

Arte e artigianato artistico nella Valpolicella in età romana

Un quadro articolato della cultura artistica e delle testimonianze più significative dell'artigianato artistico della Valpolicella romana, *pagus* degli Arusnati, non è stato finora delineato anche se disponiamo, fin dalla seconda metà dell'Ottocento, di ricerche e analisi curate da studiosi e appassionati delle antichità locali, relative per lo più a singole classi di monumenti oppure a materiali che componevano i corredi delle numerose tombe rinvenute. Cito i vari contributi inseriti negli atti del convegno sul territorio veronese in età romana del 1971, lo studio di Lanfranco Franzoni sulla Valpolicella nell'età romana che riassume, con un'ampia indagine storica e archeologica, quanto era noto fino agli anni Ottanta del secolo scorso e gli atti del primo convegno sulla Valpolicella in età romana del 1982, editi nel 1984¹.

La situazione è in parte migliorata in seguito ai vari interventi della Soprintendenza archeologica del Veneto che hanno consentito di colmare alcune lacune; si è avviata inoltre, anche per opera dell'Università di Verona, una serie di indagini su alcuni dei problemi di cultura artistica che pongono in primo piano la Valpolicella rispetto ad altre zone del territorio veneto: cito per esempio il lavoro sul reimpiego di materiale scultoreo e architettonico, oggetto dell'elaborato di laurea di Simona Capellini², una ricerca molto inte-

ressante e capillare sui materiali in pietra o in marmo di età romana, per lo più di I secolo d.C., la cui vita è continuata in seguito alla spoliazione dei monumenti romani e al loro reimpiego in strutture, o parti di esse, appartenenti a epoche successive. Questa ricerca, ma ne stiamo elaborando altre, è nata non solo con l'intento di analizzare, per quanto è possibile, il problema specifico del reimpiego in quest'area, ma anche di chiarire alcuni aspetti relativi alle committenze e ai centri di produzione delle numerose testimonianze scultoree (elementi architettonici, are, stele funerarie decorate, rilievi) riutilizzate.

Come è noto, molto materiale proveniente dalla Valpolicella in seguito a interventi occasionali risalenti all'Ottocento è ora conservato in antiche raccolte museali: parte di esso è stato edito o presentato in varie occasioni, ma consistente dovette essere la quantità di reperti andata dispersa nel corso dei secoli, se consideriamo le caratteristiche di alcuni esemplari anche frammentari giunti a noi.

Pur avendo ben chiari i limiti imposti dalla lacunosità dei dati a nostra disposizione, vorrei delineare, servendomi anche delle fonti storiche e letterarie, alcuni aspetti della vita artistica e dell'artigianato del territorio in esame, tentando di volta in volta di mettere in luce il ruolo della Valpolicella in età romana e i suoi rapporti con Verona, *municipium* nel 49 a.C., a

cui era collegata da percorsi viari importanti quali la strada Verona-Trento (via trentina o via della valle dell'Adige). Da un lato infatti sembra di poter individuare, attraverso l'analisi della ricca documentazione edita e inedita esistente, il risultato di scambi culturali con Verona: l'uso della tipica pietra locale nelle varietà denominate bronzetto e rosso ammonitico di Sant'Ambrogio e bianco Verona, trova, come è noto, grande accoglienza nell'elaborazione di opere scultoree veronesi soprattutto a partire dall'età augustea³ e d'altro canto esperienze artistiche di tradizione urbana raggiungono in vario modo il *pagus* arusnate.

I MONUMENTI FUNERARI

Il quadro delle varie tendenze stilistiche che concorrono al formarsi di quel linguaggio eclettico definito da alcuni studiosi, come Gemma Sena Chiesa, Francesca Ghedini e ripreso da altri, con il termine di 'Arte padana'⁴ – *koinè* artistica che si forma in età protoaugustea mantenendo modi e tipologie non variati fino all'età neroniana – si riconosce soprattutto nell'ambito dell'arte celebrativa privata, rappresentato dalle manifestazioni artistiche funerarie.

Non riprenderò le interessanti osservazioni, corredate dall'analisi di una ricca documentazione, che hanno alimentato un proficuo dibattito sull'argomento: mi limiterò solamente a inserire le testimonianze artistiche della Valpolicella in questa ampia problematica. Un altro filone di ricerca che credo meriti attenzione consiste nel verificare, attraverso appunto l'analisi delle testimonianze archeologiche, l'ipotesi di influssi dei substrati locali, come sottolineò Bianca

Maria Scarfi durante il primo convegno sulla Valpolicella in età romana nel 1982⁵.

Are e stele funerarie

Esaminando le tipologie di monumenti sepolcrali della *Venetia*, possiamo subito mettere in evidenza l'assenza nel *pagus* delle grandi *tholoi* diffuse invece nell'area veneta, anche se questo fatto potrebbe essere attribuito proprio al fenomeno dello spoglio dei monumenti e del reimpiego dei materiali edilizi, che ebbe inizio già in antico.

Infatti anche gli ultimi dati provenienti dagli scavi delle necropoli di Porta Palio e alla Spianà a Verona testimoniano quanto fosse precoce la pratica del reimpiego nelle aree sepolcrali della città: lo spoglio dei monumenti funerari più antichi per la realizzazione di nuove sepolture doveva essere assai diffuso⁶. Tuttavia occorre osservare che, come sottolinea Giuliana Cavalieri, mancano anche nei reimpieghi le statue funerarie caratteristiche dei monumenti a edicola, il che porta a supporre la relativa attestazione sul territorio.

Caratteristiche dell'esperienza artistica dei lapicidi locali sono considerate le are quadrangolari e alcuni tipi di stele funerarie a pseudoedicola con colonne tortili di notevoli dimensioni, recentemente riproposte da Cristina Bassi⁷, come quelle di Corrubio e di San Pietro in Cariano – quest'ultima disegnata come è noto da Giuseppe Razzetti e ora dispersa – cui si aggiungono altri frammenti conservati nella collezione Monga⁸, al Museo Maffeiano⁹ e al museo archeologico di Povegliano, inquadrabili cronologicamente tra la fine del I secolo a.C. e il II secolo d.C. L'analisi della raffigurazione scolpita sullo zoccolo, cioè un auriga su

Nella pagina a fianco.

A sinistra. Stele a pseudoedicola da San Pietro in Cariano disegnata da Giuseppe Razzetti (*Monumenti ed iscrizioni esistenti in Verona e nella sua provincia disegnati da Giuseppe Razzetti per cura di Gio. Gir. Orti Manara*, Biblioteca Civica di Verona, ms. 868).

A destra. Corrubio, villa Amistà. Colonna tortile di stele a pseudoedicola.



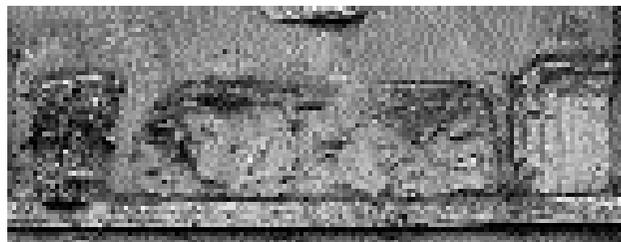
carro, denota, come ha ben sottolineato Elena Di Filippo Balestrazzi¹⁰, che mi trova d'accordo, un chiaro legame con elementi di sostrato, ma nello stesso tempo costituisce un modesto esempio della recezione in ambito locale dell'iconografia delle scene di transito ampiamente diffuse nel territorio veronese sulle stele funerarie¹¹.

Molto più interessante per la resa dei motivi figurati è la stele frammentaria a edicola di Gazzo Veronese, in calcare bianco, con il motivo del grifo scolpito sullo zoccolo, frequentemente rappresentato su rilievi della Valpolicella secondo schemi iconografici differenti. Pur trovandoci di fronte a un rendimento anche dei particolari di decorazione architettonica – piccoli fregi vegetali, cornici – che dimostrano la volontà del committente – un sevirò, Lucio Licinio Teodoro, come si ricava dall'iscrizione anch'essa mutila – di adeguarsi a moduli del linguaggio artistico colto, dobbiamo inserire il pezzo nell'ambito delle testimonianze di artigianato popolare.

A un ben diverso clima culturale e artistico si collega il fregio recentemente scoperto da Simona Capellini a San Pietro in Cariano¹², che costituisce certamente una delle testimonianze scultoree di rilievo nel panorama dei materiali reimpiegati. La sequenza di grifi ed elementi vegetali rivela un gusto e una raffinatezza di stile e di resa dei particolari tali da avvicinare i due elementi ad analoghi esempi di decorazione architettonica dei centri principali dell'Italia settentrionale nel corso del I secolo d.C.

Il motivo del grifo, noto in Cisalpina con precisi riferimenti simbolici alla *pax augustea*¹³, è rappresentato su una stele di Milano conservata al Museo Archeologico – anch'essa reimpiegata nel convento di Santa Maria d'Aurona e nota come stele di Casa Radice Fossati – con varie rappresentazioni di simboli augustei (ippocampi, candelabri vegetali ecc.)¹⁴ e sul monumento di via Mantova, a Brescia¹⁵. Questi elementi ripropongono inoltre il discorso sull'inquadramento cronologico di tali opere¹⁶: sia a Milano che a Brescia «la raffinatezza e l'attenzione ai particolari

San Pietro in Cariano.
Fregi con grifi
ed elementi vegetali.



uniti al rigore compositivo presuppongono l'esistenza di ricche committenze locali che hanno consentito il formarsi di maestranze specializzate nel rilievo decorativo con un aggiornato repertorio»¹⁷.

Differente è invece in genere la resa della maggior parte dei motivi scolpiti sui materiali della Valpolicella, prodotti nelle officine di San Giorgio, San Floriano, Marano, località ritenute sedi probabili anche di officine epigrafiche¹⁸ che, soprattutto nella seconda metà del I secolo, a vari livelli tentano di allinearsi al repertorio e al gusto della ricca committenza di Verona, alla quale in età claudio-neroniana si deve, per esempio, la monumentalizzazione di grandi strutture

cittadine (Porta Leoni, dei Borsari, Arco di Ammone e così via).

Nel corso del II secolo segnaliamo la classe di sarcofagi in calcare rosso del tipo a cassa che, lavorati in Valpolicella, possono aver raggiunto il Trentino¹⁹, e le testimonianze di tombe a cassa in piombo di San Pietro in Cariano, su cui ha ampiamente discusso Cinzia Moratello²⁰, databili alla fine del II-III secolo d.C.

Dall'esame dei materiali scultorei giunti a noi è possibile riconoscere l'esistenza di recinti funerari per lo più di epoca tarda, di III secolo d.C.: si veda il cippo con genio funebre alato inserito alla base del campanile della chiesetta di San Micheletto di Fumane, che per la resa dei particolari della figura sembra opera di un lapicida maldestro, di capacità assai modeste, evidenti nell'inorganicità della figura – non ben inserita entro lo spazio centinato, con le ali tagliate lungo i margini –, nel volto in posizione frontale che dovrebbe invece guardare in direzione della fiaccola, e così via. Il soggetto rappresentato sulla fronte del cippo, in origine probabilmente collocato a sinistra dell'ingresso al recinto e accompagnato da un altro cippo posto a destra, riporta ad analoghe rappresentazioni su sarcofagi veronesi ora al Museo Maffeiano²¹.

Per questo gruppo di testimonianze scultoree non è possibile neppure far riferimento a modelli di corrente plebea, in quanto si tratta di «sottoprodotti di arte provinciale», come afferma Lanfranco Franzoni, realizzati da lapicidi locali, nella cui produzione rientravano anche le lavorazioni dei sarcofagi, evidentemente venduti a costi limitati a una committenza locale e di scarse pretese. L'analisi di alcuni rilievi ci porta ancora a chiarire l'effettiva rilevanza che hanno

San Micheletto di Fumane.
Cippo con genio funebre.



avuto nella formazione dell'arte romana in questa regione gli elementi di sostrato: si veda per esempio la resa della nota Chimera sul rilievo funerario di Corrubio di San Pietro in Cariano, dove la forte impronta indigena rivela una sorta «di contatto della tradizione etrusca presente nel sostrato retico arusnate con la più recente presenza celtica»²².

Il reimpiego dei materiali

Vorrei concludere questo argomento con un accenno al problema del reimpiego dei materiali presentati, fenomeno che, come ho accennato prima, può essere iniziato già in antico. Oltre agli esempi delle necropoli di Verona già citati, in vari contesti della Cisalpina sono note le forme di utilizzo di sarcofagi di II secolo d.C. in monumenti successivi: nella *Regio VIII*, a *Mutina*, nel sepolcreto di IV secolo d.C. rinvenuto a occidente della città romana, a Fernando Rebecchi sembrò di riconoscere nell'uso, come monumento funerario, di un sarcofago marmoreo imponente di età precedente con ricco corredo «un importante segno di distinzione sociale»²³.

Di fronte a queste situazioni occorre porsi la domanda sulle ragioni e il senso del reimpiego di marmi antichi per chi l'aveva voluto, deciso e fatto²⁴.

Le tipologie relative ai numerosi casi di riutilizzo di marmi antichi sono diverse: si riscontra spesso il tipo di riuso distruttivo che nega la funzione originaria del pezzo antico, degradandolo a mero materiale da costruzione, a volte, ma non sempre, nascondendone le parti decorate nella muratura stessa.

In Valpolicella molti sono i casi in cui elementi architettonici, cippi, stele e parti di monumenti funerari rinvenuti in prossimità di aree di necropoli monu-

San Floriano. Lastra con due grifi affrontati con *cantharos* al centro, inseriti nel paramento esterno della chiesa.



mentalizzate collocate lungo le vie, come a San Giorgio, sono inseriti nel tessuto murario. Del tutto assenti le sculture a tuttotondo o teste ritratto, a differenza di quanto si riscontra in altre situazioni di riutilizzo dell'Italia settentrionale, a *Mediolanum* per esempio, o nella stessa Verona²⁵.

Inoltre si può rilevare un intento decorativo nella collocazione di alcuni rilievi: la lastra, inserita nel pa-

ramento esterno della chiesa di San Floriano, con i due grifi in posizione affrontata con il *cantharos* al centro, credo sia stata volutamente collocata a una determinata altezza ben visibile sulla facciata dell'edificio.

Si riscontrano sul territorio esempi di riuso di elementi architettonici, colonne, colonnine, capitelli per i quali si può parlare di identità di funzione e di col-

San Floriano. Esempio di reimpiego di una colonnina con capitello corinzio.



locazione; ma il capitello può essere riadoperato rovesciato o può far da base a una colonna e quindi la funzione del pezzo è la stessa (cioè una funzione di sostegno), mentre la collocazione attuale è differente rispetto a quella originaria.

Non sembrano attestati gli elementi architettonici adattati ad altre funzioni come i capitelli scavati per essere usati come acquasantiere in cui si assisterebbe quindi a un cambio della funzione del pezzo.

Diversi sono i casi relativi all'utilizzo di monumenti con decorazione figurata, per i quali possiamo chiederci se le rappresentazioni, pensiamo alle fronti dei sarcofagi, erano comprese da parte di coloro che le riutilizzavano oppure no. E se, come molto probabilmente doveva essere avvenuto, la lettura e quindi l'in-

terpretazione delle rappresentazioni sarà stata compresa solo molto raramente, quale poteva essere il senso di inserire lastre o parti considerevoli di tali monumenti nella successiva struttura? Forse, come afferma Salvatore Settis in un suo saggio sul reimpiego di marmi antichi in contesti medievali, «ogni sarcofago» diventa «*exemplum*» capace ormai di rappresentare per la sua stessa rarità e indefinitezza di lettura il volto stesso dell'antichità²⁶.

..... LE ARTI MINORI

Il cammeo di San Pietro in Cariano

Spostando adesso la nostra attenzione dalla documentazione scultorea, comunque rilevante e meritevole di analisi, alle altre testimonianze artistiche restituite dagli scavi nel *pagus*, non possiamo non soffermarci sul bellissimo cammeo inserito come pendente di collana, rinvenuto nel ricco corredo di oreficerie della tomba di San Pietro in Cariano, importante testimonianza di lavoro glittico e della presenza sul territorio di gruppi sociali di prestigio. Il cammeo, una sardonica a due strati, rappresenta il busto di Diana di profilo verso destra, riccamente panneggiato con faretra e arco posti alle sue spalle, e doveva appartenere a una fanciulla morta in giovanissima età.

Non sono molte le opere di glittica con le quali poter confrontare iconografia e resa stilistica del prezioso ornamento: all'acuta analisi di Luigi Beschi²⁷ si aggiungono ora alcune osservazioni sulla base dei materiali recentemente rinvenuti anche in Italia settentrionale.



A sinistra. Wien
Kunsthistorisches Museum.
Cameo con busto
di Diana rinvenuto
a San Pietro in Cariano
(da *Meisterwerke aus
der Antikensammlung
des Kunsthistorischen
Museums in Wien*, Mainz
1996, fig. 165).

A destra. Paris, Cabinet
des Médailles. Cameo
con busto di Diana
(da VOLLENWEIDER,
Die Porträtgemmen...).

Occorre innanzitutto sottolineare che il cammeo è stato lavorato per essere incastonato in un gioiello, in particolare come pendente di una collana; secondo studi recenti sembra che in età romana prima dell'inizio del II secolo d.C. non sia diffusa la tendenza a produrre cammei lavorati appositamente per essere utilizzati in oreficeria, uso che si diffonde nel II e III secolo. Sono frequenti cammei piccoli di forma allungata con repertori figurativi ricorrenti, come per esempio l'Erote appoggiato alla face capovolta, presente su molti pezzi conservati in varie collezioni, alcuni inediti provenienti da Aquileia (recentemente analizzati da Manuela Calandra)²⁸, che si ritiene siano destinati al castone di anelli e orecchini, non usati come pendente²⁹.

Per il pezzo di San Pietro in Cariano il discorso è complesso in quanto si tratta di un capolavoro di lavorazione glittica riutilizzato in età più tarda.

Nella glittica il fenomeno del riuso di pietre più antiche, per esempio nicoli o corniole, in anelli attribuibili cronologicamente alla seconda metà del III e al IV secolo, è diffuso e si collega al lungo uso delle gemme incise; l'analisi dei gioielli che compongono alcuni tesori tardoantichi, come quello famoso di Parma, occultato nella seconda metà del III secolo, ne costituisce la conferma³⁰.

L'estrema raffinatezza nella resa della chioma e dei tratti del volto suggeriscono labili riscontri con cammei con busti di divinità rinvenuti in contesti dell'Italia settentrionale: nella ricca collezione aquileiese non si trovano analogie stilistiche; anche il raffinato esemplare recuperato nella necropoli di II secolo rinvenuta nell'area dell'Università Cattolica di Milano, riflette un gusto completamente diverso³¹.

La lavorazione dell'onice a due soli strati con il contrasto tra fondo scuro e rilievo chiaro presente nella ben nota 'gemma augustea' e imitato nei raffinati vasi in vetro cammeo (vaso Portland) riporta al gusto del classicismo neoattico augusteo. L'analisi del pezzo andrà certamente approfondita, tuttavia possiamo ritenere questo cammeo opera di un incisore che si è ispirato alle migliori realizzazioni dei grandi conosciuti incisori augustei: Gnaios per esempio, al quale sono stati attribuiti cammei con profili isolati e monumentali di teste di eroi e divinità – come il bellissimo esemplare del Museo Nazionale di Napoli con la testa di *Heracles*³² – e autore anche di ritratti ufficiali come quello di Antonio, che riporta la sua firma³³.

Stipe di San Giorgio di Valpolicella. Disegno di una statuetta fittile raffigurante la Fortuna (da FRANZONI, *La Valpolicella...*, p. 88).



Tra i cammei che riproducono molto fedelmente il motivo, cito il magnifico esemplare della collezione della Biblioteca Nazionale di Parigi di dimensioni maggiori e, quasi a conferma dell'apprezzamento del modello anche in età successive, un interessante cammeo di età rinascimentale della ricca collezione Farnese, conservata al Museo Nazionale di Napoli, che ripropone la stessa iconografia³⁴. In seguito a queste considerazioni ritengo non sia azzardato affermare che un'opera tanto preziosa sia stata eseguita da incisori attivi a Roma o forse ad Aquileia, tenuto conto dell'alto grado di perizia raggiunto tra la tarda repubblica e il primo impero dalle officine glittiche che operavano in questo centro; escluderei l'ipotesi della provenienza da *ateliers* provinciali attivi anche in Italia settentrionale, i cui prodotti generalmente erano caratterizzati da una sommarietà di tratti, molto lontana dall'accurata e sensibile resa dei particolari del cammeo in esame.

L'eccezionalità del rinvenimento è un chiaro segno dell'appartenenza della sepoltura – o meglio del gruppo di sepolture – a esponenti dell'aristocrazia locale, o molto probabilmente a membri della nobiltà senatoria, che nel *pagus* avevano i propri possedimenti, forse ricchi proprietari di *villae* con aree sepolcrali situate all'interno del fondo stesso.

Non mi soffermo in questa sede sull'esame dell'edilizia privata, già oggetto di indagini ma che meriterebbe ancora uno studio sistematico accompagnato da ricerche sul campo: sottolineo unicamente l'importanza della documentazione edita delle ville di Negrar, San Pietro in Cariano, Squarano, a testimonianza della presenza sul territorio di edilizia sia di prestigio, sia di tipo rustico³⁵.

Coroplastica

Passando a considerare l'artigianato artistico rappresentato in Valpolicella dalle attestazioni di coroplastica, si ricorda che sia nel periodo della romanizzazione, sia nella piena romanità, la produzione fittile ha avuto un ruolo centrale nell'economia cisalpina: dalle lavorazioni di materiale laterizio (PANSIANA), di lucerne (FORTIS), di ceramica a pareti sottili (fornace di via Platina a Cremona), alle piccole manifatture di vasellame da mensa e da cucina a distribuzione regionale³⁶.

Meritano alcune osservazioni le figurine fittili, definite *sigillaria* dalle fonti latine (Marziale, Macrobio) della famosa stipe di San Giorgio³⁷. Come è noto, l'importante complesso, pur non essendo ancora oggetto di uno studio complessivo, ha riscosso l'attenzione degli studiosi in molte occasioni: le poche terracotte edite dimostrano l'appartenenza a una produzione certamente cisalpina, all'interno della quale sembra di poter distinguere differenze qualitative sia per quanto concerne l'esecuzione delle matrici, sia per l'elaborazione dei modelli, che in qualche caso non esitano a ripetere con opportune semplificazioni esempi di arte colta. Confrontando i manufatti rinvenuti sul territorio con le altre testimonianze dell'Italia settentrionale, per lo più recuperate in contesti diversi, cioè nei corredi tombali delle necropoli del cosiddetto comprensorio del Ticino (di Angera sul lago Maggiore e della Lomellina), oppure del Biellese in

Piemonte³⁸, aree in cui maggiormente si sono concentrate queste produzioni lavorate a stampo, sembra di poter riconoscere due filoni all'interno della produzione di coroplastica: uno riprende modelli di arte colta rielaborati e semplificati ma ancora riconoscibili, l'altro filone, invece, più vario, comprende tipi diversi legati alla sfera familiare (coniugi abbracciati, madri con bambini), religiosa (offerenti) e sociale, creati dalla fantasia dei coroplasti locali senza alcun ricordo delle esperienze artistiche della grande arte. Studi recenti si sono concentrati sull'analisi di alcune tipologie particolari per contribuire a portare nuovi dati alla conoscenza di questa produzione artigianale cisalpina³⁹.

..... CONCLUSIONI

Dopo questa breve analisi di alcuni aspetti della cultura figurativa e dell'artigianato artistico del *pagus*, possiamo riprendere le osservazioni che Guido A. Mansuelli fece negli anni Settanta quando affermò che «la produttività artistica cisalpina, a parte alcuni grossi centri e alcune officine in essi operanti, resta nella categoria dell'artigianato popolare, sia per quanto riguarda la scultura funeraria, che per la piccola bronzistica e la ceramica»⁴⁰. E la documentazione archeologica della Valpolicella, definita 'isola retica' a nord di Verona, ne costituisce una conferma.

NOTE

.....
 Sigle

CIL = *Corpus inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863-

1 *Il territorio veronese in età romana*, atti del convegno, Verona 22-24 ottobre 1971, Verona 1973; L. FRANZONI, *La Valpolicella nell'età romana*, Verona 1982; *La Valpolicella nell'età romana*, atti del convegno, San Pietro in Cariano 27-11-1982, «Annuario Storico della Valpolicella», 1983-1984; inoltre una sintesi in G. CAVALIERI MANASSE, *Verona*, in *Il Veneto nell'età romana*, II, *Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, a cura di G. Cavaliere Manasse, Verona 1987, pp. 85-92.

2 S. CAPELLINI, *Il reimpiego di materiale lapideo di epoca romana in Valpolicella*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, rel. G.M. Facchini, a.a. 2001-2002.

3 CAVALIERI MANASSE, *Verona...*, p. 91, nota 306.

4 F. GHEDINI, *La romanizzazione attraverso il monumento funerario*, in *Misurare la terra: centuriazioni e coloni nel mondo romano. Il caso veneto*, Modena 1984, pp. 52-71. G. SENA CHIESA *Recezione di modelli ed elaborazioni locali nella formazione del linguaggio artistico mediopadano*, in *La Lombardia tra protostoria e romanità*, atti del 2° Convegno Archeologico Regionale, Como 13-15 aprile 1984, Como 1986, p. 260.

5 B.M. SCARFI, *Problemi emergenti dell'archeologia romana nel Veneto*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1983-1984, pp. 12-14.

6 G. CAVALIERI MANASSE, *Il monumento funerario nell'area di S. Fermo Maggiore a Verona*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di B.M. Scarfi, Roma 1994, p. 324, note 15-16.

7 C. BASSI, *Osservazioni sulla produzione di stele a pseudoedicola nella Valpolicella: tre esempi dall'agro veronese*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1996-1997, pp. 25 e segg.

8 FRANZONI, *La Valpolicella...*, p. 116; CIL, v, 3880.

9 CIL, v, 3802, 3842.

10 E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, *Alcune considerazioni a proposito di tre monumenti funerari del territorio veronese*, «Aquila e Nostra», 1974-1975, pp. 329 e segg.

11 BASSI, *Osservazioni...*, p. 29.

12 Sull'interessante fregio composto da due parti incassato nella facciata della chiesa gentilizia di villa Galtarossa, seguirà un'analisi approfondita in altra sede. Ringrazio Simona Capellini per la segnalazione del pezzo e per la documentazione fotografica che gentilmente mi ha fornito.

13 Sulla diffusione della tipologia del grifo nella prima età imperiale CH. DEPLACE, *Le griffon de l'archaïsme a l'époque impériale*, Bruxelles-Roma 1980.

14 G. SENA CHIESA, *Problemi di cultura artistica*, in *Milano in età imperiale. I-III secolo*, atti del convegno di studi, Milano 7 novembre 1992, Milano 1996, p. 79.

15 G. CAVALIERI MANASSE, *Il monumento funerario di Via Mantova a Brescia*, Roma 1990.

16 Così sottolinea G. SENA CHIESA, *Problemi di cultura artistica...*, pp. 79-81: «Il costante e prolungato utilizzo di un ricco apparato decorativo di specifica tradizione augustea resta una caratteristica delle officine centropadane [...] che durerà a Milano assai a lungo senza sostanziali cambiamenti di gusto ed è per questo che è spesso assai difficile arrivare a datazioni puntuali dei monumenti che stiamo esaminando all'interno addirittura dei primi due secoli dell'Impero. La maggior parte di essi si colloca però entro la fine del I sec. d.C.».

17 SENA CHIESA, *Problemi di cultura artistica...*, p. 76 e segg.

18 A. BUONOPANE, *Considerazioni sull'officina epigrafica del pagus Arusnatum*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1983-1984, pp. 59-78; A. BUONOPANE, *Estrazione, lavorazione e commercio dei materiali lapidei*, in *Il Veneto nell'età romana*, I, *Storiografia, organizzazione del territorio, economia e religione*, a cura di E. Buchi, Verona 1987, nota 307.

19 CAVALIERI MANASSE, *Verona...*, nota 312 (in cui viene citata l'opinione di Rebecchi).

20 Si veda il contributo di Cinzia Moratello in questo volume.

21 FRANZONI, *La Valpolicella...*, p. 139 e fig. a p. 56. Sui rilievi con geni funebri del territorio si veda G.P. MARCHINI, *Rilievi con geni funebri di età romana nel territorio veronese*, in *Il territorio veronese in età romana*, atti del convegno, Verona 22-24 ottobre 1971, Verona 1973, pp. 357-439.

22 FRANZONI, *La Valpolicella...*, p. 118.

23 F. REBECCHI, *Sepolcreti tardo-antichi a occidente di Mutina. Alcune considerazioni urbanistiche*, in *Miscellanea di studi archeologici e di antichità*, I, Modena 1983, p. 133.

24 S. SETTIS, *Tribuit sua marmora Roma: sul reimpiego di sculture antiche*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 309-318.

25 G. SENA CHIESA, *Problemi di cultura artistica...*, pp. 69 e segg.

- 26 SETTIS, *Tribuit sua marmora...*, p. 314.
- 27 L. BESCHI, *Corredi funerari da S. Pietro Incariano a Vienna*, «Aquileia Nostra», XLV-XLVI (1974-1975), cc. 446 e segg.
- 28 M.M. CALANDRA, *I cammei del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, rel. G. Sena Chiesa, a.a. 1995-1996.
- 29 F.H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities, British Museum*, Oxford 1969, p. XLIII.
- 30 *Ori e argenti dell'Italia antica*, Torino 1961, p. 217; *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C.*, Milano 1990, p. 351.
- 31 L'esemplare è inedito.
- 32 A. GIULIANO, *Repertorio delle gemme e dei vasi*, in N. DACOS ET ALII, *Il Tesoro di Lorenzo Il Magnifico*, Firenze 1980, p. 55, n. 24, tav. XI.
- 33 M.L. VOLLENWEIDER, *Die Porträtgemmen der römischen Republik. Katalog und Tafeln*, Mainz am Rein 1972, p. 80, tav. CXXXVII, 1, 3.
- 34 E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines*, in *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom*, I, 1, herausgegeben von A. Wolff und R. Lauer, Köln 1998, fig. 65, p. 141 (la fig. 66 riproduce il cammeo di San Pietro in Cariano, ora a Vienna).
- 35 Segnalo, tra gli scavi recenti di edifici rustici, G. CAVALIERI MANASSE, *S. Pietro in Cariano (Verona). Impianto rustico in loc. Ambrosan*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», I (1985) pp. 65-69.
- 36 E. BUCHI, *Assetto agrario, risorse e attività economiche in Il Veneto nell'età romana*, I, *Storiografia, organizzazione del territorio, economia e religione*, a cura di E. BUCHI, Verona, 1987, pp. 103-184; M.P. LAVIZZARI PEDRAZZINI, *Produzioni e commerci in Italia Settentrionale*, in *Optima Via. Postumia. Storia e archeologia di una grande strada romana alle radici dell'Europa*, atti del convegno internazionale di studi, Cremona 13-15 giugno 1996, a cura di G. Sena Chiesa ed E.A. Arslan, Cremona 1998, pp. 273-281.
- 37 G. CAVALIERI MANASSE, *La stipe votiva di S. Giorgio di Valpolicella*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1983-1984, pp. 21-44.
- 38 Per un censimento del materiale recuperato in contesti dell'Italia Settentrionale si veda: I. PICCOLINI, *Nuovi studi sulla coroplastica di età romana: le testimonianze dell'Italia Settentrionale e del Canton Ticino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, rel. G.M. Facchini, a.a. 1998-1999. A questo lavoro vanno aggiunti i recenti contributi di A. BUONOPANE, *Un luogo di culto presso la Rocca di Garda*, in *Progetto archeologico Garda*, I, 1998, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova 1999, pp. 37-45, e di L. MERCANDO, *Le Figurine di terracotta*, in *Alle origini di Biella. La necropoli romana*, a cura di L. Brecciaroli Taborelli, Torino 2000, pp. 71-91.
- 39 Si veda per esempio il contributo di Attilio Mastrocinque in questa sede.
- 40 G.A. MANSUELLI, *La romanizzazione dell'Italia Settentrionale*, in *Atti del Centro Studi e Documentazione sull'Italia Romana*, III, 1970-1971, Milano 1971, p. 29.