

1222 • 2022
800
ANNI



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE,
DEL CINEMA E DELLA MUSICA

Corso di Laura Triennale in Archeologia

LE PITTURE ROMANE DEL SANTUARIO DI MINERVA A BRENO

Un caso coerente al contesto pittorico cisalpino

Relatore: prof.ssa Salvadori Monica

Laureanda: Curcelli Linda

Matricola: 1194830

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Omnia quae nunc vetustissima creduntur, novafuere.

Tutte le cose che ora si credono antichissime,
un tempo furono nuove.

(Publio Cornelio Tacito)

INDICE

INTRODUZIONE	1
Cap. 1. LA STORIA DEL LUOGO DI CULTO.....	3
1.1 Storia degli studi	3
1.2 L'età del Ferro: la nascita del santuario	5
1.2.1 Camuni: società ed economia	5
1.2.2 Religione	6
1.3 L'età romana: <i>reinterpreted</i> e monumentalizzazione	9
1.3.1 La romanizzazione della Valcamonica	9
1.3.2. Il santuario	12
1.4 L'età medievale	25
Cap. 2. GLI AFFRESCHI DEL SANTUARIO ROMANO.....	27
2.1 Le decorazioni pittoriche del vano 1	27
2.1.1. I frammenti pertinenti all'edificio augusteo	27
2.1.2. Gli affreschi pertinenti all'edificio flavio	29
2.2 Le decorazioni pittoriche del vano 2	34
2.2.1. Contesto di rinvenimento	34
2.2.2. Stato di conservazione	34
2.3. Le decorazioni pittoriche del vano 5	37
2.3.1. Contesto di rinvenimento	37
2.3.2. Stato di conservazione	37
Cap. 3. ANALISI STILISTICA DELLE PITTURE PARIETALI ROMANE	42
3.1 Peculiarità del sistema decorativo parietale in relazione al contesto dell'Italia settentrionale	42
3.1.1 Apparato pittorico pertinente all'edificio augusteo	42
3.1.2. Apparato pittorico pertinente all'edificio flavio	44

3.1.3. Il motivo dei girali d'acanto: la fortuna nelle attestazioni della Regio X	58
3.2 La coerenza del sistema decorativo parietale in relazione alla funzione dei vani	69
3.3 Il fenomeno di riutilizzo degli intonaci	70
3.4 La cronologia	72
CONCLUSIONI	76
ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE	79
RINGRAZIAMENTI.....	88

INTRODUZIONE

In questa tesi viene affrontato il tema delle pitture romane appartenenti ai vani di culto principali del santuario di Minerva, situato a Breno, in media Val Camonica. Gli intonaci in questione sono stati rinvenuti sia in stato di crollo che ancora coesi alla parete; alcuni di essi risalgono all'età augustea e sono quindi pertinenti alla prima fase dell'edificio, altri – la maggior parte – sono invece relativi alla seconda fase di costruzione, ovvero quella flavia.

Tramite la presente stesura cercheremo di capire a quale stile appartengano, se facciano riferimento ad alcuni modelli – e, in caso positivo, a quali –, ma soprattutto se e quanto siano coerenti con il contesto pittorico bresciano e più in generale cisalpino. Per fare ciò, scomporremo l'intera decorazione in tutte le sue componenti e le analizzeremo una ad una, cercando confronti stilistici e ipotizzandone le motivazioni alla base di tali scelte. Verrà approfondito in particolare il motivo dei girali d'acanto per capire se, nell'area dell'Italia settentrionale, si tratti di un *unicum* o se invece conobbe l'ampia diffusione – o quasi – attestata anche nella pittura urbana e vesuviana.

L'elaborato è strutturato secondo la seguente scansione: il primo capitolo ha lo scopo di mostrare la storia del santuario nel suo sviluppo cronologico e, quindi, di contestualizzarlo; dal secondo capitolo l'attenzione viene focalizzata sugli intonaci dipinti, di cui ne viene fatta sia una descrizione tecnica (contesto di rinvenimento e stato di conservazione) che una di ciò che è rappresentato; con il terzo capitolo il tema viene trattato in modo più approfondito tramite l'analisi stilistica degli intonaci e relativi confronti. Quest'ultimo capitolo, considerando gli obiettivi di questa tesi, è il più importante, in quanto ci permette di trovare le risposte che cerchiamo; risposte che saranno definite e sintetizzate nella conclusione.

Ho scelto di affrontare questo tema perché sono sempre stata attratta dal mondo dell'arte, inteso nel suo senso più ampio, forse anche grazie alla passione trasmessami da mio padre, un pittore. Solo all'interno del percorso universitario però, ho avuto modo di studiare per la prima volta gli intonaci dipinti romani e ho pensato che questa potesse essere un'ottima occasione per approfondirne la conoscenza. Un'altra motivazione, non meno importante, è il desiderio di promuovere, nel mio piccolo, qualcosa che appartenga alla terra in cui sono nata e cresciuta.

LA STORIA DEL LUOGO DI CULTO

L'area di culto, che in età romana ospitò il tempio dedicato a Minerva, è collocata in media Valcamonica nell'attuale località Spinera, immediatamente a nord della città romana di Cividate Camuno. Sviluppata su un pianoro inserito tra una parete rocciosa tufacea (a est) e la sponda sinistra del fiume Oglio (a ovest) - principale via di comunicazione sin dall'epoca preistorica - faceva parte di una rete di luoghi religiosi posizionati strategicamente in tutta la Valcamonica ¹. L'area, intrisa di sacralità grazie alla presenza di sorgive naturali, conobbe una lunghissima durata di frequentazione culturale, avviata durante l'età del Ferro e conclusa con il Medioevo.

1.1 Storia degli studi

Il sito venne scoperto nel 1986 durante i lavori per la costruzione di una condotta fognaria, attraverso i quali rinvennero - e danneggiarono - il pavimento musivo appartenente all'aula centrale di culto dell'edificio di epoca flavia (Fig. 1). La Soprintendenza avviò una serie di scavi eseguiti inizialmente dalla Società Lombarda di Archeologia e successivamente dalla Cooperativa Archeologica Lombarda; scavi che ebbero termine solo nel 2007, anno di inaugurazione del Parco Archeologico. Nei primi anni le campagne di scavo si estesero dall'aula centrale (vano 1) verso nord (vani 2, 3, 4, 6). Nel vano 1 rinvennero la statua di culto e parti di un affresco ancora *in situ*, entrambi riferiti alla ricostruzione flavia dell'edificio; all'interno dei vani 2 e 3, dalle strutture più antiche (relative alla fase giulio-claudia) recuperarono molti frammenti di coppette fini che ne costituiranno il fossile-guida; il ritrovamento di una moneta di Domiziano sotto il livello pavimentale flavio del vano 4 fu fondamentale per definirne un termine *post quem*. Dal 1989 e 1990 gli scavi furono coordinati da A. Guglielmetti e proseguirono verso sud, portando alla luce gli ambienti 5, 9, 10. Le tracce di fuochi, le strutture lignee di sostegno del tetto e la buca colma di rifiuti caratterizzanti il vano 10, consolidarono la tesi (avanzata già nel primo anno di scavo) per cui le celle vennero riutilizzate a scopo abitativo durante il periodo successivo al degrado generale del luogo e antecedente al crollo finale delle strutture. Successivamente i lavori procedettero con l'ambulacro (7) antistante le celle e

¹ SOLANO 2016 p. 35

il porticato ad esso collegato (8), ma anche con le costruzioni più settentrionali (vano 11 e porticato 12). Nella stessa occasione fu compreso che l'interruzione delle strutture a ovest era esito dell'azione erosiva del fiume. È così che tra il 1993 e il 1995, per completare lo scavo, venne indagata l'area sud e sud-ovest che portò alla scoperta di una fase abitativa medievale. Inoltre, l'area del cortile, dove si trovavano due altari, era interamente caratterizzata da numerosi votivi sparsi, rinvenuti in maniera irregolare a causa delle violente esondazioni dell'Oglio che, insieme alla fuoriuscita di sabbie calcaree dalle grotte, obliterarono l'edificio.

Dopo una lunga interruzione, nel 2003 fu avviata una campagna di scavo conclusiva, posta sotto il coordinamento di L. de Vanna che fu fondamentale per definire la fase protostorica del sito. Da questo anno fino al 2007 si svolsero i saggi di verifica e l'*iter* progettuale finalizzato alla costruzione della copertura di protezione del sito, al restauro e all'organizzazione del parco archeologico con relativi pannelli didattici. In parallelo con le campagne di scavo vennero stese molte relazioni preliminari, specialmente da parte di F. Rossi, gran parte delle quali pubblicate nei Notiziari della Soprintendenza Archeologica della Lombardia e negli Atti del Convegno ².

² Oltre alle relazioni pubblicate nei "NSAL" possiamo fare riferimento a ROSSI 1987; ROSSI 1990; ROSSI 1991; ROSSI 1992. Per approfondimenti su culto/sacralità di Spinera riferirsi a ROSSI 2003-2004; ROSSI 2004; ROSSI 2006; SOLANO 2010; PAVESE 2014. Trattano invece il tema degli intonaci e degli affreschi TONNI 1987; TONNI 1987a; MARIANI 1996; MARIANI 2004, che saranno alla base dei prossimi capitoli. Riguardo il progetto di musealizzazione del sito si veda ROSSI 1995; ROSSI, CONTI 2008. Fondamentale per uno studio completo e aggiornato del sito (e per la stesura di questa tesi) è senza dubbio il manuale "*Il santuario di Minerva: un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana*" a cura di F. Rossi, edito nel 2010, in cui vengono raccolti articoli di vari studiosi seguendo una scansione cronologica del santuario e una divisione per categorie di manufatti.

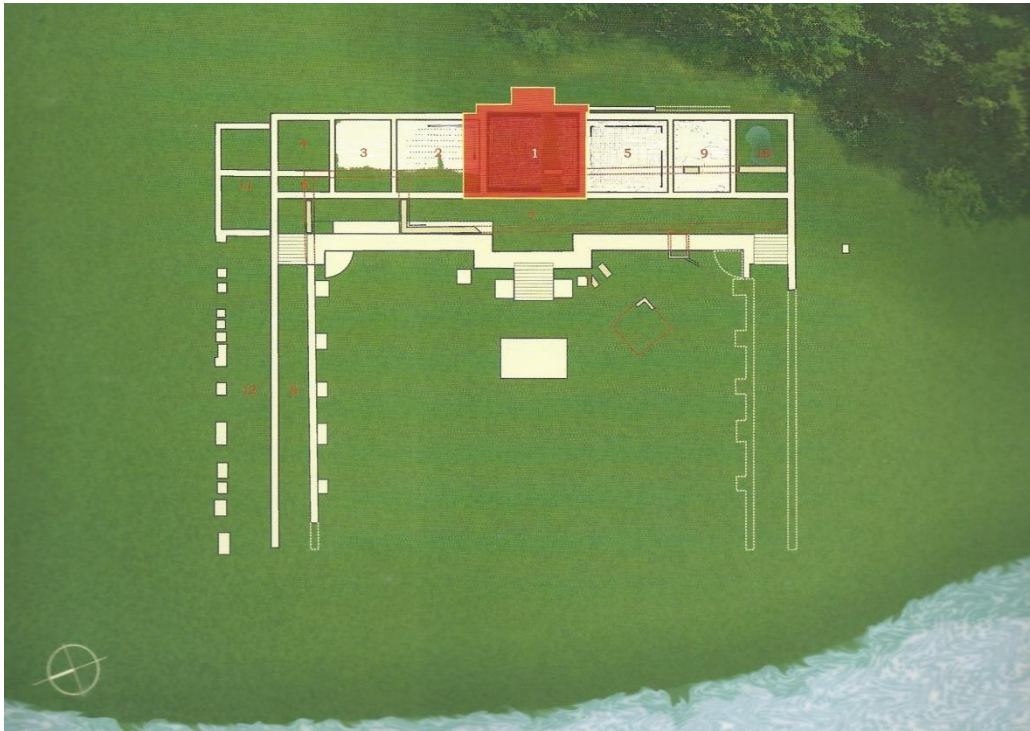


Fig. 1. Planimetria del santuario. In rosso il settore da cui ebbero inizio gli scavi (elaborazione grafica P. Dander, in Rossi 2010, p. 27).

1.2 L'età del Ferro: la nascita del santuario

1.2.1 Camuni: società ed economia

Piccoli villaggi sparpagliati caratterizzavano i pendii della vallata, probabilmente abitata da un totale di circa 1000-2000 persone³. Stiamo parlando del popolo dei *Camunni*, le cui origini vennero riportate in modo contraddittorio da alcuni autori antichi: Plinio il Vecchio li considerava Euganei, mentre Strabone di stirpe retica. In realtà, l'onomastica, le modalità insediative (case seminterrate in pietra e legno) e i corredi funerari mostrano tratti comuni alpini, fortemente influenzati dalla cultura celtica⁴.

Fenomeno caratterizzante di questo popolo fu l'incisione su roccia, la cosiddetta *arte rupestre*, che vide il suo periodo più intenso proprio nella seconda età del Ferro. Vennero rappresentate figure umane mostranti forza e virilità, intente in varie attività sociali, come la caccia e i rituali religiosi; contraddistinte da un forte simbolismo e legate alla sfera sacrale, le incisioni costituirono per la comunità una pratica di forte valore identitario. Un

³ PAVESE 2014 p. 48-49

⁴ SOLANO 2016 p. 28; GREGORI 2004 p. 19

corpus di circa 170 epigrafi attesta l'impiego di un alfabeto distinto e specifico, l'alfabeto camuno (detto anche alfabeto di Sondrio), una variante settentrionale dell'alfabeto etrusco; dal V secolo a.C. infatti gli antichi camuni intrattennero frequenti contatti con gli Etruschi della pianura padana ⁵.

L'economia camuna si basava da un lato sull'attività agro-pastorale e artigianale, dall'altro sullo scambio commerciale con l'esterno. I prodotti locali come orzo, farro e legumi venivano integrati attraverso la raccolta e l'importazione di specie non locali (come la noce); la produzione artigianale era portata avanti dallo stesso gruppo sociale, dalle stesse famiglie per secoli, addirittura fino all'arrivo dei romani (I secolo a.C.) ⁶. Fondamentale per gli scambi culturali e commerciali tra territori transalpini e Mediterraneo furono la celtizzazione della pianura Padana e l'intensa rete idrica che ricopre l'intera Italia settentrionale: attraverso il fiume Oglio, la Valcamonica poté entrare in contatto con i mercati del Nord Adriatico e dell'area traco-macedone; a dimostrazione vennero rinvenute nella zona di Breno 37 monete bronzee greche ed italiche circolanti dal VI secolo a.C. in poi ⁷.

1.2.2 Religione

L'area di culto in località Spinera, portata alla luce attraverso gli scavi condotti tra il 1986 e il 2003, si sviluppò su un pianoro compreso tra una rupe tufacea e un'ansa del fiume Oglio; le misteriose aperture nella roccia, tramite le quali si accedeva a gallerie interne scavate naturalmente dall'acqua, insieme alla vicinanza del fiume, costituiscono sicuramente il motivo per cui questo luogo venne visto dai popoli antichi come intrinseco di sacralità e quindi scelto come luogo simbolico e religioso per il culto dell'acqua ⁸. L'elemento acquatico riveste un ruolo di primaria importanza e fin da epoche remote fu oggetto di culto; non a caso, aree sacre e incisioni rupestri si svilupparono a ridosso di fonti sorgive e fiumi.

Collegare il culto dell'acqua ad una divinità femminile è abbastanza comune nella tradizione (basti pensare a *Reitia* del mondo paleoveneto, a *Marica* ninfa dell'acqua e delle paludi, o alle dea *Teti* e alle ninfe *Naiadi* del mondo greco); nel nostro caso sembra trattarsi della Dea Madre, una dea salvifica che rimanda alla fertilità e al ciclo vitale, testimoniata dall'arte rupestre ma anche da molte altre civiltà del mondo fin dalla

⁵ SOLANO 2016 p. 28-29

⁶ PAVESE 2014 pp. 255-263

⁷ PAVESE 2014 p.191

⁸ ROSSI 2004, p. 45

preistoria. È interessante notare che in Valcamonica, con la romanizzazione, la Dea Madre verrà trasposta nelle dee Minerva, Iside e Bona Dea, mentre con la cristianizzazione nella Vergine Maria, mantenendo quindi il nesso con la sfera femminile⁹.

Tornando all'area culturale di Spinera, a sporadiche frequentazioni della prima età del Ferro, seguì tra VI e V secolo a.C. una strutturazione organizzata a cielo aperto, con un terrazzamento, un ampio recinto ellittico e un altare in pietra. Il rito prevedeva l'accensione di roghi, il sacrificio di animali, l'offerta di oggetti quotidiani e di prodotti agricoli e, infine, le libagioni, attestate dal ritrovamento nell'area di combustione di corni potori ritualmente spezzati dopo il loro utilizzo.¹⁰ I roghi votivi, caratteristici delle manifestazioni culturali tipo *Brandopferplatz*, diffuse in tutto l'arco alpino centro-orientale e attestate anche nella vicina Capo di Ponte in località *Le Sante*¹¹, consistevano in santuari di comunità rurali che praticavano il culto agreste della fertilità tramite la combustione di prodotti della terra (animali domestici, cereali, frutta) che, attraverso il fuoco e il fumo, salivano verso entità superiori. A Breno il culto venne connesso anche all'acqua, alla vita, alla fecondità e quindi alla sfera femminile¹².

Nell'area degli altari preromani, all'interno di depositi votivi, vennero recuperati ceramiche (centroitaliche e di tradizione tardo-celtica), oggetti d'ornamento come pendagli, fibule, bottoni, vaghi, e strumenti quali pinzette, aghi, ribattini, falcetto, punteruoli. Riguardo i pendagli, quello a doppia spirale conosce una diffusione spaziale e temporale amplissima (dall'età del Rame all'età del Ferro; dall'Europa centro-orientale a Golasecca, Etruria padana e mondo paleoveneto)¹³. Ancora più interessante è il pendaglio-amuleto in lamina di bronzo risalente alla seconda metà del V secolo a.C. e raffigurante una dea delle acque metà donna e metà uccello che sormonta una barca solare con protomi ornitomorfe alle estremità (Fig. 2). Fu un ritrovamento importante, sia dal punto di vista stilistico che iconografico: riprende l'antico tema magico e religioso degli uccelli come intermediari tra terra-acqua-aria. Inoltre, rielabora un'immagine che è già diffusa nel mondo paleoveneto (conosciuta come *Pora* prima e *Reitia* poi, una dea a protezione del guado e del passaggio), un motivo che ha matrice centroitalica e un

⁹ PAVESE 2014 pp. 61-62; pp. 185-187

¹⁰ PAVESE 2014, p. 200

¹¹ SOLANO 2016, p. 35; nel sito *Le Sante* la pratica è ben documentata poiché a differenza di Spinera non conobbe mai la monumentalizzazione romana, potendo così mantenere la propria impronta indigena.

¹² CASTIGLIONI, ROTTOLI 2010, pp. 121 – 123; SOLANO 2010, p. 127

¹³ BONINI 2010a, pp. 105 – 106

collegamento tra divinità delle acque e barca solare che ha un'antica tradizione in Europa e in Asia Minore ¹⁴.



Fig. 2. Placchetta votiva in lamina di bronzo dal santuario di Breno. (www.museoarcheologico.valcamonicaromana.it)

Due dischi in lamina di bronzo con foro centrale, rappresentanti la ruota raggiata che compare spesso anche nelle incisioni rupestri, ancora una volta trovano i loro migliori confronti nell'ambiente veneto: sia nei veri e propri esemplari di via Rialto a Padova e dei santuari di Este, sia in quelli rappresentati in funzione di copricapo femminile su alcune lamine provenienti ancora una volta da Este. Il foro centrale li avvicina molto ad alcune fibule trentine (a cui si agganciavano delle catenelle) e ad una fibula padovana (in cui si infilava l'ago). I manufatti appena descritti testimoniano gli stretti legami che nel V a.C. legavano il mondo celtico e indigeno delle vallate con quello centro-italico e

¹⁴ ROSSI 2010b, pp. 92 – 95; PAVESE 2014, p. 200

adriatico; il santuario di Breno, è quindi testimonianza di contatti tra est e ovest, ma anche tra pianura Padana e centro Europa ¹⁵.

Un aumento dei materiali e soprattutto dei recipienti ceramici durante la fase finale dell'età del Ferro attesta una frequentazione più intensa, comunitaria, che portò l'area culturale a divenire uno dei più importanti poli di aggregazione culturale; effettivamente, grazie alla sua posizione, come già detto, fungeva da tramite tra diverse realtà etniche e politiche ¹⁶.

1.3 L'età romana: *reinterpretatio* e monumentalizzazione

1.3.1 La romanizzazione della Valcamonica

La romanizzazione delle regioni a nord del Po ebbe inizio durante il II secolo a.C. in concomitanza con l'espansionismo romano verso Oriente, il quale portò alla ricezione e all'elaborazione della cultura greca nella nostra penisola.

Dopo aver visitato la Cisalpina attorno al 150 a.C., Polibio la descrisse come una miniera di terre fertili caratterizzata da una vasta rete di canali fluviali navigabili; quindi, come un luogo dalle grandi potenzialità economiche e con cui poter instaurare traffici e mercati; ma non solo, costituiva un possibile punto di partenza per un'ulteriore penetrazione degli scambi verso l'Europa d'oltralpe. Inoltre, poteva risolvere almeno in parte una questione sociale, ossia il problema dei contadini italici meridionali che si ritrovarono senza terre a causa del sistema romano latifondistico. Se per le aree a sud del Po venne avviata una vera e propria politica coloniale con occupazione diretta dei suoli, per le aree a nord del Po invece assistiamo ad un iniziale dominio indiretto, garantito dai *foedera* stipulati con le aristocrazie galliche, le quali, nelle loro grandi proprietà terriere, saranno le prime ad adeguarsi ai costumi sociali romani e a diffonderli ¹⁷. La romanizzazione diventa così simbolo di potere delle élite indigene.

L'interesse nello sfruttamento delle risorse cisalpine portò queste regioni ad entrare in contatto con il mondo romano già molto prima dell'effettiva conquista; a tal proposito in Valcamonica vennero rinvenuti dei bicchieri in ceramica fine romana databili al II-I secolo a.C. in abitato e un quinario in argento del 99-98 a.C. nel complesso termale di

¹⁵ ROSSI 2010b, pp. 95 – 97

¹⁶ SOLANO 2016 p. 35 ;

¹⁷ DENTI 1991, pp. 31-35

Cividate Camuno ¹⁸. Alla Cisalpina del I secolo a.C., ormai romanizzata nel costume e nella lingua, mancava solo il riconoscimento giuridico, che arrivò attraverso la concessione dapprima della cittadinanza latina (89 a.C.) e poi di quella romana (49 a.C.), la quale però non riguardò tutte le popolazioni alpine, ad esempio i *Camunni* ne furono esclusi ¹⁹.

La conquista militare della Valcamonica avvenne solo nel 16 a.C., quando le truppe del governatore illirico Publio Silio Nerva dovettero intervenire per sedare una rivolta provocata da *Camunni* e *Triumplini*. Entrambi, a conferma di questo avvenimento, furono menzionati in cima alla lista dei 48 popoli alpini sottomessi da Augusto nel Trofeo di La Turbie, dedicato nel 7 a.C.; è proprio in questa epigrafe che il termine *Camunni* compare per la prima volta all'interno della documentazione romana. Una volta sconfitti, divennero *adtributi* (assegnati dal punto di vista amministrativo e tributario) alla città romana più vicina, *Brixia* ²⁰.

L'intervento di Augusto nella Cisalpina portò ad una riorganizzazione del territorio, uno sviluppo urbanistico in senso monumentale, una raffinata produzione letteraria ed una grande diffusione di opere scultoree di copistica attribuibili alle officine neoattiche; nello studio di questi fenomeni dobbiamo sempre tenere in considerazione il forte contributo che diede il modello culturale ellenistico, importante anche per l'analisi della statua di Minerva rinvenuta nel santuario di Breno ²¹.

Il passaggio dei camuni da *gens* a *civitas* avvenne come conseguenza dell'entrata a far parte del sistema amministrativo di una colonia, quale *Brixia*; l'utilizzo di questo nuovo termine è dimostrato dalla presenza di esso in una dedica a Druso Minore (23 d.C.) ²². Quando la *civitas camunnorum* raggiunse un certo grado di urbanizzazione ottenne l'indipendenza da *Brixia* attraverso una forma abbastanza originale: non fu nominata né *municipium* né *colonia*, bensì *res publica*; autonoma, con un proprio ordinamento municipale costituito da due *duoviri* e un *aedilis*, iscritti alla tribù Quirina. Essendo la tribù di famiglia dei flavi e dei claudi, questo cambiamento istituzionale risale sicuramente al I secolo ²³.

¹⁸ SOLANO 2016, pp.32-44

¹⁹ GARZETTI 1987, p. 9 ; M. DENTI 1991, p. 50

²⁰ FAORO 2016, p. 135

²¹ DENTI 1991, p. 51

²² FAORO 2016, p. 135

²³ GARZETTI 1987, p. 12

Il capoluogo amministrativo si sviluppò nel punto in cui la valle si restringe, poco più a sud di Breno, in una zona piana ricca di terre coltivate e attraversate dal fiume Oglio; questo la rende lo snodo viario per eccellenza, ove giungono prodotti dalle vallate circostanti, ma anche dalla pianura Padana e da Oriente ²⁴. Corrisponde all'odierna Cividate Camuno (da *Civitas Camunnorum*) e sappiamo essere il centro politico della *res publica* grazie a diverse testimonianze archeologiche del luogo: proprio qui furono rinvenute la quasi totalità delle iscrizioni riguardanti magistrati e sacerdoti; le lussuose abitazioni contenenti affreschi, pavimentazioni in mosaico e decorazioni marmoree mostrano il raggiungimento da parte della classe dirigente di un tenore di vita molto alto e romanizzato; dal terzultimo decennio del I secolo la città venne fortemente monumentalizzata attraverso la costruzione di un foro, un tribunale, un complesso termale e un quartiere degli spettacoli costituito da teatro e anfiteatro ²⁵. Questi ultimi erano collegati al santuario di Spinera attraverso una strada realizzata appositamente per le processioni sacre pubbliche.

Tutti gli aspetti della vita quotidiana furono soggetti al fenomeno della romanizzazione, inclusa la religione, della quale possiamo tracciarne le linee principali grazie a documenti epigrafici e testimonianze archeologiche: assistiamo ad un fenomeno di lenta integrazione tra le forme culturali locali e quelle romane; i riti si modificano e si rinnovano. Ad esempio, alcune divinità indigene vengono reinterpretate in chiave romana, il latino iniziò ad apparire in alcune dediche e nelle incisioni rupestri, e le aree di culto a cielo aperto iniziarono ad ospitare templi ²⁶.

La popolazione locale riuscì a mantenere vivi i propri culti, ma anche ad aderire a quelli romani che maggiormente rispecchiavano le tradizioni religiose già presenti, basate sicuramente sul culto femminile e sulla sacralità delle acque e del sole: l'importanza che l'acqua rivestì fin dall'età protostorica è alla base dell'acquisizione del culto romano di Minerva come *reinterpretatio* del culto femminile preromano della Dea Madre; la sacralità del sole invece fu alla base dell'acquisizione del culto orientale del Sol Divino e di Iside, rappresentata con un disco solare tra due corna di cervo, rimandando così anche al dio indigeno Cernumno ²⁷. L'assimilazione è individuabile quindi nella coesistenza di un nucleo di sostrato (costituito dalle divinità Aburno e Aburna, legati al calore delle

²⁴ SOLANO 2016, p. 33

²⁵ ROSSI 2004, p. 42

²⁶ PAVESE 2014, p. 185

²⁷ CANTARELLI 1987, pp. 103-104; M. PAVESE 2014, pp. 189-191

acque termali), un nucleo italico-romano (Giove Ottimo Massimo, Mercurio, Minerva, Silvano, Dei Penati, Fonti Divine) e dal II secolo un nucleo orientale (Iside, Serapide, Cautopate)²⁸.

Il culto imperiale, parte integrante del culto pubblico romano per cui l'imperatore diveniva intermediario tra sfera terrena e divina, raggiunse anche la Valcamonica; qui venne professato da almeno sei sacerdoti e un sevirò, nominati nelle iscrizioni. Le ottime relazioni tra popolazione e casata imperiale sono dimostrate dal fatto che gli unici sacerdoti in valle furono quelli preposti al culto di Augusto, dalla presenza di una dedica a Druso Minore, figlio di Tiberio, dalle monete con l'effigie di Augusto divinizzato o tipi legati alla sua consacrazione e, infine, da un'iscrizione onoraria a Domiziano che rispecchia la devozione alla dinastia flavia, sotto la quale il santuario di Spinera e il centro di Cividate Camuno conobbero il loro periodo più florido e la romanizzazione più radicale²⁹.

In conclusione, la romanizzazione fu un fenomeno lento e graduale, che toccò ogni aspetto della vita civica, dagli oggetti quotidiani all'urbanistica, dall'amministrazione alle credenze religiose; gli elementi indigeni però non furono mai sopraffatti anzi, seppero mescolarsi con il nuovo attraverso una comunicazione a doppio senso, dando vita ad una forte integrazione. In Valcamonica vediamo quindi connotazioni camune, celtiche, romane, orientali ed etrusche.

1.3.2. Il santuario

Il santuario di Spinera, essendo un luogo sacro di confine tra bassa e media Valcamonica e quindi tra mondo romanizzato e non, consiste nella maggiore evidenza valliva del concetto di coesistenza, intesa come incontro tra cultura romana e camuna³⁰. Ne vedremo l'evoluzione strutturale e culturale scandita principalmente da quattro fasi: la costruzione del tempio in età giulio-claudia, la ristrutturazione in età flavia, i rifacimenti in quella severiana e la defunzionalizzazione in età tardoantica.

²⁸ PAVESE 2014, p. 193

²⁹ GREGORI 2004, pp.20-21; PAVESE 2014, p. 192.

Per le monete fare riferimento a CHIARAVALLE 2010, pp. 398-399

³⁰ PAVESE 2014, p. 189

Fase giulio-claudia

In età augustea, a ridosso delle rocce sorgive, venne eretto un edificio monumentale, probabilmente già dedicato a Minerva in questa fase, la quale ereditò dalla divinità indigena la connotazione legata all'acqua, alla vita e alla fecondità. La sua effigie esposta nel vano centrale del santuario, così come la costruzione stessa del grande tempio, affermavano in chiave ideologica e politica l'avvenuta conquista del territorio. Non è affatto rara la sovrapposizione romana nei siti culturali indigeni situati in punti chiave come strumento di controllo: ne vediamo alcuni esempi nella vicina Borno, dove venne edificato un tempio affrescato dedicato a Minerva e Mercurio su una realtà indigena; a *Brixia*, sotto il *Capitolium*; a Riva del Garda, dove un'area di tipo *brandopferplatz* venne sostituita da un edificio augusteo ³¹.

Per realizzare il tempio augusteo di Spinerà, dovettero innanzitutto realizzare un livellamento della superficie che consolidasse l'area ristagnante. A questo punto poterono impostare un vasto edificio, di cui si conservarono solo alcuni frammenti dei muri perimetrali orientale e settentrionale e di un angolo interno che definiva uno degli ambienti (Fig. 3). A ridosso del muro orientale è stata trovata una buca incassata nel terreno di circa mezzo metro, definita con una stesura di malta liscia: probabilmente si trattava di un bacino di raccolta delle acque sorgive che fuoriuscivano naturalmente dalle rocce; questa verrà inglobata nel santuario solo nella fase successiva, all'interno di quello

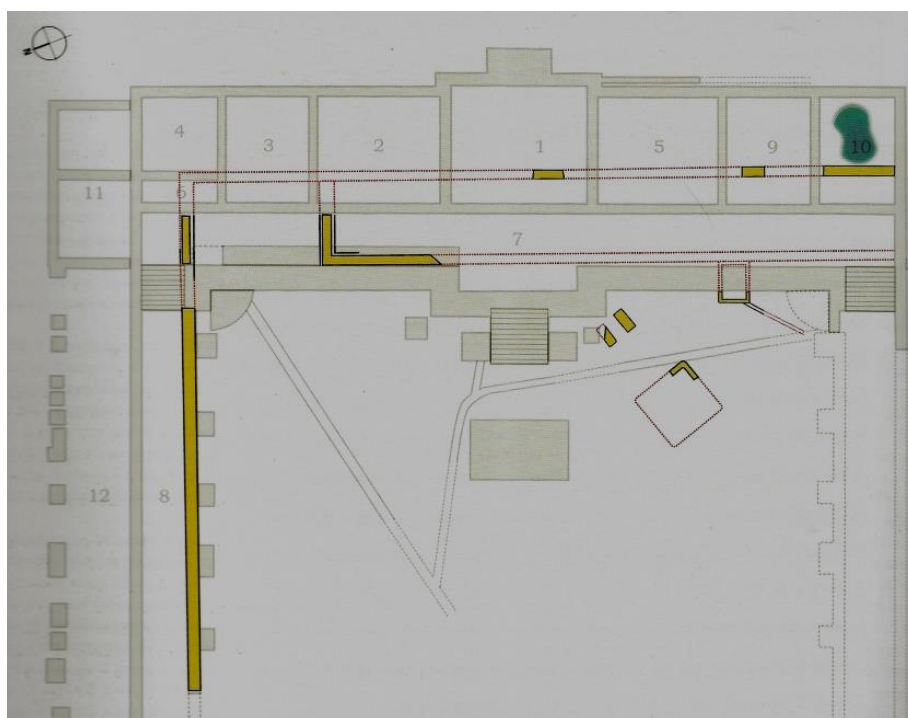


Fig. 3. Planimetria del santuario: in giallo le strutture giulio-claudie; in grigio quelle successive. (elaborazione grafica di P. Dander, in F. Rossi 2010, p. 136)

³¹ SOLANO 2016, pp. 35-37

che sarà il vano 10³². Il fatto che il lato orientale venne costruito a ridosso del fronte roccioso caratterizzato da imboccature e lunghi cunicoli rende la struttura del luogo assimilabile a quella dei Ninfei³³. Una piccola vasca posta nell'angolo sud-est del cortile interno raccoglieva le acque naturali, convogliate tramite una canaletta di embrici; uno di essi riporta un bollo in caratteri non latini. Poco più a nord, sempre internamente al cortile, erano impostati due muri paralleli tra loro orientati in modo conforme agli altari preromani anziché all'edificio romano, dimostrando che quest'ultimo andò ad obliterare le evidenze precedenti solo parzialmente; infatti, in questa prima fase, venne mantenuto il rituale antico praticato all'aperto, nella zona di combustione e degli altari protostorici antistanti l'edificio, facendo così convivere santuario protostorico e tempio romano³⁴.

Tale integrazione è dimostrata anche attraverso gli *ex voto*, i frammenti ceramici e i diversi oggetti rinvenuti. Ad esempio, insieme a coppe, olle e coperchi in ceramica grezza tipici della cultura locale, troviamo tegami, brocche e mortai in ceramica fine appartenenti al repertorio romano; il fatto che le forme maggiormente documentate siano le grandi teglie a quattro prese e le coppe indica che, parallelamente alla monumentalizzazione e alla romanizzazione del sito, vennero introdotte nuove abitudini alimentari e rituali, in senso maggiormente comunitario e di incremento della frequentazione³⁵. Il rito si svolgeva attraverso sacrifici animali, offerte di oggetti quotidiani e libagioni collettive (Fig. 4).



Fig. 4. Rituale di prima età imperiale (ricostruzione grafica di P. Dander, in F. Rossi 2010, p. 320)

³² DANDER 2010a, p. 135

³³ ROSSI 2004, p.45

³⁴ DANDER 2010a, p. 137

³⁵ GUGLIELMETTI, MASSEROLI, SOLANO 2010, pp. 319-321;
GUGLIELMETTI, SOLANO 2010, pp. 245, 257

Interessante è il ritrovamento di un piatto e di una coppetta graffiti tra i depositi augustei in corrispondenza dell'altare preromano: il piatto, con funzione di ex voto, riporta “*Firmus Bai f.*”, ossia un personaggio indigeno che utilizza un nominativo latino, rappresentando un importante indizio della compenetrazione tra i due mondi ³⁶. La coppetta (Fig. 5) invece è caratterizzata dall'incisione “*ME*” sulla superficie esterna del fondo, che consiste nell'abbreviazione del nome etrusco *Menerva*; inoltre, a riprova del fatto che il culto di Minerva a Breno fosse modellato su quello etrusco, abbiamo anche il legame della divinità al ciclo vitale dell'acqua e all'elemento vegetale ³⁷. Sono state portate alla luce anche numerose coppe vitree di grande pregio, realizzate con tecniche complesse e costose: in vetro policromo a mosaico, in vetro soffiato decorato a macchie e moltissime in vetro azzurro; indice della frequentazione del santuario da parte di personaggi molto benestanti ³⁸.

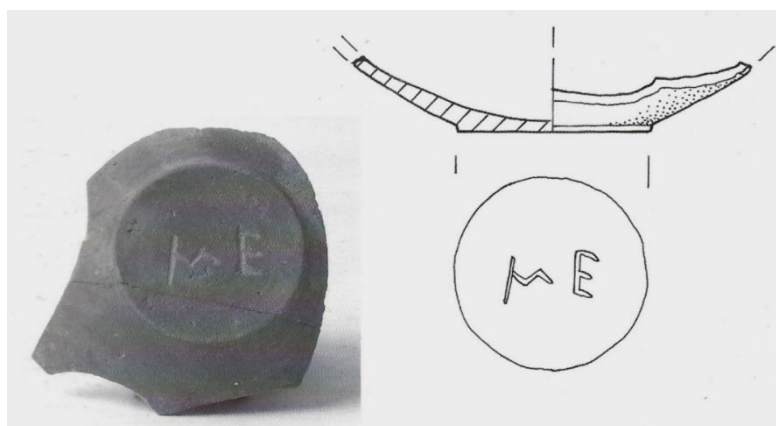


Fig. 5. Fondo graffito della coppetta a pareti sottili (dis. A. Massari, in F. Rossi 2010, p. 323)

Le statuette fittili portate alla luce sopra l'altare protostorico e sotto la fondazione di uno degli ambienti flavii sono fondamentali per poter individuare quali divinità fossero venerate e quanto profondamente la romanizzazione si inserì nel culto. Rappresentanti per lo più divinità ed animali, le terrecotte si ispirano a iconografie colte, del mondo mediterraneo, così da permetterci una loro identificazione nonostante ne conserviamo solo alcuni frammenti: ad esempio abbiamo una Vittoria su globo (Fig. 6), acefala e priva di ali, realizzata secondo gli stilemi delle *nikai* e delle figure in volo tra classicismo ed ellenismo; un altro esempio è un frammento di busto femminile che grazie alle ciocche raccolte e al diadema sul capo può essere riconosciuto come appartenente ad una figura

³⁶ GREGORI 2010, pp. 324-325

³⁷ MORANDI 2010, p. 323

³⁸ ROFFIA 2010, pp. 328 -332

di Venere; o ancora, la presenza del *gorgoneion* e dell'egida rendono possibile l'identificazione di un frammento fittile con la figura di Minerva, la quale in Piemonte viene spesso rappresentata stante e a lato di un altare ornato di ghirlande, il che corrisponde con altri frammenti rinvenuti a Spinera riportanti un'ara con ghirlanda e un piede di una figura panneggiata vicino a quello che potrebbe essere un altare; abbiamo poi frammenti di cornucopia che rimandano alla figura di Fortuna e un fallo che rimanda a Priapo. I soggetti, quindi, rimandano ad un ambiente rurale e ad un culto polivalente riferito alla protezione della natura (campi e animali), della fertilità, della casa e della famiglia ³⁹. Le divinità indigene che si occupavano di questo, con la *reinterpretatio* romana, vennero adeguate ai modelli romani e quindi trasposte nelle figure di Fortuna, Vittoria e Minerva, la quale diverrà divinità tutelare del santuario⁴⁰. Gli oggetti d'ornamento, minori in quantità rispetto alla fase preromana, prevedono orecchini, fibule zoomorfe e a stella, spilloni; interessante è l'orecchino in lamina d'oro decorato con una rosetta centrale circondata da petali, che può essere messo in relazione alle produzioni ellenistiche ⁴¹.



Fig. 6. Vittoria su globo (F. Rossi 2010, p. 347)

La romanizzazione coincide anche con la diffusione della pratica dell'offerta di monete alle divinità, attestata dalla presenza di 22 monete appartenenti alla fase giulio-claudia presso l'altare antico; la maggior parte di esse sono legate alla figura di Augusto (la sua

³⁹ ROSSI 2010d, p. 419

⁴⁰ INVERNIZZI 2010a, pp. 346-352

⁴¹ BONINI 2010b, pp. 358-359

stessa rappresentazione, l'aquila e il fulmine, la sacerdotessa Livia Drusilla, le legende "divus Caesar" e "divus Augustus"), dimostrando un culto imperiale, come già detto, molto sentito specialmente nella fase augustea e tiberiana. Dopo Tiberio verrà rappresentata più spesso la personificazione della Vittoria, come riportano anche le terrecotte e le offerte ⁴².

Fase flavia

Durante la fase flavia avvenne la ricostruzione dell'edificio, probabilmente in corrispondenza della concessione della piena cittadinanza romana ai *camunni* ⁴³. Con i materiali di risulta della demolizione dell'edificio precedente realizzarono uno strato di livellamento di circa 30 cm ⁴⁴, che avrebbe ospitato la nuova e più grande costruzione planimetricamente assimilabile al *Capitolium* di Brescia. A questo punto, avviarono il rituale di fondazione tramite l'accensione di roghi; ne sono indizio alcuni depositi carboniosi contenenti frammenti di *ex voto* (ceramiche comuni, statuine fittili, monete e vetri) deformati dal calore ⁴⁵. Il nuovo edificio venne impostato su podio, accessibile tramite gradinate centrali, e costituito da ali porticate che circondavano il cortile interno (Fig. 7). Inoltre, subì un ampliamento sia verso oriente (avvicinandosi maggiormente alla parete rocciosa) sia verso settentrione, dove il muro perimetrale della fase giulio-claudia venne mantenuto e riutilizzato come sostruzione per il lato interno del portico ⁴⁶. Il lato orientale ospitava una serie di vani disposti l'uno accanto all'altro, caratterizzati da un ricco apparato decorativo sia parietale (affreschi) che pavimentale (mosaici), la cui importanza diminuiva avanzando dal centro verso le estremità: il vano centrale era decorato da un pavimento realizzato in mosaico geometrico bianco e nero e da affreschi rappresentanti un fregio di fiori e foglie ai lati di un finto basamento di edicola, corrispondente al podio ospitante la statua di culto; i vani laterali invece erano affrescati in modo più sobrio e il pavimento costituito principalmente da piccoli ciottoli ⁴⁷, ad eccezione del vano 10 (che chiude a sud la serie degli ambienti), il quale non possiede

⁴² CHIARAVALLE 2010, pp. 396 - 404

⁴³ GREGORI 2004, p. 32

⁴⁴ DANDER 2010a, p. 139

⁴⁵ DANDER 2010a, p. 140; GUGLIELMETTI, SOLANO 2010, p. 246

⁴⁶ DANDER 2010a, p. 136

⁴⁷ ROSSI 2004, p. 44

alcun livello pavimentale in quanto ospitante la cavità della sorgente naturale già citata, esterna all'edificio nella fase precedente ⁴⁸.

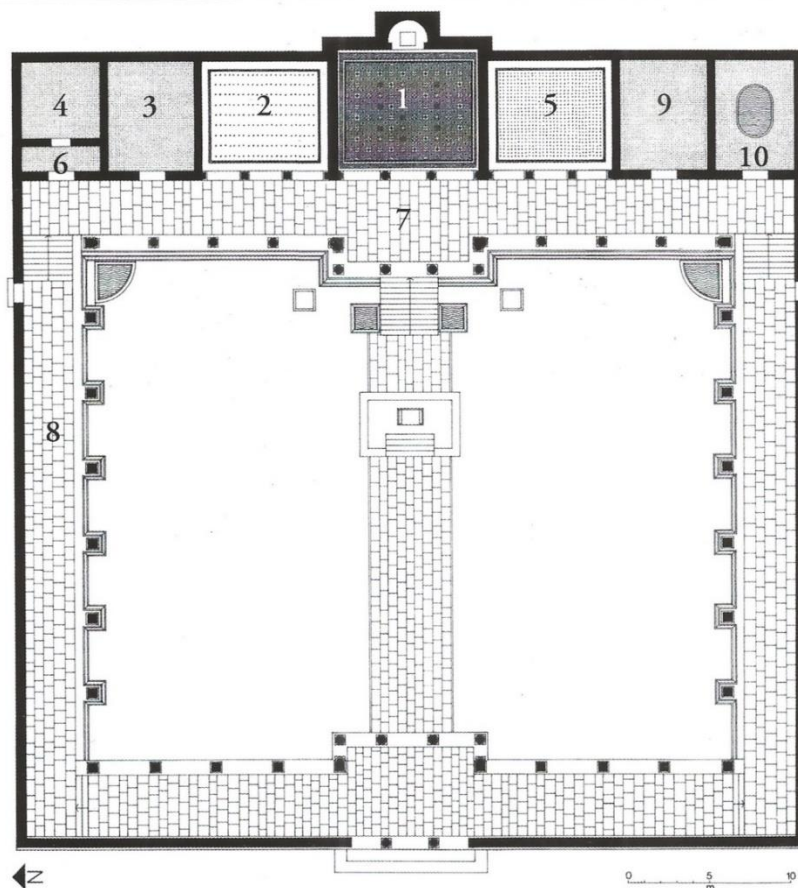


Fig. 7. Planimetria del santuario in fase flavia (dis. S. Kasprzysiak, in F. Rossi 2010, p. 155)

Riguardo la struttura architettonica e la sua messa in opera, è bene citare il ritrovamento di frammenti di antefisse, finestre in vetro, laterizi bollati e materiali da costruzione come grappe, chiodi, ganci e picchetti ⁴⁹. I frammenti di antefisse sono riferibili ad unico tipo caratterizzato da un'impostazione triangolare ospitante un pacato volto di *gorgoneion*, che ne fa perdere sia la mostruosità mitologica che l'originario valore apotropaico in quanto utilizzato esclusivamente in funzione decorativa e riempitiva; il tutto è sormontato da una palmetta a sette lobi. Il fatto che questo tipo sia attestato anche a Cividate e Borno e che sia stilisticamente ripreso dalle officine laziali di I d.C., indica una produzione locale ispirata a modelli urbani ⁵⁰. Interessanti sono anche i bolli laterizi, i quali offrono informazioni riguardo i nominativi e la provenienza delle famiglie produttrici: ad esempio il marchio L.T.S., inciso sulla metà degli esemplari, è presente sia in tutte le US del

⁴⁸ DANDER 2010b, p. 142

⁴⁹ BONINI 2010d, pp. 367 – 369

⁵⁰ INVERNIZZI 2010b, p. 356

santuario che in altre aree della Valle, facendoci ipotizzare che fosse la sigla del maggiore produttore della zona; al contrario, esemplare unico è il bollo riportante “RRENT”, che indica la famiglia degli *Arrenii*, attivi tra fine I d.C. e inizio II d.C. in Val di Non e sul Lago di Garda ⁵¹.

Spostandoci all'esterno, nel cortile, vi erano fontane e vasche collegate da sistemi di canalizzazione per la raccolta e lo smaltimento dell'acqua, in cui i pellegrini compivano le abluzioni ⁵². Inoltre, allineato al vano centrale e alla scalinata d'accesso al podio, un altare venne impostato su una piattaforma di fondazione quadrangolare ⁵³. Di esso si conservò anche gran parte della cimasa in pietra simona, materiale raro utilizzato limitatamente nei territori dei *Camunni* e dei *Triumplini*. La mancanza di tracce di combustione o scalfitture lasciate dagli strumenti sacrificali, suggerisce che gli animali non venissero più immolati sull'altare, quanto invece in una zona limitrofa ⁵⁴. Per quanto riguarda il rituale, a parte il trasferimento del luogo sacrificale, non ci sono grandi differenze rispetto alla fase precedente: la preponderanza di coppette grigie (in ceramica sottile e in vetro) anche per questa fase, mostra la continuità della tipologia di rituale, che verte principalmente sulle offerte rituali e sulle libagioni collettive; cosa che cambierà nel secolo successivo ⁵⁵. Se le coppette grigie decorate *à la barbotine* e le ollette decorate a pettine sono riferibili all'officina cremonese di via Platina, altri pezzi documentano invece delle importazioni centro italiche, betiche e dell'area transalpina orientale ⁵⁶.

Anche la principale area di culto venne trasferita dall'esterno all'interno, in particolare nel vano centrale, ove si ergeva la statua di Minerva (Fig. 8), divinità tutelare; scolpita nel marmo pentelico, è una delle tre copie dell'*Athena Hygieia* di Pyrros ⁵⁷, la quale venne realizzata durante la seconda metà del V a.C. per l'acropoli di Atene. Anche quella di Breno quindi è rappresentata stante, con chitone, *hymation* ed egida al cui centro vi è un *gorgoneion*; nonostante le braccia siano frammentarie e non siano state ricomposte alla statua, sappiamo che con la mano sinistra reggeva una lancia e con la destra una *nike* su globo. Rinvenuta acefala, portava un elmo in gran parte recuperato, sormontato da una sfinge e un *lophos*. La statua era presente nel santuario già dall'età giulio-claudia, ma con la ricostruzione flavia dell'edificio, venne anch'essa restaurata, come dimostra l'utilizzo

⁵¹ CONDINA 2010, pp. 385 – 394

⁵² PAVESE 2014, p. 62

⁵³ DANDER 2010b, p. 145

⁵⁴ SACCHI 2010, p. 169

⁵⁵ GUGLIELMETTI, MASSEROLI, SOLANO 2010, p.321

⁵⁶ MASSEROLI 2010, p. 304

⁵⁷ Le altre due copie sono l' *Athena Farnese* (MANN di Napoli) e l' *Athena Hope* (LACMA di Los Angeles)

di un marmo diverso, proveniente da Vezza d'Oglio, per la realizzazione del braccio destro ⁵⁸.



Fig. 8. Statua di Minerva: fronte e lato sinistro (F. Rossi 2010, p. 177)

In realtà, a parte la statua, è rara la rappresentazione della dea all'interno del santuario: un esempio proviene da un asse di Domiziano datato 80-81 d.C. (non è un caso dato che l'imperatore ne era talmente devoto da dedicarle il tempio interno al proprio foro a Roma) rinvenuto in un deposito votivo; viene qui rappresentata con elmo, egida, fulmine, lancia e scudo. Da questo stesso deposito votivo e dall'area dell'altare provengono varie monete di Vespasiano e di Domiziano, le quali mostrano la continuità di un forte culto imperiale, anche se meno incisivo della fase precedente ⁵⁹. La committenza legata alla famiglia imperiale potrebbe essere avvalorata anche dalla presenza di frammenti di piatti in porfido rosso egizio di manifattura alessandrina: oggetti rari di altissimo pregio, offerti generalmente da personaggi della corte imperiale; nel nostro caso, avrebbero costituito il

⁵⁸ ROSSI 2010c, pp. 176 – 180

⁵⁹ CHIARAVALLE 2010, pp. 397 - 401

rinnovato corredo liturgico conseguente la ricostruzione flavia dell'edificio ⁶⁰. La monumentalizzazione del santuario, così come del quartiere degli edifici da spettacolo a Cividate, ha lo scopo di conferire un'immagine "urbana"; iniziativa dietro il quale ebbero sicuramente un ruolo fondamentale le famiglie dirigenti locali, appoggiate *in primis* dall'élite imperiale ⁶¹.

Altro manufatto prezioso per il materiale con il quale venne realizzato è la coppia di busti miniaturistici lavorati nello stesso blocco di marmo; a differenza dei piatti in porfido si tratta di un oggetto votivo, attraverso il quale gli offerenti si pongono sotto la protezione della divinità. Questo tipo di offerta è frequente in Magna Grecia e nel mondo etrusco-italico ma in materiale fittile e con figure intere (sedute o stanti). Nel nostro caso invece, l'impostazione frontale, il taglio del busto semilunato e lo stile rimandano alle stele funerarie padane ⁶².

Alcuni reperti sono utili per ricostruire, almeno parzialmente, le tratte commerciali e le importazioni alimentari: le anfore di tipo norditalico attestano il trasporto di salsa di pesce (*garum*) dai centri produttivi della costiera adriatica; le anfore tipo *Dressel 2 – 4* dimostrano l'importazione di vino betico, di rarissimo riscontro in tutta l'Italia settentrionale ⁶³.

Fase severiana

Questa fase fu caratterizzata principalmente dai rifacimenti dell'edificio (Fig. 9), che venne ampliato nel suo lato nord attraverso la realizzazione di un ambiente chiuso (sulla stessa linea dei vani flavii) e di un ulteriore porticato che affiancava quello flavio ⁶⁴. La soglia del vano è ancora ben conservata *in situ* e una scanalatura rettilinea permetteva lo scorrimento di una porta. Il nuovo porticato invece è testimoniato da tredici basamenti; la preservazione su di essi di un plinto con foro centrale conferma la presenza di pilastri o colonne. Il fatto che anche nel lato sud troviamo un basamento di colonna indica la volontà di mantenere il criterio di regolarità e simmetria adottato finora ⁶⁵. Altro valore di fondamentale importanza è quello scenografico, dato dall'imponenza dello sfondo roccioso, dai colonnati, dai giochi d'acqua delle fontane e dalla bicromia; infatti, la pietra

⁶⁰ SLAVAZZI 2010, pp. 326 – 327

⁶¹ ROSSI 2010d, p. 424

⁶² INVERNIZZI 2010c, pp. 354 – 355

⁶³ BRUNO 2010, p. 383

⁶⁴ PAVESE 2014, p. 62

⁶⁵ DANDER 2010b, pp. 147 – 148

grigia locale delle strutture portanti contrastava con il marmo bianco di basamenti, capitelli e vasche; infine, l'altare in pietra simona rosso-violacea. L'allargamento planimetrico sembra essere accompagnato anche da alcuni rifacimenti interni, come le nuove decorazioni parietali (affreschi) del vano centrale, ancora *in situ*, di cui approfondiremo il discorso nei prossimi capitoli ⁶⁶.

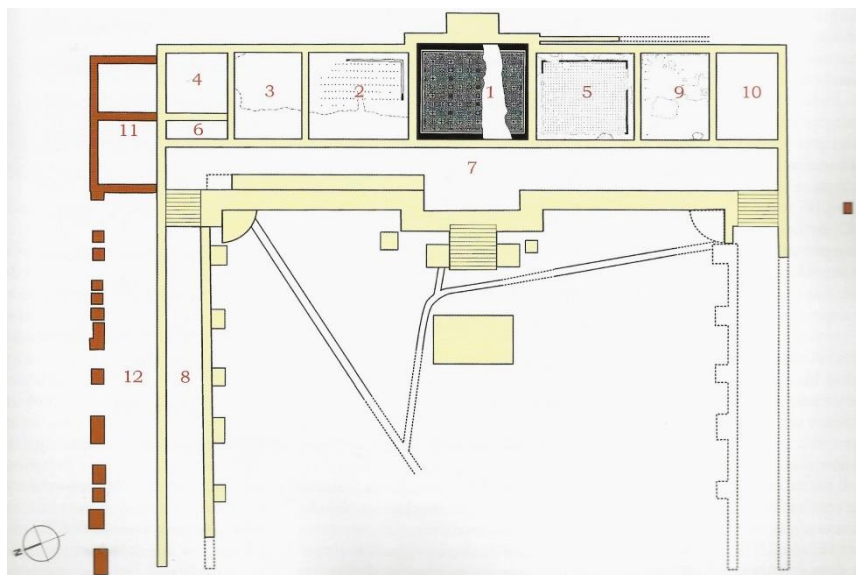


Fig. 9. Planimetria del santuario: in marrone le strutture severiane (elaborazione grafica di P. Dander, in F. Rossi 2010, p. 139)

Lo studio dei frammenti ceramici rinvenuti nel sito, indicano l'interruzione dell'utilizzo massiccio delle coppette grigie e la riduzione delle grandi teglie (che in questa fase fungono unicamente da bracieri o da contenitori per offerte) in favore ad un aumento del vasellame da fuoco destinato alla cottura dei cibi e alla loro portata al banchetto, come tegami e pentole in forme romane standardizzate (attestate anche a Verona e Brescia). Quanto appena detto dimostra una maggiore affluenza di pellegrini e un'evoluzione del rituale, il quale va a privilegiare maggiormente la fase del banchetto, con consumo di carni e alimenti vari, rispetto a quella dell'offerta e della libagione (Fig. 10); proprio come avvenne anche in altri santuari, tra cui il *Capitolium* di Brescia ⁶⁷. Sembra che, con il tempo (già dai grandi rinnovamenti di edilizia pubblica e privata in tutta la Valle sotto la dinastia flavia), la frequentazione del sito divenne sempre più mista e ufficiale con un culto di Minerva sempre più eclettico, testimoniato anche dalla fisionomia multiforme della statua: benevola, ma in armi. Infatti, se nelle prime fasi il culto era più legato alla

⁶⁶ ROSSI 2010d, pp. 416 – 417

⁶⁷ GUGLIELMETTI, MASSEROLI, SOLANO 2010, p. 321; ROSSI 2010d, p. 422

sfera femminile, alla natura e all'acqua perché basato su quello indigeno della Dea Madre, successivamente la dea venne maggiormente vista come protettrice dei mestieri e dei soldati, a cui assicura la *Vittoria* (fortemente attestata da statuette fittili, epigrafi e monete). Non bisogna dimenticare che il santuario extraurbano di *Civitas Camunnorum* sanciva a tutti gli effetti il confine tra territorio romano e indigeno ⁶⁸, ed era frequentato non solo da civili ma anche da militari; a tal proposito, furono portati alla luce dei *militaria*, in particolare corazze di tipo segmentato e squamato semirigido da intendersi come offerte donate al termine del servizio militare, ma anche pedine da gioco nere e bianche utilizzate negli accampamenti e nelle caserme militari lungo il *limes* ⁶⁹.



Fig. 10. Rituale nella media e tarda età imperiale
(dis. P. Dander, in F. Rossi 2010, p. 320)

La tradizione del dono delle fibule vede una certa continuità anche in questa fase, sebbene con un apporto quantitativamente molto minore. Tipiche del periodo tra fine II e inizio III secolo sono le fibule a tenaglia in bronzo, diffuse in tutta l'Italia settentrionale e lungo il corso del Reno e del Danubio; la loro grande concentrazione nell'arco alpino centrale e orientale permette l'ipotesi di un centro di produzione in zona. All'interno del santuario vennero rinvenuti anche due dischi fermapieghe in bronzo da inserire nell'ago della fibula; uno spillone con testa ad anello schiacciato e decorazione a lunule incise che ricorda quelli rinvenuti a Baratella di Este (interpretati anche come stili scrittori); un vero

⁶⁸ ROSSI 2010d, pp. 420 – 424

⁶⁹ BONINI 2010c, pp. 365 – 366

e proprio stilo, la cui decorazione trova confronti con un esemplare di inizio III d.C. scoperto in una tomba di un medico ad Efeso ⁷⁰.

Anche l'uso dell'offerta monetaria tende a calare, già a partire dal II d.C., arrivando ad avere testimonianza di una moneta per imperatore, con rare eccezioni. A partire dalla fase severa, le monete in abitato (*Civitas Camunnorum*) superano quelle in luogo di culto, invertendo la tendenza delle prime fasi imperiali; questo fenomeno andrà ad accentuarsi maggiormente in pieno III d.C. a causa dell'anarchia militare e della svalutazione. In continuità con le fasi precedenti, invece, l'iconografia di maggior successo resta la *Victoria*, in particolare quella che scrive su scudo. Interessante è il denario di Settimio Severo per la moglie Iulia Domna, nel cui rovescio è raffigurata la divinità orientale *Isis* sulla prora di una nave mentre allatta *Horus* ⁷¹.

Le divinità orientali (Madre degli dèi, Iside, Serapide, Cautopates e Sole Divino), essendo incentrate sulla sacralità del sole, trovarono terreno fertile in Valcamonica, ove il culto solare ha radici molto antiche a causa del “*Genio della montagna*”: fenomeno naturale per cui all'alba e al tramonto il sole va ad inserirsi in una fessura tra le creste del monte Concarena provocando una rifrazione che dà un effetto luminoso a raggiera. A riprova della trasposizione orientale di culti indigeni, abbiamo la rappresentazione di Iside avente un disco solare all'interno di due corna di cervo, che fa quindi riferimento alla divinità locale Cernumno (attestato ovunque nelle incisioni rupestri). Inoltre, il nesso tra Sol Divino e Minerva è attestato anche sul Palatino, dove venne proclamato il loro matrimonio. I culti orientali si diffusero in Valle solo dalla seconda metà del II d.C., in quanto la società divenne più internazionale e cosmopolita, con commercianti e soldati che viaggiavano su distanze a lungo raggio (dall'Europa al Vicino Oriente e al Nord Africa) ⁷².

Età tardoantica

Dal III secolo assistiamo ad un progressivo abbandono e degrado delle strutture, testimoniato dalla formazione di crepe, dai crolli parietali sulle pavimentazioni e dall'asportazione di alcuni elementi architettonici e dal deterioramento del tetto. Dalla metà del IV secolo il santuario conobbe una defunzionalizzazione a favore di un riutilizzo

⁷⁰ BONINI 2010b, p. 359 – 361; BONINI 2010d, p.367

⁷¹ CHIARAVALLE, pp. 397 – 402

⁷² PAVESE 2014, pp. 209 – 210, pp. 187 – 190

a scopo abitativo: frequentazione occasionale per le celle più interne e maggiormente stanziale per quelle esterne, forse migliori dal punto di vista statico. Tutti i manufatti che si trovavano all'interno dei vani (ceramica, vetro, monete e altri ex voto), appartenenti ad un lasso di tempo che va dal I d.C. al IV d.C., furono dispersi e quindi frammentati nell'area del cortile, andando a mischiarsi con i diversi livellamenti di limo e sabbia. Una volta "ripulite" le celle, vennero realizzate delle strutture di sostegno per il soffitto, la cavità della sorgente naturale (nel vano 10) divenne una buca da rifiuti fino ad essere completamente occlusa e il vano 11 trasformato in seminterrato. La funzione abitativa è attestata anche dagli strati fortemente organici, costituiti per lo più dalla presenza di carboni (focolari non strutturati) e ossi animali (avanzi di pasto) ⁷³.

Grazie agli scritti di vari autori cristiani, sappiamo che dalla metà del IV secolo vennero adottate delle misure capillari contro il paganesimo (tra cui la distruzione dei luoghi di culto per impedirne la celebrazione dei riti) ufficializzate nel 391 d.C. da Teodosio. La frettolosa razzia del santuario e la parziale demolizione dei muri sono atti coerenti al contesto storico-religioso e datati a inizio V secolo grazie ad una moneta protovandalica rinvenuta sugli strati di crollo; la statua di culto di Minerva venne abbattuta e decapitata come conseguenza della *saxorum veneratio* ⁷⁴ (lotta contro l'idolatria delle pietre riportata dai documenti ecclesiastici emessi tra IV e IX secolo). Fu poi appiccato l'incendio che decretò la fine del luogo di culto ⁷⁵.

1.4 L'età medievale

Nel basso Medioevo, nell'angolo sud-est del cortile romano, vennero costruiti un piccolo edificio e una canaletta che regolava il transito dell'acqua; lo spazio per il movimento di un ingranaggio ligneo tra edificio e canaletta, indica che i frequentatori sfruttassero l'energia idraulica (Fig. 11). Notiamo quindi che in questa fase l'occupazione del sito è ancora legata all'acqua, ma con un approccio diverso: non viene più considerata a livello simbolico quanto invece utilitaristico ⁷⁶.

La sacralità dell'area però non scompare del tutto, come dimostra la fondazione di una chiesa dedicata alla Vergine Maria a inizio XVI secolo. Da notare è la continuità del culto legato alla sfera femminile, che iniziò nell'epoca preromana con una divinità indigena,

⁷³ DE VANNA 2010, pp. 149 – 154

⁷⁴ PAVESE 2014, p. 63

⁷⁵ ROSSI 2010d, p. 433

⁷⁶ PAVESE 2014, p. 62; DANDER, GUGLIELMETTI 2010, pp. 439 – 441

proseguì con la Minerva romana e terminò con la Madonna cristiana. Inoltre, sia Minerva che Maria incarnano la verginità e sono ritenute mediatrici tra cielo e terra (rispettivamente “*dea dei passaggi*” e “*porta del cielo*”); i tratti comuni appena citati dovevano essere conosciuti dal committente della cappella, il quale mise inconsciamente in atto lo stesso processo che era avvenuto sui culti protostorici da parte della religione romana⁷⁷.

È importante non tralasciare gli indizi che la toponomastica fornisce: da un documento del 1204 risulta che sant’Obizio destinò un quinto dei suoi averi per la realizzazione di un ponte poco più a nord rispetto a Spinera; esso prese il nome di *Ponte di Manervio/Manerbio*, nome che, nonostante la costruzione della chiesa dedicata a Maria, continuò ad essere utilizzato per un secolo⁷⁸ prima di essere trasformato in *Ponte della Madonna*. Solo a fine ‘800 il Rosa scrisse “*il ponte di Manerba rammenta un sacello di Minerva al quale surrogossi poi tempio a Maria*” riportando alla memoria il passato⁷⁹.



Fig. 11. Ricostruzione dell’area nel Medioevo (dis. P. Dander, in F. Rossi 2010, p. 439)

⁷⁷ PAVESE 2014, p. 197; GIORGI 2010, pp. 444 – 447

⁷⁸ Nel XVII secolo P. Gregorio riportò “*Il luogo della chiesa di Maria per tradizione antichissima vien predicato fosse il fano di Minerva, restato di questo al ponte suddetto corrotto nome di Manerbio*”.

⁷⁹ GIORGI 2010, p. 447; TESEI 1987, pp. 23 – 24

GLI AFFRESCHI DEL SANTUARIO ROMANO

Dopo aver presentato il sito d'interesse attraverso il primo capitolo, possiamo ora dedicarci alla tematica oggetto di questa tesi, ovvero gli affreschi del santuario romano; ne furono rinvenuti all'interno dei vani 1, 2 e 5 in maniera frammentaria, fatta eccezione per l'affresco ancora *in situ* all'interno dell'aula centrale di culto (vano 1).

In questo capitolo parleremo del contesto di rinvenimento, dello stato di conservazione e dei motivi rappresentati ⁸⁰; tali temi, per maggiore chiarezza, saranno trattati attraverso una suddivisione planimetrica (ad ogni paragrafo corrisponderà un vano).

2.1 Le decorazioni pittoriche del vano 1

Con il procedere delle campagne di scavo, grazie alla stratigrafia, gli studiosi compresero che all'interno del vano 1 fossero presenti frammenti di affreschi che ricoprono un arco temporale compreso tra l'età giulio-claudia e l'età severiana. Per questo motivo, il seguente paragrafo verrà ulteriormente suddiviso secondo una scansione cronologica.

2.1.1. I frammenti pertinenti all'edificio augusteo

Contesto di rinvenimento

Attraverso gli scavi condotti tra il 1986 e il 2003 furono recuperati centoquaranta frammenti di intonaci dipinti dalla US 45, ovvero l'unità stratigrafica sottostante il pavimento musivo di età flavia. Sembra che tali frammenti, una volta distaccati dalle pareti dell'edificio augusteo e uniti ad altri materiali sabbiosi, divennero parte costituente del terreno utilizzato per livellare il piano di calpestio, su cui si sarebbe impostato l'edificio flavio e quindi, il mosaico appena citato ⁸¹.

Stato di conservazione

Nonostante la presenza di incrostazioni e la mancanza di un lavoro di pulizia e di restauro, la pellicola pittorica gode di una conservazione abbastanza buona e ben levigata; la pittura densa e secca utilizzata per realizzare gli elementi decorativi tende invece a sgretolarsi.

⁸⁰ L'analisi stilistica e i relativi confronti verranno affrontati invece nel capitolo 3

⁸¹ ROSSI 2010a, p. 26; MARIANI 2010, p. 205, 207

Sul retro, l'impronta del muro di sostegno, ci permette di comprenderne la tecnica di costruzione, ovvero tramite ciottoli di grosse dimensioni, probabilmente provenienti dal letto del fiume Oglio.

Descrizione

I frammenti pittorici sono per lo più caratterizzati da motivi molto generici dipinti su uno sfondo monocromo (giallo o rosso). La natura disorganica del contesto di rinvenimento e la scarsità di relazioni reciproche tra i diversi frammenti, rende difficile sia la ricostruzione dei motivi sia la loro posizione all'interno dello schema decorativo parietale. Possiamo però affermare la presenza di una ghirlanda (Fig. 12) avvolta da nastro rosso e popolata da uccellini, il cui andamento ricurvo ci fa ipotizzare la sua collocazione nella parte alta di un pannello della fascia mediana; un pannello rosso, con chiusura "a vela", racchiude un candelabro vegetale dorato; gli angoli della stanza erano caratterizzati da pilastri scanalati (Fig. 13). Non possediamo elementi sufficienti per poter ricostruire anche solo ipoteticamente lo zoccolo e la parte alta della parete ⁸².



Fig. 12. Frammento con ghirlanda a festone (F. Rossi 2010, p. 206)

⁸² Riguardo lo stato di conservazione e la descrizione del materiale pittorico della fase giulio-claudia riferirsi a MARIANI 2010, pp. 205 – 207

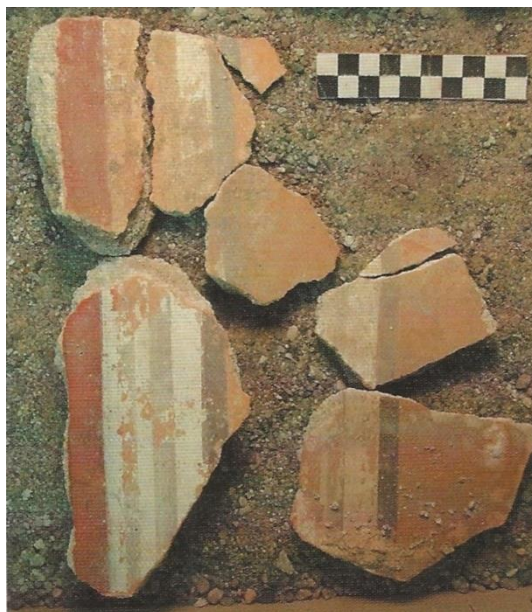


Fig. 13. Frammenti con lesena/pilastro angolare
(F. Rossi 2010, p. 206)

2.1.2. Gli affreschi pertinenti all'edificio flavio ⁸³

Contesto di rinvenimento

Durante i primi anni di scavo (1986 – 1988) furono rinvenuti all'interno dell'aula centrale dell'edificio flavio sia affreschi *in situ* sia frammenti pittorici in giacitura primaria (di cui ne furono raccolte 55 casse). Dell'aula giungono a noi solo le pareti nord, est e sud, con un alzata che varia dai 60 ai 150 cm, la cui distruzione sembra essere dovuta alla caduta di massi dal promontorio nello spazio tra esso e l'edificio, andando a spingere le pareti dall'esterno: a tal proposito nell'angolo interno sud-est vennero portati alla luce massi, frammenti di tegole e gran parte dei frammenti di intonaci dipinti appena citati. Inoltre, la parte centrale della parete est è caratterizzata da una spaccatura avvenuta in antico, la quale divide in due l'affresco *in situ* meglio conservato ⁸⁴.

Stato di conservazione

Delle tre pareti, di cui ci è giunta solo la fascia inferiore dell'alzata, quella che conserva in miglior modo l'affresco è sicuramente quella est che, nonostante la parte centrale sia mutilata, restituisce almeno parzialmente lo schema decorativo. Per l'affresco nord ci dobbiamo affidare allo scritto di S. Tonni, edito nel 1987, poiché non ne abbiamo

⁸³ È ancora dubbia la cronologia esatta di tali affreschi: sicuramente appartengono all'edificio eretto in età flavia, ma non è chiaro se questi furono realizzati durante la sua prima fase di vita o se successivamente (comunque entro e non oltre l'età severiana). L'aspetto cronologico, in relazione all'analisi stilistica, verrà più ampiamente trattato nel Capitolo 3.

⁸⁴ MARIANI 2010, p. 207; TONNI 1987, pp. 83 – 84

evidenza odierna: il breve alzato, nella parte più orientale, ospitava uno zoccolo decorativo fitomorfo, in continuità con quello della comunicante parete est. Al momento della scoperta, gli affreschi *in situ* erano caratterizzati da uno stato di conservazione abbastanza degradato, causato dalle efflorescenze saline, dalle sedimentazioni calcaree e dal distaccamento di alcune parti di intonaco. Per questo motivo, fin da subito, furono effettuati dei piccoli lavori di consolidamento d'urgenza tramite il primal AC 33 e paraloid B 72, i quali, a causa della forte umidità, rischiavano di essere dannosi o inefficaci; si optò quindi per il completo distaccamento degli affreschi, volto ad un lavoro di restauro più sicuro, che prevedeva anche la sostituzione del supporto, per poi ricollocare il tutto nella sua posizione originale ⁸⁵.

I frammenti conobbero un diverso stato di conservazione a seconda dei punti di giacenza: quelli rinvenuti più distanti dal muro e dallo scorrimento delle acque non necessitarono di un vero e proprio restauro, piuttosto vennero semplicemente puliti, consolidati e parzialmente assemblati da Stefania Tonni; invece, la maggior parte di quelli collocati a ridosso del muro e nell'angolo sud-ovest, presentano tutt'oggi la pellicola pittorica ricoperta di terra e di incrostazioni calcaree. I frammenti, meno interessanti quindi dal punto di vista iconografico e stilistico, si rendono utili per lo studio della qualità tecnica del supporto (più di quanto non possano fare gli affreschi *in situ* a causa della sostituzione di quello originario) ⁸⁶.

Descrizione

Affresco in situ (Fig. 14 e 15): uno zoccolino giallo-ocra introduce il vero e proprio zoccolo, campito in rosso e decorato da uno svolgersi di girali d'acanto, i quali culminano ciascuno con un fiore centrale giallo-oro, alternativamente quadripetalo e tripetalo (Fig.16). La struttura architettonica dipinta nella zona centrale della parete, che divide in maniera simmetrica i girali (quattro per parte), è costituita da due basamenti di colonna gialli, che incorniciano un podio centrale in pseudo-marmo; quest'ultimo è realizzato tramite uno zoccolino che richiama il marmo cipollino (motivo a lisca di pesce rosso, grigio e verde su campo bianco), facendo da base ai pannelli in finto marmo che rimandano alla decorazione in *opus sectile* (Fig. 17). Probabilmente il podio era sovrastato da una nicchia (reale o dipinta) che facesse da sfondo alla statua della divinità tutelare posta al centro dell'aula. Nella parte meridionale della parete, tra lo zoccolo di girali e la zona mediana, possiamo notare una fascia rossa in cui si intravedono un animale

⁸⁵ TONNI 1987, p. 84 – 86; MARIANI 2010, p. 207; ROSSI 1987, p. 42

⁸⁶ MARIANI 2010, p. 217

e un uomo (sembrano essere rispettivamente un toro e un aulete) che si dirigono verso il centro della parete: la scena, quindi, parrebbe raffigurare una pompa sacrificale ⁸⁷ (Fig. 18).



Fig. 14. Affresco *in situ*, parete est, vano 1 (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p. 211)

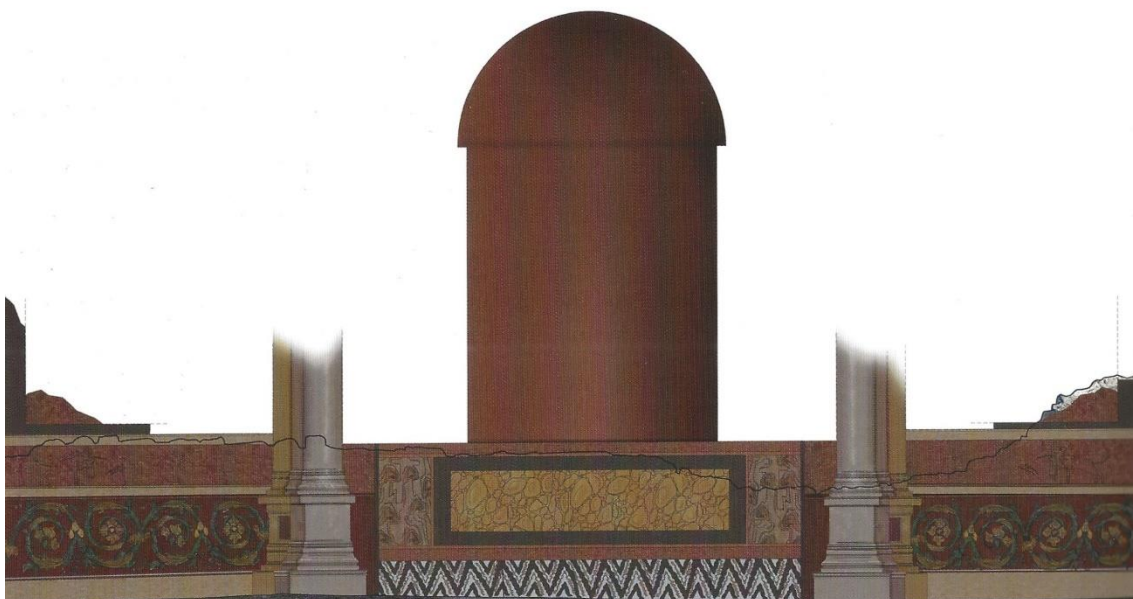


Fig. 15. Ricostruzione computerizzata della parete est, vano 1 (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p. 212)

⁸⁷ E. MARIANI 2010, pp. 207 – 211; S. TONNI 1987, p. 86



Fig. 16. I quattro girali d'acanto *in situ*, parete est, lato nord, vano 1 (in F. Rossi 2010, p. 208)



Fig. 17. Le lastre e lo zoccolino in pseudo-marmi, parete est, vano 1 (in F. Rossi 2010, p. 216)

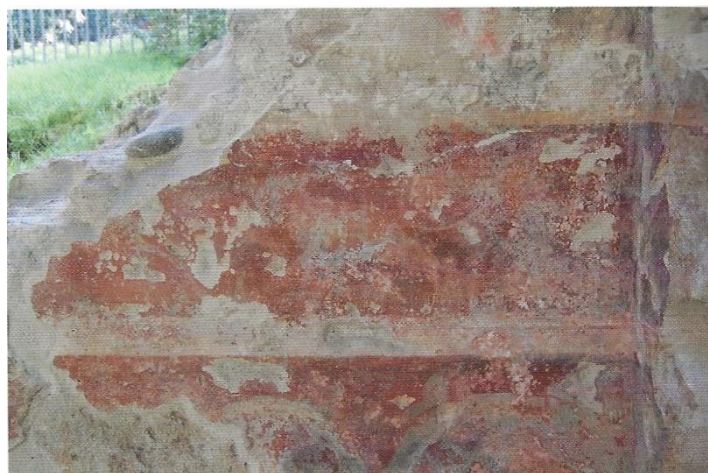


Fig. 18. Scena di pompa sacrificale, parete est, lato sud, vano 1 (in F. Rossi 2010, p. 210)

Frammenti in crollo: di difficile lettura e interpretazione, saranno riportati di seguito solo i frammenti più significativi, rappresentanti un *kyma* prospettico caratterizzato da ovali ad andamento obliquo e arricchito da elementi decorativi come un grifo seduto in posizione araldica (Fig. 19). La presenza del grifo, che ci permette di determinare la posizione verticale di alcuni frammenti, insieme all'andamento ricurvo di alcune parti di *kyma* (Fig. 20), ci portano a ipotizzare che questo motivo decorativo accompagnasse un elemento architettonico, quale la nicchia della statua. La maggior parte dei restanti frammenti rinvenuti in crollo riportano fasce nere e campiture rosse monocrome; per questo motivo possiamo immaginare una zona mediana caratterizzata da ortostati rossi separati da interpannelli neri e quindi, da una decorazione pittorica poco elaborata, in linea con la funzione stessa dell'aula, ove nulla doveva distogliere l'attenzione dalla statua della divinità⁸⁸.



Fig. 19. Frammenti con *kyma* e grifo, vano 1 (in F.Rossi 2010, p. 218)

⁸⁸ MARIANI 2010, pp. 217 – 219



Fig. 20. Frammenti di *kyma* con andamento ricurvo, vano 1 (in F. Rossi 2010, p. 218)

2.2 Le decorazioni pittoriche del vano 2

2.2.1. Contesto di rinvenimento

Nel 1988, a nord dell'aula centrale, venne portato alla luce il vano 2, un ambiente dal pavimento mosaicato e dalle pareti affrescate; di queste ultime si conservarono sia porzioni *in situ* (angolo nord-est e parete est) che frammenti in stato di crollo ⁸⁹.

2.2.2. Stato di conservazione

Grazie allo studio di alcuni frammenti è stato possibile ricomporre una parte della decorazione pittorica pertinente la parete orientale del vano, in particolare il registro inferiore e mediano, fino ad un'altezza massima di 145 cm; non è stato possibile invece, rintracciare resti appartenenti al registro superiore della parete. La pellicola pittorica dei frammenti appena citati, differentemente dagli altri, si è mantenuta abbastanza bene, forse grazie alla presenza di uno strato preparatorio in cocchiopesto, volto a contenere l'umidità proveniente dalle grotte e dalle sorgenti.

Il materiale venne restaurato e ricomposto da parte di S. Gambardella e A. Danesi per essere successivamente ricollocato *in situ* ⁹⁰.

⁸⁹ ROSSI 2010a, pp. 26 – 27

⁹⁰ BIANCHI 2010, pp. 226, 229

2.2.3. Descrizione

Il registro inferiore è suddiviso orizzontalmente in due fasce (Fig. 21): la prima, continua e di colore rosa con spruzzature rosse, costituisce lo zoccolino più sottile inferiore; la seconda, più ampia e a fondo nero, è ornata da un motivo bidimensionale che la ripartisce in tre settori, di cui quello centrale ospita una ghirlanda tesa a ciuffi di foglie convergenti dalle estremità verso il centro. Il registro mediano, di fondo rosso, è decorato in basso attraverso una sorta di fregio con palmette e fiori di loto gialli stilizzati; la conservazione parziale di tale registro non permette di ricostruire i motivi ornamentali collocati al centro del pannello, né la fascia superiore. Due elementi verticali e simmetrici tra loro spezzano l'andamento orizzontale delle fasce inferiore e mediana (Fig. 22, 23): si tratta di una decorazione architettonica resa in maniera tridimensionale, caratterizzata da un'edicola costituita da sottili colonne impreziosite da motivi vegetali, ospitante al centro un vaso di acanto fiorito di colore giallo (Fig. 24), posto su una colonna-piedistallo; alle sue spalle vi è una balaustra rosa traforata che fornisce un ulteriore piano prospettico. Le edicole, quindi, fungevano da collegamento tra lo zoccolo e il registro mediano.

Molto probabilmente lo schema decorativo della parete orientale corrispondeva a quello delle pareti settentrionale e meridionale (Fig. 25), forse con piccole varianti ⁹¹.



Fig. 21. Rilievo fotografico della porzione di affresco ricomposta *in situ*, parete est, vano 2 (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p 227)

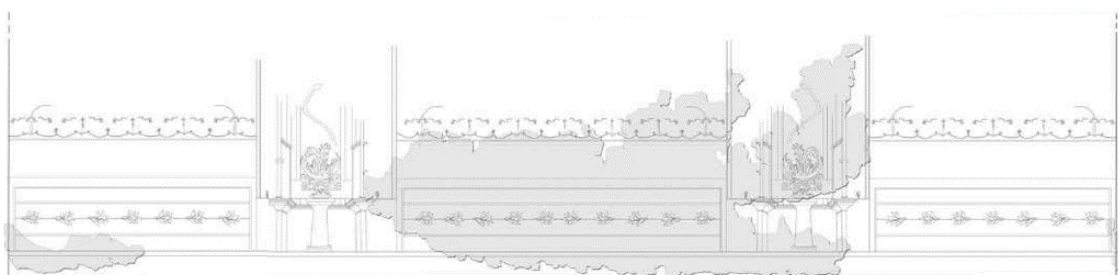


Fig. 22. Rilievo grafico della porzione di affresco ricomposta *in situ*, parete est, vano 2 (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p. 227)

⁹¹ BIANCHI 2010, pp. 226 – 229; BIANCHI, ROSSI 2012, pp. 187 – 189

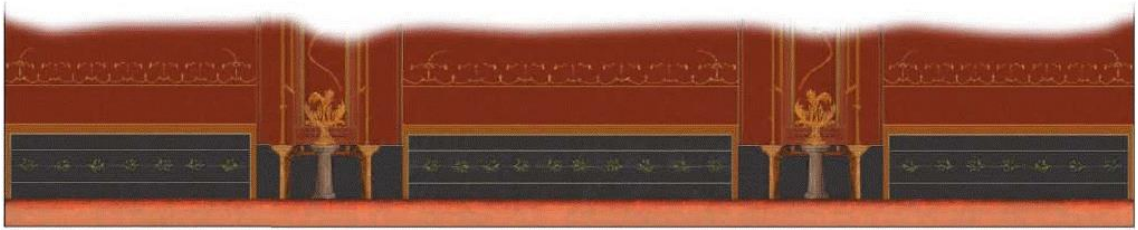


Fig. 23. Ipotesi ricostruttiva dello schema decorativo della parete est, vano 2 (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p. 227)



Fig. 24. cespo di acanto, parete est, vano 2

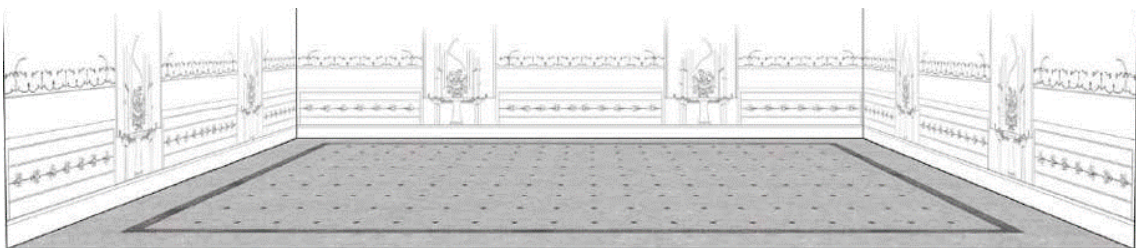


Fig. 25. Ipotesi ricostruttiva tridimensionale (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p. 227)

2.3. Le decorazioni pittoriche del vano 5

2.3.1. Contesto di rinvenimento

Il vano 5, immediatamente a sud di quello centrale, venne scavato nel 1989; fin da subito fu chiara la somiglianza tra l'ambiente in questione e il vano 2, sia dal punto di vista della posizione rispetto all'aula centrale di culto, che delle decorazioni parietale e pavimentale. I lavori portarono alla luce un affresco *in situ*, posto sulla parete meridionale, e numerosi frammenti policromi, in prossimità delle pareti orientale, meridionale e occidentale; la maggior parte di essi sono riferibili all' US 631, quindi alla fase di età flavia ⁹².

2.3.2. Stato di conservazione

L'affresco rinvenuto presso la parete sud si è conservato per un una lunghezza di 380 cm e un'altezza di circa 40 cm. Fortemente deteriorato, resta documentato solo da alcune fotografie scattate al momento della scoperta - quando venne staccato e collocato su apposito supporto - e successivamente digitalizzate e rielaborate da parte di G. Laidelli.

I frammenti ritrovati in crollo sono fortemente danneggiati da strati di calcare e dalla caduta di colore, specialmente le porzioni stese *a secco*; ci troviamo di fronte quindi, ad una situazione simile – se non peggiore – a quella verificatasi nel vano 2. Tali frammenti, rappresentanti motivi ornamentali di vario genere, sembrano appartenere al registro mediano e superiore, il cui schema decorativo, tuttavia, non è ricostruibile – se non ipoteticamente – in quanto la maggior parte degli elementi raffigurati non sono combacianti né collocabili in modo certo nella loro posizione originale ⁹³.

2.3.3. Descrizione

L'affresco rinvenuto *in situ*, corrispondente ad una buona porzione del registro inferiore (Fig. 26 e 27), è costituito da una fascia continua giallo-rosa con spruzzature rosse, su cui si imposta una zoccolatura a fondo nero ornata da una ghirlanda tesa a ciuffi di foglie ⁹⁴. Come accade nel vano 2, l'andamento orizzontale viene spezzato dall'alternanza di due elementi architettonici verticali, ovvero le edicole, le quali ospitano al loro centro una colonna-piedistallo; ne dimostrano la loro presenza sia l'affresco *in situ* che un'isola di

⁹² ROSSI 2010a, p. 28; BIANCHI 2010, pp. 230 – 231

⁹³ BIANCHI 2010, pp. 230 – 231

⁹⁴ A causa della limitata conservazione dell'affresco in alzato, si conserva solo il primo dei filetti che ripartivano orizzontalmente la zoccolatura nera; è stata ipotizzata la presenza della ghirlanda tesa centrale a seguito del ritrovamento di frammenti rappresentanti foglie verdi lumeggiate di bianco su campo nero, corrispondenti a quelle dipinte nel vano 2.

frammenti ricomposti (Fig. 28), tramite la quale possiamo notare un'accentuazione della rastrematura della colonna e un maggiore spessore della base di essa.

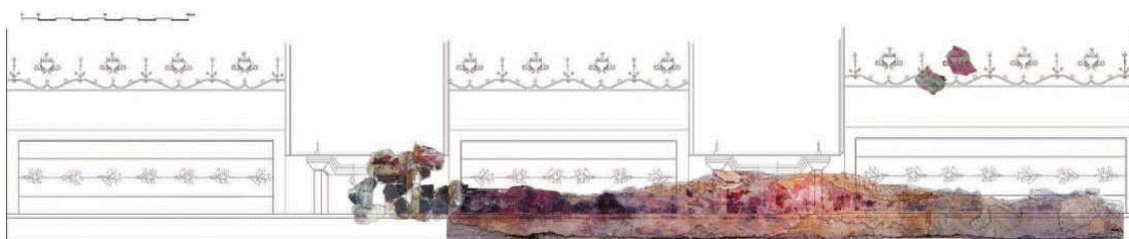


Fig. 26. Rilievo fotografico dell'affresco pertinente al registro inferiore della parete sud, vano 5 (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p. 232)

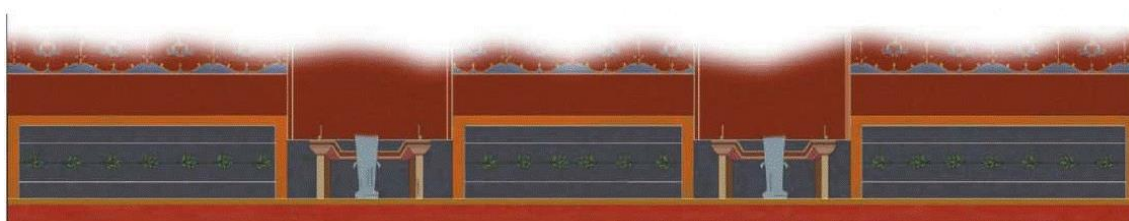


Fig. 27. Ipotesi ricostruttiva della decorazione pittorica della parete sud, vano 5 (elaborazione informatica di G. Laidelli, in F. Rossi 2010, p. 232)



Fig. 28. Frammenti ricomposti rappresentanti pilastro e colonna dell'edicola, parete sud, vano 5 (in F. Rossi 2010, p. 231)

Come già detto, purtroppo non è possibile ricostruire lo schema dei registri mediano e superiore, tuttavia, il gran numero di frammenti ad essi appartenenti e raffiguranti i più svariati elementi ornamentali, ci permettono di ipotizzare una composizione decorativa ricca e strutturata. Pare che il registro mediano fosse caratterizzato da pannelli a fondo rosso con bordature laterali e motivo ornamentale di andamento orizzontale, testimoniato dagli intonaci riportanti elementi vegetali ondulati di colore giallo e azzurro/blu⁹⁵ (Fig. 29); appartenente al medesimo registro, è anche la ricomposizione di un epistilio di edicola con colonna portante e parte di trabeazione (Fig. 30).

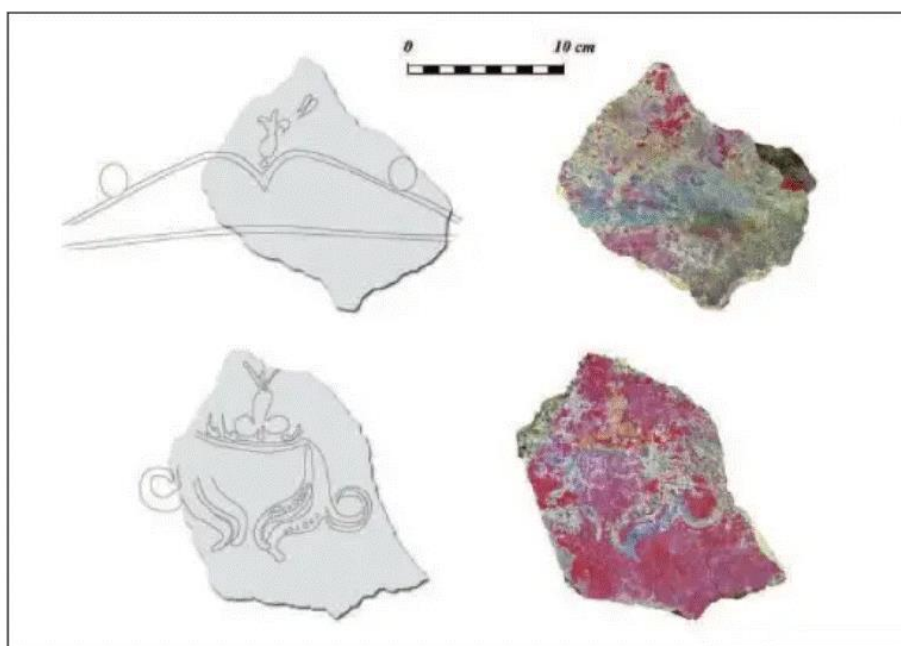


Fig. 29. Frammenti con motivi vegetali gialli e blu, vano 5 (in F. Rossi 2010, p. 234)

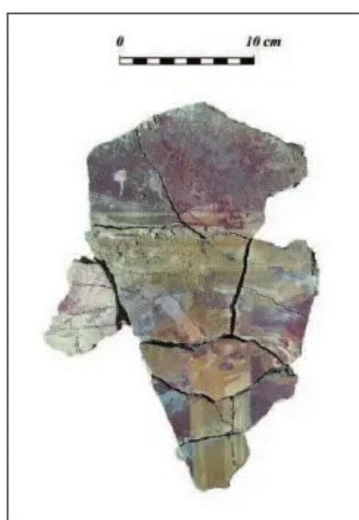


Fig. 30. Frammenti con elementi architettonici, vano 5 (in F. Rossi 2010, p. 234)

⁹⁵ Grazie alle analisi effettuate è stato rilevato l'utilizzo di blu egizio (silicato di rame).

Pertinenti al registro superiore invece, sono i frammenti rappresentanti delle bende azzurre appese ad un filetto bianco che correva parallelo alla linea del soffitto⁹⁶ e che costituiva probabilmente la parte più alta della decorazione parietale (Fig. 31). Inoltre, un insieme consistente di frammenti rivela un bordo a giorno giallo-oro su fondo rosso, al quale erano appesi tramite filetti bianchi dei *rhyta* (Fig. 32, 33); all'esterno della bordura troviamo dipinti dei motivi vegetali a volute di colore giallo su fondo rosso (Fig. 34). Altri motivi isolati sono una ghirlanda tesa con bacche gialle e un grifo bianco⁹⁷.



Fig. 31. Frammenti di riquadratura con bende appese, registro superiore, vano 5 (in F. Rossi 2010, p. 234)

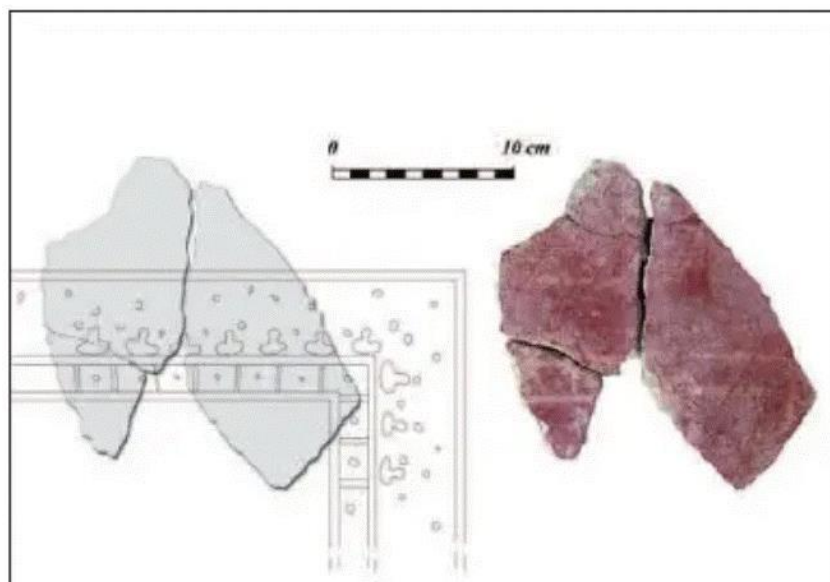


Fig. 32. Frammenti con bordo a giorno angolare, registro superiore, vano 5 (in F. Rossi 2010, p. 235)

⁹⁶ È stata ipotizzata tale collocazione in quanto i frammenti considerati presentano la tipica curvatura di adesione al soffitto.

⁹⁷ Per l'intero paragrafo riguardante la descrizione degli affreschi, riferirsi a BIANCHI 2010, pp. 231 – 236; BIANCHI, ROSSI 2012, pp. 189 – 191

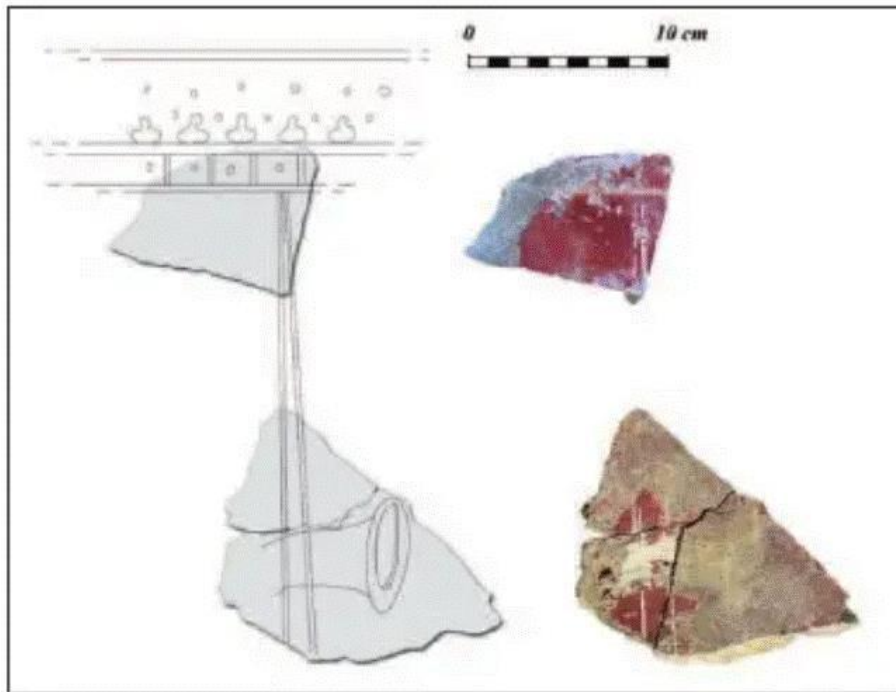


Fig. 33. Frammenti con *rhyton* appeso, registro superiore, vano 5 (in F. Rossi 2010, p. 235)

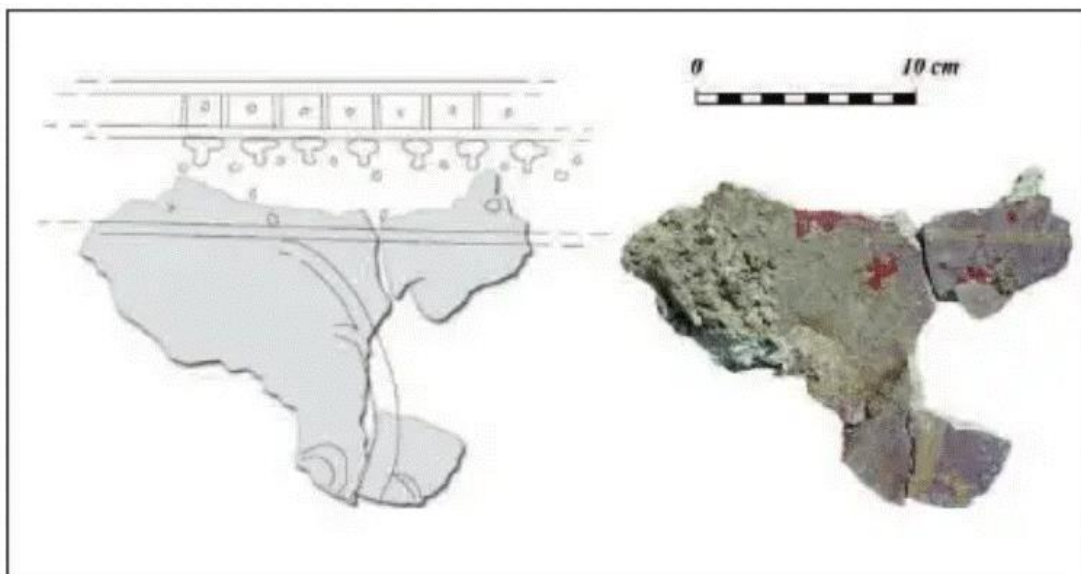


Fig. 34. Frammenti con motivo vegetale a volute, registro superiore, vano 5 (in F. Rossi 2010, p. 235)

ANALISI STILISTICA DELLE PITTURE PARIETALI ROMANE

I centri indigeni e provinciali furono spesso guidati dal desiderio di emulare le strutture pubbliche e private urbane e vesuviane, acquisendone gli schemi decorativi e, talvolta, le maestranze stesse. In queste aree vediamo riprendere e rielaborare canoni comuni - come, ad esempio, la tripartizione orizzontale della parete - per proporre soluzioni ad *hoc*, che si adattino allo spazio disponibile, alla funzione del luogo e al gusto locale o del committente ⁹⁸.

3.1 Peculiarità del sistema decorativo parietale in relazione al contesto dell'Italia settentrionale

Gli intonaci dipinti rinvenuti all'interno del santuario di Minerva costituiscono un raro esempio non solo di decorazione pittorica romana in Valle Camonica, ma anche di decorazione pittorica legata all'ambito sacro in Cisalpina ⁹⁹, rivestendo quindi, una certa importanza nel quadro pittorico regionale di ricezione dei modelli centroitalici. Come vedremo, le soluzioni pittoriche di Breno godono di molti confronti, soprattutto con quelle attestate (specialmente in ambito privato) a Brescia, Bergamo, e sul Lago di Garda: a fine capitolo potremo dunque sostenere che rientrano appieno negli stilemi della pittura romana dell'Italia settentrionale sia per scelte iconografiche e stilistiche, sia per aspetti tecnici.

3.1.1 Apparato pittorico pertinente all'edificio augusteo

Lo schema parietale degli intonaci rinvenuti sotto il pavimento musivo del vano 1 – quindi precedenti alla ricostruzione flavia dell'edificio – è contraddistinto da una zona mediana che prevede l'alternanza di pannelli gialli, ospitanti nella loro fascia più alta una ghirlanda a festone popolata da uccellini e avvolta da nastro, a interpannelli rossi “a vela”, probabilmente racchiudenti dei candelabri vegetali dorati ¹⁰⁰. Non è possibile ricostruire

⁹⁸ DIDONÈ 2020a, p. 287; MOORMAN 1998, p. 17

⁹⁹ Pochissimi sono i siti di natura sacra in cui sono attestate pitture; relativi all'area bresciana sono il santuario tardorepubblicano di Brescia, il santuario romano di Borno e due sacelli di culto a Cividate Camuno.

¹⁰⁰ MARIANI 2010, p. 207

la zona inferiore e superiore della decorazione parietale, quindi, non possiamo sapere se questa fosse tripartita orizzontalmente. Analizziamo ora alcuni elementi per poter capire a quale stile appartengano e a quali realtà si possano confrontare. Innanzitutto, la soluzione di organizzare la parete attraverso una sequenza di pannelli è propria del III e del IV stile pompeiano (rispettivamente “sistema ornamentale” e “sistema ad architetture fantastiche”), così come l’impiego del pannello “a vela” e dei colori rosso e giallo. In linea con ciò che accade in Cisalpina, la decorazione viene concentrata maggiormente all’interno dei più stretti interpannelli. Un confronto utile proviene dalla vicina Brescia, e in particolare dalla *domus* di via Trieste: anche qui, come a Breno, la fascia mediana è costituita da pannelli gialli, dalla cui linea superiore pendevano sottili ghirlande, intervallati da interpannelli a fondo rosso e ospitanti la decorazione (Fig. 35); nel nostro caso essa è caratterizzata da candelabri vegetali dorati, in quello di via Trieste invece da candelabri a ombrello ¹⁰¹. Se tutti questi elementi sembrano suggerire un’attribuzione al IV stile iniziale, la ghirlanda e il volatile invece sembrano appartenere al II stile avanzato: si tratta infatti di una corposa ghirlanda a festone, composta da foglie lanceolate realizzate attraverso tre tonalità di verdi e lumeggiate da tocchi di colore bianco; tale motivo, applicato nella parte alta della zona mediana, è attestato frequentemente nelle ville romane dal II stile maturo in poi ¹⁰². Per rimanere in ambito Cisalpino, oltre alla già citata *domus* di via Trieste, possiamo fare riferimento all’ambiente 7 della *domus* B di Santa Giulia (Bs) - dove è rappresentata una ghirlanda plastica con lumeggiature bianche¹⁰³ - e al sito tardorepubblicano di Almenno San Salvatore (Bg) – ove una ghirlanda ad andamento teso è avvolta da un nastro a spirale ¹⁰⁴. Il miglior confronto però, sembra provenire dal criptoportico di Urbisaglia (Mc), le cui pitture sono datate *ante* 40 – 50 d.C.¹⁰⁵. Considerando la presenza di elementi in linea sia con il II stile avanzato che con il IV stile, possiamo inserire la realizzazione di questo affresco all’interno della prima metà del I secolo; cronologia che combacia con il *terminus ante quem* dato dal mosaico pavimentale del successivo edificio flavio.

¹⁰¹ SALVADORI 2002a, pp. 259-260

¹⁰² Un esempio ne è la *domus* del Criptoportico di Pompei.

¹⁰³ DIDONÉ 2020b, p. 97; questo caso risale però ad un periodo successivo rispetto a quello di Breno.

¹⁰⁴ MARIANI, PAGANI 2007, p. 688

¹⁰⁵ MARIANI 2010, nota 7 p. 207



Fig. 35. Brescia, *domus* di via Trieste. Affresco di età claudia rappresentante il sistema parietale a pannelli (in M. SALVADORI 2002, p. 259)

3.1.2. Apparato pittorico pertinente all’edificio flavio

Proseguendo ora con le pitture parietali pertinenti all’edificio flavio – accolte nei vani 1, 2 e 5 – vedremo come esse esprimano chiaramente i caratteri principali del IV stile cisalpino; quest’ultimo recepisce e rielabora il IV stile pompeiano prediligendo un sistema semplice a pannelli monocromi piatti, riducendo lo sfondamento illusivo delle architetture e rifiutando gli ornati più complessi ¹⁰⁶.

Il sistema a pannelli

Il sistema a pannelli semplici e bidimensionali è osservabile in tutti e tre i vani: nell’aula centrale è attestata una scansione di pannelli rossi e neri (colori tipici dell’età flavia), mentre nei due vani laterali sono presenti pannelli e interpannelli a fondo rosso, la cui alternanza è data da decorazioni orizzontali nei primi e verticali architettoniche nei secondi. Questo tipo di schema paratattico è molto diffuso nelle pitture di IV stile, generalmente costituite da uno zoccolo nero, una zona mediana rossa ed una superiore bianca ¹⁰⁷.

Un motivo identificativo del IV stile è l’utilizzo di bordure traforate – dette “bordi a giorno” – che vanno ad incorniciare i pannelli della zona mediana ¹⁰⁸; ne esistono

¹⁰⁶ DIDONÈ 2020c, pp. 421, 425

¹⁰⁷ BIANCHI 2010, p. 229

¹⁰⁸ DIDONÈ 2020a, p. 314

moltissime tipologie differenti, diffuse in un territorio molto ampio, che va dall'Italia centrale a quella settentrionale e alle zone provinciali. A Breno, nel vano 5, sono documentati “bordi a giorno” a foglie d’edera (Fig. 32), una variante che combina due tipologie vesuviane ¹⁰⁹ e che vede il confronto più puntuale nella vicina Cividate Camuno: alcuni frammenti dipinti appartenenti alla *domus* di età augusto-claudia, rinvenuti negli strati di livellamento realizzati per la costruzione del successivo teatro romano, riportano tre tipologie di bordi a giorno, di cui a noi interessano il tipo 1 e 2 (Fig. 36) poiché a foglia d’edera ¹¹⁰; questo modello è osservabile anche nella Casa dell’Efebo a Pompei, negli affreschi della *domus* di via Trieste (gruppo 1)¹¹¹ (Fig. 37), al Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (Fig. 38) e nella *domus* di Clos de la Lombarde a Narbonne ¹¹².



Fig. 36. Cividate Camuno, domus precedente il teatro. Bordo a giorno del tipo 1 (in Mariani 2004, p. 311)



Fig. 37. Brescia, *domus* di via Trieste. Bordo a giorno (in Didonè 2020, tavola XL, Figura BS19/1)

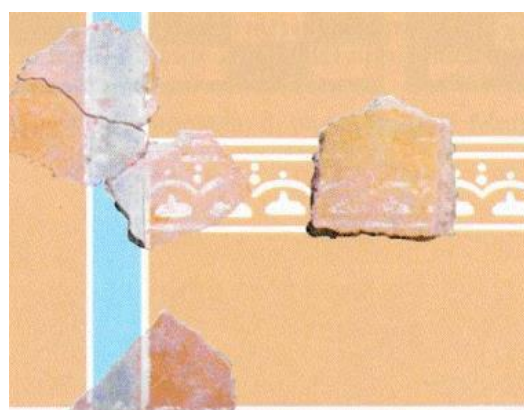


Fig. 38. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, bordo a giorno (in Didonè 2020, tav. 19, fig. AQ 35/21)

¹⁰⁹ Tipologia 30f, attestata nella stanza 15 della Casa del Menandro, Pompei; Tipologia 33f, attestata nella stanza 29 della Casa di Meleagro, Pompei. Per una disamina dei bordi a giorni BARBET 1981, *Les bordures ajourées dans le Ixe style de Pompei. Essai de typologie*.

¹¹⁰ MARIANI 2004, p. 310

¹¹¹ MARIANI 1996, p. 137, figure 75, 78, 79, 80 pp. 146 – 147

¹¹² SALVADORI 2002a, p. 266

Gli elementi architettonici

Come dicevamo, gli elementi architettonici vengono rappresentati senza l'intenzione di dare un'illusione prospettica, anzi, sono molto semplici ed esili e hanno la funzione di suddividere lo spazio in comparti. Nei vani 2 e 5 le architetture dipinte partono dallo zoccolo e proseguono occupando la parte mediana e creando un settore verticale; in esso la linea di passaggio tra lo zoccolo nero e la fascia mediana rossa, è però più bassa di quella del resto dello schema parietale (Figg. 23 e 27). Il superamento dei limiti tra registri è tipico del II secolo, ed è osservabile – sebbene in modo diverso – anche nel vano 1, ove il podio in *opus sectile*, centrale alla lunghezza della parete, ha un'altezza maggiore rispetto allo zoccolo e ai plinti che sorreggevano le colonne ¹¹³. Tornando ai vani 2 e 5, le edicole sostenute da una coppia di pilastri e una colonna centrale, sembrano essere forme semplificate dell'edicola centrale tipo II di H. Eristov (molto simile al nostro caso è quella del *frigidarium* delle Terme del Sarno a Pompei, ma se ne possono trovare in tutta l'area centroitalica) o, considerando la posizione non centrale di esse, l'edicola ad “elemento unico” di H. Eristov ¹¹⁴. Le colonne-piedistallo del vano 5 (Fig. 28) ricordano i supporti di erme presenti non solo nell'area centroitalica ma anche in Cisalpina, ad esempio nella *domus* di Dioniso a Brescia (Fig. 39) e nella *domus* di via Palazzo a Cividate Camuno (Fig. 40) ¹¹⁵.



Fig. 39. Brescia, *domus* di Dioniso. Pitture di II secolo (in Didonè 2020, tavola XXXIV, fig. BS10/3)

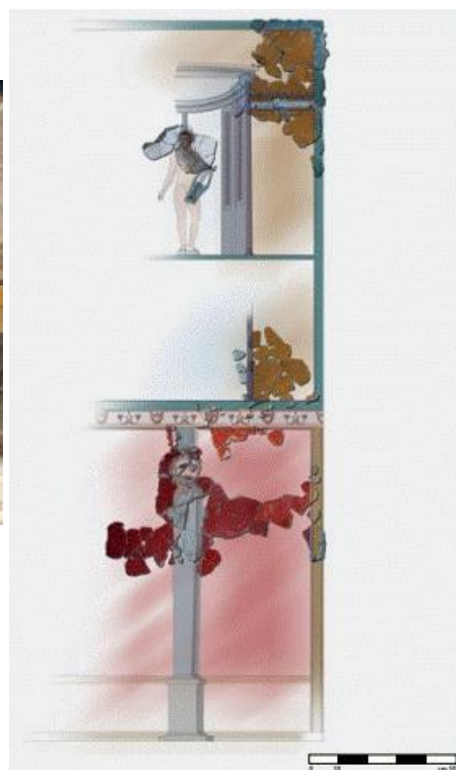


Fig. 40. Cividate Camuno, *domus* di via Palazzo (in Didonè 2020, tavola XLVII, fig. CC01/2)

¹¹³ MARIANI 2010, p. 209; BIANCHI 2010, p. 226

¹¹⁴ Riguardo le tipologie di edicola riferirsi a ERISTOV 1994, *Les éléments architecturaux dans le peinture campanienne du quatrième style*.

¹¹⁵ DIDONÈ 2010, p. 318; MARIANI 2003a, p. 46

È durante il II secolo che arrivò in Cisalpina il gusto per l'imitazione di lastre marmoree, diffuse nelle aree centroitaliche già dal I secolo. Il podio in *opus sectile* del vano 1 del santuario di Breno è caratterizzato da una fascia di finto marmo cipollino decorata a “zebra stripes” su cui si impostano i pannelli a riproduzione dei marmi numidico e cipollino (Figg. 15 e 17) ¹¹⁶. Il motivo a *zebra stripes* conosce una diffusione amplissima in tutto l'Impero, ma non serve andare lontano per trovarne un confronto: a Brescia, larghe venature a spina di pesce ricoprono sia lo zoccolo (nere e bianche) che la zona mediana (verdi e bianche) del cortile della *domus* delle Fontane (Fig. 41) ¹¹⁷; un altro esempio proviene dalla *pars urbana* di una villa a Toscolano Maderno, Lago di Garda (Fig. 42): nel vano 2b osserviamo uno zoccolo a *zebra stripes*, mentre nella zona mediana del vano 1 una riproduzione a finto marmo con forme ovoidi, che ricordano il pannello di numidico del santuario di Breno ¹¹⁸. Riguardo quest'ultimo, un confronto – anche se più lontano sia stilisticamente che cronologicamente – può essere quello proveniente da Almenno S. Salvatore (Bg) (Fig. 43), dove troviamo un numidico ancora poco realistico e con forme più piccole, tipico del II stile; quello di Breno invece è un tipo più evoluto, coerente con le riproduzioni di III – IV secolo, con ovali abbastanza grandi e cornice che ne racchiude il pannello ¹¹⁹.



Fig. 41. Brescia, cortile *domus* delle Fontane. Zoccolo a motivo *zebra stripes* (in Didonè 2020, tavola XXXVI, fig. BS11/1)

¹¹⁶ MARIANI 2010, p. 209, 215 – 216

¹¹⁷ MARIANI 2003b, p. 71; affresco datato alla seconda metà del II secolo.

¹¹⁸ GIACOBELLO 2008, p. 227; DIDONÈ 2020b, p. 232

¹¹⁹ MARIANI, PAGANI 2007, p. 679

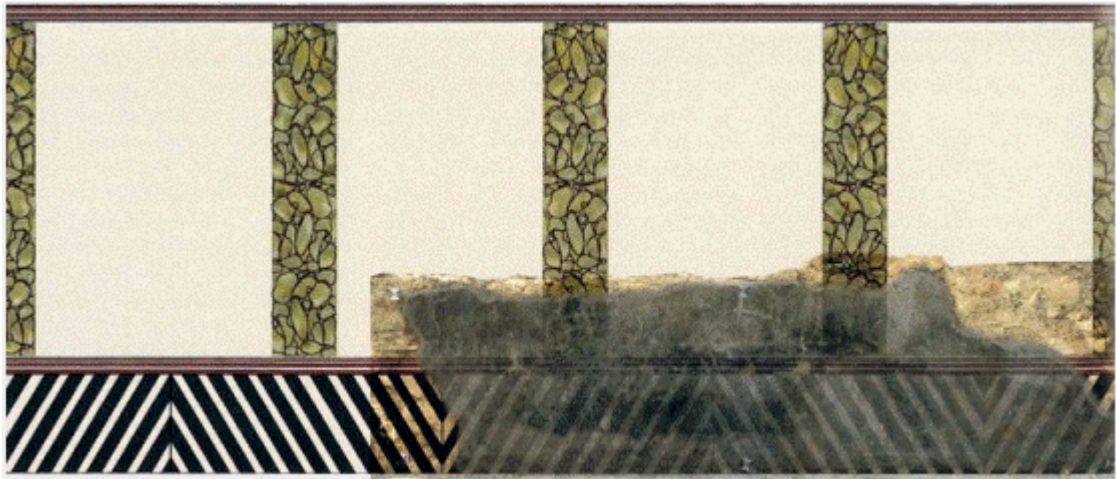


Fig. 42. Toscolano Maderno, vano 2b della villa romana. Sistema a imitazione dell'*opus sectile* (in Didonè 2020, tavola CI, fig. TO01/8)



Fig. 43. Almenno S. Salvatore, litotipo 4 assimilabile al numidico (in Mariani, Pagani 2007, p. 679, fig. 577)

Un altro elemento pittorico architettonico, documentato nel vano 1, è un *kyma* ad ovoli allungati ad andamento obliquo (Fig. 20) che contornava la nicchia in cui era posta la statua di culto ¹²⁰; questa tipologia di cornice è visibile anche nella domus C di Santa Giulia e nella domus di via Trieste, ove il passaggio tra zoccolatura e zona mediana è dato da una fascia con motivi ad ovuli bianchi ombreggiati di verde realizzati in maniera veloce ¹²¹ (Fig. 44).



Fig. 44. Brescia, *domus* di via Trieste. Particolare della cornice ad ovoli (in Mariani 1996, p. 146, fig. 75)

Una novità costituiscono gli scorci architettonici, i quali vengono solitamente limitati e racchiusi entro edicole o finestre all'interno degli interpannelli ¹²²; questa soluzione viene adottata nei vani 1 e 2 di Breno attraverso l'inserimento di *cancelli* (Fig.24). Esistono moltissime attestazioni e di diverse tipologie (ad esempio a balaustre chiuse o aperte), ma nelle pitture di IV stile viene utilizzato per lo più come "affaccio" su una fuga prospettica. Lo ritroviamo in ambito Cisalpino a Brescia (domus C di Santa Giulia e soffitto *della vittoria in volo* nella domus delle Fontane), ma anche sul Lago di Garda: nel *viridarium* 5 della villa di Desenzano del Garda ¹²³, proprio come nel caso brenese, ogni modulo è caratterizzato da due elementi ortogonali e due obliqui, nonché dalla

¹²⁰ MARIANI 2010, p. 217 – 218

¹²¹ MARIANI 1996, p. 137, figg. 75 e 76 p. 146

¹²² DIDONÈ 2020a, p. 315

¹²³ SCAGLIARINI CORLAITA 1997, p. 203; GIACOBELLO 2008, p. 230.

Si deve precisare che tale decorazione appartiene alle pitture di fine III – inizio IV secolo.

stessa cromia rosso chiaro/rosa (Fig. 45); nel settore A della villa di Toscolano Maderno invece osserviamo due *cancelli* accostati pertinenti a pitture di età flavia ¹²⁴ (Fig. 46).

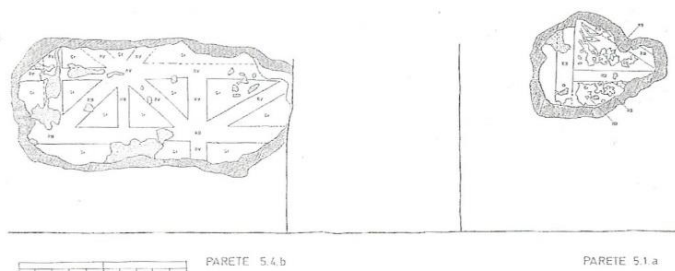


Fig. 45. Villa di Desenzano del Garda, *cancellum* (in Scagliarini Corlaita 1997, p. 203)



Fig. 46. Toscolano Maderno (Bs), *cancellum* (in Didonè 2020, tav. C, fig. TO 01/1)

Le decorazioni vegetali

Nel sistema a pannelli tanto in voga nella Cisalpina, sono diffusissime le decorazioni vegetali, le quali caratterizzano sia la zoccolatura, che la fascia mediana e superiore.

Nel caso brenese, lo zoccolo a fondo nero dei vani 2 e 5 è ornato da un tralcio rigido con stelo filiforme a ciuffi di foglie che si dipartono a intervalli regolari (Fig.21); motivo ripreso sicuramente dalle ghirlande di III° stile vesuviano e trasformato in direzione meno naturalistica. Un confronto puntuale è riscontrabile nella *domus* dell'Istituto Arici (Fig. 47) e in quella delle Fontane (Fig. 48), entrambe a Brescia ¹²⁵; possiamo trovare il suddetto motivo rappresentato anche in modo leggermente diverso: ad esempio con andamento verticale, posto nella zona mediana della parete e su fondo rosso – come osserviamo nelle terme di Zuglio in Friuli (Fig. 49) – o su fondo nero – in via Acquette a Padova ¹²⁶ (Fig. 50).

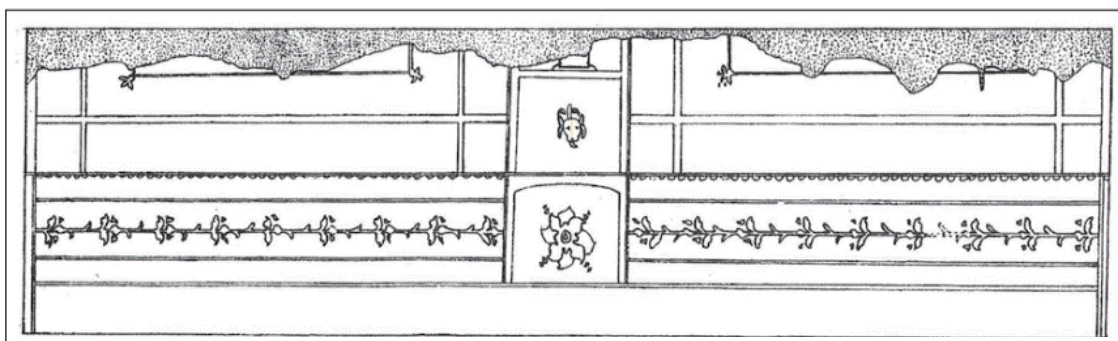


Fig. 47. Brescia, Istituto Arici, *domus*, esempio di tralcio rigido all'interno dello zoccolo di fondo nero (in Didonè 2020, tav XL, fig. BS 17/5)

¹²⁴ DIDONÈ 2020b, p. 231

¹²⁵ DIDONÈ 2020a, p. 328

¹²⁶ DIDONÈ 2020b, p. 274, 197



Fig. 48. Brescia, *domus* delle Fontane, tralcio rigido all'interno dello zoccolo di fondo nero (in Didonè 2020a, p. 329, fig. 148)



Fig. 49. Zuglio, terme. Frammenti di tralcio filiforme (in Didonè 2020, tav. CXXIII, fig. ZU 02/1)

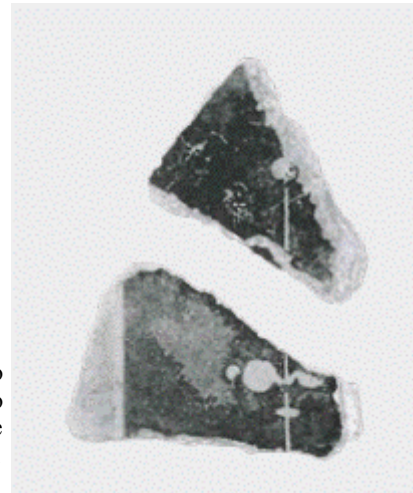


Fig. 50. Padova, contesto di via Acquette. Tralcio filiforme (in Didonè 2020, tav. LXXIX, fig. PD 08/6)

Anche lo zoccolo del vano 1 presenta una decorazione vegetale, ma molto differente a quella dei vani adiacenti: consiste in una più elaborata sequenza di girali d'acanto, motivo che verrà più ampiamente trattato nelle prossime pagine.

Passando alla zona mediana, gli elementi maggiormente diffusi nella pittura della Cisalpina sono ghirlande di vario genere – più o meno naturalistiche, popolate da uccellini, bacche e fiori –, candelabri e cespi vegetali, ornamenti fitomorfi sinuosi e stilizzati. Sulla parete orientale del vano 2, un meraviglioso cespo d'acanto adagiato su un piede a calice (Fig. 24), poggia su una colonna piedistallo, andando ad occupare parte dell'interpannello verticale; è consuetudine, infatti, che le decorazioni più grandi e complesse vengano concentrate proprio all'interno degli stretti interpannelli ¹²⁷. Molti esempi di cespi vegetali provengono dalle vicine Cividate Camuno, Brescia e Toscolano Maderno; in alcuni di questi casi, essi occupano la fascia della zoccolatura, in altri (Fig. 51) quella mediana ¹²⁸.

¹²⁷ SALVADORI 2002a, p. 259

¹²⁸ DIDONÈ 2020a, p.327; per Cividate Camuno si riferisce alla casa di via Palazzo; per Brescia al complesso Santa Giulia; per Toscolano Maderno alle pitture di II secolo della villa.

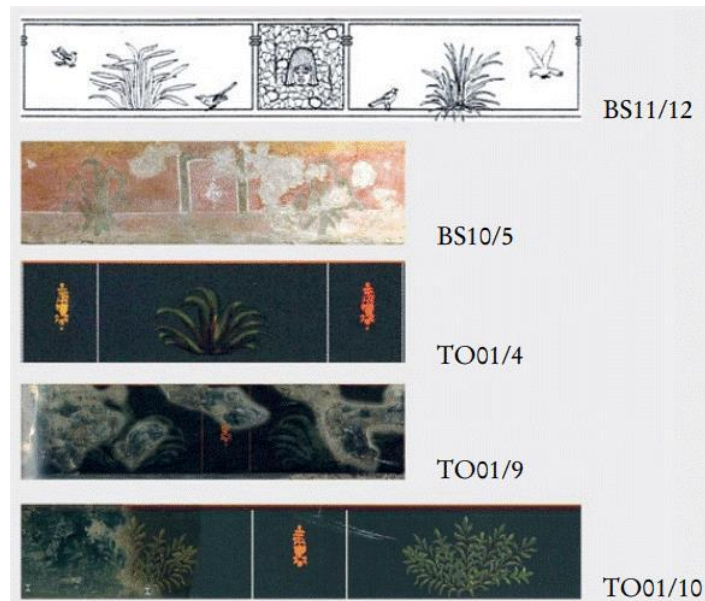


Fig. 51. Esempi di cespi vegetali provenienti da Brescia e Toscolano Maderno, con codici della catalogazione Didonè 2020 (in Didonè 2020a, p. 327, fig. 145)

Il calice, lumeggiato con pennellate chiare, assume un aspetto metallico; questo tipo di rappresentazione è ampiamente diffusa già dal II stile in ambito vesuviano, ma per rimanere nella Cisalpina, ci possiamo spostare ancora una volta a Brescia, all'interno della *domus* B del complesso Santa Giulia ¹²⁹, e nel Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, ove è conservato un frammento di cratere metallico a volute e decorato a sbalzo ¹³⁰ (Fig. 52).

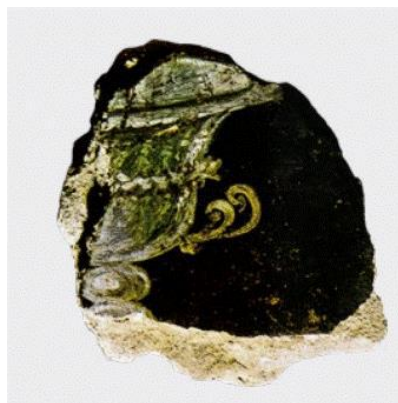


Fig. 52. Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, cratere metallico (in Didonè 2020, tav.XVIII, fig. AQ 35/12)

¹²⁹ BIANCHI 2010, p. 228

¹³⁰ DIDONÈ 2020b, p. 77

Occupiamoci ora delle ghirlande, maggiormente documentate all'interno del vano 5. Alcuni frammenti restituiscono un tratto di ghirlanda filiforme a festone arcuato ricadente ai lati, probabilmente collocata nella zona alta e caratterizzata da foglie lanceolate con tanto di fiorellini bianchi a cinque petali (Fig. 53); altri invece ricompongono una ghirlanda ad andamento teso con foglioline più tondeggianti e arricchita da bacche gialle (Fig. 54) ¹³¹. Il motivo decorativo della ghirlanda filiforme è piuttosto comune nel IV stile; oltre i molti confronti che si possono fare con l'area vesuviana, per la forma a festone arcuato ricadente ai lati possiamo citare la già vista *domus* di via Trieste a Brescia (Fig. 35), che si differenzia dalla nostra in quanto costituita da aghi di pino e non da foglie lanceolate. Per vedere queste ultime, restando nella stessa città, dobbiamo spostarci all'interno della *domus C* del complesso di Santa Giulia. Il confronto forse più importante, però, proviene dalla *domus* antecedente il teatro di Cividate Camuno: qui sono documentate quattro tratti di ghirlande (realizzate da quattro mani diverse) con foglie lanceolate di due diverse tonalità di verde per dare profondità e popolate da piccoli fiori bianchi e azzurri (Figg. 55 e 56) . Notiamo come in una delle due ghirlande qui riportate ci sia la volontà di rappresentarne l'ombra, la quale viene proiettata sul fondo giallo attraverso del colore nero ¹³². Altri esempi di ghirlanda a foglia lanceolata provengono dalla casa sotto al Battistero di Aquileia e dalla villa di Torre di Pordenone (Fig. 57): anche in quest'ultimo caso osserviamo, oltre alla presenza di fiorellini, una certa attenzione per profondità, luce e ombra, rese in maniera più naturalistica rispetto ai casi di Breno e Cividate ¹³³.



Fig. 53. Breno, vano 5, parte di ghirlanda a festone con fiorellini bianchi (in F. Rossi 2010, p. 235, fig. 28)



Fig. 54. Breno, vano 5, parte di ghirlanda con bacche (in F. Rossi 2010, p. 235, fig. 31)

¹³¹ BIANCHI 2010, p. 236

¹³² MARIANI 2004, pp. 310 – 312

¹³³ DIDONÈ 2020b, p. 225



Fig. 55. Cividate Camuno, *domus* antecedente teatro romano, ghirlanda lanceolata con fiori bianchi e azzurri (in Mariani 2004, p. 310, fig. 5)



Fig. 56. Cividate Camuno, *domus* antecedente teatro romano, ghirlanda lanceolata con fiori azzurri (in Mariani 2004, p. 310, fig. 6)



Fig. 57. Torre di Pordenone, villa. Ghirlanda di III stile maturo, con foglie lanceolate e fiorellino bianco. (in Didonè 2020, tav. XCV, fig.TP 01/3)

Elementi figurati

La pittura romana cisalpina è caratterizzata anche da alcune figure animali miniaturistiche che ebbero molto successo, come volatili – che popolano ghirlande e ambienti lacustri – e grifi. Spesso gli elementi figurati di modulo minuto costituiscono “accessori”, utilizzati quindi come ornamento di strutture architettoniche o ambienti naturali ¹³⁴. A Breno, nel vano 1 è attestato un grifo (Fig. 19) seduto in posizione araldica rivolto verso sinistra, realizzato con pennellate giallo-dorate e lumeggiature bianche, su fondo nero ¹³⁵. Il grifo è un motivo antico di origine orientale (Mesopotamia) che penetrò nella penisola durante l’età orientalizzante ed arcaica tramite il mondo etrusco ¹³⁶, diffondendosi poi all’interno della pittura romana dal II stile ¹³⁷. In età augustea e prima età imperiale è spesso collegato al culto di Apollo e Dioniso, mentre dal II secolo in poi ai culti solari di origine orientale, ben attestati in Valcamonica. Nonostante esistano moltissime varianti iconografiche del suddetto motivo – rampante, seduto, con ali aperte o chiuse, singoli o in coppia, con corno – sembra esserci un elemento che le accomuna, ovvero, il loro carattere ornamentale, come si è detto poco fa ¹³⁸. Dal punto di vista iconografico il tipo più vicino a quello brenese è costituito dai grifi di IV stile nella Casa della Fontana Piccola, a Pompei. Dal punto di vista della collocazione invece, interessante è l’esemplare scultoreo dell’abside della Basilica Ulpia (foro di Traiano a Roma) ove il motivo compare proprio a

¹³⁴ DIDONÈ 2020d, p. 392

¹³⁵ MARIANI 2010, p. 217

¹³⁶ Un esempio proviene dalla Tomba Francois di Vulci datata al IV secolo a.C.

¹³⁷ Esempi provengono dalla Casa dei Grifi sul Palatino, e dalla casa della Farnesina.

¹³⁸ MARIANI, PAGANI 2007, pp. 702 – 703; MARIANI 2010, p. 217

Per significato simbolico ed evoluzione del motivo si veda DELPLACE 1980 *Le griffon, de l’archaïsme à l’époque impériale. Etude iconographique et assai d’interprétation symbolique*

decorazione dell'edicola di una nicchia. Piuttosto diffuso anche in Italia settentrionale, ritroviamo il grifo sugli intonaci di via San Lorenzo a Bergamo (Fig. 58) in cui osserviamo due grifi simmetrici, uno dei quali con corno; nel fregio superiore della villa suburbana di Ivrea, rappresentato in diverse varianti, tutte di IV stile, e associato alla sfera dionisiaca ed apollinea; questo stesso tipo di associazione è riscontrabile anche nella *domus* di via Trieste (Bs) tramite un grifo aquilino con zampe a volute, e in quella delle Fontane (Bs), nel cui soffitto troviamo alcuni grifi rampanti. A Trieste, nella *domus* del Colle di San Fermo, un grifone di metà I secolo, poggia su un epistilio e tiene con il becco una ghirlanda (Fig. 59), riproducendo la stessa posa di quello raffigurato nella casa di Lucrezio Fronto a Pompei. Anche la predella dell'ambiente 4 della villa di Valdonega a Verona è caratterizzata da alcuni grifi, i quali, in una zona, mantengono una sorta di pergola sotto il quale alloggiavano degli ippocampi (Fig. 60), e in un'altra, si trovano di fronte ad una cornucopia (Fig. 61). Sempre a Verona, il soffitto della *domus* di via santa chiara restituisce due grifoni alati (Fig. 62) che, nelle zone angolari, affiancano i *kantharoi* da cui si dipartono le ghirlande che creano lo schema diagonale del soffitto (VR 06/1) ¹³⁹.



Fig. 58. Via San Lorenzo, Bergamo. Due grifi posti frontalmente (in Mariani, Pagani 2007, p. 703, fig. 600)



Fig. 59. *Domus* di Colle San Fermo, Trieste. Grifo (in Didonè 2020, tav. CVII, fig. TS 04/2)

¹³⁹ Per tutti i confronti citati riferirsi a MARIANI, PAGANI 2007, pp. 702 – 704 e DIDONÈ 2020d, pp. 372 – 373, 392 – 398



Fig. 60. Verona, villa Valdonega, predella dell'ambiente 4 (in Didonè 2020d, p. 373, fig. 184)



Fig. 61. Verona, villa Valdonega, predella dell'ambiente 4 (in Didonè 2020d, tav. CXIII, fig. VR 01/3)



Fig. 62. Verona, *domus* di via Santa Chiara. Soluzione angolare del soffitto (in Didonè 2020, tav. CXV, fig. VR 06/1)

Con il passare dei secoli, assistiamo in Cisalpina ad una progressiva riduzione di scene figurate ¹⁴⁰; interessante è quindi la presenza di una possibile scena di pompa sacrificale dipinta tra lo zoccolo e il registro mediano del vano 1, considerando anche l'ipotetica datazione all'età severiana ¹⁴¹.

¹⁴⁰ SALVADORI 2002b, p. 322

¹⁴¹ Riguardo la scena di pompa sacrificale riferirsi a MARIANI 2010, p. 211; riguardo le ipotesi sulla cronologia dell'affresco parietale si veda più avanti in questo capitolo.

3.1.3. Il motivo dei girali d'acanto: la fortuna nelle attestazioni della Regio X

Si è deciso di approfondire questo elemento decorativo in particolare per diversi motivi: primo, si tratta della decorazione pittorica meglio conservata e che più caratterizza l'aula centrale di culto; secondo, è un tema molto ricorrente nell'arte classica, tanto da costituirne un *fil rouge*; terzo, la sua presenza a Breno rafforza l'ipotesi dell'esistenza di un cluster bresciano/bergamasco nell'Italia settentrionale, dato probabilmente da un gusto o da una bottega. Questi sono gli aspetti che verranno affrontati nel presente paragrafo.

Origine e diffusione del motivo

Tale motivo ha un'origine antichissima, la sua storia si svolge passando dalla Macedonia ellenistica alla Magna Grecia, dalla Roma augustea a tutte le zone dell'Impero, fino ad arrivare al IV secolo d.C.; inoltre, è un motivo che non riguarda solo l'arte pittorica, ma anche quella musiva e scultorea. Conosce quindi una grande diffusione, sia in termini geografici e cronologici che di materiali sul quale viene rappresentato.

Il nostro viaggio parte dalla Sicione di IV secolo a.C. dove, secondo Plinio, un certo pittore Pausia inventò le decorazioni a grandi composizioni vegetali con avvolgimenti e intrecci di tralci, foglie e varie specie di fiori, per esportarle poi in Macedonia. Qui, il motivo viene utilizzato nella pittura vascolare e tombale, nelle pavimentazioni musive palaziali di Vergina e Pella, nella toreutica/oreficeria, ma anche in materiali d'arredo, come ad esempio il fregio dello schienale del trono proveniente dalla tomba di Euridice a Vergina. I casi più esemplari del ricorso di questi motivi vegetali a volute sono il mosaico della stanza E di Vergina (Fig. 63), quello della tholos di Pella (Fig. 64) e dell'*andron* della Casa Sud, anch'esso a Pella. I viluppi vegetali dei mosaici macedoni di età ellenistica però, non essendo ancora irrigiditi in schematici girali, costituiscono più che altro l'antecedente di quello che poi sarà il motivo a girale oggetto del nostro studio¹⁴². Risalenti circa allo stesso periodo – fine IV inizio III secolo a.C. – sono le pitture parietali delle tombe campane; sono di nostro particolare interesse quelle rinvenute a nord dell'antica Capua, molte delle quali sono accomunate dalla presenza di fregi composti da girali rossi con andamento sinistrorso e destrorso alternato (Fig. 65). Nella tomba 5, i girali delle fasce verticali tendono a vegetalizzarsi nelle loro terminazioni in modo naturalistico (Fig. 66)¹⁴³. – figura 1 e tavola XVI –

¹⁴² GUIMIER-SORBETS 1993, pp. 118, 120, 130 – 132; MARIANI 2010, p.213

¹⁴³ SAMPAOLO 2002, pp. 82 – 85

È però con l'età augustea che il motivo dei girali d'acanto va a definirsi nel suo aspetto e, soprattutto, godrà di un enorme diffusione. Per comprendere ciò che sta alla base di questo fenomeno, dobbiamo analizzare il contesto storico e, in particolare, gli aspetti culturali/letterari e politici. Augusto, ponendo fine al periodo delle guerre civili, si propose come portatore di pace, come colui che avrebbe riportato nel proprio regno l'antica età dell'oro¹⁴⁴. Augusto scelse Apollo come divinità che lo rappresentasse e, di conseguenza, l'alloro e l'acanto come vegetali-simbolo¹⁴⁵. Acanto era una ninfa che aveva respinto Apollo, e per questo venne da lui trasformata in una pianta con fiori e spine, utilizzata quindi, anche per respingere le divinità maligne dai luoghi sacri; inoltre, Virgilio l'aveva associata nelle sue poesie a personaggi/situazioni dell'età dell'oro. Fu proprio Virgilio, attraverso le sue opere (in particolare le *Bucoliche*) a farsi promotore della propaganda augustea, basata sulla cosiddetta *pax augustea* e sul ritorno all'età dell'oro. Augusto non si servì solo della letteratura per divulgare tali concetti, ma scelse di concretizzarli, di renderli reali ed eterni attraverso l'arte: nel 9 a.C. inaugurò il monumentale altare della pace, l'*ara Pacis*; ben presto la sua decorazione, caratterizzata anche da grandi girali d'acanto (Fig. 67), venne imitata in tutto l'Impero¹⁴⁶. Il motivo d'acanto acquisì un valore simbolico, un messaggio universale di pace e rinascita, che lo portò a diffondersi nello spazio e nel tempo¹⁴⁷. Venne impiegato nelle pitture dell'Urbe e di Pompei già a partire dal I stile, inizialmente per impreziosire le colonne o il fregio, successivamente, dal IV stile, come elemento unicamente accessorio (es: *Domus Transitoria*)¹⁴⁸. All'interno della *Domus Aurea*, il motivo è attestato nella maggior parte degli ambienti, ma è all'interno della Sala "della volta nera" che esso è caratterizzato da un'iconografia molto vicina a quella brenese: i fiori al centro di ciascun girale, che separano zoccolo e zona mediana, sono rappresentati come visti alternativamente dall'alto e dal fronte; inoltre, i tralci che fuoriescono dalla parte inferiore del girale ricadono verso il basso (Fig. 68). Altro caso in cui è visibile l'alternanza dei fiori di acanto è la Casa delle Amazzoni di Pompei, ove la sequenza di girali corre su un fregio che

¹⁴⁴ Età antica in cui governava Saturno, e dèi, uomini e animali convivevano pacificamente tra loro. La sibilla cumana aveva profetizzato il ritorno di questa età dell'oro e Augusto, insieme a Virgilio, sfruttarono questo oracolo a proprio vantaggio. SAURON 2000a, pp. 30 – 31

¹⁴⁵ In contrapposizione a Dioniso e il tralce di vite scelti da Marco Antonio, suo oppositore. A riguardo, SAURON 2000b.

¹⁴⁶ EPIFANI 2014, p. 139

¹⁴⁷ SAURON 2000c, pp. 222 – 223

¹⁴⁸ MARIANI 2010, p. 213. Alcuni esempi di II stile: *oecus* 5 di Villa dei Misteri, criptoportico e *oecus* 22 della Casa del Criptoportico a Pompei, tablino della Casa di Livia, *cubiculum* della Villa di Boscoreale, triclinio della Villa di Olpontis. Alcuni esempi di III stile: *oecus* A della Villa Imperiale, vestibolo dell'Ipogeo di Porta Maggiore a Roma. Alcuni esempi di IV stile: *Domus Transitoria* e *Domus Aurea*.

separa la zona mediana e quella alta, come è tipico della seconda metà del I secolo ¹⁴⁹. Da Pompei proviene anche un altro importante esempio: il motivo è attestato nella decorazione parietale di IV stile del porticato del tempio di Iside (Fig. 69); in realtà lo stile e l'iconografia del girale sono distanti dal nostro caso, ma ciò che lo accomuna ad esso è il contesto decorativo culturale. È estremamente raro, infatti, trovare il suddetto motivo all'interno di un luogo sacro; come abbiamo visto e come vedremo viene principalmente utilizzato negli spazi privati ¹⁵⁰. Altri esempi di nostro interesse, che riguardano aree geografiche più lontane e le arti scultorea e musiva, sono rispettivamente il Palazzo delle Colonne di Tolemaide (Libia) e la Casa di Poseidone a Zeugma (Turchia). Il primo si sviluppa attorno ad un grande peristilio, il cui fregio è costituito da una sequenza di grandi girali d'acanto (Fig. 70); su di esso si innalzano delle edicole, anch'esse composte da un fregio di girali d'acanto, più piccoli (Fig. 71); è un esempio importante non solo per l'iconografia, ma anche per l'abbinamento all'elemento dell'edicola (come a Breno) ¹⁵¹. Il secondo caso citato conserva al suo interno un pavimento musivo rappresentante il ritratto di Amore e Psiche, incorniciato da una serie di girali d'acanto dall'articolazione simile alla nostra, seppur più complessa nell'animazione (fiori, frutti, uccellini) (Fig. 72). Altro esempio musivo, con tessere però bianche e nere, proviene dalle banchine del mitreo delle Sette Porte a Roma ¹⁵². Come già detto, ritroviamo il motivo fino all'età tarda ¹⁵³, periodo in cui esso incontra il credo cristiano che, ne trasforma il significato simbolico legandolo al Giardino dell'Eden e alla rinascita del mondo salvato dalla Croce. Questo concetto è ben espresso nella rappresentazione in rilievo del fregio del portale centrale della cattedrale di Spoleto, dove da una croce centrale prendono vita tre girali per parte in modo simmetrico; anche qui la visione dei fiori è alternata (frontale e zenitale) e sono presenti i collarini (Fig. 73). Sono attestati girali d'acanto anche nelle strutture catacombali cristiane, ad esempio all'interno della Catacomba di Priscilla a Roma di età severiana ¹⁵⁴.

¹⁴⁹ IACOPI 1999, pp. 148 – 149; MARIANI 2010, p. 214

¹⁵⁰ MARIANI 2010, p. 215

¹⁵¹ BONACASA 2009, p. 91

¹⁵² MARIANI 2010, p. 213, nota 27

¹⁵³ Alcuni esempi di III e IV secolo: esedra dell'edificio fuori Porta Marina a Ostia; *domus* delle Sette Sale a Roma.

¹⁵⁴ EPIFANI 2014, p. 139; MARIANI 2010, p. 214; SAURON 2000c, p. 229

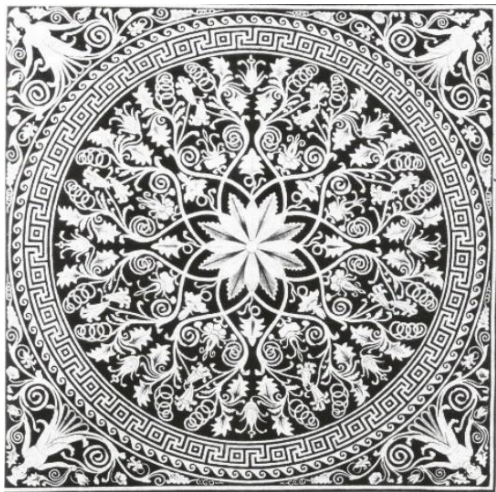


Fig. 63. Vergina, mosaico della stanza E (in Guimier-Sorbets 1993, p. 118, fig. 103)

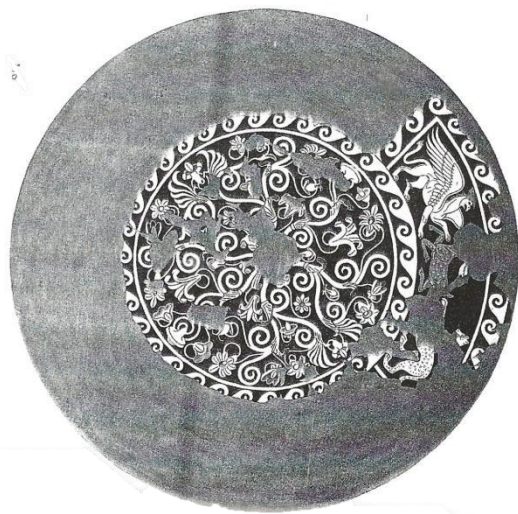


Fig. 64. Pella, mosaico della *tholos* (in Guimier-Sorbets 1993, p. 130, fig. 116)

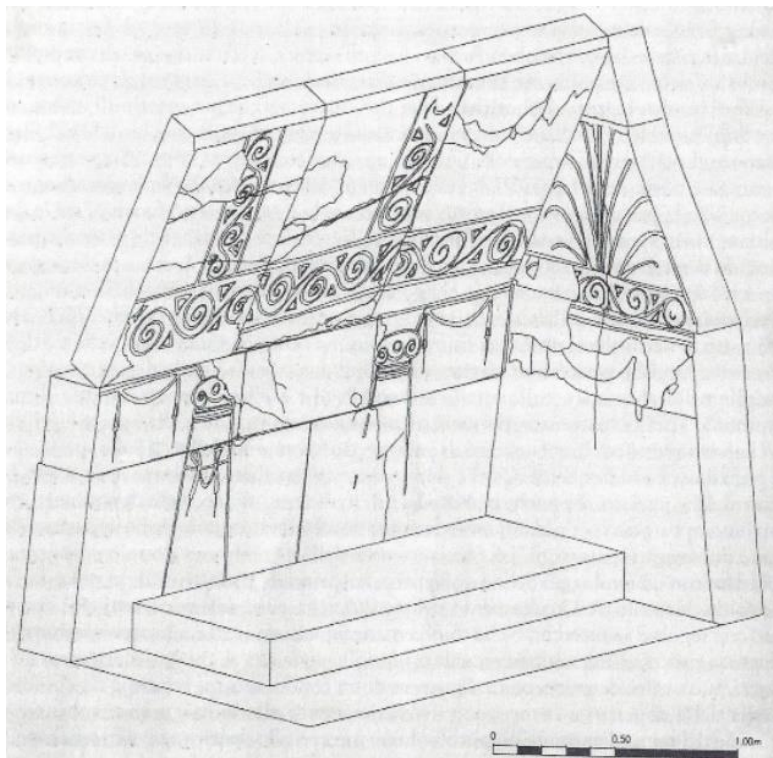


Fig. 65. Capua, esempio di pittura tombale (in Sampaolo 2002, p. 84, fig. 1)



Fig. 66. Capua, acquerello degli affreschi della tomba 5 (in Sampaolo 2002, tav XVI, fig. 2)



Fig. 67. Roma, *Ara Pacis*, dettaglio del fregio vegetale (in Sauron 2000a, p. 44, fig. 10)

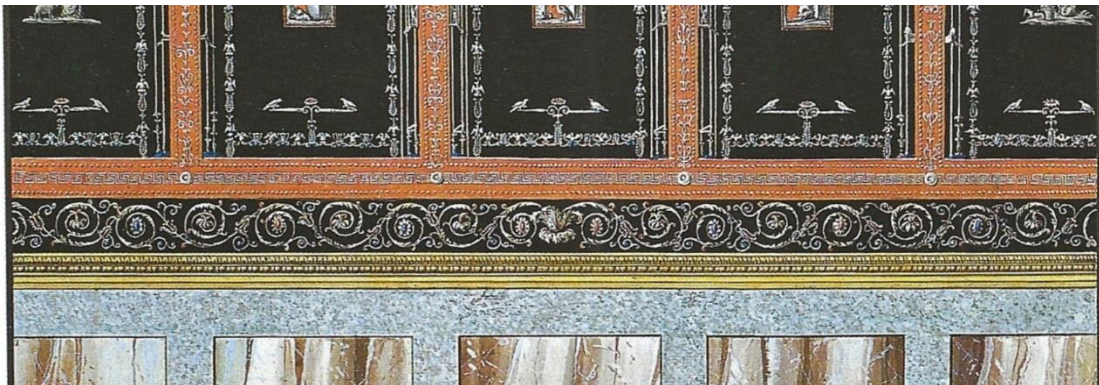


Fig. 68. Roma, *domus Aurea*, Sala "della volta nera" (in Iacopi 1999, p. 149, fig. 144)



Fig. 69. Pompei, tempio di Iside, fascia superiore dell'affresco del porticato (in *Alla ricerca di Iside* 1992, tav. VIII)



Fig. 70. Tolemaide, *Palazzo delle Colonne*, ricostruzione grafica peristilio 12 lato nord (in Bonacasa 2009, p. 106, fig. 20)



Fig. 71. Tolemaide, *palazzo delle Colonne*, parte di edicola del piano superiore del peristilio 12, lato nord (in Bonacasa 2009, p. 101, fig. 17)



Fig. 72. Zeugma, mosaico dalla Casa di Poseidone (in *Varia Anatolica* 2005, pl. XX, fig. 1)

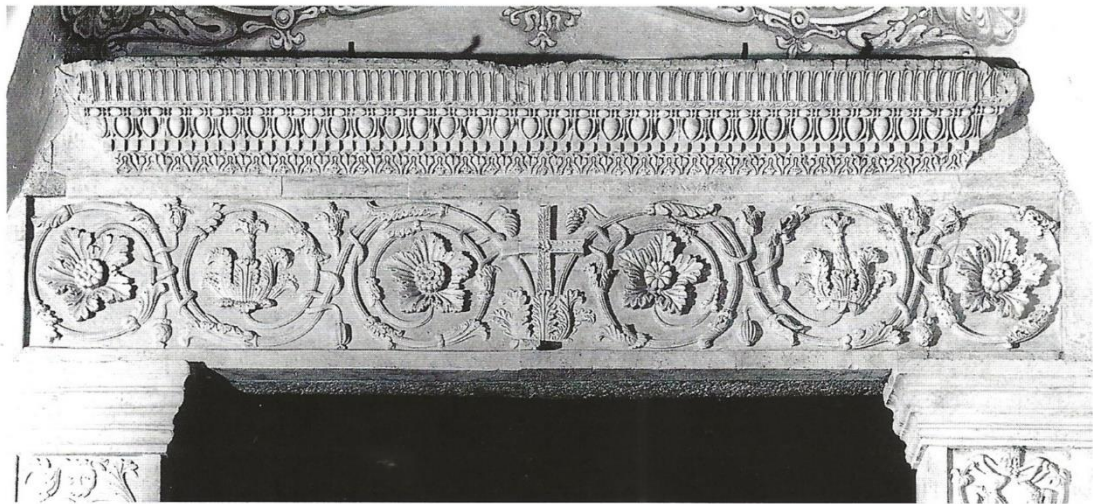


Fig. 73. Spoleto, architrave del portale centrale della cattedrale (in Sauton 2000c, p. 229, fig. 109)

Le attestazioni della Regio X

L'ampia diffusione del motivo di cui abbiamo appena parlato, in realtà, non trova riscontro nell'Italia settentrionale: sono infatti rare le sue attestazioni in questa area. L'arte scultorea restituisce due esempi da citare: il sepolcro monumentale sulla via Annia, ad Altino (Fig. 74) e l'architrave del *Capitolium* flavio, a Brescia (Fig. 75). In pittura invece, sono quattro i casi finora scoperti: Breno, Brescia, Bergamo e Cremona.

Il caso di Breno. Lo zoccolo della parete orientale del vano 1, come detto precedentemente, ospita una decorazione vegetale molto differente da quella stilizzata dei vani adiacenti: si tratta di una sequenza di otto girali d'acanto, interrotta nella parte centrale della lunghezza della parete dalle architetture dipinte che incorniciavano la nicchia con la statua di culto. I girali, di colore verde, sono lussureggianti da pennellate bianche e impreziositi da foglie e fiori centrali dorati; questi ultimi sono alternativamente tripetali e quadripetali, realizzati con due tonalità differenti di giallo e lussureggianti in bianco. In linea generale però, mancano il colore tonale e le sfumature: la profondità, data tramite le ripassature bianche nei punti luce, è una profondità solo accennata; nell'insieme, la rappresentazione di questo elemento vegetale è abbastanza rigido, più improntato al disegno che alla plasticità¹⁵⁵.

Il caso bresciano. Il motivo di nostro interesse è contenuto all'interno della *domus* di Dioniso, della quale vediamo le strutture e le decorazioni di II secolo d.C.; deve il suo nome alla rappresentazione della divinità nel centro del mosaico pavimentale del vano 4, il *triclinium*. Si sviluppava intorno ad un cortile e prevedeva due piani¹⁵⁶. È proprio al piano superiore, nell'ambiente sovrastante il *triclinium* che troviamo i girali d'acanto dipinti. La parete in questione¹⁵⁷ (Fig. 76) è tripartita orizzontalmente: lo zoccolo è costituito da tre settori rettangolari popolati da una pianta "a foglie d'acqua" e due uccellini, che si alternano a quattro riquadri ospitanti ciascuno una maschera; la zona mediana è scandita da tre pannelli decorati con sottili ghirlande a festone; nella fascia superiore corre una sequenza di dieci girali d'acanto (quattro centrali, corrispondenti al pannello sottostante, e tre per ciascun lato), i quali hanno un andamento alternato sinistrorso e destrorso. Come abbiamo visto anche in altri casi, i fiori centrali sono rappresentati secondo una visuale alternata zenitale e frontale. Dal punto di vista stilistico il caso bresciano è molto vicino a quello brenese; la maggiore differenza riguarda la collocazione: non solo si trova all'interno di un edificio privato e non pubblico culturale, ma è anche posizionato in alto, lungo la fascia superiore della parete, e non come elemento divisorio bensì come decorazione principale della fascia stessa¹⁵⁸.

¹⁵⁵ MARIANI 2010, pp. 207 - 208

¹⁵⁶ MORANDINI 2003, pp. 41, 43

¹⁵⁷ Gli intonaci dipinti sono stati rinvenuti in giacitura secondaria e lo schema decorativo è stato poi ricomposto. DIDONÈ 2020a, p. 108

¹⁵⁸ MARIANI 2003a, p. 46

Il caso bergamasco. Il caso più noto di girali d'acanto dipinti in Cisalpina ¹⁵⁹ è sicuramente quello proveniente dagli affreschi di via Arena a Bergamo, datati anch'essi al II secolo d.C. La parete, a fondo giallo, è tripartita sia in senso orizzontale che verticale; i pannelli ospitano degli uccelli e un pavone che poggiano su linee di terra con qualche semplice ciuffo d'erba. La fascia superiore è decorata tramite un fregio di girali d'acanto (Fig. 77), molto più ricco ed elaborato rispetto al caso brenese: infatti, non solo è popolato da uccellini e animaletti, ma è anche più realistico e dettagliato dal punto di vista della trattazione stilistica ¹⁶⁰.

Il caso cremonese. In corrispondenza dell'attuale piazza Marconi venne portata alla luce la *domus* del Ninfeo; una *domus* su due piani, articolata in ventisei ambienti solo al piano terra. All'interno della Stanza "di Arianna", affacciata su peristilio e giardino, sono stati rinvenuti in crollo frammenti d'intonaco dipinto, che mostrano una ricca decorazione parietale, datata a poco dopo la metà del I secolo; essa, nella parte corrispondente all'alcova (lo spazio privato della stanza), era caratterizzata da una sequenza di pannelli bianchi incorniciati di rosso nel registro mediano; da un fregio ad *athemia* azzurri e rossi come elemento divisorio tra il registro mediano e quello superiore; e, riguardo quest'ultimo, da riquadri scuri contenenti figure minute tra tralci e girali d'acanto arricchiti da petali di loto (Fig. 78). La presenza del girale d'acanto deve essere letta anche nella scelta di temi iconografici "colti" legati all'ideologia augustea e nell'adesione di soluzioni elaborate per le residenze di Augusto e della corte imperiale, che vengono appunto riproposte in tutta la decorazione parietale della Stanza "di Arianna: il II stile, gli ampi quadri figurati, il soggetto mitologico e il personaggio di Arianna ¹⁶¹.

Utilizzare un fregio vegetale orizzontale come soluzione del registro superiore della parete è abbastanza raro, nonostante ne abbiamo visti alcuni esempi, come il tempio di Iside a Pompei e i casi bresciano, bergamasco e cremonese. In queste ultime pagine abbiamo compreso che ancora più raro è trovare tale motivo nello zoccolo e che, quindi, la collocazione brenese non trova riscontri, perlomeno in Cisalpina.

¹⁵⁹ Il territorio di Bergamo faceva parte della *Regio XI*, ma prendiamo ugualmente in considerazione il caso in quanto limitrofo al confine con la *Regio X* e culturalmente interconnesso con essa.

¹⁶⁰ FROVA 1986, pp. 224 – 225; GIACOBELLO 2008, p. 232, fig. p. 231

¹⁶¹ DIDONÈ 2020b, p. 156; DIDONÈ 2020a, p. 293; DIDONÈ 2020d, pp. 394 – 395; DIDONÈ 2020c, p. 416; MARIANI 2017, p. 281, 288

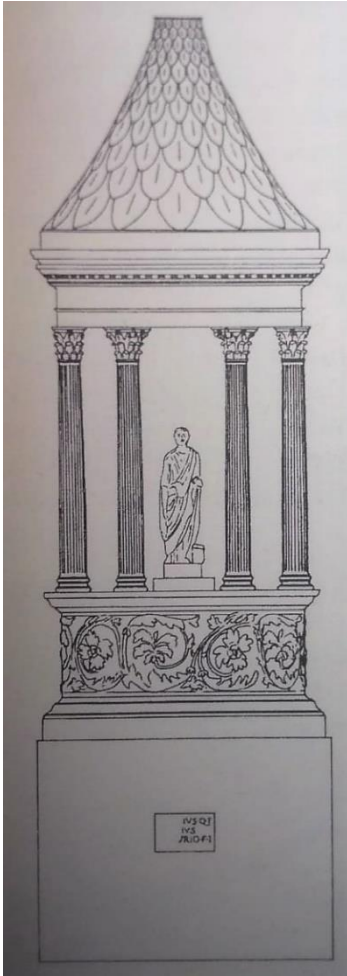


Fig. 74. Altino, sepolcro della necropoli sud lungo la via Annia (in Rambaldi 2002, p. 59, fig. 49)



Fig. 75. Brescia, *capitolium* flavio, parte del fregio della facciata settentrionale (in Dell'acqua 2020, p. 77, fig. 40b)

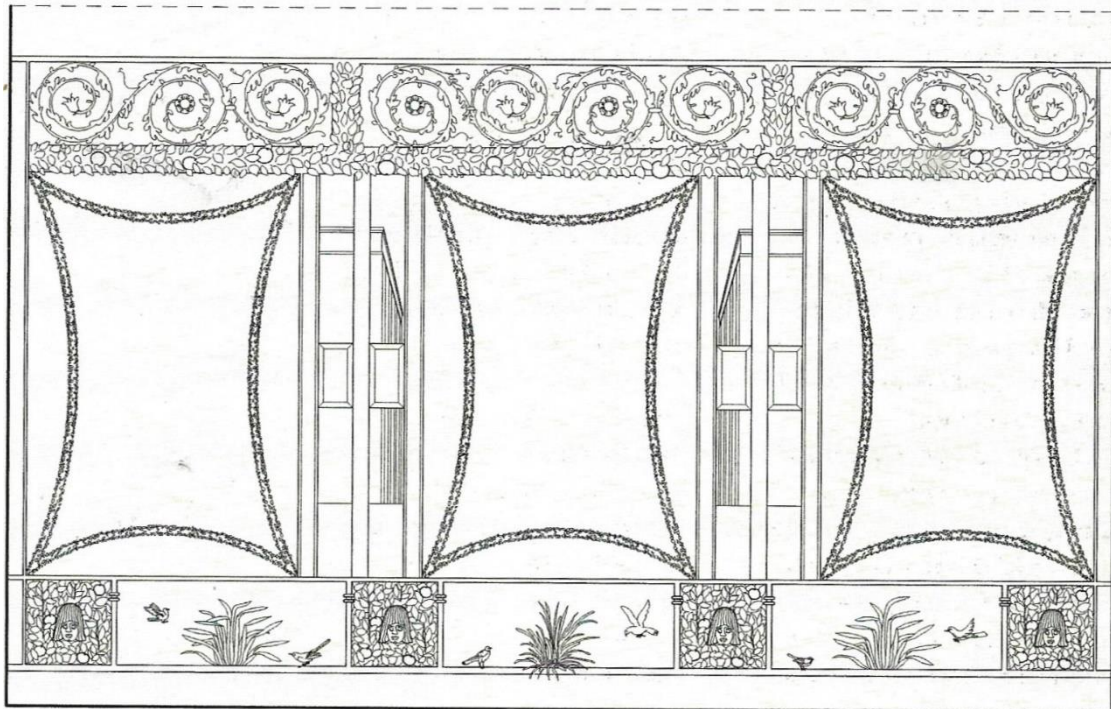


Fig. 76. Brescia, *domus* di Dioniso, ambiente sovrastante il vano 4 (in Mariani 2003a, p. 47)



Fig. 77. Bergamo, *domus* di via Arena (in Frova 1986, p. 225, fig. 16)

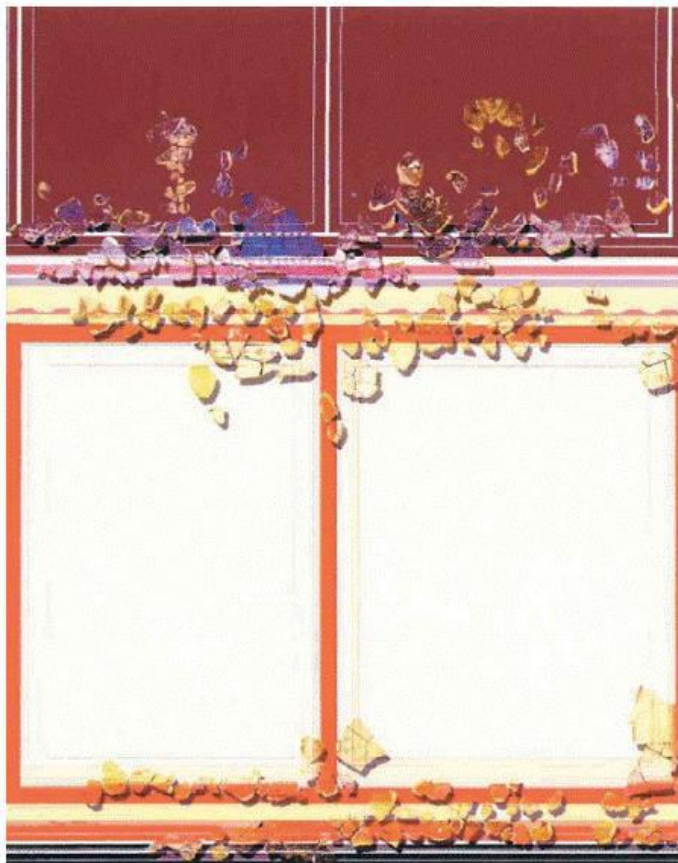


Fig. 78. Cremona, *domus* del Ninfeo, alcova della Stanza di Arianna (in Didonè 2020, tav. LVI, fig. CR 09/9)

3.2 La coerenza del sistema decorativo parietale in relazione alla funzione dei vani

Innanzitutto, come già accennato, le pitture relative a edifici sacri sono abbastanza limitate; in Cisalpina, un caso di studio importante è sicuramente il santuario repubblicano di Brescia, il quale restituì un gran numero di affreschi. I ritrovamenti di Breno, quindi, costituiscono un apporto considerevole e un caso di studio pressoché unico della pittura romana imperiale in Val Camonica e della pittura romana santuariale in Cisalpina.

Il vano 1 post augusteo, doveva essere caratterizzato da una decorazione abbastanza semplice: oltre i girali che decoravano lo zoccolo di tutte le pareti e oltre il podio e l'architettura dipinta che incorniciavano la nicchia ospitante la statua al centro della parete di fondo, la maggior parte dei frammenti relativi al registro mediano presentano fasce nere e campiture rosse monocrome e alcuni frammenti a finto marmo; si presuppone quindi, che questa zona fosse articolata in ortostati rossi con decorazioni a finto marmo alternati a interpannelli neri. La semplicità decorativa è funzionale ai contesti culturali – caratterizza infatti la maggior parte dei santuari a noi giunti – in quanto non dovevano essere presenti elementi che avrebbero distratto dal fulcro religioso (la statua della divinità), quale una decorazione troppo esagerata. Legata alla funzione sacrale non è solo la semplicità, ma anche la scelta iconografica: il girale d'acanto, per come è rappresentato nel nostro caso, aveva trovato la sua origine di utilizzo nell' *Ara Pacis*, una struttura a valenza religiosa; inoltre, simboleggia l'avvenuta romanizzazione e quindi la pace (che può essere costruita proprio a partire dall'unione religiosa e spirituale) e, non dobbiamo dimenticare che aveva la funzione di respingere le divinità maligne dai luoghi sacri. Il probabile corteo sacrificale tra zoccolo e zona mediana, purtroppo mal conservato, è un ulteriore elemento che sottolinea la sacralità del luogo ¹⁶².

All'interno dei vani 2 e 5, laterali a quello centrale, lo schema parietale è paratattico, composto da zoccolatura nera e zona mediana rossa con pannelli e due edicole. L'adozione di questo tipo di soluzione all'interno di un edificio culturale non è una novità: infatti, è attestato anche nelle decorazioni domiziane del portico del santuario di *Bona Dea* a Ostia ¹⁶³. Le pareti dei vani in questione sembrano avere tra loro la medesima decorazione: non vi è nessun punto di vista preferenziale – come è solito fare negli

¹⁶² MARIANI 2010, pp. 219 – 220

¹⁶³ BIANCHI 2010, p. 230; per le pitture del santuario di *Bona Dea* FALZONE 2006, fig. 22 – 24

ambienti di passaggio – a differenza del vano 1 in cui le decorazioni guidano l’occhio dei fedeli verso la statua. Nonostante il registro mediano delle aule 2 e 5 sembra essere caratterizzato da un maggior numero di elementi ornamentali rispetto a quello del vano centrale, non è comunque maestoso né monumentale come quest’ultimo (e lo si evince specialmente dalla trattazione degli elementi architettonici). Anche la gamma cromatica impiegata ci può dare delle informazioni: vengono utilizzati il nero e il rosso in tutti e tre i vani, il che li accomuna dal punto di vista della funzione, ma vengono disposti in maniera differente all’interno della parete, sottolineando così la superiorità del vano centrale ¹⁶⁴.

In sintesi, possiamo dunque affermare che l’impostazione pittorica del santuario è in linea non solo alla funzione sacra dell’edificio stesso, ma anche alla gerarchia degli ambienti interni; e che i cicli pittorici, o anche solo dei piccoli elementi decorativi, rivestono spesso un ruolo fondamentale nella definizione della funzione di un ambiente.

3.3 Il fenomeno di riutilizzo degli intonaci

Come detto nel paragrafo 2.1.1, lo studio stratigrafico del vano 1 ha portato alla luce il riutilizzo degli intonaci dipinti dell’edificio augusteo come materiale da riempimento per lo strato di livellamento del piano di calpestio flavio: i frammenti di intonaco vennero uniti ai frammenti di laterizio, il tutto venne ricoperto da uno strato sabbio-limoso e da uno in cocciopesto; a questo punto fu impostato il mosaico pavimentale flavio, tutt’ora visibile *in situ* ¹⁶⁵. Il riutilizzo dei rivestimenti dipinti come materiale da costruzione sembra essere una pratica consolidata e molto diffusa in tutto il mondo antico: non trova riscontro nelle testimonianze letterarie (forse era una semplice prassi di cantiere), bensì in quelle archeologiche e giuridiche funzionali alla regolamentazione della demolizione e del riuso. Dobbiamo sapere infatti che il riciclaggio non riguarda unicamente gli intonaci, ma qualsiasi materiale edile, come tegole, blocchi di pietra, terrecotte, travi ecc. Un’iscrizione pompeiana propone la rivendita di tegole provenienti da case dismesse, un’altra invece, proveniente da Ercolano, vieta l’acquisto di edifici con il solo scopo di demolirli per trarne profitto dalla vendita dei materiali. Tutto questo, non solo testimonia

¹⁶⁴ BIANCHI 2010, p. 237

¹⁶⁵ ROSSI 2010a, p. 26

la grande diffusione del fenomeno, ma anche l'esistenza di un consolidato commercio di materiali di seconda mano ¹⁶⁶.

Tornando agli intonaci, questa loro cosiddetta “*seconda vita*”, fornisce numerose informazioni sulle pratiche edili del mondo romano, ma anche su concetti come la sostenibilità, i sistemi di approvvigionamento dei materiali nei cantieri, la gestione dei rifiuti e l'economia; tutti elementi che sono alla base delle motivazioni per le quali si è sviluppato questo fenomeno. Possiamo sicuramente parlare di una motivazione economica, legata all'abbattimento dei costi: infatti il costo di preparazione di questi materiali era praticamente zero, anche grazie alla facile accessibilità (non bisognava far arrivare del materiale dal altrove pagandone materiale stesso e trasporto). Altra motivazione riguarda il problema della gestione di grandi masse di macerie dovute alle demolizioni: parliamo quindi di smaltimento, sostenibilità e riduzione degli sprechi ¹⁶⁷. Gli intonaci, inoltre, offrono molti vantaggi grazie alle loro proprietà fisiche, riferite sia alla loro composizione che alla loro forma/dimensioni: i pezzi piccoli sono utili per il riempimento in *opus caementicium*, quelli più grandi per la muratura o il paramento; per di più, essendo materiali molto porosi, fungono da elemento drenante (perfetti per zone fangose); grazie alla presenza di calce sono caratterizzati da traspirabilità, alto potere assorbente, buona regolazione termo-igrometrica e resistenza al fuoco ¹⁶⁸.

Possiamo affermare, quindi, che a seconda del contesto geografico (clima, deperibilità materiali, tipo di suolo ecc.) e socioeconomico del sito, riscontriamo un diverso tipo di riutilizzo degli intonaci: bonifica e preparazione del suolo, innalzamento del livello pavimentale, riempimento delle strutture, creazione di aggregati per calce ecc. In Cisalpina, il ricorso a frammenti di intonaco per bonificare (a causa di frequenti fenomeni di impaludamento e risalita delle falde) o per innalzare piani di calpestio è attestato nella maggior parte dei siti, tanto da essere raro trovare affreschi ancora coesi alle pareti.

¹⁶⁶ COUDELAS, VAUXION 2017, p. 43 – 44; SALVADORI, DIDONÈ, SALVO 2017, p. 64

¹⁶⁷ CARRIVE 2017, pp. 3 – 4; COUDELAS, VAUXION 2017, p. 44

¹⁶⁸ riguardo le proprietà fisiche COUDELAS, VAUXION 2017, pp. 37 – 38; SALVADORI, DIDONÈ, SALVO 2017, p. 63

Moltissimi sono gli esempi ¹⁶⁹, tra cui i siti aquileiesi ¹⁷⁰, le fondazioni pluristratificate di piazza Fontana a Milano, l'innalzamento di piani pavimentali a Cividate Camuno e a Mantova ¹⁷¹, le bonifiche di Ponte San Nicolò (Pd) e di un settore della Villa di Torre di Pordenone; da citare sono i siti di Brescia e di Ostia ¹⁷², dove assistiamo ad un riutilizzo degli intonaci affine a quello brenese: questi vengono mescolati ad altro materiale edilizio per realizzare gli strati di sotto-preparazione dei pavimenti musivi ¹⁷³.

Il caso brenese, quindi, non rientra nel panorama cisalpino esclusivamente per lo stile pittorico degli affreschi, ma anche per le tecniche edilizie basate sul riutilizzo di quei materiali facilmente disponibili *in loco* e di cui erano già note le proprietà drenanti.

3.4 La cronologia

Se per gli affreschi dei vani 2 e 5 la datazione è stata chiara fin da subito, per gli affreschi che decorano il vano 1 flavio la situazione è un po' più complicata.

Gli intonaci dipinti degli ambienti 2 e 5 risalgono alla fine del I secolo d.C.: riprendono infatti la sintassi urbana e campana del IV stile di epoca neroniano-vespasiana rielaborandola con elementi locali e definendo così quelli che saranno i caratteri tipici della pittura post-pompeiana: appiattimento della decorazione, colorismo cangiante, figure isolate, estrema semplificazione ¹⁷⁴.

Per quanto riguarda gli intonaci dipinti dell'ambiente 1 di età flavia, la datazione non è certa; c'è chi sostiene che risalgano al momento di costruzione dell'edificio – quindi contemporanei agli affreschi dei vani 2 e 5 – e chi invece, all'età severiana, a cavallo tra II e III secolo d.C. In questa occasione riporterò gli aspetti a sostegno di questa ultima

¹⁶⁹ Non solo in Cisalpina, ma anche nella Gallia romana. Esempi sono il santuario di Ribemont sur Ancre nella Somme, dove venne rialzato il pavimento della zona dell'altare a seguito della monumentalizzazione traiana del sito; il sito di Clermont-Ferrand, dove gli intonaci vengono frantumati finemente per la creazione di calce; il sito di Rue Arago a Soissons dove vengono usati come ghiaie grosse e mischiati a pietre calcaree. Le terme e il tempio di Vieil-Evreux hanno portato alla luce gli step di recupero e riciclaggio dei materiali. Per la Gallia romana riferirsi a COUTELAS, VAUXION 2017; GROETEMBRIL 2017; BONELLI 2017.

¹⁷⁰ Casa delle Bestie ferite e Casa di Tito Macro; il riutilizzo è legato sia a motivazioni economiche che drenanti, data l'alto tasso di umidità del contesto.

¹⁷¹ *Domus* di Piazza Sordello.

¹⁷² Per Brescia il sito di via Trieste; per Ostia il piazzale delle Corporazioni

¹⁷³ Per la Cisalpina SALVADORI, DIDONÈ, SALVO 2017, pp. 64 – 66; per ulteriore approfondimento sul caso di Aquileia pp. 67 – 70 del medesimo articolo.

¹⁷⁴ BIANCHI 2010, p. 238; MOORMAN 1998, pp. 26 – 27

tesi. Innanzitutto, è difficile pensare che gli affreschi realizzati intorno alla metà del I secolo d.C. siano rimasti *in situ* senza essere mai restaurati, anche solo parzialmente, considerando sia le condizioni idrologiche sfavorevoli, sia l'evoluzione del gusto. Inoltre, la tecnica è trascurata: la pellicola pittorica riporta evidenti spazzolature¹⁷⁵ e impronte di pennellate, il colore è denso e corposo, i motivi sono realizzati con un tratto veloce e corsivo e le linee guida dei girali tracciate a compasso hanno solchi molto profondi che non vengono rispettati. È dubbio se questa poca cura corrisponda ad una incapacità della maestranza – cosa poco probabile dato l'alto livello di committenza – o al gusto dell'epoca in cui l'affresco stesso è stato realizzato. Altre considerazioni riguardano l'aspetto iconografico: i girali, non caratterizzati dal colorismo delicato d'età flavia né dall'accuratezza esecutiva del santuario di Iside (Pompei), trovano i loro confronti più pertinenti in quelli più tardi, come ad esempio il mosaico severiano di Nîmes e, inoltre tornano in voga proprio con la dinastia dei Severi; il grifo, dal II secolo d.C. diviene un animale simbolo dei culti solari orientali, effettivamente attestati in Val Camonica durante la media-tarda età imperiale, quindi, la sua presenza potrebbe essere collegata alla datazione severiana degli affreschi; medesimo discorso può essere fatto con le lastre in finto marmo che, oltre a vedere una grande diffusione in Cisalpina a partire dal II secolo, sembrano appartenere ad un tipo abbastanza evoluto (coerente con le produzioni di III secolo) grazie alle dimensioni degli ovali e alla cornice che le racchiude al suo interno; anche l'articolazione del podio è in linea con le pitture di media e tarda età imperiale¹⁷⁶ attraverso il linearismo delle cornici e l'avanzamento rispetto lo zoccolo; infine, per quanto sia possibile giudicare dato il cattivo stato di conservazione, la luce viene sembra diffondersi dal centro della parete, proprio come avviene nelle pitture di II-III d.C., e non dalle estremità, come avviene invece per quelle di I d.C.

In conclusione, l'affresco appena analizzato è composto da alcuni tratti caratteristici della pittura severiana cisalpina: elementi architettonici “reali” ma eseguiti con trascuratezza e stacco netto dalle zone d'ombra; tavolozza cromatica vivace ma rivolta maggiormente verso tonalità scure; elementi considerati come singoli, isolati tra loro e giustapposti che vanno a creare una sorta di *collage*; linearismo dei particolari; assenza di figure monumentali; e ultimo, ma non meno importante, un forte eclettismo: notiamo un mescolamento di stili e iconografie, una maggiore varietà nelle scelte iconografiche,

¹⁷⁵ Eseguita con uno strumento a setole dure direttamente sull'intonachino umido prima della stesura del colore, in modo da enfatizzare l'opacità della pittura. È una tecnica tipica della fine II inizio III d.C., di gusto molto differente rispetto a quello del I secolo d.C., in cui veniva svolta una politura di buon livello. MARIANI, PAGANI 2005, p. 292

¹⁷⁶ Un esempio è la *domus* dei Cinquecento a Roma, di II d.C.

coerente sia con la pittura di età severiana, sia con la pittura prettamente cisalpina che, sviluppando una maggiore autonomia da modelli urbani e temi tradizionali ¹⁷⁷ e, rielaborandoli tramite elementi locali dando il via a soluzioni originali, integra questa tendenza a partire soprattutto dal II secolo d.C. ¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Il gusto eclettico potrebbe essere anche riflesso di un'indipendenza non solo artistica/culturale ma anche economica, dall'Urbe. Rispetto alla Cisalpina occidentale, quella orientale invece resta più legata ai modelli centro italici.

¹⁷⁸ Per l'intero paragrafo sulla cronologia MARIANI 2010, pp. 209, 211, 215 – 220; SALVADORI 2002b, pp. 322 – 323; GIACOBELLO 2008, p. 215; MOORMAN 1998, pp. 26 – 27. DIDONÈ 2020c, pp. 428 – 429. MARIANI, PAGANI 2005, pp. 292 – 295.

Per altri riferimenti riguardo la possibile cronologia sono TONNI 1987, ROSSI 1987 e *Pittura romana* 2002, pp. 270 – 272

CONCLUSIONI

Per poter rispondere alle domande poste nell'introduzione di questa tesi, bisogna senz'altro partire dal contesto storico e sociale della Valcamonica durante la fase di romanizzazione: tale fenomeno toccò ogni aspetto della vita civica, dall'amministrazione all'edilizia, dalle credenze religiose all'arte; affreschi, mosaici, marmi e sculture mostrano il raggiungimento di un tenore di vita molto alto da parte della classe dirigente, la quale, come accade anche in molti altri centri indigeni provinciali, desidera emulare le strutture pubbliche e private dell'Urbe, acquisendone gli schemi decorativi e, talvolta, le maestranze stesse. Gli elementi indigeni camuni però, non vennero mai sopraffatti anzi, seppero mescolarsi con il nuovo attraverso una comunicazione a doppio senso, dando vita ad una forte integrazione.

È considerando questo contesto che devono essere lette le decorazioni pittoriche del santuario di Minerva, le quali – per rispondere al quesito principale della tesi – sì, rientrano nel panorama pittorico romano cisalpino. Ma come si è giunti a questa conclusione? Durante il lavoro di ricerca si è potuto notare che vi sono molti elementi che accomunano gli affreschi parietali brenesi con quelli dell'Italia settentrionale (specialmente Brescia, Bergamo e Lago di Garda), come ad esempio la rielaborazione dei modelli centroitalici, le scelte stilistiche e iconografiche dello schema parietale nonché dei motivi ornamentali, la tavolozza cromatica e le tecniche edilizie.

I modelli urbani e vesuviani vengono ripresi e riadattati secondo il gusto locale, lo spazio disponibile e la funzione del luogo, dando vita a soluzioni ad *hoc*. Nel nostro caso di studio vengono ripresi specialmente gli elementi tipici del IV stile pompeiano. Gli affreschi dei vani 2 e 5, datati all'età flavia, sono caratterizzati dalla diffusissima tripartizione orizzontale della parete, costituita – come nel IV stile maturo – da uno zoccolo nero, una zona mediana rossa organizzata a pannelli – inquadrati da bordi a giorno – e interpannelli ospitanti gli elementi architettonici, e un registro superiore bianco (a Breno però, non è stato rinvenuto nessun frammento di quest'ultimo, quindi, non è dato saperlo). Questi aspetti, ovvero semplificare i pannelli tramite la monocromia e appiattare e confinare entro scomparti ridotti le esili architetture, sono tipici della pittura romana cisalpina. Si può parlare di un generale gusto volto alla bidimensionalità e quindi, all'allontanamento dagli sfondamenti illusivi centroitalici. Altro aspetto caratteristico è la frequente applicazione di motivi vegetali, dai cespi alle ghirlande, delle quali ve ne sono moltissime varianti (a festone, tese, corpose, filiformi), spesso popolate da piccoli

animali, fiori e bacche. Le ghirlande dei suddetti vani, così come anche gli altri motivi ornamentali quali il cespo d'acanto, i bordi a giorno e le colonne-piedistallo godono di moltissimi confronti stilistici in tutta l'Italia settentrionale e, specialmente, nel territorio bresciano.

Il vano 1, ovvero il vano cultuale principale, presenta uno schema parietale diverso da quelli appena visti, sia per la sua differente funzione sia per il fatto che probabilmente venne restaurato in età severiana. Anch'esso tripartito orizzontalmente, prevede una zoccolatura rossa ornata da girali d'acanto, un registro mediano scandito da pannelli rossi e interpannelli neri (colori dell'età flavia), e un registro superiore a noi sconosciuto; centralmente, la nicchia ospitante la statua di culto, è posta su un podio a finte lastre marmoree e incorniciata da un'edicola dipinta e due grandi colonne. Tratti che inseriscono questo affresco – o per lo meno, il suo restauro in antico – all'interno della pittura cisalpina severiana sono la trascuratezza della resa pittorica (spazzolature, tratto corsivo), la giustapposizione di elementi in realtà isolati, l'assenza di figure monumentali, la vicinanza stilistica dei girali d'acanto e dei finti marmi agli esemplari più tardi e la sempre più marcata indipendenza pittorica dai modelli urbani. L'ecllettismo (mescolanza di stili e varietà di scelte iconografiche) ben attestato a Breno, è forse l'aspetto più caratteristico della pittura cisalpina, già visibile dal I secolo, quindi anche all'interno delle pitture dei vani 2 e 5, ma fortemente marcato a partire dal II secolo; si sviluppa in linea con la sempre maggiore autonomia – anche economica – dell'Italia settentrionale dall'Urbe e dai suoi modelli che portò al formarsi di un vero e proprio gusto prettamente cisalpino.

Se gli aspetti di cui abbiamo parlato finora sono tutto sommato comuni all'intera Cisalpina, il motivo dei girali d'acanto sembra invece essere limitato ad un'area circoscritta di essa, meritando un discorso a parte. Tale motivo ha un'origine molto antica, ma conobbe la sua più ampia diffusione durante la prima età imperiale, quando Augusto lo utilizzò come emblema della *pax augustea* e del ritorno all'età dell'oro e venne imitato ovunque nell'Impero. Nel nord Italia, dove le attestazioni in realtà sono piuttosto limitate (Brescia, Bergamo, Cremona), il caso di Breno è più unico che raro: quest'ultimo, infatti, è il solo esempio cisalpino in cui il motivo è collocato nella zoccolatura – e non nella parte alta della parete – e, per di più, posto all'interno di un edificio sacro; gli altri casi citati invece provengono da ambienti residenziali privati. Considerando i rinvenimenti noti finora, sembra che l'utilizzo del motivo dei girali d'acanto nella pittura cisalpina come decorazione autonoma di un registro dello schema parietale (che sia quello inferiore

o superiore) sia il riflesso di un gusto prettamente bresciano e bergamasco, dato forse dalle stesse committenze o dalle stesse maestranze.

Come già accennato, il caso di Breno non rientra nel panorama pittorico cisalpino solo in termini di scelte stilistiche e iconografiche, ma anche tecniche: è molto frequente in tutta l'area l'utilizzo del cocchiopesto negli strati di preparazione, un materiale impermeabile che sicuramente offre una soluzione al problema dell'umidità dei terreni. A questo problema è legato anche un altro fenomeno assai diffuso, ovvero il riutilizzo degli intonaci dipinti come materiale da costruzione: grazie alle loro proprietà drenanti vengono utilizzati per bonificare le terre paludose o per innalzare il piano di calpestio.

In conclusione, è possibile affermare che le pitture del santuario di Minerva rivestono una certa importanza nel quadro pittorico regionale di ricezione dei modelli centroitalici; nonché un apporto pressoché unico sia nell'ambito della pittura romana imperiale in Val Camonica, sia in quello della pittura romana santuariale in Cisalpina (la quale è scarsamente attestata), che in quello delle presenze di girali d'acanto dipinti in Lombardia.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Alla ricerca di Iside 1992. Analisi, studi e restauri dell’Iseo pompeiano nel Museo di Napoli, Roma. Coordinato da S. De Caro

BIANCHI B. 2010, *La decorazione pittorica: i vani 2, 5 e gli ambienti minori*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 223 – 239

BIANCHI B., ROSSI F. 2012, *Architetture e decorazioni di età flavia in Valle Camonica: il caso di Breno*, in *Divus Vespasianus. Pomeriggio di studio per il bimillenario della nascita di Tito Flavio Vespasiano imperatore romano* a cura di F. Morandini e P. Panazza, pp. 183 – 195

BONACASA N. 2009, *Ancora su Tolemaide e Alessandria: riflessioni sul “Palazzo delle Colonne”*, in *Archeologia a Tolemaide. Giornate di studio in occasione del primo anniversario della morte di Tomasz Mikocki 27~28 maggio 2008* a cura di E. Jastrzebowska, M. Niewojt, pp. 85 – 109

BONELLI L. 2017, *Les enduits peints fragmentaires du Vieil-Évreux (Eure). Récupération et gestion des déblais sur les chantiers*, in *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints* a cura di M. Carrive, pp. 49 - 56

BONINI A. 2010a, *Oggetti d’ornamento*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 104 – 112

BONINI A. 2010b, *Oggetti d’ornamento*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 358 – 363

BONINI A. 2010c, *Militaria*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 364 – 366

BONINI A. 2010d, *Strumenti*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 367 – 382

BRUNO B. 2010, *Le anfore*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 383 – 384

CARRIVE M. 2017, *Après la peinture en place. Économie de la récupération et esthétique du fragment*, in *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints* a cura di M. Carrive, pp. 3 – 5

CASTIGLIONI E., ROTTOLI M. 2010, *Resti botanici dell'area sacra (VII a.C. – II d.C.)*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 118 – 123

CHIARAVALLE M. 2010, *Le monete*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 396 – 414

CONDINA F.A. 2010, *I bolli laterizi*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 385 – 395

COUTELAS A., VAUXION O. 2017, *Les enduits fragmentaires leurs propriétés comme matériau de construction et leur emploi à Pompéi et en Gaule romaine*, in *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints* a cura di M. Carrive, pp. 37 – 45

DANDER P. 2010a, *La fase giulio claudia*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 135 – 138

DANDER P. 2010b, *La fase flavia*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 139 – 148

DANDER P., GUGLIELMETTI A. 2010, *L'occupazione del sito in epoca medievale*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 439 – 443

DE VANNA L. 2010, *La fase tardoantica: degrado del santuario e riuso dei vani*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 149 – 154

DELL'ACQUA A. 2020, *I principali complessi architettonici della città*, in *La decorazione architettonica di Brescia romana. Edifici pubblici e monumenti funerari dall'età repubblicana alla tarda antichità*, pp. 39 – 158

DENTI M. 1991, *I romani a nord del Po'. Archeologia e cultura in età repubblicana e augustea*

- DIDONÈ A. 2020a, *Il repertorio pittorico: proposta di classificazione*, in *Pittura romana nella Regio X. Contesti e sistemi decorativi*, pp. 279 – 344
- DIDONÈ A. 2020b, *Catalogo delle attestazioni*, in *Pittura romana nella Regio X. Contesti e sistemi decorativi*, pp. 33 – 276
- DIDONÈ A. 2020c, *Considerazioni conclusive sulla pittura della Regio X*, in *Pittura romana nella Regio X. Contesti e sistemi decorativi*, pp. 403 – 432
- DIDONÈ A. 2020d, *Il repertorio figurato*, in *Pittura romana nella Regio X. Contesti e sistemi decorativi*, pp. 367 – 396
- EPIFANI S. 2014, *Girali d'acanto simboli dell'età dell'oro*, recensione al volume *Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'Ara Pacis* di G. Sauron, pp. 138 – 139
- FALZONE S. 2006, *Le pitture del santuario della Bona Dea ad Ostia*, in *ArcheCI*", pp. 405 – 445
- FAORO D. 2016, *Res publica Camunnorum: ius latinum e municipalità nell'Italia imperiale*, in *Da camunni a romani* a cura di S. Solano, pp. 135 – 144
- FROVA A. 1986, *Pittura romana nella Venetia et Histria*, in *Antichità altoadriatiche. Aquileia nella "Venetia et Histria"*, pp. 203 – 228
- GARZETTI A. 1987, *Camunni e civiltà romana*, in *La Valcamonica romana, ricerche e studi* Edizioni del Moretto, pp. 9 – 18
- GIACOBELLO F. 2008, *Pitture e mosaici nella Lombardia romana*, in *Lombardia romana. Arte e architettura* a cura di Matteo Cadario, pp. 213 – 244
- GIORGI A. 2010, *La cappella dell'Annunciazione, la chiesa della Natività di Santa Maria al Ponte di Minerva e la località Spinera: numina e nomina nella memoria dei luoghi*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 444 - 459
- GREGORI G.L. 2004, *Da civitas a Res publica: la comunità camuna in età romana*, in *Teatro e anfiteatro di Cividate Camuno. Scavo restauro e allestimento di un parco archeologico* a cura di Valeria Mariotti, pp. 19 – 36

- GREGORI G.L. 2010, *Graffiti latini su ceramica*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 324 – 325
- GROETEMBRIL S. 2017, *Le remploi des enduits peints en Gaule. Quelques exemples concrets*, in *Remploier, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints* a cura di M. Carrive , pp. 47 – 48
- GUGLIELMETTI A., MASSEROLI S., SOLANO S. 2010, *Aspetti del rituale dall'analisi delle ceramiche del santuario*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 318 – 321
- GUGLIELMETTI A., SOLANO S. 2010, *La ceramica comune del primo santuario romano tra età giulio-claudia e prima età flavia*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 245 – 259
- GUIMIER-SORBETS A.M. 1993, *Il mosaico*, in *I Macedoni. Da Filippo II alla conquista romana* a cura di R. Ginouvès, pp. 117 – 136
- IACOPI I. 1999, *La decorazione pittorica dell'ala occidentale*, in *Domus Aurea* di I. Iacopi, pp. 135 – 161
- INVERNIZZI R. 2010a, *Le terrecotte figurate*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 346 – 353
- INVERNIZZI R. 2010b, *Le antefisse*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 356 – 357
- INVERNIZZI R. 2010c, *Altri votivi*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 354 – 355
- MARIANI E. 1996, *Contributo preliminare sugli affreschi ritrovati in via Trieste sotto il credito agrario bresciano*, in *Carta archeologica della Lombardia. Brescia. La città. Vol II* a cura di F. Rossi, pp. 135 – 156
- MARIANI E. 2003a, *Le pitture*, in *La domus di Dioniso*, in *Le domus dell'Ortaglia* a cura di F. Morandini, F. Rossi, C. Stella, pp. 45 – 48
- MARIANI E. 2003b, *Le pitture*, in *La domus delle Fontane*, in *Le domus dell'Ortaglia* a cura di F. Morandini, F. Rossi, C. Stella, pp. 71 - 73

- MARIANI E. 2004, *Gli intonaci dipinti*, in *Il teatro e l'anfiteatro di Cividate Camuno. Scavo, restauro e allestimento di un parco archeologico* a cura di V. Mariotti, pp. 307 – 322
- MARIANI E. 2010, *La decorazione pittorica del vano I*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 205 – 222
- MARIANI E. 2017, *Il cubiculum augusteo*, in *Amoenissimis...aedificiis. Gli scavi di piazza Marconi a Cremona. Vol. I, lo scavo* a cura di L.A. Pitcher , pp. 281 - 290
- MARIANI E., PAGANI C. 2005, *Gli intonaci: considerazioni generali*, in *Dalle domus alla corte regia. Santa Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, a cura di P. Brogiolo, F. Morandini e F. Rossi, pp. 291 – 300
- MARIANI E., PAGANI C. 2007, *Considerazioni generali sulla pittura romana nell' area bergamasca*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni. Dalla preistoria al Medioevo* a cura di Fondazione Legler, pp. 671 – 705
- MASSEROLI S. 2010, *La ceramica a pareti sottili*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 291 – 306
- MOORMAN E.M. 1998, *La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa*, in *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina* a cura di Angela Donati, pp. 14 – 32
- MORANDI A. 2010, *Un graffito indigeno su ceramica*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, p. 323
- PAVESE M. 2014, *La Valcamonica tra camuni e romani*
- RAMBALDI S. 2002, *Catalogo. Monopteroi in contesti funerari*, in *Monopteros. Le edicole circolari nell'architettura dell'Italia romana*
- ROFFIA E. 2010, *I vetri*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 328 – 344
- ROSSI F. 1987, *Lo scavo e i materiali*, in *La Valcamonica romana, ricerche e studi* Edizioni del Moretto, pp. 29 – 51
- ROSSI F. 2004, *La media Valcamonica romana: problemi aperti e prospettive di ricerca*, in *Teatro e anfiteatro di Cividate Camuno* a cura di Valeria Mariotti, pp. 37 – 48

- ROSSI F. 2010a, *Le campagne di scavo: 1986-2007*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 26 – 36
- ROSSI F. 2010b, *Le lamine votive*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 92 – 97
- ROSSI F. 2010c, *La statua di culto*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 176 – 185
- ROSSI F. 2010d, *Minerva a Breno: un santuario romano di confine*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 415 – 436
- SACCHI F. 2010, *L'architettura e l'arredo lapideo*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 155 – 175
- SALVADORI M. 2002a, *Dai neroni ai flavii. L'evoluzione del quarto stile in Cisalpina e nelle province*, in *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico* di I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouvert, M. Salvadori, pp. 259-275
- SALVADORI M. 2002b, *Eclettismo nelle pitture dell'Italia e delle province*, in *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico* di I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouvert, M. Salvadori, pp. 322 – 343
- SALVADORI M., DIDONÈ A., SALVO G. 2017, *Gli intonaci. Corsi e ricorsi "funzionali"*, in *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints* a cura di M. Carrive, pp. 63 – 70
- SAMPAOLO V. 2002, *Tombe campane* in *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia* a cura di A. Pontrandolfo, pp. 81 – 92
- SAURON G. 2000a, *Considérations inactuelles sur l'ornement*, in *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome* di G. Sauron, pp. 28 – 64
- SAURON G. 2000b, *Les étapes de la formation d'une esthétique apollinienne à l'époque d'Auguste*, in *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome* di G. Sauron, pp. 177 – 204

SAURON G. 2000c, *Conclusion: du symbolisme ornemental à la végétalisation de l'histoire*, in *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome* di G. Sauron, pp. 222 – 230

SCAGLIARINI CORLAITA 1997, *La villa di Desenzano del Garda*, in *Ville romane sul lago di Garda* a cura di E. Roffia, pp. 191 – 210

SLAVAZZI F. 2010, *I frammenti di piatto in porfido*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 326 – 327

SOLANO S. 2010, *Il luogo di culto di Spinera nella protostoria della Valcamonica e dell'arco alpino centro-orientale*, in *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* a cura di F. Rossi, pp. 127 – 131

SOLANO S. 2016, *Da Camunni a Romani? Dinamiche ed esiti di un incontro di culture*, in *Da Camunni a Romani: archeologia e storia della romanizzazione alpina* Atti del Convegno Breno – Cividate Camuno 2013, a cura di Serena Solano, pp. 27 – 48

TESEI L. 1987, *Fonti storiografiche documentarie dell'epoca romana in Valcamonica*, in *La Valcamonica romana, ricerche e studi* Edizioni del Moretto, pp. 19 – 25

TONNI S. 1987, *Analisi preliminare degli intonaci*, in *La Valcamonica romana, ricerche e studi* Edizioni del Moretto, pp. 83 – 86

Varia Anatolica 2005. *Zeugma II. Peintures murales romaines* a cura di A. Barbet

RINGRAZIAMENTI

Vorrei dedicare le prossime parole a ringraziare tutte quelle persone che hanno creduto in me e che mi hanno portato a questo momento.

Innanzitutto, ringrazio la professoressa Monica Salvadori per aver trasmesso con passione il mondo dell'arte classica durante le sue lezioni, nonché per avermi dato la possibilità di svolgere questo lavoro di ricerca e per avermi guidato in modo scrupoloso nella sua realizzazione.

Inoltre, ringrazio la mia famiglia, il mio fidanzato e i miei colleghi universitari, che hanno sempre sostenuto le mie scelte e mi sono stati vicini anche nei momenti più difficili di questo percorso.