

LA VILLA ROMANA DI NEGRAR DI VALPOLICELLA

La documentazione sulla villa romana di Negrar consiste nei pochi reperti musivi custoditi nel Museo al Teatro romano di Verona, oltre che in una relazione di scavo ed una documentazione fotografica eseguite nel 1922 ⁽¹⁾. Lubicazione della villa era stata individuata già nel lontano 1887, quando nel corso di lavori agricoli vennero alla luce due pannelli musivi figurati, nel podere detto Corteselle, in località Villa di Negrar ⁽²⁾. Altri sicuri indizi della presenza di una struttura architettonica furono i rinvenimenti sporadici di numerosissimi frammenti di tegole e mattoni, di tasselli musivi, di lacerti di intonaci dipinti ⁽³⁾.

Nello scavo condotto dalla Soprintendenza alle Antichità delle Venezia poté essere rilevata una parte della planimetria (fig. 1) ⁽⁴⁾. Spicca una grande sala rettangolare (A), che copriva una superficie di oltre 70 mq; misurava infatti m 7,38 x 9,66, pari a piedi romani antichi 25 x 32½. La sala era affiancata da altri ambienti (B, C, 1D) sui lati lunghi orientale e occidentale, mentre sul lato breve settentrionale si apriva su un portico (E) largo m 4,25, cioè *pedes* 14, e di lunghezza imprecisata ma sicuramente notevole, perché il portico superava m 14 nel tratto esplorato e presumibilmente proseguiva oltre l'allineamento degli ambienti B e D.

L'identificazione con un portico è dettata non solo dalla forma stretta e allungata del vano, ma anche dalla presenza sul margine esterno settentrionale di alcune lastre di pietra *in situ* e da rocchi di colonne nell'area circostante (fig. 2) ⁽⁵⁾. Non si hanno ulteriori dati per determinare se il portico delimitasse una fronte della villa,

⁽¹⁾ T. CAMPANILE, in «NSC», 1922, pp. 347-361, figg. 1-9. La documentazione fotografica è custodita nell'Archivio della Soprintendenza archeologica per il Veneto. Ringrazio la Soprintendente prof. B.M. Scarfi per avermi permesso la consultazione degli archivi.

⁽²⁾ S. DE STEFANI, in «NSC», 1887, pp. 431-432.

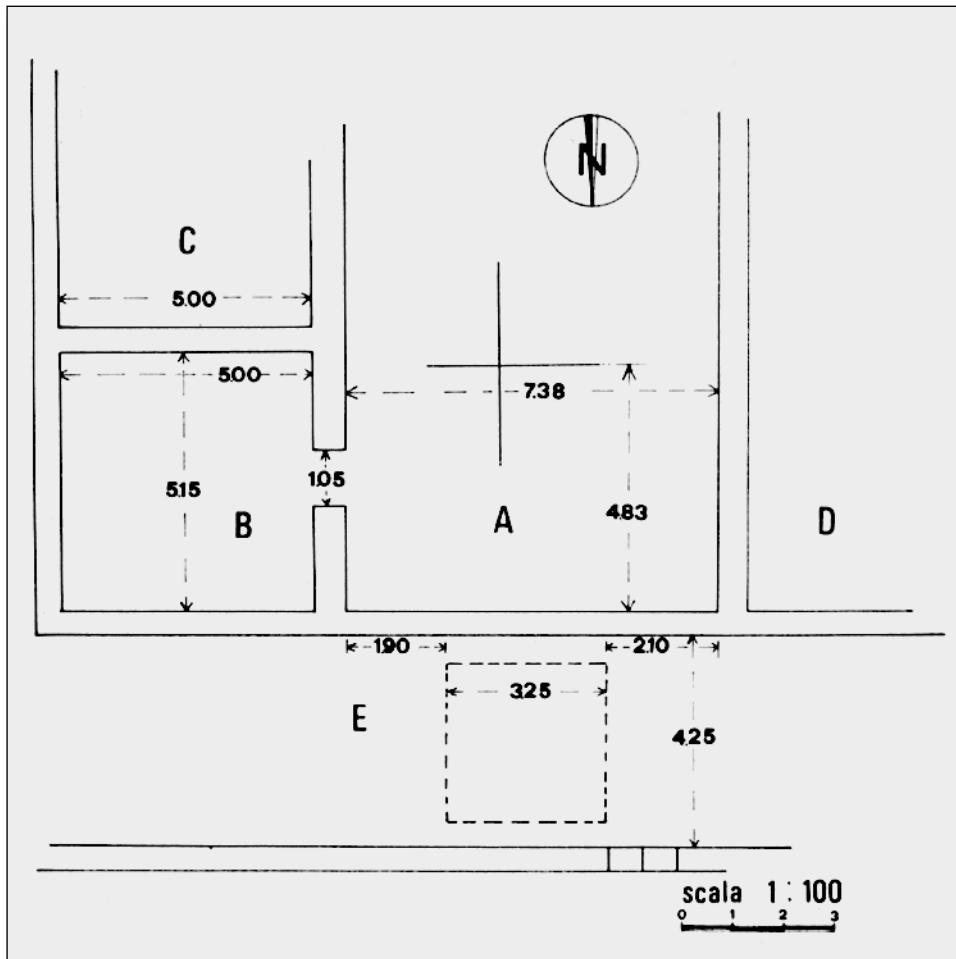
⁽³⁾ CAMPANILE, *art. cit.*, p. 348.

⁽⁴⁾ La planimetria, inedita, è conservata nell'Archivio della Soprintendenza. Da essa è stato tratto il lucido, che qui è riprodotto (dis. G. Penello).

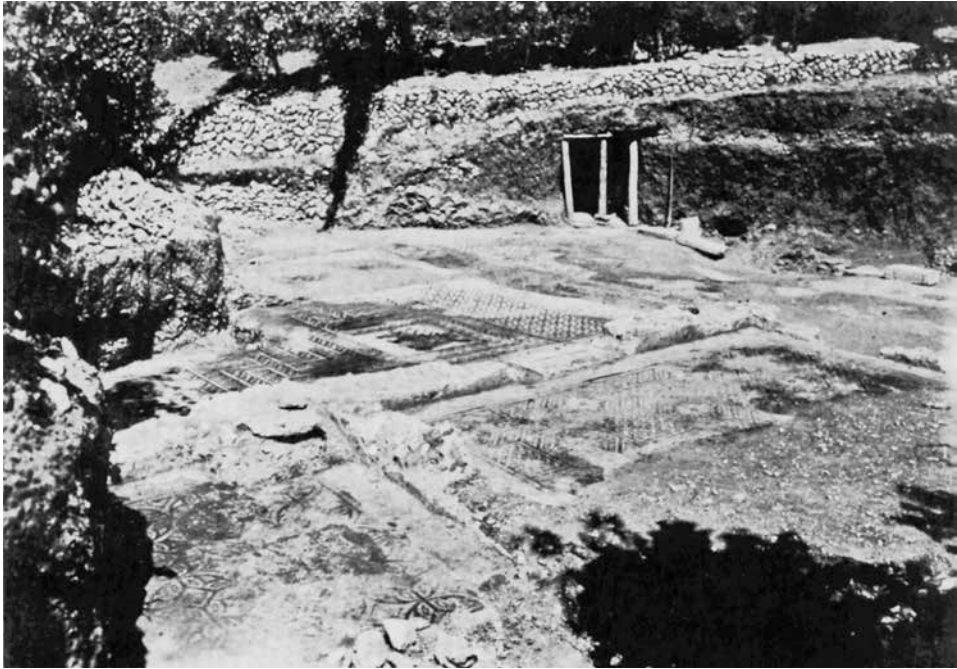
⁽⁵⁾ CAMPANILE, *art. cit.*, p. 349.

aprendosi forse su una terrazza, con funzione eminentemente panoramica, o se fosse piuttosto uno dei lati di un grande quadri portico, che delimitava un cortile o un giardino interni. Entrambe le forme sono presenti nelle ville romane; basti citare la villa dei Misteri a Pompei e in particolare, per il territorio limitrofo alla Valpolicella, la villa di Sirmione e quella di Desenzano.

Al problema interpretativo di una planimetria, che è pervenuta in forma tanto parziale, si aggiunge quello della decorazione architettonica. Questa generalmente si basava su un progetto unitario e organico di ripartizione e ornamentazione delle superfici architettoniche, comprendenti soffitti, pareti, pavimenti; ma nella villa romana di Negrar, come nella quasi totalità dei monumenti consimili, la decorazione dei soffitti e dell'elevato delle pareti sicuramente andò perduta per prima, nell'abbandono e nella distruzione dell'edificio.



Planimetria della villa (scavo 1922).



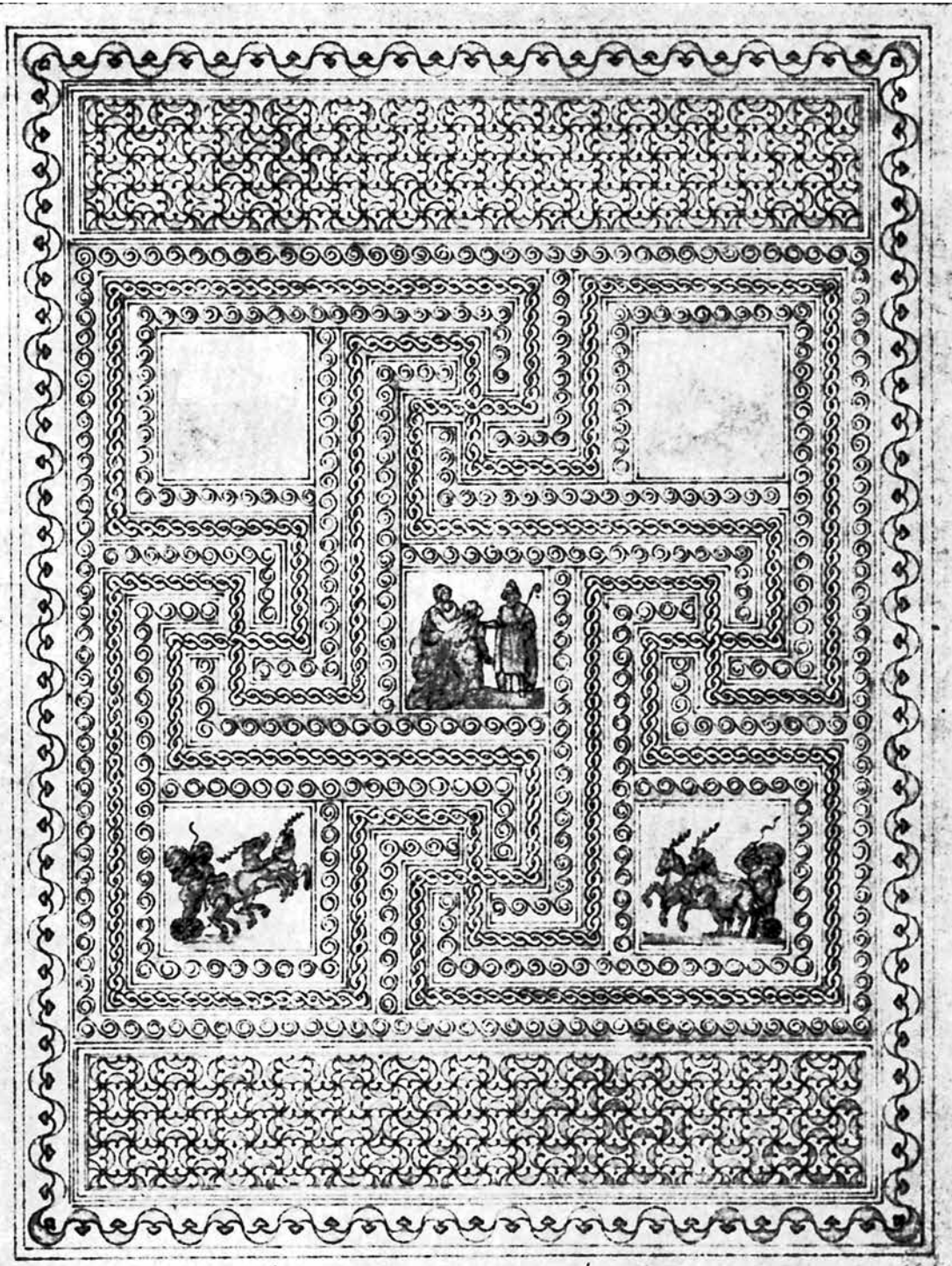
Veduta generale della villa da nord-ovest, durante lo scavo. In primo piano i vani C e B (foto Soprintendenza archeologica n. 1908).

I numerosissimi lacerti di pittura a tempera, stesa in larghe fasce nei colori rosso azzurro verde, appartenevano con ogni probabilità alla parte meno significativa della decorazione parietale, cioè alla bordura o zoccolatura che ornava il piede dei muri. Meglio documentata è la decorazione musiva dei pavimenti.

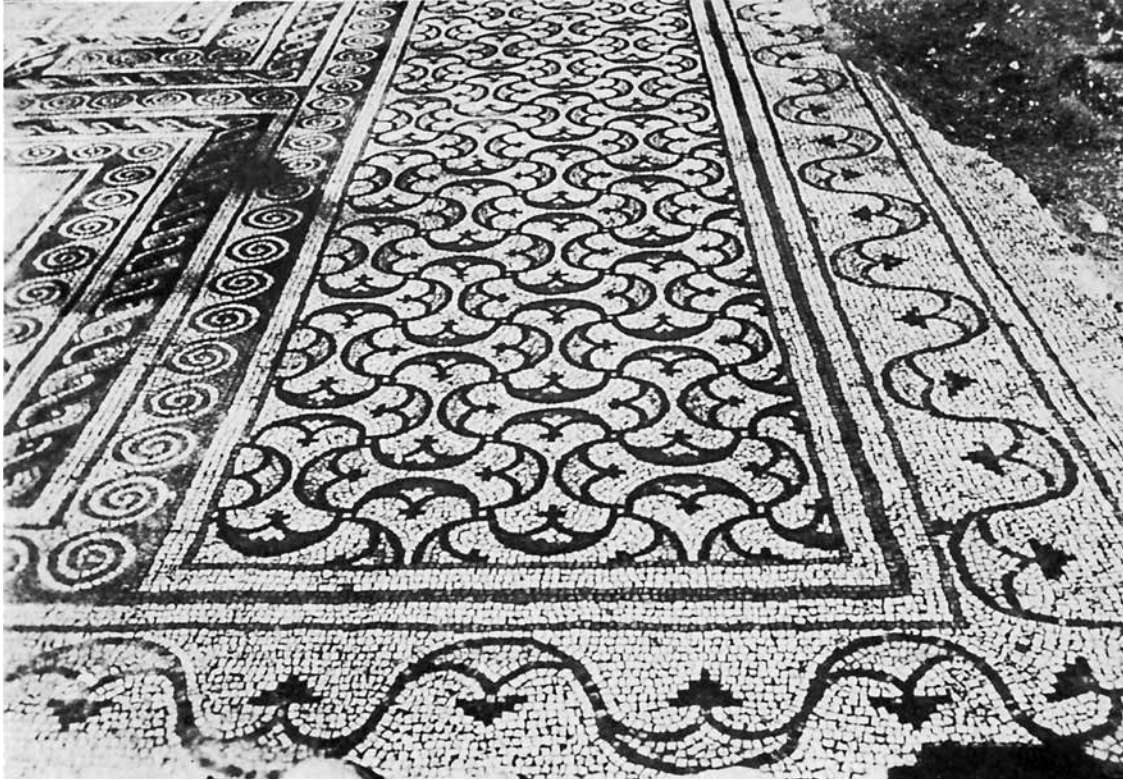
Essa obbedisce ad una rigorosa suddivisione geometrica delle superfici, con impiego della riga e del compasso. Gli schemi compositivi sono costruiti prevalentemente su orditi di ottagoni, meandri, cerchi (figg. 2, 3, 5, 6, 7). Nelle incorniciature predominano le trecce, le pelte, le onde correnti o volute (figg. 4, 5); nei riquadri i nodi di Salomone e di otto riccioli, le croci a treccia, i quadripetali, la treccia a dieci capi (figg. 6, 7).

Nella ornamentazione dei riquadri o pannelli interni si distingue la sala maggiore (A), per l'inserimento di cinque quadretti figurati (fig. 3). Anche se l'impiego degli *emblemata* sembra obbedire a finalità decorative più che iconografiche, per le dimensioni ridotte dei riquadri nel preponderante dispiegarsi del motivo a doppio meandro, tuttavia vanno ricercate le ragioni di determinate scelte nel vastissimo repertorio di disegni o cartoni figurati e geometrici, di cui erano fornite le botteghe dei *tessellarii*.

Innanzitutto l'intervento di maestri esperti nella rappresentazione di scene figurate, accanto ai decoratori che stendevano l'ordito musivo geometrico, attesta la maggiore importanza della sala A, importanza che si individua anche nelle dimensioni e forse nella collocazione al centro di un portico.



Ricostruzione grafica del mosaico della sala A (da Notizie Scavi).



*Particolare del pavimento della sala A.
(foto Soprintendenza archeologica n. 1905).*

*Particolare del pavimento della sala A.
(foto Soprintendenza archeologica n. 1906).*

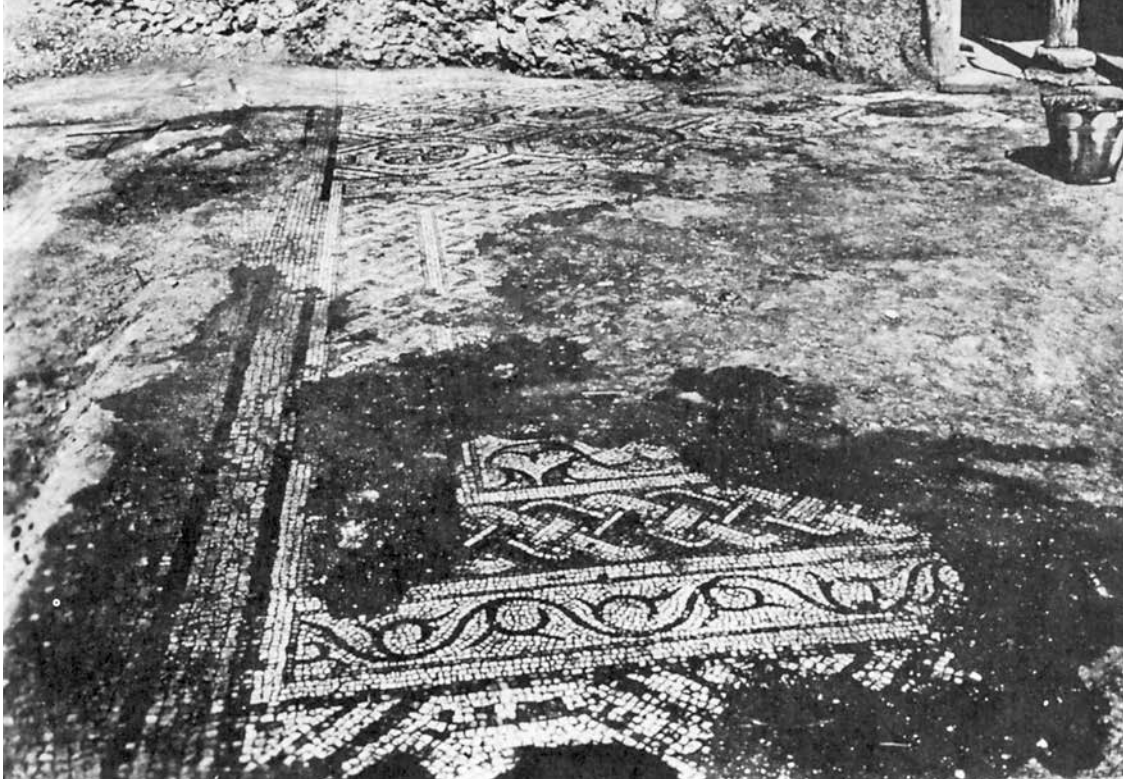




*L'ambiente.
(foto Soprintendenza archeologica n. 1903).*

*Particolare del mosaico del portico E.
(foto Soprintendenza archeologica n. 1904).*





*Particolare del mosaico del portico E.
(foto Soprintendenza archeologica n. 1909).*

*Pannello musivo della sala A.
(foto Soprintendenza archeologica n. 1901).*





Pannello musivo della sala A. (foto Soprintendenza archeologica n. 1907).

Più complessa è invece l'interpretazione iconografica dei soggetti degli *emblemata*, anche se i quattro periferici hanno un significato trasparente e si ispirano ad un tema diffuso nell'arte romana: è la sorridente trasposizione nel mondo infantile dei putti dello spettacolo circense della corsa su biga (figg. 10, 11) ⁽⁶⁾. Infatti non è facile istituire una relazione di contenuto tra questi *emblemata* e il riquadro centrale, dove una figura virile in atteggiamento benigno e nel contempo autorevole sembra ascoltare una donna inginocchiata e implorante, alla presenza di una giovane donna velata (fig. 9).

Si ritiene che la scena derivi da un episodio della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, con Clitemnestra che supplica Achille alla presenza di Ifigenia, come in un mosaico

⁽⁶⁾ Cfr. A. SOGLIANO, *La casa dei Vettii in Pompei*, in «MonAnt», VIII, 1898, coll. 355- 356, fig. 50; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, p. 348 ss., fig. 77; V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Palermo 1957, pp. 92-94, tav. LIV, fig. 96; E. GHISLANZONI, *La villa romana in Desenzano*, Milano 1962 (1965), p. 144, fig. 2, tav. XX; M. TURCAN-DELÉANI, *Contribution à l'étude des Amours dans l'art funéraire romain: les sarcophages à courses de chars*, in «MEFRA», LXXVI, 1964, p. 43 ss.; R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966, p. 424 ss. Nella letteratura sopracitata è preso in esame soprattutto l'erote alato, che si differenzia dal putto rappresentato nel nostro mosaico. Per la tipologia della biga: J.CH. GINZROT, *Die Wagen und Fahrwerke der Griechen und Römer und anderer alten Völker nebst der Gespannung, Zaumung und Verzierung ihrer Zug-Reit-und Last-Thiere*, II, München 1817 (rist. Hildesheim-New York 1975), tavv. LV, A, 1; LV, B, 6; LXII.



Pannello musivo della sala A. (foto Soprintendenza archeologica n. 1902).

di Antiochia (7); ma potrebbero essere proposte anche altre interpretazioni (8), tutte da verificare e rese più complesse anche dalle contaminazioni, modifiche, abbreviazioni alle quali erano soggetti, nelle trasposizioni musive, i grandi temi figurati desunti dal mito e dal repertorio letterario; non tanto per incomprendimento del tema da parte del mosaicista, quanto piuttosto per la necessità di adattarlo alle misure precostituite e limitate dei pannelli figurati da inserire negli schemi ornamentali geometrici.

Il carattere dominante dei mosaici di Negrar è la suddivisione geometrica delle superfici pavimentali, con impiego di un repertorio che in parte appartiene ad una tradizione consolidata (9), in parte preannuncia il gusto del tardo antico, come la croce a treccia e l'ottagono, spesso inseriti come elemento di scissione nell'antico disegno della stella a otto losanghe (fig. 6) (10).

L'altro carattere dominante è la policromia, nei colori bianco o biancastro, rosato, rosso nelle varie gradazioni, giallo, verde, viola, grigio-nero. Come era consuetudine, i maestri tessellari usarono materiali locali (calcarei della stessa Valpolicella, cioè di Torbe, S. Ambrogio e Prun, per il bianco il rosato il viola; della Gardesana orientale, da Torri del Benaco, per il giallo; della Valpantena, da Roveré di Velo, per il grigio-nero) (11). Per le varie gradazioni del rosso furono preferite le tessere in cotto, secondo una tecnica non molto diffusa e ritenuta tarda (12); e per le gradazioni del verde in alcuni dettagli degli *emblemata* le preziose paste vitree (13).

Anche se è noto soltanto in misura parziale, l'edificio rinvenuto a Negrar ha un preciso significato storico, perché per la sua collocazione topografica rientra sicuramente nella tipologia delle ville romane, le quali, come è noto, erano di regola, tranne per talune grandi ville panoramiche, connesse con un *fundus*. La parte esplorata nel 1922, alla quale è da riferire probabilmente un altro ambiente con

(7) D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, I, Princeton 1947, p. 126, tav. XXII; L. BESCHI, *Verona romana. I monumenti*, in AA.VV., *Verona romana e il suo territorio*, Verona 1960, p. 508; A. PROVA, *Il mosaico e la pittura*, in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, II, Bologna 1965, p. 510. Si veda anche: L. FRANZONI, *La Valpolicella in età romana*, Verona, 1982 p. 114.

(8) Raffigura forse Didone che supplica Enea alla presenza della sorella Anna, con talune varianti rispetto alle scene descritte da Virgilio in *Aen.*, IV, 304 ss., 408 ss.? Per la diffusione della leggenda di Didone ed Enea nelle arti figurative romane, si veda F. CASTAGNOLI, in «EAA», s.v. Didone, III, 1960, p. 92 ss. (ivi bibliografia ulteriore).

(9) Per il problema in generale: A. OVADIAH, *Geometric and floral Patterns in ancient Mosaics. A Study of their Origin in the Mosaics from the classical Period to the Age of Augustus*, Roma 1980, pp. 102, 113-114, 140, 145, 176 ss. E inoltre: J. LANCHÀ, *Mosaïques géométriques. Les ateliers de Vienne (Isère). Leurs modèles et leur originalité dans l'Empire romain*, Roma 1977, pp. 109, 115, 159 ss., figg. 83-87.

(10) G. BRUSIN, *Mosaici di Vicenza romana*, in AA.VV., *Studi in onore di Federico M. Mistrorigo*, Vicenza 1958, p. 15 ss., figg. 1-2, 30, dove il mosaico vicentino, del sec. IV d.C., è confrontato con quello di Negrar per lo schema compositivo. Si deve però osservare che a Vicenza i quattro emblemata periferici sono inseriti in un tondo e che è più elaborato il repertorio decorativo del tappeto a meandro. Si vedano inoltre: GHISLANZONI, *op. cit.*, pp. 50, 82 ss., 123 ss.; M. MIRABELLA ROBERTI, *Motivi aquileiesi nei pavimenti musivi dell'arco adriatico e della Val Padana*, in AA.VV., *La mosaïque gréco-romaine*, II, Paris 1975, p. 196 ss.

(11) CAMPANILE, *art. cit.*, pp. 359-360.

(12) LEVI, in «EAA», s.v. mosaico, V, 1963, p. 216.

(13) CAMPANILE, *loc. cit.*; LEVI, *art. cit.*, p. 215.



Mosaico da Negrar
(scavo 1975)
(foto Soprintendenza
archeologica n. 39248).

pavimento musivo rinvenuto nel 1974 (fig. 12) ⁽¹⁴⁾, costituiva la *villa* o *pars urbana*, il settore riservato alla residenza, fosse essa temporanea o permanente, del proprietario, del *dominus*. È molto probabile che ad essa fosse connessa la *villa* o *pars rustica* per la lavorazione e la conservazione dei prodotti agricoli, in particolare i «vini retici» tanto famosi nel mondo romano.

La presenza di un grande quadriportico con cortile, come nucleo centrale intorno al quale si disponevano le diverse parti della villa, sembra a questo punto maggiormente plausibile nella interpretazione della parte esplorata nel 1922 (fig. 1).

La continuità plurisecolare dell'insediamento nella Valpolicella e il suo sfruttamento agricolo sono ampiamente documentati ⁽¹⁵⁾; in questo quadro la villa di Negrar attesta la presenza di una struttura architettonica tipica delle grandi proprietà fondiarie. Ciò non esclude che la villa assommasse anche la finalità di residenza extraurbana per gli *otia*, in alternativa con la residenza urbana o *domus*, tanto più che nel mondo latino fu sempre ben netta l'antitesi tra *villa* e *domus* come centri di due diversi sistemi di vita.

⁽¹⁴⁾ Archivio Soprintendenza Archeologica. Inedito.

⁽¹⁵⁾ FRANZONI, *op. cit., passim*. Ivi bibliografia anteriore. e inoltre: A. PASA, in AA.VV., *Verona e il suo territorio, cit.*, p. 7; F. SARTORI, *ibidem*, pp. 201, 203.

Ville di questo genere, con ambienti di grandi dimensioni e profusione di decorazione architettonica, indicano una notevole concentrazione di ricchezza e sono uno dei fenomeni più tipici della fase conclusiva dell'Impero romano, nel generale decadimento di altre tipologie architettoniche: lo attestano Ostia e Antiochia con le loro abitazioni tardo-antiche, lo attestano, per esempio, la villa romana di Desenzano e quella di Piazza Armerina.

La villa di Negrar non appartiene propriamente a questa fase del declinante Impero romano, poiché il suo disegno planimetrico è ancora molto lineare, con accostamento paratattico e assiale degli ambienti, almeno per quanto lascia intendere la parte a noi nota; non vi sono accenni alle articolate curvilinee planimetrie delle ville tra la fine del III secolo e gli inizi del IV, come la vicina villa di Desenzano, e di altre posteriori.

Il confronto più diretto, anche per la collocazione topografica, con la villa di Desenzano, attesta inoltre che a Negrar il repertorio figurato, da inserire nei disegni geometrici, è usato in misura di gran lunga minore. Perciò la datazione della villa di Negrar può essere genericamente riferita al pieno III secolo d.C. ⁽¹⁶⁾, ma solo un esame più approfondito dei mosaici potrà forse permettere una cronologia più precisa. Per il momento, si può soltanto osservare che la villa di Negrar si colloca cronologicamente in una fase artistica di trapasso, tanto che termini di riferimento possono essere istituiti sia con la plurisecolare tradizione precedente, alla ricerca degli antefatti, sia con quella posteriore, che sfocia nell'arte paleocristiana, alla ricerca degli esiti.

Il discorso vale soprattutto per la continuità della tradizione artistica musiva, perché il grande tema architettonico della villa sarà destinato ad esaurirsi, in concomitanza con il radicale mutamento della situazione politica ed economica. Forse ne fornisce un indizio la stessa villa di Negrar, distrutta da un incendio e non più ricostruita, perché in essa fu rinvenuta una sepoltura ⁽¹⁷⁾; infatti con il rito dell'inumazione frequentemente si suggella, nei secoli della decadenza, la fine di molti edifici privati antichi, come attestano, per esempio, la villa romana di Bottenicco, nell'agro di Cividale ⁽¹⁸⁾, e la stessa villa di Sirmione ⁽¹⁹⁾.

GIOVANNA TOSI

⁽¹⁶⁾ Per la datazione si vedano anche: BESCHI, *op. cit.*, p. 508 (contemporanea o di poco precedente alla villa di Desenzano); GHISLANZONI, *op. cit.*, p. 123 ss.; LANCHA, *op. cit.*, p. 109 (fine del sec. II o inizio del III d.C.); FRANZONI, *op. cit.*, p. 114.

⁽¹⁷⁾ CAMPANILE, *art. cit.*, p. 360.

⁽¹⁸⁾ M. DELLA TORRE, *Storia degli scavi praticati per Sovrana Risoluzione dal 1817 al 1826 in Cividale del Friuli e suo agro*, Cividale 1827, Ms. Mus. Arch. Naz. Cividale, 1. III, tav. IX.

⁽¹⁹⁾ G. ORTI MANARA, *La penisola di Sirmione sul lago di Garda*, Verona 1856, pp. 57-58.