

**Ministero della Cultura**

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

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

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

# Quaderni

---

di Archeologia del Piemonte

Torino 2022

6

*Direzione e Redazione*

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

*Direttore della Collana*

Luisa Papotti - Soprintendente Archeologia Belle Arti e Paesaggio  
per la Città metropolitana di Torino

I contributi sono sottoposti a peer-review

*Comitato Scientifico*

Deborah Rocchietti  
Alberto Crosetto  
Francesca Garanzini

*Coordinamento*

Deborah Rocchietti

*Comitato di Redazione*

Maurizia Lucchino  
Susanna Salines

*Segreteria di Redazione*

Maurizia Lucchino

*Editing ed elaborazione immagini*

Susanna Salines

*Progetto grafico*

LineLab.edizioni - Alessandria

*Editing dei testi, impaginazione e stampa*

Aziende Grafiche Torino srl - Collegno (TO)

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

---

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

con la collaborazione della



Società Piemontese  
di Archeologia e Belle Arti

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

© 2022 Ministero della Cultura

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

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

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

ISSN 2533-2597

Contributi



## I marmi classici della Collezione Gualino

Gabriella Pantò\*

Di Riccardo Gualino (Biella 1879 - Firenze 1964), prestigiatore della finanza e uomo d'affari d'avanguardia, capace di destreggiarsi nelle turbolenze dell'economia extranazionale, molto è stato scritto facendo luce sulla sua personalità e rimarcandone la propensione per le arti dalla quale derivò l'instancabile ricerca di opere per la formazione di una delle più vaste e variegate collezioni storico-artistiche del Novecento<sup>1</sup>. Nel 2019 la mostra "I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore", presentata a Torino nelle Sale Chiabrese dei Musei Reali, ha riunito parte della raccolta e ripercorso la biografia dell'imprenditore e della moglie Cesarina. L'esposizione è stata accompagnata da un volume di studi<sup>2</sup> ricco di contributi innovativi e di documentazione iconografica inedita che ha offerto nuovi spunti di approfondimento sul personaggio e sulla collezione, che comprendeva una cospicua parte di antichità classiche acquisite tra il 1910 e il 1930 e destinate ad arredare il grandioso castello di Cereseto Monferrato (AL), costruito in stile neogotico ampliando un'antica villa e abitato tra il 1908 e il 1919, la casa acquistata nel 1919 in via Bernardino Galliani 28 a Torino, la villa di Sestri Levante, luogo di villeggiature estive tra il 1923 e il 1930, e le altre dimore ove la coppia risiedette dopo il 1934 (MARCONI 2019).

Approfondire l'attitudine per le arti e le antichità di Riccardo Gualino ha consentito di scomporre quella parte di corrente critica che lo considerava spregiudicato collezionista, paragonandolo a esponenti della classe emergente del mercato americano che aveva animato l'aristocrazia capitalistica fin dalla fine dell'Ottocento<sup>3</sup>. Le notizie che accompagnano il successivo passaggio al mecenatismo del finanziere, con la cessione allo Stato di una parte della raccolta, non sempre esplicitano le modalità di acquisizione delle antichità, benché sia più che probabile la loro provenienza dal vivace mercato antiquario romano dove Gualino aveva orientato i propri interessi collezionistici.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento la capitale del Regno d'Italia, in un momento di debolezza legislativa sui beni culturali<sup>4</sup>, era divenuta il principale centro di attività di antiquari che smerciavano oggetti di scavo e lapidei provenienti soprattutto dall'area flegrea o dagli scavi per i nuovi edifici costruiti nella nuova capitale sabauda e nel greto del Tevere<sup>5</sup>. L'immissione delle opere sul mercato avveniva grazie alla complicità di personaggi di primo piano dell'ambiente culturale, passando nelle botteghe di restauro

dove, in virtù della straordinaria abilità di artisti del marmo, capaci di integrare frammenti ricostituendo un intero con puntuale aderenza ai modelli iconografici originari e di contraffare anche le patine antiche, si realizzavano falsi magistrali difficili da smascherare e che sovente erano, e ancora sono, causa di dispute accademiche a favore o contro l'autenticità<sup>6</sup>.

Tra le figure che animavano questo mercato vi erano nomi illustri dell'aristocrazia colta e della diplomazia europea, spesso personaggi equivoci quanto incontrollabili, ma anche raffinati antichisti e competenti archeologi inseriti nelle pubbliche amministrazioni della Capitale, la cui autorevolezza non è mai stata posta in dubbio. Oltre ai reperti di scavo era possibile acquistare opere alienate dalle antiche collezioni nobiliari e dell'aristocrazia romana, tra le quali le prestigiose collezioni Torlonia e Sciarra, e quella imponente appartenuta al conte Grigorij Sergeevič Stroganoff (1829-1910), interamente dispersa dopo la morte del nobiluomo avvenuta a Parigi. Questi, colto esponente della più antica nobiltà russa, nato a San Pietroburgo, aveva aperto la propria dimora romana ubicata nei pressi di Trinità dei Monti a collezionisti, artisti e studiosi tra i quali Wolfgang Helbig, secondo segretario dell'Istituto Archeologico Germanico, l'archeologo Giovanni Battista de Rossi, direttore del Museo Cristiano Vaticano e presidente della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, insieme a personaggi di primo piano dell'ambiente culturale romano quali Giovanni Barracco e Ludwig Pollak, entrambi raffinati antichisti e collezionisti, e Antonio Muñoz, che diverrà nel 1914 Soprintendente ai Monumenti del Lazio e in seguito ispettore generale delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma, ma anche ad antiquari falsari quali i fratelli Augusto e Ugo Jandolo (TOZZI 2018) che avranno parte in almeno una delle acquisizioni Gualino.

La Collezione Stroganoff fu dispersa in tutto il mondo attraverso varie vendite e aste che si susseguirono tra quello stesso anno e il 1914<sup>7</sup>. Opere di arte sontuaria e oreficerie di grande valore artistico e scientifico provenienti da scavi archeologici ma private dei contesti di origine che Stroganoff annotava puntualmente (KALPAKČIAN 2020), insieme a molti falsi e *pastiches*, furono acquistate da Riccardo Gualino tra il 1920 e il 1925 (CAREDDU 2017, p. 41). Parte di questo importante nucleo collezionistico confluì nel 1930 nelle collezioni della Galleria Sabauda e nel 1934, attraverso la Banca d'Italia, nel Museo Civico di Arte Antica di Torino, che acquisì



Fig. 1. Castello di Cereseto. Sala delle grottesche, teca con oggetti di scavo. Foto G.C. Dall'Armi, gelatina al bromuro d'argento su carta baritata, applicata su cartoncino (*Album rosso* 1918-1919).

in totale circa 600 opere eterogenee comprendentioreficerie e medaglie, bronzi, avori, ceramiche, vetri e tessuti (CASTRONOVO 2017). La ricchissima raccolta di reperti archeologici pervenuti alle due istituzioni museali annovera anche una serie di astucci di rasoio (*novaculae*) atti a chiudere tra le due valve la lama, realizzati in materiale osseo e finemente decorati con scene mitologiche e raffigurazioni animalistiche di genere considerate di ambito classico al momento dell'acquisto. Provenienti dalla collezione del pittore romano Attilio Simonetti, che fu anche orafo e incisore di talento, questi reperti sono stati riconosciuti come abili contraffazioni riconducibili all'opera di artigiani facenti capo al cavaliere Francesco Martinetti, commerciante di antichità che collaborava con l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig, al quale questi aveva donato uno dei rasoi più rilevanti, oggi disperso<sup>8</sup>. Helbig è stato a lungo considerato connivente con i falsari nella redazione di perizie compiacenti, ma la sua figura professionale è

oggi rivalutata, seppure non sia stato dimenticato il suo ruolo nell'esportazione dall'Italia di molte opere di antichità, esercitato al pari di altre eminenti figure, quali Rodolfo Lanciani, sottoposto tra il 1889 e il 1890 a una inchiesta disciplinare per il suo coinvolgimento nel commercio clandestino di opere d'arte<sup>9</sup>.

Tra i più abili falsari, capace di imitare perfettamente le patine antiche grazie a una tecnica da lui inventata, si colloca Alceo Dossena, contraffattore di opere di arte classica, etrusca, gotica e rinascimentale<sup>10</sup>, alla cui scuola era cresciuto Gildo Pedrazzoni, specializzato in marmi (VLAD BORRELLI 2002), per la cui abilità era stato additato come possibile autore della Stele Schiff-Giorgini e del Trono Ludovisi, le cui modalità di ritrovamento restano nebulose, ma che oggi è prevalentemente ritenuto autentico seppure pesantemente rilavorato.

È in questo ambiente culturale che Gualino acquista la maggior parte delle opere di antichità, solo parzialmente confluite in pubbliche raccolte, come si evince dalla documentazione fotografica degli ambienti del castello di Cereseto ove erano esposte<sup>11</sup> (fig. 1). Un anno prima della grande crisi mondiale del 1929, che travolse i suoi interessi portandolo al tracollo economico e a sottoscrivere con la Banca d'Italia la convenzione che prevedeva l'ipoteca su tutte le case e i terreni di sua proprietà, propose all'allora direttore della Regia Pinacoteca torinese Guglielmo Pacchioni di esporre alcuni capolavori<sup>12</sup> già pubblicati due anni prima, nel 1926, nel volume *La Collezione Gualino*, curato dal suo intimo amico Lionello Venturi, docente universitario e critico d'arte di fama internazionale<sup>13</sup>. Come prevedibile, l'esposizione inaugurata nello stesso 1928 ebbe un grande successo e la collezione entrò nel patrimonio della Regia Pinacoteca che nel suo primo centenario (1832-1932) prese il nome di Galleria Sabauda.

Il 3 ottobre 1930 la collezione si trovava già nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze, che ospitava la Regia Pinacoteca e il Regio Museo di Antichità greco-romane ed egizie a quel tempo ancora indivisi. Tra le antichità elencate nel verbale compaiono il "Gruppo di famiglia" in calcare con coppia di coniugi, dell'Antico Regno, che Venturi disse proveniente da una mastaba presso Giza sulla base delle informazioni ricevute<sup>14</sup>, il "Sarcofago" a ghirlande (cat. 1), il "Fronte di sarcofago" con soggetto dionisiaco (cat. 2), questi ultimi acquistati sul mercato antiquario e quindi senza specifica indicazione di provenienza nella pubblicazione del catalogo della collezione. Non fu depositata la "Fontana" (cat. 3) poiché rimasta nella villa neogotica fatta costruire dall'imprenditore a Sestri Levante e non ancora pervenuta a Torino al momento dell'invio al Ministero a Roma del verbale di consegna in data 11 dicembre 1930, ma che Gualino si era impegnato a consegnare entro lo stesso mese.



Fig. 2. Museo di Antichità di Torino. L'allestimento della Sala III, con in primo piano il Torso (cat. 5) e più arretrata la Fontana (cat. 3). Stampa fotografica da lastra, anno 1948 o successivo, particolare (foto Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Torino, neg. 7694).

Il Gruppo statuario (inv. n. sc 59 di Sabauda) fu esposto nella prima sala al primo piano del Museo Egizio solo dal 1946, dopo il rientro dell'opera da Londra dove era stata inviata nel 1933 dal Soprintendente alle Gallerie Guglielmo Pacchioni in temporaneo deposito presso la sede dell'Ambasciata italiana, insieme ad altri beni della Pinacoteca e a opere di altre Soprintendenze italiane considerate 'd'arredo'<sup>15</sup>.

La Fontana fu invece esposta nel Museo di Antichità (fig. 2), integrata nell'allestimento curato da Pietro Barocelli, a cui si aggiunse solo nel 1948 il Torso<sup>16</sup> (cat. 5).

Sull'inventario patrimoniale dei beni del Museo di Antichità, non datato e fino ad oggi ritenuto compilato a partire dal 1940 con la divisione dal Museo Egizio, ma che probabilmente è successivo di quasi un decennio, furono erroneamente registrati i beni assegnati alla Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte che erano stati depositati presso

il museo archeologico. La richiesta di restituzione dei pezzi conservati sia presso il Museo di Antichità, sia nel Museo Egizio, in vista della riapertura del percorso espositivo della Galleria Sabauda che sarebbe stato inaugurato nel maggio del 1959, fu formulata direttamente dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione con nota del 31 ottobre 1958 (*Nota prot. n. 532 1959*), rimasta disattesa ogni altra precedente istanza del Soprintendente Noemi Gabrielli. La consegna avvenne nel 1955, ma nel Museo di Antichità rimase l'opera pervenuta nel 1948, che in seguito non fu più ricondotta alla Collezione Gualino.

Altre opere di statuaria classica appartenute a Gualino si trovano attualmente in collezioni museali (cat. 6) o la loro presenza nella collezione è stata acclarata sulla base di documenti e fotografie d'archivio (cat. 7-8), a conferma che molto può essere ancora scritto sulle acquisizioni archeologiche dell'imprenditore.

## Catalogo

### 1. Sarcofago a ghirlande

Questo pezzo (VENTURI 1926, tav. LV = VENTURI 1928) era in origine collocato sotto una arcata del portico della corte del castello di Cereseto (fig. 3) con piante verdi sistemate nell'invaso, analogamente a un secondo sarcofago con fronte decorato, collocato a destra, in dialogo con il Centauro che figurava posato su un alto piedistallo al centro dell'aiuola. Pervenuto nell'ottobre del 1930 e rubricato successivamente nell'inventario del Museo di Antichità, è descritto come "Fronte di sarcofago con putti sorreggenti ghirlande di fiori" (inv. n. 608 di Antichità, inv. n. sc 49 di Sabauda: fronte 203 cm; lati 65 cm).

La vasca è costituita dall'assemblaggio di elementi scolpiti in marmi differenti, per gran parte da ritenersi antichi, integrati in età moderna (fig. 4a-b). Del sarcofago originale utilizzato come base per la ricomposizione, realizzato con marmo proconnesio, resta-

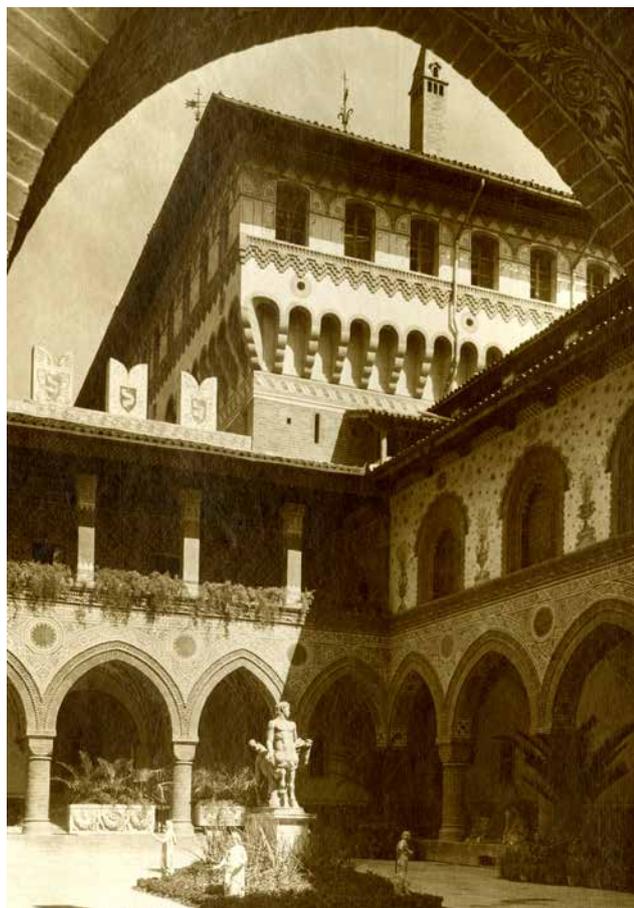


Fig. 3. Castello di Cereseto. La Corte d'onore con sullo sfondo il Sarcofago a ghirlande (cat. 1) e al centro il Centauro (cat. 6). Foto G.C. Dall'Armi, gelatina al bromuro d'argento su carta baritata, applicata su cartoncino, particolare (*Album rosso* 1918-1919).

no i due fianchi con una piccola porzione del fronte (essenzialmente limitata alla parte retrostante e non al fronte) e la base decorata a *kyma* lesbio rovesciato.

Il fronte è spezzato in più parti e pesantemente rimaneggiato con stuccature e integrazioni moderne.

Entro le porzioni angolari originali che si congiungono ai fianchi è inserita una lastra più sottile realizzata con un marmo di gran qualità a grana fine dell'Asia Minore, forse un docimio (fig. 4b). Sulla destra verso l'angolo (a sinistra guardando l'immagine) la decorazione è stata integrata con un marmo palesemente diverso, venato e macchiato, simile al proconnesio, ma dal modellato molto rigido.

La scena complessiva è scompartita in tre campi da due eroti alati nudi, dai visi paffuti incorniciati da morbide ciocche, impostati secondo la consueta postura con la gamba interna in avanti, lievemente flessa, e il peso gravante su quella esterna ritta, mentre le braccia alzate reggono le bende legate da nodi orizzontali del pesante encarpo carico di frutti e rosette, che passa dietro la nuca delle figure che reclinano lievemente il capo per il peso. Una patera circondata da nastri svolazzanti sovrasta la ghirlanda centrale, mentre sulle due laterali campeggiano maschere di medusa dal viso largo e tondeggianti, gli occhi alzati con l'iride segnata, le labbra dischiuse, la chioma ben definita nelle ciocche mosse che si chiudono con serpenti annodati sotto il mento.

La lastra inserita sul fronte si distingue per il modellato raffinato dalla morbida resa plastica e reca sul retro, in corrispondenza della rosetta, un perno di bronzo che poteva fungere da grappa di ancoraggio a una superficie, escludendone la primaria appartenenza a un sarcofago (fig. 4b).

Ciascuno dei lati brevi è ornato da una articolata ghirlanda fogliata (diversa da quelle anteriori) sopra la quale si trova una semplice patera (anch'essa diversa dalla frontale) sormontata da nastri che scendono lateralmente accartocciandosi alla base. La parte posteriore è grezza e ricomposta da vari pezzi realizzati con marmi diversi e accostati in modo incongruo poiché il restauratore nella ricomposizione non ha seguito l'orientamento della lavorazione a gradina che risulta essere sia verticale sia orizzontale (fig. 4c-d).

Pur valutando la ricomposizione complessiva del sarcofago non particolarmente attenta nella ricerca dei marmi e nell'assemblaggio degli elementi, si deve notare l'attenzione filologica del falsario nell'individuare elementi stilisticamente coerenti. I fianchi laterali del sarcofago che si ricongiungono confrontano per il tipo di vasca e nel motivo iconografico con i sarcofagi a ghirlande prodotti in Panfilia (regione costiera dell'Anatolia) a partire dal II secolo d.C., e più diffusamente nel III<sup>17</sup>, ma la stessa sintassi decorativa si ritrova nella lastra frontale più sottile, che potrebbe esulare dalla cate-



a



b



c



d

Fig. 4. Musei Reali di Torino - Galleria Sabauda. Sarcofago a ghirlande (cat. 1): fronte (a); particolare del fronte dal lato interno (b); fianchi laterali (c-d). II-III secolo d.C. e scultore moderno (foto P. Robino; elab. S. Salines).

goria dei sarcofagi a favore di altri monumenti, quali altari funerari con ghirlande o fregi architettonici, come indizia anche il marmo di alta qualità<sup>18</sup>.

## 2. Fronte di sarcofago con Arianna addormentata e scena dionisiaca

Collocato nel castello di Cereseto, forse anch'esso nel portico della corte, è pervenuto nell'ottobre del 1930 e rubricato successivamente nell'inventario del Museo di Antichità come "Frammento della faccia di un sarcofago con una scena di carattere bacchico. Il dio è in atto di libare seduto in groppa di un centauro che suona la cetra" (fig. 5) (inv. n. 606 di Antichità, inv. n. sc 54 di Sabauda: base residua 168 cm; h. 113 cm). Anche questo pezzo (VENTURI 1926, tav. LVI = VENTURI 1928) è pesantemente rimaneggiato e riassembleto con parti composite antiche e moderne (fig. 6). Il rilievo è stato ricostituito dallo scultore moderno partendo dalla porzione inferiore antica, conservata per due terzi dell'intero, reinventando una composizione plausibile sulla base delle figure residue. La lastra, realizzata in marmo pario a grana medio-grossa, non di alta qualità, è molto

rovinata e frammentata in più pezzi. Le parti di integrazione, che si innestano sulle figure originarie e completano la parte superiore, sono invece realizzate con l'utilizzo di un marmo simile ma decisamente più grigiastro e attaccate mediante un corposo strato di stucco a una spessa lastra ancorata sul retro per stabilizzare e rinforzare la ricomposizione.

La scena, parte di una narrazione continua con personaggi ed elementi raffigurati su diversi piani ma rappresentati con poca profondità, è delimitata sulla sinistra da una figura femminile semisdraiata, identificabile con Arianna, figlia di Minosse e *Pasifae*, dormiente nell'illusione della storia d'amore con Teseo, che però la abbandona sull'isola di Nasso. Lo schema iconografico che rappresenta Dioniso con il suo fragoroso corteggio di menadi, centauro e satirelli, che scopre Arianna addormentata, è convenzionale e utilizzato non solo sui sarcofagi per rappresentare una figura immersa nel sonno<sup>19</sup>. Pur nella ricchezza delle variazioni iconografiche dei sarcofagi dionisiaci, non si ravvisano confronti puntuali (MATZ 1971, III) e l'Arianna è ricostruita dallo scultore moderno nel tipo semisvestito nella postura che vede il braccio destro sopra la testa e il sinistro che quasi poggia a terra



Fig. 5. Musei Reali di Torino - Galleria Sabauda. Frammento del fronte di sarcofago con Arianna addormentata e scena dionisiaca (cat. 2). II-III secolo d.C. e scultore moderno (foto P. Robino).



Fig. 6. Musei Reali di Torino - Galleria Sabauda. Frammento del fronte di sarcofago con Arianna addormentata e scena dionisiaca (cat. 2), mappatura delle integrazioni moderne in marmo o stucco evidenziate in colore scuro (elab. C. Russo).

con il gomito, noto da una serie di rappresentazioni su sarcofagi, il più celebre dei quali è l'esemplare del Louvre (ROBERT 1890; PESCE 1930, p. 95 e sgg.; TURCAN 1966; SICHTERMANN - KOCH 1975; ISLER-KERÉNYI 2012, p. 72), ma che analogamente caratterizza le rappresentazioni a tutto tondo<sup>20</sup>.

Alla sua destra un centauro al trotto reca al collo una pelle ferina che ricade sulla groppa su cui siede Dioniso con la nebride di traverso sul petto e il panneggio che dalla vita ricopre le gambe, affiancato da un personaggio nudo con la sola leontè annodata sul petto rappresentato frontalmente e da identificare con Teseo, ricomposto dal falsario nelle vesti di Eracle con l'attributo della clava e del tirso. Completano la scena baccanti con vesti svolazzanti, un erote e un satirello dalle zampe caprine e una panteira accovacciata accanto a uno sgabello, una capra e all'estrema destra un piedino infantile.

La scena è integrata nella parte superiore con il completamento dei personaggi, con Dioniso che solleva la coppa mentre il Centauro suona la *lyra*, che assume una valenza peculiare nell'avventura cretese nel momento della *ghéranos*, la festosa danza eseguita da Teseo, Arianna e i fanciulli ateniesi dopo la sconfitta del Minotauro e la liberazione dal Labirinto di Cnosso. Altri improbabili elementi, come la *syrinx* disgiunta da ogni figura, e schematici ornamenti vegetali completano la composizione.

Il tipo di sarcofago urbano con scene dionisiache e Arianna addormentata conosce una particolare diffusione tra l'età adrianea e la seconda metà del III secolo d.C., con composizioni figurate narrative sempre ricche di nuove combinazioni tratte da repertori ellenistici o neoattici, realizzate per mantenere la scena vivace e avvincente, come richiedeva la colta committenza per la quale la decorazione del

sarcofago doveva richiamare esperienze religiose. In questo caso, il tema di Arianna che raggiunge la felicità perché non abbandonata ma ritrovata da Dioniso, quest'ultimo rappresentato nell'iconografia di giovane (e non venerabile barbato), è stato interpretato dallo scultore moderno traendo spunto anche dai sarcofagi con scene di banchetto, nel tentativo di rendere quanto più possibile plausibile la composizione riproposta.

### 3. Fontana

Questa importante opera che arredava la residenza Gualino di Sestri Levante è pervenuta al Museo di Antichità dopo il 1931, ma non è stata inventariata (inv. n. sc 50 di Sabauda: 97x95 cm; h. 125 cm). Assegnata dal Venturi ad "arte ellenistica del I secolo d.C." che la commenta come eccezionale, in quanto "di questo tipo non si conosce alcuna altra fontana" (VENTURI 1926, tav. LIV = VENTURI 1928), è un *pastiche* frutto di una complessa elaborazione attuata da un abilissimo restauratore moderno che ha assemblato e rilavorato pezzi antichi differenti e assolutamente eccezionali armonizzandoli tra loro perfettamente<sup>21</sup> (fig. 7a-b).

La base appartiene a una tipologia molto diffusa "a scaletta" d'acqua con mascheroni angolari dalla cui bocca fuoriusciva un getto d'acqua<sup>22</sup>, arricchita da decorazioni figurate marine (conchiglie, granchi e piccoli crostacei), realizzata in marmo proconnesio grigiastro, molto usato anche in architettura. Al centro poggia un pilastrino scanalato e terminante in un capitello, in marmo lunense, dal modellato quasi metallico di fattura moderna come denunciano le foglie di gusto liberty e i fori di puntatura, che si rifà a modelli antichi molto diffusi come supporti di *labra* (fig. 7c). Su questo supporto grava la tazza quadrangolare, tipologicamente inconsueta e priva di confronti nel mondo antico, in marmo lunense (diverso da quello del pilastrino), fissata con grandi quantità di stucco moderno. Le superfici esterne sono molto degradate nella parte inferiore decorata a foglie d'acanto a causa di una lunga permanenza nell'acqua, come indicano anche i fori da colonia batterica, che però non si ritrovano nella decorazione a baccellatura e all'interno dell'invaso in cui sono evidenti i denti di gradina della rilavorazione che li ha asportati. Potrebbe pertanto trattarsi di un elemento architettonico adattato a vasca in età moderna (ma per un altro tipo di fontana), come indicherebbe anche la base grezza incompatibile con una lavorazione antica di alta qualità. Un'altra importante incongruenza è costituita dalla presenza al suo interno di soli tre fori di deflusso dell'acqua, in uno dei quali è



Fig. 7. Musei Reali di Torino - Galleria Sabauda. Fontana a vasca (cat. 3): veduta angolare anteriore (a); veduta angolare posteriore (b); particolare della vasca (c). Tarda età repubblicana - prima età imperiale e scultore moderno (foto P. Robino).



Fig. 8. Musei Reali di Torino - Galleria Sabauda. Fontana a vasca (cat. 3), particolare dell'ermetta con *fistula* di piombo. Tarda età repubblicana - prima età imperiale e scultore moderno (foto P. Robino).

ancora collocato un dado di bronzo moderno (fig. 7c), a fronte della presenza di quattro erme angolari che reggono una conchiglia forata dalla quale sarebbe dovuto fuoriuscire il fiotto d'acqua (in una è conservata la *fistula* di piombo antica), ma che nella ricomposizione non potevano avere adduzione.

Le ermette, realizzate in marmo pentelico scelto, recano tracce di rilavorazione con la spatinatura delle superfici (fig. 8). Le figure potrebbero rappresentare eroti per la presenza delle eleganti ali che sostengono la tazza, però il tipo di capigliatura non è coerente con il modello iconografico, così come è anomala la presenza delle pelli di capra che coprono i gracili busti e che potrebbe rimandare ad ambito dionisiaco non incompatibile con una fontana. Il morbido modellato è realizzato a scalpello e l'utilizzo del trapano è limitato ai riccioli a lumachella che incorniciano i visini. Anche l'ermetta apicale, identificabile con un tritone che regge un delfino, dalla bocca del quale doveva fuoriuscire uno zampillo, ha una lavorazione analoga con l'uso del trapano per la bocca dischiusa, mentre il retro della figura si caratterizza per una lavorazione essenziale compatibile con la veduta solo frontale per la possibile collocazione entro un ninfeo. Le cinque erme parrebbero essere originali

(forse anche contestuali) e probabilmente appartenevano in origine a una tazza-fontana con supporti figurati di un tipo di lusso diffuso tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale, ma i cui modelli furono ripresi in età adrianea e antonina.

#### 4-5. Torso di personaggio virile seduto (filosofo?) - Testa ritratto di personaggio di età repubblicana

L'opera era esposta nella sala "Bleu" del castello di Cereseto Monferrato in posizione angolare (fig. 9) e la documentazione ne acclara la presenza prima del 1913 nella bottega degli antiquari romani Jandolo (ARNDT - AMELUNG 1913, scheda EA 1998, col. 54), una famiglia attiva nel mercato antiquario sin dal periodo immediatamente successivo all'Unità d'Italia (cfr. *supra* nota 5). Non se ne conosce l'area geografica di provenienza e neppure il momento in cui fu restaurata con l'aggiunta della testa, ma il Venturi la pubblica già integrata (VENTURI 1926, tav. LIII = VENTURI 1928). L'attenzione dello studioso si focalizza però solo sulla Testa ritratto, che è descritta come di altissima qualità, assegnata a età repubblicana e non pertinente "al corpo su cui è fissata" (fig. 10). L'intervento di ricomposizione moderna aveva reso



Fig. 9. Castello di Cereseto. La sala "Bleu", con in posizione angolare il Torso di personaggio virile seduto (cat. 4-5). Foto G.C. Dall'Armi, gelatina al bromuro d'argento su carta baritata, applicata su cartoncino, particolare (*Album rosso* 1918-1919).

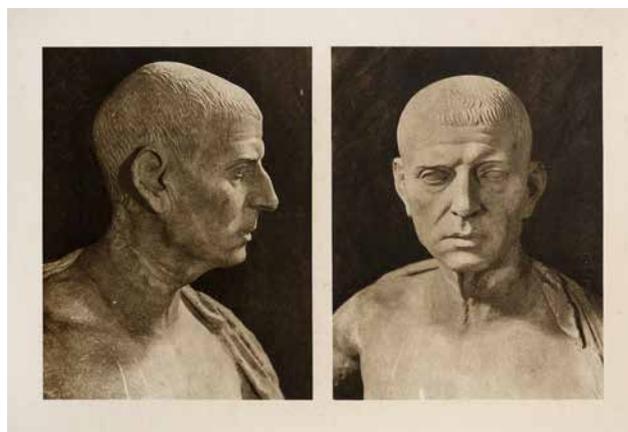


Fig. 10. Musei Reali di Torino - Museo di Antichità. Testa ritratto di personaggio di età repubblicana (cat. 4). Scatto da VENTURI 1926, tav. LIII "Ritratto. Arte romana della fine del I secolo a.C."

la statua disarmonica con la testa, di dimensioni inferiori, visibilmente sproporzionata rispetto al busto e posizionata reclinata in avanti con un assetto innaturale, e assemblata con una spessa integrazione in stucco a destra sul collo ove spezzato e lacunoso<sup>23</sup> (fig. 9).

La consegna avvenne con verbale del 20 gennaio 1948, dove al n. 52 dell'elenco è indicato il "Busto, copia romana di un originale greco". Dalla documentazione non si evince se l'opera pervenne al Museo di Antichità già disgiunta, ma nell'inventario patrimoniale i pezzi sono repertoriati singolarmente come "Testa di uomo maturo imberbe" e "Statua di uomo nudo seduto priva della testa, delle gambe e parte delle braccia con un mantello che scende dalle spalle e passando dietro la persona si raccoglie in grembo", senza riportare l'indicazione della provenienza collezionistica che con il passare del tempo non fu più ricordata.

Con la ricognizione delle opere effettuata in occasione della mostra del 2019, alla scrivente è stato possibile associare Ritratto e Busto, quest'ultimo appena visibile nello scatto edito dal Venturi nel catalogo del 1926, e ricondurre le due opere alla Collezione Gualino. La testa però non si trovava in museo ed era nota solo da alcune riproduzioni fotografiche con sul retro l'annotazione "scomparsa". Una fortunata ricerca ha permesso a chi scrive di rintracciarla a Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro dove era stata trasferita nei primi anni Cinquanta del XX secolo, momento in cui Cesare Brandi aveva progettato di costituire un Museo del falso per scopi didattici per divulgare innovative tecnologie applicate all'archeologia che avevano contribuito a smascherare alcune falsificazioni<sup>24</sup>. Per tale ragione, a partire dal 1952 l'Istituto aveva accolto falsi e fotografie da

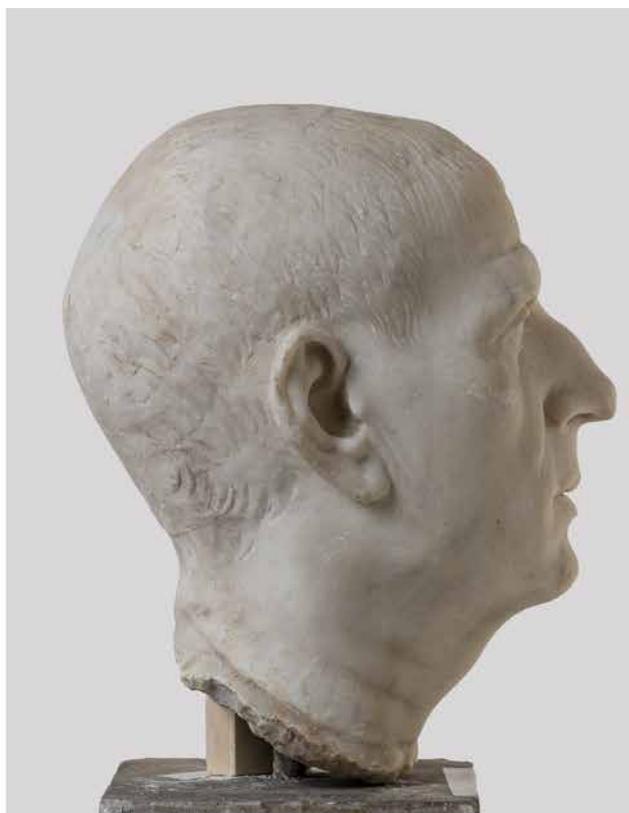


Fig. 11. Musei Reali di Torino - Museo di Antichità. Testa ritratto di personaggio di età repubblicana (cat. 4), ripresa in norma frontale, laterale e posteriore. Età moderna (?) (foto P. Robino).



Fig. 12. Musei Reali di Torino - Museo di Antichità. Torso di personaggio virile seduto (cat. 5), veduta in norma frontale e posteriore. Prima età augustea (foto P. Robino).

tutta Italia, ma il museo non fu realizzato e l'opera trasferita da Torino per iniziativa del direttore Carlo Carducci, Soprintendente alle Antichità dal 1939 al 1973, che l'aveva giudicata di fattura moderna, fu dimenticata e non più reclamata rimanendo per quasi settant'anni presso i laboratori di restauro dell'istituto romano dove era stata successivamente rubricata come di ignota provenienza.

La "Testa di uomo maturo imberbe", come definita nell'inventario patrimoniale (inv. n. 54: l. 20,6 cm; h. 31 cm) (fig. 11), realizzata in marmo lunense scelto, è spezzata sotto il collo e ricomposta, e reca diffuse abrasioni localizzate soprattutto sul cranio, le orecchie e il naso.

Il ritratto è fortemente caratterizzato nel volto ancora giovanile ma molto virile, dalla forma piuttosto squadrata con mento lievemente prominente a fossetta e gli zigomi alti sulle guance incavate e segnate da righe ai lati della bocca, con sulla sinistra un porro, il collo rilassato. Gli occhi inespressivi, disegnati con le sacche lacrimali, sono spalancati sotto le basse sopracciglia, marcati da leggere borse sottorbitali, il naso aquilino è importante, con la punta all'ingiù sulla bocca ben disegnata e un poco dischiusa. Le orecchie, grandi e a sventola, sono leggermente asimmetriche. La corta e folta capigliatu-

ra dispone le minute ciocche a frangia sulla fronte, mentre sul retro è appena accennata. Il profilo evidenzia il cranio allungato con lieve insellatura della fontanella anteriore e posteriore, e neurocranio molto sollevato.

Questi tratti fisionomici si riconoscono nella Testa inv. n. 1944 della Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, proveniente dal mercato antiquario romano, che ritrae lo stesso personaggio di ignota identità conosciuto da altre repliche note in letteratura come Uffizi/Copenaghen, in cui era stato erroneamente identificato Cicerone (tipo Pseudo-Cicerone) per l'affinità con modelli diffusi dal Rinascimento e per l'assonanza dei tratti somatici del volto severo, caratterizzato da un porro sulla guancia, e che ora parte della critica riconosce in Marco Porzio Catone l'Uticense<sup>25</sup>.

La testa, in cui ricorrono convenzioni figurative diffuse nell'età tardorepubblicana, potrebbe essere opera di un abile falsario che si sarebbe ispirato a un originale esistente, contraffacendo abilmente anche la patina che appare distribuita in modo uniforme (come notato durante le fasi di pulitura presso l'Istituto Centrale del Restauro), oppure essere frutto di una lavorazione antica che raffigurerebbe i tratti di un esponente di primo piano nello scenario politico del periodo del secondo triumvirato.

Il Torso su cui era stata montata dopo il 1913 è realizzato con l'impiego di marmo proconnesio (inv. n. 276; l. 6 cm; h. res. 80 cm; prof. 47 cm). Mai toccato da rilavorazioni successive, conserva tracce di contatto con il fuoco oltre a parecchi danni meccanici alle superfici, che ne indicano la provenienza da scavo<sup>26</sup>. Il personaggio, di dimensioni leggermente superiori al vero, è in appoggio sulla schiena alla spalliera di una seduta costituita dalla traversa rettangolare curvilinea e da elementi verticali di raccordo (fig. 12). Il bacino è lievemente ruotato in avanti, come indica anche la muscolatura dell'addome molto ben delineata con l'arcata epigastrica a ogiva, tesa al di sopra dell'ombelico affondato in una fossetta. Il busto ha una leggera rotazione verso sinistra dove la spalla è appena abbassata e coperta da un lembo del mantello che ricade dietro il braccio sinistro e la schiena, girando a ricoprire l'inguine e le gambe con un panneggio appena drappeggiato dall'intaglio asciutto e molto accurato. Il braccio destro è scartato dal corpo ma non è sollevato. Le gambe del personaggio (perdute) erano lavorate separatamente e accostate al busto sotto le pieghe del panneggio senza ancoraggio con perni<sup>27</sup>.

L'iconografia riconduce a modelli greci riproposti con la mediazione del tardoellenismo. Le repliche del tipo statuariale, diffuse in età giulio-claudia anche in ambito provinciale, si distinguono per una serie di varianti soprattutto nel drappeggio del mantello variamente posizionato sulla spalla e sulle gambe, e nella postura delle braccia oltre che per differenti tipi di seggio o di trono. Il Torso di Torino reca il mantello appoggiato alla spalla che scende a coprire solo parzialmente il braccio ricadendo dietro il gomito, discostandosi per questo aspetto dai tipi più vicini dell'Ottaviano Augusto da Cuma ora all'Ermitage, dal Tiberio da Veio ora ai Musei Vaticani, al quale si avvicina però per il trattamento del nudo, o dal Personaggio seduto da Tuscolo ora al Castello Ducale di Aglié, restaurato con una testa moderna di Tiberio<sup>28</sup>. Il movimento del panneggio sulla spalla, con la rotazione del bacino in avanti, si ritrova invece nella statuette del filosofo Metrodoro già della Collezione Orsini e poi Farnese, ora al Museo Nazionale di Napoli, che risulta essere il confronto più convincente<sup>29</sup>.

Il tipo di modellato dell'esemplare torinese, molto accurato nei dettagli e dalla resa asciutta, può orientare verso una datazione nella prima età augustea, coerente con i confronti di riferimento.

## 6. Centauro

Nella corte del castello di Cereseto, posizionato al centro di un'aiuola su un alto piedistallo, troneggia il Centauro (fig. 3), scultura rimasta in possesso di



Fig. 13. Malibù. J. Paul Getty Museum. Centauro (cat. 6). Scultore moderno (foto J. Paul Getty Museum).

Gualino almeno fino al 1921. Dopo diversi passaggi di proprietà successivi alla vendita all'asta, avvenuta nel 1969, dei beni della famiglia Talleyrand-Périgord Ruspoli nella Villa l'Imperialino a Firenze, la scultura fu acquisita nel 1982 dal J. Paul Getty Museum e oggi è conservata nei depositi della sede di Malibù (Los Angeles)<sup>30</sup> (fig. 13).

L'opera, ritenuta di età romana e proveniente dalle rovine del palazzo dell'imperatore Domiziano sul Palatino, indagato nel 1907 da Giacomo Boni dopo gli scavi dei Farnese condotti nel 1720-1727, è stata recentemente riesaminata rilevando elementi incongrui e segni di lavorazione non antichi che dimostrerebbero come la realizzazione sia avvenuta in età moderna incorporando come unico elemento antico la parte centrale del torso. Si tratta quindi della copia di una statua romana che riprende il modello iconografico del centauro giovane del celebre gruppo dei Centauri che rappresenta l'allegoria dell'amore, firmato da Aristeeas e Papias, entrambi di Afrosidia in Caria, realizzato in marmo bigio morato nella prima metà del II secolo d.C. Il gruppo fu rinvenuto a Villa Adriana durante gli scavi realizzati tra il 1736 e il 1737 presso l'Accademia e oggi è conservato ai Musei Capitolini<sup>31</sup>. Il giovane centauro del Getty è realizzato in rosso antico (la base in breccia) e replica con alcune varianti il modello statuariale di

Villa Adriana nell'assetto del cavallo al trotto con la zampa anteriore destra sollevata, nel movimento della coda, nella muscolatura soda e piena, nella presenza della pelle di cinghiale sul braccio sinistro. Anche la testa dalla capigliatura ricciuta e dal volto ridente, volta indietro a guardare l'Eros fanciullo che in origine era seduto sul dorso, appare sostanzialmente aderente al modello. Invece si discosta del tutto il braccio destro che qui è abbassato e stringe la *syrinx* (il flauto di Pan) in un atteggiamento che non si riconosce neppure nelle repliche statuarie del Laterano e della Galleria Doria Pamphilj e che deve quindi ricondursi a una variante adottata dall'artista moderno.

### 7. Torso di Eracle giovane (?)

L'opera arredava la casa romana dei Gualino in salita Parioli 23, ultimata nel 1937 (MARCONI 2019, p. 348) (fig. 14), e nel 1954 risulta essere presso l'antiquario Fallani di Roma, mentre le vicende successive non sono ricostruibili e la collocazione attuale non è nota. La documentazione relativa è stata reperita nel fascicolo conservato nel Fondo Gualino presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma<sup>32</sup>. La fotografia allegata al fascicolo (fig. 15) è stata riprodotta da una lastra dell'editore Vasari di Roma (Foto Brennero) ed è timbrata sul retro, dove reca anche lo scritto autografo, datato 28 giugno 1951, di Arvid André, direttore dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, che certifica "l'autenticità del torso di marmo di cui nella presente fotografia, ritenuto originale greco, o comunque, copia antica del I sec. d.C. da un originale greco". Lo studioso descrive la qualità della scultura caratterizzata da "una bellissima patina dorata" e conclude con le seguenti parole: "Ritengo che si tratti di una massima copia, probabilmente del I secolo d.C., eseguita forse da un artista greco, su modello policleteo del V secolo a.C.". Dello stesso pa-



Fig. 14. Roma. Casa Gualino con in primo piano il Torso (cat. 7). Scatto degli anni '50 del XX secolo (MARCONI 2019, p. 348).

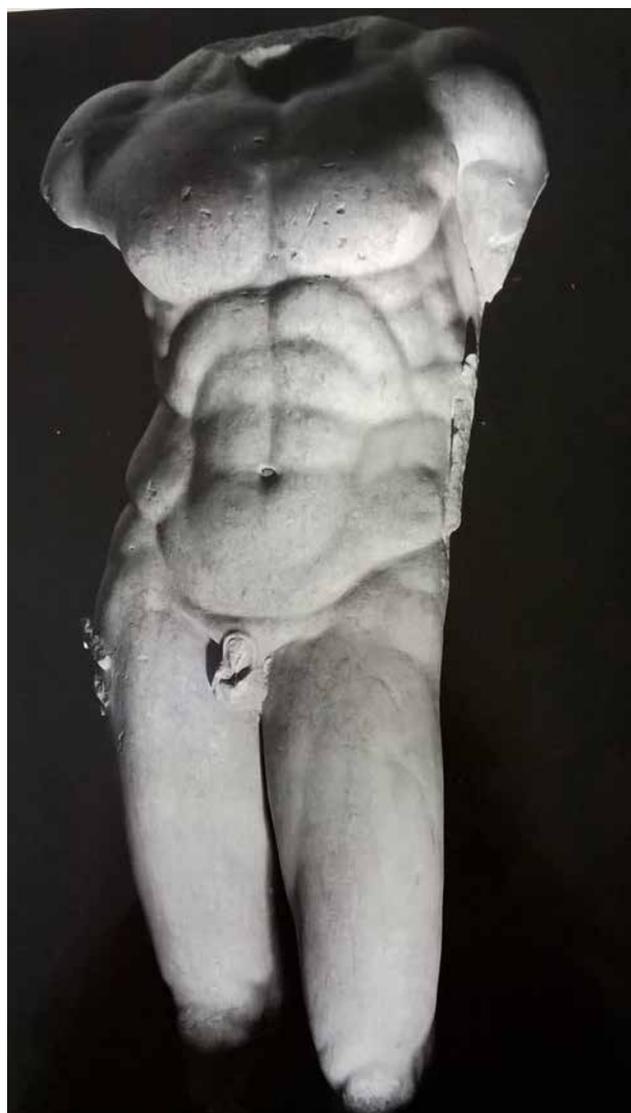


Fig. 15. Ignota collocazione. Torso di Eracle giovane (?). Copia del I o II secolo d.C. da originale del IV secolo a.C. (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino, sez. in riordino).

rere è Ludwig Curtius (1874-1954), archeologo tedesco e direttore dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma, che il 31 marzo 1954 in una lettera dattiloscritta di cui resta la minuta, ma non l'indicazione del destinatario, la definisce una "Eccellente ripetizione del Doriforo di Policleto [...] lavorato all'incirca nel 440 a.C. Il torso è lavorato con più cura e nei particolari è più ricco, più vivace della statua conservata intera proveniente da Pompeij e collocata nel Museo Nazionale di Napoli [...] e anche di quella degli Uffici (sic) a Firenze [...]. Il lavoro delicato e così deciso della muscolatura a sega ai lati del torace e il rilievo della schiena il quale riproduce una quantità di muscolatura magnificamente osservati e che nello stesso tempo rappresenta un grandioso esempio di scultura greca

nel generoso trattamento di superficie e nella delicatezza dei passaggi sono di una bellezza straordinaria. Il marmo è forbito ed è quindi probabilmente una copia proveniente da un'officina adriana greca". Lo studioso, oltre a indicare la qualità del marmo pario, indica l'altezza residua della scultura in 1,23 m.

Entrambi gli eminenti archeologi hanno errato nell'interpretare l'opera come una replica del tipo statuuario del Doriforo all'originale in bronzo dello scultore Policleteo del terzo quarto del V secolo a.C., poiché si discosta da questo modello per alcuni caratteri tra i quali la diversa ponderazione e una più accentuata muscolatura<sup>33</sup>, e anche per la presenza di due residui di elementi appoggiati in aderenza al corpo e localizzati lungo il fianco sinistro fino all'anca e sulla parte alta della coscia destra.

Nella fotografia pervenuta le caratteristiche anatomiche della figura sono accentuate nella resa dalla sorgente di luce che la illumina dal basso. Il personaggio maschile nudo è stante e caratterizzato dalle spalle possenti con leggera inclinazione verso destra, come i fianchi a cui risultano parallele, dal torso dettagliato nella muscolatura del torace con l'arcata epigastrica resa plasticamente e l'evidente partizione della struttura addominale, dal pube glabro con solco inguinale marcato. Il peso è caricato sulla gamba destra, la sinistra portata in avanti.

Questi caratteri iconografici farebbero pensare a una replica di Eracle giovane e le aderenze rilevate potrebbero indiziare la posizione della mano destra poggiata sulla coscia, oppure il braccio in appoggio su una clava aderente alla coscia, mentre a sinistra pare plausibile la presenza di una leontè pendente lungo il fianco. Il modellato e la postura del busto richiamano il tipo dell'Eracle Lansdowne, ritrovato a Villa Adriana e oggi al J. Paul Getty Museum di Malibù in California, copia datata al 125 circa d.C. riferita alla scuola di Policleteo (ANGELICOUSSIS 2017, 2, pp. 118-125).

Analogamente il Torso Gualino parrebbe essere una bella copia di I o II secolo d.C. da un originale ispirato ai modelli della scultura greca del IV secolo a.C.

## 8. Serie di piedi calzati

Risultano entrati nel patrimonio della Galleria Sabauda in un momento non noto, ma certamente prima del 1949<sup>34</sup>, una serie di sette piedi maschili calzati, di marmo e di dimensioni tra loro comparabili e dunque appartenenti ad altrettante statue di dimensioni al vero di età romana (fig. 16). La presenza di diverse tipologie di calcei e sandali, e di un coturno, uno stivale da ufficiale allacciato anteriormente e con il risvolto su cui è collocata una borchia, fa pensare all'acquisto di un piccolo nucleo collezionistico formatosi intorno a questo tema.



Fig. 16. Ignota collocazione. Serie di sette piedi maschili calzati (cat. 8). Età romana. Foto Armandi, 1949 (foto Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Torino - ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, inv. n. E.C.G. 27).

\* Già Musei Reali di Torino - Museo di Antichità - Piazzetta Reale 1 - 10122 Torino  
gabriella.panto@fastwebnet.it

## Note

1 Per la stesura del testo la scrivente deve molto ai consigli di G. Adornato e di A.M. Riccomini, che ringrazia insieme ad A. Ambrogi dalla quale ha avuto fondamentali suggerimenti per la Fontana a vasca, a M. Gomez che ha effettuato la determinazione dei marmi, a B. Moiso per la ricerca dei documenti nell'Archivio del Museo Egizio di Torino.

2 *I mondi di Riccardo Gualino* 2019. Questo contributo è un approfondimento dello studio presentato nel volume, che per ragioni di spazio non ha potuto contare su una adeguata

documentazione iconografica (PANTÒ 2019). Le collezioni suntuarie sono state edite in *Arti suntuarie nella collezione Gualino* 2017. Si rimanda inoltre al catalogo della prima mostra sulla collezione presentata a Torino (*Dagli ori antichi agli anni Venti* 1982).

3 Sulla critica relativa a tali aspetti del mercato si rimanda a PETTENATI 1982, p. 21; DE TOMASI 2018.

4 Il mercato delle opere archeologiche andava evidenziando le problematiche connesse alla carente tutela dei beni del patrimonio

nazionale che l'istituzione nel 1906 della Commissione presso il Ministero dell'Istruzione pubblica, incaricata di disciplinare la proprietà e il commercio delle opere d'arte, avrebbe regolamentato portando all'emanazione della legge 20 giugno 1909, n. 364, a firma del giurista ravennate Luigi Rava. Il testo stabiliva per la prima volta una articolata tutela archeologica fissando norme per "l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti", il diritto di prelazione da parte dello Stato su tutti i beni di interesse archeologico, storico e artistico, e sanciva la proprietà statale dei reperti rinvenuti nel sottosuolo. Già in precedenza Rava, con il terzo governo Giolitti, aveva istituito le Soprintendenze su tutto il territorio nazionale (legge 27 giugno 1907, n. 386), con l'intendimento di garantire il controllo degli scavi archeologici ed evitare il proliferare del commercio di beni archeologici e i fiorenti traffici internazionali che, di fatto, sarebbero stati arginati solo con l'applicazione della successiva legge di tutela.

5 IASIELLO 2017. Sulle attività di scavo e sui ritrovamenti che avvenivano nella Capitale si può contare sulla testimonianza di Augusto Jandolo (1873-1951), il più giovane esponente della famiglia di antiquari romani, che riferisce quanto accadeva intorno al 1880: "Allora le leggi sul sotto suolo non erano severe [...]; con e senza permesso si poteva scavare dovunque, purché si fossero denunciati i ritrovamenti, denunce che, in verità, non venivano mai fatte" (JANDOLO 1935, p. 45).

6 Per l'ambiente culturale in cui maturarono commerci e falsificazioni nella Roma del tempo si rimanda a DE TOMASI 2018; TOZZI 2018.

7 Sulla dispersione della collezione, solo in parte acquisita da Gualino, si rimanda a MUÑOZ 1944; KALPAKČIAN 2012, pp. 446-447; DI CASTRO 2014.

8 BERGAMINI 1982; M. Aimone, scheda 70, in *Arti sontuarie nella collezione Gualino* 2017, pp. 288-291.

9 SOLIN 2011, p. 223; per il dettaglio delle vicende si rimanda a PALOMBI 2006, p. 132 e sgg.

10 HORAK 2016; più di recente *Il falso nell'arte* 2021, in cui è considerata la produzione realizzata con le tecniche dei maestri rinascimentali.

11 Per le foto di G.C. Dall'Armi al castello di Cereseto (1918-1919) si rimanda a MARENGO 2019: nella lunga teca della fig. B7 (qui fig. 1), in cui si nota ammassata una gran quantità di piccoli oggetti di scavo, eccezionali vetri romani e bizantini sono collocati in una vetrina verticale (fig. B8), e ceramiche attiche o magnogreche sono su una credenza (fig. B10). Altri reperti sono distribuiti singolarmente negli ambienti.

12 L'esposizione, inaugurata alla presenza del re, fu finanziata dall'imprenditore, che assunse anche gli oneri della ristrutturazione degli ambienti che l'avrebbero ospitata: GABRIELLI 1975; BAVA 2019, pp. 91-92.

13 VENTURI 1926; 1928; *La collezione Gualino* 1961; R. Tardito Amerio in TARDITO AMERIO - IMPONENTE 1982, p. 35.

14 Edita in VENTURI 1926, tav. LII = VENTURI 1928; MARANGONI 1927. La stele fu considerata da Ernesto Scamuzzi, direttore del Museo che ne curò la prima edizione scientifica, di problematica provenienza da Giza in quanto una mastaba dei personaggi effigiati non risultava essere stata messa in luce: SCAMUZZI 1948, p. 3. I successivi editori non tornarono sull'argomento: JANSSEN 1962, p. 316, n. 1072; CURTO 1976, pp. 56, 122; 1990, pp. 54, 110.

15 A. Imponente in TARDITO AMERIO - IMPONENTE 1982, pp. 38-42. La condizione era che le opere inviate non depauperassero l'Italia di oggetti d'arte con uno spiccato significato storico-artistico. Nel 1945 il Soprintendente alle

Gallerie del Piemonte Carlo Arru richiese alla R. Ambasciata d'Italia a Londra che si procedesse a una ricognizione delle opere depositate affinché potessero rientrare in Italia, dando luogo a un complesso iter procedurale che sarebbe durato parecchi anni. Sulla travagliata vicenda si rimanda in ultimo a VILLANO 2019.

16 Nell'allestimento, realizzato prima del 1933, momento in cui lo studioso fu trasferito a Parma, furono collocate anche le altre due opere, ma si ignora in quale sala. Esse non sono già più menzionate nel catalogo del museo edito nel 1959 (CARDUCCI 1959).

17 PENSABENE 1981; HERDEJÜRGEN 1996; IŞIK 2007; LAFLI *et al.* 2011. Per le molte varianti legate ai luoghi di produzione e l'ampia circolazione nel Mediterraneo, compreso l'Egitto romano, si rimanda ad ADRIANI 1961, e per l'esportazione dei semilavorati dalle cave di Efeso, di Afrodizia, della Caria, della valle dell'Ermò (Philadelphia-Alešheir?) e di *Hierapolis*, ad ARNESANO 2015, p. 15.

18 Per le cornici architettoniche dell'Asia Minore vd. TURCAN 1971; PENSABENE 2007, p. 294 e sgg., figg. 25-35.

19 Sulle varianti e sul significato simbolico delle scene di sonno cfr. TURCAN 1999, pp. 91-109; BENICE 2017; per i sarcofagi con tiaso di Dioniso/Bacco cfr. ISLER-KERÉNYI 2012, p. 72. Per l'iconografia si rimanda anche a P. Zanker in ZANKER - EWALD 2008, pp. 111-112.

20 Come nel sarcofago dell'Ermitage di San Pietroburgo, nell'Arianna da Firenze, Villa Medici, oggi al Museo Archeologico della città (in deposito agli Uffizi), o ancora dei Musei Vaticani (Museo Pio Clementino), tutte però con l'*himation* che copre in parte i capelli e il petto. Per i numerosi esempi di entrambi i tipi: [http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Ariane/fichiers/ariane\\_dionysos.htm](http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Ariane/fichiers/ariane_dionysos.htm).

21 Per questo pezzo, al momento privo di confronti complessivi e di interpretazione molto complessa, si rimanda ai lavori di A. Ambrogi: AMBROGI 1995; 1999; 2005. Si veda anche CADARIO 2005, p. 42 e sgg., in particolare per gli arredi sacri e le fontane dionisiache.

22 Nell'ambientazione della villa di Sestri Levante la Fontana si trovava in un salone ed era collocata entro una piscina ottagonale con pavimentazione a mosaico. Nella fotografia del 1929 si vede l'acqua zampillare dai mascheroni: MARENGO 2019, B31.

23 Di recente (2021) la testa è stata nuovamente e inopportuna ricollocata sul busto con un intervento di restauro che snatura e rende poco leggibili entrambe le opere, seguitando una stagione di riproposizione di identità collezionistiche perdute attuata in precedenza dalla scrivente, ma che si basava su altri paradigmi: PANTÒ 2016.

24 Per la storia della fallita istituzione del Museo del falso si rimanda a PRISCO 2014. Sul trasferimento dell'opera non esistono documenti specifici né nell'Archivio della Soprintendenza torinese, né in quello dell'Istituto Centrale del Restauro. Per la paziente ricerca presso l'Istituto si ringrazia L. D'Agostino, A. Basile, V. Basilissi e S. Ferrari per la disponibilità e per aver provveduto alla pulitura dell'opera e alla documentazione fotografica.

25 WEST 1970, p. 61, tav. XIII.51; sul tipo ritrattistico MEGOW 2005, p. 99 e sgg. Le teste di Firenze e Napoli sono oggi considerate dubitativamente antiche per alcuni caratteri che non si ritroverebbero nella ritrattistica repubblicana, tra i quali la lavorazione delle sacche lacrimali e la bocca dischiusa, tratti che però ricorrono anche nel ritratto del personaggio ritrovato a Messene (Peloponneso) che rappresenta un soggetto molto vicino al tipo Copenaghen seppure più anziano: Καραπαναγιώτου 2012, p. 163 e sgg., figg. 1-4. Per il ritratto

- di Napoli F. Coraggio in *Le sculture Farnese* 2009, pp. 61-62, tav. XXXV, 1-4, con disamina sulle famiglie di ritratti affini. Per il tipo Wilton House, già riconosciuto invece, seppure non unanimemente, nel grande oratore, POULSEN 1968, p. 51, n. 24.
- 26 Nel corso del primo restauro realizzato nel 1990 (F. Zanelli) fu osservato un accentuato degrado del marmo dovuto a una forte esposizione al fuoco.
- 27 Un analogo tipo di lavorazione caratterizza il torso marmoreo nudo che rappresenta Tiberio seduto, ora alla Galleria Borghese: VALENTI 2008, p. 63 e fig. 3.
- 28 Per l'inquadramento dei numerosi confronti, quasi tutti con la figura di dimensioni superiori al vero, si rimanda a G. Ghini, scheda in *Capolavori dell'archeologia* 2013, pp. 330-331; GHINI 2014, scheda 1. Per la statua di età giulio-claudia ritrovata nel 1826 a *Tusculum*, presso la cd. Villa di Tiberio, vd. BORDA 1958, pp. 31-32, tav. XXXII.
- 29 M. Caso, scheda in *Le sculture Farnese* 2009, pp. 48-49, tav. XXVII, 1-4.
- 30 Si rimanda alla scheda: [http://www.getty.edu/art/collection/objects/10189/unknown-maker-statue-of-a-](http://www.getty.edu/art/collection/objects/10189/unknown-maker-statue-of-a-centaur-with-its-base-modern-1800s/)

centaur-with-its-base-modern-1800s/.

- 31 S. Guglielmi, scheda in *L'età dell'equilibrio* 2012, pp. 303-304, III.6-7. In ultimo OTTATI 2018, pp. 117-122.
- 32 Il Fondo Gualino è allo stato attuale in fase di riordino e ancora privo di segnature.
- 33 Tra le copie romane del Doriforo più aderenti al modello per il trattamento anatomico e nel risalto delle masse muscolari si annoverano il Torso di basalto verde di Firenze, già della Collezione Medici (A. Anguissola, scheda in *Serial/Portable Classic* 2015, p. 219, n. 34) e la statua del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, quest'ultima però oggetto di reinterpretazione per la presenza di tracce di lavorazione nel braccio sinistro forse per uno scudo oplitico: FRANCONI 2013.
- 34 L'Archivio Fotografico già della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte sita in Palazzo Carignano, ora Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, conserva questo negativo fotografico (E.C.G. 27) relativo a uno scatto effettuato dal fotografo Armandi nel 1949. La segnatura precisa l'appartenenza dei pezzi alla Collezione Gualino e la collocazione a Torino.

## Fonti storiche e archivistiche

*Album rosso* 1918-1919. *Album rosso Dall'Armi*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino.

Nota prot. n. 532 1959. Nota assunta agli Atti della Soprin-

tendenza Antichità Archeologia con prot. 532 del 5/11/1959, Archivio Museo Egizio di Torino, Soprintendenza Antichità Egittologia = Torino Ila.

## Bibliografia

- ADRIANI A. 1961. *Repertorio d'arte dell'Egitto greco romano*, serie A, I, Palermo.
- AMBROGI A. 1995. *Le vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma.
- AMBROGI A. 1999. *Addenda alle vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, in *Xenia antiqua*, 8, pp. 51-67.
- AMBROGI A. 2005. *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma.
- ANGELICOUSSIS E. 2017. *Reconstructing the Lansdowne Collection of classical marbles. 2. Catalogue*, Munich.
- ARNDT P. - AMELUNG W. 1913. *Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen*, München.
- ARNESANO D. 2015. *Sarcofagi romani in Puglia*, in *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 116, pp. 7-42.
- Arti suntuarie nella collezione Gualino* 2017. *Arti suntuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda. Oreficerie e avori dall'antichità all'età moderna*, a cura di A. Bava - G. Carreddu - F. Crivello, Savigliano.
- BAVA A. 2019. *Riccardo Gualino e la Galleria Sabauda*, in *I mondi di Riccardo Gualino* 2019, pp. 91-109.
- BENCE A. 2017. *Comunicazione per racconto e per immagine simbolica: modi di lettura dei rilievi narrativi dei sarcofagi romani di età imperiale e tardo antica*, in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, serie 9, 28, pp. 327-351.
- BERGAMINI G. 1982. *Le "novaculae", falsi dell'Ottocento*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti* 1982, pp. 244-251.
- BORDA M. 1958. *Tuscolo*, Roma.
- CADARIO M. 2005. *L'arredo di lusso nel lessico latino. Oggetti sacri, vasche e fontane*, in *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina*, a cura di F. Slavazzi, Firenze, pp. 13-71.
- Capolavori dell'archeologia* 2013. *Capolavori dell'archeologia. Recuperi, ritrovamenti, confronti*, Catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini - M. Lolli Ghetti, Roma.
- CARDUCCI C. 1959. *Il Museo di Antichità di Torino. Collezioni preistoriche e greco-romane*, Roma (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, 6).
- CAREDDU G. 2017. *Le oreficerie*, in *Arti suntuarie nella collezione Gualino*, Savigliano, pp. 39-47.
- CASTRONOVO S. 2017. *Opere nelle raccolte Gualino nel Museo civico di Torino*, in *Arti suntuarie nella collezione Gualino* 2017, pp. 57-67.
- La collezione Gualino* 1961. *La collezione Gualino. Catalogo*, a cura di N. Gabrielli, Torino.
- CURTO S. 1976. *Storia del Museo Egizio*, Torino.
- CURTO S. 1990. *Storia del Museo Egizio*, Torino.
- Dagli ori antichi agli anni Venti* 1982. *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, Catalogo della mostra, Milano.
- DE TOMASI F. 2018. *"...hanno portato i prezzi alle stelle..." Ludwig Pollak e i collezionisti americani*, in *Ludwig Pollak. Archeologo e mercante d'arte, Praga 1868 - Auschwitz 1943. Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud*, Catalogo della mostra, a cura di O. Rossini, Roma, pp. 163-171.
- DI CASTRO F. 2014. *La vendita Stroganoff e gli intrecci del collezionismo romano*, in *Strenna dei Romanisti*, 75, pp. 187-202.
- L'età dell'equilibrio* 2012. *L'età dell'equilibrio, 98-180 d.C. Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio*, Catalogo della mostra, a cura di E. La Rocca - C. Parisi Presicce, con A. Lo Monaco, Roma.

- Il falso nell'arte* 2021. *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di D. Del Bufalo - M. Horak, Roma.
- FRANCIONI V. 2013. *Il Doriforo di Pompei*, in *Pompei/Messene. Il doriforo e il suo contesto*, a cura di V. Franciosi - P.G. Thémelis, Bari, pp. 9-47.
- GABRIELLI N. 1975. *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, in *Studi piemontesi*, 4, pp. 412-419.
- GHINI G. 2014. *La statua del princeps, il suo contesto e le ville del bacino nemorense*, in *Sulle tracce di Caligola. Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi*, Catalogo della mostra, a cura di G. Ghini - A. Palladino - M. Rossi, Roma, pp. 49-54.
- HERDEJÜRGEN H. 1996. *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage*, Berlin (Antiken Sarkophagreliefs, VII, 2).
- HORAK M. 2016. *Alceo Dossena fra mito e realtà: vita e opere di un genio*, Piacenza.
- IASIELLO I. 2017. *Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli.
- ISLER-KERÉNYI C. 2012. *Immagini e incognite. Riflessioni sui sarcofagi romani con scene dionisiache*, in *L'editto di Milano e il tempo della tolleranza. Costantino 313 d.C.*, Catalogo della mostra, a cura di G. Sena Chiesa, Milano, pp. 71-75.
- IŞIK F. 2007. *Girlanden-Sarkophage aus Aphrodisias*, Mainz.
- JANDOLO A. 1935. *Le memorie di un antiquario*, Milano.
- JANSSSEN J.M.A. 1962. *Annual Egyptological bibliography*, Leiden.
- KALPAKČIAN V. 2012. *Il destino della collezione del conte Stroganoff dopo la scomparsa del collezionista*, in *Rivista d'arte*, 5, pp. 446-473.
- KALPAKČIAN V. 2020. *Il conte Grigorij Stroganoff e il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, a cura di A. Bacchi - G. Capitelli, Milano, pp. 147-165.
- Καραπαναγιώτου Α.-Β. 2012. *Ανδρική εικονιστική κεφαλή από τη Μεσσήνη. Πορτρέτο και κοινωνία στην Πελοπόννησο του ύστερου Ιου αι. π. Χ.*, in *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας. Atti della conferenza internazionale, Salonico 7-9 maggio 2009*, Salonico, pp. 163-176.
- LAFLI E. et al. 2011. LAFLI E. - MEISCHNER J. - BUORA M., *Nuove considerazioni su alcuni sarcofagi del Museo archeologico dell'Hatay, Antakya*, in *Rivista di archeologia*, 35, pp. 45-58.
- MARANGONI M. 1927. *Gruppo statuaria egizio della Collezione Gualino*, in *L'amour de l'art*, gennaio, p. 10.
- MARCONI B. 2019. *Riccardo e Cesarina Gualino a Roma. Un'altra vita e un'altra collezione*, in *I mondi di Riccardo Gualino* 2019, pp. 348-361.
- MARENGO L. 2019. *Gian Carlo Dall'Armi al castello di Cereseto: la documentazione fotografica del collezionismo di Riccardo Gualino*, in *I mondi di Riccardo Gualino* 2019, pp. 173-195.
- MATZ F. 1971. *Die dionysischen Sarkophage*, I-IV, Berlin.
- MEGOW W.-R. 2005. *Republikanische Bildnis-Typen*, Frankfurt am Main.
- I mondi di Riccardo Gualino* 2019. *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, a cura di A. Bava - G. Bertolino, Torino.
- MUÑOZ A. 1944. *Figure romane*, Roma.
- OTTATI A. 2018. *Il cd. Atrio Mistilineo dell'Accademia di Villa Adriana. Considerazioni su decorazioni e programma statuario*, in *Bollettino dell'Istituto archeologico Germanico*, sezione romana, 124, pp. 107-150.
- PALOMBI D. 2006. *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma.
- PANTÒ G. 2016. *Il disprezzo per "l'anticaglie", ovvero il de-restauro di fine Ottocento dei marmi della collezione ducale*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Catalogo della mostra, a cura di A.M. Bava - E. Pagella, Genova, pp. 185-189.
- PANTÒ G. 2019. *La collezione Gualino nel Regio Museo di Antichità*, in *I mondi di Riccardo Gualino* 2019, pp. 149-159.
- PENSABENE P. 1981. *Nota sullo stadio di lavorazione e la tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici esportati in occidente*, in *Dialoghi di archeologia*, 3, pp. 85-108.
- PENSABENE P. 2007. *Gli elementi marmorei della scena, in Il teatro di Hierapolis di Frigia. Restauro, architettura ed epigrafia*, a cura di D. De Bernardi Ferrero - G. Ciotta - P. Pensabene, Genova, pp. 229-388.
- PESCE G. 1930. *La "Theleia Hippokentauros" in gemme e sarcofagi romani*, in *Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 58, pp. 57-104.
- PETTENATI S. 1982. *Le raccolte antiquariali*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti* 1982, pp. 21-24.
- POULSEN F. 1968. *Greek and roman portraits*, Roma.
- PRISCO G. 2014. *Due mostre e il progetto di un museo sul falso. Una storia tra Francia e Italia (1930-1955), dossier "Penser le faux"*, in *Studiolo*, 11, pp. 65-83.
- ROBERT C. 1890. *Die Antiken Sarkophagreliefs, Mythologische Zyklen*, III, Berlin.
- SCAMUZZI E. 1948. *Un gruppo statuaria dell'Antico Regno nel Museo Egizio di Torino*, in *Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti*, 2, pp. 3-9.
- Le sculture Farnese* 2009. *Le sculture Farnese. II. I ritratti*, a cura di C. Gasparri, Milano.
- Serial/portable classic* 2015. *Serial/portable classic*, a cura di S. Settis - A. Anguissola - C. Gasparri, Milano.
- SICHTERMANN H. - KOCH G. 1975. *Griechischen Mythen auf Römischen Sarkophage*, Tübingen.
- SOLIN H. 2011. *Helbig, la Fibula e fin de siècle, in Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo. Atti del convegno internazionale in occasione del 170° compleanno di Wolfgang Helbig, Roma 2 febbraio 2009*, a cura di S. Orma - K. Sandberg, Roma (Acta Instituti Romani Finlandiae, 37), pp. 217-227.
- TARDITO AMERIO R. - IMPONENTE A. 1982. *La donazione Gualino alla Galleria Sabauda*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti* 1982, pp. 35-43.
- TOZZI S. 2018. *Oggetti del desiderio. Collezionisti e antiquari a Roma nella prima metà del Novecento, in Ludwig Pollak. Archeologo e mercante d'arte, Praga 1868 - Auschwitz 1943. Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud*, Catalogo della mostra, a cura di O. Rossini, Roma, pp. 109-119.
- TURCAN R. 1966. *Les sarcophages romains à représentations Dionysiaques*, Paris (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 210).
- TURCAN R. 1971. *Les guirlandes dans l'antiquité classique*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 14, pp. 92-139.
- TURCAN R. 1999. *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*, Paris.
- VALENTI M. 2008. *La proprietà imperiale nel Tuscolano nel*

- I secolo d.C.*, in *Residenze imperiali nel Lazio. Atti del I seminario di studi del Museo della Città di Monte Porzio Catone, Monte Porzio Catone 3 aprile 2004*, a cura di M. Valenti, Frascati, pp. 61-72.
- VENTURI L. 1926. *La collezione Gualino*, Torino-Roma.
- VENTURI L. 1928. *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, Catalogo della mostra, Milano-Roma.
- VILLANO S. 2019. "Old Master in new diplomacy": la lunga odisea della collezione Gualino tra Torino, Londra e Roma, in *I mondi di Riccardo Gualino* 2019, pp. 301-313.
- VLAD BORRELLI L. 2002. *I falsi archeologici*, in *Il mondo dell'archeologia*, Roma, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/la-falsificazione-in-archeologia\\_%28Il-Mondo-dell%27-Archeologia%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-falsificazione-in-archeologia_%28Il-Mondo-dell%27-Archeologia%29)> (ultima data di consultazione 31.08.2022).
- WEST R. 1970. *Römische Porträt-Plastik*, Roma.
- ZANKER P. - EWALD B.C. 2008. *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di G. Adornato, Torino.