morti (20,3) fa salutare Pitagora da Menippo con le parole: "salve o Euforbo, oppure Apollo, o chi preferisci di essere".

Il mito di Pitagora è già formato in Aristotele, e si sviluppa specialmente nell'ambiente della Magna

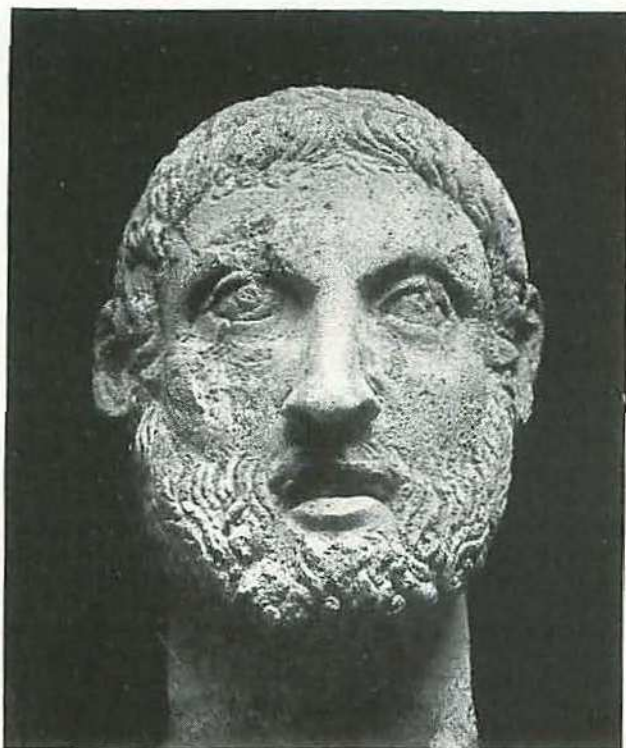


FIG. 9
TARQUINIA, MUSEO - TESTA DI ARNTH PAIPNAS

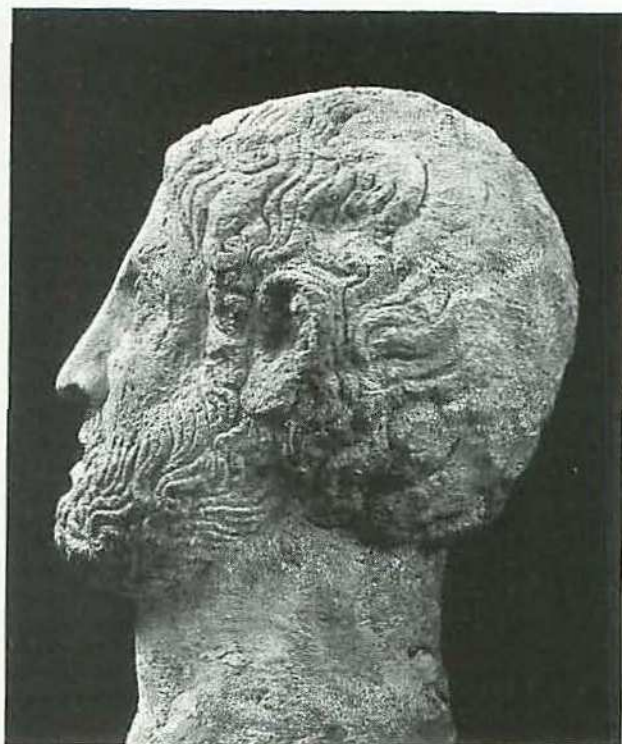


FIG. 10
TARQUINIA, MUSEO - TESTA DI ARNTH PAIPNAS

Grecia, dove a Metaponto la casa in cui si diceva che fosse morto era stata trasformata in un santuario di Demetra, che Cicerone visitò (*De fin.*, V, 2, 4). Vi era annesso un santuario delle Muse, per una chiara relazione con la concezione musicale pitagorica.³⁶⁾ Gli abitanti di Crotone lo veneravano appunto come Apollo Iperboreo, e v'era uno stretto rapporto fra Pitagora e il santuario crotoniate di Apollo Pizio, mentre la festa pitagorica delle Muse vi rivestiva un carattere ufficiale.³⁷⁾

A Metaponto e a Crotone Pitagora dopo morto aveva ricevuto dunque un culto legato intimamente a quelli di Apollo e delle Muse, culto a cui i discepoli avevano conferito un contenuto eroico, mistico e morale.

Se la *psyche* di Pitagora era figlia di Mnesarco, il *nous* procedeva da Apollo,³⁸⁾ e la dottrina pitagorica della *tetraktys* identificava l'armonia cosmica con l'oracolo apollineo della Pizia.³⁹⁾ Nelle fonti neo-pitagoriche Pitagora pronuncia sentenze concise e pregnanti come Apollo, quasi dettate dal tripode delfico;⁴⁰⁾ così ce lo rappresenta Ovidio nel lungo passo delle *Metamorfosi* a lui dedicato (XV, 61-478):

*Et quoniam deus ora movet, sequar ora moventem
rite deum, Delphosque meos ipsumque recludam
aethera et augustae reserabo oracula mentis* (143 ss.).

“Poichè un dio mi ispira, gli obbedirò parlando come egli mi comanda, dischiudendo lo spirito delfico

che è in me, aprendo i cieli e rivelando gli oracoli dell'augusta saggezza... L'ampio intermezzo pitagorico nel poema di Ovidio riflette significativamente l'interesse per le dottrine neo-pitagoriche che andavano affermandosi in Roma, dove erano state introdotte principalmente da Nigidio Figulo, *Pythagoricus et magus*, morto in esilio nel 45 a. C., di cui Cicerone parla come uomo dottissimo, *acer investigator et diligens earum rerum, quae a natura involutae videntur*; tanto che, prosegue nel *Timeo*, 1, *denique sic iudico, post illos nobiles Pythagoreos, quorum disciplina extincta est... hunc extitisse, qui illam renovaret*. E sappiamo che egli aveva trovato un largo seguito sicchè molti si radunavano presso di lui.⁴¹⁾

E la concreta conferma della diffusione del neo-pitagorismo in Roma a partire dal I sec. a. C. l'avremmo nella basilica sotterranea di Porta Maggiore, dove appunto — come aveva dapprima intuito già il Fornari⁴²⁾ — il Cumont,⁴³⁾ seguito dal Carcopino⁴⁴⁾ e da altri, ha visto un luogo di riunione di neo-pitagorici.

Se la tecnica e il tipo del busto ostiense ci riportano alla metà del I sec. a. C. esso verrebbe a inquadrarsi storicamente in questa prima affermazione del neo-pitagorismo in Roma; e poichè Ostia non è che un quartiere dell'urbe, quello commerciale, nulla vieta di pensarvi diffuso questo movimento mistico culturale religioso.



FIG. 11 - LONDRA, MUSEO BRITANNICO
TESTINA BRONZEA DA FALTERONA

Tracce neo-pitagoriche non mancano infatti nel periodo imperiale, come risulta da un acuto esame dell'iscrizioni funerarie greche fatto da Margherita Guarducci, che ha messo in evidenza, almeno in tre casi, tipici concetti neo-pitagorici di viaggio marino, di nutrimento spirituale della lira al cui dolce suono l'anima viene rapita nelle sfere stellari, nel cielo stellato. E mi pare significativo il fatto che nella tomba dove è stato trovato questo busto fosse anche il sarcofago di una Ermione che, con il marito, era certamente seguace di questa dottrina, come dimostra l'iscrizione che è del II sec. d. C. Può pensarsi infatti che il busto, passato in proprietà di famiglie neo-pitagoriche, sia stato deposto poi nel II secolo nella tomba di questi greculi fedeli del mistico verbo, il più alto fenomeno spirituale religioso prima del Cristianesimo, trasformando con la scienza in "eroi puri", additando all'anima un'ascesi attraverso la musica in una superiore armonia cosmica, fatta di un *numerus* assoluto, di un *ῥυθμός* universale.

Il pitagorismo di questa iscrizione funeraria potrebbe essere una conferma indiretta della identificazione proposta per il busto del maestro, che sarebbe stato ispirato alla statua più nota esistente in Roma e collocata, almeno fino a Silla, ai lati del Comizio, insieme con quella di Alcibiade. E poichè Pitagora appariva a questi tardi seguaci come Apollo Iperboreo, quale divino vate profetico, lo scultore alla corona di alloro,

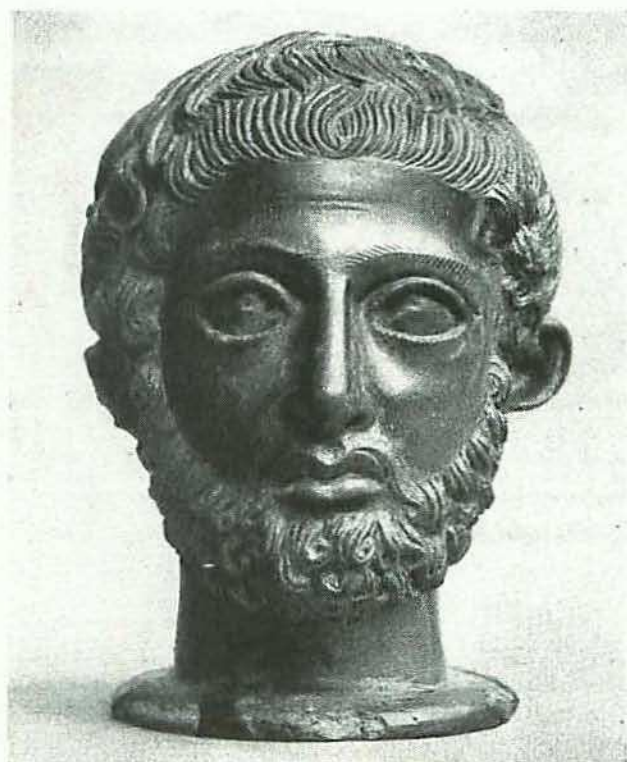


FIG. 12 - LONDRA, MUSEO BRITANNICO
TESTINA BRONZEA DA FALTERONA

i *μαντεῖα* στέφη del culto apollineo,⁴⁵⁾ avrebbe aggiunto il serpente, chiaro simbolo oracolare.

Tale ispirazione alla statua del Comizio, presupposta dagli elementi non greci di questo volto, si giustificherebbe forse meglio nel periodo cesariano, in cui daterei il busto, che non in periodo imperiale, quando ci aspetteremmo piuttosto un riferimento al tipo di ritratto ufficiale di Pitagora, che certamente doveva essere stato creato in Grecia e doveva essersi diffuso poi anche in ambiente romano attraverso erme e copie. Quale sia peraltro questo tipo non sappiamo con sicurezza.

Si è pensato di riconoscere Pitagora nell'erma del Museo Capitolino con lunga barba e con una specie di turbante avvolto intorno alla testa, che mostra alcuni elementi di stile classico della metà circa del V secolo attraverso questa copia classicistica. Si deve soprattutto a K. A. Mc. Dowall questa tesi iconografica che si baserebbe sia sul confronto con l'immagine di Pitagora che compare sul contorniato di Parigi, seduta, ammantata, con lunga barba appuntita e, pare, con un simile turbante, che non è peraltro molto evidente nelle riproduzioni della moneta; sia sul richiamo ai viaggi in Oriente, in Babilonia, in Arabia, in India, in Egitto, e sul passo di Eliano (*varia hist.* 12, 32) Πυθαγόρας ὁ Σάμιος λευκὴν ἐσθῆτα ἔσθιτο καὶ ἐφόρει στέφανον χρυσοῦν καὶ ἀναξυρίδας.⁴⁶⁾ Invero la forma della barba prolissa e appuntita trova confronto con la figura del



FIG. 13 - MONETA
CON L'IMMAGINE
DI TITO TAZIO



FIG. 14 - MONETA
CON L'IMMAGINE
DI GIUNIO BRUTO



FIG. 15 - MONETA
CON L'IMMAGINE
DI SERVILIO AHALA



FIG. 16 - MONETA
CON L'IMMAGINE
DI TITO TAZIO

contorniato e sembrerebbe una caratteristica del tipo ufficiale greco di Pitagora a giudicare dall'epigramma di Marziale IX, 47

*Sic quasi Pythagorae loqueris successor et heres
praependet sane nec tibi barba minor.*

Le altre monete di Soli databili intorno al 180 a. C., dove Pitagora compare come una figura stante con mantello, dinanzi a una colonna sormontata dal globo, non mostrano una barba così prolissa ma sono del resto molto generiche e non possono offrire elementi utili per l'iconografia di Pitagora.

Sempre per la presenza delle bende avvolte a cerchie intorno alla testa si è visto Pitagora anche nella bella testa bronzea trovata nella Villa dei Pisoni a Ercolano, oggi al Museo di Napoli, ⁴⁷⁾ ma che ci mostra un tipo diverso con barba più corta dell'Erma Capitolina e con caratteri stilistici risalenti a un originale della fine del IV primi del III sec. a. C.

Ma queste identificazioni rimangono molto ipotetiche e comunque è ben difficile che il tipo ufficiale di ritratto di Pitagora creato in ambiente greco potesse essere stato conosciuto dall'artista etrusco-italico che creò la statua del Comizio del IV secolo. E se il busto ostiense si può considerare ispirato a questa statua il rapporto con l'immagine delle monete di Soli rimane, com'è naturale, piuttosto generico e rispetto alla figura del contorniato notiamo differenze nel tipo della barba. Forse questa immagine del contorniato può dare una idea della statua bronzea di Pitagora seduto, che sappiamo esistente a Costantinopoli nel ginnasio di Xeusippo attraverso l'*ecfrasis* di Cristodoro, ⁴⁸⁾ che la descrive retoricamente con intonazione neo-pitagorica.

È interessante invece tener presente che il rovescio del contorniato presenta il busto del Sole radiato con scettro in unione significativa con Pitagora per il suo rapporto con Apollo. E proprio il rapporto con Apollo, che ho cercato di mettere in evidenza, mi farebbe pensare di riconoscere forse Pitagora in un modesto dipinto pompeiano della Casa dell'Adonide oggi al Museo Nazionale di Napoli (fig. 17).

Raffigura il *temenos* di Apollo simboleggiato dal pilastro sormontato dal tripode nel fondo, con il centauro Chirone in centro, il dio Apollo a sinistra che si appoggia alla lira sostenuta dall'onfalo e che tiene la mano destra sul capo in atto di riposo, con a destra l'immagine di un sapiente ammantato, barbato, seduto su un *diphros* pieghevole con sottile bastoncino in mano. ⁴⁹⁾

Lo Helbig ⁵⁰⁾ definì il quadro un'accolta di divinità salutari e cioè Apollo, Chirone e Asclepio, e recentemente Ludwig Curtius ⁵¹⁾ ha voluto riconoscere nella figura del sapiente Ippocrate. Ma questa figura, come non può essere Asclepio per la mancanza del serpente, per lo sgabello su cui siede e per il tipo, che corrisponde a quello caratteristico e tradizionale del saggio quale conosciamo da pitture e mosaici, così mi pare che sia poco probabile identificarla con Ippocrate. Il quadretto è opera modesta di un decoratore pompeiano che mette insieme tipi correnti senza una organica composizione e non risale a un originale più antico, quindi, nell'ambiente pompeiano del I sec. d. C., una riconnessione di Chirone con Apollo sotto l'aspetto medico mi sembra troppo dotta e singolare. Il ramoscello che Apollo tiene in mano non è erba medicinale, come pensa il Curtius, ma piuttosto alloro, attributo apollineo. Chirone è sì l'educatore nella scienza medica ma nell'aspetto più originario e più arcaico, mentre la relazione con Apollo espressa in questo quadretto la concepirei meglio nel campo dell'educazione musicale, ⁵²⁾ tanto è vero che Apollo ha la cetra su cui si appoggia. Sotto questo aspetto di educatore nella musica ci appare Chirone nel celebre dipinto pompeiano ⁵³⁾ con il giovinetto Achille, e come tale credo che sia da ricercare, piuttosto che sotto quello medico, in Pompei, vicina a Metaponto e a Crotone, dove Pitagora era venerato insieme ad Apollo e alle Muse, e in età romana.

E allora nel dipinto pompeiano potremmo vedere Pitagora contrapposto ad Apollo dentro il *temenos* del dio mentre la figura centrale di Chirone potrebbe stare a simboleggiare l'insegnamento, la *paideia*, specialmente nell'ordine etico e musicale secondo le dottrine neo-pitagoriche. Anche il sottile bastoncino, più che a un medico come Ippocrate, meglio converrebbe

a Pitagora, simbolo dello studio delle sfere celesti, attribuito con cui è infatti contraddistinto costantemente sulle monete, mentre nella pittura il chiaro rapporto materiale con Apollo rendeva superflui gli attributi del serpente e della corona con cui lo scultore ostiense avrebbe caratterizzato la sua immagine.

Ma anche se nel dipinto pompeiano fosse da vedere Pitagora non ne trarremmo alcun elemento utile per la sua iconografia così come il busto ostiense, più che per ricreare l'immagine del maestro, che qui ci apparirebbe in una redazione convenzionale etrusco-italica, ci interessa piuttosto come espressione di stile.

Così ancora una volta Ostia ci illumina di riflesso su aspetti di Roma scomparsa, e con questo busto che considererei ispirato a un originale etrusco più antico, raffigurante un vate, forse Pitagora, ci aiuta a ricreare ai nostri occhi quelle statue bronzee onorarie che andavano popolando il Campidoglio e il Foro tra il IV e il III secolo a. C. per mano di artisti etrusco-italici, e che immaginiamo magre, asciutte, sottili, vibranti di vitalità;



FIG. 17 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - PITTURA POMPEIANA DALLA CASA DELL'ADONIDE

dove la fusione senza ritocchi di bulino, senza ceselature superflue, conservava intatto tutto il fresco e immediato vigore del modello plasmato con la stecca, tutto spigoli acuti, tutto colpi di pollice, di un *genus austerum*, in cui l'arte etrusco-italica si consertava armonicamente con il clima spirituale della Roma repubblicana.

1) R. CALZA, *Museo Ostiense*, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, n. 79, Roma, 1947, p. 10, n. 36.

2) D. VAGLIERI, in *Not. Scavi*, 1910, p. 21 fig. 8.

3) R. CALZA, in *Bull. Com.*, 1942, p. 113 ss. tav. I-III; *Museo Ostiense*, p. 13, n. 55.

4) O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der Roemischen Republik*, Lund-Lipsia, 1941.

5) R. BIANCHI BANDINELLI, *Il Bruto Capitolino scultura etrusca*, in *Dedalo*, VIII, 1927, pp. 5-35.

6) G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Studien zur Etruskischen und Frühromischen Porträtkunst*, in *Roem. Mitt.*, 1926, XLI, pp. 133-211.

7) C. ANTI, *Una statua di Numa nella Casa delle Vestali*, in *Bull. Com.*, 1919, 47, pp. 211-224.

8) R. LANCIANI, in *Not. Scavi*, 1883, p. 482; *Ancient Rome*, Londra, 1888, p. 169 ss.; *Ruins and Excavations of ancient Rome*, Londra, 1897, p. 232.

9) H. GRISAR, *Roma alla fine del mondo antico*, Roma, 1908, p. 14.

10) O. MARUCCI, *Nuova descrizione della Casa delle Vestali*, Roma, 1887, p. 58.

11) A. DEGRASSI, *Appunti all'iscrizione onoraria di Flavio Giunio Quarto Palladio*, in *Rivista di Filologia*, 1928, LVI, p. 519.

12) H. BLOCH, *I bolli laterizi e la storia edilizia romana*, in *Bull. Com.*, LXVI, 1938, p. 214 cap. 7.

13) G. LUGLI, *Roma antica, il centro monumentale*, Roma, 1946, pp. 212-215 con bibl. rel.

14) O. VESSBERG, *op. cit.*, pp. 83-84.

15) GELLIUS, 6, 12, "viri autem Romani primo quidem sine tunica toga sola amicti fuerunt,"

16) Cfr. G. Q. GIGLIOLI, *Arte etrusca*, tavv. CCXXXII, n. 1, CCXXXIV, n. 1, CCXXXV; R. BIANCHI BANDINELLI, *I caratteri della scultura etrusca a Chiusi*, in *Dedalo*, 1925, p. 5 ss.

17) G. Q. GIGLIOLI, *Arte etrusca*, tav. CCLVI, n. 1-2; O. VESSBERG, *op. cit.*, tav. XVI, n. 1.

18) M. PALLOTTINO, *Tarquini*, in *Mon. Ant. Lincei*, XXXVI, 1937, fig. 116, c. 459; G. Q. GIGLIOLI, *Arte etrusca*, tav. CCLVI; O. VESSBERG, *op. cit.*, tav. XVI, n. 1.

19) O. VESSBERG, *op. cit.*, tav. XVI, n. 2; G. Q. GIGLIOLI, *Arte etrusca*, tav. CCLVI.

20) Fr. MESSERSCHMIDT, *Untersuchungen zum Mars von Todi*, in *Roem. Mitt.*, 43, 1928, p. 159 nota, e tav. 19-b.

21) O. VESSBERG, *op. cit.*, Tav. I, n. 3 e 4, pp. 120-121.

22) O. VESSBERG, *op. cit.*, Tav. II, n. 1-3 Bruto, n. 5-6 Ahala.

23) Fr. WEEGE, *Etruskische Malerei*, Halle 1921, tavv. 53-55; G. KASCHNITZ-WEINBERG, in *Roem. Mitt.*, XLI, 1926, Beilage XXIV, c.; M. PALLOTTINO, *Tarquini*, *Mon. Ant. Lincei*, XXXVI, 1937, c. 428.

24) O. VESSBERG, *op. cit.*, p. 121.

25) G. Q. GIGLIOLI, *Arte etrusca*, tavv. CCLIV, CCLV; O. VESSBERG, *op. cit.*, pp. 123-124.

26) W. HELBIG, *Fuehrer*, Roma, 1913, II, pp. 1-2, n. 1142 rilievo del Laterano; ROSCHER, *Lexicon*, I, 2, p. 2461 ss. e p. 2582.

27) A. HEKLER, *Bildniskunst*, tav. 225 a; ARNDT-BRUCKMANN, *Porträts*, n. 747.

28) W. HELBIG, *Fuehrer*, Roma, 1913, II, p. 35 nota ai nn. 1195-1196 busti degli Ateri.

29) PAUS. VI, 2, 4; VI, 14, 9, VIII, 10, 5; BELOCH, in *Hermes*, 1900, XXXV, p. 264; ROSCHER, *Lexicon*, s. v. Galeoi, c. 592 ss.

30) ROSCHER, *Lexicon*, s. v. Galeos, Galeos, Galeotai, cc. 592-597.
31) LIV., I, 36, 5; DION. HAL., 3, 71; PLIN., N. H., 34, 21; O. VESSBERG, *op. cit.*, pp. 11 e 85.

32) PLIN., N. H., 34, 26. Invenio et Pythagorae et Alcibiadi in cornibus comitii positas, cum bello Sannitico Apollo Pythius iussisset fortissimo Graiae gentis et alteri sapientissimo simulacra celebri loco dicari. Eae steterunt donec Sulla dictator ibi curiam faceret. Mirumque est, illos patres Socrati cunctis ab eodem de sapientia praelato Pythagoran praetulisse aut tot aliis virtute Alcibiaden et quamquam utroque Themistocli.

33) PLUT., Numa, 8, 20: αὐτοὶ δ' ἀκηκόαμεν πολλῶν ἐν Ῥώμῃ διεξιόντων, ὅτι χρησμοῦ ποτε Ῥωμαίοις γενομένου τὸν φρονιμώτατον καὶ τὸν ἀνδρείοτατον Ἑλλήνων ἰδρύσασθαι παρ' αὐτοῖς, ἔστησαν ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς εἰκόνας χαλκῆς δύο, τὴν μὲν Ἀλκιβιάδου τὴν δὲ Πυθαγόρου.

34) HIERON. Chron. Olymp. 188, I: Anaxilaus Larisaeus Pythagoricus et magus ab Augusto urbe et Italia pellitur.

35) P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes Grecs*, Bibl. École Française, 141, 1937, p. 233 ss. per il culto di Pitagora; A. DELATTE, *Études sur la littérature pythagoricienne*, p. 261 per Apollo-Pitagora.

36) A. B. COOK, *Zeus*, II, p. 221-231. Egli considera Pitagora "as Apollon reborn".

37) IAMBL., v. *Pyth.*, 6, 30: καὶ μετὰ τῶν θεῶν τὸν Πυθαγόραν λοιπὸν κατηρίθμουν ὡς ἀγαθὸν τινα δαίμονα καὶ φιλάνθρωπώτατον· οἱ μὲν τὸν Πύθεον, οἱ δὲ τὸν ἐξ Ὑπερβορέων Ἀπόλλωνα, οἱ δὲ τὸν Παιῶνα.

38) FR. CUMONT, *Le symbolisme funéraire*, p. 197; J. LEVY, *Recherches sur les sources de la légende de Pythagore*, 1927, p. 8.

39) P. BOYANCÉ, *op. cit.*, p. 100.

40) J. LEVY, *Recherches sur les sources de la légende de Pythagore*, p. 132.

41) PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*, XXXIII, s. v. Nigidius, c. 200 ss.

42) G. FORNARI, *Not. Scavi*, 1918, pp. 30-52.

43) FR. CUMONT, *La Basilique souterraine de la Porta Maggiore*, in *Revue Archeologique*, VIII, 1918, pp. 52-73.

44) J. CARCOPINO, *Encore la Basilique de la Porta Maggiore*, in *Revue Archeologique*, XVIII, 1923, pp. 1-23.

45) K. BAUS, *Der Kranz in Antike und Christentum*, Bonn 1940, p. 28 ss. e anche L. DEUBNER, *Die Bedeutung des Kranzes in Klassischen Altertum*, in *Archiv für Religionsgeschichte*, 30, 1933, n. 70-104.

46) ARNDT-BRUCKMANN, *Portraits*, tavv. 151-152; STUART-JONES, *Cat.*, p. 251; A. HEKLER, *Bildnisskunst*, tav. 9; K. A. MAC DOWALL, *A Portrait of Pythagoras*, in *Papers British School Rome*, III, 1906, pp. 307-314; K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter Redner und Denker*, Basilea, 1943, pp. 160-161, erma del Capitolino n. 1, pp. 172-173, n. 19 contorniato; n. 17-18 monete di Soli.

47) ARNDT-BRUCKMANN, *Portraits*, tavv. 153-154; Guida Ruesch, p. 882; J. J. BERNOULLI, *Griechische Ikonographie*, II, p. 17; K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, pp. 100-101.

48) CHRISTOD., *Ecphrasis, Ant., Graeca*, ed P. WALTZ, Parigi, 1928, v. 120-124.

Ἰσάμενος δὲ
ἔπρεπε Πυθαγόρῃ, Σάμιος σοφός, ἀλλ' ἐν Ὀλύμπῳ
ἐνδίαειν ἐδόκευε, φύσιν δ' ἐβιάζετο χαλκοῦ,
πλημύρων νοεῖνσι μελεθόσιν· ὥς γὰρ ὅτε
οὐρανὸν ἀχράντοιςιν ἐμέτρεε μούνον ὀπωπαῖς.

49) O. ELIA, *Pitture murali nel Museo Naz. di Napoli*, p. 81 ss. 181; Guida Ruesch, n. 1393.

50) W. HELBIG, *Wandgemälde*, p. 54, n. 202.

51) L. CURTIUS, *Miszellen zur Geschichte des Griechischen Portraits*, in *Roem. Mitt.*, 59, 1944 (1948), pp. 25-30.

52) Cfr. PAULY-WISSOWA, *R. E.*, s. v. Chiron, c. 2302 ss. (Escher), ROSCHER, *Lexicon*, s. v. Chiron, c. 888 ss.

53) G. E. RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, tav. LXXXV.

IN: BOLLETTINO D'ARTE
SERIE IV
ANNO XXXIV