

LA SECONDA VITA DELLE ISCRIZIONI

E molte altre ancora

a cura di
Enrica Culasso Gastaldi



Edizioni dell'Orso

STUDI E TESTI DI EPIGRAFIA

Collana diretta da
Giovannella CRESCI MARRONE
ed Enrica CULASSO GASTALDI

La Collana *Studi e testi di Epigrafia* si propone l'obiettivo ambizioso di raccogliere e valorizzare le monografie a soggetto epigrafico, che vogliono offrire edizioni scientifiche di testi oppure esprimere riflessioni storiche sui monumenti iscritti, sulle loro funzioni comunicative e sul loro ciclo di vita. La scansione tematica e temporale cui l'iniziativa si rivolge abbraccia innanzitutto il campo dell'Epigrafia Greca e Latina, con ampia inclusione di aree geografiche e di profili cronologici; intende anche avviare, inoltre, una prosecuzione dell'indagine in ambito medievale, in un progetto che vuole essere totalmente epigrafico, con fertile e creativa interazione di tutti i possibili campi di osservazione.

In copertina:

Placca bronzea con decreto di prosenia, Stratos, fine V sec. a.C. (IG IX 1² 2, 390).

Studi e testi di epigrafia

Collana diretta da
Giovannella CRESCI MARRONE
ed Enrica CULASSO GASTALDI

Responsabili scientifici / Editors

Giovannella Cresci Marrone
Enrica Culasso Gastaldi

Comitato Scientifico / International Advisory Board

Lorenzo Calvelli (Università Ca' Foscari Venezia)
Michele Faraguna (Università degli Studi di Milano)
Denis Knoepfler (Collège de France)
Stephen Lambert (Cardiff University)
Maria Letizia Lazzarini (Sapienza Università di Roma)
Georgia Malouchou (Archaeological Society of Athens)
Daniela Marchiandi (Università degli Studi di Torino)
Nicoletta Giovè (Università degli Studi di Padova)
Silvia Orlandi (Sapienza Università di Roma)
Jonathan Prag (Merton College Oxford)
Alicia Ruiz Gutiérrez (Universidad de Cantabria)
Nicolas Tran (Université de Poitiers).

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

La seconda vita delle iscrizioni

E molte altre ancora

a cura di

ENRICA CULASSO GASTALDI



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Storici di Torino (Ricerca Locale 2018 e 2019).

Si ringrazia vivamente il Comune di Riva presso Chieri per aver consentito le riprese fotografiche.

© 2020
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina
(francesca.cattina@gmail.com)

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero
(pferrero65@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISSN 2704-8896
ISBN 978-88-3613-024-5

Indice

ENRICA CULASSO GASTALDI <i>Introduzione</i>	VII
--	-----

DAL MONUMENTO ALL'ISCRIZIONE

MARINO ZABBIA <i>Epigrafi romane e cronisti cittadini italiani. Un incontro mancato</i>	3
--	---

ADALBERTO MAGNELLI <i>A proposito delle "iscrizioni greche" del Polyandrion dell'Hypnerotomachia Poliphili</i>	17
---	----

ENRICA CULASSO GASTALDI <i>Prima o seconda vita di un'iscrizione? Ovvero la tecnica illusionistica del trompe-l'oeil</i>	29
---	----

DANIELA SUMMA <i>Dall'epigrafia alla reliquia: il caso di San Lazzaro a Cipro</i>	59
--	----

MARIA CLARA CONTI <i>Un frammento di sima in marmo dall'acropoli di Selinunte e l'iscrizione palmosa Selinus</i>	75
---	----

IL REIMPIEGO CON SPOLIA E SENZA SPOLIA

NICOLETTA GIOVÈ <i>Ripresa dell'antico e nuove modalità comunicative nell'epigrafia medievale</i>	87
--	----

YURI A. MARANO <i>Teoria e pratica del reimpiego in età romana. Fonti scritte ed evidenza archeologica</i>	107
---	-----

ANDREA PELLIZZARI <i>Affabulazione e realtà: la "terza vita" della statuaria antica a Costantinopoli nel racconto della patriografia bizantina</i>	133
---	-----

DOPO MOLTE VITE... L'APPRODO MUSEALE

ELENA DEVECCHI – CARLO LIPPOLIS <i>Dalla Mesopotamia a Parigi, passando per Susa. Il bottino mesopotamico del re elamita Šutruk-Nahhunte</i>	161
MAURIZIO VIANO <i>Morte e rinascita delle iscrizioni nell'antica Mesopotamia</i>	173
ALICE BENCIVENNI <i>Pirro Ligorio e il sarcofago ravennate bilingue di Mindia Procilla</i>	185
GIULIA TOZZI <i>L'erma di Milziade con iscrizione bilingue. La seconda vita 'mancata' nella collezione d'Este e nuove prospettive sulla sua provenienza originaria</i>	211
DANIELA MARCHIANDI – ALESSIA ZAMBON <i>Alcuni scavi nella necropoli delle Porte di Acarne (Atene 1810-1811): metodi di ricerca, dispersione e ricezione dei rinvenimenti epigrafici e archeologici</i>	233

MA QUANTE 'SECONDARIETÀ'?

CHIARA LASAGNI <i>Uno sguardo che torna al passato: osservazioni sull'arcaismo epigrafico nell'Atene di età romana</i>	291
ANTONIO SARTORI <i>Seconda vita delle iscrizioni? Tutta un'altra vita</i>	335
<i>Abstracts</i>	355
<i>Apparato iconografico</i>	369

Enrica Culasso Gastaldi

Prima o seconda vita di un'iscrizione?
Ovvero la tecnica illusionistica del *trompe-l'oeil**

«Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore» (Plin. *Nat. Hist.* 35, 65; traduzione di R. Mugellesi, Torino, Einaudi, 1988).

Riflettendo sulla 'vita dopo la vita' delle iscrizioni, ovvero sulla seconda vita che si sia aggiunta alla prima, connessa con l'originaria incisione e la successiva esposizione – costitutive a pieno titolo del manufatto – mi sono posta il quesito che introduce ora il mio contributo: fu una prima o una seconda vita? L'argomento su cui mi interrogo tuttora riguarda infatti una ri-funzionalizzazione molto particolare del prodotto epigrafico: un ruolo cioè che conserva sul lungo periodo il fascino esercitato dalla parola scritta, coniugata strettamente con il proprio supporto scrittoriale, e che travalica anche le mode e le sensibilità artistiche dei differenti periodi. Intendo cioè la tecnica illusionistica, prospettica e artefatta del *trompe-l'oeil*. La maestria insita nel procedimento mira a riprodurre dal vero un oggetto che vero non è oppure che è vero in modo diverso e non sempre riconoscibile, con forzata imitazione e con l'obiettivo intenzionale di creare, se possibile, un «inganno dipinto» o un «inganno ad arte», volto a stupire ma anche ad attirare riflessioni e a esprimere sentimenti¹. L'antica pratica di tale specifica applicazione di abilità pittorica è richiamata, in particolare, dalla notissima testimonianza di Plinio il Vecchio nel passo della *Naturalis Historia* sopra richiamato all'attenzione, ove

* La ricerca è nata all'interno di un finanziamento ex-60% Linea B, promosso dal Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino. Mi è pertanto gradito ringraziare i colleghi del Dipartimento che hanno contribuito con consigli preziosi al completamento di parte delle ricerche contenute nel presente lavoro: in particolare Federica Rovati e Fabio Belloni per la consulenza storico-artistica relativa alla tecnica del *trompe-l'oeil*, Paolo Gallo per la documentazione egittizzante, Giuseppe Dardanello per l'ambientazione sabauda.

¹ Le citazioni sono tratte, con adattamento, rispettivamente da Alberti 1979 [2015] e da Giusti 2009.

si rammenta l'astuta competizione – dai tratti aneddotici – tra i due grandi artisti dell'età classica greca, Zeuxis e Parrhasios, dove l'inganno è raggiunto attraverso lo sfoggio di un eccezionale talento iperrealistico. L'ampio successo della tecnica del *trompe-l'oeil*, che si prolunga nei secoli e nelle esperienze artistiche più diverse, passando per l'età antica greca e romana e ancora attraversando la sperimentazione dei pittori del Rinascimento italiano e del Seicento e, a seguire, per giungere a espressioni italiane e straniere dell'età moderna e contemporanea, è ben noto alla critica d'arte; la sistematica riproduzione pittorica di materiale archeologico ed epigrafico, tuttavia, con tale consapevole prospettiva illusionistica, sembrerebbe un fenomeno del tutto circoscritto e costituisce proprio l'argomento che il presente contributo intende approfondire².

Vorrei pertanto discutere su alcuni casi provenienti da un'area del Piemonte, sottoposta a dominazione sabauda e infeudata alla nobiltà legata a tale casata, per documentare come un abile e illusorio esercizio di *trompe-l'oeil* possa mimare un vero lapidario archeologico, ove raffigurazioni iconografiche siano mescolate a iscrizioni in lingua greca e latina. A tal riguardo, appunto, è legittimo domandarsi se queste epigrafi vivano una loro prima vita, alla luce della funzione di prestigio culturale e di arredo decorativo per la quale sono state intenzionalmente pensate e realizzate, nella cornice di illustri dimore patrizie. Oppure mi chiedo se esse vivano (o rivivano) una seconda e divertente vita, attraverso un'arte maliziosa e ammiccante verso lo spettatore, che non può fare a meno di ammirarne gli effetti mimetici e iperrealistici. La rappresentazione artistica che intendo esaminare, nutrita da un forte compiacimento per il possente sgretolamento della rovina archeologica, con vagheggiamento forse inconsapevole di una sensibilità alla Piranesi, presenta dappertutto ganci e grappe a vista, con fittizie mansioni di sostegno del manufatto, ma anche di restauro invadente e sfacciato per i danni apportati dal tempo, veri o immaginari che essi siano. La risposta non è univoca e cercherò di offrire, in corso d'opera e poi alla fine, qualche spunto interpretativo. La riproduzione del manufatto archeologico, con accentuazione dell'aspetto rovinoso e fatiscente del documento antico, è osservabile in primo luogo presso l'atrio del Palazzo Grosso di Riva presso Chieri (Torino), ora sede del palazzo comunale della cittadina piemontese, e in secondo luogo presso l'omologo, ma meno fastoso, atrio di Villa Lascaris di Pianezza (Torino), oggi giorno di proprietà della Curia torinese.

² Per una discussione sul tema della tecnica a *trompe-l'oeil* e per confronti su differenti ambienti ed epoche, vd. un lavoro classico sul tema in Gombrich 1962², 170-176, 133-236, con successive traduzioni italiane e numerose riedizioni; con utile sguardo retrospettivo, attento alle declinazioni nelle varie epoche, vd. i contributi raccolti in Mauries 1997 (trad. it.), tra cui quello di Robert 1997, 17-61 sull'antichità classica, con attenzione all'ombra riflessa della *skiagraphia* nella pittura e all'illusionismo nell'architettura («i castelli chimerici»), nella pavimentazione a mosaico e nelle decorazioni pompeiane; tra i contributi raccolti da Giusti 2009, sceglierei di segnalare quello di Milman 2009, 21-32, che si interroga sulle regole del gioco del *trompe-l'oeil*, che «interpreta e sceglie la realtà che rappresenta» affinché «l'«illusione» giunga a «ingannare»» (p. 22).

Gli artisti luganesi: i fratelli Torricelli

La responsabilità artistica del Palazzo Grosso va attribuita, per gran parte dell'apparato decorativo del palazzo e certamente per l'atrio, cui siamo ora interessati, ai fratelli Torricelli, Rocco e Antonio Maria, che furono attivi a Riva dal 1786 al 1790³. I Torricelli furono una dinastia di pittori luganesi, a lungo confusi tra di loro a causa di parziali omonimie e recentemente riportati a una sufficiente chiarezza generazionale e artistica⁴. Nel grande salone del palazzo, al piano terreno, una finta *tabula ansata*, riprodotta con abile tecnica mimetica, riporta al proprio interno la firma dei pittori, espressa in greco antico e connotata dal verbo dell'azione artistica γράφω, coniugato però in un'estrosa forma di aoristo, e dalla data espressa nel sistema numerale acrofonico, detto anche attico perché in uso in Atene nel V secolo a.C. (fig. 1: Ἀδελφοὶ Ταυροκέλλιοι / ἐγραψωσαν (sic) / ΧϞΗΗϞΔΔΔΔ). La vistosa firma d'artista comunica, fin dall'ingresso, l'orgoglio della realizzazione decorativa, manifestata attraverso le lettere greche e un anacronistico sistema numerale, che ebbe la propria patria nell'Atene di Pericle ma di cui si perse l'esatta dimensione nei secoli successivi e tanto più

³ La datazione della decorazione pittorica del Palazzo Grosso per mano dei fratelli Torricelli appare certa: iniziò nel 1786, come ricorda il manoscritto composto in una data molto prossima agli eventi narrati e denominato *Memorie storiche spettanti al luogo di Riva presso Chieri*, Biblioteca Reale di Torino, *Miscellanea di Storia Patria* t. 56, n. 7 bis (databile 1795/6-1827), citato in modo completo da Moccagatta 1976, *Appendice* N. 2, 287-289 e parzialmente da Baudi di Vesme 1968, 1053; cfr. al riguardo Moccagatta 1976, 288. L'opera pittorica terminò nel 1790: questa data è certificata da una «Nota rinvenuta nel sottotetto durante i lavori di restauro» e riprodotta in Moccagatta 1976, *Appendice* N. 11, 295: «Questo salone fu terminato l'anno del Signore 1790 dalla jlu.ma sig.ra contesa mazeti e contesa ereditaria propria di riva e i pitorori che dipinsero il detto salone e scalone e Atrio furono li fratelli Rocha lugnesi». La medesima data è confermata dalla finta epigrafe in lingua greca entro *tabula ansata*, con firma degli artisti e datazione in sistema numerale acrofonico, apposta sulla parete destra dell'atrio (vd. *infra* con nota 5). Osserviamo che il testo non fu interamente capito dall'anonimo estensore delle *Memorie*, che ritenne che la data, erroneamente letta come 1795, fosse da porre in relazione con la morte di Pio Grisella, Conte di Cunico, anziché con la conclusione del ciclo pittorico dei fratelli Torricelli. Del resto anche il *fac-simile* dell'iscrizione, riprodotto in Moccagatta 1976, 289, presenta due errori nella copia del testo pittorico, rispettivamente alle linee 2 e 3.

⁴ Certamente furono attivi in Svizzera due fratelli, Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, appartenenti a un contesto pienamente settecentesco: a essi seguirono, nella generazione successiva, due altri fratelli, Rocco e Antonio Maria, figli di un terzo fratello denominato Francesco Antonio. Questi ultimi, Rocco e Antonio Maria, sono attivi nella seconda metà del Settecento e all'inizio dell'Ottocento. Sull'attività di Antonio Maria Torricelli nella Svizzera italiana vd. AA.VV., *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Bellinzona 2007, 25, 334.400; sull'attività dello zio, Giuseppe Antonio, vd. *passim*. In particolare sui fratelli Torricelli e sulle loro collaborazioni artistiche vd. Agustoni 1998; sulla loro attività pittorica in Piemonte Rosci 2002, 9-27, part. 10; Dalmasso 2002, 54-57, part. 54; con maggiori approfondimenti e chiara distinzione tra i pittori dell'omonima famiglia Agustoni 2011, 444-450 («I Torricelli senior»), 450-454 («I Torricelli junior»). Per una breve sintesi vd. anche Bianchi 1900, 198-199.

nella cerchia nobiliare del Piemonte sabauda⁵. Tale intervento pittorico rappresenta pertanto una falsificazione intenzionale ed erudita, in cui possiamo a buon ragione riconoscere una prima – e ultima – forma di vita, poiché nacque con la funzione, intrinseca al Palazzo, di firmare il ciclo pittorico e di dichiararne conclusa la realizzazione.

I fratelli Torricelli raggiunsero a Riva livelli elevatissimi di qualità e di perfezione formale (l'«eccellente pennello dei fratelli Torricelli del lago di Como»⁶), ma operarono anche in molte sale del Palazzo di Rivoli e ancora nell'atrio del Palazzo Lascaris di Pianezza, su cui mi soffermerò nella seconda parte del contributo⁷. La loro attività decorativa è collegata a una committenza di alto livello, collegata direttamente o indirettamente con i duchi di Savoia, Vittorio Emanuele e Maria Teresa d'Austria-Este, nel periodo che precedette di poco l'arrivo delle armate napoleoniche (1798) e lo sconvolgimento temporaneo della dinastia regnante in Piemonte.

Il palazzo di Riva presso Chieri (Torino)

A Riva presso Chieri importanti iniziative di ristrutturazione e di decorazione furono intraprese dalla contessa Faustina Mazzetti, ultima superstite dei Conti Grosso di Brozolo, di recente nobiltà⁸. Una presenza culturale forte fu tuttavia assicurata da una figura di grande prestigio, dal conte cioè Pio Grisella di Rosignano e Cunico, che influenzò sensibilmente le scelte decorative del palazzo e certa-

⁵ La esatta lettura della firma e della datazione fu da me 'rivelata' nel 1987, quando ebbi l'occasione di studiare una prima volta la decorazione del Palazzo nell'ambito di uno studio sulla conoscenza del territorio in età romana, per cui vd. Culasso Gastaldi 1987, 71-88, part. 74-76. Per una frequente incomprendimento della data vd. *supra* nota 3 e *infra* nota 9.

⁶ *Memorie*, in Moccagatta 1976, *Appendice N. 2*, 288 (vd. nota seguente).

⁷ Per una loro presenza pittorica anche a Torino nella Villa «detta Paradiso» in Val San Martino, tra il 1795 e il 1798, già di proprietà del conte Giuseppe Felice Bertalazzone di Arache (poi, dopo diversi passaggi di mano, ora di proprietà dei signori Colombo; Strada Comunale Val San Martino Superiore 137) e inoltre a Lucento nella Villa «La Saffarona» (su committenza del principe Giuseppe Alfonso dal Pozzo della Cisterna, ora Valperga Masino), vd. Agustoni 2011, 451 con n. 25.

⁸ Cfr. *Memorie*, in Moccagatta 1976, 288: «(sc. il Palazzo di Riva) fù dalla vivente Contessa Faustina Mazzetti di Montalero Unica Superstite della Famiglia Grosso, fatto ornare, e dipingere dall'eccellente pennello dei fratelli Torricelli del lago di Como l'anno 1786». Per ogni dettaglio genealogico vd. Moccagatta 1976, con stemma, desunto dall'archivio Radicati di Brozolo, a p. 289; vd. inoltre Manno, *Il patriziato subalpino*, V, 577-577, part. 577. Alla medesima autrice si rimanda per le vicende costruttive del palazzo, con seria indagine sui documenti d'archivio in relazione ai progetti esecutivi e all'attività degli architetti Bernardo Vittone e Mario Ludovico Quarini. Con ripresa del tema vd. ora Canavesio 2008, 27-46, part. 26-38 sulla ristrutturazione del palazzo a cura del conte Francesco Giovanni Grosso (1738) e 38-46 su Faustina Mazzetti di Montalero, sulla sua ristrutturazione e sugli apporti culturali che la ispirarono (a partire dal 1778).

mente quelle dell'atrio, ove egli fece realizzare un finto lapidario archeologico, di cui abbiamo già anticipato la firma dei fratelli Torricelli. Leggiamo, infatti, nelle *Memorie* manoscritte (vd. n. 3), la seguente preziosa notizia relativa al «superbo atrio del Palazzo ornato di pezzi d'antichità, e Mosaici ricavati dalle Ruine di Pompeja, ed Ercolano, che ammirò detto Cavaliere ne' suoi eruditi viaggi in Italia, ed Oltremonti, ove acquistò moltissime Cognizioni». In particolare, alla luce del discorso che segue, acquistano rilievo le date di un suo soggiorno romano che si protrae dal 1771 al 1780⁹.

Il conte Grisella, secondo la notizia manoscritta, deve essere indiziato pertanto come il principale motore dell'iniziativa pittorica dell'atrio, caratterizzato da una marcata impronta archeologica ed epigrafica, alla cui composizione contribuì egli stesso con la propria competenza acquisita come viaggiatore, ma, come andremo ora a sperimentare, anche attraverso un utilizzo selettivo e illuminato di *Recueils* di antichità, circolanti in gran numero presso le corti d'Europa sull'onda lunga della riscoperta di Ercolano e Pompei¹⁰.

Esamineremo ora i «pezzi di antichità», percorrendo l'atrio con un movimento circolare da sinistra verso destra e seguendo un percorso progressivo a partire dall'ingresso che si apre sulla piazza.

⁹ Nelle *Memorie* in Moccagatta 1976, 288 vi è menzione della direzione dei lavori a opera del Conte Grisella e si forniscono anche alcune significative indicazioni sulla sua formazione culturale: «Sotto la direzione del Conte, e Cavaliere de' Santi Morizio, e Lazaro D. Pio Grisella di Cunico, che fù nel 1779 Inviato straordinario di S.M. Sarda alla Repubblica di Genova, e nel 1780 Consigliere di S.M.; e Riformatore della Regia Università degli Studi, e cessò di vivere nel 1795, come scorgesi dalla Greca Iscrizione posta nel superbo atrio del Palazzo ornato di pezzi d'antichità, e Mosaici ricavati dalle Ruine di Pompeja, ed Ercolano, che ammirò detto Cavaliere ne' suoi eruditi viaggi in Italia, ed Oltremonti, ove acquistò moltissime Cognizioni». L'anonimo estensore, con poca familiarità con le lettere greche, fraintende la data espressa dall'iscrizione greca entro *tabula ansata* e il significato della medesima, e afferma impropriamente che l'anno della sua morte sia il 1795 (ma è il 1796). Su un altro manoscritto che completa, per quanto ancora parzialmente, il precedente, vd. Tomiato 2008, 51. Sulla mediazione culturale di Pio Grisella vd. Dalmasso 2008, 48-50, che riferisce anche le sue cariche e il suo soggiorno a Roma dal 1771 al 1780. Il conte Grisella è identificato come Direttore dei lavori in numerosi appunti e conti manoscritti di cui dà notizia Dalmasso 2008, 50; sul conte cfr. anche Manno, *Il patriziato subalpino*, V, 556.

¹⁰ Con riferimenti alle raccolte circolanti e con confronti per la decorazione delle sale superiori del palazzo vd. già Dalmasso 1969-1970, 198; Ead. 2008, 48, che individua lo spiccato gusto per il *trompe-l'œil* come filo conduttore unificante per la decorazione delle varie sale, ma anche «un ricorso alla stampa incisa quale costante supporto ispiratore, elemento che ne costituisce una seconda sigla di riconoscimento. Fra tutte le fonti grafiche, la raccolta *Pitture antiche di Ercolano* è quella più ampiamente citata nei vari ambienti del palazzo»; con ripresa del tema vd. Tomiato 2008, 53. Sulla riscoperta di Ercolano, Pompei e Stabia nel Settecento vd. recenti contributi in *Pompei 2002*; Osanna *et al.* 2015.

La prima parete a sinistra (fig. 2)

Su un finto muro a bugnato, che caratterizza tutti i lati dell'atrio, osserviamo alcuni manufatti archeologici fissati con grappe metalliche. Una sapiente ombra indotta, che proviene fittiziamente dall'ingresso dell'atrio posto alla sinistra di chi osserva, completa il quadro del fantasioso lapidario archeologico: qui, con iconografia leggiadra e accurata, due mani si stringono in una *dextrarum iunctio* di presumibile significato funerario, accompagnate dagli idionimi dei protagonisti: *Ascle[piades]*, parzialmente conservato e di chiara origine grecanica, e *Iustina*.

Alla luce della libertà con cui il pittore altera i suoi modelli, pur ispirandosene (su cui ritorneremo nel dettaglio qui di seguito), e informati sulla curiosità archeologica del viaggiatore, ben praticata dal conte Grisella «ne' suoi eruditi viaggi in Italia», qualche indizio sull'ispirazione della raffigurazione potrebbe essere cercata in iscrizioni provenienti da Roma, che potrebbero attestare l'esistenza di un reale manufatto epigrafico, visto in autopsia, all'origine dell'ispirazione pittorica¹¹.

Sulla medesima parete anche un altro oggetto, per quanto non iscritto, potrebbe suggerire una consultazione diretta dell'originale oppure anche un'ispirazione tratta da una riproduzione su qualche *Recueils* d'antichità, tra cui possiamo senz'altro ricordare l'opera di Bernard de Montfaucon. Si tratta, appunto, del manufatto definibile come Osiride-Canopo, la cui tradizionale denominazione, che risale nel tempo al XVII secolo, vuole indicare un recipiente decorato sopra il quale è stata apposta la testa del dio¹². Molti esempi archeologici di Osiride-Canopo provengono dall'Italia e in particolare dalla zona di Roma (come l'esemplare proveniente da Villa Adriana di Tivoli)¹³. Il soggetto è molto rappresentato e compare

¹¹ Una coppia di genitori, *Asclepiades* e *Iustina*, appaiono uniti nel ricordo funebre dei propri figli ad esempio in *CIL* VI 10221 (età traianea; EDCS-19600295): *M(arcus) Baebius / Asclepiades Iustinus / qui vixit annis IIII / mens(ibus) III dieb(us) XIII trib(us) / O<u=F>fentinae co<l=N>legio ae/n<e=I>atorum frumento / publico supervixit lus/tinus Secundo fra/tri suo dies n(umero) CIIII // Asclepiades / Iustina // parentes*; l'iscrizione, su frammento di sarcofago, fu trovata nel 1857: cfr. De Ruggiero 1878, 14 n. 46. Cfr. inoltre anche *CIL* VI 27311 (101-300 d.C.; EDCS-14801266): *] / bene merenti / idem mater / Tettia Nice fili/ae pientissim(a)e / v(ixit) a(nnos) XIII m(enses) XIII d(ies) XV // [A]sclepiades / [et] Iustina parentes*. L'iscrizione fu rinvenuta nel 1858, poi in *aedibus Maximorum*.

¹² Per una revisione critica di tale denominazione, risalente ad Athanasius Kircher, vd. Wild 1981, 102 con n. 6, che propone in alternativa la dizione Osiris *Hydreios* oppure Osiris *in hydria*. Al medesimo autore, *ibid.* 101-103, 113-123, rimandiamo per una discussione delle funzioni dell'oggetto, della sua distribuzione geografica (Egitto e area di Roma), della cronologia (a partire dal I sec. a.C.) e della bibliografia specifica. Vd. anche Bresciani 2005, 81. Ringrazio il collega Paolo Gallo per avermi indirizzata in questo approfondimento specialistico.

¹³ Wild 1981, 116-119, indica che dall'Italia provengono, al momento in cui egli scrive, ventuno oggetti, cioè circa il 10% degli esemplari noti di Osiride-Canopo. L'esemplare proveniente da Villa Adriana di Tivoli e attribuibile al regno dell'imperatore è conservato a Roma, presso il Museo del Vaticano, ed è riprodotto anche da Agostino Penna, per cui vd. Baldassarri 1989, 194-195, figg. 188 e 189.

anche sulla Mensa Isiaca, presente a Torino a partire almeno dalla metà del XVII secolo¹⁴. Il fatto tuttavia che lo stesso de Montfaucon riproduca questi oggetti nella sua opera va già valorizzato fin da ora: innanzitutto per avanzare una potenziale ipotesi interpretativa, in secondo luogo perché anche altrove (vd. *infra*) la raccolta *L'antiquité expliquée et représentée en figures* mostra di avere un legame, certo ed evidente, con la decorazione pittorica dell'atrio e diventa sempre più una stringente congettura esegetica (fig. 3, *a-b*)¹⁵.

La seconda parete a sinistra (fig. 4)

Sulla seconda parete di sinistra a finto bugnato, questa volta investita da un'ombra indotta proveniente dalla destra dell'osservatore e potenzialmente originata dall'apertura prospiciente il giardino interno, tre reperti archeologici recano testi epigrafici.

Innanzitutto un serpente: la testa di leone radiata, con richiamo ai raggi del Sole, è sovrastata dalla scritta ὄφις¹⁶. Questa raffigurazione risulta ispirata dalle effigi del dio Aion Chnoubis, soggetto privilegiato delle gemme magiche, intese ad assicurare protezione al portatore, specialmente diffuse in Egitto e in Siria. Si ritrova anche nelle tavole di de Montfaucon, che potrebbe emergere come una fonte di ispirazione costante nella stesura del piano pittorico (fig. 3. *c-d*)¹⁷.

Un secondo oggetto, invece, orienta la nostra ricerca in tutt'altra direzione. Si tratta del ricordo funerario di *Sextus Iulius*, copiato, con molta originalità e con opportuni tagli per aumentare il senso della rovina, da un cinerario marmoreo semicilindrico, conservato nei Musei Capitolini, il cui luogo e data di rinvenimento restano ignoti (figg. 5 *a e b*). Ma il manufatto fu già edito da Francesco Eugenio Guasco nel 1775 nella sua opera sulle iscrizioni del Museo Capitolino¹⁸. L'originale testo iscritto, che è ospitato all'interno di una *tabula* con doppia cornice, con-

¹⁴ Vd. Leospo 1978, 14-23; sulla storia successiva all'arrivo a Torino e sulla sua esposizione vd. *ibid.* 23-27; su Osiride-Canopo 37-38.

¹⁵ Vd. *ex. gr.* de Montfaucon 1722, t. II 2, tav. CXXXIV 3; Id. 1724, *Supplement* t. II, tav. XLIX.

¹⁶ Il termine in epigrafia ritorna in alcuni documenti, come gli inventari, che non paiono però pertinenti.

¹⁷ de Montfaucon 1722, t. II 2, tavv. CXXXVI 4, CL. Sulla raffigurazione di Chnoubis vd. A.A. Barb 1960 (Enciclopedia Treccani), s.v. *gemme gnostiche*: «Una raffigurazione popolarissima è quella del serpente con la testa di leone, eretto e con intorno al capo un nimbo raggianti, detto sugli intagli Chnoubis o Chnoumis, cioè identificato con il dio creatore Khnum della tarda mitologia egizia».

¹⁸ *CIL* VI 19856 = Sinn 1987, 157 nr. 263; cfr. *Supplementa Italica Imagines, Roma I*, 2104 (età flavia); EDR 121580 (Crimi), seconda metà del I secolo d.C. Musei Capitolini, Museo Nuovo, X sala. Cfr. Guasco 1775, nr. 535, ove però è fornito solo il testo senza raffigurazione iconografica.

serva il ricordo funerario di un liberto, come sembra provare l'onomastica priva di patronimico e la qualità grecanica del *cognomen Athenagoras*; il dedicante è il padre e sembra essere un colliberto, come si evince ancora una volta dall'onomastica. La *tabula* è affiancata a destra e a sinistra da due delfini che sfiorano con le bocche una conchiglia sottostante. La vivace scena è copiata fedelmente sulla parete dell'atrio, ma la riproduzione pittorica risulta maggiormente aggraziata, anche se l'artista si è compiaciuto dell'abbondante uso di grappe metalliche per contenere illusoriamente i danni del tempo. Accanto a questo elemento di originalità osserviamo anche che alla prima linea l'invocazione agli dei Mani è stata fraintesa (*P.M.* in luogo di *D(is) M(anibus)*), mentre alle linee 3-4, ove sono ospitati il *cognomen* del defunto e i suoi dati biometrici, aumenta il gusto per la rovina, tanto che le lettere appaiono volutamente obliterate in intermittenti lacune. Il pittore ha poi ignorato la prosecuzione del testo alle linee 5-6, ben visibile invece nell'originale, il cui testo qui riproduciamo.

*D(is) M(anibus) / Sex(to) Iulio / Athenagorae / v(ixit) a(nnos) XVIII m(enses) III
d(ies) XII / Iulius Sex(tus) Dius / <f>(ecit) filio piissimo.*

Il terzo testo epigrafico conserva la proclamazione esametrica:

Εἷς Ζεὺς, εἷς Ἄϊδης, εἷς Ἥλιός ἐστι Σάραπις
«Zeus è uno, Ades è uno, Helios Sarapis è uno».

tracciata con una paleografia corsiva che sembra denunciare un'origine manoscritta o perlomeno una derivazione letteraria (fig. 6). Risulta difficile però stabilire di primo acchito la mediazione culturale. Il clima è senza dubbio quello romano, come è possibile desumere dalla contaminazione tra culti egizi e orientali, con una declinazione sincretistica evidente nei diversi aspetti della medesima divinità.

L'assimilazione tra Zeus, Helios e Sarapis conosce un confronto in una dedica votiva di Roma, trovata nel pronao del Mitreo delle Terme di Caracalla, ora ospitata nel Museo Nazionale Romano: qui il dio incarna virtù di salvatore, di erogatore di ricchezza, di ascoltatore, di benefattore e di dio invitto¹⁹. In altri documenti, sempre provenienti dall'area romana, il dio unicistico sembra possedere

¹⁹ *IGUR* I 194 = Vidman 1969, 389, inizio III sec. d.C.: lato *a* εἷς Ζεὺς / Σάραπις / Ἥλιος / κοσμοκράτωρ / 5 ἀνεϊκίτος, lato *b* Διὶ Ἥλιῳ / Μεγάλῳ / Σαράπιδι / σωτῆρι / 5 πλουτοδότῃ / ἐπηκόῳ / εὐργετῇ / ἀνεϊκίτῳ / Μίθρα / 10 χαριστήριον. Il lemma Μίθρα della linea *b* 9 va più probabilmente letto come Μίθρα identificandovi il nome teoforico del dedicante, come anche suggerisce Vidman 1969, 196-197. Alla linea *a* 2 Σάραπις è stato corretto *ab antiquo* in Μίτρας. La prima edizione risale a E. Ghislanzoni, *NS* 1912 322-323. Con riferimento a εἷς Ζεὺς Σέραπις in ambito siriano vd. anche Vidman 1969, nrr. 363, 364 *Nota*.

ugualmente virtù protettive e di soccorso²⁰. Ma una perfetta corrispondenza può essere stabilita solo con una citazione da Giuliano l'Apostata, che, nel pieno della sua catechesi pagana, afferma l'unicità del suo dio, tutto ricordato su una specie di monoteismo o panteismo solare o eliolatria che dir si voglia. Nella particolarissima elaborazione giuliana confluiscono poi i precetti della filosofia classica e di quella post-classica, in una creazione del tutto cosmopolita che si riassume, appunto, nella famosa massima orfica Εἷς Ζεὺς, εἷς Αἴδης, εἷς Ἥλιος ἐστὶ Σάραπις²¹.

Il dio sincretistico, ben descritto dalla massima enoteistica, che concentra in sé tutte le energie e le funzioni di Zeus, Ades, Helios e Sarapis, è adeguatamente descritto da Giuliano l'Apostata, che esorta ad accettare una *dynasteia* unica, cui tutte queste divinità partecipino in modo uguale. Pur avendo individuato la probabile origine filosofica della decorazione pittorica, al momento, però, non siamo in grado di suggerire una via credibile di tramite culturale che giustifichi questa scelta iconografica.

La seconda parete a destra (fig. 7)

Una legenda *Isidi sacr(um)* sovrasta la raffigurazione di una *cista mystica* con coperchio conico, che intende rappresentare il recipiente, solitamente in vimini, portato nelle processioni in onore di Iside. Sul coperchio è acciambellato un serpente, che rafforza le connessioni con l'Egitto. Sul corpo della cista è inoltre visibile la falce lunare e due spighe, emblemi isiaci (fig. 8 a).

Il confronto più vicino è senz'altro offerto dall'esemplare rinvenuto nel 1719 nell'*Iseum* di Campo Marzio, a Roma, e conservato presso i Musei Capitolini (fig. 8 b)²². Ma occorre chiedersi se la fonte di ispirazione non fosse ancora una

²⁰ Vd. la gemma iscritta *IG XIV 2413*, 3 (s.d.), per cui cfr. anche Bevilacqua 1991, nr. 35 = *SEG* 42.933, 35; lato *a* 1 ἐλέησον, lato *b* 2 Πουβλικιανέ / Publicianus, lato *c* 3 εἷς Ζεὺς; lato *d* 4 Σέραπις. Cfr. inoltre *IGUR IV 1662*: εἷς Ζεὺς Σέραπις / βάσκανος λακησήτω («Un solo Zeus Serapis. Il maldicente scoppi»). La proclamazione εἷς Αἴδης pare contraddistinguere anche l'ambito funerario, con l'intento di affermare l'uguaglianza di tutti di fronte all'Ades. Nel testo chierese non si deve ricercare però un testo funerario, poiché il supporto scrittorio non lo fa pensare, e neppure va riconosciuta una formula votiva.

²¹ Julian. IV, Εἷς τὸν βασιλέα Ἥλιον, 10 = 136 A (Lacombrade 1964). La citazione, come si vede, è perfettamente corrispondente all'esemplare chierese. Il verso orfico è citato anche da Macrobi. *Saturn.* I, XVIII, 18, che presenta come ultimo dio Dionysos, e dallo Ps. Justin. *Cohort. ad Gentiles*, 15, 1 (3/5 d.C.): Εἷς Ζεὺς, εἷς Αἴδης, εἷς Ἥλιος, εἷς Διόνυσος, / Εἷς θεὸς ἐν πάντεσσι. Sull'orfismo a Roma vd. Bresson 1990, 2867-2931, 2916; su Giuliano l'Apostata vd. ora Marcone 2019, con ripresa di suoi precedenti lavori.

²² *Inventario Sculture*, S 126; cfr. la sua menzione in Guasco 1775, nr. 1321, che tuttavia non fornisce alcuna raffigurazione del manufatto. Cfr. *CIL VI 344*; Stuart Jones 1912, 359 nr. 12, tav. 91; Pietrangeli 1951, 32, n. 21; Helbig 1966⁴, 36, nr. 1189. Ringrazio ancora il collega Paolo Gallo che non mi ha fatto mancare la sua preziosa consulenza relativamente ai reperti d'ambito egizio.

volta de Montfaucon, che dedica un'intera tavola all'ara votiva per Iside, essendo interessato a descrivere gli strumenti per i sacrifici, raffigurati sul lato posteriore del manufatto (fig. 8 c)²³. Il confronto ravvicinato evidenzia tuttavia come il pittore abbia fedelmente riprodotto l'originale conservato a Roma. Possiamo osservare, infatti, la testa del serpente, modellata in modo molto simile e così pure le decorazioni floreali sul corpo della cista²⁴. Il profilo superiore dell'ara, inoltre, è costituito da una semplice modanatura. Nella tavola di de Montfaucon, invece, il profilo superiore è arricchito da decorazioni in elevato: una testa vista di faccia in funzione acroteriale, che egli identifica con Iside, e due uccelli, sopra la cornice al centro di un timpano, in relazione ai quali egli annota che «ils ont à mon avis été mis là pour l'ornement»²⁵. Soprattutto però de Montfaucon riproduce l'ara prima del restauro, con l'angolo in alto a sinistra perduto in una lacuna che interessa la faccia principale e quella di sinistra: sulla fronte del manufatto, nell'esemplare riprodotto da de Montfaucon e stampato solo cinque anni dopo il rinvenimento (ritrovamento 1719; stampa 1724), mancano infatti le prime due lettere del nome di Iside²⁶, mentre nell'originale il nome è stato reintegrato, insieme al ripristino dell'angolo perduto (la linea di frattura resta tuttavia ben visibile sulla superficie del manufatto), esattamente come appare anche nella pittura rivese. Inoltre il pittore restituisce con realismo la *i longa* presente sull'originale (in penultima posizione), non evidenziata invece da de Montfaucon. Questi particolari inducono a credere che il modello sia stato o l'originale stesso o un *facsimile* molto vicino all'originale, ritratto dopo l'esecuzione del restauro. L'artista qui poi aggiunge, sembrerebbe di propria iniziativa, una piccola lacuna sulla modanatura in alto a sinistra.

La presenza del conte Grisella e delle sue conoscenze archeologiche, operate sul campo, sembra dunque proporsi nuovamente anche su questa parete di destra, dove però, al riguardo, è molto significativa anche la raffigurazione del busto di Antinoo. Esso riproduce il bassorilievo rinvenuto a Villa Adriana a Tivoli nel 1735, poi entrato a far parte della collezione settecentesca di Villa Albani, e

²³ de Montfaucon 1724, *Supplement* t. II, tav. XI, con descrizione alle pp. 52-55.

²⁴ La decorazione che corre subito sotto la falce di luna è l'unica a presentare una doppia foglia, sia nella pittura, sia nell'originale; nella tavola di de Montfaucon, invece, tale foliazione è riprodotta anche nella decorazione che sovrasta la luna crescente.

²⁵ de Montfaucon 1724, *Supplement* t. II, 54; a p. 52 egli già scriveva, con riferimento all'Abbé Oliva, che fece una dotta dissertazione appena pochi giorni dopo che l'ara fu rinvenuta: «[...] l'Abbé Oliva qui fit sur ce monument peu de jours après qu'il eût été trouvé une savante Dissertation, fit voir qu'il n'y avait pas grande apparence que ce fût ni l'un [*scil.* un autel] ni l'autre [*scil.* la base de quelque statue]. Le dessus du marbre monte quasi en pyramide, il n'a donc pu servir ni à y placer une statue, ni à faire des sacrifices». Le aggiunte che la tavola presenta nella parte superiore sono pertanto da intendere come abbellimenti di fantasia molto presto aggiunte al manufatto primitivo. La tavola è tuttavia utile per stabilire l'entità delle lacune sulla superficie delle facce.

²⁶ de Montfaucon 1724, *Supplement* t. II, 52: «une inscription qu'on peut lire sûrement, quoique les premières lettres soient fautées, avec une partie du marbre».

dobbiamo osservare che è riprodotta l'estensione originaria della parte antica del rilievo (rispettivamente figg. 9 *a-b*)²⁷. Winckelmann, giunto a Roma nel 1755, lavorò come segretario e bibliotecario sotto il patrocinio del cardinale Alessandro Albani e ammirò grandemente il bassorilievo di Antinoo, che fu da lui riprodotto su tavola²⁸. Presso la Biblioteca Nazionale di Torino è conservata, infatti, una raccolta di tavole del Winckelmann, senza indicazione né di titolo né di data. Una di queste riproduce la versione precedente il restauro, con le due braccia monche e con il busto volto da destra verso sinistra (tav. LIV nr. 148: vd. fig. 9 *c*); un'altra raffigura invece la versione successiva, realizzata quando le mani furono reintegrate e quella sinistra fu ornata di una ghirlanda, mentre il busto è raffigurato girato correttamente, come nel bassorilievo originale, da sinistra verso destra (tav. CXXII nr. 358: vd. fig. 9 *d*)²⁹.

Se confrontiamo poi le due tavole con l'esemplare di Riva, non c'è dubbio alcuno che esso riproduca l'immagine di Antinoo precedente al restauro, grazie a una maggiore somiglianza delle fattezze fisiognomiche con la corrispondente tavola del Winckelmann, oltretutto, evidentemente, anche per l'assenza delle mani posticce. Ma risulta altrettanto inoppugnabile il fatto che l'artista, o per lui il Direttore dei lavori Pio Grisella, volle che Antinoo comparisse con la giusta direzione del busto, ossia volto da sinistra verso destra. In due altri disegni che sono riusciti a rintracciare del bassorilievo di Antinoo prima del restauro, che sono stati dati alle stampe ormai dopo la morte di Winckelmann stesso, la direzione del busto è sempre da destra verso sinistra, come nella tavola della Biblioteca Nazionale

²⁷ Meyer 1991, I 55. Sull'autenticità di tutte le componenti del rilievo vd. discussione in Vout 2005, 94-95 e n. 64, con tav. XI, che si pronuncia in tal modo sul suo ritrovamento: «supposedly unheard at Hadrian's Villa by Count Fede in 1735». La data del 1735 è invece considerata acquisita con certezza in Haskell-Penny 1984, 176-179, part. 177, che ricorda come Piero Batoni lo avesse già ritratto in un disegno pubblicato nel 1736; vd. anche Meyer 1991, 76. Cfr. inoltre Mambella 1995, part. 148-150 e tav. LI, con attenzione alle imperfezioni formali del rilievo, 216-225 sulla storia della critica d'arte.

²⁸ Winckelmann 2007 (trad. it.), 275 [ediz. tedesca 1764 (1934), 378]; cfr. inoltre Id. 1767, II, 235, ove giudicò il bassorilievo di Villa Albani insieme all'Antinoo di Villa Mondragone di Frascati come «l più sublime sforzo, cui seppe giugner l'arte a' tempi dell'Imperadore Adriano».

²⁹ Winckelmann, Biblioteca Nazionale di Torino, tav. CLXII nr. 358 (versione integrata) e tav. LIV nr. 148 (versione prima del restauro). Per un giudizio sul bassorilievo vd. Winckelmann 2007 (trad. it.), 275: «Le opere più belle della sua epoca (*scil.* di Adriano) sono il busto in bassorilievo di Antinoo, di cui un tempo si aveva l'intera figura, più grande del naturale nella villa Albani, e il suo busto che un tempo era nella collezione della regina Cristina di Svezia e ora si trova a S. Ildefonso in Spagna». L'edizione originale, *Geschichte der Kunst des Altertums*, si data al 1764. L'originale conservato a Villa Albani è riprodotto in Vout 2005, tav. XI (foto Alinari 27551). Per un commento sulla vicenda del restauro vd. Vout 2005, secondo cui Winckelmann stesso sarebbe stato presente al rifacimento nella stanza del restauratore. Sui tempi in cui intervenne il restauro (1736-1756), vd. *L'opera grafica di Agostino Penna sulla Villa Adriana* in Baldassarri 1989, 139, con figg. 136 e 137 (dopo il restauro).

e non secondo la naturale disposizione del bassorilievo originario (fig. 9 e e f)³⁰. Quale potrebbe essere la conseguenza di questa osservazione? Sulle pareti dell'atrio di Palazzo Grosso si è operata una scelta filologicamente corretta, optando per l'esemplare precedente il restauro (restauro su cui Winckelmann, va detto, ebbe molto da recriminare), ma si è voluto apportare una consapevole correzione alle tavole circolanti del Winckelmann, mutando la direzione del busto. Perché? La risposta è soggettiva, ma possiamo anche supporre che il conte Pio Grisella di Cunico, in qualsivoglia modo fosse giunto a conoscenza del bassorilievo, avesse visto a Roma l'originale di villa Albani e ne avesse pertanto una conoscenza diretta, dopo una propria (indimenticata) autopsia. Ricordiamo, infatti, che egli soggiornò a Roma negli anni che vanno dal 1771 al 1780³¹.

A riprova, tuttavia, dell'eclittismo nelle fonti di ispirazione del sorprendente atrio, occorre ancora esaminare l'iscrizione funeraria che è ospitata sulla stessa parte destra della parete. Essa recita:

Διδύμης / Διοσκορίδ(ου) / ἐβίω(σε) (ἔτη) MB.

L'iscrizione è indubbiamente autentica e costituisce il segnacolo funerario di Didymes, figlio di Dioskorides, morto all'età di quarantadue anni: di provenienza egizia, come prova la forma dell'indicatore biometrico relativo agli anni vissuti, è di cronologia non definibile. Fu pubblicata per la prima volta da de Montfaucon nel 1722, in una tavola che conteneva anche la raffigurazione delle piramidi di Giza, senza aggiunte, tuttavia, che aiutino a capirne la provenienza esatta e senza alcun commento aggiuntivo (figg. 10 a e b)³².

Franz, nel terzo volume del *CIG*, pubblicato nel 1853, ne riproduce il testo riproponendo esattamente il disegno di de Montfaucon, riducendo però lo spessore delle linee guida e non riproducendo l'anello d'infissione osservabile sul lato destro. Aggiunge però la precisazione *aeri incisum*, forse proprio osservando l'anello visibile sulla destra³³. Franz osserva inoltre che Διδύμης è una forma peculiare del nome Δίδυμος, intendendo pertanto l'idionimo declinato al nominativo³⁴. Preisigkes, nella sua raccolta di iscrizioni greche dall'Egitto,

³⁰ Winckelmann 1794, tav. VI; Id. 1828, tav. 180. Per altre riproduzioni, che sono ancora consultabili vd. Baldassarri 1989, 139.

³¹ Cfr. *supra* n. 9.

³² de Montfaucon 1722, t. V 2, tav. CXXXIV [la tav. CXXXIV è detta pertinente a p. 182, ma in realtà il paragrafo cui si riferisce è ospitato nelle pp. 178-182].

³³ *CIG* III 4975.

³⁴ Nel *facsimile* il *rho* è senza occhio e con appena un piccolo tratto iniziale; il *delta* ha solo il tratto obliquo sinistro e quello orizzontale inferiore. La sezione in cui è conservata l'epigrafe è quella XXIX *Inscriptiones Aegypti*. Per un confronto dell'idionimo vd. *I. Knidos*, I 647 (età imperiale); Mitchell 1982 [*RECAM*], II 289, linea 10 (II-III sec. d.C.).

riprende infine la notizia dell'iscrizione ma si limita a rimandare al *CIG* senza aggiungere nulla in più³⁵.

Il caso ora esaminato prova chiaramente che de Montfaucon è all'origine di molte informazioni. La circostanza sembra certa e dobbiamo concludere che anche il nostro pittore dipenda dal suo disegno, che egli riproduce con molta esattezza in tutti i particolari, sia paleografici sia iconografici. Questa certezza porta maggiore forza induttiva anche ai precedenti casi in cui avevamo ipotizzato la dipendenza da *L'Antiquité* come una possibile scelta esegetica.

La prima parete a destra (fig. 11)

Volgendoci verso la prima parete di destra, dove spicca per eccentricità la firma dei fratelli Torricelli, già esaminata precedentemente in apertura di discorso, una semplice dedica votiva *Deo Herculi* offre ancora ulteriore occasione per la riflessione (fig. 12 a).

Sebbene la dedica sia reperibile, in questa forma, sia a Roma sia nelle province, non c'è dubbio che la fonte d'ispirazione sia ancora una volta una tavola di de Montfaucon, che dichiara il proprio modello di riferimento, cioè Boissard (Fig 12 b-c)³⁶. Mettendo a confronto le tre raffigurazioni, possiamo notare come il pittore dell'atrio rivese dipenda da de Montfaucon, di cui rispetta maggiormente la paleografia e anche l'impaginazione, con la leggera sopraelevazione della lettera interna *e* alla prima linea, con l'inserimento della lettera *i*, alla seconda linea, nello spazio della *elle longa*, di cui però non giunge a lambire il tratto inferiore. Egli ha però arricchito a suo piacere il dettaglio iconografico, facendo sormontare l'ara da un timpano con acroteri laterali e da una decorazione vegetale in posizione centrale, secondo un motivo ornamentale che compare ripetutamente nelle riproduzioni a stampa di de Montfaucon³⁷. Boissard dunque non può essere considerato il capostipite diretto dell'ara dipinta nel Palazzo Grosso, ma può essere tuttavia utilmente consultato, per data e luogo di conservazione dell'ara³⁸.

³⁵ Preisigkes 1950, 8458: il *rho* è segnato con il puntino sotto mentre nella nostra riproduzione il *rho* manca dell'occhiello; altrettanto è per il *delta*, dove però a Chieri è incompleto e di dimensioni più piccole. Tali osservazioni autorizzano a pensare che tutti dipendano da de Montfaucon, senza nessuna autopsia intermedia.

³⁶ Boissard 1600, t. III, tav. 48: *ante eiusdem Cincy aedes*; cfr. tav. 47: *ante aedes questoris Cincy*; vd. inoltre de Montfaucon 1722, t. II. 1, tav. CIII. Per un confronto romano somigliante, ma non corrispondente nei dettagli della scrittura, vd., *ex. gr.*, l'ara marmorea *CIL VI 263 = 3686*; *Supplementa Italica Imagines, Roma 2*, 2872: il documento, che presenta somiglianze formali, era già noto nel XVI sec. (Accursius, *sched. Ambros. D 420*).

³⁷ Vd. *ex. gr.* de Montfaucon 1722, t. II. 1, tav. XV.

³⁸ Vd. n. 36.

La decorazione dell'atrio di Palazzo Grosso e il conte Pio Grisella di Cunico

Il soggiorno romano del conte Pio Grisella si protrasse in anni in cui i modelli originali rappresentati nell'atrio erano già disponibili a visite e autopsie (1771-1780)³⁹. In un momento di elettrizzante riscoperta per l'arte classica e di emozionante fervore per i reperti archeologici, l'esperienza romana dovette essere estremamente formativa nel plasmare i gusti artistici e culturali del conte sabaudo. Tra i documenti ritratti nell'atrio del palazzo, alcuni paiono presupporre oggetti presenti a Roma e certamente disponibili ai sopralluoghi dei viaggiatori colti: è questo il caso del testo funerario per *Sextus Iulius*, della *cista mystica* dedicata a Iside e rinvenuta nell'*Iseum* di Campo Marzio, forse dell'Osiride di Canopo, emerso dagli scavi di Villa Adriana a Tivoli. Tuttavia, se l'ispirazione artistica nacque sul campo, negli anni della formazione romana, *de visu* e in autopsia, la mediazione grafica, dal committente agli artisti, dovette compiersi su cartoni o altri supporti che non riusciamo a precisare oppure su tavole illustrate disponibili presso la corte sabauda⁴⁰. Altre volte infatti le grandi raccolte di oggetti archeologici, già circolanti a stampa, potevano aver garantito un'adeguata capacità creativa. La prova ultima giunge da alcuni casi qui ben inquadrabili: ricordo il serpente con la testa radiata, che tuttavia è meno significativo, ma soprattutto la lastra funeraria di Didymes e la dedica votiva a Ercole, certamente mediati dalle illustrazioni di de Montfaucon. Aggiungo che l'acquisto de *L'antiquité expliquée et représentée en figures* fu assicurato molto precocemente dal governo sabaudo poiché esso ne fece richiesta già nel 1719, quando esce il primo volume della serie (completata poi nel 1724). L'opera dovette pertanto suscitare un grande interesse fin dalla sua prima uscita, come risulta dalla corrispondenza tra Filippo Donaudi, segretario d'ambasciata a Parigi, e il Marchese Solaro del Borgo, segretario agli esteri a Torino, intercorsa tra l'ottobre 1719 e il febbraio 1720⁴¹.

Sarei invece tentata di lasciare a mezzo il giudizio sul ritratto di Antinoo, tratto probabilmente dalle tavole del Winckelmann, conservate a Torino e appartenenti alle collezioni di Casa Reale. La correzione subentrata, tuttavia, nella direzione del busto, può presupporre un'esperienza diretta sull'originale, durante gli anni romani, del conte Pio Grisella, che volle esercitare una propria acribia filologica in un particolare di dettaglio.

³⁹ Vd. n. 9.

⁴⁰ Per gli oggetti conservati ai Musei Capitolini (vd. *supra*, nn. 18 e 22) non possiamo indiziare, a favore di questa azione di collegamento, i volumi di Gasco 1775, non forniti nel caso specifico di illustrazioni.

⁴¹ Archivio di Stato, Sezione di Corte, Lettere Ministri Francia: mazzo 147, fasc. 2, nrr. 273, 307, 310, 315; mazzo 148, fasc. 1, nrr. 273, 302, 309, 312. Sono molto grata al collega Giuseppe Dardanello per queste informazioni così importanti per la chiusura dell'argomentazione.

Il ciclo pittorico di Villa Lascaris a Pianezza: l'atrio

L'esperienza diretta in autopsia è evocata fortemente anche dal ciclo pittorico di Villa Lascaris, che costituisce un confronto molto meno importante, ma certo altrettanto prezioso per lo stimolo che può apportare alla conoscenza dei meccanismi artistici e dei vettori di diffusione della conoscenza⁴². Il mondo culturale di sottofondo, però, è drasticamente mutato, poiché i pittori non possono più contare, nell'arredo di questa nuova dimora patrizia, sulla consulenza avveduta e raffinata del conte Pio Grisella di Cunico. La mano dei fratelli Torricelli si lascia tuttavia riconoscere con certezza non appena il visitatore entri nel piccolo atrio della Villa, che collegava un tempo l'ingresso padronale con il giardino e con i piani superiori. L'atrio qui ha volumi e ambizioni molto più modesti rispetto al precedente esempio esaminato e anche qui è scandito in quattro pareti affrescate, di dimensioni abbastanza contenute. Uguali sono tuttavia le pareti tracciate a finto bugnato e uguali le ombre prospettiche, indotte da sapienti colpi di pennello. Così pure, similmente, gli artisti non ci fanno mancare la frammentazione estrema dei reperti, secondo un gusto che va ben oltre l'effettivo stato di conservazione degli originali, laddove si arrivi a isolarli.

Partendo da sinistra in senso orario, tralascieremo la prima parete dove alcune suggestioni si colgono nelle raffigurazioni iconografiche, senza che, però, precisi confronti possano essere avanzati⁴³. Ma subito, sulla seconda parete di sinistra, possiamo dipanare con certezza il percorso culturale che sta a monte delle scelte figurative: ancora una volta l'ispirazione giunge da modelli reali, ma il suggerimento non proviene più dalla grande archeologia romana, bensì dalla ben più circoscrivibile area della romanizzazione del Piemonte.

L'iscrizione funeraria di Petronia Grata

L'iscrizione latina raffigurata sulla parete sinistra, nella porzione che guarda verso il parco, deve essere interpretata come una dedica funeraria compiuta dalla defunta: al gentilizio *Petronia* doveva seguire la dichiarazione del rapporto di paternità o di patronato e infine il *cognomen* della donna (fig. 13 a)⁴⁴. L'elemento

⁴² Per una segnalazione, molto sintetica, del ciclo di affreschi, vd. Tomiato 2008, 55 e n. 10.

⁴³ Tre teste ritratte di profilo, una maschile e due femminili, inserite dentro un'immagine *clipeata*, possono aver tratto ispirazione da molteplici esempi, ma mi piace segnalare che analoghe teste, attribuite a Ulisse e Diomede, furono messe in testa all'edizione tedesca di Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 (1934), per significare i sentimenti di saggezza e di coraggio; cfr. Winckelmann 1767, nr. 153.

⁴⁴ Il gentilizio conosce una larga affermazione nell'onomastica epigrafica di ogni età, con forti ricorrenze anche nell'Italia settentrionale.

Crata, leggibile alla seconda linea, non consente astruse argomentazioni⁴⁵. Possiamo affermare infatti, senz'ombra di dubbio, che il nostro artista ha copiato un'iscrizione reale, trascrivendo *Crata* laddove l'esemplare epigrafico presentava la dizione *Grata*⁴⁶. Un elaborato manufatto epigrafico ritrovato ad Acqui Terme, l'antica *Aquae Statiellae*, ce ne rende certi e ci offre la chiave per comprendere il modello di parte del composito atrio di Villa Lascaris⁴⁷. Una donna, infatti, di nome *Petronia Grata* e liberta di un *Lucius Petronius*, dette ordine con lascito testamentario di erigere un'imponente ara funeraria in marmo per sé e per la madre omonima *Petronia Grata*, anch'essa liberta di *Lucius Petronius*. Il documento è databile al II secolo d.C.⁴⁸. Leggiamo:

Petronia L(uci) l(iberta) / Grata sibi et / Petroniae L(uci) l(ibertae) / Gratae matri / t(estamento) f(ieri) i(ussit).

L'originale latino, molto ben conservato, presenta quattro facce decorate con scene mitologiche – di cui ci occuperemo nel seguito immediato del discorso – racchiuse entro cornici rettangolari con spesse decorazioni floreali (figg. 14 a-d). Esaminando il frammento di *Petronia Grata* sulla parete sinistra dell'atrio di Palazzo Lascaris, osserviamo invece che i pittori luganesi hanno volutamente rappresentato il loro modello sotto la specie del rudere archeologico e hanno privato il testo della sua integrità, presentando solo l'inizio delle prime due linee, che restituiamo appunto nel modo che segue: *Petronia [---] / <G>rata sibi [---]*. Osserviamo che l'*incipit* è perfettamente rispettato, mentre tutto il resto è frutto di pura e fantasiosa contaminazione: innanzitutto l'alta tenia decorata, sopra la quale emergono, all'interno di due nicchie, una testa femminile, a sinistra, ornata da un ricco colletto spagnoleggiante e, a destra, una testa maschile barbata; in se-

⁴⁵ Come ad esempio un atto di affermata consacrazione a una divinità pagana o al dio cristiano, con frequente ricorrenza appunto nei *tituli* cristiani (ex. gr. *hic sita sum Manibus gratis sacrata mariti; deo sacrata puella* o cose simili). Così come dobbiamo escludere anche un cognome *Crata* o *Callicerata*, di cui pure si possono citare alcune rare attestazioni (*CIL* VI 8671 = 33742; *ICUR* 4, 9851; *ibid.* 9, 23966).

⁴⁶ La supposizione è indotta da quattro confronti documentari in cui il gentilizio *Petronia* è abbinato al cognome *Grata*: *CIL* V 3623 (Verona); 7521 (*Aquae Statiellae*; cfr. note seguenti); 3008 (*Patavium*); NSA 1940, 290 (*Regium Lepidum*).

⁴⁷ *CIL* V 7521 = EDR010293; cfr. Pistarino 2010, 102-103, con attenzione alla ricorrenza della *gens Petronia* ad *Aquae Statiellae* a pp. 124-126. Il luogo di ritrovamento corrisponde alla chiesa di San Pietro Apostolo; a torto Andrea Alciato la ritenne proveniente da Mediolanum *ad S. Laurentii*: vd. Mommsen, *CIL* V, p. 772. V e *ad* nr. 7521. La base fu trasferita nel 1750 presso il Museo di Antichità di Torino (inv. 535), come ci documenta Zaccaria 1754, 50. Cfr. inoltre Giuliano 2000, 59 nr. 15 (con foto); Mennella 2002, 52.

⁴⁸ Con discussione dettagliata Manino 1952-1953, 50-53; Giuliano 2000 propende per la prima metà del II sec. d.C.; Oakley J.H., in *LIMC*, V 1990, s.v. *Hylas*, 574-579, part. 577 nr. 34: «2nd or 3rd cent. A.D.?».

condo luogo il profilo superiore del manufatto, che suggerisce una cuspidale, la cui forma sembra far pensare a un prolungamento speculare verso destra di una certa estensione. Nulla di più falso e posticcio, poiché l'originale presenta verso destra un minimo ampliamento, dove trova spazio alla prima linea solo l'indicazione del rapporto di patronato *L(uci) l(iberta)*, costituito da due lettere, e alla seconda linea la congiunzione *et*; al contrario poi il testo latino si compone di cinque linee di scrittura, anziché le due rappresentate nell'affresco di Villa Lascaris. Il busto maschile barbato, che compare a destra sopra la scritta, non ha inoltre alcuna connessione con il testo originale, pensato per commemorare due liberte, madre e figlia, denominate entrambe *Petronia Grata*. Il risultato è certamente un ibrido di fantasia, fatto di elementi veramente antichi e di altre ispirazioni difficilmente definibili.

La certezza che la fonte d'ispirazione per l'artista sia stata proprio questa base acquese, e non altro documento equiparabile, ci giunge inoltre dall'osservazione di due altri affreschi a *trompe-l'œil*, presenti sulle pareti dell'atrio della villa, il primo sulla stessa parete di sinistra ove compare il testo iscritto, in prossimità della porta prospiciente il giardino (fig. 13 *b*), e il secondo sulla parete di destra, verso l'apertura della porta che proviene dall'ingresso principale (fig. 13 *c*). Questi due soggetti mitici sono ripresi con fedele riproduzione dall'ara latina di *Aquae Statiellae*, che ora è tempo di andare a esaminare.

L'ara acquese presenta sulla faccia principale, sotto la dedica funeraria, una raffigurazione con due personaggi, uno maschile a sinistra e uno femminile a destra: quest'ultimo ha la parte inferiore del corpo immersa in uno specchio d'acqua; i due personaggi, avvolti in mantelli rigonfi e ondeggianti, che suggeriscono un vivace movimento, appaiono uniti attraverso la mano destra di lei, che stringe il polso destro dell'uomo, che sta apparentemente attingendo, con una specie di vaso potorio, acqua dal bacino davanti a sé (fig. 14 *a*). Va osservato inoltre che il personaggio maschile, in posizione di squilibrio in avanti, stringe in atteggiamento spaventato, con la mano sinistra, un oggetto oblungo, caratterizzato da un'impugnatura e da un ingrossamento all'estremità superiore, in cui va riconosciuta la clava di Eracle⁴⁹.

Nella scena mitologica è rievocato il mito argonautico di Hylas, pardo di Eracle, avviatosi a far provvista d'acqua durante una sosta serale della spedizione.

⁴⁹ La scena si è prestata nel tempo a differenti interpretazioni. A complicare l'esegesi, osserviamo che il soggetto femminile presenta una caratteristica acconciatura che raccoglie i capelli verso l'alto, fermati da un nastro da cui essi fuoriescono creando una curiosa spazzola a forma di cresta. Ma nulla di tutto ciò fa pensare a una *mulier galeata*, come propose Mommsen con poca dimetichezza con le acconciature femminili. L'ipotesi che la donna fosse un'amazzone a causa della supposta presenza dell'elmo risulta certamente da scartare.

ne, ma rapito da una Ninfa, che di lui s'innamorò⁵⁰. L'associazione della clava di Eracle con il suo più giovane accompagnatore non stupisce nel contesto figurativo dell'ara. Anche sul lato opposto a quello principale, il soggetto mitologico rientra in uno degli *athla* minori di Eracle, quello della liberazione di Hesione, figlia del re troiano Laomedonte: al centro la giovane donna legata a una rupe e a sinistra, in basso, un mostro marino (pistrice) con le fauci spalancate, la coda avvolta a spirale e le zampe pinnate che compongono il messaggio mitologico, ma la figura dell'eroe non compare; essa è infatti richiamata, *in absentia*, dai suoi attributi principali attraverso la *leontis* e la clava, appoggiate a terra nell'angolo di destra (fig. 14 b)⁵¹. La presenza di Eracle appare il legame tra le varie raffigurazioni dell'ara, in particolare ancora con il lato destro, ove è ritratto un robusto individuo, dai tratti erculei appunto, che suggeriscono il personaggio di Eracle, che compie lo sradicamento di un albero, a giudicare dalle radici ormai emergenti fuori della terra e dalla posizione delle mani del soggetto, indicanti una direzione di trazione verso l'alto⁵²; il lungo e smilzo alberello termina con quattro rami, ornati alle estremità da fronde stilizzate e compatte (fig. 14 c). Sulla sua destra, in basso, compare la *leontis*, tradizionale corredo iconografico dell'eroe; dietro di essa si scorge l'abituale nodoso bastone di Eracle, dalla ben strutturata impugnatura, che compone il suo caratteristico armamento⁵³.

⁵⁰ Favorevoli a tale interpretazione cfr. Manino 1952-1953, 34-35, che offre anche confronti iconografici per l'acconciatura della donna (p. 47); Pistarino 2010, 103; Petitti 2017, 20-25. Relativamente alle problematiche identificazioni di Mommsen vd. *ad CIL V 7521*. Su tale mito secondario, all'interno della grande narrazione eraclea, vd. Oakley J.H., in *LIMC*, V 1990, s.v. *Hylas*, 574-579. Su tale narrazione mitica, già nota a Hellan. *FGrHist* 4 F 131, si dilungano in modo diffuso Apoll. Rhod. I 1206-1357 e Theocr. 13 (linee 46-49: «Ecco che il giovane tendeva verso l'acqua la capace brocca sforzandosi di immergerla; ed esse [sc. le Ninfe insonni] gli si aggrapparono tutte alla mano: ché a tutte aveva sconvolto il cuore delicato l'amore per il ragazzo candido», trad. O. Fox, Utet 1997). Sulle varianti letterarie al mito principale vd. Oakley J.H., in *LIMC*, V 1990, s.v. *Hylas*, 574.

⁵¹ Per un commento all'iconografia vd. ancora Manino, 1952-1953, 36-37; Frova 1986, 175-176. La donna raffigurata presenta una caratteristica pettinatura che offre il paragone più vicino per l'acconciatura della ninfa posta sulla faccia principale dell'ara. Sul personaggio mitico di Hesione vd. J. Boardman *LIMC* V, 1990, s.v. *Herakles*, V A 3-4, 112-113.

⁵² *CIL V 7521*: *vir arborem amplectens, quasi evulsurus*.

⁵³ Con una dettagliata discussione della decorazione figurativa dell'ara vd. Manino 1952-1953, con confronti e richiamo della bibliografia a lui precedente. Nel caso di questa raffigurazione, egli propone in modo poco convinto (pp. 37-39) che Eracle, «reso furente dall'infocata camicia di Nesso», avesse voluto sradicare un pino per la propria pira, ma aggiunge poi altri suggerimenti senza allontanarsi dal campo delle ipotesi. Pistarino 2010, 103 suggerisce l'abbattimento dell'albero per parte di Eracle al fine di procurarsi una nuova clava, anche se la tradizione allude a un nuovo remo, per cui vd. J.H. Oakley, in *LIMC*, V 1990, s.v. *Hylas*, 574 e 577 nr. 34. Petitti 2017, 24, evocando Apollonio Rodio, mette in relazione la scena con quella raffigurata sul lato principale (vd. *infra*) e suggerisce che Eracle volesse sostituire il remo della nave Argo da lui spezzato quando la spedizione approdò nella Propontide. Su tale narrazione mitica, vd. Apoll. Rhod. I 1187-1206: «Ma il figlio di Zeus augurò ai compagni un buon pranzo, e s'inoltrò nella selva, a fabbricarsi per tempo un remo adatto alla sua mano. Ed ecco che nel cammino trovò un abete non troppo gravato di rami, né troppo

Va considerato, inoltre, che nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio l'episodio dello sradicamento dell'albero per mano di Eracle costituisce un'unica narrazione con l'allontanamento di Hylas alla ricerca dell'acqua. La tradizione letteraria conferma pertanto la contiguità tematica tra i due episodi, che sono affiancati anche nella rappresentazione figurata dell'ara acquese⁵⁴. Nel complesso, dunque, non esistono ostacoli nell'identificare la scena principale come l'incontro di Hylas con la ninfa⁵⁵.

La tematica eraclea sembra estranea invece al soggetto presente sul quarto lato, a sinistra della faccia principale, relativa alla fuga di Enea da Troia, con il padre Anchise sulle spalle e il figlioletto Ascanio per mano, che costituì un vero mito fondante nell'immaginario collettivo ancora dell'età imperiale (fig. 14 *d*).

Dopo questa necessaria riflessione sui significati mitici raffigurati sull'ara di *Aquae Statiellae*, interessa ora osservare sul lato principale la figura femminile a destra, che esce dalle acque, con un mantello che la avvolge dalle spalle a destra,

frondoso, simile al fusto di un alto pioppo: sembrava avere la stessa lunghezza e grossezza. Subito depose a terra la faretra con tutte le frecce e l'arco, e si tolse di dosso la pelle di leone, e percosse l'abete con la clava bronzea alle radici, e strinse intorno il tronco con ambo le mani, fiducioso del suo vigore, e a gambe larghe, appoggiando le vaste spalle, e puntando, lo svelse dalle radici, per quanto profonde, e con esso le zolle di terra. Come d'inverno, quando declina il terribile Orione, un rapido colpo di vento piomba dall'alto sulla nave, impreveduto, e svelle l'albero dalla base assieme ai suoi cunei, alla stessa maniera lo strappò dal suolo; poi riprese l'arco e le frecce, e la pelle e la clava, e intraprese la via del ritorno» (traduzione di G. Paduano, Rizzoli 2016[=1986]). Sulla presenza di Eracle nella spedizione degli Argonauti vd. anche J. Boardman, in *LIMC* V, 1990, s.v. *Herakles*, V D, 113-114.

⁵⁴ Apoll. Rhod. I 1187-1357. Le altre raffigurazioni note per tale soggetto mitico confermano i particolari iconografici del mantello del giovane, gonfio per il movimento improvviso, della brocca, per attingere l'acqua, impugnata con la mano destra, e dell'ambiente circostante, caratterizzato dalla presenza diffusa dell'acqua. Vd. J.H. Oakley, in *LIMC*, V 1990, s.v. *Hylas*, nrr. 2, 12, 16, 19, 28. Nel complesso il tema conosce un buon successo in età imperiale romana, rappresentato su pitture e stucchi parietali. Solo nell'ara acquese, però, compare nella mano sinistra di Hylas la clava di Eracle, in omaggio al tema dominante sugli altri due lati, in luogo di una spada, che è maggiormente rappresentata: cfr. J.H. Oakley, in *LIMC*, V 1990, s.v. *Hylas*, nrr. 12-14.

⁵⁵ Una proposta alternativa di identificazione è giunta da Frova 1986, 173-174 (con un certo seguito nella bibliografia successiva, per cui vd. Mercado 1998, 24; Giuliano 2000, 60), che volle vedervi raffigurata la vicenda poco nota dell'incontro di Eracle con Auge, figlia del re di Tegea. Ma la descrizione del rilievo, che leggiamo a p. 173, appare decisamente fuorviante: «Sulla fronte, in calce all'iscrizione è rappresentata una scena di piccole proporzioni: l'episodio di Eracle che sorprende Auge intenta a lavare il peplo di Atena. Eracle nudo con mantello svolazzante e avvolto intorno al braccio sinistro sollevato che brandisce la clava, con la destra afferra per un braccio una figura femminile nuda, piegata, in parte avvolta in un manto svolazzante, e che tiene una brocca. Le figure poggiano su una stretta striscia di terra, sul fondo è delineato un sottile alberello dal tronco nodoso». Non osserviamo infatti alcuna traccia del peplo, oggetto significativo del racconto mitologico; il personaggio maschile non afferra il braccio della figura femminile, ma avviene esattamente il contrario; la presenza del vaso potorio appare del tutto trascurata e risulta aliena all'incontro tra Eracle e Auge.

con ampio volume, e scende posteriormente a sinistra, riapparendo sul davanti. La donna è immersa con le gambe in pacifiche onde. Alle sue spalle si intravede un ramo di un albero, che termina con due estremità frondose (fig. 14 *a*). L'artista che lavorò nell'atrio di Villa Lascaris ha preso spunto da questa particolare immagine per ritrarre l'ultima scena sulla parete di sinistra, dove egli già copiò parte del testo iscritto; qui egli raffigurò infatti il medesimo personaggio femminile, ritratto nello stato attuale in modo frammentario ma senza dubbio riconoscibile nei suoi elementi costitutivi: la figura nuda, il mantello gonfio sulla spalla sinistra, la medesima acconciatura con i capelli raccolti in alto, le terminazioni arboree sullo sfondo (fig. 13 *b*). La sola differenza osservabile è costituita dal braccio sinistro della Ninfa che appare disteso e non ripiegato come nel modello marmoreo.

Un giudizio definitivo sulla pittura originaria che occupava questa porzione di superficie dell'atrio non può tuttavia essere espresso con totale sicurezza, poiché la superficie è stata irrimediabilmente compromessa dall'inserzione, in posizione mediana, di un gigantesco stemma araldico e di una sottostante lapide⁵⁶. L'interpolazione, avvenuta *a posteriori*, si lascia riconoscere dai segni pittorici che hanno ricostruito il bugnato della parete di fondo, lasciando tracce con profilo arcuato nei punti di sutura tra le due fasi pittoriche. L'intera parete pertanto, che riproduce la dedica funeraria di *Petronia Grata* e il mito della Ninfa, che si era innamorata di Hylas, ci appare incompleta e non riusciamo più a ricostruire l'estensione complessiva della rielaborazione pittorica, ove il gusto del frammento archeologico, che sicuramente interessò l'artista, lo portò ad alterare i modelli che aveva a disposizione⁵⁷.

⁵⁶ Vi è conservato il ricordo della costruzione e del dono del convento di San Pancrazio, a Pianezza, agli Agostiniani, operato nel 1647 per volontà del marchese Carlo Emanuele Filiberto Giacinto Simiana, antico proprietario del luogo, e della moglie Giovanna Gattinara. Sui personaggi nobiliari vd. Manno, *Il patriziato subalpino*, XII, 426-427; i Simiana sono investiti di Pianezza il 18 gennaio 1667: vd. Manno 1972 (=1895-1906), 307; Merlotti 2015, s.v. *Pianezza, Carlo Emanuele Giacinto di Simiana, marchese di*. Tampieri Gagliardi 2005, 11 ricorda come data della donazione il 1640, forse per errore, e precisa che la lapide era «a suo tempo posta sulla tomba del Marchese di Pianezza».

⁵⁷ Le rimanenti raffigurazioni descrivono, sulla parete di destra, nella porzione prospiciente la porta di accesso al parco, una scena di sacrificio di un bovino presso un altare, con accompagnamento di personale di culto. Anche qui la rappresentazione pittorica sembra ritagliata per fare spazio alla successiva esposizione, su una mensola, di un busto maschile, a giudicare perlomeno dai segni ancora ravvisabili, con diversa densità cromatica, sul finto bugnato della parete di fondo. Da ultimo, sulla parete di destra, nella parte prossima alla porta comunicante con l'ingresso principale, la decorazione, già esaminata, presenta il ritratto di Ercole che sradica l'albero; essa continuava sulla sinistra, ma è stata obliterata da uno stemma nobile, pertinente alla casa marchionale dell'arcivescovo Luigi Franzoni, che fu il primo a ricevere e a utilizzare la villa Lascaris, avuta in dono dal precedente proprietario. Un'esile lampada con il fuoco ardente sopravvive nell'angolo in alto a destra dello spazio iconografico. Segue sulla destra un'ultima raffigurazione interamente rovinata dall'umidità, di cui si osservano solo le finte grappe di sostegno di un documento marmoreo.

La stessa scena raffigurata sul lato destro dell'ara funeraria di *Aquae Statiellae*, simboleggiante lo sradicamento dell'albero, è stata copiata fedelmente sull'ultima parete di destra a Villa Lascaris (fig. 13 c). I dettagli sono esattamente gli stessi, con qualche modesta differenza formale: l'esemplare marmoreo del personaggio mitologico appare più grossolanamente eseguito rispetto alla riproduzione pittorica più elegante e snella⁵⁸; l'albero inoltre, nell'ara acquese, presenta cinque terminazioni frondose anziché le quattro dell'atrio di Pianezza. Ma non esiste alcun dubbio che la fonte di ispirazione sia proprio quella ora individuata.

Giunti in tal modo a stabilire i modelli del finto lapidario dell'atrio, perlomeno in relazione all'ara funeraria di *Petronia Grata*, restano da definire le vie attraverso le quali l'artista giunse a conoscenza del proprio documento ispiratore.

L'ara fu trasportata molto precocemente da *Aquae Statiellae* a Torino, dove già da tempo soggiornava quando l'atrio di Villa Lascaris fu decorato. La notizia è attestata da Francesco Antonio Zaccaria nell'opera *Excursus litterarii* pubblicata nel 1754, ma egli indica in modo preciso l'anno 1750 per l'arrivo dell'ara nelle collezioni sabaude; analogamente l'abate Francesco Torre, precedentemente al 1783 (anno della sua morte), testimonia che iscrizioni romane sepolcrali sono state portate «con poca lode» da Acqui nella regia Università di Torino e tra queste include il monumento funerario di *Petronia Grata*. Giovanni Francesco Muratori infine, nel 1869, conferma che essa si trovava sotto i portici dell'Università⁵⁹. Il Maffei nel 1749, quando nel suo *Museum Veronense* presentò le iscrizioni taurinensi da lui ordinate nella nuova esposizione pubblica, non poteva pertanto com-

⁵⁸ Tale aspetto fa ravvisare a Mercado 1998, 24 «il carattere provinciale dell'opera», in cui tuttavia si sottolinea anche un certo eclettismo delle ispirazioni. Sulla stessa linea, senza novità sostanziali, Giuliano 2000, *Scheda nr. 15*, 59-61, con uno stringato e utile commento delle rappresentazioni figurate.

⁵⁹ Mommsen, *CIL* V, XXIII-XXIV; cfr. p. 850. Cfr. Zaccaria 1754, 49, che testimonia che Antonio Rivautella, recedendo da un proprio programma editoriale, tuttavia *mecum enim marmora haec, quorum aliqua a. 1750 ad primam illam Regiae Academiae collectionem adcesserunt, perhumaniter communicavit*; lo stesso Zaccaria poi comunica il suo progetto ecdotico: *Ordior autem ab illis, quae ab Aquis Statiellis Taurinum deducta sunt, inque Regiae Academiae porticibus, ut nuper ajebam, collocata*. Cfr. *ibid.* 50 nr. IV con trascrizione del testo di *Petronia Grata*. Cfr. Torre, *Memorie della Città d'Acqui, ms.*, p. 1 ove è annotata la data della morte (1783) e inoltre p. 3: «Si sono trovate intorno a questa città molte iscrizioni Romane sepolcrali, che qui appresso si riferiscono. Queste già da lungo tempo si conservavano nella casa Avellani, che ora è dei Signori fratelli Viglini; ma alcuni anni fa sono state con poca lode della nostra Città trasferite alla Reggia Università di Torino»; l'iscrizione nr. 2 corrisponde all'ara di *Petronia Grata*. Muratori 1869, nr. 36 60-61, part. 61: «Zaccaria la pubblicò (*sc.* l'ara di *Petronia Grata*) nel 1754, ricordando che in Acqui fu trovata questa lapida. Il Gazzera [1778-1859], nelle sue schede, la vuole astense, e inedita. Forse ne ebbe un apografo, o per meglio dire, la copiò egli stesso dal marmo che è sotto i portici dell'Università. È un bel cippo; sul fianco destro è Enea che porta il padre, e conduce per mano suo figlio. Dietro è un Ercole; sul lato sinistro un uomo che schianta un albero». Per un'edizione vd. anche Donati 1775, 386 nr. 7; per un rapido rimando all'iscrizione Promis 1869, 406.

prendere l'ara funeraria di *Petronia Grata*; altrettanto dobbiamo ammettere per l'opera di Antonio Rivautella e Giovanni Paolo Ricolvi, *Marmora Taurinensia (Augustae Taurinorum* vol. I, 1743, vol. II 1747). Pertanto la prima notizia resta quella di Francesco Antonio Zaccaria, che già ne conosceva la collocazione a Torino, mentre Francesco Torre fu il primo a darne una trascrizione dal vivo⁶⁰.

In sintesi osserviamo che l'iscrizione è assente nelle riproduzioni a stampa di larga circolazione in ambito sabauda; negli *Excursus litterarii* di Zaccaria, inoltre, il testo iscritto non è accompagnato da alcuna riproduzione delle decorazioni figurate. Questi due fattori congiuntamente impongono di pensare che la persona che progettò la decorazione dell'atrio a *trompe-l'œil* nell'atrio di Villa Lascaris a Pianezza, fosse esso il committente o l'esecutore materiale, dovette essersi formato una conoscenza diretta dell'ara acquese attraverso la sua esposizione sotto i portici della Regia Università. Tale supposizione sembra davvero la più economica e verosimile.

Brevi considerazioni finali

Le tre località di Riva, Pianezza e Rivoli fecero parte dei feudi dei duchi di Aosta e in tutte e tre le località lavorarono come pittori i fratelli Torricelli⁶¹. Costoro furono attivi a Palazzo Grosso di Riva presso Chieri dal 1786 al 1790 e subito dopo, a Pianezza, con tutta probabilità a partire dal 1793, quando la località fu infeudata ai duchi di Aosta, il principe Vittorio Emanuele e la consorte Maria Teresa d'Austria-Este⁶². Alcuni documenti di archivio attestano lavori eseguiti al

⁶⁰ Vd. anche nota precedente. L'ara fu trasferita nel 1964 al Museo Archeologico di Luni, nella presunzione totalmente errata che essa provenisse da Luni, e fu restituita nel 1982 al Museo Archeologico di Torino: vd. Frova 1986, 173 n. 2.

⁶¹ Un caso particolare è rappresentato da Riva di Chieri, perché il feudo passò al duca di Savoia Vittorio Emanuele dopo l'estinzione della famiglia Grosso di Carignano, cui spettava il titolo di Contado a partire dal 1721, quando il primo Conte, Francesco Giuseppe Grosso di Brozolo, stabilì il diritto di primogenitura, poi ribadito nel testamento del 1723. L'ultimo conte, Marco Antonio, morì nel 1778, quando a lui erano già premorti i due figli Nicolò Giuseppe (1773) e Giuseppe Nicolò (1775): vd. l'albero genealogico conservato nell'Archivio Radicati di Brozolo, quaderno nr. 2 p. 14, riprodotto in Moccagatta 1976, *Appendice* N. 3, 289; per discussione *ibid.*, 264-265. Sull'assegnazione al Duca di Aosta vd. le *Memorie* in Moccagatta 1976, *Appendice* N. 2, 287-289, part. 288: «[...] Grossi nobili di Carignano, la di cui famiglia sendosi estinta, ne fù investito il Duca d'Aosta figlio di Vittorio III Re di Sardegna, con titolo di Principe di Riva». Sulla datazione delle *Memorie*, spettanti a un arco temporale compreso tra il 1786 e il 1827, vd. *ibid.*, p. 264.

⁶² Per la datazione della decorazione pittorica del Palazzo Grosso per mano dei fratelli Torricelli vd. *supra*. Sull'infeudamento di Pianezza ai duchi di Aosta il 29 marzo 1793 vd. Manno 1972 (=1895-1906), I, 70, 307; cfr. inoltre Archivio Storico Comunale, *Catasto Comunale 1776-1805*, pag. 709: «al Duca è attribuito, tra le altre proprietà, il sito del castello per la misura di tavole 250», citato da Adorno 2005 (dattiloscritto Comune di Pianezza), 4 e n. 4. Il feudo era tuttavia giunto ai

castello di Pianezza per volere della Duchessa d'Aosta nell'anno 1795⁶³. Nei primi anni Novanta del Settecento, tra l'estate del 1792 e la fine del 1795, essi operarono anche nel castello di Rivoli, ove decorarono molte sale, su committenza dei medesimi duchi di Aosta⁶⁴. A ragione si è voluto sottolineare come l'importante impresa pittorica, a Riva presso Chieri e a Rivoli, sia accomunata «dal medesimo virtuosismo tecnico e dalla medesima spiritosa finzione, con l'intento di sorprenderci attraverso un uso disinvolto e spericolato dell'illusione prospettica e del *trompe-l'œil*»⁶⁵. Occorre precisare però che nel castello di Rivoli essi non lasciarono traccia di illusori lapidari archeologici confrontabili con quelli che abbiamo analizzato per l'atrio chierese. D'ora in poi occorre aggiungere, però, che la loro mano è riconoscibile in modo certo, anche se non sopravvivono documenti d'archivio, anche nell'atrio di Villa Lascaris di Pianezza, che rappresenta un piccolo ma gustoso capitolo all'interno della loro carriera in area subalpina.

La villa Lascaris, nelle forme attuali, è il frutto di una ristrutturazione e di una volontà edilizia dovuta ad Agostino Lascaris dei marchesi di Ventimiglia, che operò l'acquisto della proprietà. Le vicende edilizie della villa non si lasciano però ricostruire con esattezza nel periodo napoleonico e in quello successivo della Restaurazione, epoche che il marchese attraversò indenne ricoprendo incarichi di rilievo⁶⁶.

Non è ben chiaro in particolare il rapporto della villa con un castello ivi preesistente e con le strutture ad esso pertinenti, se strutture vi furono ancora al momento dell'acquisto. In secondo luogo regna la più grave incertezza sulla data dell'acquisto e sulla conseguente ristrutturazione della proprietà che poi dette origine alla villa nelle forme attualmente note. La data più probabile pare essere il 1798, che ritorna affermata con una lieve oscillazione come 1799, nel frangente stesso, cioè, in cui la proprietà fu sottratta ai Savoia con l'arrivo delle truppe napoleoniche⁶⁷.

Savoia nel 1785, in seguito a una lite tra i Simiana e i Martinengo per diritti ereditari, secondo quanto afferma Adorno 2005, 4.

⁶³ Dalmaso 2008, 23 n. 42 con rimando alla documentazione d'archivio.

⁶⁴ Rivoli diventa appannaggio di Vittorio Emanuele di Savoia, Duca d'Aosta, il 18 maggio 1792: vd. Manno 1972 (=1895-1906), 328. Vd. in particolare la Sala dei Continenti, la Sala del Velo, la Sala del sorgere del giorno (camera da letto della duchessa Maria Teresa d'Austria-Este, duchessa di Aosta, sposata con Vittorio Emanuele; primo incarico documentato a Rivoli: 1793), la Sala del finto legno (o Gabinetto delle stampe) e la Sala dei concerti, già Camera di parata della Duchessa di Aosta. Con attenzione agli appartamenti decorati per committenza dei duchi d'Aosta vd. Bertolotto 2008, 6-23, con reperimento della precedente bibliografia utile e con discussione dei documenti originali d'archivio.

⁶⁵ Agustoni 2011, 454.

⁶⁶ Vd. Capello 1965, 175 sull'origine della famiglia; sulla sua carriera, dai Savoia a Napoleone e ancora sotto la Restaurazione, Tampieri Gagliardi 2005, 1-4. Il marchese lasciò poi la proprietà agli Arcivescovi di Torino nel 1835 (ma egli ne godette fino alla sua morte nel 1838), «per la loro villeggiatura con l'obbligo di soggiornarvi almeno venti giorni l'anno», come osserva Capello 1965, 175.

⁶⁷ Capello 1965, 175 afferma che il marchese comprò nel 1798 «dal Governo francese», ma una mano anonima, nella copia conservata a Pianezza presso la Villa, ha corretto a matita la data in 1811 e ha sostituito «dal Governo francese» in «da un privato»; Tampieri Gagliardi 2005, 7 e 10

Se la committenza della decorazione dell'atrio è effettivamente da attribuire ai duchi d'Aosta, occorre tenere presente appunto la data limite del 1798, quando le truppe di Napoleone invasero il Piemonte e la famiglia reale lasciò Torino e riparò in Sardegna⁶⁸. Indipendentemente dall'anno in cui la villa giunse in possesso del marchese Lascaris e volendo giudicare solo dalle raffigurazioni dell'atrio, dobbiamo concludere che esse sono certamente attribuibili ai Torricelli e che i pittori luganesi lavorarono pertanto con tutta probabilità su committenza ducale. In tale prospettiva la proprietà che Agostino Lascaris ristrutturò e trasformò nell'attuale villa dovette necessariamente inglobare almeno qualche ambiente dell'antica dimora nobiliare⁶⁹.

In sintesi e da ultimo, alla domanda se si trattò di una prima vita o di una seconda vita delle iscrizioni, l'autore si trova in grande imbarazzo a rispondere. Dall'analisi che precede è emerso con chiarezza che i pittori non rinunciarono mai a interpretare con fantasia pittorica il modello o i modelli che avevano riprodotto. L'originalità nell'aggiungere un simulato o aggravato stato di degrado e di disfacimento, il gusto soverchiante delle grappe metalliche per arginare fittiziamente

accredita invece il 1799. Entrambi gli autori ritengono che la villa fosse stata costruita sulle rovine del castello; Capello *ibid.* precisa: «[Lascaris] aveva trasformato i resti del castello in una aristocratica villa, conservando ben poco delle antiche strutture». Del resto la biografia del nobiluomo garantisce il suo pronto allineamento con il governo dei Francesi, poiché è nominato capitano dello Stato maggiore Generale dell'armata francese nel 1797 quando Carlo Emanuele IV si rifugia con la famiglia in Sardegna; nel 1804 è poi nominato «Conte dell'impero» da Napoleone: vd. ancora Tampieri Gagliardi 2005, 3-4; per generici rimandi vd. Manno, *Il patriziato subalpino*, VI, 190. Adorno 2005 (dattiloscritto Comune di Pianezza), 5-6 ritiene invece che il marchese Lascaris avesse comprato nell'ottobre 1811 non il castello ma la proprietà su cui esso sorgeva; la villa sarebbe stata costruita non sui detriti del castello ma all'interno del giardino. La data così tarda si accorderebbe, a suo giudizio, con un'altra notizia, secondo cui sotto Napoleone il castello sarebbe stato «dichiarato Bene nazionale e messo all'asta con le sue pertinenze nel 1808 ed assegnato ai signori Saroldi, Berta e Marengo. Costoro costituirono una società specializzata in acquisto di castelli feudali per rottamazione e vendita dei pezzi ancora utilizzabili».

⁶⁸ In sintesi, qui di seguito, le tappe cronologiche di tali instabili anni: Maria Teresa d'Austria-Este e il duca Vittorio Emanuele, duca d'Aosta, si sposarono nel 1789; nel 1792 il duca d'Aosta ricevette il castello di Pianezza dal padre, il re Vittorio Amedeo III; nel 1798 la nobile famiglia dovette lasciare il Piemonte, come si è detto, invaso dalle truppe di Napoleone; nel 1802, ancora rifugiati in Sardegna, la coppia divenne di rango regale dopo l'abdicazione di Carlo Emanuele IV (fratello di Vittorio Emanuele I). Solo nel 1814 i Savoia tornarono a Torino. Per un inquadramento storico dell'ultimo decennio del Settecento e per un ritratto della monarchia sabauda posta di fronte alle minacce della Rivoluzione francese vd. Ricuperati 1994, 671-834; per uno sguardo sull'inizio dell'Ottocento e sull'età della Restaurazione vd. invece Notario 1993, 1-94; Nada 1993, 97-132.

⁶⁹ Qualora dovessimo supporre, contrariamente a quanto suggerisce l'interpretazione più verosimile, che la committenza fosse stata quella di Augusto Lascaris, siamo obbligati comunque a constatare che Antonio Maria Torricelli morì a Vercelli nel 1808, una data dunque che costituisce un termine *post quem non* per il ciclo di affreschi di Pianezza. Sulle vicende biografiche del pittore vd. Agustoni 2011.

la frammentarietà del documento archeologico, il piacere nel separare quella che poteva essere una visione unitaria di una scena, facendone una pluralità di situazioni separate, costituiscono tutte assieme scelte artistiche che militerebbero a favore di una prima vita delle iscrizioni, che sono ormai divenute altra cosa da sé e rigenerate in una nuova cornice di espressione artistica. D'altra parte non possiamo obliterare, con questo giudizio, un fatto oggettivo: cioè la sopravvivenza nel tempo del messaggio epigrafico, che è filtrato comunque fino a noi attraverso mediazioni e interpretazioni di vario genere, sopravvivendo, con fascino inalterato, grazie alla riuscita comunicazione tra parola scritta e spettatore. Dunque è lecito, e anche consigliabile, postulare una seconda vita delle iscrizioni, che rivivono nelle dimore patrizie, con l'obiettivo di accogliere i visitatori in modo ammiccante e allegro, ma anche con pretese colte e rispondenti alle esigenze dei committenti e proprietari. Una seconda vita, dopo la prima e originaria sua funzione, consente anche di trasformare un'iscrizione funeraria in un elemento di arredo, ma questo fa parte delle regole del gioco e della multiforme, illusionistica e trasformistica tecnica del *trompe-l'oeil*. Una sola eccezione è consentita al ragionamento ora avanzato: la firma dei pittori Torricelli nell'atrio di Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Essa appartiene senza dubbio alla categoria definibile come «prima vita», poiché l'invenzione è dichiarata e l'aspetto fittizio, eccedente e provocatorio, si manifesta anche nell'acculturato uso del sistema numerale acrofonico, che fa risuonare il ricordo dell'Atene imperiale di V secolo a.C. (ma non sarà, anche questa, una seconda vita?).

Bibliografia

- AA.VV. 2007: *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Bellinzona.
- Adorno 2005: G. Adorno, *Le Art sul... balcone e curiosità in Villa Lascaris* (dattiloscritto Comune di Pianezza).
- Agustoni 1998: E. Agustoni, *I fratelli Torricelli e Giuseppe Antonio Petrini: contatti, influenze e divergenze*, in «Archivio Storico Ticinese», Edizioni Casagrande, Bellinzona.
- Agustoni 2011: E. Agustoni, *I Torricelli in Piemonte. I luganesi Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio, Antonio Maria e Rocco Torricelli, due coppie di fratelli attivi nella seconda metà del XVIII secolo*, in Giorgio Mollisi (a c. di), *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte nella cultura nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, Lugano, 444-455 (monografia del bimestrale «Arte&Storia», 52, ottobre 2011).
- Alberti 1979 [2015]: G. Alberti, *Inganni dipinti. Trompe-l'oeil nella fototeca Zeri*, Bologna.
- Baldassarri 1989: P. Baldassarri, *L'opera grafica di Agostino Penna sulla Villa Adriana (Mss. Lanciani 138)*, Roma 1989 («RIASA» s. iii, 11, 1988).
- Baudi di Vesme 1968: A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo (Schede Vesme)*, III, Torino, s.v. *Torricelli*, 1052-1054.

- Bertolotto 2008: C. Bertolotto, *I Torricelli dal Palazzo di Riva al Castello di Rivoli: gli appartamenti decorati per i duchi d'Aosta*, in *Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Le camere delle meraviglie e il giardino pittoresco di Faustina Mazzetti*, Riva presso Chieri, 6-23.
- Bevilacqua 1991: G. Bevilacqua, *Antiche iscrizioni augurali e magiche dai codici di Girolamo Amati. Antiquaria-collezionismo-codici antichi*, Opuscula Epigraphica dell'Università degli Studi di Roma, La Sapienza, vol. II, Roma.
- Bianchi 1900: G. Bianchi, *Gli artisti ticinesi. Dizionario biografico*, Lugano.
- Boissard 1600: J.J. Boissard, *Antiquitatum Romanarum sive III tomus, Inscriptionum et monumentorum quae Romae in saxis et marmoribus visuntur*.
- Bresciani 2005: E. Bresciani (a c. di), *Grande enciclopedia illustrata dell'antico Egitto*, Novara.
- Bresson 1990: L. Bresson, *Orphée et l'Orphisme à l'époque impériale*, in *ANRW II* 36.4, 2867-2931.
- Canavesio 2008: W. Canavesio, *Il palazzo dei Grosso di Brozolo a Riva presso Chieri*, in *Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Le camere delle meraviglie e il giardino pittoresco di Faustina Mazzetti*, Riva presso Chieri, 27-46.
- Capello 1965: C.F. Capello, *Pianezza e le sue vicende*, Torino.
- Culasso Gastaldi 1987: E. Culasso Gastaldi, *La memoria dell'antico: epigrafi greche e latine a Riva presso Chieri*, in *Museo Archeologico di Chieri. Contributi alla conoscenza del territorio in età romana*, Torino, 71-84.
- Dalmaso 1969-70: F. Dalmaso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» n.s. 23-4, 196-202.
- Dalmaso 2002: F. Dalmaso, *Revival antiquariale e di stili a Riva presso Chieri*, in P. Dragone et al., *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova, 54-57.
- Dalmaso 2008: F. Dalmaso, *Una decorazione di gusto enciclopedico. La committente. Il direttore dei lavori*, in *Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Le camere delle meraviglie e il giardino pittoresco di Faustina Mazzetti*, Riva presso Chieri, 47-57.
- Denkmale der Kunst des Altertums zu Joh. Winckelmanns sämtlichen Werken*, Donaueschingen 1828.
- De Ruggiero 1878: E. De Ruggiero, *Catalogo del Museo Kircheriano*, Roma.
- Donati 1775: S. Donati, *Ad novum thesaurum veterum inscriptionum Ludovici Antonii Muratorii supplementum*, vol. 2, Lucae.
- Dragone 2002: P. Dragone et al., *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Torino.
- Frova 1986: A. Frova, *Temi mitologici nei rilievi romani della Cisalpina*, in *Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e di Umberto Tocchetti Pollini*, Milano, 173-193.
- Giuliano 2000: E. Giuliano, *Le epigrafi di Aquae Statiellae nel Museo Civico di Acqui Terme*, Acqui Terme.
- Giusti 2009: A.M. Giusti (a c. di), *Inganni ad arte: meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Firenze.

- Gombrich 1962²: E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino (trad. it. 1975).
- Guasco 1775: F.E. Guasco, *Musei Capitolini antiquae inscriptiones a Francisco Eugenio Guasco eiusdem musei curatore P. nunc primum conjunctim editae notisque illustratae*, t. I-III, Romae.
- Haskell – Penny 1984: F. Haskell – N. Penny, *L'Antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino.
- Helbig 1966⁴: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. II. Die Städtischen Sammlungen. Die Staatlichen Sammlungen*, bearbeitete von B. Andreae et al., Tübingen.
- Lacombrade 1964: Ch. Lacombrade, *L'empereur Julien. Oeuvres complètes*, vol. 2.2, Paris.
- Leospo 1978: E. Leospo, *La mensa isiaca di Torino*, Torino.
- Manino 1952-1953 [1955]: L. Manino, *Ara funeraria con rilievi mitologici nel Museo di Antichità di Torino*, «BollSPABA» 6-7, 33-53.
- Manno A., *Il patriziato subalpino, Schede dattiloscritte*, voll. V, VI, XII.
- Manno 1972 (=1895-1906): A. Manno, *Il patriziato subalpino. Notizie di fatto, storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti*, Bologna (ristampa anastatica dell'edizione Firenze).
- Marcone 2019: A. Marcone, *Giuliano. L'imperatore filosofo e sacerdote che tentò la restaurazione del paganesimo*, Roma.
- Mauries 1997: P. Mauries (a c. di), *Il trompe-l'oeil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Milano (trad. it.).
- Mennella 2002: G. Mennella, in E. Zanda (a c. di), *Museo archeologico di Acqui Terme. La città*, Alessandria, 52.
- Mercando 1998: L. Mercando, *Introduzione*, in L. Mercando – G. Paci, *Stele romane in Piemonte*, Roma, 24.
- Merlotti 2015: A. Merlotti, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, s.v. *Pianezza, Carlo Emanuele Giacinto di Simiana, marchese di* (sitografia: <http://www.treccani.it/enciclopedia/pianezza-carlo-emanuele-giacinto-di-simiana-marchese-di>).
- Meyer 1991: H. Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit*, München.
- Milman 2009: M. Milman, *Esiste il "vero" trompe-l'oeil?*, in Giusti A.M. (a c. di), *Inganni ad arte: meraviglie del trompe-l'oeil dall'antichità al contemporaneo*, Firenze, 21-32.
- Mitchell 1982: S. Mitchell, *Regional Epigraphic Catalogues of Asia Minor, II: The Ankara District. The Inscriptions of North Galatia*. With the assistance of D. French and J. Greenhalgh, «British Archaeological Reports, International Series» 135, Oxford.
- Moccagatta 1976: V. Moccagatta, *Le vicende costruttive del palazzo comunale di Riva di Chieri già Radicati di Brozolo (1738-1797) e il primo progetto museale per le raccolte di antichità di Torino (c. 1780-1785)*, «Bollettino d'Arte» 3-4, 263-295.

- de Montfaucon 1719-1724: B. de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris.
- de Montfaucon 1722: B. de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, t. II 1, *Le culte des Grecs, et des autres nations*, Paris.
- de Montfaucon 1722: B. de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, t. II 2, *La religion des Egyptiens, des Arabes, des Syriens, des Perses, des Schytes, des Germains, des Gaulois, des Espagnols et des Carthaginois*, Paris.
- de Montfaucon 1722: B. de Montfaucon., *L'antiquité expliquée et représentée en figures &c.*, t. V 2, *Les funeraillles, les lampes, les supplices. Les funeraillles des nations barbares, les lampes, les supplices &c.*, Paris 1722.
- de Montfaucon 1724: B. de Montfaucon *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, *Supplement* t. II, *Le culte des Grecs, des Romains, des Egyptiens, et des Gaulois*, Paris.
- Muratori 1869: I.F. Muratori, *Asti colonia romana e sue iscrizioni Latine*, in *Acti minores Taurinenses*, IV, 65-135.
- Osanna et al. 2015: M. Osanna et al. (a c. di), *Pompei e l'Europa (1748-1943)*, Catalogo della mostra (Napoli – Pompei 2015), Milano.
- Nada 1993: N. Nada, *L'età della restaurazione (1814-1831)*, in P. Notario, N. Nada, *Il Piemonte sabauda dal periodo napoleonico al Risorgimento*, vol. 8, tomo 2, Torino, 97-175.
- Notario 1993: P. Notario, *Il Piemonte nell'età napoleonica*, in P. Notario, N. Nada, *Il Piemonte sabauda dal periodo napoleonico al Risorgimento*, vol. 8, tomo 2, Torino, 1-91.
- Petitti 2017: P. Petitti, *Ara funeraria con rappresentazione della fuga di Enea da Troia*, in G. Pantò, S. Rafanelli, *Enea e gli Etruschi a Palazzo Taffini. Eroi e dei dalla terra madre per l'aristocrazia sabauda*, Beinasco (To), 20-25.
- Pietrangeli 1951: C. Pietrangeli (a c. di), *Monumenti dei Culti Orientali*, Roma.
- Pistarino 2010: V.E. Pistarino (a c. di), *Liguria. Aquae Statiellae, Supplementa Italica* 25, Roma, 71-137.
- Pompei* 2002: *Pompei. Gli scavi dal 1748 al 1860*, Milano.
- Preisigkes 1950: F. Preisigkes, *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten* 5.3, Nach dem Tode F. Preisigkes fortgesetzt von F. Bilabel, Nearbeitet von F. Bilabel, fertiggestellt und herausgegeben von E. Kießling, Wiesbaden.
- Promis 1869: C. Promis, *Storia dell'antica Torino Julia August Taurinorum*, Torino.
- Ricuperati 1994: G. Ricuperati, *Il Settecento*, in P. Merlin, C. Rosso, G. Symcox, G. Ricuperati, *Il Piemonte sabauda. Stati e territori in età moderna*, vol. 8, tomo 1, Torino, 441-834.
- Robert 1997: R. Robert, *Una teoria senza immagine? Il trompe-l'oeil nell'antichità classica*, in *Il trompe-l'oeil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, a c. di P. Mauries, Milano (trad. it.), 17-61.
- Rosci 2002: M. Rosci, *Repubblica, Impero e Restaurazione*, in P. Dragone et al., *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova, 9-27.
- Sinn 1987: F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz an Rhein.
- Stuart Jones 1912: H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford.

- Tampieri Gagliardi 2005: I. Tampieri Gagliardi, *Agostino Lascaris e la Villa di Pianezza*, (dattiloscritto Comune di Pianezza).
- Tomiato 2008: M. Tomiato, *L'atrio*, in *Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Le camere delle meraviglie e il giardino pittoresco di Faustina Mazzetti*, Riva presso Chieri, 58-63.
- Torre: F. Torre, *Memorie della città d'Acqui*, compilate dall'Abate Francesco Torre (morto nel 1783), manoscritto.
- Vout 2005: C. Vout, *Antinous, Archaeology and History*, JRS 95, 80-96.
- Wild 1981: R.A. Wild, *Water in the Cultic worship of Isis and Sarapis*, EPRO, t. 87, Leiden.
- Winckelmann 2007: J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, (trad. it.), Milano (edizione originale *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 [1934]).
- Winckelmann 1767: J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 2 voll., Roma.
- Winckelmann 1794: J.J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, Tome second, (trad. fr.), Paris.
- Winckelmann 1828: J.J. Winckelmann, *Denkmale der Kunst des Altertums zu Joh. Winckelmanns sämtlichen Werken*, Donaueschingen.
- Zaccaria 1754: F.A. Zaccaria, *Excursus litterarii per Italiam ab anno MDCCXLII ad annum MDCCLII*, vol. I, Venetiis.



Fig. 1. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. La firma dei fratelli Torricelli (Fotografia dell'Autrice).



Fig. 2. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. Prima parete a sinistra (Fotografia dell'Autrice).



Fig. 3.a.
B. de Montfaucon,
*L'antiquité expliquée
et représentée en
figures*, Paris 1722, t.
II 2, tav. CXXXIV 3.



Fig. 3.b.
B. de Montfaucon,
*L'antiquité expliquée
et représentée en
figures*, *Supplement*
t. II, Paris 1724, tav.
XLIX.



Fig. 3.c.
B. de
Montfaucon,
*L'antiquité
expliquée et
représentée en
figures*, t. II 2,
Paris 1722, tav.
CXXXVI.



Fig. 3.d.
B. de
Montfaucon,
*L'antiquité
expliquée et
représentée en
figures*, t. II 2,
Paris 1722, tav.
CL.



Fig. 4. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. La seconda parete a sinistra (Fotografia dell’Autrice).



Fig. 5.a. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. L'iscrizione funeraria di *Sex. Iulius Athenagoras* (Fotografia dell'Autrice).



Fig. 5.b. Musei Capitolini, Museo Nuovo, X sala. L'iscrizione funeraria di *Sex. Iulius Athenagoras*. Immagine tratta da *Supplementa Italica Imagines*, Roma 1, *Musei Capitolini*, a cura di G.L. Gregori e M. Mattei, Roma 1999, nr. 2104.



Fig. 6. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. La massima enoteistica (Fotografia dell'Autrice).



Fig. 7. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. La seconda parete a destra (Fotografia dell'Autrice).



Fig. 8.a. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. La cista *mystica* (Fotografia dell’Autrice).

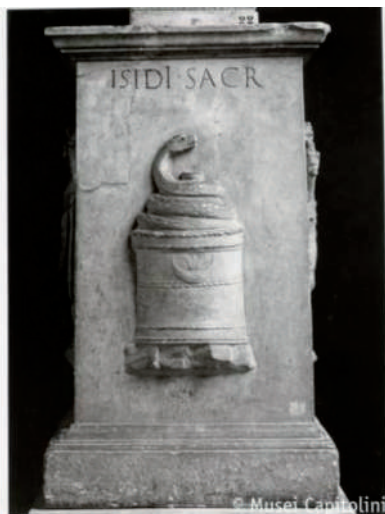


Fig. 8.b. *Isaeum* di Campo Marzio, Roma. Musei Capitolini, Inventario Sculture S 126 (online).

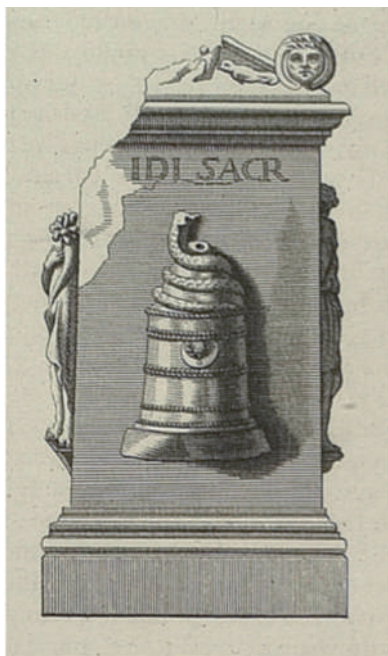


Fig. 8.c. B. de Montfaucon, *L’antiquité expliquée et représentée en figures*, Supplement t. II, 1724, tav. XI.



Fig. 9.a. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. Il busto di Antinoo (Fotografia dell'Autrice).



Fig. 9.b. Antinoo di Villa Albani-Torlonia, da C. Vout, *Antinous, Archaeology and History*, JRS 95, 2005, 80-96, tav. XI.



Fig. 9.c. Antinoo prima del restauro. J.J. Winckelmann, Biblioteca Nazionale di Torino, tav. LIV nr. 148.



Fig. 9.d. Antinoo dopo il restauro. J.J. Winckelmann, Biblioteca Nazionale di Torino, tav. CXXII nr. 358.



Fig. 9.e. Antinoo prima del restauro. J.J. Winckelmann, *Denkmale der Kunst des Altertums zu Joh. Winkelmanns sämtlichen Werken*, Donaueschingen 1828, nr. 180.



Fig. 9.f. Antinoo prima del restauro. J.J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, Tome second, 1794, tav. VI.



Fig. 10.a. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. Lastra funeraria di Didymes, figlio di Dioskorides (Fotografia dell'Autrice).

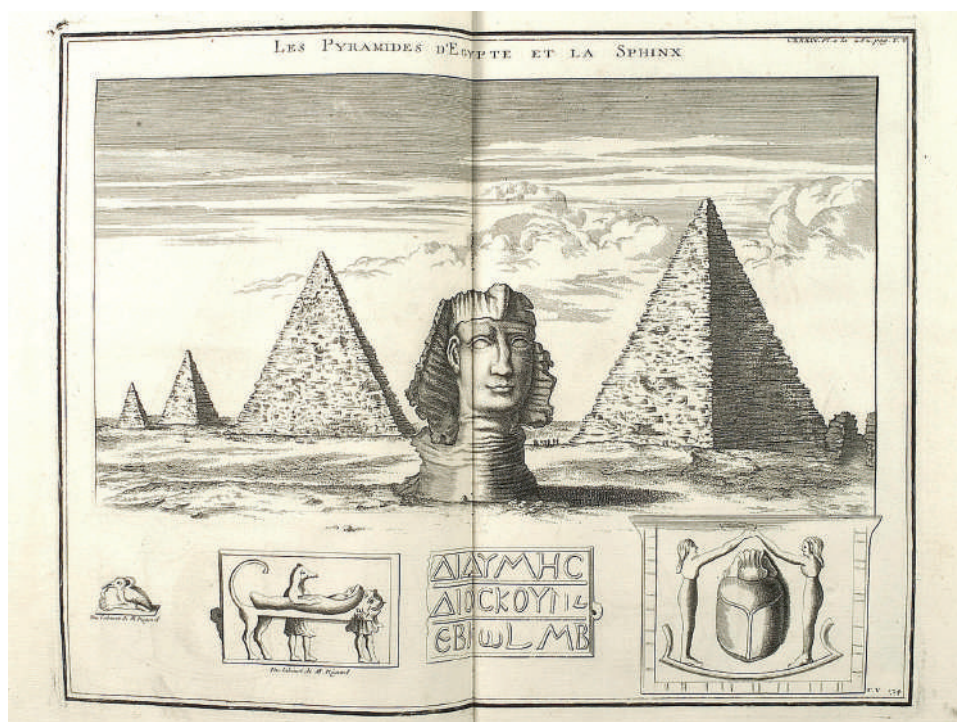


Fig. 10.b. Lastra funeraria di Didymes, figlio di Dioskorides. B. de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, t. V 2, Paris 1722, 182, tav. CXXXIV.



Fig. 11. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. Prima parete a destra (Fotografia dell'Autrice).



Fig. 12.a. Palazzo Grosso di Riva presso Chieri. La dedica votiva a Ercole (Fotografia dell'Autrice).

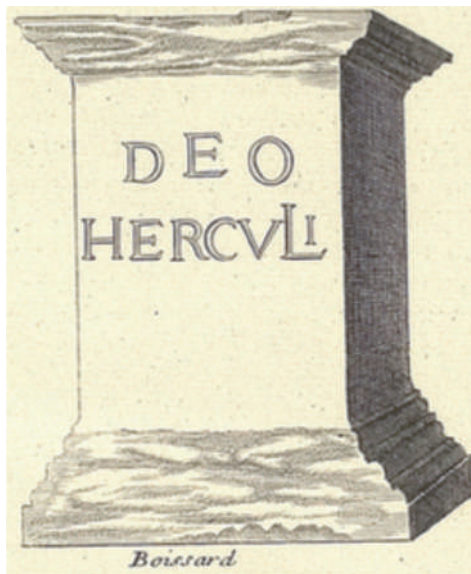


Fig. 12.b. B. de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, t. II 1, *Le culte des Grecs, et des autres nations*, t. II 1, Paris 1722, tav. CIII.



Fig. 12.c. J.J. Boissard, *Antiquitatum Romanarum sive III tomus, Inscriptionum et monumentorum quae Romae in saxis et marmoribus visuntur*, 1600, tav. 48.



Fig. 13.a. Palazzo Lascaris di Pianezza.
L'iscrizione funeraria di *Petronia Grata*
(Fotografia dell'Autrice).



Fig. 13.b. Palazzo Lascaris di
Pianezza. La Ninfa
(Fotografia dell'Autrice).



Fig. 13.c. Palazzo Lascaris di Pianezza.
Ercole che sradica l'albero
(Fotografia dell'Autrice).



Fig. 14.a. Museo di Antichità di Torino, lato principale (inv. 535). Fotografia gentilmente concessa dal Museo di Antichità di Torino. Il mito argonautico di Hylas rapito da una Ninfa.



Fig. 14.b. Museo di Antichità di Torino, lato posteriore (inv. 535). Fotografia gentilmente concessa dal Museo di Antichità di Torino. La liberazione di Hesione.



Fig. 14.c. Museo di Antichità di Torino, lato destro (inv. 535). Fotografia gentilmente concessa dal Museo di Antichità di Torino. Eracle e lo sradicamento dell'albero.



Fig. 14.d. Museo di Antichità di Torino, lato sinistro (inv. 535). Fotografia gentilmente concessa dal Museo di Antichità di Torino. La fuga di Enea da Troia.