

LA PIÙ ANTICA VEDUTA DI VERONA

L'ICONOGRAFIA RATERIANA

L'archetipo e l'immagine tramandata

ATTI DEL SEMINARIO DI STUDI
6 MAGGIO 2011 MUSEO DI CASTELVECCHIO

a cura di
Antonella Arzone e Ettore Napione

Il volume è frutto di una ricerca promossa da



in collaborazione con



nell'ambito del progetto «Verona nell'anno Mille» finanziato da



Redazione

Antonella Arzone; Gaia D'Onofrio

Crediti fotografici

Margherita Bolla; Francesco Cappiotti; Pietro Donisi; Gaia D'Onofrio; Dario Gallina

Impostazione grafica

Valentina Corbellari

Stampa

Cierre Grafica, Caselle di Sommacampagna, Verona

Ringraziamenti

La ricerca e l'edizione hanno goduto del sostegno, della comprensione e della paziente attesa della Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, a cui rivolgiamo la nostra riconoscenza. Si ringrazia la Biblioteca Capitolare di Verona per la cortesia e la disponibilità accordata durante le ricerche. Si esprime gratitudine particolare a mons. Dario Cervato e a Bruna Adami.

Un sentito ringraziamento a Denise Modonesi, che ha seguito le fasi iniziali di sviluppo del progetto, a Stefania Fabrello, che ha redatto la prima formulazione del *Repertorio* a conclusione del volume, a Gianni Peretti, Cinzia Soffiati, Paola Sancassani e a tutto il personale del Coordinamento Musei Monumenti del Comune di Verona.

© Copyright 2012 Comune di Verona

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in qualsiasi forma, sia meccanica che elettronica, senza il permesso scritto dei curatori (antonella_arzone@comune.verona.it; ettore_napione@comune.verona.it), salvo per quanto necessario ad eventuali recensioni.

INDICE

Presentazione <i>di Erminia Perbellini</i>	7
Premessa <i>di Paola Marini</i>	9
ETTORE NAPIONE Breve storia di un' <i>Iconografia</i> perduta	25
MARCO PETOLETTI <i>L'Iconografia rateriana</i> : le didascalie e i versi celebrativi	33
MARIA CLARA ROSSI Raterio vescovo: biografie, documentazione e suggestioni per una ricerca	47
SILVIA LUSUARDI SIENA L'origine dell'archetipo e il problema del <i>palatium</i> : una cronologia di VI secolo?	59
GIULIANA CAVALIERI MANASSE e DARIO GALLINA «Un documento di tanta rarità e di tanta importanza». Alcune riflessioni sull' <i>Iconografia rateriana</i>	71
MARGHERITA BOLLA Gli edifici da spettacolo nell' <i>Iconografia rateriana</i>	99
FRANCESCO CAPPIOTTI e GIAN MARIA VARANINI Il <i>pons marmoreus</i> e gli edifici ai piedi del <i>castrum</i>	109
XAVIER BARRAL I ALTET Scelte iconografiche al servizio di un'idea autobiografica: la Verona di X secolo secondo il vescovo Raterio	133
FABIO CODEN Testimonianze architettoniche a Verona nell'epoca del vescovo Raterio	153

TIZIANA FRANCO	
Con gli occhi di Raterio: note sulla cultura artistica veronese di X secolo	167
ANTONELLA ARZONE	
<i>L'Iconografia rateriana</i> e il sigillo medievale di Verona: appunti per una ricerca	183
ANTONELLA ARZONE e ETTORE NAPIONE	
Quello che <i>l'Iconografia rateriana</i> non rappresenta. Qualche riflessione a margine	199
Repertorio delle identificazioni degli edifici rappresentati nell' <i>Iconografia rateriana</i>	205

PRESENTAZIONE

Creare momenti di incontro e di confronto fra studiosi rappresenta un momento fondamentale della ricerca e della valorizzazione, due delle funzioni assegnate, accanto a quella della conservazione, dal Codice dei Beni Culturali, ad una realtà complessa e articolata come il museo.

Negli ultimi anni i convegni organizzati dalla direzione Musei d'Arte e Monumenti hanno spaziato da temi squisitamente storico-artistici ad argomenti tecnici e gestionali fino a proposte di sviluppo della rete museale. Promossi dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona con università, enti, associazioni, aziende eccellenti nei diversi ambiti, questi hanno rappresentato delle straordinarie occasioni di confronto, di crescita culturale e di diffusione della conoscenza non solo su soggetti specifici, ma anche della nostra realtà museale.

Nel caso particolare, il Seminario di Studi che si è tenuto il 6 maggio 2011 a Castelvecchio ha rappresentato il momento conclusivo di un percorso di ricerca che, proposto dal Museo e generosamente finanziato dalla Fondazione Cariverona, ha coinvolto la direzione Musei d'Arte e Monumenti, la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto e le Università di Verona e di Milano, che hanno anche messo a disposizione informazioni inedite.

La giornata era focalizzata sull'*Iconografia rateriana*, rara e preziosa immagine che ci restituisce la città quale era nell'alto medioevo, e alla quale noi Veronesi siamo affezionati perché, come la statua di Cangrande o l'Arena, rappresenta un elemento identificativo del nostro comune immaginario. È un'immagine cara e amata che siamo abituati a riconoscere perché ripetuta infinite volte nei contesti più vari. Nel convegno ci si era proposti di penetrarne i segreti alla luce di quanto la ricerca storica e archeologica in continua evoluzione ci permettono di sapere, cioè ben più di quanto sapessero gli studiosi del passato che l'hanno esaminata.

Proprio perché siamo consapevoli di quanto sia importante che le conoscenze riguardo all'*Iconografia rateriana* vengano divulgate, come Assessorato alla Cultura-Direzione Musei d'Arte abbiamo voluto pubblicare rapidamente gli atti del convegno e vorremmo mettere a disposizione del pubblico una mappa digitale basata sull'*Iconografia*.

Il più vivo ringraziamento va alla Fondazione Cariverona, che ha sostenuto il progetto fin dall'inizio, agli studiosi referenti, Giuliana Cavalieri Manasse, Tiziana Franco, Silvia Lusuardi Siena, Gian Maria Varanini, per il loro vasto e appassionato lavoro. Alla Direzione del Museo di Castelvecchio, Paola Marini, Ettore Napione, Antonella Arzone e Denise Modenesi l'apprezzamento per l'impegno meticoloso e continuo.

Siamo anche riconoscenti per l'apporto che i più giovani ricercatori, Francesco Cappiotti, Silvia D'Ambrosio, Maria Laura Del Piano e Dario Gallina hanno fornito con il loro entusiasmo in questi anni. La riuscita della giornata di studio è stata dovuta anche agli illustri moderatori, Xavier Barral i Altet e Gian Paolo Marchi, e agli altri relatori, Maria Clara Rossi, Fabio Coden, Margherita Bolla che, in un ulteriore approfondimento delle loro ricerche, con i loro saggi ampi e documentati, hanno permesso la realizzazione di questo libro.

Erminia Perbellini
Assessore alla Cultura

PREMESSA

Questo volume raccoglie gli atti della giornata di studi dallo stesso titolo tenutasi il 6 maggio 2011 nella Sala Boggian del Museo di Castelvecchio. Il seminario, aperto al pubblico, ha costituito un importante momento di approfondimento, confronto e diffusione su *L'immagine di Verona nell'anno Mille*, dove l'*Iconografia rateriana* occupa un ruolo centrale. La ricerca era stata concepita inizialmente come una specifica sezione veronese entro una più vasta indagine dedicata alla Francia Media, frutto di un'auspicata collaborazione, resa possibile per il tramite di Xavier Barral i Altet e Giovanna Valenzano, fra i Musées royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles e i Musei Civici di Verona, che avrebbe dovuto godere di fondi della Comunità Europea e che non andò purtroppo a buon fine per difficoltà organizzative del museo belga.

A partire dal 2007, l'attuale progetto è stato cofinanziato dalla Fondazione Cariverona e dal Comune di Verona ed è stato realizzato con la collaborazione dell'Università di Verona e della Soprintendenza Archeologica del Veneto, con la supervisione di Tiziana Franco, Gian Maria Varanini, Silvia Lusuardi Siena e Giuliana Cavalieri Manasse, con il coordinamento, presso la Direzione Musei, di Denise Modonesi in una prima fase e di Ettore Napione e Antonella Arzone nelle fasi centrale e conclusiva. Francesco Capiotti, Silvia D'Ambrosio, Maria Laura Del Piano e Dario Gallina hanno proficuamente prodotto i materiali preliminari e una serie di 'schede' destinate a confluire in un supporto multimediale che arricchirà in maniera significativa la prima sala del nuovo percorso museale del Museo degli Affreschi «Giovanni Battista Cavalcaselle» in avanzato allestimento e di prossima apertura, contribuendo a farne uno dei poli di un museo della città diffuso in più sedi.

In rappresentanza della Biblioteca Capitolare di Verona che conserva l'esemplare settecentesco superstite dell'*Iconografia rateriana*, è intervenuto monsignor Alberto Piazzai (testimoniando anche il ruolo delle ricerche sul vescovo Raterio di Monsignor Dario Cervato), mentre Gian Paolo Marchi ci ha gratificato di una sua ricognizione introduttiva.

La pubblicazione si ricollega ai fervidi studi su Verona nell'alto Medioevo che soprattutto negli anni Ottanta e Novanta del Novecento hanno raggiunto nella nostra città vertici di eccellenza non solo in ambito nazionale. Ricordiamo gli scavi della Soprintendenza Archeologica nel cortile dell'ex Tribunale pubblicati da Peter Hudson; poi almeno fondamentale il volume *Il Veneto nel Medioevo: dalla Venetia alla Marca veronese*, a cura di Andrea Castagnetti e Gian Maria Varanini, Banca Popolare di Verona, 1989 e ancora le ricerche di Cristina La Rocca, culminate nella monografia *Pacifico di Verona: il passato carolingio*

nella costruzione della memoria urbana del 1995, che tanto ha animato la discussione sull'età carolingia (si veda ad esempio l'articolo *Per un restauro della biografia di Pacifico, humilis levita Christi* di Gian Paolo Marchi del 2002). A quella intensa stagione partecipò anche il Museo di Castelvecchio, con il catalogo del 1989 *Materiali di età longobarda nel veronese*, a cura di Denise Modonesi e della stessa Cristina La Rocca.

Il fatto che, nonostante le innumerevoli novità apportate dai contributi raccolti in questo volume, le opinioni sulla funzione, commissione e datazione dell'*Iconografia rateriana* rimangano contrastanti nulla toglie all'importanza e alla rarità di quel prezioso documento e alla suggestione straordinaria che, almeno dal XVIII secolo, esso continua ad esercitare sull'immaginario anche dei non addetti ai lavori, come hanno dimostrato varie testimonianze spontanee nel corso del convegno.

Ringraziamo dunque vivamente tutti coloro che hanno reso possibile e realizzato questo progetto, rinnovando un particolare apprezzamento allo speciale sostegno alla ricerca scientifica anche in campo umanistico garantito da Fondazione Cariverona con straordinaria lungimiranza, sensibilità ed efficacia.

Paola Marini
Direttrice Musei Monumenti
del Comune di Verona

PORTFOLIO







Iconografia verateriana da G.B. BIANCOLINI, *Dei vescovi e governatori di Verona*, Verona 1757.

Pedales factum arte, viusque tetris,



Tavola I.

- A Chiesa di S. Stefano.
- B Porta Koſtantina.
- C Porta in capo al Ponte della Pietra.
- D Palazzo della Ragione.
- E Archi del Foro, o della Piazza del Mercato.
- F Mura che circondavano l'Anfiteatro.
- G Recinto I. della Città.
- H Recinto II. della Città.
- I Loggia dell'Antroto.
- K Cranajo antico.
- L Chiesa Cattedrale.
- M Porta della Pietra.
- N Porta III. di S. Zeno.
- O Altra Porta del Forte della Pietra.
- P Chiesa di S. Vitale.
- Q Chiesa di S. Nazario.
- R Chiesa del S. Sepolcro.
- S Chiesa di S. Giovanni in Valle.
- T Chiesa di S. Zeno in Otranto.
- V Residenza Velovite.
- X Chiesa di S. Bartolomeo in Monte.
- Y Chiesa di S. Fermo Maggiore.
- Z Chiesa di S. Fermo Maggiore.

brent gentes nomen in orbe tuum,





Veduta aerea di Verona, foto Tappeiner (da *Una rete di città*, Cierre edizioni).



Roma, criptoportico delle Terme di Traiano sul colle Oppio: affresco con raffigurazione di città.



Pianta di Verona in età municipale sovrapposta al rilievo fotogrammetrico moderno.



Ravenna, chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, mosaico raffigurante il *Palatium*.



Madaba, chiesa di San Giorgio, particolare di mosaico raffigurante la città di Gerusalemme.



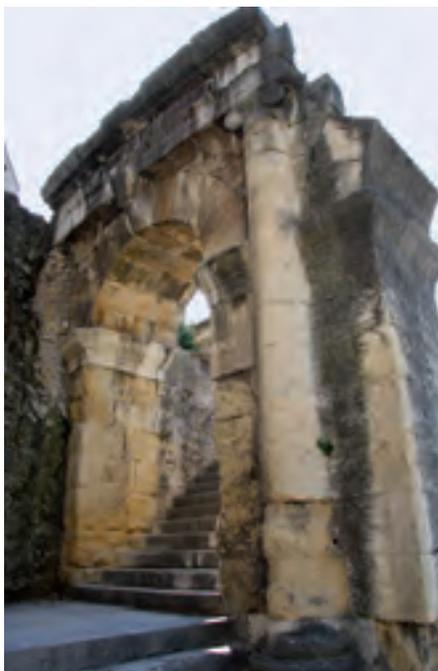
Trier, Stadtbibliothek ms. 31, *Apocalisse di Treviri*, ms. 31, fol. 56r.



Saint-Chef, abbazia, affresco raffigurante la Gerusalemme celeste.



Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pitture del palazzo Aguilar: la città di Maiorca nel Duecento.



Verona, archivolto del Teatro romano.



Prospetto e sezione dell'anello esterno dell'Arena dalla *Verona illustrata* di Scipione Maffei, tav. V.



Verona, chiesa di San Siro.



Vedute di San Pietro in Castello, disegno di Gaetano Cristofali, Biblioteca Civica di Verona, ms. 1002, cartelle X, XXXV, XXXVII.



Verona, chiesa di Santo Stefano, abside con *velario* ad affresco.



Verona, chiesa di Santo Stefano, *velario* (part.).



Museo di Castelvechio, copia in piombo del sigillo di Verona.



Verona, Museo di Castelvechio, sigillo di Verona del 1474, n. inv. 7002.



Felice Brusasorzi, *Vittoria dei Veronesi sui Gardesani*, Sala del Consiglio Comunale a Verona (part.).

ETTORE NAPIONE

BREVE STORIA DI UN'ICONOGRAFIA PERDUTA

Si chiama tradizionalmente *Iconografia rateriana* un'immagine dipinta di Verona contenuta in un codice manoscritto di X secolo appartenuto al vescovo Raterio di Liegi, custodita per secoli nel monastero benedettino di Lobbes in Belgio. Questa immagine è conosciuta soltanto attraverso due riproduzioni settecentesche. Il 'duplicato' (o apografo) più antico fu realizzato nel 1739 su richiesta del letterato, erudito e collezionista veronese Scipione Maffei. Quando l'abbazia belga fu colpita dal furore della rivoluzione francese, il codice di Raterio andò perduto e molto probabilmente distrutto, assieme alla biblioteca dei monaci. A seguito della scomparsa del manoscritto originale, chiamato per convenzione Lobbes I,¹ la 'copia' dell'*Iconografia* consegnata a Maffei diventò il principale testimone dell'antica immagine della città di Verona. Alla fine della sua vita, il letterato veronese donò la sua raccolta libraria alla Biblioteca del Capitolo della cattedrale di Verona: il volume nella quale era inserita l'*Iconografia rateriana* fu segnato come codice CXIV (106).

Il manoscritto CXIV è, quindi, una miscellanea di scritti di Raterio e di altri 'appartenuti' allo stesso vescovo, differenti per provenienza (una parte è tratta da codici di Frisinga) e trascritti da due o tre mani diverse, di cui una corsiva al limite del leggibile, che Scipione Maffei raccolse in un 'tomo' di 191 carte. La carta 190 numerava il foglio dell'*Iconografia*.

Qualche volta nella letteratura si confonde il codice di Maffei con il codice di Lobbes. In modo volutamente ozioso precisiamo che il codice veronese non costituisce la replica di quello appartenuto a Raterio, se non per pochi estratti (di cui diremo in seguito).

L'*Iconografia rateriana* fu pubblicata per la prima volta in una tavola a corredo dell'opera di Giovanni Battista Biancolini, *Dei vescovi e governatori di Verona*, datata 1757. Si tratta di una xilografia a colori tinta a mano, corredata di una *legenda* per identificare gli edifici. Biancolini consegnò all'incisore una riproduzione dell'originale indipendente da quella di Maffei, ottenuta a Lobbes nel 1752. Anche questa replica dipinta fu perduta. L'immagine edita nel 1757 accostata a quella posseduta da Maffei consente, comunque, di osservare la sostanziale corrispondenza tra i due apografi. Il fatto che le due repliche siano state realizzate in modo indipendente l'una dall'altra, a distanza di un ventennio, garantisce sul grado reciproco di conformità all'illustrazione originaria di Lobbes I.

1. La sigla fu 'inventata' da Albrecht Vogel nella monografia *Ratherius von Verona und das Zehnte Jahrhundert*, edita a Jena nel 1854.

Scipione Maffei sulle tracce dell'Iconografia rateriana e Giambattista Biancolini «uomo di fontico»

Nel 1675, lo storico e teologo benedettino Jean Mabillon pubblicò nell'opera *Vetera analecta* il componimento poetico di epoca carolingia chiamato *Versus de Verona*, che egli aveva trascritto dal codice Lobbes I. Nell'*Adnotatio* posta a commento dei versi, Mabillon precisava: «Hanc Verona descriptionem, que rythmicis numeris inconcinne frabricata est regnante apud Langobardos Pippino Caroli Magni filio, ex Italia retulit Ratherius Veronensis Episcopus, eamque in Laubiensi autografo, ex quo eam erui, apponi curavit cum iconographia eiusdem civitatis minio depicta».²

Scipione Maffei (1675-1755)³ fu incuriosito dalla segnalazione del Mabillon e appena possibile si mise sulle tracce dell'«iconographia». Lo racconta in lettera a Angelo Maria Quirini del 2 dicembre 1712: «Il P. Mabillon nel Tomo I degli Analetti porta una descrizione di Verona in versi ritmici trovata nel monastero Lobiense [...] Insieme con questi versi vi si conservava una carta iconografica della città miniata, nella quale si vedeva l'esser suo nei tempi di Pipino [...] Ho fatto fare diligenza in quel monastero per mezzo di un mio fratello, ch'ho in Fiandra. È stato risposto che quella carta non vi è più, e che fu data al P. Mabillon, quando colà si trattenne».⁴ Poiché Jean Mabillon era morto nel 1707, la «carta iconografica» doveva trovarsi presso l'ultima dimora del teologo o presso chi ne aveva raccolto l'eredità. Non sappiamo che cosa accadde, ma ventiquattro anni dopo Maffei andò personalmente a Lobbes sicuro di trovare il documento. Scrisse della nuova ricerca a Bertoldo Pellegrini, il 22 settembre 1736: «La disgrazia ha voluto che l'abate non c'era, e che ha seco le chiavi d'ogni cosa. Mi dissero esser a Brusselles, onde son tornato qua, e gli ho parlato. Forse sarà meglio che non l'abbia trovato, perché si sarebbe fatta una ricerca in fretta, dove così mi ha promessa di farla esattissima e di farmi copiare quanto si troverà».⁵

Maffei attese quasi tre anni. La carta giunse a Verona corredata sul retro dell'autenticazione e del sigillo dell'abate Teodolfo Bernabé, caratterizzato dal motto «Favete»:

Ego Theodulphus humilis abbas monasterii sancti Petri, Lobbiis, Congregationis monasteriorum Belgicorum a Sancta Sede apostolica immediate dependentium praeses et visitator, testor hanc tabulam topographicam delineari et pingi simulque versus exscribi iussisse, e veteri codice in Archiviis nostris conservato et ab illustrissimo reverendissimoque Ratherio quondam Lobbiensi monacho, postea veronensi episcopo manuscripto, et hoc ad instantiam praenobilis ac perillustrissis domini domini Scipionis marchionis de Maffei; in quorum fide manu propria subscripsi et sigillo nostro consueto munivi, Lobbis, hac prima marti 1739.

2. J. MABILLON, *Vetera analecta, sive Collectio veterum aliquot operum et opusculorum omnis generis, carminum, epistolarum, diplomatum, epitaphiorum, etc. cum itinere germanico, adnotationibus et aliquot disquisitionibus*, Parigi 1723 (stampato secondo l'edizione del 1675), p. 410.

3. Vedi la recente voce biografica: G.P. ROMAGNANI, *Maffei Scipione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2006, pp. 256-263, cui si rimanda anche per la nutrita bibliografia.

4. S. MAFFEI, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, Milano 1955, I, pp. 99-100.

5. MAFFEI, *Epistolario*, II cit., p. 764.

Theodulphus abbas Lobiensis congregationis monasteriorum a Sancta Sede Apostolica immediate dependentium praeses et visitator.

La spedizione comprendeva anche la trascrizione del *Versus de Verona* e dell'indice del manoscritto rateriano. Nel 1745 Maffei si fece mandare l'apografo della *Passio sanctorum Firmi et Rustici* e quello del *Sermo in cena domini*, scritto da Raterio nel 964. Questi quattro testi di Lobbes I confluirono nel codice CXIV della Biblioteca Capitolare, assieme all'immagine della città.⁶ Non sappiamo che cosa avesse pensato Maffei dopo aver ricevuto l'*Iconografia* dipinta di Verona. Probabilmente non la ritenne troppo interessante e, comunque, morì nel 1755, senza pubblicarla e senza citarla in altre opere.

Quando nel 1752 il mercante Giovanni Battista Biancolini (1697-1780), appassionato cultore di storia veronese, volle ottenere una 'copia' dell'*Iconografia* e del *Versus de Verona* non si rivolse a Maffei (e, se lo fece, dovette ricevere un secco diniego). Scipione Maffei, del resto, disprezzava Biancolini, considerandolo un dilettante. In una lettera ad Anton Francesco Zaccaria del 24 maggio 1751 lo definiva: «un uomo di fontico, che non ha letteratura alcuna, che si fa dare or da uno, or da un altro pezzi etc. che usa furberie grandi per farsi nominare qua e là, ma a Verona è pienamente in ridicolo».⁷

Il tenace Biancolini chiese aiuto a un amico commerciante di Aquisgrana, tale Bartolomeo Vanleuvevigh, perché si adoperasse presso l'abate di Lobbes, padre Paolo du Bois. Il priore commissionò il lavoro a un pittore rimasto sconosciuto della città di Cambrai⁸ e da quella 'copia' dipinta (ormai perduta) ricavò la tavola xilografica a colori (mm 405 x 615) pubblicata nell'appendice illustrativa del volume *Serie cronologica dei vescovi e governatori di Verona* (1757). La tavola edita determinò la maggior fortuna dell'apografo di Biancolini,⁹ almeno fino al 1901 quando Carlo Cipolla diede alle stampe una memoria per gli Atti della Reale Accademia dei Lincei dal titolo *L'antichissima iconografia di Verona secondo una copia inedita*. La copia inedita era ovviamente quella del codice CXIV della Biblioteca Capitolare.

Le immagini tramandate da Maffei e da Biancolini sono pressoché identiche. Si osservano tre differenze: a) la scritta relativa al fiume Adige è «Athesis» nella copia del Maffei

6. Si precisano le posizioni dei 'testi' rateriani tratti da Lobbes I all'interno del codice CXIV della Biblioteca Capitolare, già appartenuto a Scipione Maffei: *Sermo in cena domini*, cc. 118r-120v; *Passio* dei santi Fermo e Rustico, cc. 183r-186r; *Versus de Verona*, cc. 187r-188v; «*Iconografia rateriana*», c. 190; Indice di Lobbes I, c. 191. Le vicende di Scipione Maffei in rapporto all'*Iconografia* sono ricordate anche in P. BALLERINI, G. BALLERINI, *Ratherii episcopi veronensis opera*, Verona 1775, pp. XI-XIII.

7. MAFFEI, *Epistolario*, II cit., p. 1309. Cfr. A. Petrucci, *Biancolini Giambatista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 243-244: «il Biancolini era un isolato, un dilettante e un mercante: tre grossi difetti agli occhi della società letteraria del suo tempo».

8. G.B. BIANCOLINI, *Serie cronologica dei vescovi e governatori di Verona*, Verona 1757, p. 55. Cfr. P. SIMONI, *Un erudito del Settecento: Giambattista Biancolini*, in «Studi storici Luigi Simeoni», XXXIII (1983), p. 23.

9. Tra i primi a darne risalto, in un contesto peraltro dedicato a Maffei, Pietro e Gerolamo Ballerini nel 1775: «Idem dicendum de Rythmo, qui Veronae laudes praefert: ab anonimo enim, qui Pipini Italiae Regis aetate vixit, lacubratus fuit. Eiusdem generis et aetatis esse videtur Iconographia eiusdem urbis, quae ipsi Rythmo subiicitur, et a Io. Baptista Biancolino ex eodem codice nuperrime edita est» (*Ratherii episcopi*, p. XIII).

e «Atiesis» in quella del Biancolini, per un evidente errore di trascrizione nell'apografo del secondo, come puntualizzato da Carlo Cipolla;¹⁰ b) i segni arcuati a fianco dell'edificio del Teatro romano («Arena minor») – che potrebbero rappresentare i covoli dello stesso teatro al di sotto dell'edificio identificato per congettura con la chiesa dei Santi Siro e Libera – nella versione xilografica hanno una definizione più precisa, quasi architettonica, rispetto a quella più sfumata e ambigua del codice maffeiiano; c) gli edifici a sinistra dell'Arena, che nella copia del Maffei sono chiaramente esterni alle mura, nel Biancolini appaiono quasi inglobati nelle mura stesse, come se fossero stati ricavati nel loro spessore.

La maggiore o minore credibilità di queste due ultime varianti non ha una soluzione definitiva. Tendenzialmente si ha più fiducia nella carta del Maffei, perché la tavola edita dal Biancolini può aver subito delle forzature schematiche accentuate dalla traduzione xilografica. Forse un'esagerazione del segno è più verosimile per i presunti arcovoli (oggetto di discussione anche in questi atti),¹¹ mentre la diversa interpretazione degli edifici rispetto alle mura è meno facile da giustificare come un semplice fraintendimento grafico.

La descrizione dell'immagine di Verona rispetto al punto di vista e alle modalità di rappresentazione è ottimamente restituita in questi atti nel saggio di Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina, a cui rimandiamo anche per la bibliografia. La trascrizione, la traduzione e il commento dei versi e delle didascalie sono affrontati con la consueta perizia da Marco Petoletti.

La posizione e il significato dell'Iconografia rateriana nel codice Lobbes I

L'indice completo del codice detto Lobbes I inviato dall'abate belga a Scipione Maffei nel 1739 assieme all'*Iconografia* è fondamentale per conoscere il contenuto del manoscritto appartenuto al vescovo Raterio.¹² Il volume Lobbes I era principalmente una raccolta di storie di martiri, un passionario ricavato da altri presenti nella Biblioteca del Capitolo di Verona (o forse un unico martirologio, prelevato dalla biblioteca capitolare o vescovile).¹³ Il codice accoglieva poi, come detto, il *Versus de Verona*, la 'carta' dell'*Iconografia* e il testo del *Sermo in cena domini*, scritto dallo stesso vescovo nel 964.

Se la «partecipazione morale di Raterio alla compilazione del volume» è considerata

10. C. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia*, in «Memorie della R. Accademia dei Lincei», CCXCVIII, 1901, p. 50, nota 1.

11. Vedi la differente interpretazione degli 'archetti' del teatro tra il saggio di Francesco Capiotti e Gian Maria Varanini (considerati i covoli di cui parlano i documenti), quello di Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina (modalità grafiche di segnalare il rilievo collinare) e quello di Margherita Bolla (ambienti voltati collegabili con l'odeon).

12. Vedi sull'argomento il saggio di Marco Petoletti in questo volume, anche per il riferimento al codice in un inventario dei manoscritti del monastero di Lobbes steso tra il 1049 e il 1160: F. DOLBEAU, *Un nouveau catalogue des manuscrits de Lobbes aux XI^e et XII^e siècles*, «Recherches augustiniennes», 13, 1978, pp. 25, 29-30; 14, 1979, pp. 207-209.

13. Vedi il saggio di Marco Petoletti in questo volume.

ormai assodata,¹⁴ rimane discutibile che egli avesse partecipato all'eventuale trascrizione dei testi che lo compongono. La formula introduttiva a capo dell'indice stilato nel XVIII secolo ci rassicura sul protagonismo del presule nella confezione dell'opera, con due distici scritti dallo stesso pastore.

Index eorum quae continetur in antiquo Lobbiensi manuscripto in quo Verona civitas describitur quodque Ratherius episcopus a se scriptum his versibus in eo contentis fatetur:

Qui coepisse librum dederas finire dedisti,
Cunctipotens, famulo dando rogata tuo,
Hunc ego Ratherius pro te quia ferre laborem
Suscepi, proba dilue, Christe, mea.¹⁵

Questi versi, che sembrano garantire la paternità di Raterio sul manoscritto, si trovano anche in un altro codice accostato al vescovo e potrebbero essere stati copiati, come puntualizza Marco Petoletti nel saggio contenuto in questi atti. Non è sicuro, perciò, che essi fossero stati sicuramente composti per 'autografare' la realizzazione di Lobbes I.

La data del sermone *In cena domini* (964) costituisce un riferimento per la cronologia del codice: Raterio avrebbe messo assieme (o fatto comporre) il manoscritto durante il suo terzo soggiorno veronese, per portare con sé il codice al monastero di Lobbes, nel 968, quando lasciò definitivamente Verona.¹⁶ È molto probabile, quindi, che anche la 'carta' con l'*Iconografia* della città fosse stata dipinta durante l'ultimo periodo veronese del vescovo (962-968). La posizione dell'immagine tra le *passiones* dei santi appare casuale, slegata da logiche di relazione, così come quella del sermone. Ecco l'estratto dall'indice:

[...]
Adriani passio
Eufemiae virginis passio
Civitas Veronensis depicta
Calixti papae passio
Caesari martyris
Quatuor Coronatorum martyrum
Theodori martyris
Mannae vel Menatis martyris
Sermo Ratheri episcopi in Coena Domini
Sabini episcopi passio
[...]¹⁷

14. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia* cit., p. 50.

15. Vedi la traduzione dei versi nel saggio di Marco Petoletti in questo volume.

16. Cfr. ancora il saggio di Marco Petoletti in questo volume.

17. L'indice è edito in CIPOLLA, *L'antichissima iconografia* cit., pp. 51-54.

Verosimilmente il vescovo realizzò il passionario come repertorio di consultazione personale e in questa miscellanea sacra infilò, come fossero delle carte di memoria, il *Sermo in coena Domini*, il *Versus de Verona* e l'*Iconografia*. Oppure, come detto, portò con sé un passionario esistente, inserendo gli altri testi o trascrivendoli nelle carte eventualmente rimaste vuote. L'elemento unificante era la provenienza veronese o, nel caso, del sermone, la sua probabile redazione nella città atesina.

L'*Iconografia* di Verona non era, quindi, un'immagine miniata posta a corredo del manoscritto Lobbes I, ma piuttosto un sontuoso 'appuntamento' grafico e pittorico. Forse fu realizzato apposta, forse era una 'carta' preesistente di cui il vescovo si era impossessato. Poiché il *Versus de Verona* non è segnalato dall'indice, si deve credere che il riferimento alla «Civitas Veronensis depicta» comprendesse anche il componimento letterario. L'estensore del sommario considerò, quindi, l'immagine congiunta con i versi. Non è possibile sapere se questa scelta fosse dovuta ad una forzatura interpretativa dell'estensore settecentesco o se egli avesse recepito una precisa modalità di presentazione del codice originale. Si osserva, tuttavia, che anche Jean Mabillon – il solo testimone diretto del manoscritto di Lobbes, oltre al compilatore dell'indice – valutò l'*Iconografia* come conseguenza figurativa del *Versus de Verona*. Si tratta di un indizio sul modo in cui erano montati i 'testi'? Questa combinazione era stata voluta da Raterio? Una corrente interpretativa, che si fa risalire, suo malgrado, proprio a Mabillon, rilanciata nel 1773 da Giovanni Giacomo Dionisi,¹⁸ ha considerato appunto che il componimento poetico fosse la fonte d'ispirazione da cui fu tratta l'immagine urbana. Se davvero il codice Lobbes I 'istituiva' un nesso tra *Versus de Verona* e *Iconografia* è possibile che questo nesso riflettesse una volontà di Raterio. Il vescovo poteva sapere della relazione originaria tra i due 'testi' o averla, a sua volta, 'inventata', con un atto interpretativo, unendo quanto non era stato realizzato in modo congiunto, o commissionando egli stesso l'*Iconografia* a corredo dei versi. Se così fosse la carta dell'*Iconografia* sarebbe pressoché contemporanea al *Versus* (fine VIII - inizio IX secolo) oppure successiva, con un termine *ante quem* nella fine dell'episcopato rateriano su Verona (968).

Carlo Cipolla aveva già indicato tuttavia quanto sia oggettivamente debole individuare un legame stretto di causa-effetto tra il dettato del *Versus* e le scelte dell'*Iconografia* dipinta: il primo si dilunga anche nella descrizione della città sacra (con l'elenco delle chiese), mentre la figurazione urbana dipinta evidenzia soprattutto i grandi edifici civili e laici.

Mettendo da parte quindi il collegamento col *Versus*, le alternative possibili sono due: a) l'*Iconografia* è il memoriale di un'idea visiva contemporanea della città commissionata da Raterio in piccolo formato, come un 'quadro' sciolto; b) l'immagine costituiva la replica di una rappresentazione 'antica' di Verona che Raterio poteva vedere in città: in un codice miniato o in una figurazione pittorica o musiva.

In entrambi i casi questa illustrazione avrebbe avuto per il vescovo un valore evocativo analogo a quello del *Versus*: il legame istituito tra i 'testi' da Raterio all'interno di Lobbes I era fondato sul sentimento del ricordo.

A fronte di queste riflessioni – oltre all'ipotesi di datazione argomentata da Giovanni

18. G.G. DIONISI, *Il ritmo dell'Anonimo Pipiniano volgarizzato, commentato e difeso*, Verona 1773.

Gaetano Dionisi, sulla contemporaneità dell'*Iconografia* al *Versus de Verona*¹⁹ – sono state avanzate nella storiografia tre proposte cronologiche principali: 1) l'ipotesi di Carlo Cipolla, seguita dalla maggior parte degli interpreti, di ricondurre l'immagine all'età di Berengario I (888-924), basata, tra l'altro, sul riconoscimento della chiesa dei Santi Siro e Libera presso il Teatro romano, fondata tra il 913 e il 922 (identificazione, invero, non sicura);²⁰ 2) l'ipotesi di Silvia Lusuardi Siena di considerare l'*Iconografia* come l'apografo di una figurazione del VI secolo, forse del palazzo di re Teodorico. L'*Iconografia* rappresenterebbe le opere promosse dal sovrano a Verona, poste in primo piano dalle didascalie;²¹ 3) l'ipotesi di Xavier Barral i Altet di ascrivere l'*Iconografia* direttamente a Raterio.²²

Queste ipotesi interpretative sono state il punto di partenza delle riflessioni presentate al seminario *L'Iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata* svolto il 6 maggio presso il Museo di Castelvecchio e, ora, per questa raccolta di atti, nei quali, come sempre accade, gli studiosi hanno integrato, completato e ripensato i loro interventi.

19. A questa stregua, Alessandro Da Lisca pensava che l'*Iconografia* fosse di poco posteriore al *Versus de Verona*: A. DA LISCA, *Le fortificazioni a Verona: dai tempi romani al 1866*, Verona 1916, pp. 38-39.

20. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia*, pp. 13-14; L. SIMEONI., *Verona nell'età precomunale*, in *Studi su Verona nel Medioevo*, in «Studi storici veronesi», VIII-IX, (1957-1958), p. 11; P. GAZZOLA, *Ponte Pietra a Verona*, Firenze 1963, p. 39; C.G. MOR, *Dalla caduta dell'impero al Comune*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964, pp. 32, 232-233; G. LORENZONI, *Dall'occupazione longobarda al Mille*, in *Ritratto di Verona: lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. PUPPI, Verona 1978, pp. 158-159; D. CERVATO, *Raterio di Verona e di Liegi. Il terzo periodo del suo episcopato veronese (961-968): scritti ed attività*, Verona 1993, pp. 102-103.

21. S. LUSUARDI SIENA, *Sulle tracce della presenza gota in Italia: il contributo delle fonti archeologiche*, in *Magistra Barbaritas. I barbari in Italia*, Milano 1984, p. 523, nota 78. L'ipotesi che l'*Iconografia* fosse l'apografo «di una grande lunetta, di una solenne composizione murale – affresco o mosaico – fosse decorante una chiesa, o altro edificio, caro al fuggiasco Raterio» era stata avanzata già da Edoardo Arslan, ma ritenendo che anche l'originale risalisse al X secolo (E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, p. 39).

22. X. BARRAL I ALTET, *Verona: l'immaginario della città intorno*, in «Verona Illustrata», 19, 2009, pp. 35-42, come ipotesi complementare già in Lorenzoni, *Dall'occupazione* cit., pp. 148-149.

MARCO PETOLETTI

L'ICONOGRAFIA RATERIANA: LE DIDASCALIE E I VERSI CELEBRATIVI

Il 30 giugno 968 si chiudeva a Verona un processo intentato contro l'indomabile vescovo Raterio che, dopo tormentate vicissitudini per la terza volta nel 962, al seguito di Ottone I, era riuscito a riappropriarsi della sua sede, da cui era stato scacciato nel 948: il carattere deciso del presule, proveniente da Liegi, gli inimicò ancora una volta le forze cittadine come anche il clero, indocile alla severa disciplina imposta.¹ Le trame del deposto Milone contribuirono alla condanna che indusse l'anziano vescovo ad abbandonare definitivamente la sua Verona per rifugiarsi come abate nel monastero di Lobbes, nel quale era entrato da fanciullo e dove era avvenuta la sua formazione culturale, quindi ad Aulne, infine a Namur, dove morì il 25 aprile 974, avendo abbondantemente oltrepassato la soglia, allora veneranda, di ottant'anni.² Durante la terza fase del suo episcopato veronese Raterio, scrittore potente e oscuro, tra l'altro aveva composto nel 962 l'*Invectiva de translatione sancti Metronis*, pesante *j'accuse* ai suoi fedeli che avevano trascurato di onorare adeguatamente i santi resti del penitente Metrone, la cui fisionomia è affidata a poche tracce agiografiche più tarde, oltre che allo scritto rateriano, provocandone il furto.³ Da Verona Raterio partì con molti beni, come racconta vivacemente Folcoino nei *Gesta abbatum Lobbiensium*:⁴

Qui [Ratherius] pertaesus civium insolentia, simulque suspectam habens innatam illis et peculiarem perfidiam, de reditu cogitabat, proponens illud, quod in aliena patria saepe quidem bene vivitur, sed male moritur. Mittit igitur ad abbatem librum, quem praetitulavit Conflictum duorum, pro eo quod in eodem disputans, utrum reverteretur necne, anxius fluctuaret, simul et

1. In generale D. CERVATO, *Raterio di Verona e di Liegi. Il terzo periodo del suo episcopato veronese (961-968): scritti e attività*, Verona 1993, pp. 102-109.

2. F. WEIGLE, *Der Prozess Rathers von Verona*, in *Atti del congresso internazionale di diritto romano e di storia del diritto*, Verona, 27-29 settembre 1948, a cura di G. Moschetti, iv, Milano 1953, pp. 277-292 (trad. italiana F. WEIGLE, *Il processo di Raterio di Verona*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», 4, 1953, pp. 29-44).

3. E. ANTI, *Raterio, Verona e il furto del corpo di san Metrone*, in *Il difficile mestiere di vescovo*, in «Quaderni di storia religiosa», 7, 2000, pp. 9-29; P. TOMEA, *Il segno di Edipo. Parricidio, incesto e 'materia tebana' nelle fonti agiografiche medioevali (con una Vita inedita di Sant'Ursio)*, in «Scribere sanctorum gesta». *Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*, éd. par É. Renard, M. Trigalet, X. Hermand, P. Bertrand, Turnhout 2005, pp. 717-761: 733-734.

4. *Folcuini Gesta abbatum Lobbiensium*, ed. G.H. PERTZ, in *MGH, Scriptores*, iv, Hannoverae 1841 [= Stuttgart-New York 1963], pp. 52-74: 69.

rogans, ut mitterentur ei equi et comites, quo expeditus ab eis iter accelerare posset. Factum est, missum est; venit ille, afferens secum auri et argenti, non dicam pondera, sed ut ipsius verbis utar, massas et acervos. Ex quibus a Lothario rege mercatus est sancti Amandi abbatiam.

È da credere che il vescovo scacciato portasse con sé anche libri, compresi alcuni testimoni della sua ampia produzione letteraria. Il suo amore per i manoscritti e ancor più per i testi lì trasmessi è provato dal grande numero di postille autografe depositate sui margini, ora semplici *notabilia*, utili talora per fissare nella memoria vocaboli rari da usare poi nella produzione personale, ora più complesse glosse, che rivelano gli interessi dell'erudito presule: molto ancora resta da fare, nonostante alcuni studi eccellenti, per meglio analizzare e comprendere il metodo di lettura di Raterio. Sono infatti più di quindici i manoscritti con interventi sicuramente autografi del vescovo, e forse altri ancora attendono di essere richiamati all'attenzione degli studiosi.⁵ L'inventario dei libri dell'abbazia di Lobbes, steso nel 1049, ma aggiornato fino grosso modo al 1160, comprende sette volumi esplicitamente indicati come contenenti opere di Raterio.⁶

164. Ratherii veronensis episcopi inefficax ut sibi visum est garritus lib I. Vol I.

165. Eiusdem praeloquiorum hoc est agonisticon lib VI. Vol I.

166. Eiusdem confessionum lib I, cum quo Pascasii Ratberti de corpore et sanguine Domini. Vol I.

167. Item Ratherii liber qui dicitur frenesis. Versus eiusdem. Item contra Baldricum invidum. Eiusdem epistolae. Palladii viri clarissimi de praeceptis rei rusticae lib IIII. Dieta Theodori medici. Pauli Orosii contra paganos lib III ad Augustinum. Vol I.

228. Vita sancti Ursmari episcopi edita a Raterio veronensi episcopo laubiensi monacho. Miracula eiusdem. Item vita eiusdem. Hymnus de eodem a sancto Ermino editus. Vita sancti Ermini episcopi et confessoris. Item vita sancti Ursmari metrice descripta. Vol I.

240. Gerbertus de abaco. Raterio de adventu Domini. Dicta de compoto. De musica. Vol I.

241. Ratero (*sic*) de luna vel compoto...

5. L'elenco provvisorio di manoscritti con note o interventi autografi di Raterio è offerto da B. BISCHOFF, *Ratheriana* (1968), in Id., *Analecta novissima. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1984 (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, 7), pp. 10-19: 11-12. Si aggiungano i seguenti codici: Trier, Stadtbibliothek, 149/1195 (F. DOLBEAU, *Ratheriana*. III. *Notes sur la culture patristique de Rathier*, in «Sacris erudiri», 29, 1986, pp. 151-221); Vat. lat. 4979 (C. LEONARDI, *Von Pacificus zu Rather. Zur Veroneser Kulturgeschichte im 9. und 10. Jahrhundert*, in «Deutsches Archiv», 41, 1985, pp. 390-417) e Vat. lat. 5767 (DOLBEAU, *Ratheriana*. III, p. 152 nota 3). Le postille rateriane al ms. Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, Voss. Lat. F.48, con Marziano Capella, sono pubblicate da C. LEONARDI, *Raterio e Marziano Cappella*, in «Italia medioevale e umanistica», 2, 1959, pp. 73-102. Si veda anche C. LEONARDI, *Glossae*, in *Ratherii Veronensis Praeloquiorum libri VI...*, cura et studio P.L.D. Reid, Turnholti 1984 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 46A), pp. 291-314.

6. F. DOLBEAU, *Un nouveau catalogue des manuscrits de Lobbes aux XI^e et XII^e siècles*, in «Recherches augustiniennes», 13, 1978, pp. 3-36: 25, 29-30; 14, 1979, pp. 191-248: 207-209, 216-217, 220. Un utilissimo elenco delle opere di Raterio, con bibliografia, si trova in *Clavis Scriptorum Latinorum Medii Aevi Auctores Italiae (700-1000)*, a cura di B. Valtorta, Firenze 2006, pp. 240-267.

Inoltre a Lobbes era custodito un codice che trasmetteva il *Sermo in cena Domini* di Raterio insieme a una cospicua raccolta di vite di santi.⁷ Questo volume, che dal 1854, anno della pubblicazione dell'ampia monografia di A. Vogel sul vescovo di Verona,⁸ si suole indicare con la sigla di Lobbes I, è presente negli inventari medievali del monastero tra altri ricchi passionari e, con molti manoscritti di quell'istituzione, è andato perduto nei torbidi della Rivoluzione francese, quando nel 1793-1794 le truppe di Jourdan distrussero gli edifici e provocarono la dispersione e l'incendio dei libri. Oltre alle molte *passiones* e a un consistente estratto del *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours, corrispondente ai capitoli 1-62, Lobbes I presentava altri motivi di grande interesse, non solo per avere preservato l'omelia rateriana sull'ultima cena: dopo la vita di santa Eufemia, che si celebra il 16 settembre, e prima di quella dedicata a papa Callisto (14 ottobre), il manoscritto conteneva una *Civitas Veronensis depicta*, che comprendeva la trascrizione del celebre ritmo pipiniano, scritto a Verona nei primi anni del sec. IX, a imitazione di un'analoga *laus urbis* milanese,⁹ il *Versum de Mediolano civitate*, composta intorno al 738, ai tempi di re Liutprando e del vescovo Teodoro, e quella mappa di Verona, dove il disegno della città è accompagnato di tre distici elegici e da secche didascalie in prosa, che si è soliti indicare come *Iconografia rateriana*. Se il codice, come si è anticipato, non esiste più, divorato dalle fiamme rivoluzionarie, fortunatamente ne restano alcune descrizioni e trascrizioni parziali, grazie alle quali si riesce a intravederne la fisionomia.¹⁰ L'interesse per il volume da parte degli eruditi veronesi fu provocato dalla pubblicazione nel 1675 dei *Vetera Analecta* di Jean Mabillon, che sulla base del nostro Lobbes I aveva stampato alle pp. 371-375 del primo volume il *Versus de Verona*. Il Mabillon aveva avuto occasione qualche anno prima, nel 1672, di studiare il manoscritto. Scipione Maffei si indirizzò allora all'abate di Lobbes, Teodolfo Bernabè, che gli mandò tra 1739 e 1745 copie parziali del codice custodito allora negli *armaria* del monastero da lui presieduto. Così nel 1739 il Maffei ottenne l'indice del contenuto, la trascrizione del ritmo pipiniano e una riproduzione ad acquerello dell'*Iconografia rateriana*, quindi nel 1745 ebbe un apografo della *passio sanctorum Firmi et Rustici* trasmessa nel libro e del *Sermo in cena Domini* di Raterio. Le copie di Scipione Maffei passarono, alla sua morte nel 1755, alla Biblioteca Capitolare di Verona, dove sono ancora adesso custodite nel ms. cxiv (106):¹¹ in particolare il *Versus de Verona* e l'*Iconografia*, trasmessi nel 1739, si trovano rispettivamente alle cc. 187r-188v e nell'ultimo foglio del codice, mentre la *Passio* dei santi Fermo e Rustico e il *Sermo* rateriano, avuti nel 1745, occupano le cc. 183r-186r e le cc. 118r-120v. Qualche anno più tardi, nel 1752, grazie all'intervento di un mercante di Aquisgrana, anche Giovanni Battista Biancolini riuscì a ottenere una

7. DOLBEAU, *Un nouveau catalogue* cit., p. 27 n. 199; ID., *Ratheriana*. I. *Nouvelles recherches sur les manuscrits et l'oeuvre de Rathier*, in «Sacris erudiri», 27, 1984, pp. 373-431: 374-386.

8. A. VOGEL, *Ratherius von Verona und das zehnte Jahrhundert*, II, Iena 1854, pp. 24-55.

9. *Veronae rythmica descriptio*, a cura di L. Simeoni, Bologna 1919 (RIS², II/1), pp. XII-XV; *Versus de Verona, Versum de Mediolano civitate*, a cura di G.B. Pighi, Bologna 1960, pp. 7-8, 15-24.

10. DOLBEAU, *Ratheriana*. I cit., pp. 374-386, con eccellente ricostruzione del ms. Lobbes I e della sua storia.

11. A. SPAGNOLO, *I Manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona*, a cura di S. Marchi, Verona 1996, p. 207.

copia del ritmo in lode di Verona e dell'*Iconografia*, da lui stampate nel 1757 nel volume *Dei vescovi e governatori di Verona*, alle pp. 115-119: purtroppo però le carte preparatorie, in particolare quelle che presentavano la riproduzione del disegno con la pianta di Verona, sono smarrite. Dunque l'apografo maffeiano, risalente all'anno 1739, oggi nel ms. Verona, Biblioteca Capitolare, cxiv (106), e quello del Biancolini, avuto nel 1752 e stampato nel 1757, indipendenti tra loro, sono il fondamento per la ricostruzione del disegno conservato un tempo nel ms. di Lobbes, andato distrutto nel 1793-1794.

Oltre all'indice del così detto Lobbes I, mandato al Maffei nel 1739 dall'abate Bernabé, esistono altre due descrizioni parziali del manoscritto: quella dell'inventario medievale di Lobbes del 1049-1160, e quella, molto lacunosa, ma arricchita dagli *incipit* dei testi registrati, realizzata, nel primo quarto del sec. XVII, per il gesuita H. Rosweyden, morto nel 1629, appassionato raccoglitore di informazioni sui leggendari conservati ai suoi tempi nelle biblioteche della Francia del Nord e del Belgio.¹² Ma l'elenco inviato a Scipione Maffei è di gran lunga il più completo e preciso: questo, trasmesso nei primi fogli del più volte citato ms. Verona, Biblioteca Capitolare, cxiv (106), è stato pubblicato per la prima volta da Carlo Cipolla nel 1901 e, in tempi più recenti, da François Dolbeau, che si è avvalso, per la ricostruzione del contenuto originario di Lobbes I, anche delle altre due descrizioni, l'una medievale, ma salvata in carte moderne, l'altra secentesca.¹³ E all'acribia del Dolbeau si deve la più serrata e completa analisi di questo libro perduto, un tempo nella biblioteca di Lobbes, come anche degli altri testimoni con opere di Raterio custoditi nel monastero belga. Grazie dunque a queste liste antiche e moderne si può ricostruire con sufficiente approssimazione il contenuto di Lobbes I. Si trattava di un ampio passionario distribuito in ordine cronologico dall'inizio dell'anno, cui seguiva la trascrizione di parte del *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours. L'analisi del santorale e la presenza di alcune vite di martiri venerati a Verona rendono molto probabile l'ipotesi che questo leggendario fosse appunto di origine veronese, come manifesta altresì la sovrapposibilità parziale con il ms. Verona, Biblioteca Capitolare, xcv (90), *Vitae sanctorum*, copiato nei primi anni del sec. IX nello stile di Pacifico.¹⁴ Al nucleo principale, forse su fogli originariamente bianchi, furono aggiunti testi estravaganti: un *Initium cuiusdam lectionis super passionem domini secundum Mattheum*, di cui i fratelli Ballerini cercarono vanamente di ottenere copia, reputandola di Raterio, la *Civitas Veronensis depicta*, con il ritmo pipiniano e la così detta *Iconografia rateriana*, e infine il *Sermo in cena Domini* del vescovo veronese. Per di più, all'inizio il manoscritto di Lobbes era arricchito da quattro versi in cui Raterio, in prima persona, implorava il soccorso divino:

12. DOLBEAU, *Ratheriana*. 1 cit., pp. 375-377.

13. C. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia di Verona secondo una copia inedita*, in «Memorie della R. Accademia dei Lincei», CCXCVIII, 1901, pp. 49-60; DOLBEAU, *Ratheriana*. 1 cit., pp. 377-382.

14. SPAGNOLO, *I Manoscritti* cit., pp. 173-174; DOLBEAU, *Ratheriana*. 1 cit., pp. 377. Per la datazione al sec. IX in: P. PETITMENGIN, *Les Vies latines de sainte Pélagie. Inventaire des textes publiés et inédits*, in «Recherches augustiniennes», 12, 1977, pp. 279-305: 300 (su indicazione di Bernhard Bischoff).

Qui coepisse librum dederas, finire dedisti,
 Cunctipotens, famulo dando rogata tuo.
 Hunc ego Ratherius pro te quia ferre laborem
 suscepi, proba dilue, Christe, mea.

[Tu, che avevi concesso di cominciare il libro, hai concesso di finirlo, Onnipotente, concedendo al tuo servo quanto richiesto. Poiché io, Raterio, mi sono incaricato di sopportare questa fatica, monda, Cristo, i miei peccati].

La lettura di questi due distici indusse l'autore della copia settecentesca a pensare che l'antico codice di Lobbes fosse autografo dello stesso Raterio, che in essi chiedeva venia a Dio come ricompensa di avere affrontato lo sforzo di esemplare il volume. Ma questi stessi versi sono copiati, e non dalla mano del vescovo, anche a c. 127r del ms. Valenciennes, Bibliothèque municipale, 843, l'unico testimone dei *Praeloquia* e il solo dei codici con opere di Raterio, custoditi nella biblioteca di Lobbes, a essere scampato alle fiamme nel 1793, perché allora fu sottratto dal bibliotecario Dom Lengrand.¹⁵

Resta ancora da dire, per quanto riguarda la storia di Lobbes I e dei suoi lettori, che nel secondo quarto del sec. XI il dotto Sigeberto di Gembloux consultò forse il codice, riprendendo spunti del *Versus de Verona* per comporre i cento esametri in lode di Metz, inseriti all'interno della vita in prosa da lui dedicata al vescovo della città Teoderico I.¹⁶

Veniamo ora al testo poetico e alle didascalie che accompagnano l'*Iconografia*: l'edizione può essere fissata con sicurezza ricorrendo ai due apografi settecenteschi del perduto manoscritto Lobbes I (B = GIOVANNI BATTISTA BIANCOLINI, *Dei vescovi e governatori di Verona*, Verona 1757; V = Verona, Biblioteca Capitolare, cxiv (106), a. 1739). Innanzitutto il disegno è circondato su tre lati da sei versi, per la precisione tre distici elegiaci. Il primo, scritto di seguito, ma con un congruo spazio bianco per segnalare il passaggio dall'esametro al pentametro, è alloggiato nel margine inferiore; il secondo, distribuito su due righe, si trova a sinistra; il terzo, infine, occupa il margine superiore e, come il primo, è tracciato senza soluzione di continuità senza rispettare la segmentazione dei versi, se si eccettua, anche in questo caso, lo spazio lasciato in bianco tra i due versi di cui è costituito. È ora di leggere e commentare il breve carne:¹⁷

Magna Verona, vale! Valeas per secula semper
 et celebrent gentes nomen in orbe tuum.
 Nobile, praecipuum, memorabile, grande theatrum,
 ad decus exstructum, sacra Verona, tuum.

15. DOLBEAU, *Ratheriana*. 1 cit., pp. 386-389.

16. G. ORLANDI, *Dall'Italia del nord alla Lotaringia (e ritorno?)*. Un capitolo nella storia delle laudes civitatum, in *Nova de veteribus. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*, hrsg. von A. Bihrer, E. Stein, München-Leipzig 2004, pp. 357-365.

17. Si veda anche G.B. PIGHI, *Verona nell'ottavo secolo*, Verona 1963, pp. 51-55.

De summo montis castrum prospectat in urbem,
Dedalea factum arte viisque tetrīs.

4 exstructum] extractum B

[Grande Verona, addio! Che tu viva nei secoli per sempre
e le genti celebrino nel mondo il tuo nome.
Nobile il teatro, eminente, memorabile, grande,
costruito per renderti bella, sacra Verona.
Dall'alto del colle il castello sovrasta la città,
fatto con l'arte di Dedalo e con oscure gallerie].

Dal punto di vista ortografico, se pure le copie settecentesche furono scrupolose in proposito, si nota l'assenza dei dittonghi, eccezion fatta per l'aggettivo *praecipuum* di v. 3. Un forte debito nei confronti della classicità è rivelato dal primo distico, costruito sull'*Ars amatoria* di Ovidio, 2, 739-740: «Me vatem celebrate, viri, mihi dicite laudes, / cantetur toto nomen in orbe meum»; anzi l'intero secondo emistichio del pentametro è direttamente esemplato su Ov. *Ars*, 2, 740. I versi in questione non presentano problemi di ordine prosodico; per la metrica è da segnalare soltanto lo iato *factum arte* di v. 6, che non crea particolari imbarazzi anche perché cade tra primo e secondo *colon*. Per quanto riguarda la datazione del testo, pur nell'esiguità del carme, qualche luce può essere offerta da altre caratteristiche tecniche; in primo luogo per il secondo distico si può parlare di *versus unisoni*, secondo lo schema aa, aa, in cui le sillabe in cesura e quelle finali rimano tra loro: «Nobile, praecipuum, || memorabile, grande theatrum, / ad decus exstructum, || sacra Verona, tuum». Per altro il suono *-um* percorre tutto il componimento: *tuum* è l'aggettivo possessivo che chiude identico i due pentametri 2 e 4; la stessa terminazione occorre anche nell'ultimo distico con il sostantivo *castrum* e l'aggettivo *factum*, in entrambi i casi in posizione forte, perché sotto *ictus*. La presenza di simili artifici porta decisamente a ritenere il testo di fattura medievale; le rime e la scelta dei *versus unisoni*, sebbene limitati al secondo distico, rendono il poemetto elogiativo compatibile con la cultura del sec. X e questa collocazione cronologica è quella che mi sembra più probabile per la stesura di questo carme. Che Raterio stesso, cui la tradizione dell'*Iconografia* è collegata dal punto di vista testuale, possa essere l'autore dei tre distici non so né affermare né escludere. Chiudendo una lettera mandata a Bruno, fratello di Ottone I, in accompagnamento di una copia dei *Praeloquia*, il vescovo scrive: «Carmina isthic subnexui, ut quidam assolent, nulla. Non sum enim, mihi credite, poeta, quamquam nec lateat me poetriae penitus regula» (Non ho aggiunto a questo punto, come alcuni sono soliti fare, dei versi. Non sono, credetemi, poeta, anche se non sono completamente digiuno di tecnica versificatoria).¹⁸ Effettivamente la produzione poetica nota e sicura di Raterio non è particolarmente abbondante: oltre ai

18. *Die Briefe des Bischofs Rather von Verona*, bearbeitet von F. Weigle, in *MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, I, Weimar 1949, p. 33.

versi sopra riportati, in cui il presule ringrazia Dio per avere condotto in porto la sua fatica letteraria, sono ancora da ricordare i versi inseriti nella sua *Phrenesis* (per un totale di 70 esametri e 26 distici elegiaci) e l'autoepitaffio, anch'esso trasmesso dal ms. Valenciennes, Bibliothèque municipale, 843, c. 127r:

Veronae presul, sed ter Ratherius exul,
ante cucullatus, Lobia, postque tuus.
Nobilis, urbanus pro tempore, morigeratus,
qui inscribi proprio hoc petiit tumulo:
«Conculcate, pedes hominum, sal infatuatum»,
lector propitius subveniat precibus.

[È Raterio, vescovo di Verona, ma tre volte esule,
prima e dopo vestito della tua cocolla, Lobbes,
uomo nobile, arguto secondo le circostanze, morigerato,
a chiedere di incidere sulla sua tomba queste parole:
«Calpestate, piedi degli uomini, questo sale senza sapore»;
chi legge soccorra propizio con preghiere].

Sono tre distici elegiaci leonini, di curiosa inventiva per un testo 'epigrafico', dove per altro Raterio ricorre a un'espressione biblica a lui particolarmente cara: *sal infatuatum* di Mt 5, 13 secondo la forma delle traduzioni pregeronimiane, attestata in gran copia nei Padri della Chiesa.

Nel testo poetico che accompagna l'*Iconografia* non è possibile rintracciare alcuna spia lessicale che riconduca univocamente a Raterio, il quale notoriamente costruì i suoi testi in prosa sfidando il lettore nella ricerca esasperata di vocaboli peregrini, raccolti frequentando non soltanto gli *auctores*, in primo luogo il fosforescente Gerolamo, ma pure le bizzarrie dei glossari. Soltanto l'espressione *magna Verona* rimanda a un'opera del vescovo, quell'*in-vectiva* scritta nel 962 in occasione del furto di s. Metrone, composta durante il terzo e ultimo periodo del suo travagliato episcopato sull'Adige:¹⁹

O autem magna Verona, villa quondam Platonica illa Athenis vel altera pre multitudine sapientium estimata, grandisonis sanctum tuum quare non extuleras modis? Cur mirabilia, quae per eum Deus fuerat operatus, etsi non metrico stilo vulgaras saltem prosaico?

[Ma, o grande Verona, città un tempo reputata addirittura seconda dopo la famosa Atene di Platone per l'abbondanza dei sapienti, perché non hai esaltato il tuo santo con potente eloquenza? Perché non hai divulgato se non in poesia almeno in prosa i miracoli che Iddio ha operato per mezzo di lui?]

19. Ratherii Veronensis *Opera minora*, cura et studio P.L.D. Reid, Turnholti 1976 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 46), pp. 15-16.

Ma, come ognuno vede, è un appiglio troppo fragile per sostenere al di là di ogni dubbio la tesi che Raterio stesso sia autore delle didascalie poetiche al disegno di Verona.²⁰

I versi che accompagnano l'*Iconografia*, oltre ad alcune nette differenze sul piano topografico, presentano qualche consonanza con il ritmo pipiniano, scritto, come si è detto, sul principio del sec. IX a imitazione del più antico carme in lode di Milano, il così detto *Versum de Mediolano*:²¹ e questo legame non sorprende, perché il disegno di Verona condivide con la *laus urbis* la presenza nel perduto manoscritto di Lobbes. La prima strofe è un solenne elogio di Verona, città grande e celeberrima:

Magna et preclara pollet urbs haec in Italia
in partibus Venetiarum, ut docet Isidorus,
que Verona vocitatur olim ab antiquitus.

Analogamente il primo distico del carme celebrativo riconosce la grandezza della città e si appella ai popoli affinché ne celebrino il nome. Negli altri distici sono inoltre esaltati due monumenti rappresentativi: il nobile *theatrum*, ovvero l'Arena, e il *castrum*. Anche il ritmo carolingio dedica molti versi alle vestigia antiche di Verona; tra gli edifici ricordati ci sono pure il *laberintum*, che si identifica facilmente con l'Arena, e il *castrum*, rispettivamente nelle strofe 3 e 7:

Habet altum laberintum, magnum per circuitum,
in quo nescius ingressus non valet egredere,
nisi igne cum lucerne vel a filo glomere.

Castro magno et excelso et firma propugnacula,
pontes lapideos firmatos super flumen Atesis,
quorum capita pertingunt in orbem ad oppidum.

È da notare però che il versificatore che ha elaborato il breve poemetto didascalico ha attribuito al *castrum* alcune delle caratteristiche legate all'Arena: «Dedalea factum arte viisque tetris». È quest'ultimo insomma, costruito con l'arte di Dedalo e con i suoi oscuri passaggi, a essere qualificato come un labirinto, appellativo tradizionalmente associato al grande teatro che ancora oggi possiamo ammirare. È proprio l'aggettivo *Daedaleus*, qui attribuito di *arte*, è un prezioso intarsio che evoca l'antichità classica: tra i poeti romani occorre in Orazio, *Carm.* 2, 10, 13 e 4, 2, 2 (sempre riferito a Icaro) e in Seneca tragico, *Phaedra* 1171; nel primissimo medioevo viene impiegato da un innamorato di rarità lessicale (e da un atleta delle contorsioni sintattiche), Ennodio, *Carm.* 2, 103, 2: «Bucula Dedalei cessat mentita laboris».²² Tra gli scrittori del sec. XI segnalò appena Sigeberto di Gembloux, che

20. *Ad abundantiam* segnalò che in poesia l'espressione *magna Verona* occorre in Marziale (14, 195).

21. *Versus de Verona*, pp. 152-154.

22. Magni Felicis Ennodi *Opera*, rec. F. Vogel, in *MGH, Auctores Antiquissimi*, VII, Berolini 1885, p. 182.

ne fa sfoggio nei cento versi in lode di Metz, inseriti nella sua *Vita Deoderici*, forse – come si è visto – non esenti dallo studio del ritmo pipiniano, contenuto insieme all'*Iconografia* nel codice Lobbes I, in un contesto straordinariamente vicino a quello del carne celebrativo: «cumque peto theatrum, puto Dedaleum laberinthum».²³

Resta ancora da illustrare l'aggettivo *sacra* che accompagna il nome della città al v. 4. Anche in questo caso è suggestivo ricordare come nel ritmo pipiniano le glorie pagane di Verona siano soltanto parte delle benemerienze che rendono grande la città oggetto dell'elogio: nuova linfa vitale scorre nelle vene dell'*urbs* da quando, come si legge nella strofe 9, Cristo si è incarnato, è morto ed è risorto. La schiera dei santi costituisce il baluardo e motivo d'orgoglio, al pari dei *vetera monumenta*, per la città bagnata dall'Adige. Forse può essere spiegata in questa prospettiva l'apostrofe *sacra Verona* del carne celebrativo, per il resto tutto teso a fissare sulla pergamena soltanto il ricordo di edifici del passato romano.

L'*Iconografia* è inoltre accompagnata da dieci didascalie in prosa che identificano elementi topografici e alcuni dei monumenti raffigurati. Stando all'apografo maffeiiano del 1739, queste didascalie dovevano essere scritte nel ms. Lobbes I in minuscola, tranne quella dedicata al teatro, tracciata in capitale (la stampa del Biancolini presenta i testi in caratteri tipografici normali). Due sono riservate alla geografia: ATHESIS, il cui nome in entrambe le copie settecentesche per diffrazione si legge in forma scorretta (Atiesis B; Ahesis V); MONS, per il colle che sovrasta la città. Probabilmente, come aveva già lucidamente riconosciuto Carlo Cipolla, l'errore relativo al fiume Adige fu determinato dal nesso TH dell'originale, variamente frainteso dei moderni copisti.²⁴ Uno solo è l'edificio cristiano a essere segnalato per iscritto: ECCLESIA S(ANCTI) PETRI. Tutte le altre didascalie sono consacrate a monumenti romani, partendo dall'alto a sinistra: GRADUS; ARENA MINOR; PALATIUM; ORGANUM (ma entrambi gli apografi propongono la forma *Orfanum*, che si propone generalmente di correggere in *Organum*, in virtù della persistenza a Verona del toponimo, come testimonia la chiesa di S. Maria in Organo, fondata – a quanto si sa – a metà del sec. VII); PONS MARMOREUS; THEATRUM; HORREUM. Le più evidenti di queste didascalie sono quelle per l'Arena, THEATRUM, addirittura nobilitata dalla scrittura capitale se si presta fede alla copia del 1739, e quella per il PONS MARMOREUS che occupa la posizione centrale del disegno.

Raterio stesso tra 965 e 966 scrive la *Qualitatis coniectura*, in cui ripercorre le tumultuose tappe della rivolta del suo popolo contro la sua volontà di recuperare in pieno possesso della chiesa le rendite allora gestite da interessi particolari. Il conte Buccone gli consigliò vanamente di rifugiarsi allora nel *palatium* oltr'Adige, ma il vescovo dapprima non acconsentì; solo dopo che gli eventi precipitarono, decise di trasferirsi in quel palazzo, che descrive in condizioni pietose: fu sua cura restaurarlo in tutta fretta. Lì si ritirano anche la moglie e i figli del conte, mentre Buccone difende con le sue milizie l'Arena. In quel frangente un diacono di nome Giovanni implorò il soccorso economico del presule per provvedere al portico della chiesa di S. Pietro che minacciava rovina. Nella *Qualitatis*

23. Sigeberti Gemblacensis *Vita Deoderici episcopi Mettensis*, ed. G.H. Pertz, in *MGH, Scriptores*, IV, Hannoverae 1841, pp. 461-483: 478 v. 18.

24. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia* cit., p. 50 nota 1.

coniectura sono esplicitamente menzionati tre dei monumenti presenti nell'*Iconografia*, il *palatium*, l'Arena e S. Pietro:²⁵

Quid magis? Neminem accuso, neminem excuso; vitupero neminem, etiam laudo non aliquem. Captus sum, abductus, reductus. Dixit comes iam tactus, mea mihi id improvidentia contigisse: siquidem illum presidium, quod Palatium vocatur, conscenderem, mandavisse, me noluisse. Monuit ne domui ultra me crederem illi, in qua talia pertuli, sed Curtem Altam, quae munitior esset utique, inhabitarem. Credidi, egi, et ex munita munitissimam feci. Mandavit iterum, si ea relicta palatium ascenderem, tutius fore; obtemperavi; vastatissimum erat; recuperari illud ocuis feci. Peracto mandavit rursus, ut uxorem suam cum infantibus me cum habitare sinerem ibi; ipse in circum, quod arena dicitur, ob custodiam mansitaret, ut et incepit facere, urbis... interque meditandum venit domnus Ioannes diaconus, cepit coram me deplangere porticum sancti Petri, quod ruinam utique minaretur sui, nisi subveniretur otius illi.

[Che altro aggiungere? Non accuso nessuno, non scuso nessuno; non biasimo nessuno, ma non lodo nessuno. Sono stato catturato, trascinato via, riportato indietro. Il predetto conte disse che questo mi era capitato per la mia mancanza di prudenza: aveva infatti comandato che io salissi in quella zona protetta che si chiama Palazzo, ma io non avevo voluto. Mi ammonì di non affidarmi a quella casa, in cui ho sopportato tali cose, ma di abitare nella Corte Alta, che era senz'altro più difesa. Gli ho creduto, l'ho fatto e l'ho resa ancor più protetta di quanto fosse. Mi ordinò nuovamente che sarebbe stato più sicuro se, abbandonato quel rifugio, fossi salito al Palazzo; ho obbedito; era in condizioni disperate; l'ho fatto restaurare in fretta. Una volta compiuto ciò, mi comandò ancora di permettere che sua moglie e i suoi figli abitassero in quel luogo; egli si sarebbe trattenuto in difesa della città nel circo che è chiamato arena, come comincio a fare... mentre riflettevo su queste cose giunse il diacono Giovanni, comincio a piangere al mio cospetto che il portico di S. Pietro minacciava rovina, se non si fosse provveduto in fretta].

Vale la pena di ricordare – è un dato conosciuto – che il più vivace e pettegolo cronista del sec. X, Liutprando († 972), descrivendo nella sua *Antapodosis* (II 40) Verona, in cui soggiornava nel 905 Ludovico III, re di Borgogna e di Provenza, si sofferma su due monumenti della città, il ponte marmoreo e la chiesa di S. Pietro, costruita a sinistra dell'Adige dove c'è il colle, ben difendibile per la sua posizione naturale:²⁶

Fluvius Athesis, sicut Tiberis Romam, mediam civitatem Veronam percurrit; super quem ingens marmoreus miri operis miraeque magnitudinis pons est fabricatus. A laeva autem parte fluminis, quae est aquilonem versus posita, civitas est difficili arduoque colle munita,

25. Ratherii Veronensis *Opera minora* cit., pp. 128-129.

26. Liudprandi Cremonensis *Opera omnia*, cura et studio P. CHIESA, Turnholti 1998 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 156), p. 51. S. Pietro al Monte, *miserabile templum*, è menzionato anche nei *Gesta Berengarii imperatoris* (4, 61), sempre a proposito di Ludovico III (*Gesta Berengarii imperatoris*, ed. P. de Winterfeld, in *MGH, Poetae Latini Medii Aevi Carolini*, IV, Berolini 1899, pp. 354-401: 397).

adeo ut, si ea pars civitatis quam memoratus fluvius dexteram alluit ab hostibus capiatur, ea tamen viriliter posset defendi. In huius vero collis summitate preciosi operis est ecclesia fabricata, in honore beatissimi Petri apostolorum principis consecrata, ubi et propter ecclesiae amoenitatem locique munitionem Hludoicus manebat.

[Il fiume Adige scorre in mezzo alla città di Verona, come fa il Tevere a Roma; su di esso è stato costruito un imponente ponte di marmo di straordinaria fattura e grandezza. A sinistra del fiume, verso nord, la città è difesa da un colle arduo e di difficile accesso, a tal punto che, se quella parte della città che è bagnata a destra dal già ricordato fiume fosse presa dai nemici, questa potrebbe tuttavia essere difesa virilmente. Sulla cima di questo colle è stata costruita una chiesa di preziosa fattura consacrata in onore del beatissimo Pietro, principe degli apostoli, dove sia per la bellezza della chiesa sia per la difesa del luogo Ludovico permaneva].

Le malignità di cui sono percorse le opere di Liuprando non rendono esente dal sospetto di faziosità le ricostruzioni storiche del vescovo di Cremona; però in questo caso la sua voce autorevole, parlando di Verona, menziona per la loro eccezionale bellezza due costruzioni descritte visivamente nella così detta *Iconografia rateriana*.

Resta ancora da dire che il gusto per l'antico che emerge nel disegno di Verona non è estraneo alla cultura e più in generale alla *forma mentis* del sec. X. Per esempio a Milano, proprio in quell'epoca, le rivendicazioni di primato passano attraverso l'elaborazione di testi ideologicamente orientati: è il caso del *Libellus de situ*, scritto a quanto pare durante il pontificato di Arnolfo II, morto nel 1018, sorta di *liber pontificalis* della Chiesa milanese, con le vite dei primi vescovi, aperto da un'esaltata e retoricissima descrizione di Milano e delle sue virtù, secondo i canoni delle *laudes urbium*, con significativa accentuazione del passato imperiale, di cui restavano a concreta testimonianza vestigia monumentali. «Plurimos tam grecorum quam latinorum fandi copia et rerum sollertia preditos veterum scriptores extistisse gestarum haud dubium gerit» (Non c'è dubbio che sia tra i Greci sia tra i Latini ci furono molti scrittori di storia, dotati di eloquenza e di curiosità). Così si legge all'esordio del proemio, tutto dedicato a Milano e alle sue bellezze. Il clima e la fecondità di un suolo generoso la rendono ricca e hanno fatto in modo che gli antichi principi romani la dotassero di edifici monumentali degni di Roma:²⁷

Quam tamen postmodum Romani principes, expulsis Senonum populis, longe melius sublimantes auxerunt, locantes in ea, more patria, eximium Augustorum dignitati pallatium, theatrum, aumatium, thermas et viridarium atque alia quecumque imperiali stemati complacitura forent.

Scorrono sotto gli occhi dell'ammirato lettore appena accennati i nomi delle costruzioni volute dai Romani per rendere la città degna della sua nobiltà: il palazzo, il teatro,

27. Anonymi Mediolanensis *Libellus de situ civitatis Mediolani...*, a cura di A. e G. Colombo, Bologna s.d. (*RIS*², 1/2), pp. 9-10. Da rifiutare, come subito si vedrà, la correzione proposta dagli editori che vorrebbero mutare il traddito *auumatium* in *naumatium*, intendendo un anfiteatro adibito allo svolgimento delle naumachie.

il misterioso *aumatum*, che sulla scorta di Fulgenzio e di antichi glossari dovrebbe essere un luogo riposto, come quelli che si trovavano nei teatri e nei circhi, forse una sorta di bagno pubblico, le terme e il viridario. Milano rivendicava a sé il titolo di *secunda Roma*, accostando alla proclamata fondazione apostolica della propria Chiesa, istituita secondo la leggenda da s. Barnaba, la gloria delle proprie benemerenze monumentali.²⁸

Il carme celebrativo che accompagna l'*Iconografia rateriana* dunque è compatibile con una datazione alla seconda metà del sec. X, quando nel 968 Raterio, fuggiasco per la terza e ultima volta dalla sua Verona, portò con sé immensi tesori, per preservarli dalla rapacità vorace dei laici e del clero, e non si astenne dal sottrarre agli *armaria* della chiesa da lui fino allora guidata anche alcuni libri, tra cui quel passionario che accolse in fogli originariamente liberi un suo sermone e il famoso disegno di cui ci stiamo occupando. Questo manoscritto, sopravvissuto nella biblioteca di Lobbes ai traumi del tempo per tutto il medioevo, è stato immolato sugli altari rivoluzionari alla fine del sec. XVIII. Ed è suggestivo immaginare che Raterio, spirito geniale, nel congedarsi dalla *magna Verona* che lo aveva ancora una volta rifiutato, abbia portato con sé l'*Iconografia* e, magari, abbia anche dettato o incaricato qualcuno della *schola* cattedrale di comporre i tre distici elogiativi che circondano il disegno. È abbastanza certo, infatti, che almeno il piccolo poema debba essere collocato cronologicamente in età medievale, direi proprio, per le sue caratteristiche tecniche, nel sec. X.

Per quanto attiene le didascalie non è possibile essere più precisi dal punto di vista cronologico: se è vero che alcune indicazioni, di cui è esplicita memoria nel disegno di Verona, si recuperano nelle fonti coeve e addirittura negli scritti dell'ultimo periodo episcopale di Raterio, è da notare la puntualità con cui sono identificati alcuni edifici o costruzioni apparentemente meno suggestivi per un innamorato di antichità del sec. X: mi riferisco a GRADUS, che indica la scalinata d'accesso alla chiesa di S. Pietro in Castello e a HORREUM, pur attestato nella coeva documentazione, la cui segnalazione, forse, avrebbe avuto maggior impatto in epoche più remote (a sé stante il caso ORFANUM/ORGANUM, di non univoca spiegazione).

Queste considerazioni, insomma, non sono sufficienti per confermare tout court una datazione dell'*Iconografia rateriana* al sec. X, che è maggioritaria nella bibliografia che si è accumulata giustamente sul curioso documento iconografico, e a farne del vescovo non solo il committente, ma addirittura la mente pensante sottesa all'esecuzione.²⁹ Altro

28. Cfr. in generale P. TOMEA, *Tradizione apostolica e coscienza cittadina a Milano nel Medioevo. La leggenda di s. Barnaba*, Milano 1993 (Bibliotheca erudita, 2).

29. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia* cit., p. 60, che non esclude l'età di Raterio; G. ONGARO, *Coltura e scuola calligrafica veronese del secolo X°*, Venezia 1925, pp. 27-30; E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, pp. 38-43; C.G. MOR, *Dalla caduta dell'impero al comune*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964, pp. 3-242, alle pp. 39-43 e 232-233, che propone una datazione posteriore al 907 (per l'assenza nel disegno del ponte Postumio, già rovinato nel 907 almeno) e anteriore al 922, anno di fondazione della chiesa di S. Siro mancante nell'*Iconografia* secondo lo studioso; A. PERONI, *Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'Alto Medio Evo*, in *Topografia urbana e vita cittadina nell'Alto Medioevo in Occidente*, II, Spoleto 1974 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), pp. 679-710: 694-695; G. LORENZONI, *Dall'occupazione longobarda al mille*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona 1978, pp. 135-170, alle pp. 158-160, propende

è il problema del carne celebrativo e, forse, delle didascalie, altro è quello del disegno. Quest'ultimo, infatti, presenta caratteristiche formali che mi ricordano le illustrazioni che accompagnano il *corpus agrimensorum*, raccolta eterogenea di testi gromatici, il cui archetipo dovrebbe risalire alla metà del sec. V. Il manoscritto più antico a essere giunto ai nostri giorni è il celebre *codex Arcerianus*, oggi a Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 36.23 Aug. fol., che accoglie entro un'unica legatura, due manoscritti in scrittura onciale, già comunque uniti tra loro in tempi antichi: il primo, corrispondente alle cc. 2-83, risale, secondo E.A. Lowe all'inizio del sec. VI ed è accompagnato da disegni, utile esegesi figurata per i difficili testi; il secondo, alle cc. 84-122 e 124-156, senza illustrazioni, è cronologicamente anteriore al precedente ed è collocabile al sec. V-VI. Il luogo d'origine dei due vetusti libri è unanimemente fissato in Italia: in particolare il Nord della penisola, forse Ravenna, per la sezione più recente (sebbene sia stata avanzata anche la candidatura di Roma), che è quella che qui interessa; l'Italia settentrionale genericamente per la parte più antica.³⁰ Ebbene, pur nella loro esiguità, i disegni del vecchio volume con gli agrimensori presentano alcune caratteristiche che non rendono improduttivo un confronto con l'*Iconografia rateriana*.³¹ Il paragone è ancor più stringente se si considerano le illustrazioni di un altro manoscritto con il *corpus agrimensorum*, risalente sì alla prima metà del sec. IX, ma copia fedele di un modello più antico, collocabile presumibilmente nel VI sec.: mi riferisco al Vat. Pal. lat. 1564, la cui scrittura è localizzabile in Renania, in un'area non distante da Aquisgrana.³² Le forme degli edifici poi sono confrontabili con quelle lasciate sulle antiche pergamene dall'illustratore del famoso Virgilio Vaticano, in capitale rustica (Vat. lat. 3225), sec. V ex. (meno efficace mi pare invece l'accostamento all'altro antico Virgilio illustrato, Vat. lat., 3867, il così detto Virgilio Romano, sec. V-VI). Quindi la possibilità che la pianta di Verona, oggi sopravvissuta attraverso copie settecentesche che riproducono un antigrafo

per una collocazione cronologica al sec. X (*post* 915, anno di fondazione della chiesa di S. Salvatore, *ante* 962, quando Raterio partì da Verona); G. MAZZI, *La cartografia: materiali per la storia urbanistica di Verona*, *ibidem*, pp. 531-620, pp. 530-540; X. BARRAL I ALTET, *Verona: l'immaginario della città intorno al Mille*, in «Verona illustrata», 19, 2006, pp. 35-42. Per una datazione anteriore: S. LUSUARDI SIENA, *Sulle tracce della presenza gota in Italia: il contributo delle fonti archeologiche*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 509-558, pp. 523-524 e 553, nota 78: «La maggior parte degli elementi della raffigurazione sembra riportare più indietro nel tempo rispetto alla cronologia tradizionale».

30. L. TONEATTO, *Codices artis mensoriae. I manoscritti degli antichi opuscoli latini d'agrimensura (V-XIX sec.)*, 1, Spoleto 1994, pp. 139-163, con abbondante bibliografia.

31. *Corpus agrimensorum Romanorum. Codex Arcerianus A der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 36.23A)*, eingeleitet von H. Butzmann, Lugduni Batavorum 1970. È utile richiamare che Giordana Mariani Canova nel presentare l'*Iconografia rateriana* nota alcune affinità strutturali con i disegni che accompagnano un manoscritto del sec. XV, ma copia di un modello più antico, che trasmette la *Notitia dignitatum*, un altro testo dell'antichità corredato fin dall'origine di illustrazioni: G. MARIANI CANOVA, *La miniatura*, in *La pittura del Veneto. Le origini*, Milano 2004, pp. 223-244, a p. 223: «La scelta della veduta a volo d'uccello è certo assai efficace e non è escluso che vi fosse un modello anteriore che riflettesse scelte tardoantiche in quanto, nella copia quattrocentesca, fatta eseguire nel 1434-1436 dal vescovo di Padova Pietro Donato, della tardoantica *Notitia dignitatum* (Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 378) le vedute delle città dell'impero sono condotte per l'appunto in questo modo».

32. TONEATTO, *Codices artis mensoriae*, 1, pp. 218-249.

realizzato materialmente nel sec. X, risalga a un modello più antico, contemporaneo di manoscritti illustrati quali il *codex Arcerianus* (sec. VI) o il Virgilio Vaticano (sec. V ex.) deve essere seriamente presa in considerazione. La sopravvivenza, almeno in età carolingia, di carte geografiche riconducibili in ultima istanza all'èvo antico è provata dalla copia, per noi perduta, della celebre e sfuggente mappa di Marco Agrippa († 12 a.C.), poi incisa per volontà di Augusto imperatore su pietra e corredata da didascalie, di cui è menzione nella *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio (cfr. *NH* 3, 17). Dalla *descriptio orbis* di età augustea dipendono almeno due testi, oltre a Plinio: la *Divisio orbis* e la *Demensuratio provinciarum*. Teodosio II († 450) nel quindicesimo anno del suo regno, cioè nel 435, ordinò a due membri della corte imperiale di realizzare una mappa e un testo allegato per descrivere il mondo allora conosciuto, *veterum monumenta secuti*, ovvero partendo dalle copie allora circolanti dell'antica mappa di Agrippa. Restano ancora i dodici esametri con cui i *famuli* del sovrano, supplichevolmente, dedicano la loro fatica all'imperiale committente, chiedendo venia per gli eventuali errori.³³ Ebbene, una copia di questa carta risalente ai tempi di Teodosio era disponibile tra sec. VIII e IX, perché i versi testé ricordati sono saccheggianti da Godescalco, il famoso esecutore dell'Evangelistario Paris, BNF, N. Acqu. lat. 1203, scritto per Carlo, non ancora imperatore, e per la moglie Ildegarda tra 781 e 783, come attesta un sofisticato poema vergato a lettere d'oro nel manoscritto, c. 127r.³⁴ Dicuìl poi, attivo nel primo quarto del sec. IX, nel suo *Liber de mensura orbis terrae*, cita gli esametri di età teodosiana, pur fraintendendone il senso (e la conoscenza di questi versi si fonda per noi esclusivamente su questa testimonianza indiretta).³⁵

Dunque, in via teorica, anche a Verona si poteva essere salvata una *descriptio urbis* più antica, copiata nel sec. X con il corredo di versi celebrativi (è più problematico, invece, avanzare una precisa proposta cronologica per le didascalie), in occasione – si può bene pensare – dell'estremo addio di Raterio alla città nel 968. La datazione di questo eventuale modello spetta non già al filologo, ma all'archeologo e allo studioso di storia dell'arte, insieme coalizzati per avvicinarsi alla verità.

33. *Anthologia Latina*, rec. A. RIESE, 1/2, Lipsiae 1906, p. 210 n° 724.

34. L. TRAUBE, *Zur Chronographie des Augustus*, in ID., *Vorlesungen und Abhandlungen*, hrsg. von F. Boll, III, München 1920, pp. 17-20. Per l'Evangelistario di Godescalco: F. CRIVELLO, «Tempore vernali, transcensis Alpihus ipse». *Il terzo viaggio di Carlo Magno in Italia e la storia della miniatura*, in *Carlo Magno e le Alpi*, Atti del XVIII Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo, Susa 19-20 ottobre 2006, Novalesa 21 ottobre 2006, Spoleto 2007, pp. 151-165.

35. *Dicuili Liber de mensura orbis terrae*, ed. by J.J. Tierney, with contributions by L. Bieler, Dublin 1967 (*Scriptores Latini Hiberniae*, 6), pp. 17-26 e 56-58. Si sa inoltre grazie a Eginardo che Carlo Magno elencò nel proprio testamento preziose *mensae*, tre d'argento e una d'oro. Sulle prime due erano raffigurati i tracciati planimetrici rispettivamente di Gerusalemme e di Roma: e nelle sue ultime volontà l'imperatore dispose che la prima tavola fosse mandata alla chiesa di S. Pietro a Roma, la seconda al vescovo di Ravenna (Einhardi *Vita Karoli Magni*, rec. G. Waitz, ed. sexta, cur. O. Holder-Egger, in *MGH, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum*, 25, Hannoverae 1911, p. 40).

MARIA CLARA ROSSI

RATERIO VESCOVO:
BIOGRAFIE, DOCUMENTAZIONE E SUGGERIMENTI
PER UNA RICERCA

Per chi come me è abituato a studiare i vescovi attraverso la lettura e lo studio delle fonti documentarie – laddove per documento si intenda, per dirla con i diplomatisti «la testimonianza scritta di un fatto di natura giuridica, compilata con l'osservanza di certe determinate forme, le quali sono destinate a procurarle fede e a darle forza di prova»¹ – accostarsi alla figura di Raterio monaco-vescovo crea un forte disorientamento. Non sono infatti certamente un numero elevato i documenti fin qui pervenuti che attestano la sua attività di ordinario diocesano,² e anche nel novero di quelli sopravvissuti gli studiosi hanno portato alla luce significative 'contraffazioni'. Nella recente edizione delle 'carte antiche' di San Pietro in Castello, nel cui archivio sussistono documenti importanti di età rateriana, Antonio Ciaralli, analizzando una permuta effettuata dal presule nel 947 a nome della suddetta chiesa soggetta all'episcopio, ha infatti espressamente dichiarato che si tratta di uno dei pochi documenti giunti in originale del suo episcopato.³ Gli altri due documenti emessi a nome di Raterio e presenti nel medesimo archivio sono indubbiamente due falsi creati all'inizio del XII secolo.⁴

Un contesto documentario problematico, frammentario e gravemente lacunoso non ha tuttavia limitato la conoscenza del prelado belga, della sua vita e soprattutto del suo

1. La definizione è quella assai nota di C. PAOLI, *Diplomatica. Nuova edizione aggiornata da G.C. Bascapè*, Firenze 1942, ristampa anastatica, Firenze 1987, p. 18. La definizione è stata accolta anche da A. PRATESI, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma 19862, p. 12.

2. F. WEIGLE, *Urkunden und Akten zur Geschichte Rathers in Verona*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», XXVII, 1938-1939, pp. 1-40.

3. A. CIARALLI, *Le carte antiche di San Pietro in Castello di Verona (809/10-1196)*, Roma 2007, p. XXXII. Si tratta del documento del gennaio 947 (pp. 139-145) con cui il presule effettua una permuta a nome della chiesa di San Pietro in Castello, soggetta all'episcopio, con Leone figlio del fu Teudelavo: cede quattro seminativi situati nei pressi della chiesa di San Felice, in cambio di dieci seminativi posti nella valle Veriaco vicino ad Arbizzano.

4. I due 'falsi' pubblicati da Antonio Ciaralli, *Le carte antiche di San Pietro in Castello*, pp. 16-19, sono quelli in cui Raterio effettua alcune assegnazioni alla chiesa di San Pietro in Castello: nel primo le attribuisce quanto viene offerto alla chiesa *supra altare*, i proventi delle sepolture e diversi vigneti ubicati nella zona circostante il Castello di San Pietro (doc. 5); nel secondo concede alla medesima chiesa la cappella di Poiano e le decime di tale località, riproponendo una concessione già in precedenza effettuata da Ratoldo vescovo (doc. 6).

modo di svolgere e concepire il ‘difficile mestiere di vescovo’⁵ in entrambe le sedi in cui fu chiamato a reggere una Chiesa – Verona in primo luogo, per ben tre volte, ma anche Liegi –; credo anzi che si possa affermare senza timore di smentita che tra gli uomini visti nell’alto medioevo, Raterio sia uno di quei personaggi raffigurabili con grande abbondanza di particolari e di cui gli storici, a partire dal XVIII secolo – ma occorre registrare che l’interesse per il vescovo era progressivamente cresciuto sin dal XVI secolo, quando i Centurionari di Magdeburgo ne fecero un autentico ‘precursore’ della Riforma, inaugurando così un fortunato e tuttora fecondo filone interpretativo⁶ – hanno potuto disegnare accuratissimi ritratti biografici dalla nascita, o almeno dalla prima giovinezza, fino al momento della morte. Si va dalla lontana biografia dei fratelli Ballerini, redatta nella seconda metà del XVIII secolo e premissa all’edizione delle sue opere,⁷ alla classica e tuttora imprescindibile opera del Vogel,⁸ ai ritratti fortemente apologetici di primo Novecento,⁹ agli studi degli anni Sessanta raccolti da Vittorio Cavallari orientati maggiormente ad approfondire aspetti di carattere giuridico e sociale,¹⁰ fino al più recente volume di Dario Cervato,¹¹ dedicato in modo specifico al terzo e ultimo periodo dell’episcopato rateriano nella città dell’Adige ma di fatto esteso all’intera e ‘tribolata’ vita del presule. Accanto ad

5. L’espressione fa riferimento al titolo di un numero monografico dei «Quaderni di storia religiosa», il VII per la precisione, intitolato *Il difficile mestiere di vescovo*, Verona 2000, che si apre, non casualmente, proprio con un saggio di Elisa Anti dedicato al vescovo in questione: *Raterio, Verona e il furto del corpo di san Matrone*, pp. 9-29.

6. Sostenitore e ‘sistematore’ di tale interpretazione di Raterio ‘vescovo pregregoriano’ fu soprattutto A. FLICHE, *La Réforme grégorienne, I: La formation des idées grégoriennes*, Louvain-Paris 1924, pp. 74-92 (rist. anast. 1966). Ma si ritrovano suggestioni anche più ‘radicali’ riguardanti la figura di Raterio ‘riformatore’ anche in B.R. REECE, *Learning in the Tenth Century*, Greenville (South Carolina) 1968, in particolare p. 40, ove si afferma che «he could have been a Marthin Luther in the tenth century except that he chose to work within the established order of the Church». L’espressione è ricordata anche da D. CERVATO, *Raterio di Verona e di Liegi. Il terzo periodo del suo episcopato veronese (961-968): scritti e attività*, Verona 1993, p. 4, nota 4. Pesantemente contrario a tale interpretazione orientata a presentare Raterio come teologo-riformatore è stato Giovanni Miccoli, il quale ha affermato senza mezzi termini: «Ritengo che quell’immagine e quel giudizio siano falsi e vadano drasticamente (il corsivo è mio) espunti dalle nostre sintesi storiografiche»: Idem, *Raterio, un riformatore?*, in *Raterio da Verona*, Atti del Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Todi 12-15 ottobre 1969, Todi 1973, pp. 95-136, la citazione a p. 98. Anche successivamente Miccoli confermò la sua riluttanza «a interpretare secondo le categorie della “riforma” (o della “pre-riforma”) atteggiamenti e questioni (ad esempio Raterio e i suoi sforzi di controllo e di organizzazione del clero veronese), che in realtà nascono con motivazioni e con prospettive del tutto diverse»: Idem, *La storia religiosa*, in *Storia d’Italia*, II/1: *Dalla caduta dell’Impero romano al secolo XVIII*, Torino 1974, p. 471 (*Elementi di continuità e spinte di rinnovamento tra X e XI secolo*).

7. La *Vita* di Raterio precede gli scritti in *Ratherii Veronensis episcopi opera omnia*, cur. P. et J. Ballerini, in *PL*, vol. 136, Parigi 1853, pp. 27-142. L’edizione dei fratelli Ballerini, riproposta da J.P. Migne nella *Patrologia Latina*, risale al 1765.

8. A. VOGEL, *Ratherius von Verona und das zehnte Jahrhundert*, Jena 1854.

9. G. PAVANI, *Un vescovo belga in Italia nel secolo decimo. Studio storico critico su Raterio di Verona*, Verona 1920; G. PONTICELLI, *Millenari rappresentativi. Raterio vescovo di Verona (890-974)*, Milano 1938.

10. V. CAVALLARI, *Raterio e Verona (qualche aspetto di vita cittadina nel X secolo)*, Verona 1967.

11. CERVATO, *Raterio di Verona* cit.

opere appartenenti alla categoria specifica delle 'biografie' e dunque redatte con l'obiettivo esplicito di ripercorrere il dispiegarsi complessivo della vita di Raterio, si devono considerare altresì, oltre ai saggi premessi alle edizioni degli scritti,¹² i numerosi contributi, recenti e meno recenti, che pur proponendo approcci parziali, non solo al 'vescovo Raterio' ma anche al 'teologo', allo 'scrittore' e all' 'intellettuale', hanno apportato acquisizioni rilevanti intorno a tale personaggio. Valga per tutti il volume degli atti del convegno che a Todi, nell'ormai lontano 1969, gli fu espressamente dedicato e che raccolse saggi tuttora imprescindibili della 'miglior medievistica' italiana, i cui nomi hanno segnato, e ancora segnano, il panorama storiografico.¹³

Ben altro tempo, e diversa sede, richiederebbe la scelta di effettuare una ricognizione di tali studi e di tracciarne anche un rapido consuntivo. Si impone tuttavia la necessità di segnalare, anche per il loro legame con la città atesina, una trilogia di 'autori', che in un volume 'collettivo' pubblicato alla fine degli anni Ottanta,¹⁴ hanno offerto, in significativa 'sinergia', contributi determinanti per l'indagine sul vescovo Raterio nel contesto veronese: Andrea Castagnetti, sulla base di ampi spogli documentari nell'archivio capitolare, ha analizzato le relazioni problematiche del presule nell'ambito dell'ostile ambiente canonico e ha individuato nei suoi scritti spunti e suggestioni di carattere generale riguardanti l'evoluzione dell'istituto vassallatico-beneficiario; Gian Maria Varanini, affiancando l'indagine pressoché completa della documentazione del X secolo alle testimonianze rateriane – a suo giudizio aprioristicamente e acriticamente sopravvalutate – ha riesaminato le condizioni dell'economia veronese, mettendo in dubbio o quantomeno ridimensionando, la presenza di un ceto di grandi mercanti e di operatori economici attivo e cospicuo; e Paolo Golinelli ha infine riproposto in sintesi l'attività di natura 'pastorale' del vescovo nei tre periodi durante i quali fu alla guida della Chiesa veronese.

Messa dunque da parte ogni velleità di dar conto nel dettaglio delle indagini sul presule belga e prima di procedere ad alcune riflessioni di carattere metodologico sull'evoluzione degli studi che lo hanno riguardato, credo sia utile effettuare in questo contesto un *excursus évènementiel* che ripercorra in sintesi le tappe principali della sua vita così come la ricerca le ha finora presentate nel corso di più secoli di studi, senza omettere tuttavia le ancor valide

12. Si vedano, per esempio, le osservazioni del curatore premesse all'edizione delle lettere di Raterio: *Die Briefe des Bischofs Rather von Verona*, bearbeitet von F. Weigle, in *MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, I, Weimar 1949, pp. 8-11, e inoltre i saggi introduttivi che precedono le edizioni delle altre opere rateriane, redatti da studiosi quali P.L.D. Reid, F. Dolbeau, B. Bischoff e C. Leonardi (*Ratherii Veronensis Opera minora*, edidit P.L.D. Reid, Turnholti 1976 e *Ratherii Veronensis Praeloquiorum libri VI...*, cura et studio P.L.D. Reid, Turnholti 1984).

13. Gli Atti del convegno sono citati con completezza nella nota 6. Si allude in particolare ai saggi di Giovanni Miccoli, di Ovidio Capitani e di Gustavo Vinay.

14. Si fa riferimento al volume *Il Veneto nel medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1989, contenente saggi dei due curatori (A. CASTAGNETTI, *Dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente all'Impero Romano Germanico (476-1024)*, pp. 1-80, in particolare su Raterio pp. 40-41, 50-53; G.M. VARANINI, *Aspetti della società urbana nei secoli IX-X*, pp. 199-236, in particolare pp. 213-216, 221-225) e di P. GOLINELLI, *Il cristianesimo nella Venetia altomedievale. Diffusione, istituzionalizzazione e forme di religiosità dalle origini al secolo X*, pp. 237-331, in particolare pp. 308-316.

e lungimiranti osservazioni di Ludovico Antonio Muratori a proposito della difficoltà di ricostruire la vita di Raterio e di fissarne con sicurezza la cronologia.¹⁵

Devo inoltre ricordare prima di accingermi a tale compito che si hanno oggi a disposizione autorevoli voci di sintesi sulla vita di Raterio – da quella del *Dictionnaire de théologie catholique*,¹⁶ alle pagine più recenti redatte da François Dolbeau nel *Dictionnaire de Spiritualité*,¹⁷ fino alla voce di P.C. Jacobsen¹⁸ pubblicata nel *Verfasserlexikon* –, cui si devono aggiungere la lunga e chiara nota bio-bibliografica messa a punto da Claudio Leonardi nel 1959¹⁹ e, in tempi molto più vicini, gli accurati profili di Elisa Anti e di Benedetta Valtorta, quest'ultimo corredato da una aggiornata e selezionata bibliografia premessa al catalogo delle opere letterarie di Raterio nel volume *Clavis scriptorum latinorum medii aevi. Autores Italiae, 700-1000*.²⁰

Raterio nacque probabilmente intorno alla zona di Liegi, senza che si possa con precisione determinarne la data (gli anni presumibilmente sono quelli dall'887 al 890). È interessante notare come nelle voci biografiche sopra accennate²¹ il vescovo venga sempre presentato come *Rathier de Vérone*, identificato di fatto con la sede vescovile in cui rimase, come vedremo, molto poco (conti alla mano, all'interno di una vita che superò abbondan-

15. Si veda L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, III, Mediolani 1740, col. 831. Lo ricorda anche Claudio Leonardi nel suo importante saggio del 1959 *Raterio e Marziano Capella*, in «Italia medioevale e umanistica», 2, 1959, pp. 73-102, in particolare p. 74, nota 2. Nel medesimo articolo l'autore effettua una attenta ricostruzione della biografia di Raterio condotta sulla base delle principali biografie e studi, a partire da quella dei fratelli Ballerini fino all'anno di edizione del saggio.

16. É. AMANN, *Rathier de Vérone*, in *Dictionnaire de Théologie Catholique*, XIII/2, Paris 1937, coll. 1679-1688.

17. F. DOLBEAU, *Rathier de Vérone*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, XIII, Paris 1988, pp. 135-144.

18. P.C. JACOBSEN, in *Verfasserlexikon*, VII, Berlin-New York, pp. 1013-1032.

19. C. LEONARDI, *Raterio e Marziano Capella*, in «Italia medioevale e umanistica», 2, 1959, pp. 73-102, in particolare nota 2, pp. 74-76.

20. Utili e chiare per avere un'idea del tormentato percorso di vita di Raterio le pagine iniziali del saggio di ANTI, *Raterio, Verona e il furto del corpo* cit., pp. 9-13. Inoltre *Clavis scriptorum latinorum Medii Aevi. Autores Italiae (700-1000)*, a cura di Benedetta Valtorta, Firenze 2006. Gli studi della Valtorta, risalenti alla sua tesi di dottorato in filologia mediolatina, a.a. 1996, intitolata *Raterio di Verona: modelli letterari e motivazioni autobiografiche*, di cui sono stati rispettivamente tutore e co-tutore Claudio Leonardi e François Dolbeau, si sono concentrati soprattutto sull'individuazione delle fonti utilizzate dal vescovo belga per la composizione delle sue opere: B. VALTORTA, *Ad auxilium elegit confugisse librorum. Raterio di Verona e le sue fonti*, in «Filologia mediolatina. Studies in Medieval Latin Texts and Transmission. Rivista della Fondazione Ezio Franceschini», 12, 2005, pp. 11-39; EAD., «Legi in quodam beati Columbani libro»: *Raterio di Verona e Bobbio*, *ibidem*, 15, 2008, pp. 121-129.

21. Non solo nelle voci biografiche citate alle note 16, 17 e 18 Raterio viene legato indissolubilmente alla sede vescovile veronese ma anche nei saggi che prendono in considerazione solamente alcune opere o aspetti della sua produzione. Qualche esempio fra molti: P.L.D. REID, *Tenth-Century Latinity: Rather of Verona*, Mafibu 1981 (del medesimo studioso si veda anche la traduzione delle opere di 'Raterio di Verona': *The Complete Works of Rather of Verona*, Translated with an Introduction and Notes by P.L.D. Reid, New York 1991); G. VIGNODELLI, *Il problema della regalità nei Praeloquia di Raterio di Verona*, in «C'era una volta un re». *Aspetti e momenti della regalità*, da un seminario del dottorato in Storia medievale, Bologna 17-18 dicembre 2003, Bologna 2005, pp. 59-74.

temente gli ottant'anni furono all'incirca dieci quelli trascorsi nella città atesina) e soprattutto con una permanenza fortemente discontinua (due anni e mezzo la prima volta, un anno o forse due la seconda, e quasi sette l'ultima, ma dopo quasi quindici anni di assenza). La stessa Benedetta Valtorta, d'altro canto, ha inserito Raterio nel catalogo degli autori italiani, sentendosi tuttavia in dovere di giustificare la sua scelta, peraltro assolutamente legittima, con il fatto che il vescovo attraverso le sue opere ha legato il suo nome alla città italiana in cui ha esercitato il ministero episcopale.²²

Se non sempre unanime – anzi a tratti contraddittorio – fu da parte dei contemporanei il giudizio sulla sua attività di vescovo e di uomo politico, si presenta «pressoché unanime e unanimemente entro schemi di ammirazione e di stupore» – sono parole di Claudio Leonardi²³ – la valutazione sull'elevata qualità e sull'ampiezza della sua cultura.²⁴ Sono notissimi e costantemente ricordati i giudizi lusinghieri di Folcoino, cronista del monastero di Lobbes e contemporaneo di Raterio, che lo definiva *perspicacissimus* soprattutto nell'insegnamento degli *studia litterarum*; di Ruotgero, importante testimone per quanto riguarda la 'parentesi' episcopale di Raterio nella città di Liegi (dall'autunno del 953 alla primavera del 955) e incensatore della sua ampia *doctrina* e della *eloquentia copiosa*; e infine di Liutprando di Cremona, altro rinomato e 'facondo' presule del X secolo, secondo il quale sulla nomina vescovile di Raterio influì fortemente la sua *peritia* nelle arti liberali.

La tanto celebrata formazione intellettuale e spirituale di Raterio era avvenuta nel monastero di Lobbes, prestigiosa 'scuola' benedettina dell'epoca, in cui era entrato fin da bambino. Se dobbiamo prestar fede agli spunti autobiografici da lui stesso forniti, si trattava tuttavia di una cultura che si era progressivamente costruito e affinato 'da solo', sui testi che riusciva a procurarsi e a consultare e su cui indugiava, con grande accanimento di lettura. Oltre a Lobbes, anche molti altri luoghi ove fece 'tappa' nel corso della sua vita si rivelano ambienti culturali di ampio respiro, in cui il suo spirito e la sua mente si abbeverarono ai testi che vi erano conservati, attingendovi strumenti e stimoli.

Scese in Italia per la prima volta nel 926, quando ormai era molto più che adulto e aveva probabilmente quasi 40 anni; guidò la Chiesa veronese in tre periodi diversi: dal 931 al 934; dal 946 al 948 e da ultimo negli anni 962-968. Durante i periodi di lontananza dalla cattedra veronese peregrinò ripetutamente attraverso un'ampia area dell'Europa occidentale: da Pavia (dove fu imprigionato per oltre due anni per ordine del re Ugo) si recò in esilio a Como (936-939), quindi in Provenza (939-944) e infine di nuovo a Lobbes (944-946), dopo aver dimorato a Laon e St. Amand. Un terzo soggiorno a Lobbes caratterizzò i mesi tra la fine del 951 l'inizio del 952, in seguito ai quali, grazie all'interessamento di Bruno, fratello di Ottone I, Raterio fu chiamato presso la scuola palatina in qualità di esperto filosofo (era ritenuto *primus inter palatinos philosophos*).²⁵ L'assunzione della carica

22. VALTORTA, *Introduzione*, in *Clavis scriptorum latinorum* cit., p. XI.

23. LEONARDI, *Raterio e Marziano Capella* cit., p. 73.

24. Su tali testimonianze si veda CERVATO, *Raterio di Verona e di Liegi* cit., pp. 24-25 (con rinvio alla biografia precedente) e nel dettaglio la sezione dedicata alle *Testimonianze di contemporanei e di altri scrittori antichi* in MONTICELLI, *Raterio vescovo di Verona* cit., pp. 364-375.

25. Così sostiene ancora una volta Folcoino: CERVATO, *Raterio di Verona e di Liegi* cit., p. 88, nota 135.

arcivescovile di Colonia da parte di Bruno ebbe sensibili ripercussioni anche sulla carriera ecclesiastica di Raterio, che si vide attribuire dal suo benefattore il vescovato di Liegi (953-955). Costretto ad allontanarsi anche da tale sede, prima di diventare abate di Aulne (piccola abbazia situata a poco distante da quella di Lobbes e da essa dipendente) dal 955 al 961 e di tornare per la terza e ultima volta nella città dell'Adige, effettuò diversi soggiorni in Germania, a Colonia e a Magonza.

Gli ultimi anni della vita di Raterio (968-974), vissuti tra Lobbes, Aulne, Namur (dove morirà nel 974) e altri piccoli monasteri occasionalmente sfiorati dall'attività del prelado, lasciano, come è stato detto, l'impressione di una confusa peregrinazione assai più 'penosa'²⁶ delle precedenti, benché vada senz'altro ricordato che molti dei luoghi che lo ospitarono, erano centri in cui «era rifluita l'esperienza della cultura carolingia, dei suoi interessi e delle sue scoperte».²⁷

Ma torniamo a seguire, con un andamento per quanto è possibile cronologico, le vicende veronesi di Raterio.

Durante il primo soggiorno veronese, in cui sostituì sulla cattedra vescovile, il maestro e abate Ilduino, che aveva ricevuto tale sede vescovile *iure stipendiario* in attesa della più prestigiosa carica arcivescovile milanese e che non vi risiedette mai, Raterio entrò in acceso contrasto con il re d'Italia, Ugo, a proposito delle entrate della Chiesa veronese, che il re pretendeva e che il vescovo non voleva cedere. Con l'accusa di aver appoggiato Arnolfo di Baviera e la sua avventura politica e militare italiana, Ugo nel 934 lo fece imprigionare, costringendolo a due anni di dolorosa prigionia a Pavia e poi all'esilio a Como.

La Chiesa veronese venne dunque affidata a Manasse, già vescovo di Arles, che governava contemporaneamente le chiese di Mantova e di Trento.

Nel 946 Raterio poté ritornare ad esercitare l'*officium* episcopale a Verona, ma dopo due anni fu nuovamente costretto ad andarsene a causa di forti dissidi con il clero e con lo stesso conte di Verona Milone.

Trascorsero ancora 15 anni prima che potesse riavere il vescovato di Verona per la terza volta: anni durante i quali diventò forte e solido il suo legame con il sovrano tedesco Ottone, che andava acquisendo una posizione di sempre maggiore importanza nelle vicende politiche europee, e con Bruno arcivescovo di Colonia e fratello dello stesso Ottone. In virtù di tali legami, come si detto, Raterio fu chiamato a far parte della scuola palatina e ottenne l'episcopato di Liegi (da dove però fu abbastanza rapidamente cacciato). Ottone allora lo condusse con sé in Italia, nel 961, e, una volta incoronato imperatore, poté reinserire l'amico prelado sulla cattedra vescovile veronese.

Raterio non mancò di ricompensare il suo imperatore, fornendogli anche un apporto militare contro Berengario II, ma in modo particolarmente attivo si impegnò nello svolgimento dell'ufficio episcopale, operando soprattutto, per riformare il clero dalla piaga del concubinato e del matrimonio – che distoglieva i chierici dal sacerdozio per il mantenimento della famiglia –; cercò di agire ancora per ravvivare il fragile tessuto dell'organiz-

26. Così si esprime DOLBEAU, *Rathier de Vérone* cit., col. 136.

27. LEONARDI, *Raterio e Marziano Capella* cit., p. 75.

zazione culturale e scolastica delle scuole monastiche e cattedrali, per sopperire alle gravi mancanze di un clero che a malapena recitava il salterio o preghiere, lasciando di fatto che si diffondesse liberamente quella eresia degli antropomorfiti, che era stata già condannata in passato e che riteneva che Dio avesse un corpo.

Molti di questi provvedimenti – alcuni dei quali rivolti anche ai laici²⁸ (per esempio, quando il presule ordinò che alla domenica rimanessero chiuse le porte della città per impedire che si svolgessero attività commerciali) – gli procurarono l'astio e l'inimicizia dell'intera città e soprattutto del clero, fomentato dal deposto vescovo Milone, e anche del conte Bucco, che pure era un uomo del grande protettore di Raterio, Ottone I.

Dopo essere stato costretto ad abbandonare la sua residenza e a cambiare più volte dimora per paura di rappresaglie, il 30 giugno del 968, Raterio fu sottoposto infine ad un processo con un pubblico di numerosi *cives* veronesi, svoltosi nel contesto di un placito presieduto dal conte Nannone. Il processo si concluse negativamente per Raterio, con una sorta di sconfessione dei suoi provvedimenti nei confronti del clero anche da parte imperiale. Egli dunque abbandonò Verona, per non farvi mai più ritorno e per concludere la sua vita in una incessante e inquieta peregrinazione.

Molti sono gli episodi e gli aneddoti che in questo rapido *excursus* si sono per necessità taciuti, ma che sono stati vivacemente narrati dai biografi del vescovo e che hanno reso la sua vita – è opinione quasi unanime – «un vero romanzo».²⁹ La domanda che sorge spontanea di fronte ad un profilo così farcito di eventi e di particolari riguarda le fonti: da dove provengono tutte queste notizie intorno a Raterio? Come hanno potuto gli storici ricostruire con una tale completezza il suo percorso esistenziale e svelarne non pochi aspetti del carattere fin nei suoi recessi più intimi, stilando del vescovo belga mirabili e affascinanti ritratti di carattere psicologico?

Ebbene le fonti sono in gran parte fornite dallo stesso Raterio, scrittore facondissimo di sé e delle sue tribolazioni.³⁰ Gli storici dunque con una 'consapevole'³¹ operazione di 'collazione' degli eventi, hanno ricomposto fin nei minimi particolari lo svolgimento della

28. Della presenza dei laici nella produzione letteraria del vescovo di Verona si è occupato I. DA MILANO, *La spiritualità dei laici nei «Praeloquia» di Raterio di Verona*, in *Raterio da Verona* cit., pp. 35-93.

29. AMANN, *Rathier de Vérone* cit., col. 1679.

30. Mi sembra, a questo proposito, quanto mai significativo il giudizio espresso da Amann nella voce biografica redatta sul vescovo, che – a suo dire – non fu mai un uomo di lettere, dal momento che la sua produzione, per quanto considerevole, è opera di circostanza e non trova il suo senso se non contestualizzata nelle vicende della sua vita (*Ibidem*).

31. Si veda quanto scrive, solo per fare qualche esempio, Dario Cervato a proposito di tale metodo, analizzando uno scritto composto da Raterio nel terzo periodo dell'episcopato veronese, la *Qualitatis coniectura*, in cui il vescovo delinea la sua azione nei confronti del clero veronese: «Se ci mancasse, otterremmo un'immagine incompleta della vita e carattere di Raterio. Tra le fonti della sua storia essa prende uno dei posti più importanti, sia per l'aspetto autobiografico [...] come anche per quello propriamente storico, fornendo essa un insieme di piccoli dati che servono, come altrettanti tasselli, a delineare la situazione in cui si è venuto a trovare in un momento-chiave dell'ultimo periodo del suo episcopato veronese» (ID., *Raterio di Verona e di Liegi*, cit., pp. 213-214, nota 139).

vita del vescovo e le caratteristiche della sua personalità, applicando al lavoro storico una sorta di 'metodo combinatorio',³² consistente nell'individuare tutti gli episodi raccontati dallo stesso Raterio nei suoi scritti – in gran parte autobiografici e autoreferenziali, ma soprattutto composti in momenti e per motivazioni diverse – e nell'assemblarli secondo una cronologia il più possibile coerente e verosimile.

Si tratta di un metodo che ha dato, come si è visto, frutti copiosi, ma che omettendo talora di considerare la relazione esistente tra lo svolgersi reale di una esperienza di vita e la 'rilettura' che di tale esperienza viene compiuta dal soggetto che l'ha vissuta,³³ ha prodotto anche qualche vistosa incongruenza. Non casualmente un grande studioso della letteratura medio-latina come Gustavo Vinay ha potuto parlare della 'multivalenza' delle opere rateriane, sostenendo altresì che «Raterio, come tale, è irrecuperabile in altro modo che non sia una serie di diagrammi», esattamente come succede per ciascuno di noi.³⁴

Piena consapevolezza delle conseguenze che tutto ciò comporta per la ricostruzione storica emergeva con buona evidenza dagli studi di Claudio Leonardi di più di 50 anni fa a proposito della formazione culturale del nostro vescovo presso il monastero di Lobbes.³⁵ Leonardi evidenziò due brani tratti dagli scritti di Raterio, in cui si effettuano affermazioni tra di loro contrastanti riguardanti il suo percorso educativo e formativo; nella prima di tali dichiarazioni l'autore esprime il suo debito nei confronti dell'insegnamento dei monaci di Lobbes e afferma con evidente senso di gratitudine: «Io sono frutto della vostra benigna istruzione»,³⁶ in un diverso contesto manifesta invece l'orgoglio di essere un autodidatta, cresciuto grazie alla innata capacità di leggere con voracità e assiduità i codici («Pauca a magistris, plura per se magis didicit praesumptione temeraria comparando, quae a doctolibus precipuis alii maximo vix percepissent labore»: [raggiungendo con temeraria presunzione i risultati che altri avevano a malapena e con gran fatica imparato dai maggiori maestri]). Leonardi non mancò di sottolineare che l'evidente contraddizione fra le due affermazioni traeva origine primariamente dalla notevole distanza cronologica esistente fra i due scritti e di conseguenza dal fatto che sussiste uno scarto significativo fra le due testimonianze, uno scarto che va individuato e spiegato nelle sue ragioni perché, come è stato detto³⁷ esse stesse sono «elemento integrante ed essenziale di quella storia che si

32. Benché non sia del tutto congruente con il suo contesto d'origine, assunto la definizione di 'metodo combinatorio' dalle riflessioni che hanno accompagnato gli studi agiografici relativi soprattutto ad Arnaldo da Brescia e poi a Francesco d'Assisi. Mi limito a citare su questa importante questione metodologica A. FRUGONI, *Arnaldo da Brescia nelle fonti del secolo XII*, Torino 1989, pp. XXI-XXIV (si tratta della nuova edizione del saggio del 1954); G. MICCOLI, *Francesco d'Assisi. Realtà e memoria di un'esperienza cristiana*, Torino 1991, pp. 33-41 in particolare.

33. Alcune suggestioni in questa direzione mi giungono dalla lettura di G. MICCOLI, *La proposta cristiana di Francesco d'Assisi*, in ID., *Francesco d'Assisi. Realtà e memoria* cit., pp. 33-41.

34. G. VINAY, *Raterio o di una storiografia inattuale*, in *Raterio da Verona* cit., p. 21 (saggio riedito in G. VINAY, *Peccato che non leggessero Lucrezio. Riletture proposte da Claudio Leonardi*, Spoleto 1989, p. 140).

35. LEONARDI, *Raterio e Marziano Capella* cit., p. 73 e soprattutto nota 4.

36. Scrive Raterio: «Recipiat igitur vestrae paternitatis sanctissima caritas hunc a vestro, non audemus dicere filium, sed servulo et equidem, pro nefas, fugitivo quatuluncumque benigne instructionis vestae fructum»: LEONARDI, *Raterio e Marziano Capella* cit., p. 73, nota 4.

37. MICCOLI, *La proposta cristiana* cit., p. 34.

aspira a ricostruire». Ma la discrepanza fra le due affermazioni era causata nondimeno dal diverso intento e dalle diverse circostanze con cui esse vennero pronunciate: nel primo caso si tratta di un'epistola ai monaci di Lobbes scritta nel segno degli affetti e del ricordo; nel secondo caso siamo invece in presenza di uno scritto pungente, denso di polemica e di orgoglio, di ironica autocelebrazione, redatto poco dopo la cacciata da Liegi e da Lobbes.

Va dunque compreso che queste distorsioni prospettiche, tutte umanissime e legittime, possono aver caratterizzato anche altri aspetti e momenti dell'opera letteraria di Raterio e che spetta allo storico individuarle, tenendo presente che in ogni singola testimonianza – anche autobiografica – vi è un «sovrapporsi e incrociarsi di elementi (strutture mentali e 'culture' di lunga durata, fattori più propriamente personali, volontà consapevoli, registrazioni variamente reattive a vicende esterne, e via dicendo) che solo un'analisi attenta, con le scomposizioni e i confronti e le nuove 'combinazioni' che ne derivano, permette di cogliere e precisare.³⁸

È un'analisi attenta, condotta nell'ottica della 'ricostruzione storica', non sembra poter prescindere nel caso di Raterio e delle sue opere da un'indagine sul suo 'stile' di scrittura, anch'esso elemento significativo per individuare scarti, contraddizioni e mutamenti di pensiero e per evitare forme di 'pre-comprensione' e convinzioni fuorvianti che continuano ad operare e a perpetuarsi nella storiografia. Mi sembrano a tal proposito assai interessanti e utili alla ricerca storica le osservazioni, anch'esse piuttosto 'datate', effettuate da Erich Auerbach intorno alla scrittura di Raterio e alla difficoltà del suo latino: difficoltà accentuata fino all'estremo dal «suo proprio intricato modo di pensare e di sentire» e contemporaneamente dall'artificio continuamente riproposto della disposizione incrociata delle parole, dalla grande quantità di allusioni allegoriche non spiegate e soprattutto dalla forma spesso dialogica delle sue opere, nella quale, afferma lo studioso, «quasi sempre bisogna indovinare chi parla e a chi è rivolto il discorso».³⁹ Non è chi non veda come tale procedimento retorico possa portare il lettore fuori strada, attribuendo al vescovo fatti, parole, comportamenti e pensieri dei suoi 'accusatori' – e viceversa –, con conseguenze non di poco conto sulla 'ricostruzione storica' del personaggio.

Le osservazioni sin qui svolte, si badi bene, non hanno un intento *destruens* e in qualche modo svalutativo delle analisi finora effettuate; perseguono invece l'obiettivo concreto di far emergere nuove piste di ricerca e di evidenziare le possibilità euristiche offerte dall'utilizzo di fonti diverse, in grado di rivitalizzare l'indagine storica sulla figura di questo vescovo e del contesto, indubbiamente complesso, in cui si trovò a vivere ed operare, quantomeno in ambito veronese.

Mi spiego dunque attraverso alcuni esempi. In anni recenti sono state pubblicate alcune ricerche di notevole interesse dedicate ai presuli basso medievali, condotte attraverso una tipologia di fonti in grado di apportare acquisizioni decisamente innovative sui personaggi indagati: il riferimento è alle frequenti e articolate 'annotazioni' poste a margine dei codici

38. ID., *La proposta cristiana* cit., p. 35.

39. E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano 1983 (l'edizione originale in tedesco risale al 1958; la prima edizione italiana al 1960), pp. 126-127.

che venivano letti e consultati dai prelati, ovvero a quell'insieme di glosse, brevi commenti, postille, *marginalia*, richiami di vario genere, con cui molti intellettuali, e fra questi soprattutto gli uomini di Chiesa, usavano appuntare i testi delle biblioteche in cui studiavano e lavoravano. *'Dai margini la memoria'* è il titolo di un bel volume di Daniela Rando sul vescovo di Trento Giovanni Hinderbach, vissuto in pieno XV secolo, con cui l'autrice efficacemente compendia il procedimento euristico messo in atto su tali fonti. Le numerose glosse a margine effettuate dall'Hinderbach sui suoi 'libri di lettura, di studio e di preghiera sono state infatti dalla studiosa valutate nella loro genesi e costituzione, quali forme di espressione della personalità, della memoria, della cultura del presule. Giustamente annoverati nella categoria degli *Ego-Dokumente*, tali testi si presentano come singolari modalità espressive, attraverso le quali «un 'io', consapevolmente o inconsapevolmente, si svela o si nasconde», testi in cui chi legge e punta «contemporaneamente riflette su se stesso e sulla propria esperienza, conferendo loro un ordine e un senso» attinto dal proprio bagaglio culturale ed esistenziale.⁴⁰ Si tratta in gran parte di un lavoro filologico i cui esiti però si riflettono e condizionano la ricostruzione storica del personaggio.⁴¹

Nel caso di Raterio lo studio delle numerose postille autografe 'sedimentate' sui margini dei libri che il vescovo non mancava mai di tenere presso di sé non rappresenta certamente un filone di indagine nuovo. Lo dimostrano gli studi condotti da Bernhard Bishoff⁴² e soprattutto da Claudio Leonardi sin dalla fine degli anni Cinquanta e riproposti con continui approfondimenti anche nei decenni successivi.⁴³ Mi piace ricordare, fra i diversi contributi,

40. D. RANDO, *Dai margini la memoria. Johannes Hinderbach (1418-1486)*, Bologna 2003, in particolare pp. 9-11, per il riferimento alla glossa marginale come *Ego-Dokumente* e per le citazioni.

41. Altri esempi significativi dell'utilizzo delle note a margine apposte sui codici per approfondire la carriera, la vita religiosa e i riferimenti culturali di un vescovo tardo-medievale sono i recenti studi di M.C. BILANOVICH, *Il vescovo Ildebrandino Conti e il "De civitate Dei" della Biblioteca Universitaria di Padova*, in «Studi petrarcheschi», n.s. 11, 1994, pp. 99-127; EAD., *Un lettore trecentesco della "Concordia" di Gioacchino da Fiore: il vescovo Ildebrandino Conti e le sue postille*, in «Florensia», 12, 1998, pp. 53-115; EAD., *Escatologia e 'Libero spirito' nel Trecento. Le postille del vescovo Ildebrandino Conti su due codici della Biblioteca Antoniana di Padova*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 35, 1999, pp. 473-500; EAD., *Il messale del vescovo Ildebrandino Conti*, in *Vescovi medievali*, a cura di G.G. Merlo, Milano 2003, pp. 267-298.

42. Lo studioso fornisce un elenco, certamente ancora non completo – come dimostrano le ricerche in corso di Marco Petoletti succintamente anticipate nel contributo in questo stesso volume – dei manoscritti con interventi autografi di Raterio in *Ratheriana (968)*, in *Analecta novissima. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1984, pp. 11-12 in particolare.

43. Vedi sopra, nota 7; inoltre C. Leonardi, *Anastasio Bibliotecario e l'ottavo concilio ecumenico*, in «Studi medievali», s. III, 1967, pp. 59-192; per le glosse di Raterio si vedano in particolare le pp. 183-192. Ancora nel 1984 *Notae et glossae autographicae*, cura et studio Claudio Leonardi, in *Corpus christianorum. Continuatio medievalis*, XLVIa, Turhnolti 1984, pp. 291-314. In questo ultimo contributo l'autore ha ripubblicato le glosse rateriane contenute nei codici precedentemente analizzate, con l'aggiunta delle glosse al manoscritto Vat.lat. 4979, proveniente da Verona e prodotto dalla scuola di Pacifico. Il manoscritto contiene una importante collezione canonica, la *Dionisyo-Hadriana*, che Raterio annota, considerandolo una sorta di «prontuario per la sua azione di vescovo, una lettura fatta forse anche in fretta, sotto l'urgere degli avvenimenti [...]. Lo scopo fondamentale della sua lettura appare quello di costruirsi uno strumento per l'attività politica e l'impegno pastorale» (p. 312). Le norme che infatti il vescovo individua riguardano il tema della giurisdizione vescovile, il rapporto con il potere politico, la disciplina dei laici e dei religiosi, infine tematiche riguardanti i sacramenti, soprattutto

il lungo saggio apparso nel 1967 su «Studi medievali» e dedicato alla tradizione manoscritta degli atti dell'ottavo concilio ecumenico di Costantinopoli, tenuto tra l'869 e l'870, atti che furono tradotti in latino da Anastasio Bibliotecario. Uno dei codici contenenti gli atti conciliari – di cui si era occupato all'inizio del Novecento anche Carlo Cipolla,⁴⁴ poiché vi erano contenute due lettere all'epoca ancora inedite del presule – fu abbondantemente postillato da Raterio. Le sue glosse autografe apposte a fianco dei testi conciliari non mancano mai di sottolineare temi come l'elezione del vescovo, la sua dignità, la deposizione e la restituzione della cattedra vescovile: argomenti che, come si può facilmente evincere, si fondono in modo inestricabile con le vicende esistenziali di Raterio consumatesi nella città dell'Adige. Gli approfondimenti sui temi suddetti e la conseguente attività di commento a margine non rappresentarono dunque per il vescovo una meditazione di carattere teologico né, come sembra lasciar intendere Carlo Cipolla, una serena parentesi di *otium* intellettuale nel drammatico contesto delle lotte intestine che lo opponevano al clero veronese, quanto piuttosto una lettura 'strumentale' di testi accuratamente selezionati, condotta al fine di sistemare le sue argomentazioni all'interno di una cornice ideologica legittimante. Lo evidenziò da par suo Claudio Leonardi quando dimostrò che alcune di queste glosse vennero inserite quasi alla lettera nell'epistola del 1 agosto 965, *Epistola ad Dominum Romanae sedis*, in cui, a nome di tutto il clero veronese, Raterio poneva al papa la questione se il clero consacrato da Milone – accusato di simonia – e destituito dallo stesso presule, potesse esercitare il suo ministero ed essere ripristinato nella sua funzione.⁴⁵

Parimenti risalgono all'ultimo periodo veronese anche le annotazioni rateriane apportate a un altro codice, il Vat.lat. 4979, proveniente dallo *scriptorium* dei canonici e contenente una collezione di leggi ecclesiastiche che il presule annotò fittamente, soprattutto laddove si parlava dei temi che gli stavano più a cuore: il rapporto con il potere politico, la disciplina del clero in relazione alla coabitazione con donne e temi di natura sacramentale (il battesimo e l'eucarestia in particolare).

Dunque, attraverso lo studio delle glosse apportate ai codici la figura del presule assume contorni più delineati e financo le tappe della sua biografia vengono ad essere modificate, come evidenzia un saggio recente di Benedetta Valtorta ipotizzando rapporti di Raterio con il monastero di Bobbio, finora non emersi in modo inequivocabile.⁴⁶

Di fatto il bilancio degli autografi rateriani risulta ancora piuttosto provvisorio e la prosecuzione di queste indagini certamente è in grado di allargare il panorama degli studi e di arricchire di nuove sfumature il ritratto del vescovo.

il battesimo e l'eucarestia. Ma, ricorda ancora Leonardi, che alcuni di questi canonici si ritrovano nelle lettere di Raterio al vescovo di Parma, alla curia romana, al clero veronese. Questo significa che anche il codice Vat. lat. 4979 deve essere stato postillato nell'ultimo periodo veronese (come conferma anche la mano non ferma che scrisse queste glosse). Una di queste glosse ricorda che non si deve tollerare che delle donne abitino nelle case dei chierici, se non quelle che vi abitano *propter necessitudinum causas* (p. 313); e ancora che è dovere del sacerdote giudicare il peso dei delitti, *ut adtendat ad confessionem poenitentis (ibidem)*.

44. C. Cipolla, *Lettere inedite di Raterio vescovo di Verona* in *Scritti di Carlo Cipolla: I - Alto Medioevo*, Verona 1978, pp. 251-267 (studio già apparso nel 1903).

45. L'epistola è stata pubblicata in Weigle, *Die Briefe* cit., pp. 111-115.

46. VALTORTA, «Legi in quodam beati Columbani libro» cit., pp. 121-129.

Un'altra pista di ricerca ancora non completamente percorsa credo debba essere quella di indagare maggiormente la cornice ecclesiastica veronese in cui si mosse Raterio. Non si tratta a mio avviso di riproporre ancora una volta la *vexata questio*, teorica e forse neppure troppo appassionante, se Raterio sia stato oppure no un riformatore sulla scena della città atesina,⁴⁷ ma di approfondire, in primo luogo attraverso un accurato lavoro di edizione e di studio delle fonti documentarie contemporanee, la realtà dell'ambiente veronese composto di istituzioni e di persone. Questa operazione è stata in parte avviata dall'indagine di Maureen Miller, *The Formation of a Medieval Church. Ecclesiastical Change in Verona, 950-1150*, ma credo che la ricerca possa essere proseguita ancora. Il tema delle *scole*, per esempio, di fatto solo accennato, nel volume della Miller, ovvero di questi centri presumibilmente di istruzione e di formazione religiosa dei chierici, è un tema che va percorso fino in fondo con una riflessione anche di tipo comparativo con altre realtà ecclesiastiche locali contemporanee. Esse appaiono in concomitanza con i soggiorni veronesi di Raterio in varie zone della diocesi – come San Lorenzo in Sezano e Maguzzano – oppure in chiese della città che mantengono forti legami con l'episcopato della città atesina e in particolare con Raterio: Santo Stefano e San Pietro in Castello, dove il vescovo soggiornò;⁴⁸ ebbero, tali *scole*, un seguito, una continuità e uno sviluppo anch'esso tutto da indagare. Pur tuttavia mi sembra che possano essere presentate come un elemento qualificante dell'episcopato di Raterio, un'esile ma concreta realizzazione del suo pensiero, ripetitivo e ossessivamente reiterato, intorno alla moralizzazione del clero.

Da ultimo non riesco a credere che un vescovo, per quanto fosse una personalità singolare – e Raterio certamente lo era –, 'isolato' e 'isolante' – come lo ha definito Gustavo Vinay –, agisse all'interno della diocesi come una 'monade', privo del sostegno e della collaborazione di una *familia* di chierici fidati, insieme ai quali realizzare ambiziosi progetti. Ritengo pertanto ineludibile un tentativo di indagine anche in questa direzione, alla ricerca delle istituzioni ma soprattutto delle persone che lo affiancarono nel suo operato di presule, per verificare se sia possibile attraverso gli scritti e i documenti coevi provare a costruire una più ampia rete di relazioni di Raterio nel contesto veronese.

47. Si è già accennato a questo tema alla nota 6. È tornato sull'argomento anche G.M. Varanini, *La Chiesa veronese attorno al Mille (e dopo). Appunti*, in *Il millenario di Sant'Adalberto a Verona*. Atti del Convegno di studi della Biblioteca capitolare e delle celebrazioni cittadine, Verona 11-12 aprile 1997, Bologna 2000, pp. 43-60, in particolare pp. 51-53.

48. Si vedano a questi propositi le osservazioni di Antonio Ciaralli che, ricostruendo le vicende della chiesa afferma: «Qualunque siano state la reale cura del vescovo lotaringio per frenare il degrado della chiesa e la durata della sua effettiva permanenza in quella sede, la sua figura assunse centralità nella storia dell'istituzione, tanto da essere utilizzata in suffragio della veridicità di alcuni titoli probatori. Ne primi decenni del XII secolo, infatti, quando si vorrà ricostruire una memoria intorno ai primi possessi della chiesa, quelli più prossimi all'edificio e quelli, per molti aspetti problematici, di Poiano, si farà ricorso proprio alla sua persona costruendovi intorno due dei tre documenti falsificati presenti nel fondo di San Pietro»: *Le carte antiche di San Pietro in Castello* cit., p. XXXIII.

SILVIA LUSUARDI SIENA

L'ORIGINE DELL'ARCHETIPO E IL PROBLEMA DEL *PALATIUM*: UNA CRONOLOGIA DI VI SECOLO?

Nella stesura del mio intervento non posso che 'aprire' esprimendo il mio compiacimento ai promotori dell'iniziativa, di cui si sentiva da tempo il bisogno. Non solo per la grandissima importanza che l'*Iconografia rateriana* continua ad avere come documento storico e figurativo dell'altomedioevo occidentale, ma soprattutto per la necessità che oggi si impone di riesaminarlo con una nuova attenzione ai contenuti della rappresentazione, utilizzando come chiave di lettura anche gli strumenti che le scienze della comunicazione ci hanno insegnato e operando un'attenta analisi comparativa tra la topografia urbana che l'*Iconografia* delinea e le dinamiche di trasformazione della Verona tardo antica e altomedievale che lo straordinario intensificarsi della ricerca storico-archeologica in città ora ci consente di conoscere e apprezzare.¹

Per ragioni indipendenti dalla mia volontà non mi sarà possibile articolare e approfondire il discorso come avrei desiderato quando ho accettato l'invito all'incontro: mi limiterò quindi ad avanzare alcune considerazioni, a ribadire convincimenti già espressi, talora precisandoli, ad esprimere dubbi e suggerimenti con estrema semplicità, augurandomi di contribuire costruttivamente ad un dibattito che non è ancora sfociato, mi pare, in una interpretazione condivisa e concorde (che forse non si raggiungerà mai). In queste riflessioni mi è stato di grande aiuto lo svolgimento stesso dell'incontro e le relazioni che sono state presentate; accanto alla documentatissima relazione archeologica, dal mio punto di vista sono stati particolarmente utili gli interventi iniziali di Ettore Napione e Maria Clara Rossi e l'analisi filologica dei versi celebrativi di Marco Petoletti. Avvicinandoci alla personalità, alla cultura, ma anche alle vicissitudini 'secolari' e politiche del vescovo Raterio nella sua Verona, questi contributi hanno infatti favorito in me alcune convinzioni interpretative che – giuste o sbagliate che siano – non avrebbero altrimenti avuto modo di radicarsi.

Ribadirò da subito che, come ebbi modo di sostenere in precedenti contributi,² è la Ve-

1. Si rimanda alla ricca e puntuale argomentazione dei dati fornita in questa sede da Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina.

2. S. LUSUARDI SIENA, *Sulle tracce della presenza gota in Italia: il contributo delle fonti archeologiche*, in *Magistra Barbaritas. I barbari in Italia*, Milano 1984, p. 523 nota 78; A. AMBROSIONI, S. LUSUARDI SIENA, *I Goti in Italia alla luce delle fonti scritte e delle testimonianze archeologiche*, Milano 1985; S. LUSUARDI SIENA, s.v. *Teodorico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 2002, vol. X, pp. 118-125.

rona di Teodorico che mi è parso e mi pare di intravedere in alcuni capisaldi monumentali e nella 'filosofia' della rappresentazione complessiva e naturalmente prendo atto con soddisfazione che finora i risultati della ricerca archeologica veronese non contraddicono, ma anzi 'rilanciano', con motivazioni ben argomentate e fondate anche sui dati materiali, tale proposta cronologica.³

Tuttavia perplessità su alcuni aspetti certamente rimangono e il sospetto almeno che possa celarsi – nel coacervo di elementi architettonici schematici rappresentati (e variamente identificati) – anche qualche edificio, di culto soprattutto, in grado abbassare il termine *post quem* fino a raggiungere l'età di Raterio esiste: vedremo però che anche questa eventualità potrebbe trovare una giustificazione, senza inficiare necessariamente la cronologia dell'archetipo. In ogni caso, l'indagine archeologica ci ha abituato al fatto che rispetto alla data fissata nelle fonti scritte per la fondazione di alcuni edifici, il sottosuolo, una volta esplorato, rivela spesso fasi più antiche degli stessi.

Finora comunque, al di là dei fraintendimenti e della schematizzazione sommaria di alcune strutture monumentali e dei dubbi persistenti sull'identificazione di alcune architetture, non mi risulta che sopravviva nel disegno alcun elemento che possa con sicurezza costituire un valido indizio per attribuire la realizzazione dell'originale all'età di Raterio⁴ e neppure, mi pare, a quella di Pipino e del *Versus* veronese, altro possibile orizzonte in cui, sul piano storico, sarebbe plausibile riferire l'archetipo della mappa.

Gli affondi tematici che, proprio durante questo incontro veronese sono stati proposti, comparati alla ipotesi cronologica teodoricana a suo tempo formulata, permettono ora una serie di valutazioni supplementari, su alcune delle quali intendo soffermarmi.

Rapporto tra versi celebrativi e immagine

Va sottolineato lo scollamento evidente, per molti aspetti, tra stile e caratteristiche dell'immagine rappresentata e relative didascalie e tra queste – segnalate al di sopra o presso gli edifici – e i versi che, disposti tutt'intorno alla raffigurazione della città, ne celebrano la grandezza con un chiaro riferimento alla prospettiva della memoria *per saecula* da parte del committente. Sembra palese che l'*Iconografia* valorizzi un soggetto preesistente, conservando e trasmettendo una immagine che di questi versi celebrativi era in origine priva.

Questo può far pensare ad uno scarto temporale tra raffigurazione della città e sua esaltazione in versi, versi che sembrano tuttavia composti avendola 'sotto gli occhi', in un rapporto a tre variabili: immagine della città 'antica' a disposizione; intenzione celebrativa in versi; realtà urbana di confronto vissuta dal committente stesso.

Un altro aspetto da rimarcare è che la sventurata perdita del codice originale di Lobbes ci impedisce di verificare la fedeltà delle copie trasmesse dal Maffei e dal Biancolini oltre

3. Vedi il saggio di Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina in questo volume.

4. Vedi, però, le differenti opinioni espresse nei saggi di Francesco Capiotti - Gian Maria Varanini e Xavier Barral i Altet.

che di osservare una serie di particolari (paleografia delle scritte, qualità degli inchiostri, eventuali correzioni e modifiche, ecc.) che naturalmente fanno la differenza.

Mi pare comunque egregiamente argomentata in questa sede la collocazione cronologica nel X secolo e la possibile paternità rateriana per i distici celebrativi che circondano la *Civitas veronensis depicta*⁵ del manoscritto. Altrettanto valide le ragioni di chi, ben conoscendo sotto il profilo archeologico le radicali trasformazioni che hanno interessato alcuni complessi cittadini proprio a partire dall'età teodoriciano e poi a seguire nell'altomedioevo, tende a escludere che nel X secolo la città potesse ispirare una rappresentazione di questo tipo. Non resta allora che concludere circa la necessità di concentrarsi sullo scarto temporale esistente tra la creazione dell'immagine e chi l'ha scelta ritenendola speciale e adatta, per i contenuti iconografici e simbolici a illustrare, mantenere viva e trasmettere la memoria della città stessa. Se si trattasse effettivamente di Raterio, come mi piace credere, si tratterebbe di una città amata e ben conosciuta nel suo volto urbano contemporaneo e di forza più volte abbandonata.

Riconoscere, sia pure con margine di dubbio, chi ha esercitato l'opzione per il soggetto iconografico, e con quale atteggiamento mentale, è infatti decisivo per l'interpretazione del manufatto, ma il processo che ci troviamo ad affrontare è inverso, a ritroso.

È interessante notare, a margine dei versi celebrativi, che dopo il distico iniziale «Magna Verona vale...», il secondo e terzo distico fanno riferimento a due poli visivi che ancora oggi connotano l'immagine urbana aerea di Verona e ne definiscono gli estremi: l'anfiteatro e Castel San Pietro (fig. 1).

Un cenno merita anche l'espressione rivolta a magnificare il *castrum*: «[...] il castello sovrasta la città, fatto con l'arte di Dedalo (*daedalea factum arte*) e con oscure gallerie [...]»; sembra alludere forse a cunicoli e corridoi sotterranei e forse criptoportici di terrazzamento e, con terminologia dotta e arcaica, riferirsi alle capacità degli architetti/ingegneri e delle maestranze che hanno rimodellato il *mons* e il *castrum* con allusione implicita alla munificenza e competenza del committente del progetto edilizio.

Espressione di grande interesse e di uso infrequente, che significativamente, come ha segnalato Marco Petoletti, è utilizzata fra l'altro da Ennodio proprio in età teodoriciano, e che ha una lunga storia precedente. Il riferimento alla *daedalea techne* si ritrova ad esempio in una iscrizione greca su un sarcofago di *Hierapolis* di Frigia, datato tra la seconda metà e la fine del III sec. d.C. ed è un elogio dell'ingegnere defunto che avrebbe continuato l'arte dedalica inventando o portando a perfezionamento l'ambizioso modello di una sega idraulica per tagliare il marmo; macchina di cui anche archeologicamente si è riconosciuto e ricostruito il modello in resti di VI secolo a Gerasa e di VI-VII secolo a Efeso e che, per associazione di idee, potrebbe aprire un capitolo a mio avviso di grande interesse e suggestione anche per Verona e per la nostra *Iconografia*, come vedremo.⁶

5. Cfr. il saggio di Marco Petoletti in questo volume.

6. T. RITTI, *Schema di una sega idraulica su un sarcofago di Hierapolis*, in *Hierapolis di Frigia I. Le attività delle campagne di scavo e di restauro 2000-2003*, Atti del Convegno, Cavallino 9-10 luglio 2004, a cura di F. D'Andria, e M.P. Caggia, Lecce 2006, pp. 619-625; per la discussione vedi S. LUSUARDI SIENA, *Una segheria idraulica bizantina a Gerasa*, in *La Giordania che abbiamo attraversato. Voci e testimonianze da un viaggio*, a cura di S. Lusuardi Siena e C. Perassi, in corso di stampa (con bibliografia specifica sui rinvenimenti).

Le legende identificano (non a caso) solo alcuni poli topografici cittadini

Le didascalie che compaiono nell'*Iconografia* sono solo nove (fig. 2), relativamente scarse quindi, e dislocate in varie punti della città senza apparentemente un criterio chiaro: «Theatrum», «Athesis», «ecclesia Sancti Petri», «gradus», «Pons marmoreus», «Arena minor», «Palatium», «Orfanum» (*organum*), «Horreum». Traspare evidente dalla scelta degli edifici resi identificabili – tutti interni alle mura tranne l'*orfanum/organum* – la volontà di esaltazione della città classica e tardoantica in alcuni suoi elementi distintivi, con specifici richiami tuttavia a luoghi-simbolo per l'età di Teodorico.

Il fiume Adige sgorga da una maschera umana secondo la classica iconografia dei fiumi, dividendo la *civitas* municipale dal *castrum* tardoantico, in posizione non solo centrale nella mappa, ma centrato come obiettivo gerarchicamente qualificante in quanto sede del potere gotico prima e longobardo poi; il *pons marmoreus*, già identificato dal Cipolla con il Ponte Pietra, funge da raccordo tra l'impianto urbano in piano e il *mons* in sinistra d'Adige, dove è ubicato appunto il quartiere palatino che comprende l'*Arena minor* (teatro) e che è marcato al suo ingresso da una porta con due torri, la stessa partendo dalla quale, stando all'Anonimo Valesiano, Teodorico avrebbe fatto costruire un portico che raggiungeva il palazzo, e che è stata riconosciuta nella porta romana di via Redentore (fig. 3).⁷

Alla sommità del *mons*, dove già in età repubblicana sorgeva un tempio su podio (forse ancora riconoscibile nel basamento, evidenziato in rosa, dell'*Iconografia*, su cui scorre abbreviata la *legenda* identificativa) messo in luce negli scavi del 1851 (fig. 4), spicca l'*ecclesia Sancti Petri*. L'edificio di culto, che sostituì in una data imprecisata il santuario pagano e che è menzionato nel *Versus de Verona*, ebbe certo un ruolo significativo in età gotica, quando vi vennero sepolti i vescovi Verecondo (523?) e Valente (+ 531),⁸ al punto che in passato si è arrivati a considerare la possibilità che San Pietro avesse avuto almeno temporaneamente, in età teodoriciano, funzione di cattedrale. Certo non è un caso che sia l'unica chiesa esplicitamente segnalata e identificata dalla *legenda*. Forse bisognerebbe piuttosto pensare ad una chiesa palatina? È importante infatti anche il rilievo che nell'*Iconografia* viene dato alla monumentale scalinata (*gradus*) attraverso la quale si poteva raggiungere la chiesa e che appare elemento altamente qualificante: sembra suggerire un accostamento alla più tarda testimonianza di Paolo Diacono (H.L., II, 28) a proposito della morte di Alboino «[...]

7. «Item Veronae thermae et palatium fecit a porta usque ad palatium porticum addidit. Aquae ductum, quod multa tempora destructum fuerat, renovavit et aquam intromisit, muros alios novos circuit civitatem», cfr. G. Cavalieri Manasse, P.J. Hudson, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardo antico e alto medioevo*, II convegno archeologico del Garda, Gardone Riviera (Brescia) 2-9 ottobre 1998, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova 1999, pp. 71-91 e il saggio di Cavalieri Manasse e Gallina in questo volume. Avevo a suo tempo suggerito che l'icona del disegno veronese alludesse ad una facciata con due torri («duabus turribus sublime», come viene detto il *palatium* milanese in un documento, forse veritiero nella sostanza, ma interpolato), ma alla luce delle risultanze archeologiche più recenti mi pare del tutto convincente l'ipotesi che le tue torri siano in realtà quelle della porta romana di via Redentore, ingresso monumentale lungo la Postumia che segnava l'accesso al complesso palatino.

8. Al riguardo cfr. J.C. PICARD, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X siècle*, Ecole Française de Rome, 1988, pp. 285-286.

Cuius corpus cum maximo Langobardorum fletu et lamentis sub cuiusdam scalae ascensu, quae palatio erat contigua, sepultum est» («Il suo corpo fu sepolto dai Longobardi, con immenso pianto e lamento, sotto la rampa di una scala che era contigua al palazzo»).⁹

Elemento interessante del paesaggio è anche l'area verde che connota lo spazio al lato della chiesa di san Pietro, fino alla riva dell'Adige. A ben guardare gioca un ruolo non di secondo piano nella definizione dello spazio e nella percezione dell'ambiente, libero da costruzioni, che caratterizzava una porzione 'privilegiata' intramuranea del *castrum*: alberi possenti (con evidenti tracce di rami tagliati ad indicarne l'antichità e la cura?) che nel disporsi delle fronde ricordano vagamente composizioni musive di età bizantina e fanno pensare ai parchi e ai *viridaria* che solitamente integrano lo spazio residenziale nei *palatia*, anche vescovili, tardo antichi e altomedievali, e che contribuiscono a isolare il proprietario creando spazi di svago e, nel caso, di caccia. Non bisogna poi dimenticare che anche la cinta intorno al colle San Pietro, frutto dell'ampliamento gallienico delle mura, fu anch'essa risistemata da Teodorico che, sempre secondo l'Anonimo Valesiano, allo scopo modificò addirittura l'orientamento della chiesa preesistente di Santo Stefano (An. Vales., I, 22).

L'enfasi data al colle e al complesso palatino nelle forme visualizzate nell'*Iconografia* e con l'*Arena minor* integralmente e classicamente definita anche nei suoi elementi architettonici, nella proposta interpretativa che avanziamo si giustificano al meglio tra V e VI secolo e segnalano che la sede del re gotico ora situata in corrispondenza dell'odeon romano – dove occorrerà ricollocarla virtualmente con l'ausilio degli indicatori archeologici superstiti.

Un'altra particolarità dell'*Iconografia*, ancora alquanto misteriosa, è la concentrazione al centro dell'immagine, all'interno delle mura e tra queste e le arcate identificate con i portici dell'area forense,¹⁰ di edifici coperti a volta che già a prima vista rimandano all'ambito orientale bizantino; fino ad ora, a quanto mi risulta, non hanno trovato alcun riscontro archeologico e non sono stati identificati neppure in via ipotetica. Uno di questi edifici è tuttavia segnalato dalla didascalia come «horreum». Apparentemente assimilabile ad un edificio a pianta centrale con ampia apertura (ingresso?) in parte nascosta dalle mura e due oculi (?) nella fascia superiore dei perimetrali, portico addossato su un fianco e 'lanterna' sommitale, potrebbe facilmente essere scambiato per un luogo di culto se la scritta non ne precisasse la destinazione d'uso. In genere gli *horrea* che conosciamo nelle città dell'Italia settentrionale hanno ben altra planimetria: è immaginabile un magazzino con le caratteristiche che abbiamo descritto? Oppure bisogna pensare a un edificio di altro tipo con una conversione d'uso che era importante mettere in evidenza? Solo come suggestione ricordo il ruolo che ebbe nella politica di riorganizzazione militare in età gota la fortificazione preventiva delle città, a maggior ragione se dotate di *horrea* per il vettovagliamento delle truppe come ad esempio – fra le altre – Tortona, Pavia, Trento.¹¹ Auspichiamo che future

9. PAOLO DIACONO, *Storia dei Longobardi*, a cura di L. Capo, Roma/Milano 1992, pp. 110-111.

10. Cavalieri Manasse, Gallina, *infra*.

11. Cassiodori Senatoris *Variae*, I, 17; X, 27, XII, 27; sulla Tortona gota cfr. C. GIOSTRA, *L'età di Teodorico. I reperti goti di Tortona*, in *Onde nulla si perda. La collezione archeologica di Cesare di Negro-Carpani*, a cura di A. Crosetto e M. Venturino Gambari, Alessandria 2007, pp. 287-327.

esplorazioni nel sottosuolo veronese forniscano nuovi indizi al riguardo, se non altro sulla possibilità o meno dell'esistenza di una grande costruzione a pianta centrale negli isolati alle spalle delle due postierle centrali delle mura meridionali, quella di via San Cosimo e di vicolo sant'Andrea.

Un gruppo di edifici, singolarmente questa volta non evidenziato dalla didascalia, ma a mio avviso riconoscibile con una relativa sicurezza, è quello intramuraneo compreso tra l'anfiteatro e l'Adige, lungo la sponda destra del fiume e connotato da un'alta torre (fig. 5). Si tratta del complesso della cattedrale paleocristiana, dalle travagliate vicende costruttive e in parte indagato archeologicamente, che abbiamo supposto articolato in più luoghi di culto (cattedrale doppia).¹² Nella costruzione alla sinistra della torre, in particolare, si potrebbe riconoscere la cosiddetta chiesa B, edificata proprio a partire dal V-VI secolo a cavallo di una strada romana, che venne così obliterata. Questa chiesa si trova in posizione molto avanzata rispetto alla adiacente basilica episcopale ipotizzata sotto Santa Maria Matricolare.¹³ Non stupisce che non sia identificata dalla *legenda*, dato che l'unica chiesa evidenziata è quella di San Pietro, e questa assenza, come altre apparenti assenze, può essere oggetto di riflessione e aiutare a comprendere se vi sia o meno una sottintesa polemica in questa scelta.

Molto problematico, ma di grande interesse, è anche il tema del rapporto tra la didascalia «orfanum» (*organum*) e il singolare monumento al di fuori della cinta del *castrum* in cui la scritta è inserita. La posizione della struttura nell'*Iconografia* corrisponde all'incirca con quella, già nota, del monastero longobardo di Santa Maria *foris porta Organi* (CDV, I, doc. 33), in prossimità del ramo dell'Adige poi detto dell'Acqua morta' e ora obliterato. Nel 792 il monastero viene localizzato «in Verona foras muros civitatis loco qui vocatur ad Organum».¹⁴ Il vocabolo, ormai frainteso, compare nella copia maffeiana del codice nella forma *orfanum*, in corrispondenza della struttura turrata in opera quadrata fuori dalla cinta del *castrum*; esso risulta graficamente 'costretto', con intento didascalico, entro un'arcata del loggiato, coronato da un fregio a meandro, che marca la base della copertura a volta. L'aspetto dell'imponente edificio, con il caratteristico fregio, è tale da suggerirne l'identificazione con un monumento funerario 'a tamburo' che poteva costituire nella città romana un riferimento visivo significativo in un'area funeraria lungo la Postumia.¹⁵ Denominarlo nel corso dei secoli 'orfano', con allusione al suo emergere isolato, potrebbe anche avere un senso; ma se si deve credere che la forma originaria fosse *organum*, come i documenti citati sopra portano a credere, la questione si fa più complessa, anche se in entrambi i casi

12. S. LUSUARDI SIENA, *La chiesa B e le trasformazioni della A*, in C. FIORIO TEDONE, S. LUSUARDI SIENA, P. PIVA, *Il complesso paleocristiano e altomedievale*, in *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli, Venezia 1987, pp. 37-45.

13. LUSUARDI SIENA, *La chiesa B* cit., pp. 37-45.

14. *Codice diplomatico veronese dalla caduta dell'impero romano alla fine del periodo carolingio*, a cura di V. Fainelli, Venezia 1940, doc. 59 (d'ora in avanti CDV) «concedimus atque confirmamus [...] scenobium sancte Marie semper virginis et genitricis domini nostri Iesu Christi, quod quidem Ferox abba edificavit in Verona foras muros civitatis loco qui vocatur ad Organum [...]».

15. Indicativamente si veda la ricostruzione del mausoleo di Pietrabbondante, nel Molise (W. VON SIDOW, *Ein Rundmonument in Pietrabbondante*, in «Roemische Mitteilungen», 84, 1977, Abb. 29).

saremmo di fronte a toponimi di genesi bizantina, la cui formazione dovrebbe risalire al secolo VI.

È interessante osservare che anche a Ravenna fonti antiche menzionano il toponimo *Organaria*, non associato ad alcun edificio, ma localizzabile nei pressi della confluenza tra il fiume Padenna e la *fossa Lamises*. Andrea Agnello infatti a proposito dell'episcopio ravennate ricorda: «infra episcopium, qui est positus iuxta fossa amnis, qua egreditur de loco qui vocatur organaria, emanans sub pontem Pistorum [...] Ubi nunc destructum stabulum esse videtur». A Verona e a Ravenna i due toponimi, già sedimentati tra VIII e IX secolo, alludono a strutture di analoga funzione? L'ubicazione in prossimità delle acque del fiume, come al tracciato dell'acquedotto lungo il tratto della Postumia a sud di Porta Redentore, aiuta a comprenderne l'utilizzo originario? Il vocabolo di derivazione greca *organon*, documentato in papiri già dal III sec. a.C. e fino al VII d.C. definisce generalmente, anche se non esclusivamente, macchine da acqua: idrofore, stazioni di pompaggio dell'acqua o movimentate dall'acqua (ruote idrauliche), e impiegate per vari utilizzi, anche come macchinari «a ruota per tagliare» (seghe idrauliche).¹⁶ Nel caso veronese la prossimità al fiume indurrebbe a confermare questa accezione del termine, tanto più che tra l'*organum* e l'ansa dell'Adige, in vicinanza di due chiese variamente identificate¹⁷ e alla *Porta Organi*, il disegno registra quella che potrebbe sembrare, più che una scalinata, una grande ruota (fig. 6).

In un papiro milanese in scrittura tipica dell'età bizantina (P. Med. 64) con l'espressione *organon mechanikon* si allude ad una apparecchiatura per l'irrigazione; infatti, per estensione, nei lessici bizantini il termine si trova utilizzato anche ad indicare terreni irrigati grazie all'utilizzo di una stazione di pompaggio dell'acqua.

Siamo dunque di fronte a impianti funzionali, a sistemi di derivazione delle acque per scopi agricoli o artigianali? O a dispositivi funzionali al sollevamento delle acque di un acquedotto per creare una pendenza in grado di utilizzare l'energia di caduta in funzione produttiva o di alimentazione idrica? Anche sotto questo profilo è ben nota la cura per gli acquedotti e per la gestione delle acque che caratterizza il regno teodoriciano.

Nello specifico veronese la documentazione scritta medievale conferma che lungo la sinistra dell'Adige, nel settore dove è ubicata Santa Maria in Organo, esisteva una lunga serie di mulini che forse non rappresentavano che lo sviluppo di impianti già attivi in età tardo-antica e altomedievale. Anche per Ravenna il passo di Andrea Agnello pare alludere ad una chiusa che controllava il passaggio delle acque utili a muovere i mulini.¹⁸

16. A. CALDERINI, *Appunti di terminologia secondo i documenti dei papiri*, in «Aegyptus», 1, 3-4, 1920, pp. 309-313; *Woerterbuch der griechischen Papyrusurkunden*, ed. F. Preisigke, II, Berlin 1927. Ringrazio per la segnalazione il collega prof. Carlo Maria Mazzucchi.

17. Una chiesa è forse da identificare in Santa Maria in Organo, l'altra in SS. Faustino e Giovita all'esterno della porta di via Redentore, entrambe già esistenti alla fine dell'VIII secolo, ma verosimilmente più antiche. Sulla topografia dell'area orientale fuori dalle mura cittadine come risulta dal *Versus* veronese e sulla possibilità che questo testo abbia accolto nuclei di fonti legate alla prassi devozionale maturata a Verona in età paleocristiana, rinvio a S. LUSUARDI SIENA, «Miris olim constructa figuris aula»: *alle origini del sacello rupestre presso la chiesa dei SS. Nazario e Celso*, in *Un sacello rupestre a Verona. S. Michele presso la chiesa dei SS. Nazario e Celso*, a cura di G.M. Varanini, Verona 2004, pp. 39-69, in particolare p. 42.

18. Sotto il profilo dei dispositivi meccanici azionati da forze idrauliche, comunque, le ipotesi potrebbero

Ma a Verona si pone anche il problema dell'esistenza di un *castellum aquae* in grado di sollevare l'acqua incanalata in un condotto sotterraneo delle sorgenti di Montorio per creare la pendenza sufficiente a determinare la pressione necessaria al rifornimento idrico della città e all'alimentazione di terme e bagni. Non dimentichiamo che sempre l'Anonimo valesiano attribuisce a Teodorico la costruzione di terme – presumibilmente collegate al *palatium* – e il rinnovamento (riallacciamento) dell'acquedotto a lungo dismesso; la possibilità allora di collegare l'*organum* – magari installato entro un più antico mausoleo funerario? – ad un complessivo riassetto di un settore della città collegato anche in relazione alle esigenze del nuovo quartiere palatino potrebbe acquistare un significato particolare.

Quale archetipo?

In conclusione, alla luce di quanto sottolineato, e condividendo pienamente quanto ha sostenuto Ettore Napione circa l'operazione critica svolta da Raterio accostando il *Versus* alla *Civitas depicta* nel Codice Lobbes I, continuo a ritenere che l'archetipo dell'*Iconografia* possa essere riconosciuto in un mosaico o in un affresco¹⁹ raffigurato sulla parete di una sala di rappresentanza dello stesso *palatium* teodoriciano. L'immagine non faceva che riprodurre, in una sintesi di punti di osservazione diversi, la rappresentazione della città che dall'interno del palazzo stesso si voleva cogliere, come in uno specchio riflettente: lo spettacolo della città con al centro il quartiere palatino voluto Teodorico. Un palazzo come quello di Pavia e di Ravenna, tra le cui mura, stando sempre alla testimonianza di Andrea Agnello, ancora nel IX secolo i posterì potevano leggere le storie narrate nei mosaici parietali, che conservavano la memoria del sovrano goto e delle opere da lui commissionate²⁰. Ipotesi al momento indimostrabile, come altre, ma certo suggestiva che addirittura si potrebbe spingere oltre: potrebbe lo stesso Raterio aver provveduto a far riprodurre 'la veduta di Verona' ancora presente, non sappiamo in quale stato, in una sala del *palatium* – che fu soggiorno di Alboino e vide la morte di Berengario nel 924 – ove egli stesso, pur recalcitrante, soggiornò per ragioni di sicurezza, trovandolo in pessime condizioni, tanto che si adoperò subito per restaurarlo. L'esistenza di un importante *scriptorium* a Verona a partire

essere molteplici: a livello di suggestione, potrebbe anche venire in mente l'orologio idraulico della Torre dei venti nell'agorà di Atene o un vero e proprio organo idraulico. Si veda al riguardo l'interessante capitolo «Energia idraulica: strumenti e macchine», in R. TOELLE-KASTENBEIN, *Archeologia dell'acqua. La cultura idraulica nel mondo classico*, «Biblioteca di Archeologia», 20, 1993, pp. 190-203.

19. Voglio ricordare che l'ipotesi che l'archetipo fosse un mosaico o una pittura murale era stata già formulata in E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, p. 39, pur con riferimento al X secolo.

20. Agnellus, *Liber pontificalis*, 356-358. La conservazione prolungata cicli iconografici tardoantichi potrebbe essere confermata anche per il *palatium* milanese: il lessico Suda (X sec.) riporta infatti un aneddoto secondo il quale Attila, dopo l'invasione di Milano e l'occupazione del palazzo avrebbe fatto sostituire la sua immagine in trono, con gli imperatori romani in atto di ossequio, a quella (musiva?) originale raffigurante gli imperatori romani con i barbari uccisi stesi davanti a loro (*Lexicon Suidae, Lexicographi graeci* III, s.v. *Mediolanum*, ed. ADLER, Lipsia 1938, p. 346).

dal VI secolo non esclude che altre versioni dell'immagine potessero circolare e ispirare correzioni e aggiunte, così come non si possono escludere integrazioni e aggiornamenti della mappa voluti dallo stesso Raterio o chi per lui nel X secolo. Ma l'unità di senso di questo possibile palinsesto si recupera solo, ai miei occhi, nell'età di *Dietrich von Bern*.



Veduta aerea di Verona, foto Tappeiner (da *Una rete di città*, Cierre edizioni).



Fig. 2. *Iconografia vateriana* dal manoscritto di Scipione Maffei della Biblioteca Capitolare di Verona, CXIV (106).

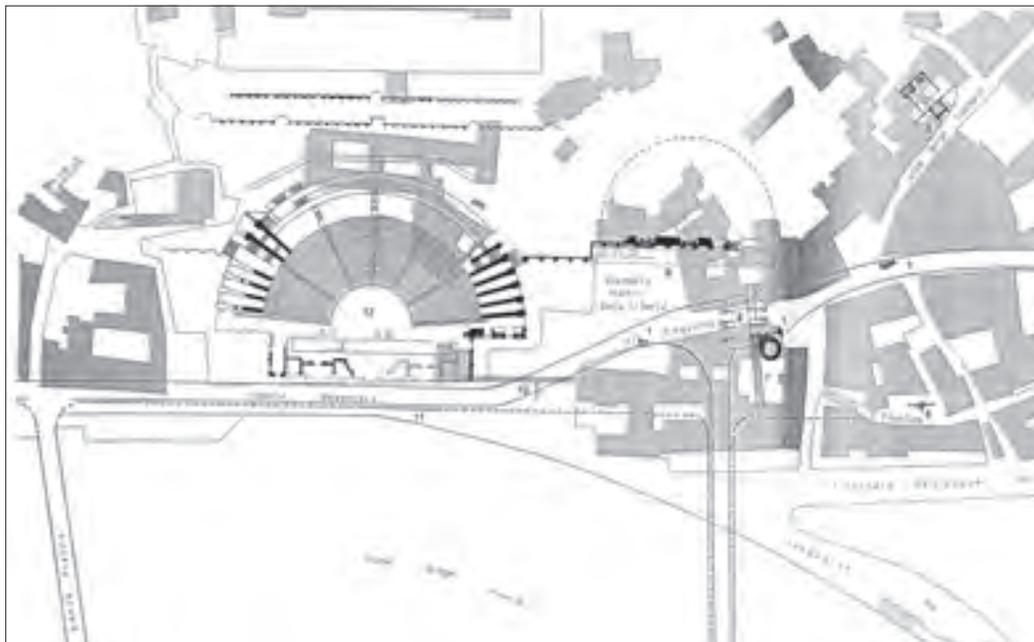


Fig. 3. Planimetria dell'area del teatro e dell'odeon con la porta romana di via Redentore (disegno di Raffaella Giacometti, ASAV).

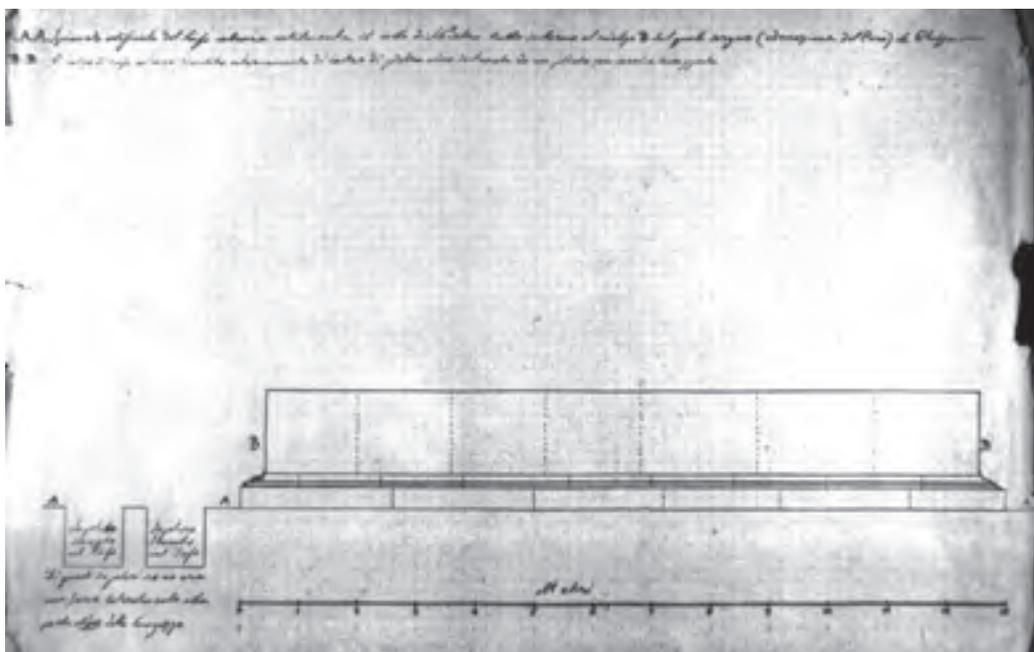


Fig. 4. Podio del tempio sulla sommità del colle di San Pietro visto nello scavo del 1851 (P. VIGNOLA, *Memorie di erudizione e storia*, Biblioteca Capitolare di Verona, cod. MXXXI, fasc. III/4).

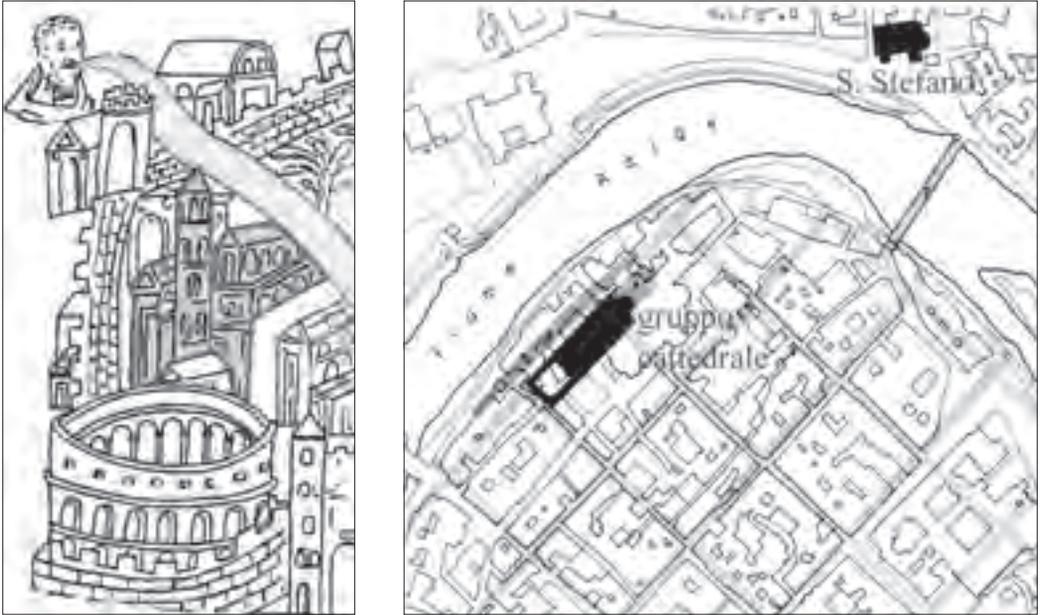


Fig. 5. Il complesso episcopale e la chiesa B: ipotesi di identificazione nell'*Iconografia rateriana*.



Fig. 6. Particolare dell'*Iconografia rateriana* con l'*organum* e la presunta ruota idraulica.

GIULIANA CAVALIERI MANASSE, DARIO GALLINA

«UN DOCUMENTO DI TANTA RARITÀ
E DI TANTA IMPORTANZA»¹.

ALCUNE RIFLESSIONI SULL'ICONOGRAFIA RATERIANA

Dai tempi di Biancolini² e Maffei l'*Iconografia rateriana* è, con ogni evidenza, un punto forte e ineludibile della storiografia veronese;³ tuttavia, a causa delle molte difficoltà di lettura che essa presenta, assai differenti sono state le proposte interpretative.⁴ Senza ripercorrere qui le varie opinioni, ci limiteremo a proporre alcune riflessioni soprattutto su mura e porte, poiché tali strutture hanno un ruolo preminente nella rappresentazione e al contempo sono un elemento archeologicamente ormai ben noto della topografia della città antica.

L'intento del nostro contributo è quello di mettere a confronto, in un quadro unitario e coerente, l'articolata scansione temporale e topografica delle fortificazioni veronesi, come si ricava dalla ricerca archeologica, con l'*Iconografia* e poi di discutere quali corrispondenze e quali differenze vi siano tra essa e i resti materiali; tale analisi può offrire elementi alla comprensione dell'immagine. A questo scopo ci è parso efficace elaborare una ricostruzione

Il presente contributo è esito di una riflessione comune; quanto alla stesura, a D. Gallina si devono le pp. 57-72, a G. Cavalieri Manasse le pp. 73-77. Si ringraziano per i suggerimenti bibliografici e il materiale iconografico Alfredo Vergani e Maria Laura Delpiano.

1. C. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia di Verona secondo una copia inedita*, in «Memorie della R. Accademia dei Lincei», CCXCVIII 1901, p. 50.

2. G. BIANCOLINI, *Dei Vescovi e Governatori di Verona dissertazioni due di Giambatista Biancolini all'illustrissimo signor Ottolino Ottolini gentiluomo veronese, Co. di Custozza ec.*, Verona 1757, pp. 55-89.

3. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia* cit., pp. 49-60.

4. Il Biancolini non avanzò alcuna ipotesi in merito alla paternità del disegno, che data *ante* 895 poiché, secondo Pier Zagata, a quella data il teatro doveva essere stato demolito (BIANCOLINI, *Dei Vescovi e Governatori di Verona* cit., p. 87), mentre appare integro, sotto il nome di *Arena Minor*, nell'*Iconografia*; il Cipolla contestava però l'autenticità del documento (CIPOLLA, *L'antichissima iconografia*, cit., p. 57). Per il problema dei ponti veronesi nel medioevo rimandiamo al saggio di Francesco Capiotti e Gian Maria Varanini in questo stesso volume. Come noto, a parere del Simeoni e del Pighi, l'*Iconografia* andrebbe datata *post* 920 per la presenza della chiesa di San Siro (*Versus de Verona. Versum de Mediolano civitate*, a cura di G.P. PIGHI, Bologna 1960, p. 6), mentre più tardi il Mor (G.C. MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune*, in *Verona e il suo territorio. Volume II - Verona medioevale*, Verona 1964, pp. 3-242 - cfr. p. 39 per la discussione della cronologia), la collocava tra il 915 e il 922; il Lorenzoni nel 1978 (G. LORENZONI, *Dall'occupazione longobarda al mille*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. PUPPI, Verona 1978, pp. 135-170) coglieva elementi che rimandavano all'età tardoantica, opinione ripresa e rafforzata con nuove e originali osservazioni da Silvia Lusuardi Siena (S. LUSUARDI SIENA, s.v. *Teodorico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 2002, vol. X, pp. 118-125).

ne grafica tridimensionale⁵ del percorso e delle fasi delle cinte murarie tra il I secolo a.C. e il V d.C., con particolare attenzione al lato della città antica compreso tra porta Leoni e l'anfiteatro, dove i dati di scavo sono numerosi e attendibili. Si esporranno quindi i riscontri archeologici e topografici già noti e quelli emersi dagli scavi più recenti, dando conto dei diversi gradi di attendibilità e dei motivi delle necessarie scelte interpretative⁶ compiute per giungere alla ricostruzione 3D; infine si affronterà il confronto con l'*Iconografia*, prendendo in considerazione anche altri edifici pubblici riguardo alla cui distruzione parziale o totale si hanno indicazioni temporali certe.

Le mura

L'individuazione delle antiche mura urbiche – com'è normale – ha interessato l'antiquaria locale a partire da Torello Sarayna⁷ fino alle dotte osservazioni di Scipione Maffei⁸ e di altri studiosi.⁹ Se Giambattista Biancolini¹⁰ nel 1757 scriveva che «qual fosse anticamente l'ampiezza della Città di Verona, non v'ha scrittore, ch'io sappia, il quale n'abbia espressamente ragionato» e poco più avanti che «qual fosse il suo giro, nemmen questo si può sapere», Pirro Marconi¹¹ nel 1937 sosteneva che «la cinta romana di Verona è nota da molto tempo». Com'era eccessiva la dichiarazione di completa ignoranza della topografia

5. La ricostruzione grafica 3D delle mura è stata realizzata da Dario Gallina con la costante supervisione scientifica di Giuliana Cavalieri Manasse e la preziosa collaborazione dell'arch. Raffaella Giacometti della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, che in forma grafica 'tradizionale' ha elaborato planimetrie e ricostruzioni dei principali monumenti veronesi qui considerati. Lo studio e la modellazione 3D sono state compiute grazie ad un finanziamento della Fondazione Cariverona per il progetto «L'immagine di Verona nell'anno 1000» del Coordinamento Musei Monumenti del Comune di Verona.

6. Poiché la successione delle cinte murarie antiche di Verona è assai articolata, si è scelto di rinunciare ad una resa grafica differenziata delle parti verificate e certe da un lato e di quelle ricostruite ipoteticamente dall'altro, poiché l'esito sarebbe stato una sorta di 'vestito di Arlecchino' poco comprensibile. Pari difficoltà comunicativa sarebbe derivata dalla presentazione di più proposte ricostruttive nei punti maggiormente discussi. Per questi motivi abbiamo deciso di non elaborare immagini fotorealistiche che, con la forza di suggestione che è loro propria, portano inevitabilmente con sé l'idea che 'una volta fosse così', bensì presentiamo immagini con aspetto fortemente 'disegnato' che è proprio delle ipotesi di lavoro. Per questi temi, che ci pare siano complessivamente ancora trascurati nel dibattito archeologico a favore invece di discussioni spesso sterilmente tecniche su software e hardware utilizzati, cfr. *Virtual Reality in Archaeology*, a cura di J.A. Barceló, D. Sanders, M. Forte, Oxford 2000; *Ut natura ars. Virtual Reality e archeologia*, Atti della giornata di studi, Bologna 22 aprile 2002, a cura di A. Coralini, D. Scagliarini Corlaita, Imola 2007; M. VALENTI, *Una via archeologica all'informatica (non una via informatica all'archeologia)*, in *Informatica e Archeologia Medievale. L'esperienza senese*, a cura di V. Fronza, A. Nardini, M. Valenti, Firenze 2009, pp. 7-28.

7. T. SARAYNA, *De origine et amplitudine civitatis veronae. Eiusdem de viris illustribus antiquis veronensibus. De his, qui potiti fuerunt dominio ciuitatis Veronae. De monumentis antiquis vrbis, & agri Veronensis. De interpretatione litterarum antiquarum*, Verona 1540.

8. S. MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona 1731-1732, I, libro VII; S. MAFFEI, *Compendio della Verona illustrata principalmente ad uso de' forestieri*, Verona 1795, pp. 54-56, 76-78.

9. A. DA LISCA, *La fortificazione di Verona dai tempi dei romani al 1866*, Verona 1916.

10. BIANCOLINI, *Dei Vescovi e Governatori di Verona* cit., pp. 56-57.

11. P. MARCONI, *Verona romana*, Bergamo 1937, p. 11.

della città romana nel XVIII secolo, così sembra un po' avventata la sicurezza manifestata duecento anni dopo. Incertezze permangono infatti anche oggi soprattutto riguardo allo sviluppo delle fortificazioni in sinistra d'Adige, anche se gli scavi archeologici degli ultimi venti anni e la riflessione su vecchie notizie hanno consentito di circoscrivere i dubbi e di avanzare ipotesi ormai criticamente mature,¹² che ora riassumeremo.

Le mura di età municipale (metà del I sec. a. C.), le loro successive trasformazioni e i precedenti in sinistra d'Adige

Quando l'abitato venne trasferito in destra d'Adige, intorno alla metà del I secolo a.C., il nuovo impianto venne chiuso da mura lungo i lati SE e SO, essendo per il resto protetto dal fiume (fig. 1). La cortina muraria, larga alla base 3,6 m, era realizzata in corsi passanti di mattoni sesquipedali messi prevalentemente in opera su una potente fondazione in conglomerato larga 3,8/4 m. Lo spessore dell'alzato andava progressivamente riducendosi per la presenza, sulla faccia esterna, di riseghe (7 quelle rinvenute in palazzo Benciolini, dove si trova l'avanzo più alto sino ad ora conosciuto; 11 quelle che si propongono nella ricostruzione, presupponendo un'altezza agli spalti di circa 8 m, sulla scorta della quota del primo piano della porta Leoni con cui il cammino di ronda doveva comunicare).

La cinta aveva due porte principali, le cosiddette porta Leoni e porta Borsari, poste su cardine e decumano massimi, e una serie di postierle con sviluppo a torre in corrispondenza delle estremità di cardini e decumani minori. Ben ricostruibile è la porta Leoni (fig. 2),¹³ grazie ai notevoli resti esistenti fuori terra e a quelli messi in luce dagli scavi a partire dal 1974. Sicuramente coeva alle mura, con le quali si lega costruttivamente, ha pianta quadrata con corte interna rettangolare e doppi fornici. La facciata verso l'agro era caratterizzata da due massicce torri a 16 lati, del diametro di circa 7,4 m, circondate alla base da un anello di riseghe; quella verso la città, che permette di calcolare l'altezza complessiva del monumento (circa 13 m), era connotata da un elegante loggiato dorico al secondo piano. Come le mura, l'edificio era realizzato in laterizi, ma per le membrature architettoniche era impiegata la pietra 'tufacea' locale, mentre nei punti di maggior usura (paracarri, alloggiamenti dei cardini) erano inseriti blocchi di calcare della Valpolicella.

12. G. CAVALIERI MANASSE, *Le mura di Verona*, in *Mura delle Città Romane della Lombardia*. Atti del convegno, Como 23-24 marzo 1990, Como 1993, pp. 179-215; EAD., *Le mura teodoriciane di Verona*, in *Teoderico il Grande e i Goti d'Italia*, Atti del XIII congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano 2-6 novembre 1992, Spoleto 1993, II, pp. 633-644; G. CAVALIERI MANASSE, P.J. HUDSON, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardo antico e alto medioevo*, II convegno archeologico del Garda, Gardone Riviera (Brescia) 2-9 ottobre 1998, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova 1999, pp. 71-91.

13. G. CAVALIERI MANASSE, *Porta Leoni: appunti per la ricostruzione di un monumento*, in *Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e Umberto Tocchetti Pollini*, Milano 1986, pp. 159-172. I minuziosi disegni ricostruttivi di Raffaella Giacometti sono stati, com'è facilmente intuibile, una grande facilitazione per elaborare la ricostruzione 3D del monumento, del quale in occasione della mostra tenutasi a Cremona nel 1998 sulla Via Postumia era stato realizzato anche un plastico ricostruttivo dallo Studio Colli di Brescia.

Lungo il lato sud-occidentale del perimetro, ai dati già noti su porta Leoni e sulla postierla di via San Cosimo si sono aggiunti quelli della postierla sotto palazzo De Stefani in via Leoncino 22, conservata in elevato per circa 20 m, ma solo recentemente individuata e indagata (fig. 3).¹⁴ Essa documenta un dettaglio assolutamente singolare e cioè la presenza, nel tronco di mura che si diparte dal suo lato est, di una porta pedonale proprio in corrispondenza del marciapiede orientale del cardine. È evidente che a questa apertura doveva corrisponderne un'altra sul marciapiede opposto (fig. 4). Tale assetto delle postierle manifesta ancora più chiaramente il valore simbolico e affatto militare della cinta municipale, peraltro già denunciato dai caratteri spiccatamente monumentali del prospetto interno della porta Leoni. Il varco pedonale è stato visto solamente dal lato interno; nella ricostruzione grafica, poiché il paramento esterno delle mura era articolato in riseghe, è stata ipotizzata la sua interruzione in prossimità degli accessi (fig. 5).¹⁵ Frutto di ipotesi sono nella restituzione anche l'altezza delle torri delle postierle e l'ovvia presenza di luci ai vari piani.

Diversamente dalla cinta municipale, rimane assai lacunosa la conoscenza delle mura del più antico abitato di *Ouéron*, quelle con cui venne fortificato, intorno al 90 a.C., l'*oppidum* che sorgeva sul colle di San Pietro. Com'è noto, infatti, gli sbancamenti compiuti in età augustea per la monumentalizzazione delle pendici occidentali dell'altura hanno radicalmente cancellato la stratificazione precedente. Tracce di queste difese sono venute in luce negli anni '90 in via Redentore 7/9,¹⁶ dove è conservato un tratto di bastione in opera quadrata di pietra 'tufacea' locale, preceduto da un muro di contro scarpa che ne contiene il rinalzo. Ad esso era connessa una porta sulla Postumia (fig. 6), accesso all'abitato da sud-est, mentre un'altra doveva trovarsi a nord, presso il punto di più agevole attraversamento del fiume, in verosimile coincidenza con l'attuale ponte Pietra.

In età augustea (intorno al 10 a.C.) queste strutture furono distrutte o rasate, e vennero eretti due ingressi monumentali in prossimità a nord del già menzionato ponte Pietra, e a sud un nuovo ponte, il cosiddetto ponte Postumio. Tali porte ricalcarono, per ragione di *urbanitas* e di decoro urbano, il modello di quelle turrite esistenti in destra d'Adige (fig. 7).¹⁷

14. Un cenno in G. CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino*, in *L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura G. CAVALIERI MANASSE, Verona 2008, p. 140, nota 320.

15. Una simile soluzione è adottata nella facciata a vista di un criptoportico pertinente il complesso di incerta destinazione nel compendio della chiesa di San Pietro in Carnario: il paramento in laterizi scandito da riseghe si interrompe poco prima della ghiera e dei piedritti che profilano l'accesso: Archivio Soprintendenza Archeologica del Veneto (d'ora in poi ASAV), Verona, Disegni.

16. CAVALIERI MANASSE, *Le mura di Verona* cit., pp. 189-190; EAD., *Nuove indagini nell'area del Foro di Verona (scavi 1989-1994)*, in «Antichità Altoadriatiche», XLII, 1995, pp. 258-259; EAD., *La via Postumia a Verona. Una strada urbana e suburbana*, in *Optima via. Postumia. Storia e archeologia di una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi, Cremona, 13-15 giugno 1996, a cura di G. Sena Chiesa e E.A. Arslan, Cremona 1998, pp. 113-115; EAD., *Verona. Il caso di una polis megale cisalpina*, in *Verona II, Luoghi e tradizioni d'Italia*, Roma 2003, p. 23.

17. Vedi bibliografia alla nota precedente.

In età claudia, nell'ambito del processo di monumentalizzazione che nella prima metà del I sec. d.C. coinvolse gran parte degli spazi e degli edifici pubblici cittadini, le quattro principali porte urbane ebbero nuove facciate lapidee di grande impatto scenografico a nascondere gli antichi prospetti laterizi (fig. 8).¹⁸ Dato il particolare valore simbolico degli edifici, l'intervento potrebbe essere messo in relazione con l'acquisizione del titolo onorifico di *colonia* da parte della città. Della porta Leoni rimane circa metà del fronte verso la città, della porta *Iovia* si conserva integro quello verso l'agro, cioè la porta Bòrsari. Riprodotti sin dal XV secolo, sono accomunati dal motivo delle edicole a inquadramento dei fornic e dalla ricchezza della decorazione delle membrature. Il contrasto è nelle proporzioni: slanciato il prospetto della prima e concluso da un'edera che doveva contenere statue; tozzo quello della seconda, soprattutto per la scarsa luce dei fornic (solo m 4,20, cioè l'altezza attuale). Alle nuove cortine della porta sud-orientale in sinistra d'Adige appartengono due grandi iscrizioni dedicate all'imperatore Claudio nell'anno della sua IV *tribunicia potestas* (gennaio 44-gennaio 45) e ad altri membri della casa imperiale, cui corrispondevano statue perdute. Con questa operazione la municipalità locale celebrava, almeno in uno dei principali accessi cittadini, come in una sorta di manifesto dinastico, il principe e la sua famiglia, per averne ricevuto qualche particolare benevolenza.

È stato da tempo chiarito come l'epigrafe sul fregio di porta Bòrsari (*CIL*, V, 3329), in cui si esalta il completo rifacimento delle mura (*muri Veronensium fabricati*) ad opera di Gallieno, sia in buona misura un atto di propaganda,¹⁹ anche se l'intervento dell'imperatore non fu trascurabile, visto che comprese la ricostruzione delle mura là dove demolite in tutto o in parte, l'aggiunta di torri lungo il percorso e di un potente torrione d'angolo, e infine l'addizione dell'anfiteatro, lunga circa 550 m.²⁰ Le nuove strutture furono realizzate con una tecnica tumultuaria e disordinata (blocchi di spoglio, ricavati da necropoli, ma anche da edifici pubblici e da infrastrutture, legati con malta poverissima e malamente accostati) che denuncia tutta la fretta dell'operazione. Come si è detto, in questo momento fu inglobato nel circuito murario l'anfiteatro²¹ che, per la sua notevole altezza (30,75 m) e per la vicinanza ai bastioni (circa 80 m) avrebbe altrimenti rappresentato un grave pericolo per la città in caso di assedio. I resti di questa addizione sono visibili in piazzetta mura di Gallieno. Riguardo al percorso (fig. 9) è comunemente accettato che essa corresse tutt'attorno alla parte occidentale dell'anfiteatro ad una distanza di circa 5 m (fig. 10).²² Tale convinzione si basa sul rinvenimento effettuato nel 1817 da Bartolomeo Giuliani di una muratura così descritta: «per iscavi eseguiti di fronte all'Anfiteatro (cioè immediatamente fuori dell'ingresso principale) [...] Finalmente si scoperse un muro che seconda la curva dell'Anfiteatro

18. G. CAVALIERI MANASSE, *L'imperatore Claudio e Verona*, in «Epigraphica», LIV, 1992, pp. 9-41; EAD., *Verona. Il caso di una polis megale cisalpina* cit., pp. 29-30.

19. CAVALIERI MANASSE, *Le mura di Verona* cit., pp. 200-204.

20. CAVALIERI MANASSE, *Nuovi dati sulle fortificazioni* cit., p. 75.

21. Per il monumento cfr. F. COARELLI, L. FRANZONI, *Arena di Verona. Venti secoli di storia*, Verona 1974.

22. Si vedano a questo proposito le epigrafi poste nell'acciottolato del vallo presumibilmente nel corso dei restauri degli anni '50.

(forse tutto all'intorno) alla distanza di piedi 39 once 3 dal presente recinto, ossia dalla seconda cinta dell'Anfiteatro stesso. Grosso è questo muro circa piedi 5 ed once 6: opera tumultuaria in cui s'impiegarono tocchi di colonne distesi ed attraversanti il muro istesso, pezzi di iscrizioni e pietre lavorate, anche di quelle dell'Anfiteatro». ²³ Dunque la cortina correrebbe ad una distanza di circa 12,5 m dall'anfiteatro (attuale, mancante dell'anello esterno), e avrebbe uno spessore di circa 1,60 m. ²⁴ Dati non dissimili fornisce il rilievo di un tratto muro sul proseguimento di quello di piazzetta Mura di Gallieno, venuto in luce a seguito di lavori stradali nel 1960 (fig. 11). ²⁵ Va peraltro evidenziata l'illogicità di questa soluzione: appare infatti assai strano che, nell'emergenza di impedire a possibili aggressori la conquista dell'anfiteatro, si sia proceduto ad edificarvi un muro intorno quando avrebbe comportato tempi di esecuzione molto più rapidi la scelta di occludere gli 'arcovoli' e di limitarsi ad 'appoggiare' le fortificazioni all'edificio, giungendovi tangenzialmente come si fece per l'anfiteatro castrense di Roma ²⁶ o per quello di Rimini. ²⁷ Il Da Lisca, che si era posto questo problema, ²⁸ lo risolse sostenendo che «con tale operazione quell'imperatore avrebbe di molto e per lungo tempo ostacolato ai cittadini l'uso dell'Anfiteatro per gli spettacoli che egli stesso incoraggiava». A ben vedere, però, le testimonianze dell'esistenza di questo muro riguardano i tronchi tra gli estremi dell'ellisse e la cinta, mentre nei sondaggi effettuati verso piazza Bra non pare che esso sia mai stato trovato. Non ve ne è traccia neppure nei controlli effettuati in anni recenti: ²⁹ oltre l'antico perimetro dell'edificio sono stati messi in luce solamente alcuni massicci pezzi di conglomerato delle volte abbandonati a terra a seguito della demolizione dell'anello esterno, diversamente dalle pietre dell'ossatura strutturale e della facciata tutte asportate. ³⁰ È comunque possibile che proprio l'abbattimento dell'anello esterno abbia comportato modifiche all'assetto difensivo gallieniano.

Rimane non dimostrato un intervento dell'imperatore in sinistra d'Adige, ma pare impensabile che il colle non sia stato munito in un'epoca politicamente instabile e a forte rischio di incursioni di genti barbariche. Si deve quindi ipotizzare la presenza di fortificazioni attorno alla collina già in questa fase.

23. B. GIULIARI, *L'Anfiteatro di Verona (scavi del 1820-1821). Relazione storica del conte Bartolommeo Giuliani*, Verona 1880, pp. 72-73.

24. Per la conversione delle misure cfr. I. BEVILACQUA LAZISE, *Saggio d'una statistica della città di Verona*, Venezia 1823, pp. 75-76: «Il Piede veronese dividesi in 12 oncie suddivise in altrettante linee [...] due sorta però conviene distinguere di Piede: l'uno è l'antico usato innanzi al 1696, e di recente adottato dagli Uffici del Censimento per base di ragguaglio colla nuova misura censuaria, l'altro è il moderno e comune a tutti oggidì. Il primo equivale a Metri 0,34291476 [...]; il Piede moderno è pari a Metri 0,34042553».

25. ASAV, Verona, Disegni. CAVALIERI MANASSE, HUDSON, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona* cit., nota 15.

26. P. BASSO, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma 1999, pp. 122-124.

27. A.M. CAPOFERRO CENCETTI, *Gli anfiteatri romani dell'Emilia Romagna*, in «Antichità Altoadiatiche», XLI, 1994, p. 305.

28. DA LISCA, *La fortificazione di Verona* cit., pp. 28-29.

29. ASAV, Verona, piazza Bra 1999. Dubbia la lettura come mura gallieniane dei resti individuati da A. POMPEI, *Studi intorno all'Anfiteatro di Verona*, Verona 1877, Tav. III.

30. Si veda più oltre.

In un momento successivo, come dimostrano i dati archeologici, alle torri di età gallieniana furono addossati degli speroni a pianta triangolare e le mura vennero rafforzate con nuove torri a base pentagonale (fig. 12). In questo modo i passaggi carrai delle postierle furono chiusi e resi impraticabili, e ovviamente vennero tamponate anche le porte pedonali ai lati delle torri. Rispetto all'addizione gallieniana, queste strutture risultano eseguite con una tecnica diversa, simile piuttosto, per solidità della compagine muraria e compattezza delle malte, a quella delle mura teodoriciane, di cui diremo tra poco. In assenza di concatenazioni stratigrafiche dirimenti, rimane quindi dubbio se tali dispositivi rappresentino l'esito di due diverse fasi costruttive (comunque non troppo distanti cronologicamente) o di un intervento contestuale. La datazione all'età tardoantica è suggerita anche dai tipici speroni triangolari che, per quanto teorizzati già in età ellenistica, scomparvero poi dalla pratica poliorcetica romana per tornare in auge con l'avanzato V secolo d.C.

Le difese di età teodoriciane (fine V - inizi VI secolo)

A una distanza di 9-10 metri dalle mura municipali, fu poi innalzata una nuova cortina realizzata in materiali di spoglio, ma con grande attenzione alla tecnica esecutiva (malte fini, tenaci e stilate). Il segno più evidente di tale cura consiste nel fatto che, tranne rare eccezioni, si procedette collocando le superfici decorate dei pezzi all'interno della muratura, affinché il paramento non differisse da un apparecchio in opera quadrata di grande modulo. La presenza nel tratto rinvenuto in via Mazzini³¹ di una delle tabelle iscritte recante il numero dell'«arcovolo» LXIII accerta che in questa fase fu demolito l'anello esterno dell'anfiteatro, probabilmente per ridurre l'altezza dell'edificio e depotenziarne il possibile uso come fortilizio, qualora eventuali assediati se ne fossero impadroniti. Se già con Gallieno esso era stato incluso nella cinta per questa ragione più che per difenderlo, con l'età teodoriciane si manifestano ulteriori timori che l'enorme mole possa rappresentare una minaccia per la città. Per aumentare le condizioni di sicurezza il circuito dell'addizione venne sopraelevato, alzando, sopra il camminamento, un settore di muratura in conglomerato concluso da spalti protetti da merli in laterizi alternati a parapetti in elementi di spoglio, tutt'oggi visibile in piazzetta Mura di Gallieno (fig. 13). La nuova cinta aveva un'altezza maggiore di quella (8 m) delle fortificazioni precedenti, come dimostra la quota del camminamento compresa tra 10,90 e 13,65 m, verificabile in piazzetta Mura di Gallieno e nei palazzi Vimercati in via San Cosimo e De Stefani in via Leoncino. A un viaggiatore che si avvicinava alla città, essa appariva ormai racchiusa da un muro alto e continuo, senza alcuna scansione di riferimento, dietro il quale continuavano ad emergere le torri delle postierle e quelle aggiunte successivamente. Le indagini attestano che anche le porte maggiori vennero circondate da un avancorpo con un unico passaggio, una sorta di rivellino,³² di cui rimane solo la massiccia fondazione: perciò l'articolazione dell'alzato qui presentata è del tutto ipotetica.

31. CAVALIERI MANASSE, HUDSON, *Nuovi dati sulle fortificazioni* cit., p. 77.

32. CAVALIERI MANASSE, HUDSON, *Nuovi dati sulle fortificazioni* cit., pp. 81, 83.

Nella ricostruzione si è inoltre ipotizzato che le mura teodoriciane non continuassero parallele a quelle più antiche fino all'Adige, ma che ad esse si raccordassero tangenzialmente per non creare accessi dal fiume al corridoio tra le due cortine (fig. 14).

Le raffigurazioni di città e l'Iconografia rateriana

Va rilevato da subito che il dibattito sull'*Iconografia rateriana*, a dispetto della notorietà dell'immagine, è rimasto 'chiuso' nell'ambito degli studiosi veronesi, i quali si sono (comprensibilmente) impegnati nell'identificazione dei diversi edifici, ma raramente hanno cercato di inserire il disegno nel contesto delle antiche raffigurazioni di città. Per contro, anche nell'ampia bibliografia³³ su questo difficile tema che coinvolge storici dell'arte e architetti, l'immagine di Verona è assai poco considerata. Ci limiteremo qui ad alcune osservazioni, con l'auspicio che venga compiuta una ricerca sistematica al riguardo.

Innanzitutto va rilevato che l'*Iconografia* si discosta marcatamente dagli stereotipi delle raffigurazioni di città, derivanti da tardi esempi romani e assai diffuse tra V e VI secolo. Secondo lo studio di Ingrid Ehrensperger-Katz,³⁴ che ancora oggi è un punto di riferimento sul tema, queste sono le caratteristiche salienti di tale tipologia in età paleocristiana: la città sorge su un terreno pianeggiante; essendo raffigurata da un punto di vista molto basso, è quasi impossibile vedere all'interno delle mura; ha perimetro poligonale (spesso quadrato o esagonale) con torri rotonde agli angoli, porte di enormi dimensioni, e muratura in grandi blocchi di pietra da taglio; davanti alla città o presso l'abitato, senza alcun rispetto delle proporzioni reali, spiccano alcune figure umane. La presenza pressoché fissa di questi elementi induce a definirli come parti di una 'formula canonica', e il risultato è che le città si distinguono ben poco le une dalle altre: «Dorénavant une formule unique est à la disposition de tout le monde»,³⁵ e i mosaici pavimentali del Vicino Oriente³⁶ o parietali

33. I. EHRENSPERGER-KATZ, *Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines*, in «Cahiers Archéologiques», 19, 1969, pp. 1-27; G.A. MANSUELLI, *La rappresentazione della città nell'arte tardo-romana e bizantina*, in «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», XIX, 1972, pp. 239-244; A. PERONI, *Raffigurazioni e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'alto medioevo*, in *Topografia urbana e vita cittadina nell'alto Medioevo in Occidente*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXI, Spoleto 1974, 679-710; C. FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983 (soprattutto i capitoli 1-3); *La dimora di Dio con gli uomini* (Ap 21, 3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, catalogo della mostra a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1983, Milano 1983; C. BERTELLI, *Imagines urbium*, in *Principii e forme della città*, Milano 1993, pp. 281-362; C. FRUGONI, *Rappresentazioni di città nell'Europa medievale*, ibidem, pp. 95-140; *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi, G.A. Vergani, Milano 2003; L. NUTI, *Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione*, in *Arti e storia nel Medioevo. Volume primo: Tempi Spazi Istituzioni*, a cura di E. Castelnovo e G. Sergi, Torino 2002, pp. 241-282; *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del convegno internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001, a cura di F. Bocchi, R. Smura, Roma 2003.

34. EHRENSPERGER-KATZ, *Les représentations de villes fortifiées* cit., p. 1.

35. EHRENSPERGER-KATZ, *Les représentations de villes fortifiées* cit., p. 4.

36. P. PORTA, *Esempi di iconografia urbana tardoantica: mosaici pavimentali del Vicino Oriente*, in *Imago urbis*

della basilica romana di Santa Maria Maggiore ne sono un eccellente esempio.³⁷ Questo irrigidimento consente l'identificazione di una città reale solo grazie alla presenza di un dettaglio o un edificio di fama e/o imponenza tale da essere assunto come 'segno' della città.³⁸ A parere della Ehrensperger-Katz, le raffigurazioni di città di ambito bizantino (non anteriori al VI secolo) mostrano invece tre peculiarità: perimetro urbano circolare, torri quadrate e presenza di edifici cupolati. Ancora una volta, «l'inspiration directe de la réalité était beaucoup moins forte que l'attachement à un type iconographique»,³⁹ e da questo atteggiamento discendono disegni di città che, come nel caso di Gerasa,⁴⁰ si distinguono una dall'altra solo grazie all'aggiunta del loro nome, o che diventano riconoscibili – come detto anche per il tipo di rappresentazioni precedenti – per l'aggiunta di un edificio-simbolo. Più in generale, le raffigurazioni di città a partire dall'età tardoantica fino alla fine del XIII secolo connoterebbero, secondo G.A. Vergani,⁴¹ per configurazioni sempre più rigide e schematiche, per il ricorso alle proporzioni gerarchiche, per la rinuncia ai particolari e ai colori naturali, per il prevalere di pochi schemi dal valore allusivo e simbolico, per una «spazialità periclitante, tendente alla bidimensionalità», per l'emergere di edifici isolati (soprattutto le chiese).

Se invece guardiamo l'*Iconografia rateriana* alla luce di questi indicatori, possiamo constatare che in essa non trovano posto figure umane, che l'interno della città non è nascosto dalle mura ma anzi ben articolato e centrale nella rappresentazione, e che gli edifici, pur se in molti casi piuttosto generici, non sono affatto asserviti né a dimensioni di tipo gerarchico né ad un modello fisso (come dimostrano, tra i tanti esempi possibili, il teatro, n. 44, e l'anfiteatro, n. 1, o la presenza di costruzioni circolari, n. 38, o dotate di colonnati o quanto meno di loggiati, n. 8, 11, 16, 20, 28, tratteggiati con caratteri specifici).⁴² Proprio da questi connotati, tipici di una corografia, emerge l'eccezionalità qualitativa dell'immagine di Verona derivata dal codice di Raterio, quale che sia la sua datazione, e solamente Adriano Peroni e poi Chiara Frugoni sembrano averla colta appieno quando scrivono che «Non solo la distribuzione ma anche la forma dei singoli edifici (...) sono aderenti alla realtà, per quanto sommarie»,⁴³ e che «La grande tavola che accompagnava il poemetto

cit., pp. 19-32.

37. Per le raffigurazioni di città che rimandano alla Gerusalemme celeste descritta nel libro dell'*Apocalisse* cfr. A. COLLI, *La tradizione figurativa della Gerusalemme celeste: linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV*, in "La dimora di Dio con gli uomini" cit., pp. 119-144.

38. Lo sviluppo di questo genere di considerazioni è in S. TORRESANI, *Per una genealogia della "cartografia urbana" in età pre-moderna*, in *Imago urbis* cit., pp. 117-137. Un poco diversa è la situazione delle fonti documentarie, soprattutto delle *Laudes civitatum* che, per quanto seguano uno schema compositivo e narrativo, hanno una fissità solo apparente (A.M. ORSELLI, *Imagines urbium alla fine del tardoantico*, in *Imago urbis* cit., pp. 233-250; O. CAPITANI, *L'immagine urbana nelle fonti narrative altomedievali*, in *Imago urbis* cit., pp. 251-270).

39. EHRENSPERGER-KATZ, *Les représentations de villes fortifiées* cit., pp. 10-14.

40. EHRENSPERGER-KATZ, *Les représentations de villes fortifiées* cit., p. 14.

41. G.A. VERGANI, *Nel segno della Gerusalemme Celeste: convenzioni figurative e forme simboliche per la rappresentazione della città tra Tardo antico e Medioevo*, in *La rappresentazione della città nella pittura italiana* cit., pp. 27-47.

42. Secondo la Ehrensperger-Katz, gli edifici semicirculari con colonne sono rari nell'arte medievale.

43. PERONI, *Raffigurazioni e progettazione* cit., pp. 694 e 704 dove si parla a proposito di Verona di «ragionato intento rappresentativo».

[dei *Versus de Verona*] è, insieme ai mosaici di Teodorico [in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna], l'unica, vistosa eccezione alla rappresentazione 'convenzionale' di città, solita per tutto l'alto medioevo». ⁴⁴ Un semplice richiamo delle più note raffigurazioni di città tra tarda antichità e alto medioevo è pertanto sufficiente per dissociarsi dai giudizi negativi di molti studiosi veronesi, che scrissero dell'*Iconografia* ora come «sebbene rozzissimamente, e non senza qualche confusione [...] delineata», ⁴⁵ ed ora che essa «rappresenta rozzamente la vista della città (...) ed è opera di un inesperto rilevatore»; ⁴⁶ anche le improprie didascalie che nel nostro disegno accompagnano teatro e anfiteatro sono state valutate come indizio dell'incapacità medievale di interpretare l'architettura antica e le sue funzioni a causa di una conoscenza nebulosa. ⁴⁷

È vero, l'immagine del codice di Raterio è un documento dal quale si vorrebbero risposte più esplicite e che parla una lingua remota che si fatica a comprendere, ma non se ne deve sminuire l'importanza e l'originalità dei contenuti solo per abitudine ad altre testimonianze, più numerose e note, ma ripetitive.

L'identificazione degli edifici, la topografia di Verona e i punti di vista simultanei

A differenza di molti studiosi che analizzando l'*Iconografia* si sono affannati nell'identificarvi le chiese altomedievali veronesi, ci sembra invece che, con l'eccezione della didascalia sotto San Pietro, n. 47, manchi non solo un'esplicita sottolineatura, ma il benché minimo segno che distingua graficamente gli edifici religiosi da quelli civili ⁴⁸ (e non è un caso che neppure l'identificazione della cattedrale sia sicura), e la città sia dominata dai monumenti antichi. ⁴⁹ Lo sforzo interpretativo per cui ogni edificio del disegno è 'diventato' una chiesa

44. FRUGONI, *Una lontana città* cit., p. 70. Il parere è ripreso in C. FRUGONI, s.v. *Città*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 2000, vol. V, pp. 1-3.

45. BIANCOLINI, *Dei vescovi e governatori* cit., p. 55.

46. DA LISCA, *La fortificazione di Verona* cit., p. 39.

47. BASSO, *Architettura e memoria dell'antico* cit., pp. 94-95.

48. Di parere del tutto opposto è M.C. MILLER, *The formation of a Medieval Church. Ecclesiastical Change in Verona, 950-1150*, Ithaca 1993, p. 22: «To a tenth-century illuminator depicting the city, these churches were the main structures of note: in a drawing of that date known as the *Iconografia rateriana* they filled the city's walls and overflowed out its gates». Se confrontiamo questa 'neutralità' di rappresentazione con il risalto che invece le chiese hanno nei *Versus de Verona*, è forse possibile annoverare anche questa differenza tra gli indizi dell'antichità dell'*Iconografia*, che «ci restituisce un'immagine vivida della città, in cui gli elementi salienti sono ancora i monumenti romani» (così M. BOLLA, *La rappresentazione di Verona romana e dei suoi monumenti, in Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, a cura di F. Pesci, Verona 2001, p. 33).

49. Anche Enrico Guidoni sottolinea come nell'*Iconografia rateriana* «predominano le mura e i monumenti romani in una visione idealizzata che ha come unico riferimento l'immagine antica della città» (E. GUIDONI, *Storia dell'urbanistica. Il Medioevo. Secoli VI-XII*, Roma-Bari 1991, p. 95). Dello stesso parere anche N. CHRISTIE, *From Constantine to Charlemagne. An archaeology of Italy AD 300-800*, Aldershot 2006, p. 184: «Old monuments, many of bewildering construction and size (...) still dominate Verona and are revered as part of the urban heritage». Si veda anche E. LA ROCCA, *L'affresco con veduta di città dal colle Oppio*, in *Romanisation and city*, Proceedings of the Conference held at the American Academy of Rome, 1988, a cura di E. Fentress,

è assai opinabile anche perché, alla luce delle poche corografie romane che conosciamo e che riprenderemo più avanti (figg. 15, 16, 17) (l'affresco del colle Oppio, il settore del rilievo di Avezzano con la raffigurazione di città – *Marruvium* o *Alba Fucens* – nonché il frammento di Apollonia al Rhyndakos),⁵⁰ gli edifici senza dubbio civili che vi compaiono sono assai simili a quelli che per Verona sono invece stati interpretati in chiave cristiana. La presunta datazione dell'*Iconografia* all'età di Raterio e la sua appartenenza ad un ambito ecclesiastico, ne hanno – per così dire – cristianizzato in eccesso la lettura.

Un ulteriore spunto in questa direzione, che meriterebbe maggiore approfondimento, riguarda l'assenza di campanili nel disegno veronese, anche se le puntuali osservazioni di Giampaolo Trevisan⁵¹ indicano che le torri campanarie più antiche daterebbero al X secolo, vale a dire un termine cronologico che non esclude la datazione del disegno all'epoca di Raterio. Come noto, del resto, l'erezione di torri legate a monasteri e chiese precede spesso il loro uso come campanili, e se si considera la caratterizzazione della torre n. 10, l'unica tra tutte che presenti una trifora al piano superiore e che non è colorata, si può pensare che si trattasse di una torre unita ad un gruppo ecclesiale, avvalorando con ciò l'ipotesi di Silvia Lusuardi Siena, che nella vignetta n. 10-11 individua il nucleo episcopale.

L'impianto topografico generale della città, definita dalle mura e dall'Adige, è senza dubbio corretto, ed è evidente che, anche in assenza delle didascalie, sarebbe possibile identificarvi Verona. Proprio questa attendibilità complessiva ha indotto gli studiosi a sforzarsi di individuare i singoli edifici che vi sono raffigurati. Come si è premesso, non è questa la sede per passare in rassegna le diverse ipotesi di riconoscimento di chiese ed edifici monumentali (tra le quali quella importante e già più volte ricordata, di Carlo Guido Mor),⁵² ma è facile constatare che la varietà stessa delle letture è indice non solo dell'importanza di una fonte storica con la quale molti si son messi alla prova, ma anche di un ineliminabile e non trascurabile margine di soggettività nell'interpretazione. Gran parte delle incertezze derivano dal fatto che l'*Iconografia* è il risultato di una sorta di 'montaggio' di punti diversa

in «Journal of Roman Archaeology», Supplementary Series 38, Portsmouth, Rhode Island 2000, p. 68: «Passato e presente convivono insieme in questa pianta; anzi, è dato maggior valore agli elementi di un lontano e magico passato, visto e vissuto con ammirazione». Sull'importanza della tarda antichità e dell'altomedioevo nella tradizione storiografica e identitaria veronese, cfr. C. LA ROCCA, *Verona*, in *Miti di città*, a cura di M. Bettini, M. Boldrini, O. Calabrese, G. Piccini, Siena 2010, pp. 304-321.

50. E. LA ROCCA, *L'affresco con veduta di città dal colle Oppio* cit., pp. 57-71; D. FACCENNA, *I rilievi Torlonia dal Fucino*, in *Il tesoro del lago. L'archeologia del Fucino e la collezione Torlonia*, catalogo della mostra a cura di A. Campanelli, Avezzano 2001, Pescara 2001, pp. 34-40; E. LA ROCCA, *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, Milano 2008, pp. 22-23 e figg. 9-10; E. LA ROCCA, *Paesaggi che fluttuano nel vuoto. La veduta paesistica nella pittura greca e romana*, in *Roma. La pittura di un impero*, catalogo della mostra a cura di E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella, M. Papini, Roma 2009, Milano 2009, pp. 50, 52, fig. 1; A. GIULIANO, *Urbanistica delle città greche*, in «Xenia», 7, 1984, p. 40, fig. 31. Per il disegno di Pietro Santi Bartolo cfr. *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, Roma 2000, II, pp. 654 ss., figg. 23, 23a.

51. G. TREVISAN, *Campane e campanili nell'altomedioevo*, in *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Milano 23-25 febbraio 2006, a cura di S. Lusuardi Siena e E. Neri, Firenze 2007, pp. 135-148.

52. MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune* cit.

diversi e simultanei poiché, come già notava Giovanni Lorenzoni nel 1978, siamo in presenza di una raffigurazione particolare. Così egli scriveva:⁵³

lo spazio dell'Iconografia è solo indicazione di luogo, reso sinteticamente attraverso la rappresentazione di quegli elementi architettonici (oltre a quella dell'Adige) che dovevano apparire i più significativi al suo autore (o al suo committente). [...] Mi sembra limitativo considerare la struttura figurativa generale dell'Iconografia coerente prodotto della sensibilità spaziale dei pittori dei secoli IX e X nella valle padana. Infatti ogni monumento lì rappresentato ha una sua presentazione 'logica', pur nella semplificazione della rappresentazione medesima, ha cioè un suo particolare punto di vista. Non si tratta di una semplice soluzione, che tende al bidimensionale, di una realtà tridimensionale, come potrebbe essere la rappresentazione in verticale di uno spazio in profondità, ma d'una articolazione dello spazio che rifiuta l'organizzazione sintattica dell'unico punto di fuga, per creare, pur sempre riconoscendo una certa unitarietà di composizione, nell'insieme, una pluralità di punti di fuga. Se si accetta tale interpretazione, si può coerentemente concludere che tale modalità di determinazione spaziale è di tradizione assai antica: infatti l'*Iconografia rateriana* potrebbe essere un esempio di scena a volo d'uccello, che è abbastanza tipica e diffusa in età tardoantica. Che poi si tratti di un revival classicistico (in questo caso tardoantico) o di un esempio di continuità, è un altro problema [...]. La scelta della rappresentazione a volo d'uccello ha condotto a privilegiare i singoli monumenti nella loro essenzialità [...], più che il tessuto urbano della città nel suo complesso (*Civitas e Castrum*). Infatti dall'Iconografia non si recepisce assolutamente la struttura figurativa della città, ma soltanto quella, per altro assai generica, di singoli monumenti.

A questo proposito sembrano un utile stimolo, ancora una volta, le riflessioni che Ingrid Ehrensperger-Katz espone sulla celebre raffigurazione di Gerusalemme nella 'Carta' di Madaba (datata tra il 542 e il 565).⁵⁴ Più che l'immagine in sé, di evidente derivazione cartografica, e con un accostamento assai radicale di differenti punti di vista senza che vi sia una regola che li organizza, ci interessa la sua interpretazione: «Le changement du point de vue pur les différentes parties d'une même image, en partant de lignes de base différentes, est caractéristique de l'esthétique du Proche Orient et de l'Afrique du Nord [...] Elle est la négation d'une vue dite naturelle, mais la recomposition d'un objet, selon des données scientifiques. C'est la connaissance et non pas l'impression qui est à la base de la transposition en image d'un objet réel. On ne cherche pas l'apparence, mais la véritable réalité des objets, que l'on énumère dans l'ordre de leur importance idéale».⁵⁵ Anche nel caso veronese ci pare che vengano 'montati insieme', in buona parte, dei dati di conoscenza e non dei tipi preordinati, degli «stenogrammi architettonici».⁵⁶ Quanto invece alla derivazione orientale di tale prassi, val la pena di osservare che nel già citato rilievo dell'Asia

53. G. LORENZONI, *Dall'occupazione longobarda al Mille* cit., pp. 159-160.

54. PORTA, *Esempi di iconografia* cit., pp. 20-23.

55. EHRENSPERGER-KATZ, *Les représentations de villes fortifiées* cit., p. 19.

56. L'efficace espressione è in PERONI, *Raffigurazione e progettazione* cit., p. 685.

Minore proveniente da Apollonia al Rhyndakos, che è databile intorno al I-II sec. d.C., si riscontra per l'appunto la rappresentazione del settore di un centro urbano con case accostate le une alle altre diversamente orientate. Eugenio La Rocca, che ha dedicato grande attenzione alla pittura di paesaggio greca e romana, riconosce nell'*Iconografia rateriana*, sulla scorta dei dati tradizionali, un rarissimo caso di sopravvivenza nel medioevo del metodo corografico antico, caratterizzato da «una funzione non esclusivamente artistica, ma cartografica, quindi descrittiva e simbolica». ⁵⁷ Anche il taglio della veduta, che nella parte inferiore raffigura solo le mura e attorno ad esse, sugli altri lati, edifici, piante e boschetti, trae origine dalle corografie romane analizzate da La Rocca, ⁵⁸ così come la mancanza della profondità spaziale o dell'organizzazione prospettica con un unico punto di fuga.

Dinanzi a questi spunti di ricerca, si fa ancora più fondata l'opinione che l'*Iconografia* non debba essere studiata 'di per sé', né come fatto di interesse locale, né come episodio slegato da una dimensione storica.

Una riflessione più circostanziata deve essere svolta, a questo punto, sull'organizzazione del disegno, poiché sembrano esservi nell'*Iconografia* tre modalità di rappresentazione degli edifici: frontale, con linee di fuga dirette a destra, e con linee di fuga verso sinistra (fig. 18). ⁵⁹

a) Vista frontale. In questo caso non sembra davvero casuale la scelta di disegnare le porte cittadine frontalmente (nn. 18 e 26), probabilmente in ragione della loro valenza simbolica, in quanto elementi caratterizzanti per eccellenza lo spazio urbano, e della loro concreta evidenza monumentale. ⁶⁰ Questo criterio induce ad identificare come porta urbana anche altri edifici, ovvero il n. 6, dotato di merlatura, come porta Borsari vista dall'interno, ⁶¹ il n. 32, pure con merlatura, con la porta che esisteva presso la chiesa di Santo Stefano. Il n. 42, annotato come *palatium*, ha in verità la medesima conformazione delle porte con due torri laterali e parte centrale merlata e con clipeo e, anche in ragione della sua posizione appena a sud del ponte, sembra individuabile con la porta rinvenuta in via Redentore. La didascalia potrebbe quindi rimandare al fatto che la porta romana era stata

57. LA ROCCA, *Lo spazio negato* cit., pp. 21-23.

58. LA ROCCA, *Lo spazio negato* cit., pp. 17-27. Una impaginazione del tutto simile è quella della città e del suo suburbio nei rilievi Torlonia.

59. È un dato indubitabile che nelle raffigurazioni medievali, anche assai tarde, edifici adiacenti siano rappresentati con punti di fuga prospettica ora verso destra ed ora verso sinistra, e anche affastellati insieme come nel celebre esempio di Cimabue ad Assisi (C. FRUGONI, *L'Italia di Cimabue nella basilica superiore di Assisi. Uno sguardo dal transetto alla navata*, in *Imago urbis* cit., pp. 33-88).

60. Sulla raffigurazione delle porte a due torri si vedano le osservazioni di PERONI, *Raffigurazione e proiezione* cit., pp. 684-685.

61. Secondo MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune* cit., p. 40, «Il disegnatore non sapeva proprio come cavarsela per indicare una porta che vedeva di profilo ma che non poteva segnare in modo intellegibile, ed è ricorso al procedimento in uso nelle figurazioni pittoriche e scultorie del suo tempo; rotò di 90° la porta, che così si innesta frontalmente in una muraglia vista di profilo, come le figure umane che, rappresentate su un fianco, mostrano i visi di fronte». A nostro parere, la raffigurazione frontale della porta non dipende da una difficoltà di disegno, ma dalla scelta di rappresentare le porte così, a prescindere dalla loro collocazione topografica in città.

modificata e collegata al *palatium* tardoantico con un portico, secondo la testimonianza dell'Anonimo Valesiano: *porticus a porta usque ad palatium*.⁶²

b) Tra gli edifici rappresentati con prospettiva verso la destra di chi osserva il disegno c'è la quasi totalità di quelli posti all'interno delle mura, sia in sinistra che in destra d'Adige, visto che fa eccezione il solo n. 15.

c) All'esterno delle mura che recingono il colle di San Pietro, tutti gli edifici, se non sono disegnati di fronte, sono volti prospetticamente a sinistra, come se fossero stati visti e riportati poi nel disegno indipendentemente da quelli inframuranei, mentre quelli compresi tra il fiume e il *Theatrum* 'piegano' le linee di prospettive a destra.

Certamente non sono questi gli unici criteri adottati, perché vi è una vera e propria interruzione del disegno, una sorta di cesura verticale lungo la quale si accostano punti di vista diversi, lungo gli edifici n. 12 e 13 da un lato e i n. 14 e 15 dall'altro. In questa porzione del disegno sembrano concentrarsi quindi tutti gli edifici a nord del decumano (cioè il percorso inframuraneo della via Postumia) verso l'Adige. Comunque quel che risalta con grande evidenza è il carattere di veduta a volo d'uccello dell'immagine⁶³ che è tipico delle rarissime rappresentazioni di città non ideali di prima età imperiale pervenute sino a noi, quali le corografie già citate, l'affresco del colle Oppio, quello perduto dallo stesso sito noto da un disegno di Pietro Santi Bartolo, i rilievi di Avezzano e di Apollonia al Rhyndakos.⁶⁴ Nella sua acuta analisi il Lorenzoni si domandava se l'*Iconografia* fosse il risultato di un revival classicistico o costituisse, invece, un esempio di continuità: anche in considerazione delle assonanze con le rappresentazioni sopraccitate, non si può escluderne la dipendenza da precedenti raffigurazioni della città, e sicuramente a modelli romani è riconducibile la testa della personificazione dell'Adige.⁶⁵

Le mura e le porte: stereotipo e originalità

Lo stereotipo più evidente è dato dalla rappresentazione delle mura con conci riquadrati di grande dimensione e regolarità, a sostegno di una merlatura altrettanto ben cadenzata. Questi elementi sono infatti davvero comuni nelle raffigurazioni romane, tardoantiche e altomedievali di città, in quanto le cinte murarie sono fondanti per l'identità urbana; siano esse riprodotte in vignette oppure rese a pittura o a mosaico, sono a tal punto caratterizzanti

62. Secondo MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune* cit., p. 8, il *palatium* era collocato tra via Redentore e regaste Redentore, e «il portico che lo collegava al *Pons Marmoreus* si doveva sviluppare sotto il Teatro, proprio sul percorso dell'attuale Regasta del Redentore, e indubbiamente aveva non soltanto un ufficio decorativo, ma anche di difesa, collegandosi alle torri che presidiavano il ponte [...] ed a quelle di Porta S. Stefano». Ma queste considerazioni sono prive di fondamento: il portico doveva raccordare la cosiddetta porta di via Redentore all'odeon, ed è probabilmente riferibile ad esso il lastricato visto dal Monga durante i lavori di riassetto della casa al civ. 1 dell'attuale piazza Martiri della Libertà. Cfr. Archivio di Castelvecchio.

63. Come già osservato dal Lorenzoni, cfr. sopra e nota 53.

64. Cfr. bibliografia alla nota 50.

65. Come ha osservato Eugenio La Rocca (LA ROCCA, *L'affresco con veduta di città* cit., p. 68).

che non cedono il passo nemmeno dopo secoli.⁶⁶ Le mura cittadine sono costantemente disegnate in modo da impressionare con la loro monumentalità, per trasmettere un'immagine di sicurezza,⁶⁷ per esprimere ricchezza nella scelta dei materiali e capacità nella loro lavorazione, insomma per enunciare già dall'esterno lo *status* prestigioso della città. Stereotipi così marcati sono certamente carichi di grande valore simbolico: ciò permette di utilizzarli come guida nella lettura dell'*Iconografia* per distinguere ciò che appartiene all'apparato difensivo dagli edifici con diversa funzione. Non sembra quindi privo di significato che siano dotati di merlature solamente le mura, le porte, e alcuni edifici di incerta attribuzione (nn. 5, 6, 32, 35, 36, 41; mentre nel n. 38 i merli sembrano piuttosto un motivo decorativo), i quali, proprio in forza di questa osservazione e del riferimento topografico suggerito dalla loro posizione nel disegno, potrebbero essere considerati connessi al sistema delle fortificazioni.

Quanto alle porte, la rappresentazione che ne fornisce l'*Iconografia* è invece singolare: non si tratta dei consueti altissimi varchi presenti per secoli nelle immagini di città, dall'età romana a quella medievale, ma di strutture caratterizzate da dettagli originali: infatti l'interturrio è architettonicamente complesso, a due ordini, e non è colorato. Questo suggerirebbe una effettiva osservazione delle porte veronesi e delle loro facciate lapidee inserite in seconda fase tra le torri laterizie, e certo non è l'esito dell'applicazione di uno stereotipo. Anche nelle torri, l'alternanza di piani con una e con due finestre potrebbe corrispondere alla semplificazione della reale articolazione delle loro luci: finestre sfalsate sui vari piani presentano, per citare solo un esempio ben noto, le torri della porta Palatina di Torino (a cui, tra l'altro, è ispirata la ricostruzione delle torri di porta Leoni).

Più incerta rimane l'interpretazione di altri dettagli, quale la presenza, alla base delle torri, di porte (per lo più singole, ma anche doppie nell'edificio n. 41), forse estese alle porte maggiori sulla scorta della loro presenza nelle postierle, ma che i dati archeologici non confermano. La porta n. 26 mostra, invece, l'assenza di copertura sulla torre sinistra, così come accade nella corrispondente torre della porta al n. 32. Una varietà di terminazioni delle torri del circuito murario è presente anche nell'affresco del colle Oppio,⁶⁸ che riproduce in modo assolutamente realistico l'immagine di un centro marittimo fortificato. Questi particolari, come altri che vedremo, indicati su strutture diverse da quelle del complesso delle fortificazioni, sembrerebbero dunque desunti dall'osservazione del vero.

Singolare è poi la costruzione n. 29, per il quale il Mor suggeriva la funzione di faro, vista la vicinanza al fiume: essa ha le caratteristiche di una torre, ma mostra una finestra campita da una croce, dettaglio presente anche nelle costruzioni nn. 12 e 25, ed è dotata alla sommità di una sorta di ballatoio merlato e con aperture, che forse alludono alle feritoie dei merli.⁶⁹

66. C. DE SETA, *Le mura simbolo della città*, in *La città e le mura*, a cura di C. De Seta e J. Le Goff, Bari 1989, pp. 11-57.

67. Secondo VERGANI, *Nel segno della Gerusalemme celeste* cit., p. 33, le mura altissime delle raffigurazioni tardoantiche, segno delle turbolenze e dei pericoli dei tempi, «si distendono e abbassano nelle figurazioni d'età carolingia», quando le esigenze difensive si fanno meno pressanti.

68. Cfr. bibl. a nota 50.

69. Sorte di ballatoi alla sommità delle torri compaiono anche nell'affresco del colle Oppio, cfr. bibl. a nota 50.

Un elemento quanto mai problematico, dal punto di vista topografico, costituisce l'edificio n. 18. Posto a destra del *Theatrum*, è con ogni evidenza identificabile come una delle porte principali (il Mor lo definiva sia semplicemente «Posterla», sia «Porta Gallieniana»).⁷⁰ In questa posizione non si dispone di alcun dato archeologico e materiale, ma l'organizzazione dell'impianto viario della città, che qui presenta un cardine minore, rende dubbia l'esistenza di una simile struttura.⁷¹

Non sappiamo quante fossero le torri poste lungo l'intero circuito delle mura, ma il numero di 48 (8 delle quali eminenti) tramandato dai *Versus de Verona* è credibile se consideriamo che oltre alle torri municipali vi erano quelle di età gallieniana e tardoantica.⁷²

Un altro interrogativo, e di un certo peso, che suscita l'osservazione dell'*Iconografia* riguarda i due diversi colori usati per campire le mura, interpretati – in verità in modo vario e talora fino a forzare la rispondenza del colore alla realtà⁷³ – come indicatori di due diverse fasi costruttive, e spesso individuando in una di esse quella teodoriciano.⁷⁴ Le for-

70. PIGHI, *Versus de Verona* cit., p. 78, nota al v. 7: «La porta collocata dall'iconografia dietro l'Arena (press'a poco all'imbocco di via Leoncino) è senza dubbio una posterla teodericiano».

71. Di parere contrario il DA LISCA, *La fortificazione di Verona* cit., p. 41, che ne ravvisava i resti «in un ammasso di muratura in calcestruzzo a grossi ciottoli che sporge fuori della cinta verso la piazzetta Mura Gallieno». Una anomalia nel prospetto esterno della cinta è presente nel cortile del palazzo di via Leoncino 22, ma è da ricondurre alla demolizione di un tratto dell'apparecchio e ad un tardo tamponamento del varco.

72. I *Versus de Verona*, che provengono dal medesimo codice da cui è stata tratta l'*Iconografia* (anche se va tenuto presente che secondo l'edizione critica di G.B. Pighi che data il manoscritto tra il 796 e l'805 «Le due descrizioni erano state riunite dal compilatore per l'affinità del soggetto, non perché vi fosse alcun rapporto tra loro» - PIGHI, *Versus de Verona* cit., p. 6; e così anche CIPOLLA, *L'antichissima iconografia* cit., p. 56), sono a giudizio di Mor (MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune* cit., p. 32) «un po' una delusione per chi ricerca notizie sulla topografia interna di Verona» poiché, al di là della descrizione del foro e dell'Arena, «l'attenzione dell'autore è piuttosto rivolta alla zona extramurana, a quella fascia di chiese e di reliquie di Santi che montano, per così dire, la guardia alla città». Senza voler riprendere l'idea del Dionisi (G.G. DIONISI, *Il ritmo dell'Anonimo Pipiniano volgarizzato, commentato e difeso*, Verona 1773), osteggiata già da Carlo Cipolla (CIPOLLA, *L'antichissima iconografia* cit., pp. 59-60) secondo il quale i *Versus* sarebbero una sorta di descrizione parallela all'*Iconografia*, a noi pare che il breve passo (vv. 4-6) dedicato alla descrizione delle mura meriti qualche attenzione in più: «Per quadrum est compaginata, murificata firmiter; / quadraginta et octo turres fulget per circuitum, / ex quibus octo sunt eccelse qui eminent omnibus». Secondo Pighi (PIGHI, *Versus de Verona* cit., p. 78, nota al v. 6), le 8 torri eccelse sarebbero quelle delle quattro porte: di San Fermo (porta Leoni), di San Zenone (porta Borsari), di Santo Stefano (tra ponte Pietra e la chiesa di Santo Stefano), di Santa Maria in Organo (che corrisponderebbe alla porta di via Redentore), lettura che pare condivisibile. Il Mor critica invece questa posizione, sostenendo che «nella *Iconografia*, le cose sono un po' diverse, nel senso che mancano le torri delle due porte del castrum, mentre invece compaiono chiarissime quelle della porta o posterla presso l'Arena (porta di Gallieno)» (MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune* cit., p. 33, n. 3. In modo non casuale, l'elogio delle torri è posto nei primi versi del componimento in cui secondo Pighi «Verona [...] è tutta nella sua storia: prima la città romana (1-24), poi la città cristiana (25-100)» (PIGHI, *Versus de Verona* cit., p. 157).

73. DA LISCA, *La fortificazione di Verona* cit., p. 40, sostiene addirittura che le diverse dimensioni dei conci nelle due mura rispondono alla dimensione dei conci di tufo e di quelli di marmo, e che «anche per il colore l'ingenuo artefice si ispirò al vero, perché ancor oggi i marmi hanno una tinta rosea, mentre i tufi hanno una tinta verdastra».

74. Secondo CAGIANO DE AZEVEDO, *Verona gota e longobarda*, in *Verona in età gotica e longobarda*. Atti del

tificazioni dovute al re goto sono state rinvenute in più punti della città: per esse disponiamo, perciò, di dati numerosi e certi che non trovano corrispondenza nell'immagine, anzi sono in evidente contrasto: alte quasi 14 m, come già detto, esse nascondevano del tutto alla vista la cortina precedente, mentre le porte principali erano letteralmente 'inscatolate' entro un poderoso muro. Queste le possibili letture:

La prima ipotesi che, poiché l'aspetto delle mura e delle porte teodoriciane era senza dubbio molto più semplice e essenziale rispetto alla prima cinta, il corografo, mantenendo un punto di vista esterno alla città, abbia traslato in primo piano, in ragione della valenza simbolica delle mura, la cortina fortificata più antica, retrostante, certamente più prestigiosa e rappresentativa della città. Così interpretando, il colore rosa coinciderebbe con gli apprestamenti d'età municipale e gallieniana e il verde con quelli teodoriciani. Secondo questa ipotesi, dunque, il disegno di Verona sarebbe non una rappresentazione dal vivo e per esperienza diretta della città, ma una sua ricostruzione quasi di tipo archeologico per la consapevolezza richiesta. Se in una visione di tipo simbolico è certo possibile un'operazione simile, i dati archeologici più recenti rendono di fatto poco plausibile questa proposta, poiché i vari dispositivi difensivi posti nella tarda antichità a rinforzo delle mura più antiche rendevano il transito tra le due cortine assai difficile se non impossibile e le postierle, oblitrate dagli speroni, avevano del tutto perso l'evidenza di passaggi. Ne consegue che dalla fine del V secolo - inizi VI d.C. era impossibile la percezione delle fortificazioni nel loro aspetto di età imperiale e tanto meno in una visione così articolata e precisa.

Una seconda possibilità sarebbe quella che le fortificazioni urbane fossero viste dall'interno della città, con un ribaltamento completo, cioè, del punto di osservazione. In questo caso l'interpretazione dei colori delle mura sarebbe la medesima. Ciò, tuttavia, contrasta con l'immagine che l'*Iconografia* offre delle postierle: esse, infatti, lungo il fronte interno della cinta, risultavano a filo della cortina. La veduta che le connotava come torri sin dalla base era esclusivamente esterna.

Vi è infine una terza ipotesi, già accennata da Da Lisca.⁷⁵ Essa prevede che il punto di vista sia esterno alla città e che le mura colorate in rosso siano quelle municipali, mentre in verde sarebbe rappresentato un sovrizzo. Questa lettura, che appare la più lineare, ha conseguenze di non poco conto poiché un intervento di questo genere non può che essere ricondotto a Gallieno. È sicuro, infatti, che l'imperatore riprese largamente la cinta municipale, che in alcuni punti, come ad ovest di porta Leoni, era stata radicalmente demolita e che si può immaginare qua e là intenzionalmente abbassata, oltre che rovinata alla sommità. Tale operazione sarebbe stata indicata in verde sul lato privilegiato nella veduta (a riscontro è verde anche il muro attorno all'anfiteatro, per certo iniziativa del principe), mentre il resto del tracciato difensivo, indicato in modo molto più approssimativo e schematico, non subì differenziazioni, restando nella tinta base, il rosa. L'ipotesi non trasferisce

convegno, Verona 6-7 dicembre 1980, Verona 1982, p. 187, CAVALIERI MANASSE, *Le mura di Verona* cit., p. 203, S. LUSUARDI SIENA, *Sulle tracce della presenza gota in Italia: il contributo delle fonti archeologiche*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, p. 523, e CAVALIERI MANASSE, *Le mura teodoriciane* cit., p. 641, le mura in colore verde sarebbero quelle di Gallieno, e quelle di colore rosa di Teodorico.

75. DA LISCA, *La fortificazione di Verona* cit., p. 40.

al disegnatore alcuna capacità di moderna analisi stratigrafica, come si potrebbe obiettare, ma solo la prerogativa di un'attenta osservazione; egli avrebbe semplicemente distinto con colori differenti tipi di muratura di fatto del tutto diversi: in rosso gli ordinati paramenti laterizi, in bianco quelli lapidei altrettanto regolari, in verde l'opera tumultuaria e squinternata, composta da materiali di cromia, pezzatura e tipologia assai varie.

Altri edifici

Numerose sono le costruzioni (nn. 4, 6, 12, 18, 16, 21, 22, 36, 42, 44) in cui sono iscritti dei piccoli cerchi (talvolta uno solo), interpretabili, riteniamo, come clipei. Come già detto per le merlature, anche questo motivo sembra uno stereotipo, e quindi affidabile, che potrebbe identificare gli edifici pubblici a carattere civile.

Tra questi spicca il porticato con archi girati su colonne al centro dell'immagine (n. 16), sicuramente un'importante architettura urbana ubicata, a giudicare dalla posizione nel contesto, nell'area forense o nelle sue adiacenze. La resa è piuttosto imprecisa, come peraltro quella di quasi tutte le vignette, e non è chiaro se ai voltatesta sia accennato un tratto di architrave rettilineo o se invece la soluzione angolare indicata, ben visibile soprattutto a destra, sia semplicemente l'esito di un disegno molto corrivo. Quanto all'identificazione è alquanto verosimile che il monumento sia da individuare con il porticato forense⁷⁶ oppure con il lato breve della peristasi interna della ricostruzione di età severiana della basilica.⁷⁷ Nel primo caso, che sembra il più probabile, un settore di porticato ad arcate sarebbe stato assunto nella sintesi grafica a simboleggiare l'intera piazza. I dati archeologici disponibili indicano che il Foro era concluso da portici architravati, ma è assai probabile che sugli oltre 300 m del loro sviluppo vi fossero tratti, antistanti a strutture degne di speciale evidenza per il particolare valore politico o religioso, in cui proprio a questo scopo la sintassi architettonica veniva modificata con il sistema ad archi. Quanto alla basilica, in base alla forte somiglianza tra la vignetta e il prospetto mistilineo dei lati brevi, si potrebbe pensare che l'*Iconografia* riportasse una vista realistica del monumento ormai ridotto allo stato di rudere, oppure vi alludesse riproducendone la parte di maggior impatto visivo, cioè un settore dell'elaborata peristasi interna.⁷⁸

Nel piccolo edificio a pianta rettangolare, con facciata inquadrata, nella parte visibile, da

76. CAVALIERI MANASSE, *Il contesto urbanistico del santuario: l'area forense*, in *L'area del Capitolium* cit., pp. 293 ss.

77. Quale risulta dal riesame dei disegni del Caroto contrassegnati dalla scritta *in vico divi Thomae*, dei pezzi del cosiddetto arco di San Tomio, dei materiali e dei dati degli sbancamenti del 1925-1927, del 1969 e degli scavi del 1998 e del 2001. L'edificio sorgeva nell'area prossima al tratto sud del lato occidentale del Foro, non adiacente ad esso, ma separato da un cardine pedonale e dalla quinta che associava il porticato forense e verosimilmente *tabernae*, sale di riunioni, di culto, e passaggi che permettevano l'accesso diretto dalla piazza alla basilica stessa. Cfr. A. FROVA, G. CAVALIERI MANASSE, *La basilica forense di Verona alla luce dei nuovi scavi*, in *Théorie et pratique de l'architecture romaine, la norme et l'expérimentation. Études offertes à Pierre Gros*, a cura di X. Lafon, G. Sauron, Aix-en-Provence 2005, pp. 179 ss. con bibliografia precedente.

78. CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino* cit., p. 125.

un pilastro o da una colonna e decorata da clipei, che sembra posto sulla direttrice del cardine massimo tra la cosiddetta porta Leoni e il Foro (n. 22), pare invece possibile riconoscere l'arco di cui il Sarayna ricorda ruderi consistenti «in fine leonum viae, forum versus», visti in occasione dello scavo di una cantina non molto distante dalla chiesa di San Tomio.⁷⁹

Altri monumenti che, insieme alla cinta, tutt'oggi connotano Verona con la cifra di città romana, caratterizzano la rappresentazione: sono il *pons marmoreus*, l'anfiteatro, il teatro; essi sono analizzati in altri contributi di questo volume, e qui si richiamano solamente perché riprodotti con dettagli costruttivi interessanti.

Il ponte mostra, in corrispondenza dei parapetti, curiose appendici confrontabili con quelle presenti ad esempio sulla spalletta che delimita l'elemento – strada? – all'estrema destra di un affresco da Stabia con veduta di città portuale:⁸⁰ si tratta con ogni verosimiglianza di pilastrini, evidentemente decorati o modanati, in cui si incastravano le lastre di protezione del passaggio,⁸¹ secondo una diffusa tecnica d'esecuzione delle recinzioni lapidee.

L'anfiteatro è reso nella sua interezza, prima delle demolizioni d'età teodericiana.⁸² Certo l'ordine superiore è una libera interpretazione dalla prospettiva che appare un po' ingenua e però è tipica delle rappresentazioni romane di questa categoria monumentale, convenzionalmente vista di prospetto e insieme a volo d'uccello.⁸³ Qui interessa rilevare la presenza della *porticus in summa cavea*, senza dubbio esistente in un edificio di queste dimensioni, ma necessariamente eliminata con le opere di smontaggio e di abbassamento della mole volute dal re goto.

Il teatro, di tutti gli edifici rappresentati, è l'unico che mostri una sia pur schematica decorazione grafica della facciata, allusiva comunque a reali elementi di architettura applicata che dovevano scandirla in assenza, per ragioni di spazio – a ridosso come era alla sponda del fiume – della consueta *porticus post scaenam*. Il colle di San Pietro su cui esso è posto e le circostanti alture sono indicate ai suoi lati da una serie di 'pan di zucchero' e qualche albero, secondo il sistema convenzionale per rendere rilievi di qualsivoglia tipo, dalle rocce alle montagne, che ha radici nella pittura di paesaggio romana.⁸⁴

79. SARAYNA, *De origine et amplitudine civitatis Veronae* cit., p. 31. A tale arco, magniloquente accesso all'area forense, potrebbe essere appartenuta la chiave di volta con trofeo riprodotta dal Caroto e descritta con dovizia di particolari dall'erudito, vista nella cantina di uno speciale, dove erano conservati resti verosimilmente pertinenti ad un tratto di peristasi della basilica.

80. *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, catalogo della mostra a cura di A. Donati, Rimini 1998, Martellago 1998, p. 274, n. 15; LA ROCCA, *Lo spazio negato* cit., p. 46, fig. 36.

81. Questo tipo di parapetto trova ampia testimonianza nei ponti romani dove talora i pilastrini sono costituiti da erme. Cfr. V. GALIAZZO, *I ponti romani, I. Esperienze preromane-Storia-Analisi architettonica e tipologica-Ornamenti-Rapporti con l'urbanistica-Significato*, Treviso 1995, pp. 492 ss., *passim*.

82. Cfr. sopra e nota 31.

83. In proposito si ricordano le vedute dell'anfiteatro di Pompei (LA ROCCA, *Lo spazio negato* cit., p. 21, fig. 7), di quello del Campo Marzio e di quello della Colonna Traiana (F. COARELLI, *Gli anfiteatri a Roma prima del Colosseo*, in *Sangue e arena*, catalogo della mostra a cura di A. La Regina, Roma 2001-2002, Martellago 2001, pp. 43 ss., figg. 2-3), del Colosseo su monete di Alessandro Severo e Gordiano III (*Sangue e arena* cit., pp. 229, fig. 6, 327, n. 17).

84. Si vedano solo indicativamente alcune note scene di paesaggio da Roma (*Romana pictura* cit., n. 10; LA ROCCA, *Lo spazio negato* cit., p. 46, fig. 37), dai centri vesuviani (I. BRAGANTINI, V. SANPAOLO, *La pittura*

Conclusioni

Tornando infine alla questione se l'originale dell'*Iconografia* dipenda da corografie di età romana, modificate per ragioni varie, sia intenzionalmente per segnalare importanti trasformazioni urbane, sia per fraintendimenti e trascuratezze dei copisti, oppure venga realizzato *ex novo* nel X secolo, a nostro avviso, per lo meno il fatto che vi siano rappresentati una peristasi, non importa se del Foro o della basilica, comunque distrutta entro gli inizi o la metà dell'VIII secolo,⁸⁵ e l'anfiteatro ancora integro, mentre sappiamo per certo che era stato ampiamente mutilato non più tardi degli inizi del VI secolo, sembrerebbe suggerire che l'archetipo si collocasse tra l'età di Gallieno e quella di Teodorico. I limiti cronologici di una simile interpretazione vengono ulteriormente definiti se si richiama l'ipotesi di lettura delle mura che, tra le varie possibili, sembra più sostenibile, e cioè che colorata in rosso sia la cinta municipale, la quale da Gallieno fu restaurata e rafforzata, e che indicato in verde risulti il settore completamente ripreso e probabilmente alzato alla sommità; manca invece la cinta teodoricianiana, che nascose alla vista le fortificazioni precedenti.

Si aggiunga che nell'immagine non figura l'impressionante mole capitolina, un edificio che per le sue grandiose dimensioni aveva caratterizzato per secoli il panorama urbano e che, se esistente, sarebbe stato certamente riconoscibile al centro della rappresentazione. I riscontri archeologici indicano che la grande impresa messa in atto per la sua radicale demolizione venisse completata entro la metà del VI secolo, e verosimilmente nell'ambito dei primi decenni.⁸⁶ Dunque la sua assenza, sommata agli altri dati, conduce a proporre una datazione dell'archetipo tra la fine del V e l'inizio del VI secolo.

In questa prospettiva è verosimile che la lunga vita del manufatto abbia comportato restauri con relative modifiche, aggiunte e cancellazioni, l'immagine assumendo nel tempo i caratteri di un vero palinsesto. Se poi si pensa ad un ultimo passaggio, da megalografia, magari su supporto parietale curvilineo o quadrangolare, a pagina di codice, il fatto dovette

pompeiana, Verona 2009, nn. 83, 89, 90, 91, 109, 114, 117, 122, 127a, 152, 165, 199, 212, 218), e la 'carta' di Madaba (LA ROCCA, *Lo spazio negato* cit., p. 23, fig. 14).

85. Per questa osservazione è determinante la presenza di frammenti dell'alzato di entrambi i complessi nel riempimento dell'invaso del braccio ovest del criptoportico capitolino che collassò e venne colmato non più tardi di quell'epoca. Pochissimi sono i pezzi attribuibili con certezza alla basilica, una grandissima quantità, invece, quelli dei portici del Foro. La questione è ampiamente trattata in CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino* cit., pp. 128 ss.; L. BIANCO, *La decorazione architettonica lapidea e marmorea*, in *L'area del Capitolium* cit., pp. 205, 209 ss., nota 297. Nelle adiacenze del *celeberrimus locus* sono note altre piazze circondate da porticati: quella che ospitava un tempio forse destinato al culto imperiale (CAVALIERI MANASSE, *Il contesto fiorense* cit., pp. 300-301) e quella affiancata ad ovest al *Capitolium* (ibidem, pp. 304-305). Della prima sappiamo che nel VII secolo, ormai spogliata di tutto il suo arredo, era divenuta un'area funeraria privilegiata, come accerta il rinvenimento in palazzo Zenobi di un gruppo di otto tombe di adulti, adolescenti e bambini, oltre all'isolata sepoltura di un guerriero (*Restituzioni '96. Opere restaurate. Ottava edizione*, catalogo della mostra, Vicenza 1996, Cittadella 1996, p. 42 ss.); la destrutturazione della seconda dovette risalire già alla metà del V secolo, anche se ciò non vuol dire che fosse stata ormai distrutta (CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino* cit., pp. 112-114).

86. CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino* cit., pp. 123-125; per le dimensioni del monumento EAD., *La tipologia architettonica*, in *L'area del Capitolium* cit., pp. 307 ss.

inevitabilmente implicare qualche difficoltà di traduzione e non poche semplificazioni: una vicenda dunque davvero complessa che spiegherebbe le letture così diverse e così contrastanti cui il documento si presta.

Qualora l'archetipo fosse stato anteriore all'epoca teodoricianiana, non vi sarebbero mancati i templi più significativi (in particolare appunto il *Capitolium*) e di essi difficilmente non sarebbe rimasto il benché minimo indizio nelle redazioni successive. Se si trattò, invece, come già aveva intuito Silvia Lusuardi, di un programma decorativo d'età gota, per questo momento i riscontri archeologici testimoniano radicali interventi di distruzione degli edifici religiosi pagani, come il *Capitolium* o il vicino tempio all'angolo nord-orientale del Foro.⁸⁷ Tuttavia, anche se non si può escludere che alcune *aedes* ancora sopravvivessero, per motivi ideologici non sarebbero mai figurate nella rappresentazione di una *splendida civitas* teodoricianiana.

Aveva, invece, ragione di apparirvi, e infatti vi appare, il tempio alla sommità della collina di San Pietro, che ben presto era stato trasformato nell'*ecclesia Sancti Petri*, dove nella prima metà del VI secolo erano stati sepolti due santi vescovi veronesi, Valente e Verecondo.⁸⁸ È ragionevole credere, considerata anche la sostanziale continuità d'utilizzo, che la mutata destinazione d'uso non avesse particolarmente alterato le linee architettoniche dell'edificio pagano, il quale dovette andar demolito solo quando la chiesa venne rifatta e ingrandita nel XII secolo.⁸⁹ Resti del tempio, tra cui il fronte ovest del podio ancora integro, furono visti da monsignor Vignola nel 1851 durante i lavori per la costruzione della caserma austriaca, e tracce ne sono state individuate anche recentemente negli scavi preventivi all'intervento di riassetto della caserma.⁹⁰

87. CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino* cit., pp. 75, 105; CAVALIERI MANASSE, *Il contesto fiorense* cit., p. 295.

88. Come documentano le iscrizioni funerarie irrintracciabili dopo i cannoneggiamenti napoleonici, ma trascritte in O. PANVINIO, *Antiquitatum Veronensium Libri VIII*, Padova 1648, pp. 119-120; L. MOSCARDO, *Historia di Verona*, Verona 1668, IV, pp. 51-53; S. MAFFEI, *Verona illustrata* cit., I, p. 366, nn. LXII-LXIII; G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, I, Verona 1749, pp. 102-103. Per il monumento e le sue vicende cfr. S. BALDO, *La chiesa di San Pietro in Castello a Verona*, in «Verona Illustrata», 21, 2008, pp. 5-27.

89. BALDO, *La chiesa di S. Pietro in Castello* cit.

90. Cfr. bibliografia citata in BALDO, *La chiesa di S. Pietro* cit., p. 6, nota 5 e ASAV, Verona, Castel S. Pietro 2009.



Fig. 1. Pianta di Verona in età municipale.



Fig. 2. A sinistra, assonometria ricostruttiva di porta Leoni in età municipale, vista dall'interno della città.



Fig. 3. A destra, la postierla romana di via Leoncino 22 (la struttura romana è nella parte inferiore).



Fig. 4. Assonometria ricostruttiva della postierla di via Leoncino 22 vista dall'interno della città.

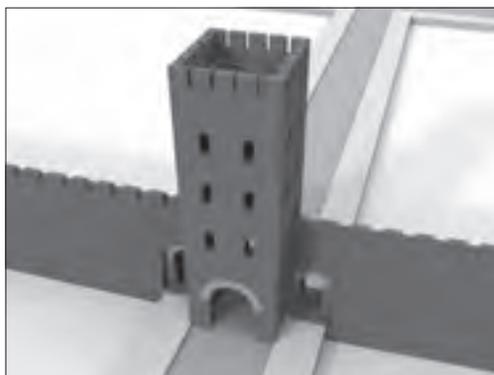


Fig. 5. Assonometria ricostruttiva della postierla di via Leoncino 22 vista dall'esterno.



Fig. 6. La zona in sinistra d'Adige in età municipale.



Fig. 7. La zona in sinistra d'Adige in età augustea.



Fig. 8. Assonometria ricostruttiva di porta Leoni in età claudia vista dalla città.

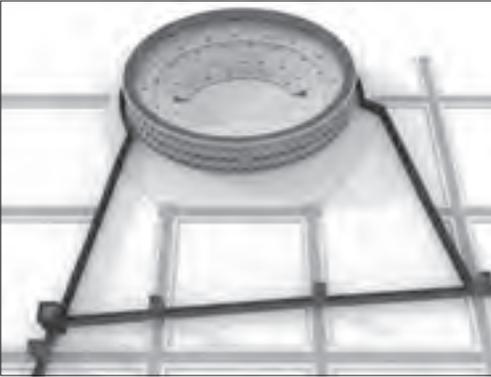


Fig. 9. L'addizione di Gallieno e il suo rapporto con l'Anfiteatro.

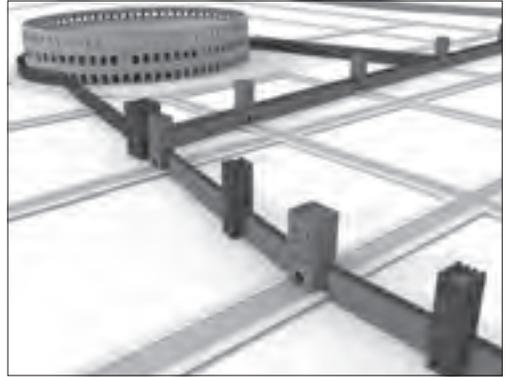


Fig. 10. L'addizione di Gallieno e il suo rapporto con l'angolo sud-orientale delle fortificazioni di Verona.

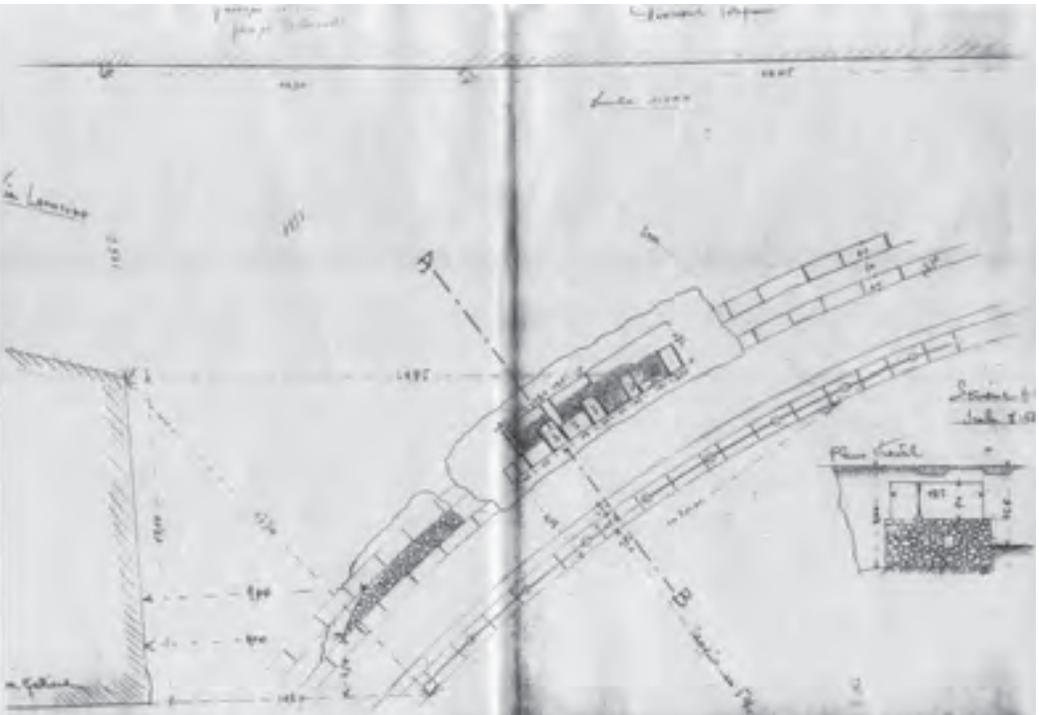


Fig. 11. Rilievo delle strutture rinvenute nel 1960 presso piazzetta Mura di Gallieno.

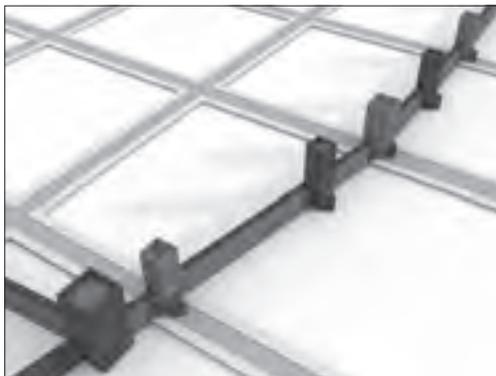


Fig. 12. Aggiunta alle porte degli speroni a pianta triangolare lungo il lato sud-orientale della città.



Fig. 13. La cortina di raddoppio realizzata in età teodoriciane e il suo rapporto con l'Anfiteatro.

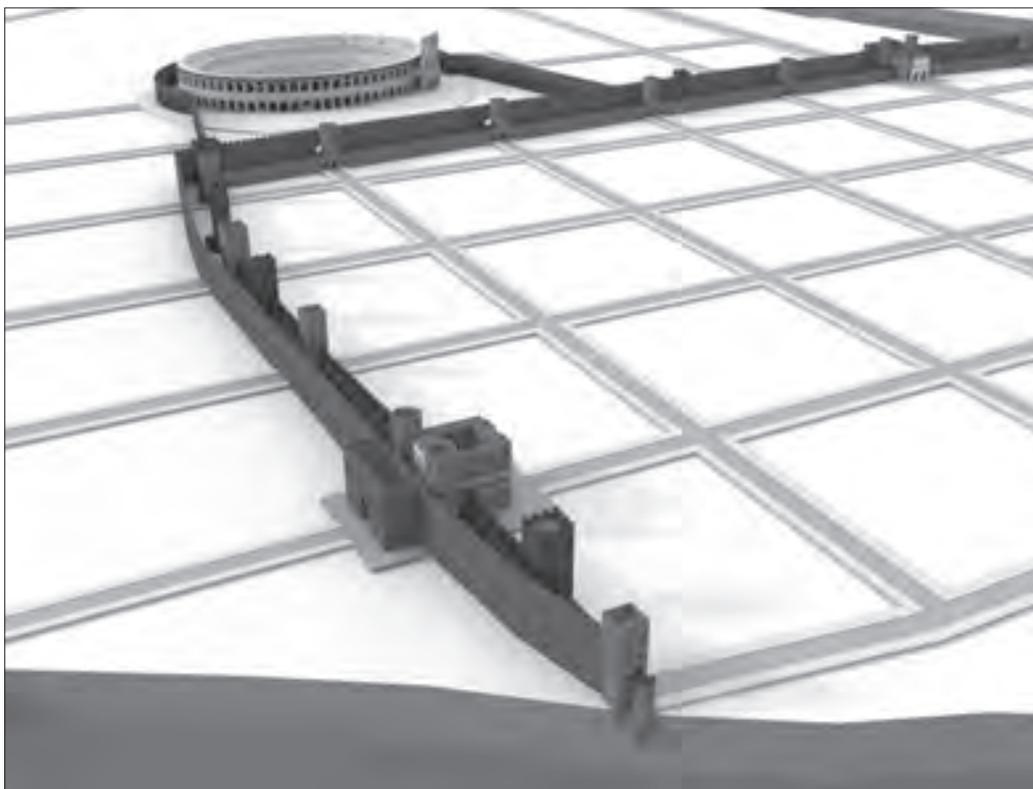


Fig. 14. Le fortificazioni lato sud-orientale della città in età teodoriciane viste dall'Adige presso porta Leoni.



Fig. 15. Roma, affresco del colle Oppio (da E. LA ROCCA, *Paesaggi che fluttuano nel vuoto. La veduta paesistica nella pittura greca e romana*, in *Roma. La pittura di un impero*, catalogo della mostra, Milano 2009, fig. 1).



Fig. 16. Frammento di rilievo con città da Avezzano, Chieti, Museo Archeologico (da F. SLAVAZZI, *Varietà di modelli e varietà di significati: la rappresentazione della città nella pittura greco-romana*, in *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi, G. A. Vergani, Milano 2003, p. 25).



Fig. 17. Il rilievo di Apollonia al Rhyndakos (da A. Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, in «Xenia», 7, 1984, p. 40, fig. 31).

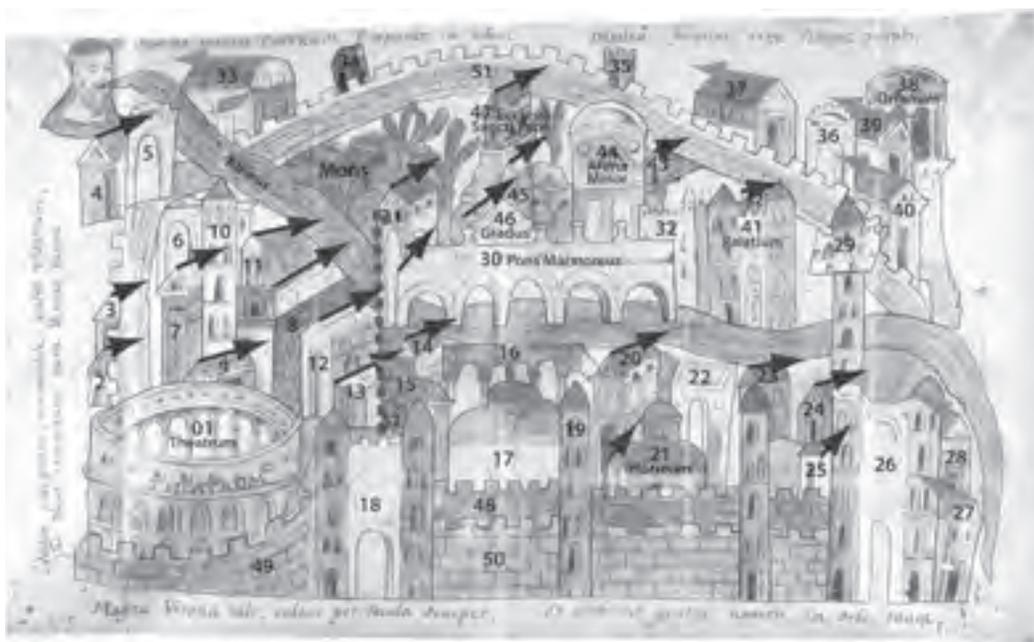


Fig. 18. *L'Iconografia rateriana* con indicazione delle diverse impostazioni prospettive con cui sono raffigurati gli edifici.

MARGHERITA BOLLA

GLI EDIFICI DA SPETTACOLO NELL'ICONOGRAFIA RATERIANA

Nell'*Iconografia rateriana* sono segnalati in modo inequivocabile solo due degli edifici da spettacolo che in età romana caratterizzavano il panorama di Verona: l'anfiteatro e il teatro.

All'odeon, situato a sudest del teatro (con facciata sul fondo dell'attuale piazza Martiri della Libertà),¹ potrebbero però attribuirsi alcuni archi disegnati a tratto sottile e privi di specifica denominazione, posti fra il teatro e la struttura definita come «palatium» (fig. 1). Poiché sono intersecati quasi a suggerire un andamento semicircolare, mi sembra possano indicare una serie di ambienti voltati collegabili con l'odeon, ma non si possono escludere altre due possibilità, benché meno probabili: il prospetto ad arcate cieche che concludeva il teatro a sudest e che oggi vediamo nella ricostruzione attuata da Andrea Monga (fig. 2),² o la *porticus* con la quale Teodorico aveva collegato la porta urbana al palazzo. Questi archi, per i quali non ho trovato segnalazioni precedenti alla mia nel corso del convegno, sono ora trattati anche da Cavaliere Manasse, Gallina e Cappiotti, Varanini (in questo volume), con diverse proposte interpretative.

Nell'*Iconografia*, l'odeon non è comunque indicato in rapporto alla sua funzione originaria; è perciò presumibile che non fosse più percepito come edificio da spettacolo quando l'immagine fu concepita, come proposto dall'ipotesi che lo vede utilizzato dal VI secolo come palazzo, per impulso di Teodorico.³

1. G. CAVALIERI MANASSE, *L'odeon di Verona*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana (Antichità Altoadriatiche, XLI)*, Udine 1994, pp. 259-270.

2. Per la distinzione fra parti antiche e parti di restauro in questo prospetto, S. RICCI, *Il teatro romano di Verona studiato sotto il rispetto storico ed archeologico con la biografia di Andrea Monga, suo scopritore e con un'Appendice di documenti editi ed inediti. Parte I*, Venezia 1895, p. 101, tav. II.

3. La collocazione del palazzo di Teodorico sul colle di San Pietro è data per scontata da Cipolla nell'Ottocento, *Scritti di Carlo Cipolla. I. Alto Medioevo (Biblioteca di studi storici veronesi, 12)*, a cura di C.G. Mor, Verona 1978, p. 148; una sintesi del dibattito sviluppatosi negli anni Sessanta del secolo scorso è in L. FRANZONI, *Un nuovo contributo al problema del "Palatium" teodoriciano a Verona*, in «Vita Veronese», XVIII, nov.-dic. 1965, pp. 443-444; una più precisa collocazione nell'area di piazza Martiri è stata proposta dal Mor, cfr. *Scritti Cipolla cit.*, p. 10, in nota; per la successiva identificazione del palazzo con l'odeon, G. CAVALIERI MANASSE, *Le mura teodoriciane di Verona*, in *Teodorico il Grande e i Goti d'Italia*, Atti del XIII congresso di studi sull'alto Medioevo, Milano 2-6 novembre 1992, Spoleto 1993, II, pp. 641-642 e note relative; G. CAVALIERI MANASSE, P. HUDSON, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardo antico e alto Medioevo*, Atti del 2° Convegno Archeologico del Garda,

L'assenza nell'*Iconografia* del grandioso edificio situato nell'area dell'ex Campo Fiera, interpretato come possibile *ludus publicus*, funzionale alle esercitazioni della *iuventus*,⁴ si deve probabilmente alla sua collocazione topografica decisamente esterna alla città.⁵

Appare poi logica l'assenza di quegli edifici da spettacolo, che si devono a 'invenzioni erudite' del Rinascimento: il cosiddetto controt teatro sulla riva destra dell'Adige, raffigurato da Palladio,⁶ in connessione con la credenza nello svolgimento delle naumachie nel tratto di fiume fra i ponti Pietra e Postumio;⁷ il circo, ubicato talvolta nello stesso sito del controt teatro, con cui fu anche identificato, talvolta nel cosiddetto Campo Marzio.⁸

Che l'Arena e il teatro fossero sentiti come emergenze monumentali di grande impatto dall'estensore dell'*Iconografia* è indicato dal fatto che sono tra le poche strutture a beneficiare di specifiche didascalie, che instaurano anche fra loro una gerarchia dimensionale: il teatro è infatti definito come «arena minor», in evidente paragone con il più grande anfiteatro.

Inoltre, all'anfiteatro sono dedicati alcuni dei versi che contornano l'immagine sul lato sinistro del foglio, mentre i resti del teatro – in rovina da tempo – paiono adombrati nei versi dedicati alle vie buie e alla costruzione 'dedalica' del *castrum* sul colle di San Pietro (v. oltre).

Arena e teatro sono collocati in modo sostanzialmente esatto dal punto di vista topografico: l'Arena al termine del tratto sudorientale delle mura, che iniziava presso il fiume con porta Leoni, e all'interno dell'addizione gallieniana; il teatro oltre il fiume, all'interno del circuito di mura che contorna il colle di San Pietro.

Si può notare che, se il «pons marmoreus» dell'*Iconografia* corrisponde al ponte Pietra,⁹ la sua collocazione – davanti (a sudest) e non dietro (a nordovest) del teatro – appare scorretta e si deve forse al desiderio di enfatizzare l'importanza di questo collegamento, l'unico passaggio sul fiume segnalato nella rappresentazione.

Gardone Riviera (Brescia) 1998, Mantova 1999, p. 85, nota 81; G. CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino*, in *L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 2008, p. 124, nota 233.

4. G. CAVALIERI MANASSE, *Banchi d'anfore romane a Verona: nota topografica*, in *Bonifiche e drenaggi con anfore in epoca romana: aspetti tecnici e topografici (Materiali d'archeologia, 3)*, Atti del seminario, Padova 1995, Modena 1998, pp. 185-196. A. BORLENGHI, *Il campus. Organizzazione e funzione di uno spazio pubblico in età romana. Le testimonianze in Italia e nelle Province occidentali* (Thiasos, 1), Roma 2011, pp. 272-276, ritiene più probabile che il *campus* veronese fosse situato nella zona tra via Filippini e via dietro Filippini.

5. È possibile che, proprio per la sua collocazione periferica e più esposta, l'edificio fosse demolito da tempo all'epoca della stesura dell'*Iconografia*; sul periodo in cui avvenne la rasatura dei muri non si hanno dati.

6. L. FRANZONI, *Il teatro romano*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, Verona 1980, a cura di P. Marini, Vicenza 1980, p. 60 n. III, 36.

7. Si vedano ad esempio L. MOSCARDO, *Historia di Verona*, Verona 1668, libro II, p. 18; G. BIANCOLINI, *Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, Seconda parte, II, Verona 1749, pp. 309-310.

8. A. CARLI, *Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII divisa in undici epoche*, I, Verona 1796, pp. 74-79; G. VENTURI, *Compendio della storia sacra e profana di Verona*, I, Verona 1825, pp. 25-26; P. MARCONI, *Verona romana*, Bergamo 1937, p. 74.

9. Si veda F. CAPPIOTTI, G.M. VARANINI, in questo volume.

L'anfiteatro

Nel disegno, la collocazione dell'Arena all'interno delle mura (fig. 3) rende possibili due diverse interpretazioni della struttura raffigurata: a tre ordini, di cui i due inferiori scanditi da archi, oppure a quattro ordini,¹⁰ di cui l'inferiore – presumibilmente ad archi – del tutto nascosto nel disegno dalle mura. L'ultimo ordine esterno è a paramento continuo, intervallato da finestre quadrate. Gli archi dipinti in verde all'interno del monumento, dove dovrebbero invece vedersi le gradinate della cavea, potrebbero essere una trasposizione della parete interna alla prima galleria (visibile come oggi all'esterno, considerando che l'anello esteriore mancava in gran parte dal VI secolo),¹¹ o una libera interpretazione delle gallerie interne al monumento o il porticato che si è ipotizzato concludesse all'interno la *summa cavea*. È comunque curioso che all'interno non siano raffigurate le gradinate.

Poiché l'anfiteatro veronese ha una facciata a tre ordini (fig. 4), tutti caratterizzati da archi, potremmo pensare che l'estensore dell'*Iconografia*, trovandosi di fronte un monumento con l'anello esterno molto lacunoso, abbia voluto completarlo ispirandosi ad un altro anfiteatro, meglio conservato almeno nell'aspetto esteriore. Ciò presuppone la conoscenza da parte dell'autore o del committente – tramite riproduzioni grafiche o dal vero – di monumenti non veronesi: al proposito si possono ricordare l'Arena di Pola, a tre ordini con l'ultimo forato da finestre quadrangolari (fig. 5), oppure il Colosseo, a quattro ordini con l'ultimo finestrato (fig. 6).¹² Volendo dare pieno credito alla raffigurazione dell'*Iconografia*, si può notare che l'ultimo ordine non reca scansioni verticali fra le finestre ed è quindi più simile all'anfiteatro di Pola che al Colosseo.¹³ Nel caso in cui però il disegno fosse derivato dal Colosseo, si noterebbe la volontà di rifarsi al modello aulico per eccellenza, collegando Verona alla capitale dell'Impero.

Può essere utile una rapida e non esaustiva panoramica delle fonti iconografiche antiche di anfiteatri, come possibili – anche se lontani – modelli dell'autore dell'*Iconografia*. A parte le raffigurazioni che erano ignote nel medioevo, come ad esempio quella dell'anfiteatro (di struttura peculiare) di Pompei durante la famosa rissa del 59 d.C. fra Pompeiani e Nocerini¹⁴ o quella del Colosseo nella tomba degli *Haterii*,¹⁵ si hanno alcune raffigurazioni

10. Ipotesi preferita in F. COARELLI, L. FRANZONI, *Arena di Verona. Venti secoli di storia*, Verona 1972, p. 72.

11. La demolizione dell'anello esterno avvenne probabilmente in concomitanza con la realizzazione delle mura teodoriciane, in cui sono stati trovati reimpiegati i blocchi con le tabelle ansate con i numeri dei fornicii XXII e LXIII; poiché si tratta di arcovoli distanti fra loro e pertinenti a lati diversi del monumento, si suppone che la demolizione – molto estesa – non fosse tumultuaria ma progettata con cura (CAVALIERI MANASSE, HUDSON, *Nuovi dati cit.*, pp. 76-77, 87).

12. COARELLI, FRANZONI, *Arena cit.*, p. 72 (il completamento dell'Arena con un ordine a finestre quadrate è ivi ritenuto un «dotto restauro»).

13. Meno significativa la non riproduzione dei clipei in bronzo che ornavano l'ultimo ordine del Colosseo, in quanto non più utilizzati dopo un restauro successivo al 223 d.C. (e riferito o alla metà del III o al 442/443 d.C.), cfr. G. LEGROT TAGLIE, *Il sistema delle immagini negli anfiteatri romani (Beni archeologici – Conoscenza e tecnologie, Quaderno 7)*, Bari 2008, pp. 47-48.

14. D. AUGENTI, *Spettacoli del Colosseo nelle cronache degli antichi*, Roma 2001, p. 27, fig. a p. 26.

15. La tomba degli *Haterii* fu scoperta a Centocelle nel 1848; la raffigurazione del Colosseo presente nel ri-

allora accessibili, quali quelle di anfiteatri di città danubiane nella Colonna Traiana (fig. 7),¹⁶ o teoricamente accessibili, come le monete con il Colosseo¹⁷ e l'anfiteatro di Puteoli sulle bottiglie in vetro, prodotte fra fine del III e inizi del IV secolo, come *souvenirs* di questa città.¹⁸ Mentre l'immagine del Colosseo sulle monete, per quanto ridotta dimensionalmente, mantiene un rapporto di somiglianza con la realtà, l'anfiteatro di Pozzuoli – identificato sulle bottiglie per la presenza della didascalia – è caratterizzato da una facciata resa in termini puramente decorativi.

È possibile che la raffigurazione dell'Arena dell'*Iconografia rateriana* si inserisca in questo genere di tradizione, soprattutto se si trattasse di un'opera concepita nel VI secolo;¹⁹ un rimando potrebbe essere fornito anche dall'uso della didascalia, in cui «THEATRUM» (tutto in maiuscolo) sembra una riduzione locale rispetto al più corretto *amphitheat*, che compare – in lettere capitali – nelle bottiglie sopra citate. Anche in seguito (XIII-XIV secolo), l'edificio appare in documenti ufficiali denominato *teatrum* oppure *teatrum sive Arena*.²⁰

Da notare poi che nell'*Iconografia* sia la raffigurazione dell'Arena sia il verso che l'accompagna («Nobile, praecipuum, memorabile, grande theatrum, / ad Decus exstructum Sacra Verona tuum»)²¹ non recano traccia della connotazione 'diabolica' attribuita all'anfiteatro durante il medioevo e forse rintracciabile anche nel *Versus de Verona*, nel passo relativo al grande labirinto («Habet altum laberintum magnum per circuitum, / in qua nescius ingressus non valet egredere / nisi igne lucerne vel a filo glomere»)²².

Infine è d'obbligo ricordare – come già notato da Schweikhart – che la raffigurazione dell'Arena con l'ultimo ordine finestrato è diffusa nel Rinascimento,²³ a partire da Caroto,²⁴ che si rifece ampiamente al lavoro di Giovanni Maria Falconetto, il quale – stando alla testimonianza di Vasari – si era recato a Pola allo scopo di disegnarne i monumenti antichi, per poi produrre adeguate ricostruzioni di quelli veronesi.²⁵

lievo è suggestiva, ma distante dall'aspetto reale, cfr. LEGROTTAGLIE, *Il sistema delle immagini* cit., p. 40, tav. I, 5.

16. S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988, figg. 42 a p. 300 (città sul Danubio), 180-181 a p. 439 (anfiteatro di Drobeta).

17. LEGROTTAGLIE, *Il sistema delle immagini* cit., p. 40, tavv. I-II nn. 9-13.

18. Per l'uso del noto gruppo di bottiglie vitree per la ricostruzione ideale di Puteoli, J.K.A.E. DE WAELE, *Het havengezicht van Puteoli op flesjes*, in «Hermeneus», LXXII/1, 2000, pp. 42-49; C. GOLVIN, *À propos de la restitution de l'image de Puteoli. Correspondances, ancrage, convergences*, in *Roma illustrata. Représentations de la ville*, Actes du colloque international, Caen 2005, a cura di O. Desbordes, P. Fleury, Caen 2008, pp. 157-194.

19. Cfr. S. LUSUARDI e G. Cavaliere Manasse, D. Gallina in questo volume.

20. P. BASSO, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma 1999, pp. 293 n. 2a (del 1276), 294 n. 4a (del 1327).

21. F. COARELLI, L. FRANZONI, *Arena* cit., p. 72: vi si nota che espressioni di questo genere diventeranno particolarmente frequenti in epoca umanistica e rinascimentale.

22. È peraltro curioso come le parole del *Versus*, solitamente riferite all'Arena, riecheggino il «dedalea factum arte viisque tetris» attribuito nell'*Iconografia Rateriana* all'area del *castrum*: alcuni infatti le ritennero relative alla zona del teatro, cfr. *De Laudibus Veronae. Il ritmo pipiniano*, a cura di E. Rossini, Verona 1956, pp. 51-52.

23. Cfr. ad esempio Panvinio (G. SCHWEIKHART, *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto*, con la riproduzione in facsimile dell'edizione del 1560 di P. Ravagnan, Verona 1977, p. 22) e altri (*ibidem*, p. 33, fig. 44-45).

24. SCHWEIKHART, *Le antichità* cit., p. 31, tav. XIX.

25. SCHWEIKHART, *Le antichità* cit., pp. 18-19. In seguito Panvinio raffigurerà una serie di finestre quadrate

Il teatro

La definizione di «arena minor» assegnata al teatro (fig. 8) indica che la sua originaria funzione era ancora nota quando l'*Iconografia* venne disegnata, anche se all'incirca dalla prima metà del IV secolo esso venne adibito a necropoli, in quanto spazio pubblico disponibile perché non più in uso per gli spettacoli, a seguito di un incendio che interessò in particolare l'edificio scenico.²⁶

Il fatto che il teatro fosse denominato indifferentemente nell'alto medioevo come teatro o come *arena* è confermato da diplomi di Berengario I: dell'1 agosto 905, con cui concesse ad Audone «nec non in civitate Verona in castro subtus arena due evoluta aedificia, quae vulgo artovala dicuntur»;²⁷ del 25 maggio 913, con cui donava al chierico e cancelliere Giovanni un terreno «infra arenam castrum veronensis» e in cui si citano anche «muros theatri».²⁸ In questi documenti, per rimarcare la distinzione rispetto all'altro edificio da spettacolo, viene quindi precisata la collocazione topografica nel *castrum* della città.

Nell'*Iconografia* in effetti a questa zona è riferito il verso che corre presso il bordo superiore del foglio («In Summo Montis Castrum Prospectat in Urbem Dedalea factum arte Viisque tetris»). La connotazione labirintica e il riferimento alle vie buie paiono relativi non solo al *castrum* vero e proprio, ma anche alle rovine del teatro, in cui molti ambienti potevano essere percepiti come grotte (basti pensare agli ambienti di sostruzione, alla grande intercapedine scavata nel colle, alle gallerie di coronamento che 'entrano' nel colle stesso).

Quindi entrambi i grandi edifici da spettacolo sembrano esser stati letti nel corso del tempo come labirinti: il teatro perché ricco di passaggi la cui funzione originaria non era più comprensibile, l'Arena per la sua complessità strutturale e la molteplicità di ingressi.

Dal punto di vista del contesto ambientale, la presenza di alberi (che si riscontrano nell'*Iconografia* solo in sinistra d'Adige) indica correttamente l'aspetto meno edificato del colle rispetto a quello del resto della città. È interessante poi notare come le scale laterali di raccordo dei vari livelli del teatro siano segnalate solo sulla sinistra; a destra infatti dovevano esser state almeno in parte obliterate, forse già in età romana per l'inserimento dell'odeon.

La scala – definita «gradus» – corrisponde a quella ancora ben leggibile, anche nel suo andamento angolato, nella veduta settecentesca di Adriano Cristofali (fig. 9).²⁹ Nell'*Iconografia*,

anche nel prospetto della prima galleria (interna), ma non è chiaro se ciò si debba all'influenza delle ricostruzioni dotte o piuttosto al fatto che molte aperture dovevano essere ormai state tamponate e appunto dotate di finestre aperte sulla piazza.

26. M. BOLLA, *L'inumazione a Verona*, in «Aquileia Nostra», LXXVI, 2005, cc. 200-202; per materiali rinvenuti nelle tombe cfr. anche M. BOLLA, *Il teatro romano di Verona e le sue sculture*, guida breve alla mostra (Verona, 2010), Verona 2010, pp. 40-41, fig. 71.

27. V. FAINELLI, *Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia*, in «Monumenti storici pubblicati dalla Deputazione di Storia Patria per le Venezia», N.S., XVII, Venezia 1963, pp. 81-83 n. 70.

28. FAINELLI, *Codice cit.*, 1963, pp. 158-160 n. 12. In T. SARAYNA, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona 1540, libro II, p. 7 verso, vengono chiaramente distinti *theatrum* e *amphiteatrum*, ma successivamente il teatro è denominato sia come *theatrum* sia come circo, a riprova della fluidità con cui venivano usate queste definizioni, oggi per noi codificate.

29. M. BOLLA, *Adriano Cristofali e lo studio delle antichità veronesi*, in *Adriano Cristofali (1718-1788)*, Atti del

essa è posta – correttamente – ad una certa distanza dalla cavea, ma questo provoca una perdita della connessione architettonica esistente in origine fra il teatro e la chiesa di S. Pietro in Castello, cioè il tempio romano che concludeva in alto il complesso.³⁰ Sembra in sostanza che si fosse persa la percezione del teatro come complesso unitario e molto esteso, dalla riva del fiume alla cima della collina, e che i diversi elementi che lo costituivano (cavea, scale di raccordo, tempio di coronamento) fossero ormai visti singolarmente.

È interessante inoltre la presenza verso nord, fra il teatro e la scala, di un piccolo edificio che pare corrispondere ad una costruzione religiosa: data la collocazione, potrebbe trattarsi o di San Bartolomeo in Monte, esistente da prima dell'811, quando fu concessa alla chiesa di S. Pietro,³¹ oppure potrebbe essere una struttura sulla cosiddetta Grande Terrazza, dove sono attestate – dopo un ninfeo e ambienti a destinazione culturale di età romana – strutture, purtroppo non databili, a probabile destinazione religiosa per la presenza di absidi:³² esse precedettero la costruzione, nel Quattrocento, della chiesetta dedicata *Virgini deiparae* e a San Gerolamo, tuttora esistente all'interno del Museo Archeologico. Al proposito, si può ricordare che nell'889 è citato un monastero dedicato a Maria genitrice *in castro*,³³ forse da situare in quest'area, per la coincidenza dell'epiclesi di Maria.³⁴

Anche sulla destra della cavea, a sudest del teatro, si nota un edificio (fig. 8): Biancolini lo ritenne coincidente con la chiesa di S. Giovanni in Valle, ma potrebbe trattarsi della chiesetta di S. Siro (primo nucleo dell'attuale chiesa dei Santi Siro e Libera), 'trasportata' all'esterno della struttura teatrale per comodità di rappresentazione.³⁵ Poiché la chiesa di S. Siro venne fondata dal chierico Giovanni agli inizi del X secolo, quest'area del disegno rifletterebbe una situazione successiva a tale data; va però ricordato che il primo nucleo di questa chiesa – vale a dire la cosiddetta grotta di San Siro – non fu altro che un ambiente interno al Teatro romano³⁶ e che tale ambiente poté essere destinato al culto molto prima della costruzione della vera e propria chiesa da parte di Giovanni.³⁷

convegno, Mozzecane 2005, a cura di L. Camerlengo, I. Chignola, D. Zumiani, Mozzecane 2007, p. 60, fig. 25.

30. C. FIORIO TEDONE, *Verona*, in *Il Veneto nel medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca veronese*, II, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1989, pp. 120-121.

31. V. FAINELLI, *Codice Diplomatico Veronese dalla caduta dell'Impero romano alla fine del periodo carolingio*, Venezia 1940, pp. 103-107 n. 89, 115-117 n. 95.

32. Gli sterri del 1963 nell'area della Grande Terrazza (su cui è costruito il convento dei Gesuati attuale Museo Archeologico) misero in luce un'abside, isorientata rispetto al nicchione della prima passeggiata soprastante e interpretata come un primo tentativo di costruzione della chiesa di S. Bartolomeo in Monte secondo dimensioni maggiori di quelle poi realizzate (L. FRANZONI, "Ninfeo" a monte del teatro romano di Verona, in «Vita Veronese», XVII, ago.-sett. 1964, p. 451), e strutture in parte scavate nel tufo (M. BOLLA, *Testimonianze archeologiche di culti a Verona e nel territorio in età romana*, in *Verona storico-religiosa. Testimonianze di una storia millenaria*, a cura di P.A. Carozzi, Verona 2009, p. 21, fig. 17).

33. FAINELLI, *Codice cit.*, 1963, pp. 12-14 n. 12.

34. La chiesa di S. Maria della Cava venne invece fondata – appunto sulla cavea del teatro, dietro la chiesa di S. Siro – solo nel 1337, L. FRANZONI, *La Grotta di S. Siro al Teatro Romano di Verona*, in «Vita Veronese», 10, ottobre 1961, pp. 397-398.

35. Di tale opinione anche Simeoni, cfr. F. CAPPIOTTI, G.M. VARANINI in questo volume.

36. FRANZONI, *La Grotta cit.*, pp. 394-399.

37. L'opinione di FRANZONI, *La Grotta cit.*, p. 395 («Infatti nel IV secolo il teatro doveva essere ancora in

Incidentalmente, si può notare la vivacità dell'area del teatro dal punto di vista culturale, proseguita nel Basso medioevo e nel Rinascimento, con l'ampliamento ad opera dei Gesuati di S. Bartolomeo in Monte e la costruzione del monastero di S. Gerolamo.

La raffigurazione del teatro nell'*Iconografia* sembra rifarsi – dal punto di vista iconografico – a fonti di età imperiale e tardoimperiale: si possono citare i teatri dell'affresco scoperto a Roma sul colle Oppio, datato verso la fine del I sec. d.C., ancora della Colonna Traiana (fig. 10)³⁸ e delle bottiglie in vetro con raffigurazioni-*souvenirs*, citate sopra.

Nel teatro veronese, appare curiosa la resa della facciata: nell'ordine inferiore sono indicate due porte rettangolari aperte direttamente all'esterno e sormontate da una cornice con elementi in serie, apparentemente vegetali; nell'ordine superiore, entro una sorta di frontone, si trova una palmetta, mentre nei triangoli acroteriali di risulta si trovano due clipei, elementi che compaiono nell'*Iconografia* sui monumenti pubblici.³⁹ Poiché la facciata del teatro è andata interamente perduta,⁴⁰ è difficile capire quale fosse il rapporto fra la rappresentazione dell'*Iconografia* e la realtà, a parte il notare che l'aspetto generale appare decisamente più 'chiuso' rispetto alle ipotesi di ricostruzione, molto fantasiose, elaborate nel Cinquecento.⁴¹ Si nota nella cornice l'andamento analogo a quello del motivo 'a cane corrente', presente a Verona a partire dalla prima redazione della porta Leoni e diffuso persino nelle stele funerarie:⁴² il disegnatore potrebbe essersi ispirato ad altri monumenti veronesi oppure aver modificato – più o meno involontariamente – l'aspetto di una cornice effettivamente pertinente al teatro; in questo secondo caso, potrebbe anche trattarsi del fregio con palme da datteri e piante di alloro citato nel sonetto di Francesco Corna da Soncino, disegnato da Caroto e tuttora in minima parte esistente.⁴³ Riguardo al frontone, l'autore dell'*Iconografia* potrebbe aver trasportato all'esterno un elemento ancora percepibile della *frons scaenae* interna del teatro,⁴⁴ oppure richiamare qualche aspetto della facciata esterna successivamente scomparso. Mancando qualsiasi riscontro *in situ*, si tratta solo di ipotesi.

efficienza e quindi la così detta Grotta di S. Siro non poteva prestarsi alla celebrazione della messa») è oggi superata, poiché sappiamo che nel IV secolo il teatro era in disuso e trasformato in area di necropoli (cfr. nota 26); era quindi possibile che vi si installassero luoghi di culto (cioè indipendentemente dalla veridicità o meno della leggenda sull'apostolato di S. Siro e dal problema della 'veronesità' o dell'importazione da Pavia del Santo).

38. SETTIS, LA REGINA, AGOSTI, FARINELLI, *La Colonna* cit., fig. 153 a p. 411 (città marittima).

39. Cfr. G. CAVALIERI MANASSE, D. GALLINA in questo volume.

40. Ad essa appartengono presumibilmente alcuni blocchi lapidei sul fronte del piano terreno del palazetto Fontana, che sembrano in parte ancora *in situ*, mentre nel lungo tratto su Regaste Redentore, oggi caratterizzato da un muretto moderno di recinzione sormontato da una cancellata, il fronte dell'edificio teatrale sembra esser stato asportato fino alle fondamenta: in un recente scavo (marzo 2011) su tutta l'estensione della cancellata (per realizzare una fondazione stabile per la barriera antirombo in funzione degli spettacoli estivi) non ne è stata ritrovata alcuna traccia.

41. A partire da CAROTO, FRANZONI, *Il teatro romano*, in *Palladio e Verona* cit., p. 57 n. III, 33.

42. Si cfr. ad esempio la stele n. inv. 28234 del Museo Maffeiano (stele dei *Safinii*, CIL V 3386).

43. M. BOLLA, *Sculture del teatro romano di Verona: oscilla e fregio*, in «Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», LXX, 2002 (n. monografico), p. 25, fig. 120.

44. All'interno del teatro, del frontescena sono rimasti *in situ* pochi tratti di muro di due delle tre aperture (*valvae*) che lo caratterizzavano. Solo in via ipotetica si pensa che fosse costituito da tre ordini colonnati.



Fig. 1. *Iconografia Rateriana*, particolare: gli archi disegnati dietro il *Palatium*.



Fig. 2. Il prospetto ad arcate cieche a est della cavea del Teatro romano.



Fig. 3. *Iconografia Rateriana*, particolare: l'Arena.

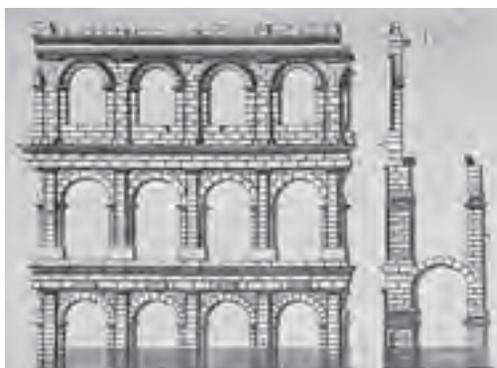


Fig. 4. Prospetto e sezione dell'anello esterno dell'Arena (da S. MAFFEI, *Verona illustrata Parte quarta e ultima contiene Il Trattato in questa seconda edizione accresciuto anche di figure Degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese*, Verona 1731, libro II, tav. V).



Fig. 5. Pola, anfiteatro.



Fig. 6. Roma, Colosseo.



Fig. 7. L'anfiteatro di Drobeta sulla Colonna Traiana (da S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988, fig. 180).



Fig. 10. Teatro di città marittima, sulla Colonna Traiana (da S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988, fig. 153 a p. 411).



Fig. 8. *Iconografia Rateriana*, particolare: l'area del teatro.



Fig. 9. Adriano Cristofali, la zona del teatro romano, particolare (da G. BIANCOLINI, *Dei vescovi e governatori di Verona. Dissertazioni due*, Verona 1757, p. 86).

FRANCESCO CAPPIOTTI, GIAN MARIA VARANINI

IL PONS MARMOREUS E GLI EDIFICI AI PIEDI DEL *CASTRUM*

1. *Premessa*

Oltre che all'Adige, raffigurato secondo uno stereotipo iconografico di derivazione classica come un vecchio che riversa acqua dalla bocca, l'*Iconografia rateriana* conferisce una conseguente centralità al *pons marmoreus* a cinque campate che supera il fiume, e collega il corpo principale della città con il *castrum* a sinistra dell'Adige. L'analisi delle testimonianze scritte (documentarie e letterarie) pertinenti a questo manufatto, che quasi tutte insistono appunto sull'area posta a sinistra del fiume, a valle del ponte stesso, si intreccia tuttavia con il riesame dell'assetto topografico dell'area occupata – nelle immediate vicinanze – dai resti dell'antico teatro. Ad ambedue questi aspetti sono dedicate le annotazioni che seguono, che sostengono l'analisi e l'interpretazione di alcuni particolari dell'immagine col necessario supporto delle fonti scritte.¹

2.1. Pons marmoreus

Nel disegno, il manufatto è rappresentato frontalmente, mediante una di quelle rotazioni rispetto al punto di visuale che costituiscono una delle tecniche usualmente adottate

1. Come suggerito ormai molti anni fa – in un testo che resta un punto di riferimento fondamentale e che ha avuto un ruolo storiograficamente significativo anche al di là dello specifico caso di Verona – da C. LA ROCCA, "Dark Ages" a Verona. *Edilizia privata, aree aperte e strutture pubbliche in una città dell'Italia settentrionale*, in «Archeologia medievale. Cultura materiale insediamenti territorio», XIII, 1986, pp. 32-33. Sui rischi possibili nella datazione e interpretazione dell'*Iconografia*, «notevolmente ostacolata dalla prospettiva assai schiacciata con cui è eseguito il disegno, e dall'uso evidente di una simbologia convenzionale per la raffigurazione dei diversi tipi di strutture», opportunamente si rinvia nel saggio della La Rocca (p. 33 nota 8) anche a A. PERONI, *Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'altomedioevo*, in *Topografia e urbana e vita cittadina nell'altomedioevo in Occidente*, «Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», XXI, Spoleto 1974, II, pp. 679-690. Una equilibrata presentazione dello stato degli studi a proposito dell'assetto topografico del *castrum* di Verona, che riprende e discute con grande attenzione tutta la documentazione anche in questa sede utilizzata, è stata fornita di recente da A. CIARALLI, *Introduzione*, in *Le carte antiche di San Pietro in Castello di Verona (809/10-1196)*, a cura di A. Ciaralli, Roma 2007, pp. XV-XXVIII (par. «Castel S. Pietro e S. Pietro in Castello»).

dall'autore dell'*Iconografia* per evidenziare un oggetto. Una leggera torsione verso destra permette tuttavia la visione degli intradossi di tutte le arcate, nonché delle testate.

Così si esprime Vittorio Galliazzo, nella sua fondamentale monografia sui *Ponti romani*, esemplificando con la raffigurazione del ponte veronese un'affermazione generale, relativa al destino di tutti i ponti romani nell'età di mezzo secondo la quale «se per caso [nelle fonti iconografiche medievali] i ponti appaiono, essi sono sempre resi con forme generiche o abbreviate»:

Su questa carta il fiume Adige scorre solenne sotto un grandioso ponte di pietra (e perciò *marmoreus*) che occupa la parte mediana di tutta la raffigurazione del centro urbano ed assume un'imponenza che viene accentuata dall'elegante ritmo delle sue cinque arcate con luci diminuite da quella centrale verso quelle laterali, mentre sul piano di calpestio varie colonnine a intervalli non sempre regolari animano la monotona continuità dei parapetti. Il disegno s'impone per la grandiosità delle proporzioni del ponte rispetto a tutte le altre emergenze architettoniche urbane diventando quasi la traduzione grafica di quell' *ingens marmoreus miri operis miraeque magnitudinis pons* ricordato in Verona da Liuprando, cronista a Pavia nel 946; ma la genericità degli archi di testata delle varie arcate raffigurate con cunei 'simbolici' e le superfici lisce e inerti di tutte le altre strutture finiscono per offrire un'immagine più 'tipica' che reale del ponte.²

Dal punto di vista strettamente descrittivo, pochi particolari possono essere aggiunti a questa puntuale esposizione. Si deve sottolineare maggiormente, ci sembra, il fatto che il ponte presenta arcate di dimensioni via via più modeste («luci diminuite», nella terminologia di Galliazzo) man mano che si procede dal centro verso le estremità. L'arcata centrale – che a differenza delle altre presenta nel suo punto più alto una cornice che funge da imposta – risulta infatti nel disegno spinta fin quasi al limite superiore del fianco; la prima e la quinta arcata sono le più basse, mentre la seconda e la quarta si trovano a mezza altezza. Tenendo conto di questo, è ragionevole pensare che il ponte, anziché perfettamente piano come appare nel disegno, presentasse nella realtà un profilo leggermente a 'dorso d'asino'. Va evidenziato poi il fatto che i plinti posti sui due parapetti (quattro sul fianco anteriore, cinque sul fianco posteriore)³ risultano nella raffigurazione di diversa altezza: è un espediente 'prospettivo' adottato per rendere possibile sul piano di calpestio del ponte l'inserimento della scritta *pons marmoreus*, che sarebbe stato impossibile se i plinti del lato destro (guardando verso il *castrum*) avessero avuto le medesime dimensioni di quelli posti sul lato sinistro. Tali manufatti, appartenenti a tipologie piuttosto comuni sui ponti romani («decorazioni [...] con semplici pilastrini aggettanti ovvero con colonne provviste di base quadrata e capitello tondeggiante») figurano soltanto sulla copia dell'*Iconografia rateriana* conservata alla Biblioteca Capitolare, mentre vengono omessi dalla versione semplificata

2. V. GALLIAZZO, *I ponti romani*, I (*Esperienze preromane – Storia – Analisi architettonica e tipologica – Ornamenti – Rapporti con l'urbanistica – Significato*), Presentazione di R. Chevallier, Treviso 1995, p. 104.

3. Impossibile dire se per errore del disegnatore o per ossequio della realtà (la perdita di uno di questi elementi può essere solo ipotizzata).

pubblicata dal Dionisi.⁴ Va osservato inoltre che nell'immagine dell'*Iconografia* il selciato del ponte, o meglio il suo piano di calpestio, non è collegato con una strada e risulta non praticabile tanto verso il centro della città, ove il ponte è fiancheggiato da una torre, quanto verso il *castrum* che «de summo monte prospectat in urbem». Ciò è probabilmente dovuto dalla necessità di dare al ponte una sorta di autonomia architettonica, isolandolo, come avviene per diversi altri edifici.

Negli studi dedicati all'*Iconografia rateriana* non sono mancate le discussioni riguardo a questo manufatto. La raffigurazione del ponte sull'Adige è stata anzi da qualche autore considerata un elemento sulla base del quale circoscrivere la datazione dell'*Iconografia*. Nella sua monografia sulla *Fortificazione di Verona* (1916), Alessandro Da Lisca contraddisse una lunga tradizione storiografica, confermata dagli studiosi locali più recenti, come Simeoni e Pighi, che non avevano manifestato nessun dubbio nell'identificazione tra il *pons marmoreus* dell'*Iconografia* e il ponte che nelle fonti documentarie medievali è noto come *pons lapideus* (l'attuale ponte Pietra). Il suo principale argomento era la posizione non corretta che il ponte raffigurato nel disegno ha rispetto al *castrum* e al suo assetto interno. In effetti il ponte Pietra sbocca presso la chiesa di Santo Stefano, mentre il ponte dell'*Iconografia* ha un percorso pianeggiante e solo l'arco centrale appare un po' più elevato degli altri e soprattutto raggiunge la riva sinistra presso il *palatium*. Perciò, conclude il Da Lisca, il ponte raffigurato nell'*Iconografia* è il ponte detto dall'Ottocento in poi Postumio, cioè il secondo ponte che in età romana collegava il *castrum* e la città, posto sull'asse del decumano massimo, che (come si ricorda qua sotto) è noto nelle fonti dell'alto e del pieno medioevo, dal X al XIV secolo, come *pons fractus*.⁵ Di conseguenza, l'esecuzione dell'*Iconografia* andrebbe collocata in un momento, nel quale il ponte Postumio era ancora in piedi.

Mantenendosi anch'egli sul piano di una discussione che ha come presupposto almeno una certa aderenza dell'*Iconografia* alla realtà, qualche decennio dopo (1964) Carlo Guido Mor prese invece una posizione diversa. Osservò innanzitutto che l'andamento pianeggiante non costituisce un elemento significativo per escludere che si tratti dell'attuale ponte Pietra, in considerazione delle modifiche profondissime subite dal ponte nel tempo; e soprattutto, a giustificare lo spostamento del punto di attacco a sinistra Adige, occorre tener conto della volontà del disegnatore di rappresentarlo frontalmente.⁶

Nei decenni successivi l'assetto urbano di Verona altomedievale è stato fatto oggetto di

4. V. GALLIAZZO, *Ornamenti, sopraelevazioni e manufatti architettonici connessi con i ponti romani e medievali in muratura e un'incisione del Ponte della Pietra di Verona*, in «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», s. VI, XXIX, 1977-78, p. 281 nota 21.

5. A. DA LISCA, *La fortificazione di Verona dai tempi romani sino al 1866*, Verona 1916, pp. 43-45.

6. C.G. MOR, *Dalla caduta dell'impero al comune*, in *Verona e il suo territorio*, II (*Verona medioevale*), Verona 1964, p. 39 e soprattutto pp. 232-233 (Appendice H). Tra gli altri studiosi che in quegli anni si occuparono della questione, oltre a L. BESCHI, *Verona romana. I monumenti*, in *Verona e il suo territorio*, I, Verona 1960, pp. 373-381, va segnalato l'architetto che sovrintese alla ricostruzione del ponte dopo la distruzione avvenuta nella seconda guerra mondiale: P. GAZZOLA, *Ponte Pietra a Verona*, Firenze 1963, che si collocò sulle stesse posizioni del Mor. Per una rassegna, cfr. la ricerca di Galliazzo citata alla nota seguente (p. 34); trascurabile per i fini della presente ricerca la compilazione di R. BREZZONI, *I ponti romani e medievali di Verona*, in «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», s. V, XXIII, 1944-46, pp. 23-28.

numerosi importanti studi, che hanno comportato una riconsiderazione complessiva del problema degli edifici pubblici; ma i riferimenti specifici al problema dei ponti sono stati rari e generici. Ha invece ripreso esaustivamente il problema dei ponti sull'Adige in età romana e tardo-antica, e particolarmente del ponte Pietra, il Galliazzo nei lavori preparatori al suo saggio di sintesi sui ponti romani (risalente a una quindicina di anni or sono).⁷ In questa sede si analizzano brevemente i dati raccolti dallo studioso veneto, che coprono di fatto l'intera vicenda storica del ponte sino alla ricostruzione novecentesca, per quanto attiene all'*Iconografia*.

L'aggettivo *marmoreus*, per indicare il ponte che agli inizi del secolo X collegava Verona e il *castrum*, è usato oltre che nell'*Iconografia* anche da Liutprando da Cremona nell'*Antapodosis*, riferendo i celebri eventi della primavera-estate del 905. Come è noto, avuta notizia dell'arrivo in Italia di Ludovico III e della occupazione di Pavia, Berengario si ritirò dalla Valpolicella in Trentino, mentre il suo avversario entrò senza opposizione in Verona e si installò nel *palatium*. Il 25 luglio i berengariani (tra i quali probabilmente il conte Anselmo, il diacono e futuro vescovo Giovanni, Audiberto Audone e altri) insorsero, d'intesa con il re che si trovava in quel momento a Torri del Benaco. Venne aperta a Berengario una porta della città (probabilmente quella di San Zeno), egli «suis cum militibus pontem pertransiens» conquistò il castello e la chiesa di S. Pietro in Castello (ove Ludovico che vi si era rifugiato fu catturato e accecato, prima d'essere rispedito in Provenza). «In eius vero collis summitate preciosi operis est aeclesia fabricata», ricorda Liutprando, e anche in precedenza ivi «propter ecclesie amenitatem locique munitionem Hludovicus manebat», dice Liutprando. Qui ci interessa in particolare lo squarcio paesaggistico col quale l'autore introduce la narrazione del fatto militare vero e proprio.

Fluvius Athesis sicut Tiberis Romam, mediam civitatem Veronam percurrit, super quem (*si intende* "super quem fluvium") ingens marmoreus miri operis mireque magnitudinis pons est fabricatus. A leava autem parte fluminis quae est aquilonem versus posita, civitas est difficili arduoque colle munita, adeo ut, si ea pars civitatis quam memoratus fluvius dexteram alluit ab hostibus capiatur [...].⁸

Liutprando scrisse l'*Antapodosis* dopo il 951, quando si trovava alla corte di Ottone I di Sassonia re di Germania,⁹ ma sicuramente fu presente in qualche momento in Verona.

7. V. GALLIAZZO, *Il ponte della Pietra di Verona. Problemi archeologici e storici*, «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», s. VI, XXI (1969-70), pp. 1-38 (estratto); GALLIAZZO, *Ornamenti, sopraelevazioni* cit., pp. 273-299; V. GALLIAZZO, *Nuove considerazioni sull'idrografia e sull'urbanistica di Verona romana*, in *Il territorio veronese in età romana*, Atti del convegno tenuto a Verona il 22-23-24 ottobre 1971, Verona 1974, pp. 33-54. Le riflessioni del Galliazzo sono poi state sintetizzate nella scheda *Verona. Città. Ponte detto (della) Pietra sul fiume Adige*, in V. GALLIAZZO, *I ponti romani*, II (*Catalogo generale*), Treviso 1994, pp. 223-226 (scheda n. 456).

8. LIUDPRANDUS CREMONENSIS, *Antapodosis*, in *Liudprandi Cremonensis opera omnia*, cura et studio P. Chiesa, Turnholti 1998 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, CLVI), p. 51.

9. P. CHIESA, *Liutprando da Cremona (Liuto, Liuzo)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 65, Roma 2005, pp. 298-303, a p. 299.

L'uso di *pons marmoreus* per indicare un ponte di costruzione romana è piuttosto comune nelle testimonianze medievali, mentre è più raro, ma non del tutto infrequente, l'uso di *pons lapidis* o *pons lapideus* (usato invece, in via esclusiva, in età antica).¹⁰ Sgombrato il campo da una isolata attestazione di un *pons publicus*, parla un diploma di Ludovico II attribuito all'873, ma interpolato a quanto pare nel X o XI secolo,¹¹ si constata che questo avvicendamento si riscontra anche a Verona. Nel *Versus de Verona*, la celeberrima composizione poetica attribuita alla fine del secolo VIII o agli inizi del IX, si parla infatti di *pontes lapidei*.

Castro magno et excelso et firma pugnacula;
pontes lapideos fundatos super flumen Adesis,
quorum capita pertingit in orbem in oppidum.¹²

L'esiguità delle testimonianze, che si riducono solo ai celebri testi dei quali abbiamo parlato, suggerisce di resistere alla tentazione di considerare i *pontes lapidei* del *Versus* l'ultima testimonianza di un lessico antico, e nelle due testimonianze del sec. X una 'novità' medievale. In effetti, nelle fonti veronesi, al contrario, *pons marmoreus* sembra usato esclusivamente da queste due fonti colte, l'*Iconografia* e l'*Antapodosis*, e in controtendenza con l'andamento generale sopra accennato prevale in modo esclusivo *pons lapideus* o *pons lapidis* (nel senso di 'ponte costruito in pietra'; mi sembra inconsistente la proposta, che pure Galliazzo non scarta del tutto appoggiandosi all'uso del genitivo 'della pietra', di 'ponte presso il quale si trova un grosso masso'). Nelle fonti documentarie altomedievali (le fonti cronistiche locali sono tutte tarde) *pons lapideus* o *Lapidis* non compare mai, e si usa esclusivamente il generico *pons*, talvolta accompagnato da una denominazione toponomastica aggiuntiva, che specifica ulteriormente. Ad esempio, tra il 990 e il 994 i fratelli Domenico e Martino chierico abitano «in summo ponte», locuzione che è da intendersi nel senso di 'alla testata del ponte' (anche se i ponti veronesi, come altri, ospitavano delle abitazioni);¹³ nel 1071 le sorelle Verna e Lavia abitano «in eadem civitate Verona non logne ad ponte prope palacio».¹⁴

10. GALLIAZZO, *I ponti romani* cit., p. 105 e nota 207 a p. 140.

11. MGH, *Diplomata Karolinorum*, t. IV, *Die Urkunden Ludwigs. II.*, bearbeitet von K. Wanner, München 1994, n. 61, pp. 185-186: «Decernimus atque pro amore sanctissimi pontificis Zenonis Christi confessoris sempiternali iuri sancimus ut ad Ecclesiae dignitatem pontifex sanctae veronensis sedis potestatem habeat adqueductum per pontem publicum vel per quemcumque locum ipse previderit ad episcopium deducere absque ullius contradicione». Nel saggio citato alla nota seguente, Simeoni non sembra dubitare espressamente dell'attendibilità del diploma, ma si cautela comunque con un «forse» (p. 24).

12. Basti qui rinviare al saggio dedicato a questi temi dall'editore del *Versus*, L. SIMEONI, *Verona nell'età precomunale*, in L. SIMEONI, *Studi su Verona nel medioevo*, I, Verona 1959 (= «Studi storici veronesi», VIII-IX, 1957-58), pp. 24-25. La ricerca risale al 1912.

13. *Le carte della chiesa di S. Stefano di Verona (dal secolo X al 1203)*, a cura di G.B. Bonetto, Verona 2000, doc. 3, pp. 7-8.

14. *Ibidem*, doc. 15, pp. 36-37. Un «palacio antico» esisteva peraltro anche non lontano dall'altro capo del ponte Pietra, a destra Adige: nel 1120, una delle confinazioni di un appezzamento «in civitate Verona non logne a capite pontis et prope ecclesia Sancte Felicitatis» (dunque nella zona della Cattedrale) recita «de alio

Non è questa la sede per ricostruire le vicende successive del ponte Pietra, al quale frequentemente si riferiscono le fonti cronistiche locali (tutte di redazione tarda; senza contare che la tradizione storiografica gli ha attribuito anche notizie da attribuire ad altri ponti cittadini).¹⁵ Nel 1087, secondo gli *Annales veteres* l'Adige «pontem lapideum a Sancto Stefano de Verona diruit». Il verbo usato, *diruere*, segnala sicuramente un danneggiamento consistente, tale da ledere la funzionalità del ponte e interrompere il collegamento tra le due sponde; e non è escluso che risalga a questa congiuntura il rifacimento in legno, corrispondente ai tre archi verso la città, che è poi ripetutamente attestato. Nel 1228, lo statuto cittadino ricorda che l'area alla testata del ponte Pietra, a sinistra dell'Adige, «publicata fuit», fu dunque rivendicata alla fruizione e all'interesse pubblico che prevalse su imprecise forme di privatizzazione. Nel 1239 un'altra inondazione «destruxit undique pontes civitatis, preter pontem Lapidis». Nel 1390, infine, in occasione della rivolta antviscontea «pons Petre qui copertus erat et stalis apotecarum circumdatus, diruptus fuit» e l'anno successivo ricostruito. Seguirono le ben note ricostruzioni del 1520 e degli anni Sessanta del Novecento.

2.2. Pons fractus

Come si è accennato, tra gli studiosi che si sono occupati dell'*Iconografia rateriana* prevale nettamente l'opinione che – sul piano della lettura 'realistica' dell'*Iconografia*, piano che non è l'unico possibile né l'unico utile, ma che non può essere ignorato – il ponte raffigurato sia da individuare piuttosto nel ponte Pietra che non nell'altro ponte romano l'esistenza del quale è dimostrata con sicurezza assoluta,¹⁶ vale a dire il ponte che la storiografia antichistica e medievistica ha battezzato (dopo i rilievi e le scoperte di fine Ottocento) 'Postumio',¹⁷ e che è documentato come *pons fractus* dal 905.

Per cercarne le tracce occorre indagare nell'archivio di S. Maria in Organo, ubicato

latere palacio antico et iure suprascripte ecclesie» (*Le carte del capitolo della cattedrale di Verona*, I [1101-1141], a cura di E. Lanza, Saggi introduttivi di A. Castagnetti, E. Barbieri, Roma 1998, doc. 44 p. 90).

15. Riteniamo infatti che la denominazione «pons Lapidis secundus» che compare in una notazione cronistica relativa al 1153 da una redazione duecentesca degli *Annales veronenses antiqui* («excrevit flumen Athesis, ita quod pons secundus cecidit») si riferisca al *pons fractus*; comunque la locuzione usata esclude che si tratti del Ponte Pietra. Analogamente, cade in errore Galliazzo ricollegando al Ponte Pietra una notazione del *Chronicon veronense* di Paride da Cerea, relativa al 1232 («Mantuani destruxerunt pontem Predae idest lapidis Beurarie de Verona, et statim Veronenses eum fecerunt de ligno») che si riferisce sicuramente a un ponte costruito sull'Adigetto, come chiarisce il riferimento al toponimo *Beuraria* (e pertanto la lezione corretta è «pontem predae», con la p minuscola). Per i rinvii bibliografici, basti qui il rinvio a GALLIAZZO, *Il ponte della Pietra di Verona* cit., nota 1 (pp. 1-2 dell'estratto).

16. Galliazzo considera estremamente probabile l'esistenza, a Verona, di un terzo ponte di origine romana, sul sito dell'attuale ponte Navi.

17. Cfr. A. BRUGNOLI, *Il rinvenimento del ponte Postumio nel 1884. Contributo alla ricerca archivistica dei dati archeologici*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti», 251, 2001, pp. 41-58.

sulla riva sinistra dell'Adige, nelle immediate vicinanze, e con tutta probabilità è possibile identificarlo già nella seconda metà del secolo IX. Tra l'853 e la fine del secolo, le carte pertinenti questo ente sono 15, dunque non pochissime, e in alcuni casi i notai usano il toponimo «de Ponte» per identificare alcuni personaggi che sono testimoni ad atti del monastero: Gariperto «de Ponte» (860); Aziverto «de Ponte» (862); Leone «de Ponte» (866). Insieme con loro, sono citati altri testimoni identificati da toponimi che rinviano sicuramente alle vicinanze del monastero e del ponte sull'Adige.¹⁸ Nell'862 si menziona infatti un Teudero «de Antevoltus», o forse «de ante voltus», espressione che potrebbe rinviare alle strutture ad arco, ancora riconoscibili, del teatro (alle quali qua sotto si fa cenno). Nell'866 inoltre, in un documento pertinente questa volta al capitolo della cattedrale, si ricordano un Arimperto «de Castro» e un «Garibertus de Posterula» che per quanto il nome non sia rarissimo potrebbe essere anche identificato con il personaggio menzionato nell'860.¹⁹ Dunque vicino a S. Maria in Organo un ponte esisteva, nel secolo IX, e non è denominato *fractus*: era all'epoca ancora intatto? Fu probabilmente questo il ragionamento che fecero alcuni umanisti veronesi – interessati a dire il vero più al teatro che fronteggiava l'Adige che non al ponte che s'imboccava nelle vicinanze –, attribuendo all'896, mediante un falso diploma di Berengario I, un crollo in quest'area: «quia evenit nuper in civitate Veronae, ut pars quaedam medii circi que Veronae subiacet castro pre nimia vetustate collidens cuncta sub se posita edificia [...]».²⁰

Ma a parte questo, gli indizi sopra menzionati, pur riferendosi in ogni caso a quest'area, non consentono alcun tipo di sicurezza riguardo alle condizioni del ponte: l'indicazione toponomastica «de Ponte» è sufficiente, per il notaio, per la identificazione del testimone, quali che fossero le condizioni del manufatto; e tanto basta. Conviene invece osservare che il *pons fractus* è menzionato per la prima volta nel 905 proprio nel testo dei diplomi mediante i quali Berengario compensa, nei giorni immediatamente successivi alla cattura di Ludovico III, i propri sostenitori. Nell'occasione sono donati al diacono Giovanni «tres ariales sitos in fluvio Athesi pertinentes de vicecomitatu Veronensi a ponte scilicet Fracto usque ad arialem illum quem Pedrevertio diacono per precepti paginam contulimus».

Arialis indica 'spazio sulla riva o zattera per l'installazione di un mulino natante'; ne esistevano dunque almeno quattro, uno di seguito all'altro. Due documenti degli anni immediatamente successivi, 907 e 908, menzionano ancora gli stessi beni con varianti nella tecnica ubicatoria notarile che – con la dovuta prudenza e con l'ausilio della documentazione più tarda – consentono una ricostruzione topografica abbastanza precisa. Nel 907 con un atto redatto «in castro Verone» il chierico Giovanni cede a S. Maria in Organo i

18. Per un censimento di tutte le persone «de castro veronensi» attestate nei secoli IX e X, cfr. LA ROCCA, «Dark Ages a Verona cit.», p. 52 (tabella 5).

19. Cfr. *Codice diplomatico veronese dalla caduta dell'impero romano alla fine del periodo carolingio*, a cura di V. Fainelli, Venezia 1940, rispettivamente docc. 208, 225, 233. Per il riferimento alla «posterula», cfr. più avanti nel testo.

20. *I diplomi di Berengario I*, a cura di L. Schiaparelli, Roma 1903, p. 368 [*Falsificazioni*, doc. II], con rinvio all'esauriente studio (risalente al 1897) di C. CIPOLLA, *Di un falso diploma di Berengario I*, in *Scritti di Carlo Cipolla*, a cura di C.G. Mor, Verona 1978, I (*Alto medioevo*), pp. 163-182.

tre mulini, che sono così definiti: «ariales tres... (cum aquimolas et ingressus suos) positi in flumen Athesis prope civitate Veronam locus ubi dicitur pusterula Todoni prope ponte franco». ²¹ L'anno successivo l'abate di S. Maria in Organo contraccambiò a Giovanni e a Giseberga «honesta femina de castro Veronensi» la cessione, assegnando loro terre in Valpolicella e Valpantena e l'usufrutto vitalizio dei tre *ariales*, «positi [...] in flumen Athesis prope muro civitatis Veronensis locus ubi dicitur Pusterola Todoni». ²² Oltre che l'uso (in due casi su tre) del termine *civitas* a comprendere anche il *castrum*, va rilevata la contiguità degli *ariales* e dunque del *pons fractus* alle mura cittadine e a una porta, denominata postierla di Tosone. ²³ Di questa serie documentaria mette conto qui menzionare in particolare, in ragione della menzione della chiesa dei SS. Siro e Libera, una donazione del 958, quando l'abate di S. Maria in Organo affitta «ariale uno iuris qui pertinet de oratorio Sancti Siri quod positus est in flumen Athesis ubi nominatur Pusterola Todoni non longe ad ponte fracto». ²⁴

Non interessano in questa sede le vicende ulteriori del ponte. ²⁵ Ci limiteremo a ricordare che nel Duecento e nel Trecento le sue strutture erano ancora evidentissime sul lato sinistro del fiume, laddove da un'età imprecisata ²⁶ il fiume si biforcava nel canale dell'Acqua Morta (verosimilmente corrispondente al corso originario) e nel corso principale, individuando l'Isolo. In diverse occasioni Santa Maria in Organo si trovò nelle condizioni di dover rivendicare i propri diritti di ripatico di fronte al governo comunale prima e scaligero poi (ed è proprio a queste rivendicazioni, osserviamo per inciso, che si deve la sopravvivenza stessa dei documenti del 905, 907 e 908, conservati dal monastero come *munimina* dei propri diritti). A fine Duecento, stando in piedi su una pila superstite del ponte,

apud stupam Sancti Faustini *supra pontem* qui appellatur pons ruptus», l'abate detta norme per i «multos operarios ad laborandum pro dicto monasterio, in flumine sive in vado Atecis, et in fundo ipsius fluminis a Sancto Faustino et abinde infra habendo ubique operarios per vadum dicti Atecis usque prope pontem Sancti Vitalis non longe ab ecclesia Sancti Vitali.

21. *Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia*, a cura di V. Fainelli, Venezia 1963, doc. 80, pp. 98-101 (copia autentica del 1291).

22. *Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia* cit., doc. 82, pp. 102-106 (copia autentica del 1267).

23. Tra i testimoni di questi atti ne vanno segnalati alcuni, identificati da indicazioni toponomastiche significative, e del tutto coerenti con quelle degli anni 860-866 sopra menzionate: «de ante palatio domini regi», «de Pusterola plana», «de Ponte».

24. *Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia* cit., doc. 261, pp. 410-413 (copia autentica del 1291).

25. Cfr. l'accurato resoconto di GALLIAZZO, *Il ponte della Pietra di Verona* cit., pp. 9-11 dell'estratto (nota 19), con menzione dei rilievi effettuati nel corso del tempo e dei ritrovamenti archeologici più importanti (le tubature dell'acquedotto romano, un tesoretto numismatico di una certa consistenza).

26. Ricostruisce e discute le varie ipotesi sull'idrografia medievale veronese GALLIAZZO, *Nuove considerazioni sull'idrografia e sull'urbanistica* cit., pp. 43-49, ricordando anche come la menzione dell'idronimo Acqua Morta non sia anteriore al secolo XII.

Con ogni probabilità si trattò di lavori volti a rendere più profondo il letto del canale dell'Acqua Morta. Ancora nel 1335, in contrasto col vescovo di Verona titolare dei diritti sull'Isolo, l'abate indicò nel fiume in secca il basamento della pila posta in mezzo all'alveo, e segnala così i diritti del monastero («fuisse et pertigisse dictum pontem fractum et directe proiectum usque ad aliam ripam fluvii versus locum ubi fratres predicatorum morantur»), dimostrando che spettava a S. Maria in Organo fino alla metà dell'alveo e dando un'indicazione importante e inequivocabile circa l'ubicazione: sull'asse tra la chiesa di S. Faustino, che coincideva con le mura romane del *castrum*, e il *locus predicatorum*, ovvero la chiesa di S. Anastasia. Ciò fu possibile nonostante l'acqua del fiume impedisse «aliqua locum et scitum dicti pontis rupti discernere». ²⁷ Nel Duecento, all'abate di S. Maria in Organo interessava dunque soprattutto la zona a valle del *pons fractus*; ma questi dati consentono di individuare idealmente nel tratto di sponda (l'assetto del quale è impossibile da ricostruire) che va da S. Faustino alle cosiddette Regaste e alla zona ove attualmente confluiscono le vie S. Chiara e Interrato Acquamorta l'area nella quale si trovavano gli *ariales* donati da Berengario. Ma ancora alla fine del Quattrocento le rovine del ponte, secondo l'umanista Pier Donato Avogaro, erano così consistenti da accrescere la forza della corrente che s'incanalava a fianco di esse. ²⁸

I riferimenti sin qui forniti a proposito del *pons fractus* e degli *ariales* possono apparire – e forse sono – eccessivamente analitici, se non fuori luogo, in questa sede, visto che si riferiscono ad un manufatto che non sembra esser stato raffigurato nell'*Iconografia rateriana*, e che non aggiungono molto alla precisa indagine di Cristina La Rocca. Ma in omaggio al principio metodologico segnalato all'inizio (e non sempre seguito dagli studiosi dell'*Iconografia*) di un attento intreccio tra fonti documentarie e fonte iconografica, essi hanno tuttavia – se non altro – il merito di ricondurci nel cuore della documentazione berengariana, piuttosto fitta per i primi anni del secolo X e per questa parte della città di Verona, prediletta dal re e imperatore come è ben noto anche per la propria residenza; e di creare un contesto sul quale si inserisce una serie di considerazioni che concernono direttamente la celebre raffigurazione. A queste considerazioni sono dedicati i paragrafi che seguono.

3.1. *Gli arcus voluti e l'oratorium Sancti Syri*

Il 1° agosto 905, lo stesso giorno nel quale gratifica Giovanni della donazione degli *ariales* e promulga da Torri del Benaco una lunga serie di diplomi, Berengario compensa il diacono Audone donandogli «in civitate Verona in castro subtus Arena duo evoluta aedifi-

27. Per quanto sopra, cfr. G.M. VARANINI, *Energia idraulica e sviluppo urbano nella Verona comunale: l'Adige, il Fiumicello, il Fibbio (secoli XII-XIII)*, in *Paesaggi urbani dell'Italia padana nei sec. VIII-XIV*, Bologna 1988, pp. 352-353 e nota 99.

28. Nel *De viris illustribus antiquissimis qui ex Verona claruere* egli menziona le «theatri reliquias ad arcis Sancti Petri radices siti, in cuius cornibus duo prominebant pontes Athesis ripas iungentes, unus qui nunc publicus est, alter cuius ruinis fluminis impetus augetur» (R. AVESANI, B.M. PEEBLES, *Studies in Pietro Donato Avogaro of Verona*, in «Italia medioevale e umanistica», V, 1962, pp. 76-77).

cia quae vulgo artovala dicuntur per hoc nostre auctoritatis preceptum concedere ei in ius et proprietatem ex integro dignemur»,²⁹ laddove *artoval* (paleograficamente indiscutibile; il testo è in originale) costituisce sicuramente un *lapsus* di scrittura del redattore, che male intese il poco noto *arcovala* sottopostogli nella bozza di diploma. Nel 913, poi, Berengario dona al chierico Giovanni, suo cancelliere, il futuro vescovo di Cremona,³⁰ una

terrula iuris regni nostri infra arenam Castri veronensis non longe a <...>na, positam sicut olim de comitatu Veronensi per mensuras et confinium inferius declarata pertinuit cum arcibus volutis ibidem existentibus necnon et alios arcus volutos et covalos cum terrula ante ipsos covalos et arcovolutos posita sicut communes ingressi in orientem et meridiem decurrunt, et sicut eminentior murus theatri in meridiana et in orientali parte edificatus decernit, exceptis illis arcovalis quos Azoni de Castello per precepti inscriptione contulimus, quorum summa est tredecim [...]. Estque ipsa terrula infra praetaxatum locum posita in longitudine consistunt pertice septem, ab uno capite adiacent perticae duae, ab alio capite sunt pedes legitimi sex: cui terrule ab oriente et ab aquilone consistunt publica et regia edificia, ab occidente circuncingitur proprietate iamdicti Ioannis cancellarii et plurimorum hominum, a meridie vero decurrit publicus meatus.³¹

A proposito di questo diploma, si può osservare *en passant* che Schiaparelli sbaglia scrivendo nel regesto «Arena di Verona»: il testo in questione si riferisce con tutta evidenza alla «Arena castri Veronensis», e dunque a quell'edificio che l'*Iconografia rateriana* definisce come *Arena minor*, mentre come è noto chiama *Theatrum* (scrivendolo a tutte lettere maiuscole a segnalare l'imponenza e l'eccezionalità) l'Arena.³²

Ma ciò che importa è che l'insieme dei dati documentari sopra esposti consente un preciso rinvio a un particolare sinora trascurato dell'*Iconografia rateriana*. Sotto l'edificio ecclesiastico, di modeste dimensioni, che è raffigurato immediatamente a destra dell'*Arena minor*, e sul quale ci soffermiamo più avanti proponendone l'identificazione con la chiesa dei SS. Siro e Libera, è infatti chiaramente riconoscibile una serie di archi, disegnati a

29. *I diplomati di Berengario I* cit., doc. LVII, pp. 160-161 (905 agosto 1, Torri del Benaco).

30. Cfr. B.H. ROSENWEIN, *The Family Politics of Berengar I, King of Italy (888-924)*, in «Speculum», 71 (1996), pp. 259, 278-281; EADEM, *Negotiating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe*, Manchester 1999, p. 146 ss., e inoltre A.A. SETTIA, *L'età carolingia e ottoniana*, in *Storia di Cremona. Dall'alto medioevo all'età comunale*, a cura di G. Andenna, Cremona 2004, pp. 59-62 («Berengario I, Rodolfo II e il vescovo Giovanni»).

31. *I diplomati di Berengario I* cit., doc. LXXXIX, pp. 240-242 (913 maggio 25, Verona).

32. Nella *Qualitatis coniectura*, anche Raterio preferisce denominare l'Arena *Circus*, pur segnalando che esso è comunemente chiamato *Arena* («in circum, quod Arena dicitur, ob custodiam mansigaret»). Il vocabolo poteva dunque essere usato per ambedue gli edifici (il compilatore dell'*Iconografia rateriana* usa l'aggettivo *minor* per l'*arena* del *castrum*). La *patria arena* nella quale venne giustiziato, secondo i *Gesta Berengarii*, Giovanni *Braca corta* che si era difeso contro i berengariani in una *alta turris*, può essere dunque la *harena minor* situata nel *castrum*, come propose Mor, ma va più probabilmente identificata nell'Arena vera e propria (che fu per tutto il medioevo il luogo deputato alle pugne giudiziarie e dunque alla amministrazione della giustizia penale). Nella documentazione notarile *Arena* compare tardi, non prima della fine del sec. XI - inizi XII secolo (nella identificazione della chiesa di S. Nicolò *apud harenam*).

penna e privi di colore, perché non identificati come edifici degni di menzione esplicita. La posizione consente di identificarli senza dubbio alcuno con le strutture ad arco (*artovalva / arcovola, arcus volutus*) che i diplomi berengariani sopra citati menzionano in gran numero, donati a tale Azzone da Castello (il diploma è perduto), o donati al diacono Giovanni. Certo, il numero non corrisponde, perché gli archi disegnati sono cinque soltanto: sufficienti però, a nostro avviso, per una identificazione certa del sito.

3.1.1. *Arcovoli* e *archivolti*

A quanto sinora consta, i termini *artovalva / arcovola* e *arcus volutus* (variante dotta usata come si vedrà per designare una struttura diversa) costituiscono un *hapax*: non risultano mai usati altrove nelle fonti altomedievali, italiane e non solo.³³ A nostro avviso, il loro uso nei diplomi berengariani presuppone una relazione stretta, una precisa conoscenza della concreta situazione del sito – del tutto naturale viste le circostanze di redazione di questi diplomi, tutti dati da Verona – da parte dell'*entourage* e della cancelleria berengariana o di chi predispose il testo dei diplomi. Nel *castrum* di Verona il re risiedeva spesso; le imponenti strutture delle costruzioni medievali avevano un rilievo e una riconoscibilità evidenti, tanto che abitare «ante palatio domini regis» era sufficiente per una identificazione.³⁴ E questa perfetta aderenza al contesto locale da parte della cancelleria berengariana è confermata da un'altra importante coincidenza lessicale, che rinvia direttamente ed esplicitamente a un altro edificio raffigurato nell'*Iconografia rateriana*, vale a dire l'*horreum* che è raffigurato in basso, al centro dell'immagine, non lontano dalle mura.³⁵ Dal punto di vista

33. Il Ducange rinvia soltanto al documento del 922 sul quale ci soffermiamo qui sotto («Italis *Arcovolto*, est fornix, camera; *Arcovoltare*, locum fornice tegere. Vide an ad hunc locum quadret»; C. DUCANGE, *Arcovolo*, in *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, I, Nîort 1883-87, I, p. 372).

34. *Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia* cit., doc. 82, p. 105.

35. Due diplomi di Berengario, infatti, ambedue dati da Verona, menzionano espressamente un *horreum* ubicato nella città di Verona, usando un vocabolo di tradizione antica, ma di uso estremamente raro nelle fonti medievali (e in ogni caso sempre in fonti di carattere narrativo / letterario, non documentario, come i *Carmina* di Alcuino, o i *Gesta episcoporum neapolitanorum* di Giovanni Diacono, o ancora la *Vita Willibrordi* di Tiofrido; cfr. *Lateinisches Hexameter-Lexikon. Dichterisches Formelgut von Ennius bis zum Archipoeta*, Zusammengestellt von O. Schumann, t. 2 (D-H), München 1980, p. 518). Nell'889, a istanza del conte Valfredo, Berengario dona infatti al suo vassallo Attone un «ortum in civitate Verona cum horreo antiquo murisque precingentibus» (*I diplomi di Berengario I* cit., doc. VI, pp. 29-30; nel regesto Schiaparelli parla in modo lievemente impreciso di «un orto e un antico fondaco»), non ubicabile con precisione (confinano all'orto beni del monastero pavese di S. Pietro in Ciel d'Oro, «iura Sancti Zenonis» – probabilmente, a quest'epoca, il monastero – e una chiesa di San Pietro «Sancti Petri cuius domus ibidem est constituta» senza che vi siano indizi ulteriori per identificarla). Nel 901, invece, un «orream in civitate Verona cum aris suis in circuitu» è confermato al monastero di San Zeno, ed è menzionato come facente parte delle «res eidem iamdicto monasterio Sancti Zenonis ab Anselmo comite quondam delatas» (*I diplomi di Berengario I* cit., doc. XXXIV, pp. 100-101; nel regesto Schiaparelli parla di «un magazzino in Verona»). Cfr. A. CASTAGNETTI, *Il conte Anselmo I: l'invenzione di un conte carolingio*, in «Studi storici Luigi Simeoni», 56, 2006, pp. 9-60, http://fermi.univr.it/medioevostudiedocumenti/Castagnetti_Anselmo_conte.pdf, testo corrispondente a nota 222 (ove si tratta del conte Anselmo attivo tra IX e X secolo e si precisa che il passo relativo all'*horreum* fu interpolato in un diploma attribuito al fantomatico conte Anselmo

topografico, la questione dell'ubicazione dell'*horreum* è tuttora aperta, ma in questa sede interessa sottolineare che nella documentazione veronese dei primi decenni del secolo X per due volte, e non per una soltanto, si fa riferimento concreto e preciso a edifici raffigurati nell'*Iconografia* – gli *arcovali* e appunto l'*horreum* – mediante vocaboli rari e specifici.

È su queste basi dunque che va riesaminato l'importante documento del 922, nel quale ritorna l'esplicita menzione degli *arcovali*, in connessione con un edificio ecclesiastico al

degli inizi del secolo IX, del quale si occupa il Castagnetti. Si ritiene che questo *horreum* sia da identificarsi con quello disegnato nell'*Iconografia rateriana*, e posto nella parte di città a destra dell'Adige (LA ROCCA, "Dark Ages" a Verona cit., p. 40 nota 39 secondo capoverso, ove si rinvia a *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 49: Verona*, a cura di L. Franzoni, p. 100, per l'ipotesi (non più verificabile) di identificazione con una «struttura ad andamento circolare rinvenuta nel 1951 in vicolo Stella». Una terza attestazione di *orreum*, di alcuni decenni anni più tarda, è nella «pagina testamenti» del 927 del vescovo Notkerio, che dota lo «xenodochium meum qui situs est infra civitatem Verona non longe ad curte qui olim dicebatur Duci et ab orreo», e vieta che i chierici del capitolo facciano al *custos* dello xenodochio «alias superimpositiones [...] nisi sicut in illorum continet firmitatem qui a me ipso facta habent» (*Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia*, doc. 199, copia sincrona, p. 277). Notkerio aveva infatti istituito lo xenodochio nel 921: «volo atque instituo et ordino [...] ut casa mea infra civitatem Veronam prope cortem ducis non longe ab oratorio Sancti Faustini sit presentialiter sanctum et venerabilem xenodochium in almonia et substentatione pauperum Deoque deservientium sub potestate videlicet et cura archipresbiteri et archidiaconi sancte eiusdem Veronensis Ecclesie quod pro tempore fuerint, et schole sacerdotum qualiter hic subter designavero» (*Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia* cit., n. 177, p. 231: Fainelli pubblica il testo da una copia di secondo grado della seconda metà del secolo XII, dovuta al prestigioso notaio «Bonawisa», dichiarando illeggibile l'antigrafo, una copia rovinatissima del XI secolo che invece è leggibile in questo punto con la lampada di Wood). Il riferimento topografico che figura nel documento del 927 «prope cortem ducis, non longe ab oratorio Sancti Faustini» obbliga a collocare questo *orreum* (e la vicina *curia ducis*) nel *castrum* a sinistra dell'Adige, nei pressi dell'unica chiesa di S. Faustino nota in Verona medievale a parte la generica menzione di una chiesa dei SS. Faustino e Giovita nel *Versus de Verona*. Per la discussione sulla ubicazione dell'*orreum* cfr. LA ROCCA, "Dark Ages" a Verona cit., p. 40 nota 39 (primo capoverso), che propende per la collocazione a destra dell'Adige. A sostenere con decisione questa tesi fu MOR, *Dalla caduta dell'impero* cit., p. 98, e *Appendice O*, pp. 236-237 (e prima di lui anche DA LISCA, *La fortificazione di Verona* cit., p. 43, che senza dubbi di sorta colloca l'*horreum* nella zona di S. Andrea). Questo autore dà un peso particolare all'espressione usata nel 921: «'infra civitate' cioè in destra d'Adige, perché altrimenti si sarebbe detto – come avviene nel testamento del vescovo Giovanni – "in castro" per indicare la riva sinistra». L'osservazione non è infondata, ma non è neppure conclusiva, perché, come si è visto, non di rado nella documentazione dei secoli IX e X si usa *in civitate* (anche se non *infra*) per appezzamenti che si trovano nel *castrum* a sinistra dell'Adige. MOR identifica senz'altro la *curia ducis* con la *Curtis alta* (circostanza non probabile, perché la *Curtis alta* come testimonia la documentazione capitolare del secolo XII va con ogni probabilità identificata nei pressi della cattedrale, ove sopravvive il toponimo San Fermo in Cortalta). Fermo all'ipotesi di un solo *horreum* è G. SANCASSANI, *Devoluzione ed evoluzione della «Corte del duca» nei documenti*, in *Verona in età gotica e longobarda*, Atti del Convegno, 6-7 dicembre 1980, Verona 1982, pp. 199-200, che rinvia in particolare a V. CAVALLARI, *Ricerche sul conte cittadino e sulle origini delle autonomie*, Verona 1971, p. 50 nota 87. La questione non può dirsi risolta, in conclusione. L'unica altra indicazione documentaria sinora conosciuta della *curte ducis* è un indiretto riferimento del 1093 («Beniamin, filius quondam <...>» è «habitor in civitate Verona, non multum longe da corubio que dicitur Curte ducis»: Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASV), *S. Michele in Campagna*, perg. 23; citato anche da SANCASSANI, *Devoluzione ed evoluzione della «Corte del duca»* cit., p. 204), ma non aiuta a sciogliere il dubbio sulla ubicazione, anche sia l'uso di *in civitate* che il riferimento a *corubio* 'crocicchio, incrocio' appare più adatto al regolare impianto topografico della città a destra d'Adige che non alla stretta convergenza di strade che si può immaginare nei limitatissimi spazi tra l'Adige e la collina, nel *castrum*).

quale essi sono contigui nella puntuale esposizione del redattore, così come gli archi compaiono nell'*Iconografia rateriana* contigui (o meglio sottostanti) a un edificio ecclesiastico. In tale data infatti Giovanni vescovo di Cremona (che non aveva cessato di godere del favore di Berengario: nel 917-918 gli donò ancora un prato nella *sculdascia Flubium*, cioè nella zona del Fibbio a oriente di Verona)³⁶ redasse il proprio testamento, il cui straordinario interesse risiede nella cospicua quantità di informazioni che da esso si ricavano sull'area del *castrum* all'inizio del X sec. e in particolare sulle sorti materiali del suo monumento più illustre, l'antico teatro costruito alle pendici del colle S. Pietro, la cui progressiva obliterazione si può dire che inizi in quest'epoca, proprio in seguito alle summenzionate donazioni berengariane.

Tali donazioni avevano assegnato porzioni del teatro al diacono Audone (due *arcovali*) e ad Azone da Castello (tredici *arcovali*). Tuttavia è a Giovanni, come ben risulta dal testamento, che Berengario aveva fatto le concessioni maggiori, assegnandogli una ventina tra *arcovali* e *arcus voluti*. Sul significato di questa differenziazione terminologica torneremo più avanti, limitandoci per ora a seguire il filo del discorso testamentario nei punti rilevanti ai fini del nostro discorso.

Le prime disposizioni sono dedicate alla *casa solariata* che l'ecclesiastico aveva fatto edificare:

Primo omnium igitur ego prescriptus Iohannes episcopus volo atque statuo et ordino in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti ut casa habitationis mee solariata, infra Castrum Veronense, in loco a Fontana posita, simul cum oratorio beati Syri confessoris Christi, quod ego indignus et maximus peccator, Deo adiuvante, in proprio meo fundavi, et domni Notekerii reverendissimi sancte Veronensis Ecclesie episcopi auctoritate cum clero sue ecclesie, dedicavi, sit presentialiter sanctum et venerabile exenodochium in elemosina et substentatione pauperum Deoque famulantium.³⁷

All'informazione già di per sé rilevante della fondazione di uno xenodochio sull'area del Teatro romano si aggiunge quindi il dato ancor più rilevante della fondazione da parte di Giovanni dell'oratorio dedicato a S. Siro, edificato dunque *ante* agosto 922 (mentre il termine *post quem* va fissato al 913, data del diploma berengariano che assegna a Giovanni il primo 'lotto' di *arcovali*). La prima assegnazione di *arcovali* e *arcus voluti* disposta dall'ecclesiastico nel proprio testamento riguarda proprio l'oratorio di S. Siro:

Loco igitur dotis offero eidem oratorio inter arcovolutos et arcovalos, numero septem [...] et arcovalos et arcovolutos positos prope ipsum oratorium nostrum quaptuor sicut unitim existunt ab ingressu comune usque ad tribunal ipsius oracoli.³⁸

36. *I diplomi di Berengario I* cit., doc. CXX, pp. 313-314.

37. C. CIPOLLA, *Attorno a Giovanni cancelliere di Berengario I*, in *Scritti di Carlo Cipolla* cit., I, pp. 189-211, a p. 206 (abbiamo conservato le maiuscole stabilite dal Cipolla). Lo studio risale al 1905.

38. CIPOLLA, *Attorno a Giovanni* cit., doc. III, p. 207; *Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia* cit., doc. 186, p. 244.

La porzione di teatro donata all'oratorio consta dunque, tra *arcovali* e *arcovoluti*, di undici 'unità'. Contemporaneamente altre nove, anche in questo caso indicate attraverso la nomenclatura accoppiata *arcovali* / *arcusvoluti* vengono donate al neo-costituito xenodochio insieme ad una cucina *solariata* e a uno *stabulum*:

Cui etiam exenodochio meo ofero coquinam meam solariatam et stabulum meum, nec non et terulam iuxta se positam et inter arcovalos et arcusvolutos numero novem, quos michi meus senior domnus Berengarius imperator per preceptorum paginas contulit, sicut in eisdem preceptis declaratu, seu et ortus meus iuxta mansionem et prefatum oraculum constant.³⁹

Il conteggio degli *arcus voluti* e degli *arcovali* costituenti la proprietà di Giovanni raggiunge dunque le venti unità. Rimane però da considerare un ultimo brano del testamento, di non semplice interpretazione (nel quale si usa la variante *arcuvolti* a fianco del consueto *arcovali*):

Casam vero solariatam habitationis mee cum curticela et coquina simul sibi coherentia et duos ortos meos ibidem coherentes, cum tribus arcuvoltis ibidem constructis, et tres arcovalos, cum superioribus et inferioribus, positos inter duos egressus comunes a mane et sero et ab aquilone via, cum terula ante se posita sub usufructu a presenti die et ora obitus mei habeant usufructuario eadem Giselberga et Marie.⁴⁰

La cessione in usufrutto della casa-xenodochio alle due *feminae* Giselberga e Maria induce legittimamente a pensare che i tre *arcuvolti* e i tre *arcovali* assegnati alle stesse siano compresi nel gruppo dei nove donati allo xenodochio. In questo modo il totale delle strutture di proprietà di Giovanni risulterebbe ancora di venti unità. La presenza patrimoniale di Giovanni è dunque veramente cospicua, nel teatro.

Occorre ora tentare di sciogliere l'ambiguità costituita dalla coppia di termini *arcovali* (con la variante *covali*) e *arcus voluti* (con la variante *arcuvolti*). L'importanza di questa questione lessicale non sfuggì a Scipione Maffei, che ne trattò nella *Verona illustrata*:

D'antica derivazione è ancora la voce *covoli*, con cui il dialetto Veronese dinota i luoghi coperti, e interiori dell'Anfiteatro: *cubile* presso Vitruvio significa que' luoghi, dove pietre, o legni posano; e posano sopra quelle volte i gradi. *Arcovalos* e *Arcovolitos* si ha nel testamento dell'anno 922 di Giovanni Veronese Vescovo di Pavia edito dall'Ughelli e significa le arcate, e le volte del Teatro, nelle quali il sudetto fece fare l'Oratorio di S. Siro.⁴¹

Appoggiandosi alla derivazione etimologica del termine *covolo* (*covalus*) dal latino classico *cubile* e al suo utilizzo tecnico documentato in Vitruvio, Maffei assegnò dunque al

39. CIPOLLA, *Attorno a Giovanni* cit., doc. III, p. 207.

40. *Ibidem*, doc. III, p. 208.

41. S. MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona 1731, IV, coll. 81-82.

composto *arcovalus* il significato di arco/arcata, con la precisa accezione di ‘sostegno a forma di arco’. Più concretamente il termine doveva indicare nell’opinione dello studioso gli archi che sostengono nel Teatro romano, così come nell’Arena, il peso della cavea. Al secondo termine, *arcovolutus* (*arcus volutus*) Maffei attribuì invece il significato di portico/volta, senza specificarne la precisa etimologia. Il termine quindi sarebbe stato utilizzato per designare gli elementi curvi di copertura degli ambienti sottostanti alla cavea, e per estensione gli stessi spazi ricoperti. Tale spiegazione risulta tuttavia in contraddizione con quanto apprendiamo dal testo del diploma del 905, contenente la donazione di *artovalala* al diacono Audone: «subtus Arena duo evoluta aedificia quae vulgo artovala dicuntur per hoc nostre auctoritatis preceptum concedere ei in ius et proprietatem ex integro dignemur»,⁴² da cui si evince che il termine *arcovalus* (qui al neutro, *artovalum* / *arcovalum*) non designava un semplice elemento di sostegno, ma un *aedificium*, uno spazio definito attraverso strutture murarie e coperto da una volta. Se quindi a Maffei va riconosciuto il merito di aver impostato la questione etimologica, le sue conclusioni non appaiono oggi accettabili.

Stando ai lessici e ai dizionari etimologici correnti, i termini *arcovalus* e *arcus volutus* trovano nella scarsa documentazione berengariana ‘veronese’ la loro prima attestazione, presentando le varianti grafiche significative che abbiamo via via documentato.⁴³ Sono riconducibili a due distinte etimologie. *Arcus volutus*, e la variante *arcuvoltus* (usata una volta nella documentazione berengariana), possono essere ricondotti a ‘archivolto’ / *archivoltum* (forma, quest’ultima, attestata anche altrove nelle fonti tardomedievali),⁴⁴ composto di *arco* e *vòlto*.⁴⁵ Per *arcovalus*, menzionato solo dal Ducange, si può proporre un incrocio col termine *covalus*,⁴⁶ utilizzato nella documentazione berengariana solo una volta, nel 913, ma sopravvissuto nel volgare veronese sino al Novecento.⁴⁷ Tale vocabolo viene fatto risalire al verbo *cubare* attraverso la forma tardo latina **cubulum*⁴⁸ col significato di ‘ricovero’, ‘riparo’ e per estensione ‘grotta’ e ‘caverna’ (come *covo* e *covile*).⁴⁹

Ma a parte l’etimologia, anche il semplice esame del contesto di utilizzazione delle due voci esclude una identità di significato: esse compaiono più volte in abbinamento e non in sostituzione l’una dell’altra. È quindi molto probabile che *arcovalus* (*covalus*) e *arcus volutus* siano stati utilizzati per indicare due differenti componenti architettoniche che si

42. *I diplomati di Berengario I* cit., doc. LVII, pp. 160-161.

43. DU CANGE, *Arcovolo*, in *Glossarium* cit., I, p. 372 e C. BATTISTI, G. ALESSIO, s.v. *Archivolto*, in *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1950-57, I, p. 275.

44. A Verona stessa esiste il toponimo S. Pietro «in Archivolto», attestato almeno dal XII secolo, relativo a una chiesa ubicata presso la cattedrale.

45. BATTISTI, ALESSIO, s.v. *Archivolto*, in *Dizionario etimologico italiano* cit., I, p. 275.

46. F. ARNALDI, P. SMIRAGLIA, *Covalus*, in *Latinitatis Italicae medii aevi lexicon (saec. V ex. - saec. XI in.), editio altera*, Firenze 2001, p.115.

47. «Le cavità circoscritte dalle arcate, le terrene in specie, della veronese Arena»: L. MESSE DAGLIA, *Vecchia Verona*, Verona 1953, p. 35, nota 6.

48. BATTISTI, ALESSIO, s.v. *covolo*, in *Dizionario etimologico italiano* cit., II, p. 1143.

49. Il collegamento col vocabolo classico *cubile* (anch’esso da *cubare*) segnalato dal Maffei è quindi in sostanza corretto. Tuttavia appare evidente che la parola *covalus* non fu mai utilizzata nel modo in cui Vitruvio adoperava il termine *cubile* e cioè con l’accezione tecnica di ‘sostegno’.

trovavano ripetute all'interno della struttura modulare del teatro. La proposta che avanziamo in questa sede è che il termine *arcovali* si riferisca in modo preciso al primo ordine di ambienti coperti da volta conica che sostenevano i meniani della cavea del Teatro romano, per lo più accessibili a livello del suolo, ipotesi che ci sembra rafforzata dall'espressione *subtus arena*, con cui è indicata la collocazione degli *artovalia* donati ad Audone. *Arcus volutus* dovrebbe invece riferirsi agli spazi voltati posti al di sopra di questo primo ordine.⁵⁰

Si consideri ancora il diploma che ha come beneficiario Audone: che il vocabolo *artovalia*, qui attestato per la prima volta, non appartenesse alla lingua della cancelleria be-
rengariana ma al volgare corrente è dimostrato dal testo stesso del diploma («*quae vulgo artovalia dicuntur*»). Questo prestito ha un solo significato. Dovendosi nell'atto individuare con chiarezza una categoria di ambienti appartenenti alla struttura del teatro, si scelse di utilizzare un vocabolo che nella lingua parlata aveva il pregio di identificare quelle parti architettoniche in modo inequivocabile. Le parti in questione sono ovviamente gli *evoluta aedificia* collocati *subtus arena*, quei grandi ambienti voltati accessibili a livello terreno che al popolo dovevano sembrare davvero delle caverne, e per i quali non si esclude che fossero utilizzati anche come covili, ripari per bestie. A tal proposito si ricordi che sull'area degli *arcovali* si trovava lo *stabulum* di Giovanni e che nel testamento dello stesso è contenuta la seguente disposizione:

De meis preterea mobilibus rebus meisque utensilis, que post meum decessum in predicto xenodochio inventa fuerint, et michi le gibus pertinuerint, vasculas scilicet et lignea vel lapidea, erra, ferrea, stagna, argentea, pannos lineos et laneos, caballos, boves, asinos, pecoras, capras, porcos, et quodcunque de meo habere inventa fuerint, volo et ordino, ut due partes vendantur et dentur pro anima mea a iamdictis personis pariter et comuniter.⁵¹

Se dunque il termine *arcovallus* fu utilizzato per designare il primo ordine di grandi ambienti voltati sottostanti alla cavea, come ci sembra probabile, *arcus volutus* (e varianti) per esclusione non può che indicare gli ambienti sovrastanti gli *arcovali*.

Una volta chiarito il 'che cosa', occorre soffermarsi sul 'dove'. Qual era l'ubicazione precisa delle proprietà di Giovanni, all'interno della *Arena minor*? Una parte di questa proprietà è costituita dagli undici *arcovali* e *arcusvoluti* donati dall'ecclesiastico all'oratorio di S. Siro. Degli ambienti appartenenti a questo gruppo quattro confinavano con l'oratorio,

50. La proposta è in parte anticipata da un'osservazione di Cristina La Rocca che, parlando della casa di Giovanni, afferma: «l'edificio occupa *tres arcovalos cum tribus arcuvoltis*, da cui si deduce, essendo la casa a due piani, la posizione di essi su quote diverse» (LA ROCCA, "Dark Ages" a Verona cit., pp. 67-68). Contemporaneamente ci sentiamo di escludere che il termine *covalos*, utilizzato nel diploma del 913, possa indicare, in aggiunta ad *arcovalos* e *arcovolutos*, una terza tipologia d'ambiente, come è invece sostenuto dalla stessa autrice (LA ROCCA, "Dark Ages a Verona" cit., p. 67). Nei documenti a nostra disposizione non c'è traccia infatti di questa triplice distinzione. Sia nel diploma del 913 che nel testamento del 922 gli elementi in gioco sono sempre due: *covalos* e *arcovolutos* nel primo caso, *arcovalos* e *arcovolutos* nel secondo. Questa coincidenza è sufficiente, riteniamo, a dimostrare come *covalus* sia una semplice variante di *arcovallus*.

51. CIPOLLA, *Attorno a Giovanni* cit., doc. III, pp. 210-211.

come c'informa lo stesso testamento, mentre per i rimanenti sette si può ipotizzare una distribuzione dalla zona immediatamente adiacente a S. Siro verso l'edificio di scena.

Quanto alla collocazione della casa-xenodochio, il testamento di Giovanni ci informa che essa si trovava «infra Castrum Veronense, in loco a Fontana posita, simul cum oratorio beati Syri confessoris Christi», ove *infra* – come sempre nella documentazione altomedievale veronese (cfr. il lemma «infra civitatem») – significa 'all'interno'. Ci sembra quindi plausibile che anche i nove ambienti collegati alla casa-xenodochio si trovassero nella parte orientale della cavea, lo stesso settore cioè in cui abbiamo collocato gli undici ambienti donati all'oratorio. Numericamente, i conti tornano. Si consideri la struttura dell'emiciclo: esso è formato da due meniani, ognuno dei quali risulta sorretto da una fascia di *arcovali*. Il tratto di cavea che da S. Siro raggiunge l'edificio di scena in direzione sud est, ospita sette *arcovali* al di sotto del primo meniano, cui corrispondono undici *arcovali* sotto il secondo. A questi si aggiungano gli *arcus voluti* edificati sopra gli *arcovali* più esterni. Da tale conteggio risulta evidente come l'intera proprietà di Giovanni (una ventina di unità tra *arcovali* e *arcus voluti*) possa essere facilmente collocata nel settore orientale della cavea, senza peraltro occupare tutti gli spazi virtualmente disponibili.

3.1.2 Oratorium Sancti Syri

Il vero punto fermo all'interno di questa frastagliata topografia è rappresentato proprio dall'oratorio fondato da Giovanni. L'attuale chiesa di S. Siro, con la sua mole slanciata e l'elegante scalinata sottostante al prospetto, è il risultato di numerose modifiche e ricostruzioni (rifacimento della copertura, abbattimento della parete opposta alla facciata per la creazione di un coro, apertura di cappelle,⁵² addizione trecentesca di un portale⁵³) iniziate nel medioevo e portate avanti per tutta l'età moderna, sì da lasciare ben poco dell'edificio originario. L'area che essa occupa, unitamente ad una serie di ambienti secondari, si estende nel settore orientale della cavea, attraversandone con disposizione trasversale entrambi i meniani.

Lanfranco Franzoni descrisse la pianta della chiesa edificata da Giovanni nel secolo X come «grosso modo quadrata, coi lati di metri 12 e metri 10»,⁵⁴ senza però specificare

52. Si tratta delle cappelle di S. Gaetano (a sinistra) e di S. Libera (a destra), entrambe rettangolari all'esterno e con un profilo interno mistilineo. Procedendo verso il fondo, sorpassato l'altare maggiore, si accede alla sala in cui è posizionato il coro ligneo, opera cominciata da Andrea Kraft e Giovanni Vidalli e portata a termine da Giuseppe Petendorf e Randolph Siut dietro il cui stallo centrale, rimovibile, si apre un passaggio ad un ambiente rettangolare, stretto e lungo, che la tradizione indica con il nome di 'grotta di S. Siro'.

53. Risale al sec. XIV l'inserimento nella facciata di un portale dalle linee gotiche e di un sovrastante protiro con affreschi trecenteschi. Nella lunetta del portale si osserva un affresco raffigurante la Madonna col Bambino fra Santi. Sopra il portale il piccolo protiro pensile appare anch'esso decorato da affreschi nelle zone della lunetta e del sottarco. Nella lunetta del protiro è raffigurato San Siro con le Sante Libera e Faustina. Nel sottarco sono raffigurati Cristo benedicente entro clipeo, San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena. Gli affreschi sono stati datati al 1366 in base alle indicazioni di Bagatta e Peretti del 1576. Si veda R. BAGATTA, B. PERETTI, *SS. Episcoporum Veron. et aliorum sanctorum quorum porpora, et aliquot, quorum ecclesiae habentur Veronae*, Venetiis 1576, pp. 26-27.

54. L. FRANZONI, *La Grotta di S. Siro al Teatro Romano di Verona*, in «Vita veronese», XIV (1961), p. 395.

il modo in cui ricavò tali misure. Esse corrispondono pressappoco a quelle dell'ambiente maggiore della chiesa attuale, a forma di trapezio irregolare, così come si possono ricavare dalla pianta del Teatro romano con scala 1: 400 pubblicata nella monografia di Serafino Ricci.⁵⁵ In effetti è probabile che la pianta dell'antico *oratorium* corrispondesse grossomodo a quella di tale ambiente, edificato per la quasi totalità sull'area del primo meniano (occupando tre *arcovalli* interni) e della precinzione della cavea e costituente la parte anteriore dell'attuale chiesa. Tale corrispondenza è confermata da quanto sappiamo sulle modifiche edilizie apportate alla chiesa di S. Siro in età moderna, la più cospicua delle quali, risalente al 1613, consistette nell'ampliamento della chiesa attraverso l'edificazione di un coro, operazione che comportò la demolizione del trecentesco *heremitorium* di S. Maria della Cava e l'obliterazione di un vicolo che separava i due nuclei edilizi.⁵⁶ Tali circostanze non lasciano dubbi sulla posteriorità del coro di S. Siro rispetto al citato ambiente trapezoidale, sulla cui area doveva quindi sorgere l'*oratorium* fondato da Giovanni.

I pochi resti superstiti dell'*oratorium* del sec. X dovrebbero interessare la fascia inferiore della facciata dell'attuale chiesa e delle pareti laterali nei punti in cui queste non furono demolite per l'apertura delle cappelle. L'accertamento è reso difficile dal fatto che questa fascia è occultata dagli intonaci sia all'interno che all'esterno dell'edificio con la sola eccezione di una ristretta zona nell'angolo in basso a destra della facciata, lasciata scoperta.

Qui, in corrispondenza del secondo gradino della seconda rampa della scalinata d'accesso, si vede un elemento lapideo di altezza limitata, su cui è posta un'epigrafe romana reimpiegata, ruotata di 90 gradi in senso antiorario, relativa a tale Cornelio Melibeo.⁵⁷ Al di sopra dell'epigrafe si osservano per una certa altezza altri elementi lapidei in posizione angolare, diversi per grandezza e materiale, ma tutti caratterizzati da superfici regolari e da una posa in opera accurata. Un'osservazione attenta del manufatto sembrerebbe escludere che esso possa essere ricondotto ad una fase edilizia di X secolo, ma su tale argomento servirebbero maggiori accertamenti.

Sull'aspetto dell'antica chiesa ci rimane infine un'interessante indicazione contenu-

55. S. RICCI, *Il Teatro Romano di Verona*, Venezia 1895, tav. I. Le misure sono precisamente le seguenti: m. 12 per la base maggiore, m. 9,6 per la base minore, m. 9,6 per il lato obliquo minore e m. 10, 4 per il lato obliquo maggiore.

56. La topografia di quest'area nel tardo medioevo ci è nota attraverso una serie di documenti risalenti alla metà del Trecento e al secolo successivo, tutti provenienti dall'archivio della chiesa di S. Anastasia: si veda G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, VII, Verona 1766, pp. 220-224, in cui risulta attestata la presenza nelle immediate adiacenze di S. Siro dei due *heremitoria* di S. Maria della Cava (dal 1351) e di S. Chiara (dal 1416). La collocazione dei due romitori rispetto al preesistente *oratorium* di S. Siro è chiarita in un documento del 1416 anch'esso edito dal Biancolini (p. 223): «heremitorium Sancte Marie a Cava, positum in suprascripta contrata Sancti Siri cum domo murata, copata et solarata, et cum ecclesia fondata sub vocabulo suprascripto Sancte Maria a Cava, cui coherent de una parte iura ecclesie Sanctorum Syri et Libere, mediante quadam via, de alia heremitorium Sancte Clare, de alia via communis, de alia mons Sancti Petri in Castro». Tali indicazioni topografiche appaiono fedelmente riprese in un documento del 1486, sempre proveniente dall'archivio di S. Anastasia (V. SALVARO, *La chiesa dei SS. Siro e Libera e le Ven. Compagnia in essa eretta. Memorie storiche e documenti inediti*, Verona 1882, p. 13).

57. CIL V, II, 3461.

ta nel testamento di Giovanni dove, per indicare l'estensione di una delle proprietà che l'ecclesiastico donava all'oratorio di S. Siro, viene fatto riferimento ad un «tribunal ipsius oraculi». *Tribunal* appare utilizzato con il significato documentato di bastione o terrapieno, corrispondente al classico *agger*.⁵⁸ L'elemento in questione doveva essere una struttura muraria vera e propria, avente una funzione di fondazione per la parte anteriore dell'edificio, secondo una soluzione tecnica resa necessaria dalla pendenza stessa del luogo.

Nulla invece è riconducibile alla situazione altomedievale nell'angusto ambiente che la tradizione indica con il nome di Grotta di S. Siro,⁵⁹ al quale è opportuno dedicare un breve cenno. Quando nel 1613, per costruire la nuova aula del coro di S. Siro, si decise per la demolizione dell'attigua S. Maria della Cava, quest'ultima non fu completamente rasa al suolo. Quanto ne rimane è appunto tale ambiente, tanto stretto e angusto da meritare il nome di grotta, accessibile attraverso un passaggio esistente dietro lo stallo centrale del moderno coro ligneo di S. Siro. È importante notare che, esattamente come S. Siro, anche S. Maria della Cava era stata costruita utilizzando le preesistenti strutture del teatro. In particolare l'ambiente di cui stiamo trattando era stato edificato utilizzando uno dei vani in cui erano collocate le scale che conducevano dalla prima precinzione del teatro alla seconda. L'insieme delle notizie riguardanti la decorazione pittorica della Grotta di S. Siro, che certamente si stendeva su più livelli, appare piuttosto caotico, non essendoci concordanza nella letteratura né sulle figure rappresentate né sul numero degli strati di affresco presenti sulle sue pareti.⁶⁰ Tali dubbi sono destinati a rimanere in buona parte irrisolti, essendo stata rimossa completamente qualsiasi traccia di decorazione dai muri della grotta, e non conservandosi notizie sulla sorte degli strati che la componevano, anche se è stato di recente possibile identificare nelle collezioni del museo di Castelvecchio un affresco staccato che da qui proviene.⁶¹

58. DU CANGE, *Tribunal*, in *Glossarium* cit., VIII, p. 177.

59. Si veda FRANZONI, *La Grotta di S. Siro al Teatro Romano di Verona* cit., p. 397.

60. Biancolini menziona un affresco raffigurante il vescovo Siro e lo data al sec. XVI, aggiungendo che esso era dipinto «sopra un'altra immagine che dagli intendenti dell'arte pittoresca vien giudicata opera del X secolo» (G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, Verona 1750, p. 202). Nello stesso anno un Anonimo scriveva invece di «una triplice immagine di S. Siro dipinta una sopra all'altra in un muro una dall'altra interpolata con leggera mano di calze»; l'autore attribuiva l'immagine più recente, raffigurante «un santo vescovo vestito all'orientale», al sec. XIV, e assegnava i due strati sottostanti al sec. X e al sec. IV-V (per queste notizie cfr. FRANZONI, *La Grotta di S. Siro al Teatro Romano di Verona* cit., pp. 396-397). Anche Ricci accenna a un'immagine di S. Siro dipinta in una «grotta di costruzione antica», senza far accenno alla presenza di più strati di affreschi (RICCI, *Il Teatro Romano di Verona* cit., p. 27); alcuni anni più tardi Simeoni parlò semplicemente di «un affresco di S. Siro forse del XV» (L. SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909, p. 299). Infine Franzoni asserisce (1961) che «essendo quasi del tutto caduti gli affreschi del primo e del secondo strato» rimaneva leggibile il terzo strato, in cui si riconosceva «un santo aureolato seduto, con le mani giunte e la testa, quasi di profilo rivolta in alto. La figura era dipinta su un campo rosso coronato superiormente da cinque merli e mostrava ai due lati dell'aureola un'iscrizione lacunosa di cui erano leggibili le seguenti lettere: S ..R CELVS», e propone una datazione di inizio del sec. XIV, segnalando questo strato come il più antico ma successivamente contraddicendosi e affermando l'esistenza di due altri strati sottostanti (FRANZONI, *La Grotta di S. Siro al Teatro Romano di Verona* cit., pp. 396 e 398).

61. Di recente (ringraziamo Gianni Peretti per la collaborazione) è stato possibile infatti identificare una figura di santo in trono, che nel 1961 (quando Franzoni la descrisse) si trovava ancora su una parete della

Rimane infine da pronunciarsi sull'ubicazione della casa-xenodochio, che potrebbe ragionevolmente essere collocata proprio dietro l'edificio sacro, nell'area che oggi risulta occupata dalle strutture dell'oratorio edificate in epoca moderna (il coro della chiesa con gli annessi ambienti secondari ed il piccolo cortile). A pochi metri da queste strutture esistono infatti ancora oggi due pozzi, posti su livelli differenti, ma che utilizzano una medesima fonte, che proponiamo di identificare con la *Fontana*⁶² citata da Giovanni nel testamento come riferimento per l'ubicazione dell'oratorio e della propria casa.⁶³ Si tratta di un'ipotesi basata esclusivamente sulla documentazione scritta e sull'osservazione di quanto rimane dell'imponente struttura della cavea del teatro, mentre le complesse vicende edilizie susseguitesisi nell'area, comprendenti la costruzione nel sec. XIV della chiesa di S. Maria della Cava (che avrebbe ben potuto sorgere sulle preesistenze dello xenodochio) e la sua successiva demolizione nel 1613 per fare spazio al nuovo coro di S. Siro, sembrano aver cancellato qualsiasi traccia del contesto edilizio altomedievale.

3.2. La chiesa di S. Siro e l'Iconografia

La questione dell'identificazione della chiesa di S. Siro con il piccolo edificio che nell'*Iconografia rateriana* è raffigurato alla destra dell'*Arena minor* rappresenta un nodo cruciale all'interno della discussione relativa al celebre disegno, comportando tale riconoscimento precise conseguenze sul piano cronologico.

A favore di tale identificazione si pronunciò all'inizio del secolo scorso Luigi Simeoni che, collocando con sicurezza la fondazione dell'*oratorium* di S. Siro tra gli anni 913 e 922 (rispettivamente, le date della donazione degli *arcovoli* e *arcus voluti* a Giovanni e della redazione del testamento dell'ecclesiastico) fissava la realizzazione del disegno ad

trecentesca chiesetta di S. Maria della Cava, successivamente inglobata nella chiesa di S. Siro e che il recente catalogo dei dipinti di Castelvecchio considera di provenienza sconosciuta identificandola esattamente con San Marcello in trono (cfr. F. CODEN, *San Marcello in trono*, in *Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, p. 43, n. 9. Difficile dire se anche l'affresco n. 10 del Catalogo di Castelvecchio, messo in relazione proprio con il *San Marcello in trono*, provenisse anch'esso dalla Grotta di S. Siro. Se a favore dell'ipotesi ci sono le motivazioni stilistiche, iconografiche e materiali rilevate dallo schedatore, non si può ignorare il fatto che in nessun autore, da Biancolini a Franzoni, si trova un accenno a questa seconda figura. È possibile tuttavia che nel momento in cui quegli autori osservarono la decorazione della grotta, tale immagine fosse completamente nascosta sotto uno strato d'intonaco, o anche solo parzialmente, ma in modo tale che la figura di santo non risultava leggibile. Cfr. F. CODEN, *Santo in trono*, in *Catalogo generale* cit., pp. 43-44, n. 10.

62. Il termine *fontana* risulta adoperato sin dall'antichità come sinonimo di *fons*, e quindi col significato di 'fonte'. Tale utilizzo è documentato ad esempio nei *Gromatici veteres*, compilazione del V-VI sec., in cui sono raccolti testi di agrimensura di numerosi autori a partire dal I sec. Per l'alto medioevo, cfr. DU CANGE, *Fontana*, in *Glossarium* cit., III, p. 543.

63. In base a tale ipotesi oratorio e casa - xenodochio potevano costituire un insieme abitativo compatto, anche se non unificato, elevantesi nel settore orientale della cavea, in cui il primo edificio risultava costruito sull'area degli *arcovoli* più interni, il secondo dietro il primo, sulla parte più interna e quindi meno elevata degli *arcovoli* esterni.

un momento «posteriore al 920 circa».⁶⁴ Successivamente Guido Carlo Mor si oppose a tale ipotesi, sostenendo che la piccola chiesa raffigurata nell'*Iconografia* appariva troppo scostata dal teatro, e proponendo in alternativa di identificarla con la chiesa di S. Gabriele in Monte. In questo modo la fondazione dell'*oratorium* di Giovanni continuava a rivestire un'importanza fondamentale sul piano cronologico, ma con significato opposto, configurandosi come termine *ante quem* per la realizzazione del disegno, anziché *post quem* come riteneva Simeoni.⁶⁵ Più recentemente, anche le proposte avanzate da Silvia Lusuardi Siena, consistenti nella datazione dell'*Iconografia rateriana* alla fine dell'VIII secolo⁶⁶ e nell'individuazione per l'immagine di un archetipo d'età gota,⁶⁷ proposte e discusse nuovamente in questo volume, hanno come diretta conseguenza l'esclusione dalla raffigurazione dell'*oratorium* fondato da Giovanni.

Diremo subito che tra le numerose proposte d'identificazione avanzate da Mor per gli edifici raffigurati nell'*Iconografia rateriana* il riconoscimento della chiesetta di S. Gabriele nel piccolo edificio a fianco del teatro appare con assoluta evidenza una delle più deboli. L'antico oratorio dedicato all'arcangelo Gabriele, andato distrutto nel 1801, sorse nelle vicinanze della chiesa di S. Maria di Nazareth, in un luogo che non si colloca sul versante del colle di S. Pietro in cui sorge il teatro, ma sullo spartiacque dell'altura, ad una quota superiore persino a quella della chiesa di S. Pietro in Castello. Pur tenendo nella dovuta considerazione gli espedienti antiprospectici presenti nella raffigurazione (consistenti nello slittamento o nella rotazione di quegli elementi che in una visione prospettica sarebbero inevitabilmente nascosti), sembra alquanto improbabile che l'autore del disegno abbia voluto rappresentare quella chiesa così distante a fianco del teatro e ad una quota tanto ribassata.

A ben vedere nell'*Iconografia* la chiesetta in questione non risulta affatto «spostata all'indietro» rispetto al teatro, come Mor sosteneva. Al contrario appare come 'appiccicata', aderente ad esso, posta all'incirca a metà della sua altezza (in corrispondenza della trabeazione che separa i due ordini architettonici rappresentati) e ruotata di 45 gradi rispetto alla sua facciata.

Tali elementi descrivono in modo preciso la reale collocazione della chiesa di S. Siro, elevantesi all'altezza della precinzione posta fra il primo e il secondo meniano del teatro ed orientata obliquamente rispetto al suo prospetto rettilineo. E nel quadro di queste significative corrispondenze la presenza dei cinque archi raffigurati sotto il piccolo edificio, particolare al quale qui si assegna per la prima volta un ruolo di giusta evidenza, viene ad assumere un peso decisivo, riproducendo in modo semplificato, ma estremamente fedele, la peculiare soluzione architettonica che fin dall'origine legò la chiesa di S. Siro al primo ordine di ambienti voltati sostenenti la cavea del teatro. Tale corrispondenza crediamo rinforzi in modo efficace l'ipotesi che vuole la chiesa di S. Siro rappresentata all'interno

64. SIMEONI, *Verona nell'età precomunale* cit., p. 11.

65. MOR, *Dalla caduta dell'impero al comune* cit., p. 232.

66. S. LUSUARDI SIENA, *Sulle tracce della presenza gota in Italia: il contributo delle fonti archeologiche*, in *Maestra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano, 1984, pp. 553-554, note 78 e 79.

67. S. LUSUARDI SIENA, *Teodorico*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma 2000, p. 120.

dell'*Iconografia rateriana*, con le già note conseguenze sul piano cronologico.⁶⁸ E non disturba che il disegnatore abbia raffigurato teatro e chiesa come entità distinte, separando ciò che di fatto era unito. Tale soluzione, in parte sicuramente dettata dalla difficoltà di rappresentare un contesto architettonico tanto complesso senza l'ausilio di regole prospettiche, sembra rispondere ad un'ulteriore e più sostanziale esigenza, collegata al carattere spiccatamente celebrativo dell'immagine.

Che nel periodo alto medievale il *decus* della *Magna Verona* risiedesse nei suoi monumenti, in particolare nei più antichi e maestosi, è certo facilmente intuibile, ed il riferimento all'anfiteatro contenuto in una delle coppie di versi che scorrono al margine dell'*Iconografia*, esaminati in questo volume da Marco Petoletti, non fa che confermare tale opinione. In un simile contesto raffigurare tali monumenti nella loro ideale integrità, anziché nelle condizioni di parziale o totale abbandono in cui dovevano trovarsi realmente, rappresentava una scelta obbligata e nel caso dell'*Arena minor* tale scelta comportava necessariamente la collocazione della chiesa di S. Siro al di fuori della cavea. Ma nell'attuare tale soluzione l'autore dell'immagine non si dimenticò di ritrarre l'aspetto architettonico più peculiare della chiesa, ovvero la sua edificazione al di sopra delle grandi cavità degli *arcovali*.

4. Conclusione

Dell'*Iconografia rateriana* si discute da duecento anni, e si continuerà a farlo, muovendosi tra i due poli interpretativi parimenti legittimi della raffigurazione idealizzata e della raffigurazione in qualche misura realistica. Al di là delle conclusioni di merito sui problemi di topografia urbana, il modesto contributo che in queste pagine pensiamo di aver portato consiste in un punto di metodo assolutamente banale, ma non per questo meno fondato, e non sempre praticato: il tentativo di far convergere l'osservazione attenta della fonte iconografica (nella quale, in decine di analisi, non erano mai stati considerati e valorizzati i segni raffiguranti i cinque archi sottostanti l'immagine della chiesa); l'osservazione attenta dei resti materiali; l'osservazione e la valorizzazione attenta del reticolo d'informazioni – che in questo caso è a maglie abbastanza strette (le più strette, in rapporto alla superficie interessata, delle quali si disponga per Verona altomedievale) – che provengono dalle fonti documentarie, e dal lessico in esse usato.

68. Ci sembra da escludere l'eventualità che sull'area del teatro donata da Berengario a Giovanni sorgesse una chiesa precedente all'oratorio di S. Siro, in quanto questa ben difficilmente non sarebbe stata ricordata nel documento di donazione (*I diplomi di Berengario I* cit., doc. LXXXIX).



Fig. 1. Iconografia rateriana, particolare: il pons marmoreus e la zona del castrum.



Fig. 2. Prospetto di un archivolto ricostruito nel settore settentrionale della cavea del Teatro romano di Verona.



Fig. 3. Pianta del settore orientale del Teatro romano di Verona con la chiesa di S. Siro (da L. FRANZONI, *La Grotta di S. Siro al Teatro Romano di Verona*, in «Vita veronese», XIV, 1961, p. 397, fig. 1).



Fig. 4. Verona, veduta dell'attuale chiesa di San Siro.

XAVIER BARRAL I ALTET

SCELTE ICONOGRAFICHE AL SERVIZIO DI UN'IDEA AUTOBIOGRAFICA: LA VERONA DI X SECOLO SECONDO IL VESCOVO RATERIO

La celebre *Civitas Veronensis depicta* della Biblioteca Capitolare di Verona (cod. CXIV), alla quale meritoriamente si è dedicata questa giornata di studi ricca di contributi importanti e di novità interpretative, mette in scena in forma grafica un'immagine di Verona estremamente limpida nella proposizione delle diverse componenti del paesaggio che doveva caratterizzare la città del X secolo, negli anni in cui l'episcopato fu retto dal vescovo Raterio (931-944, 946-948, 962-968).¹

Nel disegno² in esame (fig. 1), più noto come *Iconografia rateriana*, proprio in riferimento al vescovo che in origine ne dové essere il committente (sebbene l'immagine attuale non sia altro che la copia settecentesca fatta eseguire da Scipione Maffei), Verona è raffigurata innanzitutto come saldamente protetta dalle sue mura poderose,³ intervallate da alte torri. Il nucleo urbano vi appare diviso in due parti pressoché uguali dal fiume Adige, che sgorga dalla bocca di una figura anziana barbata, della quale si vede il solo volto fino al collo. L'ampio meandro disegnato dal fiume è sormontato, nella parte centrale, da un grande ponte a cinque forniche chiuso alle estremità da due torri. Nella zona inferiore determinata dal fluire delle acque si trovano monumenti pubblici e privati di grande impatto urbanistico, tra i quali sono segnalati esplicitamente, con l'ausilio di iscrizioni, l'«horreum» e il «theatrum»; in quella superiore, scandita da un *mons* al quale si ascende per dei gradini, vi è una chiara allusione ad un'area dominata dalla vegetazione. Tra le costruzioni interne, alcune coperte di cupole, altre effigiate proprio come chiese, spiccano con le loro iscrizioni il «palatium», l'«arena minor» e l'«ecclesia Sancti Petri». Dappertutto, all'interno della città, compaiono torri, sia sugli edifici religiosi che su quelli civili, sia pubblici che privati: la torre, quadrata o circolare che sia, rappresenta ad evidenza non solo una forma di enfa-

1. Mi si consenta di rinviare al mio articolo *Verona: l'immaginario della città intorno al Mille*, in «Verona illustrata», 19, 2006, pp. 35-42, dove avevo anticipato sinteticamente alcuni dei temi proposti in questa sede e al quale rimando per i riferimenti alla bibliografia precedente sia sulla figura di Raterio che sulla veduta di Verona della Biblioteca Capitolare.

2. In generale, sui disegni nel Medioevo, M. HOLCOMB, *Pen and parchment. Drawings in the Middle Ages*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art), New York 2009.

3. Sulle mura medievali cittadine: A. A. SETTIA, *Cerchie murarie e torri private urbane*, in *La costruzione della città comunale italiana (secoli XII-inizio XIV)*, Ventunesimo convegno internazionale di studi, Pistoia 11-14 maggio 2007, Pistoia 2009, pp. 45-66.

tizzazione dei monumenti religiosi, ma anche un simbolo della dialettica con i luoghi del potere civile, anch'essi enfatizzati da torri analoghe.

Una rappresentazione di città non è mai neutra, non è mai oggettiva, non è una riproduzione asettica del reale, ma corrisponde sempre alla volontà mentale del suo ideatore.⁴ La veduta rateriana, così come si presenta oggi, senza dubbio costituisce, a mio parere, una sorta di documento, quasi autobiografico oserei dire, del suo promotore: questa Verona è la città di Raterio, così come il vescovo la vedeva o come la voleva vedere. È la città ideale, certo, ma è anche la città concreta nella quale si muoveva questo grande protagonista del X secolo. In questa veduta di Verona si pone l'accento su alcuni edifici e non su altri, si ingigantiscono forme e se ne minimizzano altre. Tutto sembra dettato da una scelta precisa e non dal caso. Il vescovo Raterio non vuole vedere lo stato di scomposizione del tessuto urbano, che l'archeologia sembra ormai rivelarci in relazione alla Verona di X secolo, e gli oppone l'enfatizzazione di monumenti prestigiosi.

Una città ancora antica

«De summo montis castrum prospectat in urbem Dedalea factum arte viisque tetr./ Nobile, precipuum, grande, memorabile theatrum ad decus exstructum Sacra Verona tuum./ Magna Verona vale, valeas per secula semper, et celebrent gentes nomen in orbe tuum» [Dalla cima del monte guarda verso la città il castello, fatto con abilità dedalea e di vie scure. Nobile, unico, grande, il memorabile teatro è eretto a tuo decoro, o sacra Verona. Grande Verona stai bene, che tu stia salda nei secoli dei secoli e che le genti nel mondo celebrino il tuo nome], si legge intorno all'immagine rateriana, con un chiaro intento di celebrazione di due punti focali della città: il «castrum», posto sulla cima del monte, nella parte superiore della scena; e l'anfiteatro in primo piano, nella parte inferiore, il nobile e unico teatro innalzato per valorizzare la città.

Alla cornice didascalica, che doveva aiutare lo spettatore a comprendere il significato dell'immagine, si accompagnano le leggende interne alla veduta («palatium», «pons marmoreus», «theatrum», «horreum», «gradus», «mons», «ahesis», «arena minor», «ecclesia Sancti Petri»), che da parte loro sottolineano i luoghi ritenuti più rappresentativi del paesaggio urbano. Viene quasi da chiedersi, vedendo tutto questo apparato esplicativo degno

4. Sulle rappresentazioni di città nel Medioevo e le loro derivazioni posteriori si vedano, oltre allo studio classico di P. LAVEDAN, *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age*, Paris 1953 e alla voce «Città (Italia)» di G.P. BROGIOLO, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 15-29, G.P. BROGIOLO e S. GELICHI, *La città nell'Alto Medioevo italiano. Archeologia e storia*, Bari 1998; A.D. VON DEN BRINCKEN, *Roma nella cartografia medievale (secoli IX-XIII)*, in *Roma antica nel Medioevo*, Atti della XIV settimana internazionale di studio (Mendola), Milano 2001; F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención: sueño y realidad*, Zaragoza 2001, in part. pp. 428-432; L. NUTI, *Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione*, in *Arti e storia nel Medioevo. I. Tempi, spazi, istituzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2002, pp. 241-282; *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del Convegno Internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001, a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma 2003. *I punti di vista e le vedute di città (secoli XIII-XX)*, a cura di U. Soragni, T. Colletta, P. Micalizzi e A. Greco, in «Storia dell'urbanistica», ser. 3, II, 2010.

di una moderna pianta cittadina, se la veduta non fosse destinata ad una fruizione non veronese, ad un pubblico che avrebbe potuto equivocare a cosa corrispondessero le singole silhouette degli edifici, e che dunque aveva necessità di una leggenda che chiarisse la funzione delle singole componenti dell'immagine.

Come già suggerivo più sopra, la scelta degli edifici sui quali far cadere l'attenzione del riguardante non può essere casuale, ma deve essere derivata da una selezione meditata e consapevole di quel che secondo il vescovo doveva costituire l'essenza della città.

Il ruolo che nell'immagine giocano i monumenti antichi, *in primis* l'anfiteatro (che a Verona riveste evidentemente il medesimo valore che a Roma potevano avere il Pantheon o la Colonna Traiana), si evince non solo dalla dimensione di assoluto rilievo che si dà a questo edificio, che doveva letteralmente marcare di sé lo spazio, ma anche dalle parole che inquadrano la scena facendole da cornice. Verona peraltro è dichiarata «sacra» dal compilatore delle iscrizioni, ed è significativo che nell'iscrizione, oltre al «castrum», sia citato un unico monumento cittadino, antico, per il quale sono usati ben quattro aggettivi: nobile, bello, grande, memorabile. Tutti e quattro alludono a loro modo alla magnificenza monumentale, degna di essere ricordata in quanto grande e nobile, e da questa grandezza e nobiltà la città ne ricava *decus*, onore, dignità, bellezza. Non poteva trovarsi, ritengo, un modo più sostanziale ed efficace per qualificare classicamente una città, per nobilitarne l'antichità monumentale, il suo legame con Roma. Nell'*Iconografia rateriana* Verona mi pare in effetti messa in scena come una nuova Roma, l'unica città con la quale il suo anfiteatro poteva rivaleggiare.

Parole e immagini costituiscono, dunque, in questa immagine, le due facce di una stessa medaglia, i due piani di uno stesso messaggio: come nelle absidi romane delle prime basiliche cristiane, e come nelle absidi rinnovate delle basiliche romane del periodo carolingio, che avevano riproposto mirabilmente, nello splendore policromo dei mosaici, quella singolare associazione, tardo-antica ma già tutta cristiana, delle immagini accompagnate alle parole iscritte, di per sé non meno significative e rilevanti delle immagini stesse, così nella veduta rateriana le parole non fanno solo da cornice alla scena, ma la inquadrano nella loro esegesi testuale, chiarendo come la città, non senza un certo paradosso, fosse resa sacra dalla sua antichità, e soprattutto dal *decus*, parola di per sé profondamente connotata semanticamente, del suo nobile anfiteatro.

Raterio, o chi per lui pensò questa veduta di città così singolare nella sua proposizione delle emergenze architettoniche e dei significati simbolici ad esse connessi, doveva probabilmente anche essere cosciente del fatto che la tipologia monumentale dell'anfiteatro antico si era conservata, nel mondo allora conosciuto, solo in due altri casi: a Roma, dove il Colosseo doveva colpire l'immaginario dei pellegrini⁵ ben più, forse, che delle chiese, e a Nîmes, dove si riproponeva anche l'associazione anfiteatro/ponte e dove l'antico edificio era stato di fatto inglobato nella città alto-medievale, divenendo luogo di abitazione.⁶

5. *Romei & Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, a cura di M. D'Onofrio, Milano 1999.

6. V. LASSALLE, *Nîmes (Gard), Arènes*, in X. BARRAL I ALTET (dir.), *Le paysage monumental de la France autour de l'An Mil*, Paris 1987, p. 416, e intr., p. 20, n. 102.

È anche degno di attenzione il fatto che, in questo contesto, la chiesa di San Pietro quasi scompaia, per le sue ridotte dimensioni, nei confronti dell'arena veronese, ma nello stesso tempo è curioso che questa chiesa vi sia raffigurata come una sorta di piccolo tempio antico, come se l'antichità investisse del suo *decus* anche gli edifici cristiani, o anche come se in qualche modo ne fosse a sua volta cristianizzata, come sembra che si possa dedurre dalla sequenza concettuale «nobile, precipuum, grande, memorabile theatrum» e «sacra Verona». Ma è così che Raterio visse la sua esperienza veronese? È in questo contesto imbevuto di antichità che esercitò la sua attività di vescovo? È questa l'immagine di Verona che Raterio intendeva diffondere, per così dire, fuori dalle mura cittadine, nel nord dell'Europa dove fu indotto o costretto a fare ritorno diverse volte?

Il passato carolingio nella cultura iconografica di Raterio

Accanto alla preponderanza visiva e testuale dell'antico anfiteatro, altri elementi giocano un ruolo non di poco conto nella veduta rateriana, e tra questi vanno ricordate in primo luogo le mura. Non c'è alcun dubbio che queste mura così rappresentate siano effettivamente le mura antiche della città del X secolo, al momento della redazione originale della veduta, ma non è da trascurarsi l'apporto simbolico che questo tipo di immagine di mura portava con sé.

Raterio avrebbe potuto accontentarsi dei modelli esistenti per la rappresentazione della città murata, così come osserviamo nel foglio 56r dell'*Apocalisse di Treviri* (fig. 2), dell'inizio del IX secolo, nel quale la parte alta delle torri e le loro cuspidi sembrano identiche a quelle di Verona (la parte inferiore invece appare uniformemente chiusa).⁷ Si tratta di una tradizione che conoscerà un percorso autonomo durante il medioevo, come è attestato ancora nel XII secolo nei mosaici dell'arco trionfale di San Clemente a Roma (fig. 3). Ma le torri in primo piano nel disegno veronese non sono quelle tradizionali di una cinta urbana romana, chiuse in funzione della protezione e della difesa: sono invece torri ben medievali; sono torri circolari eccezionalmente alte, dotate di numerose aperture e soprattutto di una porta al pian terreno.

Per capire la dimensione simbolica alla quale Raterio avrebbe potuto ispirarsi, proviamo a rileggere i passi dell'*Apocalisse* di Giovanni tenendo davanti a noi l'*Iconographia rateriana*: «La Città santa, la nuova Gerusalemme», scrive Giovanni, «ha un muro di cinta grande e alto, con dodici porte» (*Apocalisse*, 22, 12). Ora, le torri di Verona poste in primo piano, in una posizione di netta frontalità che conferisce loro un grande protagonismo, sono in numero di sei, proprio come nella citata pagina di Treviri, ma è evidente che a Verona è raffigurata soltanto la visione frontale e le sei torri effigiate evocano, per assenza, anche le altre sei che non si vedono in primo piano, ma che il riguardante immagina, per esigenza di simmetria, sul lato opposto.

7. C. CAROZZI, *Dalla Gerusalemme celeste alla Chiesa: testo, immagini, simboli*, in *Arti e storia nel Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 145-166, in part. per l'illustrazione e il tema dell'*Apocalisse di Treviri*, figg. 1-2, pp. 150-154.

Mi soffermerò più avanti sulla tipologia medievale delle torri raffigurate nel disegno veronese.

Tornando al racconto dell'Apocalisse, la Città santa vi è caratterizzata dalla presenza di un fiume e di alberi: «Mi mostrò poi un fiume di acqua viva, limpido come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello [...] fra la piazza e il fiume, di qua e di là, *vi sono alberi di vita, che portano frutto dodici volte, una ogni mese, con foglie che hanno virtù medicinali per la guarigione delle genti*» (*Apocalisse*, 22, 1-2). Nel foglio 1 dell'*Apocalisse di Treviri*, che ci mostra le sei torri in facciata come a Verona, la città è dominata da un immenso albero a tre braccia. A Verona, invece, gli alberi non presentano i frutti tipici della visione apocalittica, ma comunque sono visualizzati in bella vista, non escludendo quindi un richiamo a quel concetto.

Raterio, sul quale gli studi hanno ormai raggiunto un livello molto avanzato di approfondimento, fu un intellettuale di immensa cultura e di un'erudizione eccezionale per la sua epoca.⁸ Il legame con l'antichità classica attraverso un'ampia conoscenza della cultura di epoca carolingia doveva costituire, per questo personaggio, una componente essenziale della sua formazione e del suo stesso immaginario.⁹ Non era passato molto tempo da quando i sovrani carolingi avevano generato, pressoché nell'intera Europa occidentale, un irradiazione culturale di rimarchevole ampiezza, mescolando ingegnosamente un forte gusto per l'antichità agli apporti specifici delle popolazioni con le quali si vennero a trovare in contatto nel corso dei decenni di espansione. La ripresa della cerimonia di consacrazione imperiale sotto Carlo Magno e il fatto stesso che questa si svolse a Roma, in San Pietro, dov'è costituito uno dei momenti cardine di questo processo di riappropriazione consapevole della tradizione romana della quale i sovrani carolingi si fecero volutamente promotori.

La tarda antichità divenne, fin dai primi decenni di esercizio del nuovo Sacro Romano Impero, il principale modello di riferimento simbolico del potere franco, che usò gli strumenti comunicativi e pedagogici forniti dalle diverse arti monumentali per imporre la propria ideologia di potere. L'arte si fece così mediatrice delle istanze imperiali, riflettendo le scelte ideologiche sotto forma di manifestazioni artistiche nelle quali il rimando al passato tardo-antico e paleocristiano fu determinante. All'unificazione della gestione amministrativa si accompagnò inoltre, come è ben noto, un'unificazione della liturgia e la creazione di nuovi centri per lo svolgimento di tale liturgia: nuove chiese cattedrali e nuove chiese abbaziali, nelle quali potesse riverberarsi il sogno imperiale ed espansionistico dei sovrani carolingi.

Dissolta la compagine impiantata da Carlo Magno, diviso il Regno nel trattato di Verdun dell'843, la parte centrale dell'eredità carolingia, la cosiddetta Francia Media, si configurò come la più importante rotta commerciale dell'Europa medievale. La carta geografica della Francia Media verso l'850 mostra un'area che andava dal Mare del Nord

8. R. De FILIPPIS, *Riflessioni sull'economia nell'opera di Raterio, vescovo di Verona*, in *I beni di questo mondo. Teorie etico-economiche nel laboratorio dell'Europa medievale*, a cura di R. Lambertini e L. Silco, Porto 2010. Per la bibliografia precedente cfr. BARRAL I ALTET, *Verona: l'immaginario della città intorno al Mille* cit., p. 37, nota 1.

9. *Ratherii Veronensis Opera, fragmenta, glossae*, a cura di P.L.D. Reid et al., Turnholt 1984, e dello stesso REID, *Tenth Century Latinity: Rather of Verona*, Malibu 1981.

al Mediterraneo, e che copriva un considerevole numero di paesi dell'Europa attuale tra il Belgio e l'Italia, con Roma e Montecassino situate all'estremo limite meridionale di questo territorio. Se oggi il concetto stesso di Francia Media è quasi sconosciuto, nel corso del medioevo quest'espressione venne a definire un'entità geografica e politica collocata al centro tra la *Francia Occidentalis* e la *Francia Orientalis*, nella quale gli scambi dovettero essere fruttuosi e le creazioni artistiche ricche di molteplici risonanze, tutte a vario titolo connesse con il comune passato romano.

Nell'immaginario di questo periodo Roma era sia l'immagine concreta che molti uomini di questa fascia di terra ebbero modo di conoscere direttamente, recandosi sulle tombe degli apostoli, ma era anche, per molti altri, un mito, una fantasia, nutrita di resoconti veritieri e di racconti leggendari ed enfatici. Le descrizioni di coloro che vi avevano soggiornato giocarono un ruolo essenziale nella creazione di un mito tanto più efficace quanto più all'immagine della Roma antica si sovrapponeva la nuova *facies* della Roma abitata dai papi, sede della cattedra di Pietro in un edificio fatto costruire per volontà dell'imperatore Costantino.

L'Europa architettonica contemporanea di Raterio, e i suoi promotori

Nel X secolo, all'avvicinarsi dell'anno Mille, il prestigio monumentale dell'Occidente medievale è innanzitutto il prestigio della città. L'immagine della città europea è quella che ancora possiamo osservare nella veduta di Raterio: un nucleo urbano circondato da una cortina di mura, con i suoi santuari, i suoi castelli urbani, le sue fortificazioni che si ergono presso le porte. La città del Mille è insieme chiusa e aperta, luogo di protezione naturale per i cittadini e di soggiorno dei principi, sede del potere religioso e del quartiere protetto della cattedrale: in essa i monasteri, qualche volta anche fortificati, occupano spazi non di poco conto.

Ma la città del X secolo è innanzitutto ancora una città antica con il suo foro, i monumenti pubblici romani, i luoghi per gli spettacoli, che sopravvivono accanto alle basiliche cristiane che dal tardo-antico a questo periodo pre-romanico o primo-romanico sono state continuamente utilizzate, restaurate o ricostruite. Il peso del passato è considerevole nell'architettura delle città come lo è nella vita e nella cultura del momento.¹⁰ I reimpieghi antichi rispondono ad un duplice scopo: accesso facile ai materiali per i cantieri e imitazioni di un modello prestigioso. Quanto al *castrum*, esso può designare talora una zona fortificata della città: il caso di Tours è esemplare a tal riguardo, perché alla città della tarda Antichità si oppone dal primo quarto del X secolo il *castrum sancti Martini* che, circondato del suo *suburbium* e dotato di un muro, diventa tanto autonomo quanto la città. A Verdun, Richerio verso il 985 menziona un quartiere periferico protetto da mura e riservato ai mer-

10. *Le paysage monumentale de la France autour de l'an Mil*, Colloque International C.N.R.S. Hugues Capet 987-1987; *La France de l'an Mil*, juin-septembre 1987, sous la direction de X. Barral i Altet, Paris 1987; *La France de l'an Mil*, sous la direction de R. Delort, Paris 1990.

canti, definendo una delle caratteristiche essenziali del nuovo paesaggio urbano dell'anno Mille: la moltiplicazione di centri protetti nella città o intorno alla città. Il termine *castrum* per questo periodo ha un senso che varia a seconda delle regioni e delle realtà particolari, città fortificata o castello.

Nello stesso momento in cui, e siamo a non molti decenni di distanza dall'operato di Raterio, il monaco cluniacense Raoul Glaber¹¹ descriveva lo straordinario fenomeno di ricostruzione dell'architettura europea («candidato igitur, ut diximus, innovatis eclesiarium basilicis universo mundo») che prese piede all'indomani del Mille, facendo in realtà riferimento chiaro ed esplicito a quanto si era verificato, almeno in Francia, ma un po' ovunque in Europa, già fin dalla fine del X secolo, ecco proprio in questi anni si riscoprono, come per caso, antiche reliquie nascoste nella fondamenta degli edifici. A Sens, vicino alla chiesa del martire Stefano, l'arcivescovo Lotario ritrovò antichi oggetti, «antiquorum sacrorum insignia», tra i quali persino un frammento del bastone di Mosè (sic!), provocando con questo rinvenimento un flusso di pellegrini corsi a cercare il miracolo della guarigione o semplicemente la speranza di riceverlo.

L'Europa nella quale Raterio va e viene da Verona a Lobbes, luogo dal quale era giunto in Italia, è un'Europa in fermento: non voglio dire che è l'Europa della seconda metà del X secolo che prepara alla grande espansione, anche costruttiva e architettonica del dopo anno Mille, perché sarebbe concetto banale, quello della preparazione e dell'anticipazione, che toglierebbe valore e autonomia a questi decenni tanto importanti nella storia europea, ma intendo dire che se spostiamo il fervore edilizio di qualche decennio (così come lo stesso Raoul Glaber ci suggerisce di fare, quasi indirettamente, quasi non volendo, perché l'avanzamento delle attività costruttive prima del Mille toglierebbe al suo scritto quell'emozione millenaristica per la quale è divenuto tanto celebre), allora forse possiamo comprendere meglio anche l'*Iconographia rateriana* e l'accento che Raterio pone o fa porre sulle antichità veronesi: è questa immagine di Verona che il vescovo voleva portare con sé ripartendo per Lobbes?

La veduta di Raterio sembra l'immagine di una città pienamente medievale, pienamente corrispondente al paesaggio urbano di X secolo, ma nello stesso tempo a tal punto profondamente permeata di antichità da rendere l'antichità più rappresentativa di tale paesaggio, l'anfiteatro, una chiave di lettura univoca della sua sacralità e del suo decoro (inteso quest'ultimo non solo come bellezza, ma anche e soprattutto come dignità). È stato detto che c'è una contraddizione in questa immagine, perché la Verona di X secolo doveva essere pressoché in rovina. Ma questa è una veduta dall'alto, una veduta come a volo d'uccello, nella quale la selezione del visibile corrisponde evidentemente ad una logica precisa, che elimina ciò che non si voleva si vedesse.

Torniamo brevemente al contesto nel quale la veduta fu realizzata. Il testo di Raoul Glaber ancora una volta ci soccorre nel nostro tentativo di comprendere come si presentas-

11. RODOLFO IL GLABRO, *Cronache dell'anno Mille*, a cura di G. Cavallo e G. Orlando, Milano 1989; X. BARRAL I ALTET, *Tra vecchio e nuovo: la disfatta europea del romanico francese*, in A.C. QUINTAVALLE, *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero, la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Milano 2006, pp. 335-344, in part. pp. 335-336.

se l'Europa che Raterio attraversò a cavallo, forse con la sua veduta di Verona nella bisaccia, quando fece ritorno a Lobbes.¹² Le ricerche archeologiche hanno confermato, negli ultimi approfonditi lavori di scavo, quanto emerge dal testo del monaco cluniacense: nel corso della seconda metà del X secolo si assiste ovunque in Europa ad una più che rimarchevole espansione edilizia, una vera e propria esplosione architettonica. Basti pensare agli imponenti lavori di architettura promossi da Notger, arcivescovo di Liegi dal 972, per la sua cattedrale, o a quelli avviati a Reims, verso il 976, dall'arcivescovo Adalberone e documentati testualmente da Richerio nella sua *Historia*.

Chi furono i promotori di questo slancio costruttivo che cambiò il volto dell'Europa e che Raterio dovè vedere, almeno nelle sue fasi iniziali, nel corso dei suoi viaggi lungo il corridoio della Francia Media? Ebbene, la maggior parte di loro furono degli ecclesiastici di alto rango, prelati dotati di potere e di ricchezze,¹³ in grado di investire in grandi imprese edilizie¹⁴ volte a sancire la posterità dei loro stessi nomi: da Guglielmo da Volpiano a Gauzlin, bastardo di Ugo Capeto, il fondatore della dinastia capetingia; da Oliba di Ripoll e Vic a Poppone di Aquileia; da Notger di Liegi a Bernward di Hildesheim, sono questi prelati i promotori delle nuove costruzioni, sostanzialmente religiose, che coprono il territorio dell'Europa, non senza il concorso di illuminati regnanti, consapevoli della funzione legittimante che le chiese e le loro preziose reliquie potevano rivestire a più livelli comunicativi.¹⁵ È questo il caso, ad esempio, di Ottone III (protettore di Notger), ma anche di personaggi come Foulques Nerra, uomo ambizioso e molto devoto, al quale si deve la fondazione e l'edificazione *ex novo* dell'abbazia di Beaulieu-lès-Loches, secondo quanto si legge nelle *Chroniques des comtes d'Anjou*, un testo che documenta la richiesta fatta da Foulques ai monaci dell'abbazia di Saint-Genou, nella provincia di Bourges, di installarsi negli edifici già costruiti, mettendo a loro disposizione non solo tutte le rendite necessarie, ma anche libri, vesti sacre e un ricchissimo arredo liturgico, non senza tralasciare un frammento della croce della Passione. Si tratta di un esempio particolarmente eloquente degli effetti della nuova capitalizzazione monetaria,¹⁶ investita sia nelle architetture, sia in arredi pronti in qualsiasi momento a trasformarsi, nuovamente fusi, in metallo prezioso.

Tra i grandi promotori ho già accennato al principe vescovo Notger di Liegi, personaggio di primo piano in questo contesto di grande rinascita dell'architettura monumentale

12. Su un esempio di viaggio attraverso l'Europa, praticamente contemporaneo a Raterio, si veda V. LUCHERINI, *Dunstan di Canterbury (959-988) e il mito dell'artista santo nel Medioevo occidentale*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale, Parma 2007, Milano 2008, pp. 208-224.

13. Tra i grandi prelati committenti vorrei ricordare anche quelli lombardi: cfr. M. ROSSI, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milano 2011.

14. W. JACOBSEN, *Edilizia culturale dell'alto Medioevo. Contesti storici e percorsi liturgici*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Milano 2010, pp. 46-79.

15. *La basilica patriarcale di Aquileia: un grande monumento romanico del primo XI secolo*, in «Arte medievale», 2007, pp. 29-64.

16. In generale sull'economia degli insediamenti monastici si veda ora B. BRENN, *Monasteries as rural settlements: patron-dependence or self-sufficiency?*, in *Recent research on the Late Antique countryside*, ed. by W. Bowden, L. Lavan, C. Machado, Leiden-Boston 2004, pp. 447-476; e il fascicolo *Aux origines du Moyen Âge V-XI s. À la découverte des sociétés rurales*, in «Dossier d'archéologie», 344, mars-avril 2011.

con tutto quel che ne conseguiva sul piano della creazione artistica (pitture, sculture, ornamentazione, arredi etc.). Ma non posso non ricordare anche Roberto il Pio, che in occasione della solenne consacrazione di Saint-Aignan à Orléans, donò alla chiesa un tesoro di una ricchezza straordinaria, libri dalle coperte decorate in oro puro, oggetti liturgici di grande pregio, un altare d'oro, d'argento e di pietre, croci e vasi.

Raterio testimona bene, a sua volta, questa situazione che si venne a determinare in Europa già alla metà del X secolo. Raterio (887-974) era stato monaco benedettino a Lobbes, prima di diventare vescovo di Verona nel 931. A seguito di un conflitto interno alla città, fece ritorno a Lobbes nel 944, poi riprese il governo della diocesi veronese tra il 946 e il 948. Tra il 953 e il 955, dopo aver lasciato nuovamente Verona, fu vescovo di Liegi, prima di riprendere ancora una volta il suo posto a Verona nel 962, con l'appoggio di Ottone I, per fare ritorno a Lobbes ancora una volta nel 968. Ma per disaccordi con l'abate di Lobbes, Raterio fu sollecitato da Notger a ritirarsi nell'abbazia di Aulne, dove restò fino alla morte, avvenuta a Namur il 25 aprile del 974.

Uomo coltissimo, scrittore, protettore delle arti, in un momento della sua vita che non possiamo ancora ben determinare, dovè far disegnare la città di Verona, verosimilmente per portare con sé, nelle terre più settentrionali della Francia Media dalle quali in origine era venuto in Italia, un ricordo visivo, una cartolina illustrata della Verona della quale ad un certo punto era stato vescovo, ma non saprei dire se per conservarne lui stesso la memoria o se per farne dono. L'insistenza sulle leggende delle immagini mi indurrebbe a propendere per questa seconda possibilità, perché se la pianta fosse stata per lui, non avrebbe certo avuto bisogno di iscrizioni che spiegassero la funzione degli edifici.

La veduta rateriana: un'immagine che precorre il Romanico

Nell'ampio dibattito che tradizionalmente ha accompagnato i commenti sull'*Iconografia rateriana* si è privilegiata l'eredità tardo-antica di questa rappresentazione, dimenticando spesso la modernità del concetto che Raterio aveva voluto esprimere attraverso la sua veduta della città. Una modernità direttamente derivata dalla sua cultura personale e da quella contemporanea diffusa dagli altri prelati del suo tempo. Non c'è dubbio, infatti, che diversi aspetti della veduta si riferiscano ad una lunga tradizione di immagini tardo-antiche, ma questo è solo il risultato della forte presenza della cultura tardo-antica nella civiltà colta degli ecclesiastici dell'epoca, e questo fatto è chiaramente espresso nell'immagine attraverso la volontà di privilegiare i monumenti antichi, ossia l'immagine tardo-antica della città, o meglio ancora la tradizione storica della città stessa nei tempi precedenti alle riforme rateriane. La città cristiana che Raterio eredita dai suoi predecessori si trasformerà lentamente, anzi Raterio stesso la vuole trasformare in una città moderna, vale a dire pre-romanica. Ma la realtà della città è in verità quella di una città di pietre tardo-antiche che vive al ritmo della volontà di futuro di un vescovo di grande cultura. Secondo me, così devono essere interpretate le scelte che con la sua veduta Raterio ha voluto trasmettere alla posterità.

La veduta veronese è stata abitualmente inserita all'interno di una lunga lista di rappresentazioni di città, senza sottolineare abbastanza le sue originalità e soprattutto la rot-

tura che l'immagine manifesta rispetto a tutta una serie di ben note raffigurazioni di architetture eseguite durante la tarda Antichità, che dal Palazzo di Teodorico,¹⁷ effigiato nei mosaici ravennati di San'Apollinare Nuovo (fig. 4), passa alla cosiddetta 'Carta musiva di Madaba' (Giordania), la città più meridionale della Provincia Araba, dove un mosaicista realizzò nel VI secolo un grande mosaico pavimentale nella Chiesa Nord (fig. 5). Questo mosaico, spesso esageratamente paragonato alla veduta urbana di Raterio conserva ancora parti consistenti dell'originaria 'Carta delle terre bibliche', una rappresentazione di frequente ritenuta modellata su una carta biblica mutuata sull'*Onomastikon* di Eusebio e aggiornata sullo stato dei luoghi nel VI secolo.¹⁸ Gerusalemme vista dall'alto, a volo d'uccello, secondo le modalità di raffigurazione della paesaggistica e della cartografia ellenistico-romana, costituisce uno dei punti focali di questa immagine, ben cinta dalle sue mura, divisa in due parti dalla lunga via colonnata, con l'accento visivo posto sulla basilica del Santo Sepolcro.¹⁹

In ambito tardo-antico e bizantino la rappresentazione della città è sempre associata al tema della fortificazione. Questa è una convenzione figurativa inamovibile fin dall'Antichità e la schematizzazione delle formule antiche deriva dalle cartografie romane oggi note principalmente attraverso delle copie medievali. La formula abituale è anche la più pratica dal punto di vista della prospettiva visiva, con le mura inclinate in modo da mostrare l'interno con i tetti delle costruzioni cittadine. In questo contesto la veduta rateriana ha una sua originalità e si distingue sia dalla forma poligonale, con torri quadrate agli angoli, delle rappresentazioni tardo-antiche, sia dalla forma circolare che diventerà più frequente a partire dal IX e X secolo.

Un'altra differenza essenziale con le immagini tardo-antiche si evince dalla chiara volontà di individuare i monumenti, che si osserva nella veduta rateriana, mentre spesso, nelle immagini tardo-antiche, la città fortificata è messa in scena in forma convenzionale e serve principalmente a dare un'impressione di realismo ad un racconto che integra l'iconografia della città. Spesso, soprattutto nelle rappresentazioni di Gerusalemme, la coesistenza in una sola immagine del modello di città fortificata, convenzionalmente associata alla Città santa, e l'evocazione della Gerusalemme celeste producono un risultato standardizzato.²⁰ Conviene dunque distinguere questo tipo di rappresentazione più simbolica da quella più realistica, nella quale gli edifici possono essere individuati grazie a degli elementi distintivi. Ma anche in questi casi (Madaba, fig. 5; il porto di Classe a Ravenna, fig. 6; o lo stesso pa-

17. G. DE FRANCOVICH, *Il palazzo di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta "architettura di potenza"*, Roma 1970. Sui palazzi tardo-antichi e il loro uso nel corso del Medioevo si veda ora il volume *Diocletian, tetrarchy and Diocletian's palace on the 1700th anniversary of existence*, in *Proceedings of the International Conference*, Split from September 18th to 22nd 2005, ed. by N. Cambi et al., Split 2009.

18. M. PICCIRILLO, *L'Arabia cristiana. Dalla provincia imperiale al primo periodo islamico*, Milano 2002, pp. 154-160.

19. Sull'immagine di Gerusalemme si veda anche la scheda n. 16 del catalogo *Romei & Giubilei* cit., p. 291. Su immagini della città di Roma che nel XV secolo iniziano a innovare una modalità di rappresentazione urbana che risaliva alla tarda antichità: *ibidem*, p. 435.

20. E. YOTA, *La représentativité de la réalité architecturale dans l'art byzantin*, in «Iconographica», IX, 2010, p. 11-25.

lazzo di Teodorico con le architetture circolari sullo sfondo, fig. 4) non ci troviamo davanti alla pratica, ormai tutta medievale, di accompagnare le architetture con iscrizioni e *tituli*.

Questo tipo di rappresentazione, ampiamente studiato, rivela comunque grande continuità anche nei contesti bizantini.²¹ Basterà ricordare l'immagine della città di Theodorias (fig. 7), nel pavimento della basilica di Qast el-Lebia, in Libia, datato al VI secolo, una città inserita in un pannello quadrato, con grande compattezza di tutti i suoi elementi costitutivi. Sempre al VI secolo risale la rappresentazione della città di Alessandria (fig. 8), in un mosaico pavimentale della chiesa di San Giovanni Battista di Gerasa in Giordania, dove si evidenzia il medesimo carattere chiuso e compatto che sarà ben noto nelle figurazioni di Gerusalemme e Betlemme sui mosaici degli archi trionfali romani (fig. 3).

Il passaggio verso le rappresentazioni medievali è documentato in ambito bizantino nelle città incluse nelle vignette laterali del mosaico pavimentale di VIII secolo della chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas (fig. 9), in Giordania, e ancora più nettamente nel Salterio Chludov di IX secolo del Museo Storico di Mosca (fig. 10). In Occidente, questo passaggio dal tardo-antico verso il medioevo si sviluppa su diverse strade, esemplificabili da un lato nelle illustrazioni di città del Salterio di Utrecht (fig. 11),²² dall'altro nelle raffigurazioni architettoniche di palazzi e di chiese nelle pitture murali delle Asturie (fig. 12),²³ secondo una tradizione che troviamo già nei mosaici tardo-antichi la Rotonda di San Giorgio a Salonico (fig. 13). Ben evidente è che la strada figurativa che porta alla veduta rateriana è quella esemplificata dal Salterio di Utrecht e non quella asturiana.

La veduta rateriana è costituita solo da architettura e paesaggio. Non vi è raffigurato alcun essere umano. Invece, sia nelle rappresentazioni simboliche della Gerusalemme celeste, sia in quelle reali della Gerusalemme terrestre, spesso gli artisti hanno messo in scena la città abitata, come documentano le pitture praticamente contemporanee della veduta rateriana, a Saint-Michel-d'Aiguilhe presso Le-Puy-en-Velay (fig. 15), o ancora le pitture romaniche, simboliche, di Saint-Chef (fig. 14), o quelle, 'realistiche', della Cappella dei Templari a Cressac (fig. 16). Inserire personaggi nelle architetture, durante il medioevo, costituisce una modalità che consente quasi di vedere la città o i palazzi da dentro e da fuori allo stesso tempo, come si osserva, all'incirca alla fine dell'XI secolo, nel Ricamo di Bayeux (fig. 17).

La veduta rateriana è in qualche modo il risultato di questi lunghi e vari percorsi figurativi. Ma non possiamo dimenticare che, al di là di ben impiantate tradizioni rappresentative, e accanto ai monumenti antichi inseriti con enfasi nella medesima veduta, le scelte programmatiche del *concepteur* di tale veduta sono chiaramente medievali. Personalmente, non vedo l'*Iconografia rateriana* come la fine di un percorso tardo-antico, ma piuttosto

21. H. G. SARADI, *Space in Byzantine Thought*, in *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, a cura di S. Ćurčić, E. Hadjityrphonos, Princeton University Art Museum, Yale 2010, pp. 72-111.

22. N. DUVAL, *La représentation du palais dans les enluminures du psautier d'Utrecht*, in «Cahiers archéologiques», 15, 1965, pp. 207-254.

23. X. BARRAL I ALTET, *La representación del palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media*, in *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, I, pp. 203-301.

come l'inizio di una scelta figurativa che porterà a numerose raffigurazioni medievali, sia in ambito religioso romanico, come ad esempio a Saint-Paul-Trois-Châteaux (fig. 18);²⁴ sia in edifici dipendenti da sedi vescovili, come nel *Logis du Doyen* della cattedrale di Le-Puy (fig. 20), dove si vede una Gerusalemme assediata; sia in ambiti chiaramente laici, come nelle pitture della Conquista di Maiorca (fig. 19), di XIII secolo, ora nel Museo Nazionale d'Arte della Catalogna.

Spesso in queste rappresentazioni, come nell'immagine di Verona, l'artista o il committente hanno voluto mostrare l'interno e l'esterno della città insistendo sul suo carattere di città chiusa. Per rendere questo concetto, durante la tarda Antichità, si aprivano le mura esterne delle costruzioni rappresentate.²⁵ A Verona, invece, la scelta è del tutto opposta e consiste nel sovrapporre gli elementi, sopraelevando i più importanti, con in più la decisione di portare in primo piano e privilegiare in maniera decisiva l'immagine dell'anfiteatro. La veduta veronese non lascia allo spettatore ampia possibilità di immaginare, di interpretare. Senza alcuna intenzione di prospettiva, tutto quello che è rappresentato è in effetti visibile: e questo è un concetto medievale.

Voglio insistere infine sulla rappresentazione, nel disegno veronese, di torri chiaramente pre-romaniche, che accompagnano diversi edifici e anche le mura della città, cioè torri circolari molto alte, dotate di un gran numero di aperture a tutto sesto (basta confrontarle con quelle profondamente diverse della città di Classe nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo, fig. 6).²⁶ La volontà di offrire un'immagine medievale della città antica è fortemente esemplificata nella traduzione data alle torri delle cinte murarie come se fossero altissimi campanili dell'anno Mille, e anche nella traduzione della facciata del *palatium* con due belle torri che rendono l'avancorpo di una chiesa dell'anno Mille.

* * *

Sulla base di questi dati mi sembra che la veduta detta *Iconographia rateriana* presenti degli elementi molto innovativi. Anche se ammettessimo, solo per un momento, come è stato suggerito proprio nel corso di questa giornata di studi, che Raterio avesse semplicemente fatto copiare un'immagine di VI secolo esistente a Verona, questo non cambierebbe comunque la questione che qui andiamo affrontando, perché la domanda di fondo resterebbe comunque la stessa: perché Raterio avrebbe fatto copiare proprio quella immagine?

24. X. BARRAL I ALTET, *Ville-symbole ville-souvenir. A propos d'une mosaïque romane de Saint-Paul-Trois-Châteaux*, in *Mondes de l'Ouest et villes du monde. Regards sur les sociétés médiévales. Mélanges en l'honneur d'André Chédeville*, Rennes 1998, pp. 561-567; ID., *Le décor du pavement au Moyen Age. Les mosaïques de France et d'Italie*, Roma 2010, pp. 207-209.

25. N. DUVAL, *Représentations d'églises sur mosaïques*, in «La Revue du Louvre», XXII, 1972, pp. 441-448; ID., *Une basilique à tours sur une mosaïque du Louvre*, in «Revue archéologique», 1972, pp. 365-372.

26. F. BETTI, *Da Subiaco a Montecassino. Origine e diffusione della torre di facciata in alcuni edifici religiosi proto-romanici del Lazio meridionale*, in *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, I, pp. 71-81. In generale, sulle strutture in facciata delle chiese: *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'églises entre le IV^e et le XII^e siècle*, a cura di C. Sapin, Paris 2002.

Perché avrebbe deciso di farla riprodurre proprio in queste forme, scegliendo questa concezione visiva?

All'ipotesi che l'*Iconographia rateriana* sia una semplice copia di un'immagine tardo-antica si contrappone, però, innanzitutto il fatto che nel nostro caso non si tratta soltanto del rispetto di una tradizione rappresentativa più o meno legata con le immagini tardo-antiche, ma si tratta di un'immagine realistica della città. Mi spiego meglio, e ripeto. La città di Verona nel X secolo era ancora concretamente una città tardo-antica; le sue cinte murarie, ad esempio, non erano ancora state rinnovate, ma corrispondevano al loro impianto romano, secondo un atteggiamento che si verifica nella maggior parte dei centri urbani europei fino a tutto il X secolo. Sono fermamente convinto, e preferisco dirlo con chiarezza, che la scena che si vede nell'*Iconographia rateriana* sia allusiva proprio a questa Verona di X secolo, e non a quella dei secoli precedenti, e questo non solo perché, come è emerso bene proprio nella giornata di studi, vi sono riferimenti espliciti a edifici che non potrebbero in nessun modo essere anteriori ai decenni nei quali Raterio soggiornò a Verona (e a questo riguardo rinvio alle puntuali osservazioni fatte da Gianmaria Varanini sulla chiesa di San Siro, e alle osservazioni da me qui sopra proposte sui campanili), ma anche perché, da un punto di vista più latamente storico-artistico, i rimandi alla tradizione di rappresentazione visiva tardo-antica sono appunto rimandi e non costituiscono elementi che consentano una datazione precoce del disegno originario che fece da modello a quello settecentesco.

Formatosi nell'ambiente mosano, Raterio scelse evidentemente di far rappresentare la Verona, nella quale a lungo aveva governato, soprattutto attraverso l'enfatizzazione delle sue antichità, *in primis* l'anfiteatro, come se questo monumentale edificio effigiasse meglio di qualsiasi altro la città 'meridionale' nella quale si era trovato ad avere un ruolo di primo piano. Da questo punto di vista, la veduta si pone allora veramente come un documento autobiografico, come la sintesi visiva, ma anche testuale, non dimentichiamolo, della Verona nella quale Raterio aveva vissuto.

Raterio opta quindi per un disegno della città, della quale è ed è stato vescovo, e sceglie di far rappresentare questa città secondo modalità di rappresentazione urbana che avevano dietro di sé una lunga tradizione. Sceglie anche di idealizzare questa architettura portandola verso il modello della città ideale, la Gerusalemme celeste. Ma nello stesso tempo la veduta è una veduta reale, realistica, improntata sulla concreta percezione della città di Verona alla metà circa del X secolo. Le sue predilezioni figurative sono indubbiamente soggettive, ma sono anche già pienamente medievali. Raterio era un grande riformatore della chiesa della città, e in qualche modo, di primo acchito, quasi sorprende che nella veduta si minimizzino le architetture religiose e si ponga l'enfasi, direi in modo addirittura esagerato, sulle architetture antiche. Ma questo atteggiamento potrebbe indicare persino che nella sua idea riformatrice della Chiesa di Verona il passato romano e il riferimento a Roma potevano giocare un ruolo di primo piano: la Verona «sacra» della didascalìa che corre intorno alla veduta, non dimentichiamolo, è paradossalmente la Verona del *castrum* e del nobile e grande teatro.

L'immagine di una città è in generale un'esperienza interamente soggettiva: un viaggiatore di passaggio non vede la città così come realmente essa è, ma soltanto ciò che la sua cultura lo induce a vedere: privilegiati certi aspetti, architettonici, artistici o quotidiani

che siano, e preferisce un monumento ad un altro sulla base delle proprie aspettative, tanto che ci sono opere o strutture che proprio non riesce ad individuare, in quanto al di fuori del suo raggio di attenzione. Lo stesso meccanismo mentale si produce evidentemente nel momento in cui si racconta o si descrive una città, ma in questo caso vi interviene un elemento in più, che si origina dalla volontà di orientare lo sguardo, o la visita altrui, sulla base del proprio. Il disegno di una città, sia pure realizzato da altri sotto il proprio impulso promotore, quali che siano le ragioni di questa committenza, corrisponde sempre ad uno sguardo individuale, all'immagine che si aveva della città, all'immagine che di essa si voleva dare e tramandare.



Fig. 1. *Iconografia rateriana* dal manoscritto di Scipione Maffei della Biblioteca Capitolare di Verona, CXIV (106).



Fig. 2. Trier, Stadtbibliothek ms. 31, *Apocalisse di Treviri*, ms. 31, fol. 56r.



Fig. 3. Roma, chiesa di San Clemente, arco trionfale.



Fig. 4. Ravenna, chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, mosaico raffigurante il *Palatium*.



Fig. 5. Madaba, chiesa di San Giorgio, particolare di mosaico raffigurante la città di Gerusalemme.



Fig. 6. Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, mosaico raffigurante il Porto di Classe.



Fig. 7. Theodorias (Qasr Libya), particolare di mosaico della Chiesa orientale.



Fig. 8. Gerasa, chiesa di San Giovanni Battista, mosaico raffigurante la città di Alessandria.



Fig. 9. Umm al-Rasas, chiesa di Santo Stefano, mosaico con città nelle vignette laterali.



Fig. 10. Mosca, Museo Storico, salterio Chludov, ms. 129d, fol. 86v.



Fig. 11. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, salterio, ms. 32, fol. 71v-72.



Fig. 12. Oviedo, chiesa di San Julián de los Prados, pitture murali.



Fig. 13. Salonicco, chiesa di San Giorgio, mosaici.



Fig. 14. Saint-Chief, abbazia, affresco raffigurante la Gerusalemme celeste.



Fig. 15. Le Puy en Velay, chiesa di Saint-Michel d'Aiguille, affresco raffigurante la Gerusalemme celeste.



Fig. 16. Cressac, capella dei Templari, affresco raffigurante una città (Gerusalemme?).



Fig. 17. Arazzo di Bayeux, scena all'interno di una architettura aperta (morte di Edoardo).



Fig. 18. Saint-Paul-Trois-Châteaux, cattedrale, mosaico raffigurante Gerusalemme.



Fig. 19. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pitture del palazzo Aguilar: la città di Maiorca nel Duecento.



Fig. 20. Le-Puy-en-Velay, Logis du Doyen, affresco raffigurante una città fortificata (Gerusalemme?).

FABIO CODEN

TESTIMONIANZE ARCHITETTONICHE A VERONA NELL'EPOCA DEL VESCOVO RATERIO

«[...] filius carpentarii, ideo tam gnarus, tamque voluntarius est basilicas struendi vel restruendi, lapides semper versat et reversat, ipse eos saepe connectit».

(RATERIO, *Qualitatis coniectura*)¹

Percorrere, anche se in modo sintetico, le vicende architettoniche di Verona nell'arco cronologico che vide il seggio episcopale occupato da Raterio è impresa assai complicata, dal momento che le sopravvivenze edilizie del X secolo sono veramente esigue.² Ciò principalmente perché la stagione del romanico fu protagonista di una generale metamorfosi che si riverberò non solo in città, ma anche nei territori della diocesi, seppur con linguaggi spesso volte differenziati, per adattare gli edifici di culto alle nuove esigenze liturgiche ed estetiche, in perfetta consonanza con quanto avveniva peraltro nelle altre regioni dell'Occidente.³ Quasi tutta l'edilizia medievale che ancora oggi sopravvive fu sottoposta, fra l'XI e il XII secolo, a ricostruzioni o, nella migliore delle ipotesi, a restauri così significativi che con estrema difficoltà è possibile rintracciare le vestigia delle precedenti fasi costruttive. Gli scritti di Raterio diventano perciò una testimonianza davvero straordinaria, seppur spesso incidentale, del patrimonio ecclesiastico e civile presente in quel tempo nella diocesi.

Di sicuro nel X secolo Verona presentava ancora tracce dell'aspetto urbanistico che si era consolidato in epoca tardoantica, con edifici in pietra di pregio, sopravvissuti alle spoliazioni per il recupero di materiale,⁴ come esibisce quasi ostentatamente la stessa *Iconografia*

1. *Ratherii episcopi veronensis opera nunc primum collecta, pluribus in locis emendata, et ineditis aucta, praefatione generali, vita auctoris, admonitionibus, notisque illustrata curantibus Petro et Hieronymo Fratribus Balleriniis presbyteris veronensibus*, Veronae 1765, col. 376; D. CERVATO, *Raterio di Verona e di Liegi. Il terzo periodo del suo episcopato veronese (961-968): scritti e attività*, Verona 1993, p. 409.

2. Relativamente alle testimonianze artistiche vd. il contributo di Tiziana Franco in questo volume.

3. F. FLORES D'ARCAIS, *Aspetti dell'architettura chiesastica a Verona tra alto e basso medioevo*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona 1980, p. 350.

4. L'accurato studio di Cristina La Rocca prova come le dinamiche insediative di Verona non furono legate a momenti di espansione alternati ad altri di profonda crisi, come comunemente si ritiene; C. LA ROCCA, «Dark Ages» a Verona: edilizia privata, aree aperte e strutture pubbliche in una città dell'Italia settentrionale, in *Paesaggi urbani dell'Italia padana nei secoli VIII-XIV*, Bologna 1988, pp. 74-75, 77, 89-91, 95-98, 103-109,

rateriana.⁵ Ciò nonostante, trattandosi di un'immagine a carattere idealizzato, ogni riflessione in merito necessita di quell'opportuna cautela che permetta di rifuggire dalla facile tentazione di individuare in ogni fabbrica rappresentata lo specchio delle sue sembianze medievali e ancor più che faccia considerare ogni singolo immobile disegnato come realmente esistito.⁶

Per affrontare la questione relativa all'architettura a Verona al tempo di Raterio, dunque, è d'obbligo valutare sia gli episodi che furono interessati da un intervento del presule, giacché non si è a conoscenza di qualche sua diretta committenza, sia quelli che sono ricordati nei suoi scritti con qualche dettaglio degno di nota, sia quelli, infine, che sorsero negli anni compresi fra il primo e terzo soggiorno in città (931-968) o, più genericamente, nel corso del X secolo.

I restauri compiuti da Raterio

Riguardo al primo di questi aspetti emerge la straordinaria personalità di un vescovo che fu costantemente attento, per necessità ma anche per vocazione, alla conservazione e alla manutenzione di una grande quantità di edifici, ricorrendo talvolta anche a metodi che, come si vedrà oltre, si rivelarono fatali per la sua pacifica permanenza in città.⁷

Significativo è l'episodio della *domus episcopalis*,⁸ che Raterio fu obbligato ad abbandonare per lungo tempo onde sfuggire alle insidie dei rivoltosi.⁹ l'intento di far rispettare la domenica come giorno festivo, vietando lo svolgimento del mercato, spinse il vescovo a chiudere le porte di San Fermo e di San Zeno,¹⁰ relativamente alle quali deteneva alcuni diritti concessi direttamente dall'imperatore,¹¹ causando così la sollevazione di una parte della popolazione. Allo scoppio della rivolta Raterio, su pressante invito del conte ad abbandonare la sede episcopale e a salire al *palatium*, si portò prima presso la Cortalta¹²

113-116. Cfr. inoltre F. DOGLIONI, *Ambienti di dimore medievali. Temi di ricerca*, in *Ambienti di dimore medievali a Verona*, catalogo della mostra, a cura di F. Doglioni, Verona 1987, pp. 22-26, che ribadisce la particolare vocazione della città a costruire con materiali litici e con il cotto.

5. E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII. Con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano 1943, pp. 39, 43; LA ROCCA, «Dark Ages» cit., pp. 74-75 e nota 7.

6. CERVATO, *Raterio* cit., pp. 102-109.

7. C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma 1997, pp. 39-42.

8. Relativamente all'impiego del termine *domus* nella documentazione medievale, con riferimento anche a Verona, vd. M.C. MILLER, *From Episcopal to Communal Palaces: Places and Power in Northern Italy (1000-1250)*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LIV, 2, 1995, pp. 175-176.

9. V. CAVALLARI, *Raterio e Verona (qualche aspetto di vita cittadina nel X Secolo)*, Verona 1967, pp. 18 ss.

10. P.L.D. REID, *The Complete Works of Rather of Verona*, Binghamton-New York 1991, p. 482; A. CASTAGNETTI, *Fra i vassalli: marchesi, conti, 'capitanei', cittadini e rurali*, Verona 1999, p. 42.

11. Il privilegio di Ottone I è riportato in *Ratherii veronensis episcopi opera omnia*, Parisiis 1853 (Patrologia Latina, CXXXVI), col. 599. Cfr. inoltre CAVALLARI, *Raterio* cit., pp. 24, 85-86, 123-124; D. CERVATO, "In loco qui dicitur insula Sancti Zenonis". *Raterio, Ottone I e la dieta imperiale dell'ottobre-novembre 967*, in «Annuario Storico Zenoniano», X, 1993, p. 40.

12. G. BIANCOLINI, *Dei vescovi e governatori di Verona dissertazioni due*, I, Verona 1757, p. 70.

«quae munitior esse», che egli ulteriormente fortificò – «ex munita munitissimam feci» –,¹³ quindi, recatosi sul colle, trovò il palazzo talmente devastato da necessitare di restauri, – «vastissimum erat, recuperari illud ocius feci» –,¹⁴ all'arrivo della famiglia di Buccone, che nel frattempo si era ritirato nell'Arena, egli decise di portarsi in un angolo non precisato della città, dove costruì un edificio che più volte andò distrutto; infine, risalì sul colle di San Pietro, dove dimorò per lungo tempo, forse, nei pressi della chiesa.¹⁵

Gli effetti dei disordini e la successiva prolungata permanenza all'interno della sede episcopale delle truppe imperiali – chiamate oltre che per difendere il prelado, anche per controllare il vicino ponte Pietra –, causarono danni talmente consistenti¹⁶ da obbligare il presule a compiere lavori di ripristino, durati ben tre anni, con un considerevole sforzo economico:¹⁷ «quadraginta, ut fertur, libras in restauratione, ampliacione ac decoratione eius expendit episcopus sexies ostia solummodo restaurando, quae partim furto, partim vi fuerant ablata».¹⁸ Nonostante ciò, proprio il persistere dello stato di precarietà dell'edificio e dei campi circostanti determinò il definitivo allontanamento di Raterio dalla città.¹⁹

Di questi interventi non è possibile recuperare alcuna testimonianza archeologica, poiché della fase altomedievale della dimora episcopale nulla resta di riconoscibile,²⁰ giacché le trasformazioni avvenute fra il XII e il XIII secolo e quelle più radicali della seconda metà del XV contribuirono a una profonda alterazione delle strutture.²¹

La decisione di ritirarsi sul colle presso la riva sinistra dell'Adige, come già ricordato, fu dettata principalmente dall'urgenza di risiedere in un luogo sicuro, ma, oltre a ciò, è necessario sottolineare che questo sito rivestiva un ruolo tutt'altro che marginale sul piano simbolico per la presenza della chiesa di San Pietro,²² nella quale peraltro si conservavano

13. *Ratherii episcopi* 1765 cit., col. 393.

14. *Ibidem*.

15. *Ratherii veronensis* 1853 cit., col. 542. CAVALLARI, *Raterio* cit., pp. 19-20, 58, 89-90; CERVATO, *Raterio* cit., pp. 198-199, 203-205, 208, 422-423.

16. CAVALLARI, *Raterio* cit., pp. 20-21, 89, 122.

17. *Ibidem*, pp. 21, 24, 88, 135.

18. *Ratherii veronensis* 1853 cit., col. 684; vd. inoltre un'ulteriore conferma della notizia in *ibidem*, col. 682.

19. CAVALLARI, *Raterio* cit., pp. 123-124, 132-134; CERVATO, *Raterio* cit., pp. 287-291.

20. In epoca carolingia il palazzo episcopale subì, per motivi non accertabili, un incendio, che portò verosimilmente a importanti lavori di ristrutturazione. Quindi, all'epoca di Raterio questo edificio doveva essere relativamente recente.

21. Vd. P. BRUGNOLI, G.P. MARCHI, *Indagine storica*, in P.P. Brugnoli, G.P. Marchi, R. Cambuzzi, S. Casali, *Le case del Capitolo Canonico presso il Duomo di Verona: ricerca storica con una proposta di intervento*, Verona 1979, p. 36; M.C. MILLER, *The Bishop's Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, Ithaca-London 2000, pp. 54-55, 91, 103-104, 115; C. FIORIO TEDONE, *Il complesso episcopale nell'altomedioevo alla luce delle testimonianze scritte*, in *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli, Venezia 1987, p. 81; T. BRUSCO, *Tre restauri esemplari: il palazzo del Vescovado, l'interno del Duomo e San Giovanni in Fonte*, in «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Verona, Vicenza e Rovigo», II, 2005, pp. 199-206.

22. A. CIARALLI, *Le carte antiche di San Pietro in Castello di Verona (809/10-1196)*, Roma 2007, pp. XXXII, XL-XLII.

le sepolture di alcuni vescovi veronesi vissuti nel VI secolo.²³ Raterio, a seguito di una visita, intraprese un'opera di restauro all'edificio, come documenta chiaramente un passo della *Qualitatis coniectura*, nel quale si narra che il diacono Giovanni chiese aiuto affinché il vescovo si adoperasse per riparare il portico; tuttavia, dopo una verifica all'intera struttura, fu subito chiaro che non sarebbe bastato il corso di una vita per porre rimedio ai considerevoli danni che la chiesa tutta manifestava:²⁴

Iterque meditandom venit domnus Joannes diaconus, coepit coram me deplangere porticum Sancti Petri, quod ruinam utique minaretur sui, nisi subveniretur ocuis illi. Promisi auxilium, quod et impendere non distuli. Ascendi, consideravi, humeros ad succurrendum paravi. Praevalente desiderio juvandi, consexi multa magis inesse ad emendandum necessaria, quae non confido impleri posse in vita mea. Non habeo fidum cui hoc committam ministrum: siquidem illum, cui unam libram argenti pro trabibus emendis commiseram anno praeterito, immaniter mihi inde bausiasse percepi. Facio pro me ipse quod possum.²⁵

Dai disegni di Cristofali (fig. 1),²⁶ eseguiti prima della completa demolizione dell'edificio avvenuta a metà dell'Ottocento,²⁷ si evince che un portico, stretto e allungato, con la porta d'accesso situata nella testata sud, era presente anche nella più tarda versione della chiesa, la quale, nei caratteri costruttivi, mostra una completa adesione alle tecniche murarie sviluppate nel veronese a partire dall'XI secolo.²⁸ Questo esonartece sarebbe perciò la vaga eco di una soluzione già adottata nella precedente costruzione altomedievale.

Assai interessanti sono anche le vicende storiche e le relative implicazioni architettoniche legate al monastero di San Zeno (fig. 2), nelle cui strutture però è problematico trovare una puntuale corrispondenza dei cospicui interventi che Raterio avrebbe commissionato. La presenza a Verona della corte imperiale è il presupposto indiscutibile per la comprensione di questa campagna di lavori intrapresa,²⁹ plausibilmente, per riparare i danni causati dalle incursioni degli ungheresi nei primi decenni del secolo.³⁰ Nel 967, Ottone, prima di lasciare la città, concesse a Raterio un'ingente quantità di danaro,³¹ affinché

23. G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, I, Verona 1749, pp. 102-103; G.G. ORTI MANARA, *Di due antichissimi tempi cristiani veronesi*, Verona 1840, p. LXXII.

24. CIARALLI, *Le carte* cit., pp. XXXII-XXXIII.

25. *Ratherii episcopi* 1765 cit., col. 394; *Ratherii veronensis* 1853 cit., coll. 109-110, 543.

26. G. CRISTOFALI, BCVR, ms. 1002, cartelle X, XXXV, XXXVII.

27. S. BALDO, *La chiesa di San Pietro in Castello a Verona*, in «Verona Illustrata», 21, 2008, pp. 5, 8-10.

28. *Ibidem*, *passim*.

29. P.L. ZOVATTO, *L'arte altomedievale*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964, pp. 486-487; CAVALLARI, *Raterio* cit., p. 21.

30. BIANCOLINI, *Notizie storiche* I cit., pp. 27, 181; G. VALENZANO, *La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettonici*, Vicenza 1993, p. 9; CAVALLARI, *Raterio* cit., pp. 31, 33; FLORES D'ARCAIS, *Aspetti* cit., p. 350. Le incursioni degli ungheresi ebbero conseguenze drammatiche anche nei territori immediatamente a ridosso della città, provocando danni ai San Nazaro e Celso e a San Procolo, nonché la distruzione del monastero di Maguzzano. Cfr. inoltre A. SETTIA, *Chiese, strade e fortezze nell'Italia medievale*, Roma 1991, p. 27.

31. CERVATO, *In loco* cit., pp. 35, 37, 39-40, 41-43.

potesse ricostruire la chiesa, com'è ricordato nel *Liber apologeticus*³² – «Cum gloriosissimus hinc abiisse disposuisset Augustus, credidit fidei meae quiddam argenti, ex quo perficere deberem basilicam Sancti Zenonis» e ancora «domini nostri iussu basilicam restruendi necessitati praefertis elemosinam divinitus negari» –,³³ intervento che fu causa di notevoli malumori e di delazioni entro e fuori la città, forse proprio per l'importante somma spesa.³⁴ A conferma della particolare attenzione verso questo luogo di culto e forse, non è escluso, pure della necessità di una sua manutenzione straordinaria, non va scordato che il 3 dicembre del 961 l'imperatore confermò ogni possesso al monastero «beatissimi Zenoni ubi eius corpus sacrum quiescit humatum», ponendolo sotto la sua diretta protezione.³⁵

Recenti indagini condotte all'interno della basilica hanno provato che il catino minore nord e una porzione del muro circostante sono gli avanzi certi della chiesa del IX secolo,³⁶ la cui iconografia è solo parzialmente individuabile a partire dallo scarto del muro d'ambito in prossimità della campata d'angolo nord-orientale. Da questo punto fino a circa metà della chiesa il perimetrale presenta un parato, a corsi irregolari, in conci di pietra sbazzati in modo approssimativo, che mostra la propria innegabile precedenza cronologica rispetto alla più complessa muratura in *opus listatum*, del XII secolo, che vi si appoggia nelle parti superiore e anteriore. Tuttavia, solo con valutazioni approfondite, non possibili in questa sede, si potrebbe comprendere se l'epigrafe di Alberico (1045-1061/67), che ricorda il sepolcro dei monaci, possa essere considerata contemporanea al muro in questione, oppure, essendo essa incassata in rottura, indichi piuttosto la preesistenza di questo ampio setto;³⁷ in tal caso ci si troverebbe innanzi, come suggerisce Da Lisca, all'opera commissionata da Raterio (fig. 3).³⁸

Nell'epistola ad Ambrogio, del luglio 968, il vescovo fa riferimento a una donazione a favore di San Lorenzo forse connessa con la necessità di lavori di manutenzione, anche se tale intenzione in verità non è esplicitata nel testo.³⁹ «iam sunt anni fere quattuor, ex quo unam libram argenti super altare Beati Laurentii posui»;⁴⁰ la somma fu accettata da un

32. Ivi, pp. 42-43. La notizia rappresenta uno dei passaggi chiave nella comprensione delle vicende storiche di San Zeno: cfr. ad es. L. SIMEONI, *La Basilica di S. Zeno di Verona. Illustrazione su documenti nuovi*, Verona 1909, pp. 11-12; A. DA LISCA, *La basilica di S. Zenone in Verona*, Verona 1941, p. 20; VALENZANO, *La basilica* cit., pp. 9, 17.

33. *Die Briefe des Bischofs Rather von Verona*, a cura di F. Weigle, in MGH, *Die Briefe des Deutschen Kaiserzeit*, I, Weimar 1949, pp. 170-171.

34. CAVALLARI, *Raterio* cit., pp. 122, 127-129; REID, *The Complete* cit., p. 10.

35. MGH, DD, Otto I, p. 320, nr. 234.

36. Sull'argomento vd. T. FRANCO, *Un'addenda carolingia: le pitture dell'abside nord di San Zeno a Verona*, in «Nuovi studi», 15, 2010, pp. 5-11. La recente scoperta di questo ciclo da parte di Tiziana Franco ha permesso un'efficace rivalutazione delle cronologie dei principali monumenti pittorici altomedievali dell'Italia settentrionale e sarà esaurientemente esposta in una monografia dedicata alla valutazione degli aspetti pittorici, paleografici, architettonici, storici e religiosi del complesso di San Zeno in epoca carolingia.

37. VALENZANO, *La basilica* cit., pp. 211-212.

38. DA LISCA, *La basilica* cit., pp. 23-24.

39. CAVALLARI, *Raterio* cit., p. 131.

40. *Die Briefe* cit., p. 184.

presbitero solo a condizione di restituirla integralmente. Ogni traccia di questa edizione della chiesa è a oggi irreperibile, ma appartengono quasi certamente al suo arredo liturgico alcuni frammenti litici rinvenuti davanti all'altare maggiore nella seconda metà dell'Ottocento.⁴¹ È suggestivo pensare che questi reperti, attribuibili al IX secolo, siano stati i testimoni di quel particolare evento, lasciando altresì aperta l'ipotesi che Raterio, all'epoca della sua visita, si sia trovato di fronte a un edificio bisognoso di qualche manutenzione.

Sempre nella medesima epistola il prelato fa riferimento anche ai lavori di restauro e abbellimento intrapresi nella chiesa cattedrale,⁴² «satisfacionis vero summam in restauranda, sive, quod verius est, decoranda Beatae Dei Genitricis ecclesiaspe huiusmodi contuli».⁴³ I denari per questi interventi erano stati in parte recuperati, anche con la forza, dal clero disobbediente ai precetti del concilio che Raterio aveva imposto al ritorno da Ravenna;⁴⁴ azione che si tramutò in uno dei capi d'imputazione al processo intentato contro di lui, poco prima della definitiva partenza dalla città.⁴⁵

La ricostruzione della cattedrale in epoca romanica, diversamente da quanto accadde per San Zeno, fu pressoché integrale e nulla si può rintracciare delle fasi precedenti.⁴⁶ Nonostante ciò, è plausibile che l'edificio prevedesse dimensioni assai più contenute rispetto alla redazione attualmente visibile e che si trovasse in quel medesimo sito, in una posizione facilmente desumibile attraverso la proiezione dell'ultima campata del portico che, alla fine dell'XI secolo, lo metteva in comunicazione con la vicina chiesa di San Giorgio. Ovvero, il muro longitudinale nord della cattedrale dovrebbe essere facilmente individuabile all'interno, sotto al pavimento dell'attuale navata settentrionale, poco oltre il muro d'ambito.⁴⁷

Forse proprio ai lavori di abbellimento e di restauro intrapresi da Raterio potrebbero riferirsi due capitelli riutilizzati nel vicino battistero di San Giovanni in Fonte (fig. 4) e uno attualmente custodito nell'area archeologica all'interno del chiostro (fig. 5).⁴⁸ Si tratta di imposte corinzie a doppia corona che esibiscono motivi vegetali ben conciliabili con una cronologia un poco precedente a quella di analoghi elementi del cantiere di San Fermo, scolpiti a partire dal 1065.

41. FLORES D'ARCAIS, *Aspetti cit.*, p. 350; G. TREVISAN, *San Lorenzo a Verona*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, p. 169.

42. G.B. PIGHI, *Cenni storici sulla chiesa veronese*, I, Verona 1980, p. 242.

43. *Ratherii veronensis* 1853 cit., col. 680.

44. CERVATO, *Raterio cit.*, pp. 244-253.

45. CAVALLARI, *Raterio cit.*, p. 130.

46. C. FIORIO TEDONE, S. LUSUARDI SIENA, *Ipotesi interpretativa sullo sviluppo del complesso episcopale veronese*, in *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli, Venezia 1987, p. 85.

47. F. CODEN, *Il portico detto "Santa Maria Matricolare" presso il complesso episcopale di Verona*, in *Medioevo. L'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 19-23 settembre 2006, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007 (I convegni di Parma, 9), pp. 339, 432.

48. Per la datazione di questi capitelli vd. il veloce sunto di W. ARSLAN, *L'architettura romanica veronese*, Verona 1939, pp. 61-62.

*Alcune architetture veronesi ricordate nelle opere di Raterio*⁴⁹

Il tentativo di riformare il clero veronese si tradusse in una serie di azioni a carattere moralizzatore, con pesanti ricadute anche dal punto di vista economico, che portarono il vescovo in aperto conflitto con il Capitolo dei canonici della cattedrale.⁵⁰ L'intenzione di creare un basso clero indipendente, maggiormente colto, che disponesse di sufficienti mezzi finanziari, indusse Raterio, fra le altre cose, a revocare alcuni feudi precedentemente concessi, che furono ricondotti al duomo e alla chiesa di Santo Stefano,⁵¹ nonché a cedere le proprie spettanze relative alla chiesa di Santa Maria Consolatrice⁵² – «hoc est ecclesiam Sanctae Mariae, quae cognomen sortita est Consolatricis, cum omnibus quae ad eam pertinent, vel pertinebunt» –,⁵³ i cui chierici furono pure menzionati nel testamento del prelado come destinatari di una libbra di argento.⁵⁴

Di questa chiesa, assai prossima alla cattedrale, sono visibili solo alcuni tratti del perimetrale sud, molto restaurati, che è arduo attribuire a una cronologia precedente alla stagione romanica, mentre le restanti parti risultano inglobate negli edifici che compongono lo spigolo dell'isolato.⁵⁵ Il dato interessante di questo piccolo edificio riguarda la sua originaria orientazione,⁵⁶ a dispetto dell'attuale disposizione inversa, documentata unicamente dalla testimonianza diretta del parroco che, negli anni Ottanta del Novecento, a seguito di lavori di manutenzione, rintracciò la fondazione del catino semicircolare e della testata orientale in una posizione coincidente all'esterno con lo spigolo vivo a conci di calcare giallo, in prossimità del campanile.

La figura di Raterio si lega anche al monastero di San Pietro *ad puellas*, attestato fin dall'VIII secolo, se si presta fede alla testimonianza di Biancolini, in uno dei quartieri centrali della città, immediatamente alle spalle dell'antico *capitolium*.⁵⁷ Un atto del maggio 968, stipulato fra il vescovo e l'abate Laudiberto, conferma che il piccolo cenobio urbano, in quanto pertinenza della mensa vescovile, fu fatto oggetto di una permuta con il più importante monastero di San Zeno,⁵⁸ a seguito della quale pare che una comunità di monaci benedettini si sia trasferita entro le mura cittadine.⁵⁹

49. Per ulteriori casi non affrontati in questo saggio vd. il contributo di Tiziana Franco in questo volume.

50. M.C. MILLER, *Chiesa e società in Verona medievale*, Verona 1998, pp. 75-76, 176.

51. A. CASTAGNETTI, *Minoranze etniche dominanti e rapporti vassallatico-beneficiari. Alamanni e Franchi a Verona e nel Veneto in età carolingia e postcarolingia*, Verona 1990, pp. 117-121.

52. G.G. MEERSSEMAN, E. ADDA, J. DESHUSSES, *L'Orazionale dell'Arcidiacono Pacifico e il Carpsum del cantore Stefano. Studi e testi sulla liturgia del duomo di Verona dal IX all'XI sec.*, Friburgo 1974, p. 76; CERVATO, *Raterio cit.*, pp. 264-265; MILLER, *Chiesa cit.*, pp. 76, 92 nota 24.

53. *Ratherii veronensis* 1853 cit., col. 608.

54. *Ivi*, col. 643. MILLER, *Chiesa cit.*, p. 210.

55. L. SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909, p. 72.

56. T. LENOTTI, *Chiese e conventi scomparsi (a destra dell'Adige)*, Verona 1955, p. 27.

57. G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, IV, Verona 1752, p. 716.

58. CERVATO, *Raterio cit.*, p. 44.

59. G.G. DIONISI, *De duobus episcopis Aldone et Notingo Veronensi ecclesiae assertis et vindicatis dissertatio. Adititur Veronensis veteris agri topographia, eiusdemque expositio, nonnullorumque documentorum capituli Veronensis collectio*, Veronae 1758, pp. 128-131, 137-139.

La chiesa, occidentata in un momento successivo per questioni di carattere funzionale, oggi mostra una veste neoclassica che maschera quasi completamente le murature interne ed esterne dell'aula, a eccezione di un piccolo tratto di paramento dell'originaria facciata, sul quale s'intravede una sequenza di archetti assai semplici, però già di sapore romanico. Purtroppo, ogni considerazione sul primo periodo in cui San Pietro fu sotto il controllo dell'abbazia zenoniana deve fare i conti con la totale assenza di dati archeologici.

Le fondazioni e le trasformazioni del X secolo

A conclusione di questo intervento è necessario considerare, seppure con un cenno veloce, le chiese che sorsero a ridosso dell'arrivo di Raterio a Verona e quelle che furono fondate o trasformate negli anni che lo videro presente in città in modo discontinuo.

Fra quelle edificate all'apertura del secolo sono sicuramente degne di nota le due che ebbero nei più alti ranghi del regno i propri fondatori e che significative testimonianze documentarie contribuiscono a celebrare in modo esemplare.⁶⁰ La prima, San Salvar in Corte Regia,⁶¹ fu eretta per volere di Berengario I, in una terra del fisco regio,⁶² intorno al 915, anno in cui il re la dotò di alcuni suoi beni personali – «nos in Corte nostra in Urbe Veronensi iuxta flumen Athesim ecclesiam construxisse, quam in honorem Domini Salvatoris eiusque Genitricis dedicare».⁶³ L'altra, San Siro, fu voluta da Giovanni, cancelliere di Berengario, nel principio del X secolo sulle rovine del teatro⁶⁴ e nel 922, dopo essere stata dotata di una grande quantità di beni, fu donata a Santa Maria in Organo, assieme al proprio xenodochio: «oratorio beati Syri confessoris Christi, quod ego indignus et maximus peccator Deo adiuvante in proprio me fundavi et domini Notkerii reverendissimi sanctae veronensis Ecclesiae episcopi auctoritate cum clero tuae Ecclesiae dedicavi».⁶⁵

Ma se di queste nulla rimane di antico, si conservano invece tracce materiali di un edificio suggestivo che vide la luce al tempo di Raterio, ovvero la cappella che il conte Milone fece erigere per la salvezza della propria anima fuori dalle mura della città e che egli ricorda espressamente nel testamento del 955: «capella mea propria quam ego ipse a fundamento fieri rogavi foris muros civitate Veronense non longe ad Ecclesiam S. Firmi ubi dicitur Carnario, quae est dedicata ad honore B. Petri Apostolorum Principis».⁶⁶

Taluni ritengono che la cappella in questione si debba identificare con il vano ipogeo tuttora presente presso la tarda chiesa di San Pietro, in via San Fermo, composto da cin-

60. Tosco, *Architetti* cit., p. 29.

61. G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, II, Verona 1749, pp. 702-707; BIANCOLINI, *Notizie* IV cit., p. 723.

62. SIMEONI, *Verona* cit., p. 262.

63. *Codice diplomatico Veronese*, II, *Del periodo dei re d'Italia*, a cura di V. Fainelli, Venezia 1963, pp. 171-172, nr. 130 (d'ora in poi CDV).

64. BIANCOLINI, *Notizie* II cit., pp. 709 ss.; PIGHI, *Cenni storici* cit., pp. 16, 85, 115, 229, 231-232.

65. CDV, II, pp. 241-248, doc. 186.

66. *Ibidem*, pp. 392-398, nr. 255. F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopis Italiae et insularum adiacentium*, V, Venetiis 1720, coll. 738-739.

que ambienti quadrangolari giustapposti, voltati a crociera, che appartenevano a qualche complesso di età romana, riutilizzato solo in minima parte nel X secolo (fig. 6). Tuttavia, dato che nel XII secolo sono documentati un portico sul fronte della chiesa e un chiostro al suo fianco,⁶⁷ non è escluso che già in origine fosse previsto un edificio, la vera e propria cappella, sovrapposto o sistemato anteriormente o di fianco alle strutture preesistenti, di cui l'ambiente sopraccitato sarebbe stato perciò la cripta.⁶⁸ Se così non fosse, risulterebbe abbastanza arduo comprendere le motivazioni che spinsero Milone a scegliere un'aula così buia da rendere le funzioni religiose difficoltose da espletarsi; né sulle malte delle pareti, né su quelle delle volte, in buona parte ancora originarie, si possono rintracciare quegli inequivocabili segni causati da una persistente illuminazione artificiale, indispensabile per lo svolgimento della normale liturgia.

Nulla si può dire, infine, dell'oratorio di San Sebastiano fondato, non molto distante da porta San Fermo, dall'arcidiacono Dagiberto e ricordato, congiuntamente allo xenodochio, nel suo testamento del 20 settembre 931⁶⁹ – «oratorium Sancte Dei Genitricis Virginis Marie et Sancti Martini, et Sancti Sebastiani nec non et Omnium Sanctorum, quod ego ipse ad eorum honorem in proprio meo affundamento construxi infra civitate Verona non longe ad portam Sancti Firmi» –⁷⁰: oltre a una dote davvero cospicua, questo luogo religioso venne posto sotto la potestà degli arcidiaconi, dei sacerdoti e dei diaconi della chiesa veronese.⁷¹

Le multiformi caratteristiche del clima culturale presente in città poco prima del fiorire edilizio del nuovo secolo sono rappresentate indubbiamente nella straordinaria sperimentazione maturata all'interno dell'edificio paleocristiano di Santo Stefano.⁷² Le soluzioni adottate nel capocroce furono talmente rivoluzionarie da trovare riscontro nella penisola italiana unicamente in altri due episodi, peraltro solo vagamente assimilabili:⁷³ Santa Maria Assunta a Ivrea, nella versione del vescovo Warmondo (969-1005),⁷⁴ e la basilica ursiana a Ravenna, nelle trasformazioni intervenute fra il 970 e il 974, durante l'episcopato di Pietro IV o di Onesto II.⁷⁵

67. G.M. VARANINI, *L'area di San Fermo nel Medioevo: le vicende urbanistiche*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII Centenario del loro martirio (304-2004)*, a cura di P. Golinelli, C. Gemma Brenzoni, Verona 2004, p. 92, nota 36; *Le carte di S. Giorgio in Braida di Verona (1075-1150). Archivio Segreto Vaticano, Fondo Veneto I*, a cura di G. Tomassoli Manenti, Cittadella 2007, p. 279.

68. G. BENINI, *Le chiese di Verona*, Firenze 1988, p. 176.

69. CERVATO, *Raterio* cit., p. 120.

70. CDV, II, pp. 303-312, nr. 214.

71. LENOTTI, *Chiese* cit., p. 7.

72. La chiesa è al centro anche di una significativa vicenda legata a una permuta di due sarcofagi antichi per la valutazione della quale si rimanda al saggio di Tiziana Franco in questo volume.

73. G. VALENZANO, *Il problema del doppio ambulacro di Santo Stefano a Verona*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 26-29 settembre 2001, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004 (I convegni di Parma, 4), pp. 242, 245.

74. D. DE BERNARDI FERRERO, *La cattedrale di Ivrea*, in *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis D'Ossat*, a cura di G. Miarelli Mariani, Roma 1987, pp. 123-128.

75. P. NOVARA, *La cattedrale di Ravenna. Storia e archeologia*, Ravenna 1997, pp. 82-86.

La presenza di questa singolare struttura architettonica, letteralmente appoggiata al catino paleocristiano, si giustifica nell'esplicita intenzione di celebrare in modo esemplare il tesoro di reliquie della chiesa, peraltro ricordato nell'epigrafe del XII secolo, oggi ancorata a un pilastro della navata.⁷⁶ Questo proponimento è facilmente rintracciabile a livello architettonico proprio nella peculiare soluzione adottata in prossimità della parte mediana dei corridoi sovrapposti. Le due volte a botte semianulari che coprono l'ambulacro inferiore (fig. 7), man mano che si avvicinano all'asse mediano della chiesa, oltre che ad aumentare la propria ampiezza, s'impennano considerevolmente per appoggiarsi a una crociera, fortemente restaurata, rimarcata da quattro colonne sensibilmente più alte rispetto alle altre: evidentemente questo luogo doveva ricoprire un significato tutt'altro che marginale nella configurazione generale dell'area sacra.⁷⁷ La stessa cosa accade anche al piano superiore (fig. 8), ma l'arcata mediana, ugualmente segnata da quattro sostegni, forse era destinata a ospitare la cattedra che oggi si trova dietro all'altare maggiore. Il presbiterio risultava quindi idealmente abbracciato da un doppio percorso, a uso dei pellegrini, in basso, e riservato al clero nella elegante formulazione della loggia: una straordinaria monumentalizzazione che seppe adattarsi agli spazi preesistenti e preservare ogni parte delle strutture paleocristiane del capocroce.

76. BIANCOLINI, *Notizie storiche* I cit., pp. 12-13; A. DA LISCA, *La basilica di S. Stefano in Verona*, in «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. V, XIV, 1936, p. 85; MEERSSEMAN, ADDA, DESHUSSES, *L'Orazionale* cit., p. 78.

77. Il complesso sistema di relazioni fra architettura e decorazione della parte orientale dell'edificio è analizzato da Tiziana Franco in questo volume, cui si rimanda.



Fig. 1. Vedute di San Pietro in Castello, disegno di Gaetano Cristofali, Biblioteca Civica di Verona, ms. 1002, cartelle X, XXXV, XXXVII.



Fig. 2. Verona, chiesa di San Zeno e complesso monastico.



Fig. 3. Verona, chiesa di San Zeno: fianco nord della basilica.



Fig. 4. Verona, chiesa di San Giovanni in Fonte, capitello.



Fig. 5. Verona, chiostro capitolare, capitello.



Fig. 6. Verona, chiesa di San Pietro Incarnario, pianta del sotterraneo.



Fig. 7. Verona, chiesa di Santo Stefano, corridoio anulare inferiore.



Fig. 8. Verona, chiesa di Santo Stefano, loggia absidale.

TIZIANA FRANCO

CON GLI OCCHI DI RATERIO: NOTE SULLA CULTURA ARTISTICA VERONESE DI X SECOLO

Transiti

Altri, in questa sede, discutono sull'immagine di Verona offerta dall'*Iconografia rateriana*, valutando le ragioni di un possibile prototipo più antico, la vischiosità degli schemi iconografici o i richiami puntuali tra la città rappresentata e quella che concretamente stava davanti agli occhi di Raterio e dei suoi contemporanei nel X secolo. Per parte mia, la perduta pergamena e la sua stessa vicenda, insieme alla copia settecentesca che ne resta,¹ servono da obbligato punto di partenza per tentare di illuminare la cultura artistica veronese al tempo del vescovo Raterio,² facendo riferimento al poco che ne rimane e a quanto ne ricordano le fonti scritte. *L'Iconografia*, legata all'iniziativa dell'inquieto prelado e, poi, presto portata oltralpe, può infatti ben rappresentare in modo emblematico la rete di scambi e d'influenze che fu peculiare alla città nell'alto medioevo. Verona era allora un centro di notevole rilevanza «per la partecipazione ai massimi livelli politici dei suoi conti e dei suoi vescovi»³ e perché, soprattutto con Berengario I, ma non solo, fu frequentemente sede del sovrano; il suo pregio strategico stava nel trovarsi in una 'zona' di transito verso l'area tedesca e di raccordo tra importanti strade di tradizione romana,⁴ cui si affiancavano

1. Biblioteca Capitolare di Verona (d'ora in poi BCapitVr), cod. CXIV. 106. Un'accurata presentazione delle vicende del codice e, in particolare, dell'*Iconografia Rateriana* che vi si trova è offerta da C. CIPOLLA, *L'antichissima iconografia di Verona secondo una copia inedita*, in «Memorie della R. Accademia dei Lincei» (Classe Scienze morali, storiche e filologiche), VIII, 1901, pp. 49-60, ried. in *Scritti di Carlo Cipolla. I. Alto Medioevo*, Verona 1978, pp. 233-250. Si segnala, inoltre, la scheda nel catalogo della più recente mostra a cui l'*Iconografia* è stata esposta: Y. MARANO, in *I Longobardi. Dalla caduta dell'impero all'alba dell'Italia*, catalogo della mostra a cura di G.P. Brogiolo, A. Chavarría Arnau (Torino, settembre-dicembre 2007), Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 183-184.

2. Sulla figura di Raterio, si rimanda al saggio di Maria Clara Rossi in questa sede, anche per la bibliografia precedente. Per un quadro d'insieme sulla situazione veronese A. CASTAGNETTI, *Dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente all'Impero Romano-Germanico (476-1024)*, in *Il Veneto nel Medioevo*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, I, Verona 1989, pp. 3-80, in part. 28-66.

3. A. CASTAGNETTI, *Il Veneto nell'alto medioevo*, Verona 1990, p. 64.

4. S.A. BIANCHI, *La viabilità terrestre in territorio veronese fra norme teoriche e realizzazioni pratiche (secoli XII - XV)*, in *Per terre e per acque. Vie di comunicazione nel Veneto dal Medioevo alla prima età moderna*, Atti del convegno, Monselice 16 dicembre 2001, a cura di D. Gallo, F. Rossetto, Padova 2003, pp. 203-238, in part. p. 203, 208. Nello stesso volume si veda, inoltre, anche per la bibliografia precedente, C. AZZARA, *Le vie di*

grandi e piccole vie fluviali, prima fra tutte quella dell'Adige,⁵ il fiume che l'*Iconografia rateriana* mostra con bella evidenza come asse di riferimento della struttura urbana. Non è perciò un caso che, proprio in età berengariana, si sia avuta «un'intensa attività di donazione, scambi e conferme in tutta l'area compresa tra Tartaro e Tione», legata al controllo di percorsi fluviali che, con le collegate strutture portuali, erano un importante «punto di accesso per il Po e l'Adriatico». ⁶ Le mire su questa zona erano tanto di parte laica quanto ecclesiastica, ma strategiche vi risultavano, in particolare, le estese proprietà di importanti monasteri, come quelli di San Silvestro di Nonantola, di Santa Maria in Organo e di San Zeno a Verona,⁷ tanto che a quest'ultimo, nel 924, Rodolfo II concesse di poter tenere, senza carichi fiscali, due navi sul Po, sull'Adige e in altri fiumi del territorio.⁸ Malgrado ciò, come è stato sottolineato da Gian Maria Varanini, la città di Verona non risulta avere avuto in questo momento caratteri spiccati di centro mercantile,⁹ ma la sua apertura 'internazionale' sembra essere stata piuttosto legata alla rilevanza proprio come sede di poteri politici e religiosi e alla fitta, varia circolazione di uomini che vi era connessa.

Opere mobili e preziose

È questo il contesto che spiega, oltre al caso dell'*Iconografia*, anche la produzione e la circolazione libraria che ruotò attorno all'episcopio, trovando proprio nella presenza di un uomo di relazioni allargate come Raterio e nel suo 'grande accanimento di lettura' una sollecitazione e un'apertura di orizzonti.¹⁰ Dovette essere, forse, realizzata per sua inizia-

comunicazione delle Venezie fra tardo antico e alto Medioevo, pp. 79-92. Per un dettagliato quadro della situazione nella bassa veronese si veda F. SAGGIORO, *Insedimento e monasteri nella pianura veronese tra VIII e XIII secolo*, in *Monasteri e castelli fra X e XII secolo. Il caso di San Michele alla Verruca e le altre ricerche storico-archeologiche nella Tuscia occidentale*, a cura di R. Francovich, S. Gelichi, Firenze 2003, pp. 169-182, in part. pp. 173-175.

5. A. CASTAGNETTI, *La pianura veronese nel Medioevo. La conquista del suolo e la regolamentazione delle acque*, in *Una città e il suo fiume. Verona e l'Adige*, a cura di G. Borelli, Verona 1977, pp. 33-138.

6. SAGGIORO, *Insedimento e monasteri* cit., pp. 169-173; si veda, inoltre, in rapporto ai recenti scavi di Nogara, relativi ai resti di un'area di porto fluviale sul Tartaro, F. SAGGIORO, N. MANCASSOLA, L. SALZANI, C. MALAGUTI, E. POSSENTI, M. ASOLATI, *Alcuni dati e considerazioni sull'insediamento d'età medievale nel Veronese. Il caso di Nogara – secoli IX-XIII*, in «Archeologia medievale», XXVIII, 2001, pp. 465-495.

7. Cfr. anche per la bibliografia precedente, SAGGIORO, *Insedimento e monasteri* cit., pp. 169-182.

8. *I diplomi italiani di Lodovico III e di Rodolfo II*, a cura di L. Schiaparelli, Roma 1910 (Fonti per la storia d'Italia, 37), n. 7 (924, novembre 12); *Codice diplomatico veronese* (d'ora in poi CDV, II), a cura di V. Fainelli, II, Venezia 1963, n. 191 (924, dicembre 12).

9. G.M. VARANINI, *Aspetti della società urbana nei secoli IX-X*, in *Il Veneto nel Medioevo* cit., I, pp. 201-235, in part. pp. 221-225; diversamente V. CAVALLARI, *Commercio e mercato nell'alto medioevo*, Verona 1938; Id., *Raterio e Verona (qualche aspetto di vita cittadina nel X secolo)*, Verona 1967.

10. La citazione è da C. LEONARDI, *Raterio e Marziano Cappella*, in «Italia medievale e umanistica», II, 1959, pp. 73-102, dove le vicende del codice leidense (Bibl. Univ., Voss. Lat. F. 48), contenente il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Cappella, documentano in modo esemplare la mobilità di un codice e il suo uso da parte di Raterio. Si veda inoltre G. CAVALLO, *Libri scritti, libri letti, libri dimenticati*, in *Il secolo di ferro: mito e realtà del secolo X*, «Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'Alto medioevo», Spoleto 19-25 aprile 1990, XXXVIII, II, Spoleto 1991, pp. 759-794.

tiva, durante l'ultimo soggiorno sulle rive dell'Adige, la preziosa copia della I Decade di Livio che oggi si conserva presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze,¹¹ mentre si è ipotizzato l'arrivo a Verona per suo tramite dell'elegante *Sacramentario* D 47 della Biblioteca Capitolare di Padova, il quale, realizzato presso lo *scriptorium* di corte di Lotario I intorno alla metà del IX secolo, già nel X risulta in uso dentro i confini della diocesi veronese.¹²

Attraverso gli scritti di Raterio, oltre che con l'aiuto di alcuni testamenti coevi,¹³ è possibile inoltre documentare a Verona, tanto in ambito laico quanto ecclesiastico, una variata domanda di prodotti di lusso e il loro apprezzamento, anche come indicatori di prestigio e grado sociale.¹⁴ Nel V libro dei *Praeloquia*, ad esempio, egli condannava duramente le *babilonicas pompas*¹⁵ del clero, elencando con compiacimento di letterato, oggetti preziosi come *sciphis et habenis aureis, scutellis et murenis argenteis*,¹⁶ *frenis germanicis, sellis saxonibus*,¹⁷ si soffermava poi sugli eccessi nella scelta dei paramenti, evocando *mastruga pro cappa, galerus ungarico pro sacerdotali pileo, sceptro [...] pro baculo*.¹⁸ Gli aggettivi *ungaricus, saxonibus, germanicus*

11. G. BILLANOVICH, *Dal Livio di Raterio (Laur. 63, 19) al Livio del Petrarca (B.M., Harl. 2493)*, in «Italia medievale e umanistica», II, 1959, pp. 104-133; ID., *Petrarca e i libri della cattedrale di Verona*, in *Petrarca, Verona e l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi, Verona 19-23 settembre 1991, a cura di G. Billanovich, G. Frasso, Padova 1997, pp. 117-178, in part. p. 147. Lo stesso autore, tuttavia, in *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, I, Padova 1981, p. 266, nota 1, abbandona l'ipotesi in precedenza avanzata di riconoscere, in tutto o in parte, proprio a Raterio le postille presenti nel codice, ma rimane convinto che sia stato prodotto a Verona 'all'ombra' del prelado fiammingo. Lo mette in dubbio CAVALLI, *Libri scritti* cit., p. 777.

12. Si veda, anche per la bibliografia precedente, F. TONIOLO, *Le miniature del Sacramentario D 47 della Biblioteca Capitolare di Padova: un'opera della Scuola di Corte dell'imperatore Lotario*, in *De Lapidibus Sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 397-407.

13. Nel suo testamento, stilato nel 922, Giovanni, vescovo di Verona, lascia al suo xenodochio cittadino «*vascula erea, ferrea, stannea, argentea*» (CDV, II, n. 186 - 922, agosto); si possono, inoltre, ricordare, come indici di un analogo apprezzamento, testamenti del secolo precedente, come quelli di Engelberto di Erbé (846 - vi si elencano «*baugos duos, balcio uno, forsele argenteo uno, sperones argenteos duos, betramo aureo uno, curtina una, spatia una, coclare argentea una, busele argentea una, [...] opario ereo uno, urciolo ereo uno*») e del vescovo Billongo (846 - vi si menzionano «*mobilia vero meas ta(m) auru(m) argentu(m) here stagnor(um) scirpa lineis laneis siricis cadriges et universas mobilia meas*»); cfr. *Codice diplomatico veronese* (d'ora in poi CDV, I), a cura di V. Fainelli, I, Venezia 1940, n. 181 (846, maggio 28); n. 182 - 846, dicembre 12). Un utile riferimento su questi temi si ha in C. LA ROCCA, L. PROVERO, *The Dead and their Gifts. The Will of Eberhard, Count of Friuli and his Wife Gisela, Daughter of Louis The Pious (863-864)*, in *Rituals of Power*, a cura di F. Theuvs, J.L. Nelson, Leiden, Boston-Köln 2000, pp. 225-280, in part. pp. 249-259.

14. Cfr. *Ratherii Veronensis Praeloquiorum libri VI*, a cura di P.L.D. Reid, Turnhout 1984, p. 34 (I, 33); richiama l'attenzione su questo passo C. LA ROCCA, *Donare, distribuire, spezzare. Pratiche di conservazione della memoria e dello status in Italia tra VIII e IX secolo*, in *Sepolture tra IV e VIII secolo*, a cura di G.P. Brogiolo, G. Cantino Wataghin, Padova 1998, pp. 77-87. Per un quadro d'insieme su questi problemi si veda F. BOUGARD, *Tesori e mobilia italiani nell'alto medioevo*, in *Tesori. Forme di acculturazione della ricchezza nell'alto medioevo*, a cura di S. Gelichi e C. La Rocca, Roma 2004, pp. 69-122.

15. *Ratherii Veronensis Praeloquiorum* cit., p. 147 (V, 6).

16. *Ratherii Veronensis Praeloquiorum* cit., pp. 147, 149 (V, 6, 9).

17. *Ratherii Veronensis Praeloquiorum* cit., p. 149 (V, 9). Di seguito (p. 150 - V, 12), cita «*equos aureis ornatos torquibus, frenis argenteis*».

18. *Ratherii Veronensis Praeloquiorum* cit., p. 150 (V, 11); hanno già attirato l'attenzione su questo passo CAVALLARI, *Raterio e Verona* cit., p. 32; P. GOLINELLI, *Il Cristianesimo nella Venetia altomedievale. Diffusione,*

rientrano, come *babilonicus*, nella retorica 'involuta e barocca' del prelato,¹⁹ ma alludono, probabilmente, anche alle variate fogge di una *élite* al potere, composita per provenienza, di cui Raterio era un degno rappresentante. Gli oggetti da lui più spesso citati sono quelli in metallo prezioso,²⁰ confermando il loro riconosciuto valore, non solo venale, e il conseguente, ben documentato, rilievo sociale goduto dai fabbri,²¹ il cui spettro di produzione poteva oscillare da spade, finimenti per cavalli e vasellame ai più raffinati oggetti di oreficeria, soprattutto, di destinazione liturgica. Purtroppo a Verona e nel suo territorio non restano esempi superstiti di queste opere preziose, né indicazioni circa l'arredo mobile in uso nelle principali chiese urbane, ma si può citare l'inventario risalente al X secolo della scomparsa pieve rurale di San Pietro in Tillida nella bassa veronese, reso noto da Andrea Castagnetti.²² Malgrado fosse una chiesa di non particolare rilevanza, è significativo che le risultino in dotazione, oltre a un piccolo nucleo di libri, tre calici e un turibolo, di cui non si specifica il tipo di metallo, tre patere di stagno, cinque croci pendenti d'argento, ma anche tre tovaglie di seta, tre fazzoletti dello stesso tessuto e quattro panni di lino.²³ Nel caso particolare si tratta di manufatti tessili perduti funzionali alla celebrazione, ma vanno ricordati anche i tendaggi utili per l'arredo delle chiese, spesso citati dalle fonti scritte, che possono essere rappresentati per via indiretta, ad esempio, dal semplice, ma ancora vivido velario dipinto presente in San Severo a Bardolino (fig. 1), databile per inequivocabili ragioni stratigrafiche tra il IX secolo e il X secolo.²⁴

Pallia

Le tappezzerie e i tessuti presenti nei più esclusivi ambienti residenziali si possono evocare soltanto con l'aiuto delle fonti scritte e, tra queste, anche i testi rateriani, nei quali,

istituzionalizzazione e forme di religiosità dalle origini al X secolo, in *Il Veneto nel Medioevo* cit., I, p. 309; VARANINI, *Aspetti della società urbana* cit., p. 222.

19. Gli aggettivi si devono a G. VINAY, *Raterio o di una storiografia inattuale*, in *Raterio da Verona*, Atti del X convegno del Centro studi sulla spiritualità medievale, Todi 12-15 ottobre 1969, Todi 1973, pp. 11-34, in part. p. 12; sulla scrittura di Raterio si veda E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. it. Milano 1960, pp. 124-141.

20. Oltre ai passi già citati, si vedano Ratherii Veronensis, *Praeloquiorum* cit., pp. 34 (I, 33), 149 (V, 10); *De Translatione S. Metronis*, in Ratherii Veronensis, *Opera minora*, ed. P.L.D. Reid, Thurnholts 1976, pp. 11-13.

21. VARANINI, *Aspetti della società urbana* cit., pp. 226-227; SAGGIORO, MANCASSOLA, SALZANI, MALAGUTI, POSSENTI, ASOLATI, *Alcuni dati e considerazioni* cit., p. 467.

22. A. CASTAGNETTI, *La pieve rurale nell'Italia padana. Territorio, organizzazione patrimoniale e vicende della pieve veronese di San Pietro di "Tillida" dall'alto Medioevo al secolo XIII*, Roma 1976. Cfr. BOUGARD, *Tesori* cit., pp. 93-100, in part. 98.

23. CASTAGNETTI, *La pieve rurale* cit., pp. 123-125, 180.

24. L.O. PIETRIBIASI, *Tipologie, modelli e varianti dei velari e dei partimenti ornamentali nella pittura romana del Patriarcato di Aquileia*, tesi di dottorato di ricerca (Università di Udine, XVI ciclo), 2003, p. 94; F. PIETROPOLI, *Verona (VIII-XII secolo)*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2004, pp. 153-182, in part. p. 179, nota 8; L.O. PIETRIBIASI, *Il velario dipinto nelle chiese venete medievali tra IX e XIII secolo: iconografia e allegoria*, in *Studi e fonti del Medioevo vicentino e veneto*, III, a cura di T. Bellò, A. Morsolotto, Vicenza 2006, pp. 71-138, in part. p. 75; L. FABBRI, *Cripte. Diffusione e tipologia nell'Italia nordorientale tra IX e XII secolo*, Caselle di Sommacampagna (Verona) 2009, pp. 137-148, in part. pp. 140, 144.

ad esempio, si registrano le *curtinulae* che egli voleva lasciare in eredità ai suoi domestici²⁵ o si descrive uno *scabellum tapete gothico tectum*,²⁶ dove l'aggettivo qualifica probabilmente una peculiare produzione tecnica di origine nordica. Raterio, tuttavia, teneva soprattutto, al buon mantenimento degli edifici sacri, che, come egli scrive, offrivano alla città e ai suoi poveri «un tetto che dura secoli e muri che resistono eterni».²⁷ Rifacendosi alla normativa sinodale, in una lettera del 966, egli richiamava il clero veronese, tra le altre cose, all'obbligo di una completa e *mundissima* dotazione di paramenti e arredi per gli altari e le celebrazioni che vi si compivano,²⁸ ma l'unica opera tessile superstite di questo tipo è, allo stato attuale, il velo di Classe, risalente a poco meno di due secoli prima: un raro ricamo che, per quanto ne resta, è probabilmente da riconoscere nella «copertura con inusuali colori» che il *Versus de Verona*,²⁹ alla fine dell'VIII secolo, descrive sul luogo dove erano deposte le reliquie dei santi Fermo e Rustico.³⁰ Va nondimeno ricordato di come Raterio abbia scritto di essersi fatto inviare dei *pallia*, cioè delle stoffe preziose, da Venezia,³¹ a testimonianza dell'attività dei *negociatores venetici*,³² cioè di quei mercanti veneziani che precocemente ebbero monopolio del commercio di stoffe orientali in occidente, tanto che, in tempi prossimi, il vescovo di Cremona Liutprando protestava «contro la proib-

25. Si veda il testamento di Raterio in *Ratherii Veronensis episcopi opera omnia iuxta editionem Veronensem anno 1765 curantibus Petro et Hieronymo fratribus Balleriniis presbyteris Veronensibus datam ad prelum revocata, Patrologiae cursus completes*, ed. J.P. Migne, T. 136, Paris 1853, p. 643; cfr. *The Complete Works of Rather of Verona*, translated with an introduction and notes by P.L.D. Reid, Binghamton, New York 1991, p. 62.

26. *Ratherii Veronensis Praealiquorum* cit., p. 149 (V, 10). Sulla lunga storia del termine gotico si veda X. MURATOVA, «Questa maniera fu trovata da i Goti», in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, Napoli 1994, pp. 23-56.

27. Cfr. *Liber Apologeticus*, in *Die Briefe des Bischofs Rather von Verona*, bearbeitet von F. Weigle, Weimar 1949, pp. 169-178, in part. p. 173. La traduzione del passo è tratta da G. MONTICELLI, *Raterio vescovo di Verona (870-974)*, Milano 1938, p. 280.

28. *Die Briefe des Bischofs Rather* cit., n. 25, p. 131: «Nullus cantet sine amictu, alba, stola, fanone et planeta [...] Et haec vestimenta nitida sint et ad nullos usus alios sint. Corporale mundissimum sit, altare copertum de mundis linteis». Cfr. BOUGARD, *Tesori* cit., p. 95.

29. R. AVESANI, *Il re Pipino, il vescovo Annone e il Versus de Verona*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli, C. Gemma Brenzoni, Milano 2004, pp. 247-261, che rilegge il passo in questione, dando una interpretazione diversa da quella di Pighi. L'identificazione con il velo di Classe è stata proposta da L. Simeoni, in *Verona rythmica descriptio*, ed. a cura di L. Simeoni, Bologna 1919, p. XXXIV.

30. *Veronae rythmica descriptio*, ed. a cura di L. Simeoni, Bologna 1919 (RIS, II 1).

31. *Die Briefe des Bischofs Rather* cit., n. 19, p. 109 (965, giugno); n. 32, p. 181 (968, giugno): «Sed pallia Ratherii vanissimi inertia, nil prorsus illi nisi huiusmodi conferentia! O Venetia, cuius pallia tam sunt gratis etiam accipientibus vilia, ut emi ex his neque ipsa possit inefficax nihilque conferens gratia». Cfr. C.G. MOR, *Spigolature storico-giuridiche dell'epistolario rateriano*, in «Studi storici veronesi "Luigi Simeoni"», IV, 1953, pp. 45-56, in part. p. 54; CAVALLARI, *Raterio e Verona* cit., p. 32. Sul termine *pallium* e sui suoi significati, oltre che per un quadro d'insieme sul commercio di tessuti preziosi in area padana nel corso dell'altomedioevo, si veda M. BETTELLI BERGAMASCHI, *Palii serici a Brescia nel monastero di Ansa e Desiderio*, in *S. Giulia di Brescia: archeologia, arte, storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa*, Atti del convegno, Brescia 4 maggio 1990, a cura di C. Stella e G. Brentegani, Brescia 1992, pp. 147-162.

32. *Die Briefe des Bischofs Rather* cit., n. 32; cfr. CAVALLARI, *Raterio e Verona* cit., pp. 29-53, in part. p. 49, nota 23; VARANINI, *Aspetti* cit., pp. 221-225.

zione di acquistare personalmente a Costantinopoli quei palii serici» che vedeva caricare sulle navi veneziane.³³

La suggestione di queste preziose stoffe orientali, usate spesso in rapporto al culto delle reliquie,³⁴ è ben testimoniata dalla decorazione dipinta che orna il giro absidale della chiesa veronese di Santo Stefano (fig. 2), dove inquadra le finestrelle aperte tra l'area dell'altare maggiore e il corridoio inferiore del doppio ambulacro: una struttura che fu aggiunta al corpo della chiesa paleocristiana plausibilmente fra X e XI secolo.³⁵ La pittura murale, strettamente funzionale alla struttura architettonica, simula la presenza di un pregiato tendaggio a *rotae* dal bordo perlinato e gemmato contenenti leoni accovacciati e aquile ad ali spiegate su fondo blu (fig. 3), secondo una tipologia di ampio riscontro in stoffe seriche bizantino-sassanidi, come quelle conservate, ad esempio, ad Auxerre, a Bressanone o a Ravenna.³⁶ Doretta Davanzo Poli ha osservato che «perlinatura e gemme incastonate lungo le cornici circolari e nelle bordure zigzaganti sembrano riferirsi più ad un ricamo [...] che ad un tessuto»,³⁷ ma va tenuto in conto di come il repertorio ornamentale di una maestranza di pittori potesse interferire sulla fedeltà di ripresa dei modelli tessili. È al riguardo significativo rilevare come lo schema decorativo di questi partimenti e le finte applicazioni di perle trovino una forte coincidenza nella mandorla gemmata che racchiudeva la *Maiestas Domini* sulla volta del sacello di San Michele presso il monastero dei Santi Nazaro e Celso (fig. 10), parte di un ciclo datato 996, di cui si parlerà più oltre. Il riscontro offre un utile appiglio cronologico per la decorazione absidale di Santo Stefano, dove è palese l'imitazione di un drappo appeso quale addobbo delle parti liturgicamente importanti della chiesa; il prezioso tessuto dipinto, profilato da una fascia rossa, copre infatti solo la parte centrale della parete, staccando ai lati contro un fondo uniforme, e venne usato anche come degna inquadratura per gli accessi dell'ambulacro superiore, come risulta dai brani superstiti attorno all'arcata meridionale.

33. D. DAVANZO POLI, *Dalle origini alla caduta della Repubblica*, in D. DAVANZO POLI, S. MORONATO, *Le stoffe dei Veneziani*, Venezia 1994, pp. 13-103, in part. p. 13; EAD., *Stoffe e pittura: dalle origini al secolo XIII*, in *La pittura nel Veneto. Le origini* cit., pp. 293-308, in part. pp. 294-295.

34. Sui canali d'arrivo delle stoffe orientali, sul loro uso e sulla loro imitazione si veda, anche per la bibliografia precedente, J. LECLERQ-MARX, *L'imitation des tissus "orientaux" dans l'art du Haut Moyen Âge et de l'époque romane. Témoignage et problématiques*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio, l'Islam*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 21-25 settembre 2004, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 456-469.

35. Sui problemi posti dal doppio ambulacro di Santo Stefano, anche per la bibliografia precedente, si vedano G. VALENZANO, *Il problema del doppio ambulacro di Santo Stefano a Verona*, in *Arte Lombarda*, Atti del IV convegno internazionale di studi, Parma 26-29 settembre 2001, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 240-246; P. PIVA, *L'ambulacro e i "tragitti" di pellegrinaggio nelle chiese d'Occidente. Secoli X-XII*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Milano 2010, pp. 81-129, in part. p. 90-94. Si rimanda, inoltre, al contributo di Fabio Coden in questa sede.

36. Sulla decorazione di Santo Stefano si vedano: M.T. CUPPINI, *Pitture murali restaurate*, Calliano 1978, p. 21; G. LORENZONI, *La pittura medievale nel Veneto*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano 1994, pp. 105-111, in part. p. 108; DAVANZO POLI, *Stoffe* cit., p. 294; PIETROPOLI, *Verona* cit., pp. 157-159; VALENZANO, *Il problema* cit., p. 242; PIETTRIBIASI, *Il velario dipinto* cit., pp. 76-78.

37. DAVANZO POLI, *Stoffe* cit., p. 294.

La 'presenza' dell'antico

Un tale allestimento dipinto, come si è già accennato, doveva essere funzionale al culto delle molte reliquie di santi martiri e di vescovi, tanti di provenienza orientale, che la chiesa conservava, tanto che già nel *Versus de Verona* vi si elencano quelle del protomartire Stefano, di Fiorenzo, Vendemiale, Mauro, Mammaso, Andronico, Probo e dei quaranta martiri di Sebaste.³⁸ Un interessante documento del 947 attesta che il vescovo Raterio, in cambio di un terreno, cedette a Garimberto, diacono della cattedrale e rettore di Santo Stefano, due sarcofagi antichi presenti nel cimitero della chiesa, presso il luogo di sepoltura di san Mauro, vescovo di Verona.³⁹ La testimonianza, da un lato, avverte di come a Santo Stefano il culto dei corpi santi fosse articolato tra l'interno della chiesa e l'area cimiteriale circostante, dall'altro, propone un'attestazione precoce di riuso e apprezzamento dei sarcofagi antichi.⁴⁰ Non si tratta di un caso isolato, nel quadro di una città dove l'«antico», come mostra l'*Iconografia rateriana*, era una presenza concreta e quotidiana, anche se spesso vissuta secondo una logica vitale di sfruttamento e di riuso utilitaristico.⁴¹ Tra le rade testimonianze superstiti, ve ne sono alcune che documentano come il confronto con i modelli antichi potesse diventare, talora, perentorio e ammirato. Questo risulta palese, ad esempio, nei capitelli che coronano la coppia di colonne poste in corrispondenza dell'accesso al presbitero della chiesa di San Zeno a Bardolino (figg. 4-5), riferibili alla prima metà del IX secolo: quello sulla destra è un elegante esemplare romano di tipo ionico che, con chiara intenzione preziosa, è stato riusato e adattato, scarpellandone delle parti, mentre il suo corrispettivo sul lato opposto ne è una copia fedele, seppure irrigidita e coincidente, tanto nella fattura quanto nelle stilizzazioni, con gli altri capitelli presenti nell'edificio.⁴²

Un altro caso significativo è, al riguardo, quello del rovinato riquadro votivo, raffigurante la Madonna col Bambino fra due angeli, che fu dipinto nell'aula nord dell'ipogeo di

38. Per presenza di sepolture vescovili presso la chiesa si veda C. FIORIO TEDONE, *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille. Verona*, in *Il Veneto nel Medioevo* cit., pp. 121, 297; per la dotazione di reliquie della chiesa, testimoniata anche da un'iscrizione lapidea di XII secolo, si vedano G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, I, Verona 1749, pp. 12-13; A. DA LISCA, *La basilica di S. Stefano in Verona*, in «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. V, XIV, 1936, p. 85; G.G. MEERSSEMAN, E. ADDA, J. DESHUSSES, *L'Orazionale dell'Arcidiacono Pacifico e il Carpsum del cantore Stefano. Studi e testi sulla liturgia del duomo di Verona dal IX all'XI sec.*, Friburgo 1974, p. 78.

39. CDV, II, p. 360, n. 237; segnala già il documento G. TRAINA, *Fruizione utilitaristica e fruizione culturale: i reimpieghi nelle Venezia*, in *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Atti del convegno, Pisa 5-12 settembre 1982, a cura di B. Andreae, S. Settis, Marburg, Lahn, Pisa 1984, pp. 63-70.

40. TRAINA, *Fruizione* cit., pp. 63-70.

41. Per questi problemi in contesto urbano si veda C. LA ROCCA, «Dark Ages» a Verona: edilizia privata, aree aperte e strutture pubbliche in una città dell'Italia settentrionale, in *Paesaggi urbani dell'Italia padana nei secoli VIII-XIV*, Bologna 1988, pp. 71-122, in part. p. 103-109.

42. FIORIO TEDONE, *Le tracce materiali* cit., p. 160; M. IBSEN, *La produzione artistica*, in *Archeologia a Garda e nel suo territorio (1998-2003)*, a cura di G.P. Brogiolo, M. Ibsen, C. Malaguti, Firenze 2006, pp. 257-354, in part. p. 317, anche per bibliografia precedente. Sulla chiesa, anche per la bibliografia precedente, si veda F. MOSCARDO, *San Zeno di Bardolino nei resoconti delle visite pastorali: nuovi spunti di ricerca*, in «Annuario storico zenoniano», 2011, pp. 85-98.

Santa Maria in Stelle, plausibilmente tra VIII e IX secolo, sovrappponendosi al ciclo più antico, riferibile al V secolo.⁴³ La figura meglio apprezzabile è quella dell'angelo posto a sinistra della Vergine (fig. 6), in alcune parti del quale, come la veste in corrispondenza della spalla destra, si legge bene l'esecuzione veloce e incisiva fatta di larghe pennellate di colore liquido, che costruiscono le forme con sintetica, ma plastica efficacia. L'impressione è che il dipingere 'in presenza' delle pitture antiche abbia sollecitato uno spirito di emulazione, come credo possa documentare il confronto con le figure togate nella vicina scena del *Collegio apostolico* (fig. 7),⁴⁴ ma era uno 'sguardo' reattivo che, per quanto si può ricostruire, nasceva nel quadro di una più allargata, analoga sensibilità figurativa, giusta la testimonianza di altri dipinti veronesi databili tra lo scorcio dell'VIII e la prima metà del IX secolo. Mi riferisco al noto omeliario del vescovo Eginò, dove il riferimento a modelli tardoantichi «appare particolarmente diretto»,⁴⁵ alle pitture dell'abside nord di San Zeno, da me di recente legate a questa congiuntura,⁴⁶ e, ancora, quelle in San Zeno a Bardolino, nella cui figura di san Pietro Giovanni Lorenzoni ha efficacemente riconosciuto un «gusto colto per il comporre solenne, monumentale, di estrazione tardoromana».⁴⁷

Ut in parietibus soles videre

Molto più difficile è invece ricostruire la temperie figurativa del X secolo, dato che il documentato dinamismo riguardante l'edilizia sacra, di cui anche Raterio fu un attivo

43. T. FRANCO, *Intorno a una pittura votiva altomedievale nell'ipogeo di Santa Maria in Stelle*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 73-76, anche per la bibliografia precedente. Sull'ipogeo e sulla sua decorazione più antica si vedano W. DORIGO, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Valpantena*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 6, 1968, pp. 9-31; F. ZULIANI, *I frescanti di Santa Maria in Stelle*, in *I maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 1-8; S. LUSUARDI SIENA, *Santa Maria in Stelle*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2004, pp. 212-220.

44. Per questa raffigurazione è stata proposta una datazione sul volgere fra V e VI secolo; si vedano al riguardo DORIGO, *L'ipogeo* cit., p. 24; ZULIANI, *I frescanti* cit., p. 8; LUSUARDI SIENA, *Santa Maria in Stelle* cit., p. 218.

45. G. MARIANI CANOVA, *La miniatura*, in *La pittura nel Veneto. Le origini* cit., p. 223; sul codice (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Phillipps 1676) si vedano, inoltre, anche per la bibliografia precedente, K. BIERBRAUER, *Eginò, Codice di*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 773-775; M. CAMILLE, *Word, text, image and the early church fathers in the Eginò codex*, in *Testo e immagine nell'Alto medioevo*, Atti delle Settimane di Studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 15-21 aprile 1993, XLI, I, Spoleto 1994, pp. 65-92; C. MATTHE, *Mémoire et devoirs d'un évêque: l'iconographie du codex d'Éginon*, in *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris 2000, pp. 215-230; PIETROPOLI, *Verona* cit., pp. 153-154; F. TONIOLO, *Manuscript circulation patterns in Francia Media: Verona and Northeast Italy, land of contacts*, Atti del convegno *Francia Media*, Bruxelles-Gand maggio 2006, in corso di stampa.

46. T. FRANCO, *Un'addenda carolingia: le pitture dell'abside nord di San Zeno a Verona*, in «Nuovi Studi», 15, 2010, pp. 5-11.

47. G. LORENZONI, *Le pitture carolingie di S. Zeno di Bardolino*, in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 9-16, in part. p. 10; le pitture nella chiesa sono state scoperte nel 1959 e rese note da P. GAZZOLA, *S. Zeno di Bardolino*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, I, 1961, pp. 237-246; si vedano, anche per la bibliografia precedente, PIETROPOLI, *Verona* cit., pp. 154-155; IBSEN, *La produzione artistica* cit., pp. 284-285.

promotore,⁴⁸ non trova un corrispettivo nella testimonianza delle fonti o in un significativo numero di dipinti superstiti. Gli stessi scritti del vescovo sono parchi di riferimenti al campo della pittura, anche se gli può essere attribuito l'incisivo schizzo ad inchiostro di un leone che, omogeneo alle sue glosse al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, dimostra una buona capacità e una resa non banale della bestia dello Zodiaco (fig. 8).⁴⁹ Egli, figlio di un carpentiere,⁵⁰ poneva nondimeno i pittori tra le categorie sociali più basse,⁵¹ richiamandone l'attività in modo incidentale, ad esempio, nel passo dove condannava gli eccessi mondani che portavano a dipingere perfino le botti, mentre le pareti delle chiese rimanevano coperte di fuliggine.⁵² Per quanto si può ricostruire nessuna delle opere pittoriche di X secolo ancora esistenti in ambito veronese può essere contemporanea alla presenza o legata all'iniziativa di Raterio. Liberato il campo da assegnazioni indebite, come quella della *Crocifissione* proveniente dal complesso di San Pietro Incarnario, databile invece alla seconda metà del XII secolo,⁵³ le poche opere superstiti sono plausibilmente riferibili ai decenni successivi all'ultimo soggiorno rateriano.

In area gardesana resta soltanto l'iscrizione dipinta che proviene dall'abside del distrutto sacello di San Pietro a Cisano, dove era parte di una decorazione aniconica che, sullo scorcio dell'Ottocento, Carlo Cipolla ebbe ancora modo di descrivere e di datare fra X e XI secolo, facendo riferimento al dato epigrafico.⁵⁴ In città, oltre al velario dipinto nella chiesa di Santo Stefano, l'unica testimonianza che si può reperire è invece quella del più antico, disgregato ciclo del sacello rupestre di San Michele, resto di una più ampia strut-

48. Per questo tema si rimanda al saggio di Fabio Coden in questa sede.

49. Leida, Bibl. Univ., Voss. Lat. F. 48, c. 80r; cfr. LEONARDI, *Raterio* cit., pp. 73-102, in part. p. 90, tav. II. Lo studioso, in rapporto al testo, lo interpreta come segno zodiacale, ipotizzando lo stimolo offerto al vescovo dal vicino disegno marginale che, anteriore e di altra mano, raffigura un arciere-sagittario.

50. Ratherii Veronensis *Qualitatis coniectura*, in *Opera Minora*, ed. a cura di P.L.D. Reid, Turnholti 1976, pp. 117-132, in part. p. 118.

51. Ratherii Veronensis *Praeloquiorum* cit., p. 24 (I, 23); Cfr. CAVALLARI, *Raterio e Verona* cit., pp. 79, 97, nota 10.

52. Ratherii Veronensis *Praeloquiorum* cit., p. 147 (V, 6): «Qui scyphis aureis, scutellis argenteis, cuppis auctoris pretii, crateribus immo conchis ponderis gravioris et invisae ulli saeculo magnitudinis instant; sessilis quibus depingitur obba, cum fuligine oppleta eis adiacens videatur basilica».

53. Sul complesso di San Pietro Incarnario si veda quanto scrive Fabio Coden in questa sede. Sul dipinto si rimanda, anche per la bibliografia precedente, a F. PIETROPOLI, *Crocifissione*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catalogo della mostra a cura di C. Bertelli, G. Marcadella, Bassano del Grappa 2001, pp. 67-68. Sono state riferite alla prima metà del X, ma sono in realtà databili tra XII e XIII secolo, anche le pitture più antiche della chiesa di San Martino a Corrubio in Valpolicella e, in particolare, la scena collegata ad un perduto ciclo dedicato al santo titolare della chiesa; cfr. S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento*, dispense universitarie, Università di Padova, a.a. 1963-1964, pp. 49-50; per un dettagliato resoconto critico si veda PIETROPOLI, *Verona* cit., pp. 171-172.

54. Sul sacello, anche per la bibliografia precedente, si veda FABBRI, *Cripte* cit., pp. 123-127; sull'iscrizione, in particolare: C. CIPOLLA, *Una iscrizione medioevale a Cisano sul lago di Garda*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», XXIX, 1894, pp. 508-517, ried. in *Scritti di Carlo Cipolla* cit., pp. 27-39, in part. p. 33; L. BILLO, *Le iscrizioni veronesi dell'Alto Medioevo*, in «Archivio Veneto», 1934, pp. 1-122, in part. pp. 86-93. Ringrazio Silvia Musetti per l'aiuto nella valutazione del testo epigrafico, che ritiene possibile datare, come documenterà in altra sede, entro il X secolo.

tura di cappella che venne mutilata alla fine del Quattrocento per fare spazio all'estendersi del contiguo monastero dei Santi Nazaro e Celso.⁵⁵ La data 996, eccezionale per rarità, era riportata in un'iscrizione dipinta che si leggeva nitidamente sulla volta al momento della scoperta del ciclo pittorico sul finire del XIX secolo (fig. 9), ma che oggi, dopo le varie vicissitudini della grotta,⁵⁶ si conserva solo in poche, sbiadite lettere finali.⁵⁷ L'intitolazione a San Michele si può invece provare solo dal XII secolo, quando il sacello ebbe una nuova decorazione pittorica, dove l'immagine dell'arcangelo è presente nella nicchia sopra l'altare.⁵⁸ Anche se il nome del santo non compare tra quelli citati topograficamente nel *Versus de Verona*,⁵⁹ è tuttavia probabile che la cappella gli fosse dedicata già nella fase altomedievale: lo suggeriscono, da un lato, quanto resta del ciclo del 996, nel quale, pur mancando la raffigurazione di San Michele, è vistosamente sottolineato il tema angelico,⁶⁰ dall'altro, il contesto rupestre del sacello che, raro in ambito urbano, è frequentemente associato al culto micaelico,⁶¹ come testimonia il ben noto santuario sul Gargano.⁶² Per la struttura veronese è difficile, allo stato attuale delle ricerche, fare ipotesi fondate sulla sua origine e sul suo assetto anteriore al 996,⁶³ quando ricevette un allestimento organico di pittura e arredo liturgico che, in sé, avverte della fortuna devozionale del luogo.⁶⁴ Non è forse casuale, dun-

55. Sulle vicende del sacello si veda G.M. VARANINI, *Il sacello di S. Michele e il monastero dei SS. Nazaro e Celso nella storia urbanistica e religiosa di Verona medievale*, in *Il sacello di S. Michele presso la chiesa dei SS. Nazaro e Celso a Verona*, a cura di G.M. Varanini, Verona 2004, pp. 11-37.

56. T. FRANCO, "Ogni parete si vede pitturata". *Storia e sfortune del sacello di San Michele presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 18-22 settembre 2007, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 495-504.

57. T. FRANCO, *Pittori del 996*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, pp. 20-29; EAD., *Un ciclo datato 996: le pitture del sacello di San Michele presso il monastero dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, in «Arte Lombarda», 156, 2, 2009 (ma 2010), pp. 67-75, anche per la bibliografia precedente.

58. T. FRANCO, *Pittore veronese (prima metà del XII secolo)*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo cit.*, pp. 29-37, anche per la bibliografia precedente. La prima citazione documentaria («in ecclesia Sancti Michaelis montis Casteioni») risale al 6 aprile 1354: cfr. VARANINI, *Il sacello cit.*, p. 25.

59. Si veda *Veronae rhythica descriptio*, ed. a cura di L. Simeoni, Bologna 1919 (RIS, II 1). Il *Versus* cita invece i santi Nazaro e Celso: resta problematico stabilire il rapporto d'origine tra la cappella rupestre e la chiesa dei Santi Nazaro e Celso, dedicata a due santi che nel sacello sono rappresentati tanto nel ciclo del 996 quanto in quello di XII secolo, in una posizione privilegiata, ma non centrale.

60. FRANCO, *Pittori del 996 cit.*, pp. 20-29.

61. S. LUSUARDI SIENA, *Miris olim constructa figuris aula: alle origini del sacello rupestre presso la chiesa dei SS. Nazaro e Celso*, in *Il sacello di S. Michele cit.*, pp. 41-64, in part. pp. 46-54.

62. Cfr. *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Atti del convegno internazionale, Monte Sant'Angelo 18-21 novembre 1992, a cura di C. Carletti, G. Otranto, Bari 1994; G. Bertelli, *Il santuario di San Michele Arcangelo a Monte Sant'Angelo*, in *Puglia preromanica del V secolo agli inizi dell'XI*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 37-58.

63. Si vedano, al riguardo le osservazioni, di LUSUARDI SIENA, *Miris olim constructa cit.*, pp. 46-56.

64. Per la decorazione pittorica si rimanda alla nota 57; la presenza di una perduta separazione liturgica è evidente dai vistosi incassi sulla parete a sinistra dell'altare. Sul mosaico pavimentale si vedano LUSUARDI SIENA, *Miris olim constructa cit.*, pp. 57-64; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie*, Rome 2010, pp. 168, 334-335, 375.

que, che poco più di trent'anni prima il vescovo Raterio condannasse proprio gli eccessi di culto rivolti a San Michele, che spingevano i fedeli a recarsi a messa il lunedì nella convinzione che in quel giorno l'arcangelo celebrasse al cospetto di Dio.⁶⁵ Una tale reprimenda, fatta durante una predicazione quaresimale, doveva prendere spunto dalla concreta realtà cittadina e non è improbabile che avesse la sua origine proprio nel crescente richiamo di fedeli al sito rupestre posto alle pendici del monte Castiglione.⁶⁶ Nel testo del sermone *De Quadragesima*, tuttavia, il riferimento a san Michele è, comunque, soprattutto l'occasione per ammonire con foga retorica sui pericoli di una interpretazione antropomorfica e idolatrica di Dio o degli angeli;⁶⁷ è proprio in questo contesto che Raterio fa espresso riferimento alla frequente raffigurazione pittorica della *maiestas Domini*,⁶⁸ ricordando come Dio, invisibile e immenso, venisse dipinto «*magnum quendam quasi regem in throno aureo videlicet sedentem [...], militiam angelorum quasi quosdam homines alatos, ut in parietibus soles videre, vestibus albis indutos ei assistere*».⁶⁹

Questo passo rateriano, pur con le circostanziate precisazioni della nota *Contra reprehensores*, rientra nella lunga *quaestio* sulla liceità delle immagini sacre, ma testimonia

65. Ratherii Veronensis *Sermo II De Quadragesima*, in *Opera Minora* cit., pp. 65-89, in part. pp. 83-85; *Id., Contra reprehensores sermonis eiusdem*, in *Opera Minora* cit., pp. 93-94; in quest'ultimo testo egli spiega senza ambiguità che cosa aveva voluto dire nel sermone: «Non dicit Ratherius episcopus quod malum faciat, qui vadit ad ecclesiam sancti Michaelis aut audit missam sancti Michaelis, sed dicit Ratherius episcopus quod mentitur ille, qui dicit quod conveniat alicui melius in secunda feria ire ad ecclesiam sancti Michaelis vel missam sancti Michaelis audire quam in alia die. [...] Quod si vis ad ecclesiam sancti Michaelis ire, sapias, dicit Ratherius episcopus, quod non libentius te recepit in secunda feria sanctus Michael quam in alia. Si vis eum rogare, sapias, dicit Ratherius episcopus, quia non clementius te exaudit sanctus Michael in secunda feria quam in prima, quam in tertia, quam in quarta, quam in quinta, quam in sexta, quam in septima feria». Cfr. MONTICELLI, *Raterio vescovo* cit., pp. 223, 308.

66. Il luogo di culto dedicato a San Michele richiamato da Raterio è stato invece individuato nella chiesa di San Michele alla Porta da G.B. PIGHI, *Cenni storici sulla chiesa veronese (1914-1926)*, Verona 1980, p. 257; D. CERVATO, *Raterio di Verona e di Liegi. Il terzo periodo del suo episcopato veronese (961-968): scritti e attività*, San Pietro in Cariano (Verona) 1993, pp. 188, 190; la prima attestazione nota della chiesa, che prendeva il nome dalla vicina *porta Santi Zenonis*, poi Borsari, risale al 1115; ringrazio Silvia Musetti per le puntuali informazioni su questo edificio.

67. Ratherii Veronensis *Contra reprehensores* cit., p. 93: «Spiritus autem, sicut Dominus dicit, carnem et ossa non habet, licet valentiore quam homo polleat ille, qui est angelicus et non apostaticus spiritus, ratione. Michael vero spiritus est et angelicus spiritus et in conspectu Dei semper assistit sine carne et ossibus et illum incessabiliter laudat sine libro, cum quo solet missa cantari, sine pane et vino, de quibus solet in missa corpus et sanguis Domini confici».

68. Sul tema iconografico e sul suo costituirsi si rimanda a A. IACOBINI, *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*, Roma 2000.

69. Ratherii Veronensis *Sermo II De Quadragesima* cit., p. 82; nel *Contra reprehensores* cit., p. 93, Raterio deve però significativamente precisare di non aver detto «quod Deus Dei Filius, Dominus noster Iesu Christus, hoc est, incarnata pro nobis Dei Sapientia, non habeat caput, oculos, manus et pedes, ceteraque humani corporis membra, cum anima rationali Deo cum corpore plena, dum veraciter credat eum cum corpore et anima in celum ascendisse, quo numquam defuerat divinitate, et in eodem corpore, angelis docentibus, didicerit eum venturum ad iudicandos vivos et mortuos. Sed dicit Ratherius episcopus quod Deus, id est, divinitatis substantia, non habet corpus, nec est corpus quod palpari possit et videri, quia *Spiritus est Deus*, sicut dixit Dominus Iesus Christus, et *Spiritus carnem et ossa non habet*, sicut idem dicit in Evangelio Christus».

pure l'immensa fortuna dell'iconografia teofanica che di lì a poco trovò compimento anche nel sacello di San Michele, dove fu dipinta sulla volta del vano presbiteriale (fig. 10), insieme all'iscrizione datata 996; l'immagine di Cristo, oggi in frammenti (fig. 11), vi compariva monumentale, seduta in trono entro una grande mandorla sorretta da due angeli in volo vestiti di bianco e inquadrata ai quattro angoli dai simboli degli evangelisti entro dei medaglioni circolari; era inoltre in asse, seppure in disposizione contrapposta, con la raffigurazione della Vergine che compariva sulla parete dell'altare entro un clipeo affiancato da una coppia di serafini. Grazie alle foto anteriori allo strappo edite da Arslan nel 1943,⁷⁰ ai lacerti superstiti conservati presso i Musei Civici veronesi e a un lavoro di restituzione virtuale attualmente in corso è possibile ricomporre idealmente l'impianto decorativo del piccolo vano presbiteriale superstite.⁷¹ Basta comunque l'evidenza dei singoli lacerti per rendersi conto che la congiuntura figurativa è completamente mutata rispetto alla stagione carolingia, come mostra bene il confronto con la *Natività* di San Zenone o con il già citato *San Pietro* di Bardolino. Nel fare pittorico 'disgregato' delle pitture murali del sacello, con il colore che si «decompone in tinte diverse, intieramente dissonanti e slegate fra di loro», Toesca coglieva un'estrema deriva «dell'antica maniera illusionistica».⁷² È tuttavia riduttiva una lettura soltanto in questo senso; si tratta infatti di un linguaggio diverso, che abbandona qualsiasi intenzione naturalistica, fissandosi in formule prestabilite, senza alcun esplicito richiamo all'antico, anche nel repertorio decorativo. La sua originalità e novità si coglie, soprattutto, nell'impaginazione d'insieme, giocata tutta in superficie e basata con rigore su simmetrie e nessi ritmici concatenati, in piena sintonia con gli esiti dell'illustrazione libraria nell'ambito di quella che, per convenzione, si definisce cultura ottoniana; pare, anzi, come è stato rilevato, che il ciclo sia quasi «la trasposizione in grande scala di una pagina miniata», conservando in questo passaggio «la schematicità e la semplificazione delle formule che possono coesistere nello spazio limitato del foglio».⁷³ È il segno di una cultura di ampio orizzonte che, orientata in modo privilegiato verso il nord delle Alpi, poté giungere e attecchire a Verona grazie anche a quella mobilità di persone 'al potere' di cui Raterio è stato, come si è visto, un esemplare protagonista.

70. E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, pp. 34-38, figg. 48-58.

71. FRANCO, "Ogni parete si vede pitturata" cit., pp. 495-504; EAD., *Pittori del 996* cit., pp. 20-29. La restituzione virtuale del piano decorativo è in corso di preparazione da parte della scrivente in collaborazione con il L.a.i.r.a. (Laboratorio di archeologia, ingegneria, restauro e architettura) di Montegrotto Terme.

72. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1912, pp. 25-26; ID., *Storia dell'arte italiana. I. Il Medioevo*, Torino 1927, ried. Torino 1965, pp. 420-421.

73. F. ZULIANI *I frescanti dei SS. Nazario e Celso*, in *I maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 9-16, in part. p. 10.



Fig. 1. Bardolino, chiesa di San Severo, *velario*.



Fig. 2. Verona, chiesa di Santo Stefano, abside con *velario* ad affresco.



Fig. 3. Verona, chiesa di Santo Stefano, *velario* (part.).



Fig. 4. Bardolino, chiesa di San Zeno, capitello.



Fig. 5. Bardolino, chiesa di San Zeno, capitello.



Fig. 6. Santa Maria in Stelle, ipogeo, aula settentrionale, *Madonna con Bambino tra due angeli* (part.).



Fig. 7. Santa Maria in Stelle, ipogeo, aula settentrionale, *Collegio apostolico* (part.).

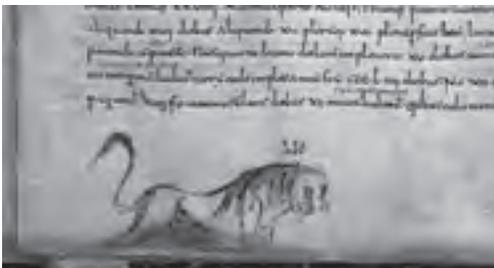


Fig. 8. Leida, Bibl. Univ., Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Voss. Lat. F. 48, c. 80r: *Leone*.



Fig. 9. Verona, già sacello di San Michele presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso, ora Museo degli affreschi «G.B. Cavalcaselle», *Maiestas Domini* (part.): *Angelo con iscrizione e data 996* (foto fine XIX - inizi XX secolo).



Fig. 10. A sinistra, Verona, già sacello di San Michele presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso, *Maiestas Domini* (foto 1935).

Fig. 11. A destra, Verona, già sacello di San Michele presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso, ora Museo degli affreschi «G.B. Cavalcaselle», *Maiestas Domini* (part.): *Cristo*.

ANTONELLA ARZONE

L'ICONOGRAFLA RATERIANA E IL SIGILLO MEDIEVALE DI VERONA: APPUNTI PER UNA RICERCA

Il sigillo di Verona

Nell'*Iconografia rateriana* uno degli edifici in sinistra d'Adige è chiaramente identificabile, mediante la didascalia, come il «palatium». Il complesso, costituito da una porta fiancheggiata da torri dietro la quale si vede una costruzione più piccola, presenta qualche affinità con il fabbricato raffigurato su un sigillo di Verona, da alcuni identificato come il palazzo del re goto Teodorico.¹ La figura del sigillo presenta, in basso, una galleria con cinque arcate chiuse da cancellate, sopra la quale è un muro merlato concluso ai lati da due torri quadrate; la cortina muraria è suddivisa da colonnine e dalle lettere della parola «Verona». Più in alto, si vede un edificio con due aperture sormontato da una calotta emisferica, affiancata da due pinnacoli terminanti con un'asta puntata. Sulla calotta e sulle torri vi sono delle croci (fig. 1). L'iscrizione, come è consuetudine nei sigilli comunali, riporta un verso leonino che esalta i meriti della città: «Est iusti latrix – urbs hec et laudis amatrix» [Questa città è apportatrice di giustizia e amante della lode].² Il leonino di Verona, insieme a quelli di Pisa, Siena, Lucca e Ravenna, sarebbe uno dei più antichi.³ Secondo il Da Persico, esso riporterebbe ad un momento posteriore alla pace di Costanza (1183), in quanto alluderebbe alla liberazione di Verona dal Barbarossa, grazie alla forza delle armi.

Le foto dei sigilli, presenti nella collezione del Museo di Castelvecchio, sono opera di Francesco Capiotti, Pietro Donisi e Gaia D'Onofrio che ha curato anche la rielaborazione delle altre immagini.

1. Nel Museo oggi è conservata (inv. n. 7001, diametro cm 7,5) una copia in piombo realizzata tra il 1882 e il 1885 per volere di Serafino Ricci, con la collaborazione di Raffaele Putelli, bibliotecario della Biblioteca Civica di Mantova. L'intento del Ricci era di restituire a Verona un oggetto importante per la sua storia, dopo che un precedente calco in cera esistente nel Museo Civico era andato perduto nell'inondazione del 1882. Per la copia venne utilizzato un calco in gesso di un suggello in cera di colore giallognolo chiaro che si trovava presso l'Archivio di Stato di Mantova e che era appartenuto alla collezione Gonzaga. S. RICCI, *Contributo alla storia dei sigilli antichi di Verona*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», 1895, pp. 5-6, n. 2 della tavola.

2. Il leonino dei sigilli consiste in due versetti rimati formanti un esametro o più raramente un pentametro; spesso, come nel caso veronese, il sostantivo è in rima con l'aggettivo. Oltre ad affermazioni di orgoglio civico, i leonini contengono allusioni alle figure incise sui sigilli stessi o suppliche ai patroni.

3. G. C. BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni italiani nel medioevo e nell'età moderna*, in *Studi di paleografia, diplomatica in onore di C. Manaresi*, Milano 1953, p. 71.

Un cartiglio con lo stesso versetto era stato posto tra le mani della statua antica rialzata sopra la fontana in piazza delle Erbe.⁴

I sigilli esprimono la consapevolezza dell'identità civica

Nel momento in cui i Comuni italiani si emanciparono quasi completamente dall'Impero, nella seconda metà del XII secolo, cominciarono ad esercitare talune prerogative della sovranità e, tra queste, quella di convalidare e di attestare la pubblica fede degli atti della normale amministrazione civica e dei documenti statali. Alle sue origini il Comune si configurava, rispetto alla pubblica autorità costituita, come un privato e le carte convalidate da un notaio erano considerate quasi come quelle di una società privata. Dopo la pace di Costanza del 1183, invece, il Comune entrò nella sfera del diritto pubblico; gli atti vennero redatti dai cancellieri e convalidati da un *sigillum publicum* che, detto anche *sigillum communis* o *sigillum civitatis*, indicava il sigillo maggiore, fungendo da sigillo di Stato. Ve ne potevano poi essere altri, destinati agli ordinari usi amministrativi.

Non tutti gli atti pubblici del Comune avevano applicato il sigillo, ma certamente i principali e di maggiore solennità portavano questo *signum* che in modo tangibile simboleggiava l'autonomia e la sovranità della città, traducendo iconograficamente la coscienza della propria identità civica. La matrice, in genere di bronzo, veniva custodita con estrema cura ed affidata al notaio del podestà, cioè a un ufficiale appositamente delegato. Ne abbiamo un esempio per Verona relativo all'anno 1228, ove, riferendosi al sigillo del dazio, si fa cenno ad un ufficio dei sigilli.⁵ La matrice si imprimeva nella cera che poteva essere apposta al documento stesso oppure pendente mediante un sistema di cordicelle.⁶

L'importanza del sigillo e la considerazione in cui era tenuto, quale «simbolo di signoria», emergono da molte testimonianze. Ciò appare evidente nel caso della solenne cerimonia di dedizione a Venezia del luglio 1405, quando gli ambasciatori padovani e veronesi consegnarono nelle mani del doge Michele Steno la matrice del sigillo, le chiavi e

4. G. B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Verona 1820, ristampa anastatica 1974, p. 216, L. FRANZONI, *Presenza dell'antico e sue diverse valenze nel tempo nella cultura e nella letteratura urbane veronesi (secc. XIV-XV)*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509)*, a cura di E. Guidoni e V. Soragni, Roma 1997, p. 36.

5. B. CAMPAGNOLA, *Liber juris civilis urbis Veronae*, Verona 1728, CCLXXII, I, LII, p. 201: «Item non liceat notariis, seu illis qui faciunt sigilla, vel stant ad officium sigillorum ab aliquo qui sit de districtu Veronae, accipere pro sigillo ultra unum denarium».

6. A partire dalla metà dell'XI secolo, probabilmente per influsso della bolla metallica, anche il sigillo divenne pendente. Dapprima di cuoio, poi di canapa, di seta, di pergamena, a lacci, cordoni, fili, trecce, gli attacchi del sigillo variarono, a volte secondo precise scelte diplomatiche, più spesso secondo logiche non sempre evidenti, in funzione delle variazioni del gusto e delle mode. Inizialmente si usava la cera naturale, di colore giallognolo, poi a partire dal secolo XII l'aggiunta di coloranti entrò nell'uso sfragistico, per divenire una vera moda nei secoli XIV e XV con l'adozione dell'ossido di piombo, che permetteva di ottenere una vasta gamma di rossi. La ceralacca, di colore rosso vivo, apparve alla fine del XVI secolo. Si tratta di un misto di sostanze resinose, gommalacca e coloranti che presto sostituì la cera nel campo dei sigilli aderenti.

i vessilli della città; il commentatore delle varie fasi del rito ritenne che nel «*signum sigilli auctoritatem rei publicae contineri*».⁷

In questo senso non stupisce che l'immagine dell'antico sigillo pubblico del Comune di Verona si trovi sul gonfalone impugnato dagli alferi veronesi che combattono contro i Benacensi nella grande tela che oggi arreda la sala del Consiglio Comunale a Verona (fig. 2).⁸ Il dipinto fa parte di un ciclo, deliberato dal Consiglio Comunale l'8 aprile 1595, destinato a decorare le sale della Loggia civica in piazza dei Signori. I soggetti dovevano celebrare le gesta illustri della città. L'episodio, considerato leggendario dagli storici, sarebbe avvenuto nel IX secolo, ai tempi dell'impero di Lotario, in un periodo di autonomia dei Veronesi, contro i quali si sarebbero ribellati gli abitanti dei villaggi sul lago di Garda sotto la loro signoria. Autore del dipinto è Felice Brusasorzi. Volendo ricordare l'indipendenza dei Veronesi, il pittore ricorse alla raffigurazione del sigillo; tuttavia scelse non quello che allora doveva essere ancora in uso, ma quello antico, risalente alla fase iniziale del Comune.

Le rappresentazioni di città sui sigilli

Nei sigilli, come conseguenza del valore rappresentativo del titolare – sia esso persona fisica o giuridica – figure e leggende non sono mai occasionali, ma affermano l'identità del sovrano o del feudatario, della *civitas*, dell'ente ecclesiastico, della corporazione o del soggetto privato. Nei vari settori dell'area civile e di quella ecclesiastica, le consuetudini diplomatiche e la simbologia determinarono tipologie particolari, la cui evoluzione seguì quella dei rispettivi ordinamenti, corrispondendo alle fasi di vita del Comune. È stato notato dal Bascapè come dai più antichi, con una figura di cavaliere, identificativa del ceto nobile ai primordi dell'autonomia comunale, si passò ai sigilli con vedute di città definite dal recinto fortificato e dalle torri, orgogliosa affermazione di sovranità sul proprio spazio territoriale e di autonomia dal potere imperiale. In un secondo momento alla cerchia muraria, al castello o al palazzo si aggiunse la figura del santo protettore che in genere contrassegnò, dopo il 1250, la fase del comune popolare. Infine, a partire dal XIV secolo ebbero la prevalenza, pur senza sostituire i precedenti, i sigilli con figure araldiche, parlanti o mitologiche, in concomitanza con l'affermazione del vicariato imperiale, delle signorie e delle dominazioni straniere.⁹

Il prototipo dei sigilli topografici può essere rintracciato nelle bolle degli imperatori medievali, raffiguranti la città di Roma.¹⁰ Il suggello più antico è quello di Carlo Magno

7. Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASV), *Commemorali*, 12 luglio 1405, reg. 10, cc. 24v.-25. Documento letto in F. TIEPOLO, *Prefazione*, in *Il sigillo nella storia e nella cultura*, catalogo a cura di S. Ricci, Roma 1985, p. XI.

8. P. MARINI, *Vittoria dei Veronesi sui Gardesani*, in *Viaggiare nell'arte. Interventi di restauro*, I, Vicenza 1995, pp. 82-85.

9. BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni* cit., pp. 61-123, tavv. I-VIII.

10. Le *bullae* si diffusero nell'Occidente medievale tramite il mondo bizantino e divennero tipiche della cancelleria dogale e pontificia. A differenza dei sigilli sono lavorate sulle due facce e appese mediante un filo al documento. Il metallo normalmente impiegato è il piombo, in rari casi e per documenti di grande prestigio, veniva impiegato l'oro. L'argento venne usato quasi esclusivamente dalla cancelleria dei dogi.

in cui l'Urbe è descritta dalla cerchia muraria con una porta centrale fiancheggiata da due torri; esso riprende l'iconografia della città presente nella monetazione romana (fig. 3)¹¹ la cui vasta circolazione è probabilmente una delle cause principali dello stabilizzarsi e del trasmettersi dello schema di rappresentazione che sintetizza la città nel solo motivo della cinta muraria.¹² In rarissimi casi sulla moneta è presente l'intero circuito delle mura con l'edificio più rappresentativo all'interno, visto dall'alto (fig. 4).¹³ Alcune bolle imperiali recano la veduta schematica di Roma, in altre la composizione diventa fantastica e gli edifici sono trasfigurati, come nella bolla di Federico I (1153-1190) o di Carlo IV del Lussemburgo (1346-378) (fig. 5).¹⁴ In altre, come in quella aurea di Ludovico il Bavaro (1328-1346) è evidente un'intenzione di maggior realismo e si possono identificare vari monumenti: dal Colosseo, al Pantheon, a Castel Sant'Angelo, alla colonna Traiana.¹⁵

Nei numerosi studi sulle forme della rappresentazione della città, i sigilli sono una fonte poco utilizzata, ma i maestri incisori, con il linguaggio sintetico reso obbligatorio dalla piccola superficie dell'oggetto, si avvicinavano agli artisti delle arti maggiori scegliendo la cinta muraria stretta attorno ad alcuni edifici per rappresentare una città.¹⁶ Una peculiarità della iconografia medievale era l'elaborazione di una copia della realtà dotata solo dei dati salienti del prototipo, quella che è stata definita una «metonimia figurativa» che sintetizza l'immagine dell'oggetto nei suoi caratteri più rappresentativi e rappresentabili.¹⁷ La centralità delle mura nel definire l'identità urbana è peraltro un motivo che dall'arte romana si trasmette all'età tardoantica e con continuità al medioevo. Riducendo la varietà delle rappresentazioni pittoriche della città agli schemi più ricorrenti, questi

11. Diocleziano. *Nicomedia*, AR *Argenteus* (18 mm, 3.37 g, 12 h), circa 295-296. C. H. V. SUTHERLAND, *Roman Imperial Coinage*, London 1967, VI, n. 25a. Immagine tratta da: www.coinarchives.com, n. 1131.

12. G.A. VERGANI, *Nel segno della Gerusalemme Celeste: convenzioni figurative e forme simboliche per la rappresentazione della città tra Tardo antico e Medioevo*, in *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Milano 2003, p. 35.

13. Gordiano III, *Marcianopolis. Æ Pentassarion* (27 mm, 11.82 g, 12 h), 238-244. Immagine tratta da: www.coinarchives.com, n. 701.

14. C. BENOCCI, *I sigilli della collezione Corvisieri romana*, in *La collezione sfragistica del Museo Nazionale del palazzo Venezia di Roma*, in «Bollettino di Numismatica», Monografia 7.1, Roma 1998, p. 14.

15. H. ROSENAU, *Notes on some qualities of architectural seals during the Middle Ages*, in «Gazette des Beaux-Arts», VI période, XC, septembre 1977, pp. 77-84.

16. A. PERONI, *Raffigurazione e progettazione di strutture urbane e architettoniche nell'altomedioevo*, in *Topografia urbana e vita cittadina nell'altomedioevo in Occidente*, «Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», XXI, Spoleto 1974, pp. 679-710; C. BERTELLI, «*Imagines urbium*», in *Principi e forme della città*, Milano 1993, pp. 281-362; C. FRUGONI, *Rappresentazioni di città nell'Europa medievale*, ibidem, pp. 95-140; L. NUTI, *Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione*, in *Arti e storia nel Medioevo. I. Tempi Spazi Istituzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2002, pp. 241-282; A.C. QUINTAVALLE, *Medioevo: i modelli, un problema storico*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27 settembre-1 ottobre 1999, Milano 2002, pp. 39-41; *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del convegno internazionale, Bologna 5-7 settembre 2001, a cura di F. Bocchi, R. Smura, Roma 2003; A.C. QUINTAVALLE, *La figura della città*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005, Milano 2007, pp. 13-31; X. BARRAL I ALTET, *Verona: l'immaginario della città intorno al Mille*, in «Verona illustrata», 19, 2006, pp. 35-42.

17. VERGANI, *Nel segno della Gerusalemme cit.*, p. 34.

sono la cinta poligonale di mura turrette priva di monumenti interni, le porte urbane (raffigurate in genere come fornicati arcuati racchiusi tra due torri) e un edificio isolato costituito in genere da una chiesa a cui è affidato il compito di connotare lo spazio sacro della città. Tali moduli sono riconoscibili anche nei disegni dei sigilli, dove peraltro, come avviene in pittura, vi è talvolta l'intenzione di aderire alla realtà locale, sottolineando l'identificazione con la leggenda.

Tra i sigilli che mostrano una certa affinità con quello veronese, ricordo l'impronta di Brescia, visibile su un documento del XIII secolo, ma risalente probabilmente alla seconda metà del XII secolo, in base alla sua citazione in un atto del 1192. Si vede una cinta merlata dietro la quale emerge un edificio sacro a pianta centrale sormontato da cupola e affiancato sui lati da tre torri cuspidate. Il verso leonino recita: «Brisia sum mitis – constans Deus est mihi basis» (fig. 6).¹⁸ Un sigillo di Padova, riconducibile all'età comunale, ci mostra la città idealmente tratteggiata nella sua cinta quadrata vista dall'alto, all'interno della quale ci sono diversi edifici tra i quali spicca un palazzo turrato, identificabile forse con quello della Ragione. In alto le lettere «PA/D/V/A» e attorno il verso leonino che precisa i confini del territorio: «Muson, mons, Athes, mare certos dant mihi fines» [il fiume Musone, le prealpi venete, il fiume Adige e il mare della Laguna Veneta] (fig. 7).¹⁹ Si ispirava all'iconografia di Padova la matrice di Treviso, di cui restano impronte in documenti a partire dal 1311: un tratto di mura con porta, torri merlate e campanili; nel fondo un grande palazzo pubblico, con tre torrioni. La leggenda indica i confini del territorio del distretto: «Monti, Musoni, ponto, dominorumque Naoni» [le prealpi venete, il fiume Musone, il mare della Laguna Veneta e il fiume Noncello] (fig. 8).²⁰ Risalgono al XIV e XV secolo i sigilli di Gorizia e di Udine, che presentano vedute delle città, definite con dettagli realistici. Esiste, infine, la categoria dei sigilli medievali su cui è riprodotto un arco di trionfo o una porta urbana della città romana: i monumenti mantengono la loro identità indicata dalle leggende, pur essendo inseriti nelle mura medievali. Gli esempi più noti sono quelli di Ravenna e di Fano. Nel primo caso si tratta dell'arco fatto erigere dall'imperatore Claudio nel 43 d.C. L'iscrizione interna al cerchio lineare, preceduta da un giglio, menziona la porta stessa che fu demolita nel 1582: «Porta Aurea de Ravenna»; la leggenda esterna invece nomina il sigillo: «Urbis antique – sigillum summe Rivenne» (fig. 9).²¹ La prima matrice risalirebbe alla seconda metà del XIII secolo, mentre le impronte pervenute sono apposte a documenti più tardi. L'altro caso è quello dell'arco di Augusto di Fano, riprodotto in una matrice duecentesca. La porta, in realtà a tre fornicati, nella figura è a un solo fornice ed è stata trasformata in porta medievale con i merli e l'aggiunta di due torri (fig. 10).²²

18. BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni* cit., tav. II, fig. 18.

19. S. ORSATO, *Historia di Padova*, Padova 1678, p. 169 in A. SCHIAVON, *La coscienza di sé: dalla "civitas" al "civis"*, in *Il sigillo nella storia e nella cultura*, catalogo a cura di S. Ricci, Roma 1985, pp. 82-83. Il sigillo in teca di latta era appeso alla copia del 1543 di un documento del 1293.

20. A. CASTAGNETTI, *L'età precomunale e la prima età comunale (1024-1213)*, in *Il Veneto nel Medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, p. 121.

21. BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni* cit., tav. II, fig. 23.

22. *Ibidem*, fig. 21.

Riepilogo cronologico delle attestazioni e dei rifacimenti del sigillo di Verona

Tali confronti sono utili per inserire in una tradizione iconografica il sigillo di Verona. Per quanto riguarda la sua cronologia, esso è attestato per la prima volta su un documento segnalato da Biancolini. Lo studioso, nella seconda parte del manoscritto, ora perduto, della *Storia di Verona* del Canobbio (1532-1608) trovò notizia di un privilegio concesso da un vescovo Berno all'Abate di San Fermo e comprovato da un sigillo. La descrizione è la seguente: «Berno Dei Gratia Episcopus Veronae, con una città dentro di esso sigillo con lettere che dicono Verona». ²³ Nonostante la citazione sia molto sintetica, sembrerebbe trattarsi della stessa figura presente sui suggelli più tardi. La lettura del Canobbio parrebbe, però, inesatta; infatti l'esistenza di un vescovo Berno (o Brimo, o Bruno II), nominato in un privilegio di papa Callisto II per i Canonici del Duomo in data 14 luglio 1121, non è confermata e si può ipotizzare una confusione con il nome del precedente vescovo Bruno (1072-1076/80). ²⁴ Inoltre la veduta della città caratterizza la fase storica di affermazione dei Comuni, avendo i sigilli vescovili una diversa tipologia, ²⁵ per cui una datazione alla seconda metà dell'XI secolo sembra troppo precoce. ²⁶

La seconda attestazione del sigillo, senza descrizione, è su un atto datato al 1175, comprovato da un *sigillum publicum Veronae*; ²⁷ la terza nel trattato commerciale tra Verona e Venezia del 1193, in cui si legge in conclusione la formula: «volentes itaque ut robur et firmitatem obtineat scriptum presens sigillo civitatis Veronae iussimus communiri». ²⁸ Non sembra azzardato ritenere che tali impronte siano state impresse con la stessa, o analoga, matrice che sigillò una deliberazione del Consiglio di Verona del 1201 e di cui abbiamo una descrizione dettagliata dovuta a due notai veronesi, Pileatino di Desiderato e Bonomo. Nel copiare il documento originale nel 1326, Bonomo lo dice comprovato dal sigillo del Comune di Verona, pendente da fili di seta glauchi e rossi, sul quale erano scolpite le mura di una città con porte, tre torri e una croce per ciascuna torre. Nel mezzo

23. G.B. BIANCOLINI, *Dei Vescovi e Governatori di Verona*, Verona 1757, pp. 43-44.

24. D. CERVATO, *Diocesi di Verona*, Padova 1999, p. 144.

25. F. SEGALA, *Matrici di sigilli dei vescovi di Verona: inventario*, Verona 1996.

26. B. PAGNIN, *Note di diplomazia comunale veronese*, in «Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova», XIX, 1940-41, pp. 5-21 (in particolare p. 20). Diversamente ritiene Stegagno per il quale questo sigillo visto dal Canobbio sarebbe il prototipo dei sigilli seguenti e sarebbe nato come sigillo episcopale: G. STEGAGNO, *Sulla probabile esistenza di un più antico sigillo di Verona ora perduto*, in «Atti dell'Accademia Di Agricoltura, Scienze e lettere di Verona», VI, I, 1949-50, pp. 11-16; BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni cit.*, pp. 81-82.

27. C. CIPOLLA, *Note di storia veronese*, in «Nuovo Archivio Veneto», VI, 1893, pp. 111-113.

28. A un precedente documento veronese del 1192 relativo ai rapporti politici e commerciali di Verona con Mantova e Venezia venne apposta una bolla d'argento forse in ragione dell'importanza del trattato. Si legge infatti: «[...] eam per manum publicam Conradi notarii sacri palatii et communis Verone fecimus anotari, et bulla argentea, forma sigilli nostri comunis insignita inferius communiri». C. CIPOLLA, *Trattati commerciali e politici del sec. XII, inediti o imperfettamente noti*, in *Scritti di Carlo Cipolla cit.*, p. 585. C. CIPOLLA, *Intorno alla carta del 1193 che regolava le relazioni di carattere privato tra Veneziani e Veronesi*, in *Scritti di Carlo Cipolla, Studi federiciani*, a cura di C.G. MOR, 2, Verona 1978, p. 625.

delle mura era riportata l'iscrizione: «Verona». Il notaio Bonomo non fece cenno alla leggenda del contorno, probabilmente perché aveva già nominato particolari sufficienti per l'identificazione del sigillo.²⁹

La stessa matrice del XII secolo impresse il suggello in cera dell'Archivio Gonzaga, che è staccato dal disperso documento pertinente, ma mantiene ancora le cordicelle che lo tenevano appeso. Da esso è stata tratta la copia in piombo del Museo di Castelvechio. Ciò che distingue maggiormente questa variante dalle successive è la disposizione di «VE/RO/NA» per sillabe anziché per singole lettere, una serie di striature nei portici inferiori, come a evocare dei cancelli, le torri laterali quadrate e non cilindriche, la croce sulle torri e la cupola. In base alla ricostruzione della successione dei sigilli sui documenti, si può confermare la cronologia – tra XII e XIII secolo – proposta da Ricci solo osservando i caratteri in capitale gotizzante dell'iscrizione.³⁰

Il sigillo veronese compare successivamente su un secondo documento dell'Archivio di Stato di Mantova. Si trova in calce ad una lettera patente datata 31 gennaio 1411. La leggenda del contorno è quasi evanida, però si legge ancora chiaramente nel campo «Verona». La cupola centrale ha uno sviluppo maggiore di quella della variante prima descritta e ha sulla sommità una palla; vi è un doppio giro di merlature e torri estreme quadrangolari con tetto a due spioventi.³¹ Un'altra impronta su carta sotto cera³² è stata impressa con la stessa matrice del secondo suggello di Mantova; è apposta a un documento, datato 4 agosto 1419, conservato nell'Archivio di Stato di Verona (fig. 11). Si tratta di un decreto del Consiglio dei XII *ad utilia* del Comune di Verona, mediante il quale, in sostituzione del defunto priore dell'ospedale dei SS. Jacopo e Lazzaro alla Tomba venne eletto allo stesso ufficio il cittadino Perino Barloteri. La clausola finale di corroborazione contiene l'ordine di apporre il sigillo del Comune di Verona: «sigilli comunis Verone impressione muniri <mandavimus>». Sul margine destro della pergamena vi è l'autografo del cancelliere *Christoforus* che redasse di suo pugno il documento.³³ Le lettere della parola «Verona» sono separate da una colonnina e la «e» e la «a» sono gotiche. Dalla pergamena di un altro

29. «[...] sigillatum vero et integro sigillo cereo gaucho seu cera comuni, comunis ciuitatis Verone pendenti in fillis sericis gluacis et rubeis et rubeis (sic) in quo quidam sigillo sculta erant quaemadmodum menia cuiusdam ciuitatis, cum portis cum tribus crucibus super dictis capitellis videlicet cum una cruce pro qualibet turre, in medio minorum scripte erant litere tales». Antichi Archivi Veronesi, Clero Intrinseco, Istromenti vol. II, 26. G. DA RE, *Documenti sull'antico sigillo del Comune di Verona*, Verona 1896, pp. 1-17. Documento n. 1.

30. RICCI, *Contributo alla storia dei sigilli* cit., pp. 6-7.

31. RICCI, *Contributo alla storia dei sigilli* cit., pp. 3-14.

32. Il primo sistema di apporre i sigilli è quello ad incasso (due masse di cera poste sul *recto* e sul *verso* della pergamena e messe a contatto tra loro tramite incisioni praticate su di essa). Si preferì poi stendere un solo strato di cera sul *recto* della pergamena, la cui aderenza veniva aumentata mediante raschiature, incisioni ed altri metodi. L'impronta sottile, priva della difesa che le era offerta dall'ampio bordo prodotto dalla prima tecnica, venne allora protetta ponendovi sopra un foglietto di carta ritagliata. L'apposizione della carta sulla cera già improntata, a scopo di protezione, alterava totalmente la leggibilità del sigillo; per ovviare all'inconveniente si ricorse all'impressione simultanea di entrambi i materiali, originando il sigillo di cera sotto carta.

33. ASV - Istituto Esposti, b. 102, n. 123. G. SANCASSANI, *Nuove rivelazioni sull'antico sigillo del Comune di Verona*, in «Vita Veronese», anno IV, n. 5, maggio 1951, pp. 2-3.

decreto relativo allo stesso argomento, e ancora sottoscritto dal cancelliere Cristoforo, il sigillo sotto carta, impresso probabilmente con la medesima matrice, si è staccato e rimane solo la macchia della cera.³⁴

A Verona si trova un'altra impronta di cera su carta, esposta oggi in una bacheca della Wunderkammer di Ludovico Moscardo nel Museo Miniscalchi Erizzo.³⁵ La sua matrice venne fatta disegnare da Scipione Maffei che la descrisse nella *Verona illustrata*: si tratta di un'incisione nella quale alcuni particolari vennero ritoccati e che divenne il prototipo di tutte le seguenti riproduzioni (fig. 12).³⁶ Tale matrice esisteva ancora nel 1773 quando fu descritta da Dionisi, ma venne rubata attorno al 1825.³⁷ Moscardo scrisse di suo pugno sul margine destro della pergamena il riferimento alla sua *Historia di Verona* e alla pagina dove descrive il sigillo (fig. 13). Per lo studioso l'immagine nel campo è quella di Verona circondata dalle mura che vengono datate al 1015, seguendo la cronologia del Canobbio. Sarebbe di poter dedurre che il Moscardo datasse anche il sigillo all'epoca delle mura.³⁸

Ci sono dunque tre impronte del XV secolo, una nell'Archivio di Mantova e due a Verona, che sembrano essere state impresse con lo stesso stampo, da cui potrebbe derivare anche l'incisione di Maffei, essendo stata questa in parte modificata rispetto all'originale. Probabilmente si trattava di più matrici dato che una, come si è visto, arrivò fino all'epoca di Maffei, mentre di un'altra sappiamo che andò perduta nel 1439 nel corso dei disordini legati alla guerra veneto-viscontea.³⁹ Smarrito il tipario ufficiale, una volta ritornata la calma nel 1442, il Consiglio si pronunciò su una doppia possibilità: o rifare il sigillo identico a quello perduto o farne uno nuovo. I voti a favore dell'iconografia e leggenda tradizionali furono 26 contro 20.⁴⁰ Si può dedurre, dunque, anche se non esplicitato nel documento, che venne rifatto il vecchio sigillo. Il lavoro fu affidato ad un certo maestro Sperandeo, retribuito con 8 ducati d'oro e poi con altri 4 per avere riprodotto una seconda matrice.⁴¹ Il compenso venne stabilito quale media del parere di tre diversi orefici.⁴²

34. ASV - Istituto Esposti, b.102, n. 124.

35. P. GAZZOLA, *La fondazione Miniscalchi Erizzo*, Verona 1962, tav. 18.

36. S. MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona 1732, II, p. 231. A titolo di esempio si ricorda: G.B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Verona 1820, tav. XV.

37. G.J. DIONISI, *Il ritmo dell'anonimo pipiniano volgarizzato, commentato, e difeso*, Verona 1773, p. 88. Il Venturi afferma che il sigillo «fu trafugato miseramente ai nostri dì». G. VENTURI, *Compendio della storia sacra e profana di Verona*, Verona 1825, I, p. 122.

38. L. MOSCARDO, *Historia di Verona*, Verona 1668, ristampa Arnaldo Forni 1976, p. 115.

39. Per alcuni giorni, da 17 al 20 novembre 1439, Verona fu occupata da Gianfrancesco Gonzaga, alleato di Filippo Maria Visconti, che contava sull'appoggio di un gruppo di cittadini veronesi. La maggioranza del ceto dirigente veronese preferì però mantenersi fedele a Venezia, ottenendo in cambio una serie di concessioni. G.M. VARANINI, *Verona nei primi decenni del Quattrocento. La famiglia Pellegrini e Pisanello*, in *Pisanello*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Milano 1996, p. 27; G.M. VARANINI, *Verona nella seconda metà del Quattrocento. L'assetto politico istituzionale*, in *Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, p. 175.

40. Antichi Archivi Veronesi, Archivio del Comune, Atti dei Consigli, vol. D, 147v. -148.

41. Antichi Archivi Veronesi, Archivio del Comune, Atti dei Consigli, vol. D, 153v. -154.

42. La matrice veniva incisa dagli incisori dei conii monetari o dagli orefici e in generale il compito era

È probabile che questa matrice sia l'unica giunta fino a noi e sia quella pubblicata dal Promis nel 1874.⁴³ È in bronzo dorato e rappresenta il tipo più evoluto della serie con la muratura degli edifici a bugnato, la pigna sulla cupola centrale, il muro tra le torri non continuo ma sporgente, le colonnette a spirale che inquadrano le lettere gotiche di Verona, due ramoscelli incrociati all'esergo (fig. 14). Il Promis proponeva una datazione nella prima metà del XIV secolo, il Ricci entro il XV secolo. Ne abbiamo una descrizione particolareggiata nella deliberazione del 25 dicembre 1473 presa dal consiglio dei XII e dei L.⁴⁴

Scrisse, infatti, il cancelliere Silvestro Lando che il sigillo del 1442 aveva

«[...] una forma come per rappresentare la città di Verona, secondo l'iscrizione per traverso Verona e tutto intorno l'iscrizione *Est iusti latrix urbs hec et laudis amatrix*. E questa forma era una cupola come di un tempio ad arco con due capitelli a pinnacolo ai lati, e con cinque porte nella parte inferiore; la qual forma non si riesce a capire che sia stata effettivamente un qualche monumento nella nostra città; e pure quel verso non è per nulla dignitoso, ma anche risulta fuor di proposito e insulso. Ricordai anche come dal 1443 in poi non sia mai stata presa una deliberazione in ordine ad un altro sigillo se non che fu ed è in uso un piccolo sigillo con l'effigie di San Zeno, il quale non è conforme al decoro di una città così importante [...]. E fatta questa relazione e deliberato che fosse fatto in ogni modo un altro sigillo più decoroso e più adatto, si discusse della forma e infine fu deliberato che rappresenti San Zeno sullo sfondo della città con intorno un'iscrizione più adatta e più bella».⁴⁵

È strano come nella relazione si dica che nel 1442 (per errore 1443) non venne presa alcuna decisione in merito al rifacimento dal sigillo tradizionale: dai documenti citati in precedenza risulterebbe invece il contrario.⁴⁶ In una successiva deliberazione del 26 febbraio 1474 il Consiglio dei XII decise che l'iscrizione intorno al sigillo pubblico doveva essere la seguente: «Verona minor Hierusalem di<vo> Zenoni patrono» (fig. 15).⁴⁷ Rientra per altro nel cambiamento del gusto, in una fase matura della vita dei Comuni italiani, l'inserimento della figura del santo protettore.

compensato generosamente. G.C. BASCAPÈ, *L'arte del sigillo nel Medioevo e nel Rinascimento*, in «L'arte», LX, XXVI/1-2, gennaio-giugno 1961, pp. 8-16.

43. V. PROMIS, *Sigilli italiani editi e illustrati*, Torino 1874, p. 21, tav. III, n. 17 (diametro mm 75). Il sigillo si trova oggi presso il Museo dell'Armeria Reale di Torino dove è in parte confluita la collezione dei Savoia ed è contrassegnato dal numero d'inventario S.M. 8236, invariato dall'Ottocento. Mi è stato possibile rintracciare l'oggetto grazie alla cortesia di Ada Gabucci e di Alessandra Guerrini. Ringrazio entrambe vivamente.

44. Antichi Archivi Veronesi, Atti dei Consigli, I, c. 60.

45. La traduzione è di Giampaolo Marchi: G.P. MARCHI, *Forma Veronae*, in *Il ritratto di Verona*, Verona 1978, pp.10-11.

46. Da Re spiega la contraddizione sul rifacimento del sigillo come un tentativo di copertura di una propria mancanza da parte dello stesso cancelliere Lando. DA RE, *Documenti sull'antico sigillo* cit., p. 14.

47. Nella collezione numismatica del Museo di Castelvecchio è conservata una copia di questa matrice (n. inv. 7002).

L'iconografia del sigillo

È interessante notare che nella seconda metà del XV secolo non si riconoscesse nessun monumento particolare nell'edificio rappresentato sul sigillo e che il primo a proporne l'identificazione con il palazzo di Teodorico fu il Maffei. L'ipotesi nasceva osservando la forma dell'edificio effigiato, che a Maffei sembrava simile alle «fabbriche romane» e con lo stile dei palazzi di Teodorico, circondati da portici come quello di Ravenna.⁴⁸ Diversi studiosi ne seguirono la suggestione, altri in parte se ne discostarono proponendo di vedervi la basilica forense o il Teatro romano, la reggia dei re longobardi oppure una visione astratta degli edifici più cospicui della città tendente ad esaltarne la ricchezza architettonica.⁴⁹

Quando nel 1732 Maffei pubblicò *Verona illustrata* non aveva ancora visto l'*Iconografia rateriana* di cui fece realizzare l'apografo nel 1739;⁵⁰ se l'avesse avuta in mano prima, ne avrebbe forse ricavato una conferma alla propria ipotesi. È stato altre volte notato come ci sia una certa corrispondenza tra il *palatium* dell'*Iconografia* costituito, come si è detto, da due diversi elementi, un piccolo edificio, visibile in secondo piano e una porta,⁵¹ rappresentata formalmente in modo analogo alle altre due che si aprono nel tratto frontale delle mura, e l'edificio raffigurato nella formulazione più antica del sigillo veronese, cioè l'impronta più antica dell'Archivio di Stato di Mantova (fig. 16): si potrebbe interpretare l'immagine come composta da una successione schiacciata di piani prospettici. Sopra una galleria costituita da cinque archi chiusi da cancellate, vi è un muro merlato con le lettere «VE/RO/NA», oltre il quale si vede una doppia porta fiancheggiata da due torri e al di là un edificio sormontato da cupola e due pinnacoli. Seguendo la suggestione di Maffei, la tentazione è quella di immaginare che, nel momento in cui il Comune scelse il motto e la figura rappresentativi del proprio stato di *civitas*, venisse privilegiata la sede tradizionale del potere reale, cioè il palazzo eretto da Teodorico e abitato dai duchi longobardi, le cui vestigia in completa rovina, ma ancora visibili, ricordavano la grandezza del passato. Il

48. MAFFEI, *Verona illustrata* cit., pp. 232-233.

49. La bibliografia qui riportata è parziale, ma sufficiente per poter risalire a quella precedente. Basilica forense: DIONISI, *Il ritmo dell'anonimo pipiniano* cit., pp. 88-89; teatro romano: G. PINALI, *Relazione degli scavi dell'antico romano teatro*, Milano 1865, pp. 62-63 (la parte inferiore del sigillo rappresenterebbe il retroscena e le logge del teatro, l'edificio della parte superiore sarebbe il palazzo dei re longobardi sul colle di San Pietro; in un passo di una lettera dello stesso Pinali pubblicata da Ricci si parla però di residenza di Teodorico sulla cima del colle. S. RICCI, *Il teatro romano di Verona*, Venezia 1895, p. 29, nota 2). Il dibattito sul sigillo venne ripreso negli anni '60, anche il Franzoni e il Thodermann vi riconobbero il teatro: L. FRANZONI, *Il problema del "Palatium" teodoriciano a Verona*, in «Architetti Verona», 20, Verona 1962, pp. 3-4; L. FRANZ, *Le "case" di Teodorico a Verona*, in «Architetti Verona», 20, Verona 1962, pp. 4-7; L. FRANZONI, *Un nuovo contributo al problema del "Palatium" teodoriciano a Verona*, in «Vita Veronese», XVIII, nov.-dic. 1965, pp. 443-444; B. THODERMANN, *Un sigillo e un palazzo*, in «Vita Veronese», XVIII, nov.-dic. 1965, pp. 445-452. Anche il Ricci, in un primo tempo, ritenne che sul sigillo vi fossero il palazzo di Teodorico sul colle di San Pietro e i due piani del Teatro (RICCI, *Il teatro romano di Verona* cit., p. 29), successivamente, invece, si convinse che l'immagine fosse semplicemente evocativa della città (RICCI, *Contributo alla storia dei sigilli antichi* cit., p. 11-12).

50. Vedi il saggio di Ettore Napione in questo volume.

51. Il Mor riconosceva invece nel piccolo edificio la chiesa di San Faustino: G.C. MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune*, in *Verona e il suo territorio. II - Verona medievale*, Verona 1964, p. 34.

palazzo costituiva l'elemento che univa Teodorico ad Alboino e Berengario I in una tradizione letteraria giunta fino all'epoca scaligera quando Cangrande I veniva celebrato come ultimo monarca di una dinastia che aveva in Teodorico il capostipite.⁵² Il re goto eresse tra il 493 e il 506 la propria residenza in Verona, riadattando probabilmente preesistenti edifici.⁵³ Una fonte letteraria, l'Anonimo Valesiano, riferisce che Teodorico «erat enim amator fabricarum et restaurator civitatum [...] item Veronae thermas et palatium fecit et a porta usque ad palatium porticum addidit».⁵⁴ Le ricerche archeologiche condotte alle pendici meridionali del colle di San Pietro hanno permesso di ritrovare i resti di un edificio, identificato con un odeon, e di una porta proprio di fronte a quest'ultimo sotto il piano stradale di via Redentore.⁵⁵ È molto probabile che la porta menzionata dalla fonte sia quella romana di accesso alla via Postumia,⁵⁶ mentre il palazzo vero e proprio del re goto doveva situarsi sulle rovine dell'odeon, sfruttandone in buona parte le strutture.⁵⁷ Questa collocazione conferma la testimonianza di Giovanni Mansionario (XIV) che colloca la reggia «huius palacii (di Teodorico) apparent vestigia iuxta ecclesiam S. Syri in loco qui dicitur Castellus».⁵⁸ Se a quell'epoca le rovine erano ancora visibili, dal X secolo quando Raterio vi si rifugiò, trovando il palazzo in stato di grave abbandono, al XIII secolo, quando la famiglia comitale dei da Palazzo poteva ancora farne la propria residenza, l'edificio o gli edifici dovettero progressivamente degradarsi fino al 1245, quando le torri e le case dei da Palazzo vennero abbattute nel corso delle lotte tra il partito guelfo e ghibellino, forse riducendo definitivamente allo stato di rudere l'antica reggia di Teodorico. In quell'occasione vennero rinvenute le presunte ossa di Alboino «in muro scale palacii Johannis de Palacio, de supra portam».⁵⁹

52. Cfr. su questi aspetti: E. NAPIONE, *Le arche scaligere*, Venezia 2009, pp. 227-235.

53. C. LA ROCCA, *Una prudente maschera 'antiqua'. La politica edilizia di Teodorico*, in *Teodorico il Grande e i Goti d'Italia*, Atti del XIII congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano 2-6 dicembre 1992, II, Spoleto 1993, pp. 455-456.

54. *Excerpta Valesiana*, ed. J. Moreau, Lipsiae 1961, p. 20.

55. G. CAVALIERI MANASSE, *L'odeon di Verona*, in *Lo spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche», XLI, Udine 1994, pp. 259-270 e EAD., *L'imperatore Claudio e Verona*, in «Epigrafica», LIV, 1992, pp. 9-11.

56. A. CIARALLI, *Le carte antiche di San Pietro in Castello di Verona (809/10-1109)*, Roma 2007, p. XVIII, nota 10.

57. G. CAVALIERI MANASSE, *Le mura teodoriciane di Verona*, in *Teodorico il Grande* cit., pp. 641-642 e note relative; G. CAVALIERI MANASSE, P. HUDSON, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardo antico e alto Medioevo*, Atti del 2° Convegno Archeologico del Garda, Gardone Riviera 1998, Mantova 1999, p. 85, nota 81; G. CAVALIERI MANASSE, *Gli scavi del complesso capitolino, in L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 2008, p. 124, nota 233.

58. G. SANCASSANI, *Devoluzione ed evoluzione della «Corte del duca» nei documenti*, in *Verona in età gota e longobarda*, Verona 1982, p. 197, nota 9.

59. L. SIMEONI, *Le origini del Comune di Verona*, Venezia 1913, p. 106, nota 65; SANCASSANI, *Devoluzione ed evoluzione* cit., p. 200 (elenco dei documenti del X e XI secolo in cui è attestato il palazzo a pp. 201-204); G.M. VARANINI, *Torri e casertorri a Verona in età comunale: assetto urbano e classe dirigente*, in *Paesaggi urbani dell'Italia nei secoli VIII-XIV*, Bologna 1988, p. 210, nota 185; C. LA ROCCA, *Verona*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, catalogo della mostra a cura di C. Bertelli e G. P. Brogiolo, Brescia

Da sottolineare, in particolare, che la porta romana sulla via Postumia era a doppio fornice e inquadrata da due torri come quella presunta del sigillo. Non si può escludere quindi che il sigillo veronese, pur inserendosi in una consolidata tradizione iconografica di rappresentazioni urbliche, alludesse alla memoria del *palatium* teodoriciano.

Rinvenimenti di monete gotiche a Verona

A margine di questa comunicazione vorrei sottolineare come i ritrovamenti di moneta gotica nell'area della città confermino l'intensità dell'attività edilizia a Verona negli anni di Teodorico.⁶⁰ L'obiettivo del sovrano era di realizzare una serie di ristrutturazioni volte al potenziamento della città in quanto perno del sistema difensivo nord-orientale, oltre che di accreditarsi come continuatore della tradizione romana mediante il ripristino degli antichi edifici pubblici e degli usi che avevano caratterizzato il modo di vivere urbano. Questo comportò interventi di demolizione e di prelievo di materiale edilizio da utilizzare in nuove costruzioni, come le mura, e nel riassetto di costruzioni precedenti come nel caso del *palatium* e degli impianti termali.⁶¹

Quando le indagini archeologiche, effettuate nel centro di Verona, si sono svolte in siti interessati da tali attività, sono state recuperate monete gotiche.⁶² Questo dato non consente una generalizzazione per la presenza di significative eccezioni; tuttavia è un fatto che il numero di esemplari restituiti da Verona sia superiore a quello di altre città. I sedici numeri sono confrontabili con quelli provenienti dagli scavi di Classe (Ravenna) e dell'area di Villa Clelia (Imola), mentre un numero più alto di pezzi viene solo dai ripostigli di cronologia successiva.⁶³

Le monete sono tutte di bronzo e appartengono alla serie coniate nella zecca di Ravenna con la personificazione della capitale al dritto e al rovescio il monogramma di Ravenna o l'albero di fico tra due aquile, allusivo a Roma. Manca il nome dell'autorità emittente, perché in tale fase il rapporto ambiguo con l'Imperatore bizantino impediva un'esplicita dichiarazione di sovranità. Il nominale è tipicamente il più basso della serie che veniva

18 giugno-19 novembre 2000, Milano 2000, p. 260.

60. La casistica non è ancora completa perché è in corso il controllo dei reperti monetali dalla città di Verona che verranno pubblicati in un volume della collana *I ritrovamenti monetali di età romana nel Veneto*.

61. LA ROCCA, *Una prudente maschera* cit., pp. 451-515.

62. La distribuzione dei ritrovamenti di monete gotiche nel centro cittadino è la seguente: 4 esemplari dall'area dei Palazzi Giudiziari dove è documentata la continuità dell'uso abitativo dell'*insula* nel corso di tutto l'altomedioevo e lo scavo di una serie di buche per il prelievo di materiale edilizio e per la conservazione di derrate nel centro dell'*insula* durante l'età longobarda; altri 4 dall'area del *Capitolium* e suoi annessi; 2 dal Teatro romano; 1 da piazza Vescovado da un impianto termale ripristinato in età gotica; 1 da via Duomo in una tomba longobarda; 1 da piazza Corrubio in un'area frequentata per la continuità d'uso nel V e VI secolo della necropoli tardoromana; 2 da corso Sant'Anastasia, dai livelli di riempimento accumulati dopo la demolizione del tempio limitrofo al Campidoglio.

63. *Repertorio dei ritrovamenti di moneta Altomedievale in Italia (489-1002)*, Testi, Studi, Strumenti 18, CISAM, Spoleto 2005, fino al 18.12.2010.

battuta in pezzi da 40, 20 e 10 nummi. Solo due monete sono da 20 nummi, ma ciò rientra nel normale trend che prevede un maggior sforzo per il recupero dei pezzi di valore più alto, rispetto a quelli di valore più basso e di modulo più piccolo. Inoltre le emissioni dei 10 nummi, AE9 (D/ busto di Ravenna; R/ aquila) e AE11 (D/ busto di Ravenna; R/ monogramma) (fig. 17),⁶⁴ furono massicce e denotano un incremento della produzione della produzione enea.

È ancora in discussione il momento iniziale della battitura delle monete AE9 e AE11, da collocarsi tra il regno di Teodorico e quello di Atalarico, ma sembra chiaro che AE11 continuò ad essere coniato fino alla caduta di Ravenna nelle mani dei Bizantini nel 539. Poiché non sono noti ripostigli di bronzi goti di grande e medio modulo (mentre ce ne sono pervenuti diversi dell'ultima fase della guerra greco-gotica con piccoli nummi) le monete più grandi, forse per il loro spiccato carattere nazionale o più probabilmente al fine di essere rifuse per nuove emissioni, vennero ritirate dai Bizantini nella fase centrale della guerra.⁶⁵ I nummi goti di Verona circolarono, quindi, in un arco di tempo relativamente breve e forse vennero smarriti nel corso appunto di una fase intensa di attività edilizia. Alcune poterono essere recuperate più tardi e, perduto il loro valore liberatorio in un quadro economico diverso, furono utilizzate come monili e completarono i corredi funerari di età longobarda.

L'indagine archeologica ha dimostrato che lo spoglio del tempio capitolino e dell'altro tempio dalla parte opposta della via Postumia, per le caratteristiche di rapidità e di organizzazione dell'intervento, oltre che per le dimensioni e per l'impegno richiesto, deve essere collegato ad un'autorità pubblica determinata a procurare materiale edilizio in grande quantità. I reperti numismatici e ceramici consentono di delimitare l'arco cronologico dell'intervento alla prima metà del VI, così come in età gota sarebbe stato ripristinato l'utilizzo delle terme di piazza Vescovado e di via San Pietro Martire, ingrandendo e abbellendo gli impianti. È logico ricondurre tali opere all'iniziativa di Teodorico.

64. E.A. ARSLAN, *La monetazione dei Goti*, in *Ravenna e l'Italia fra Goti e Longobardi*, XXXVI corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1989, pp. 17-72, tavv. I-III.

65. ARSLAN, *La struttura delle emissioni monetarie dei Goti in Italia*, in *Teoderico il Grande* cit., p. 535, nota 64.



Fig. 1. Museo di Castelvecchio, copia in piombo del sigillo di Verona.



Fig. 2. Verona, Sala del Consiglio Comunale, Felice Brusasorzi, *Vittoria dei Veronesi sui Gardesani* (part.).



Fig. 3. Diocleziano, Nicomedia, AR *Argenteus*, 295-296.



Fig. 4. Gordiano III, Marcianopolis, Æ *Pentassarion*, 238-244.



Fig. 5. Sigillo di Carlo IV del Lussemburgo (da C. BENOCCI, *I sigilli della collezione Corvisieri romana*, in *La collezione sfragistica del Museo Nazionale del palazzo Venezia di Roma*, in «*Bollettino di Numismatica*», Monografia 7.1, Roma 1998, p. 14).



Fig. 6. Sigillo di Brescia (da G.C. BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni italiani nel medioevo e nell'età moderna*, in *Studi di paleografia, diplomatica in onore di C. Manaresi*, Milano 1953, tav. II, fig. 18).



Fig. 7. Sigillo di Padova (da S. ORSATO, *Historia di Padova*, Padova 1678, p. 169).



Fig. 8. Sigillo di Treviso (da A. CASTAGNETTI, *L'età precomunale e la prima età comunale (1024-1213)*, in *Il Veneto nel Medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, p. 121).



Fig. 9. Sigillo di Ravenna (da G.C. BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni italiani nel medioevo e nell'età moderna*, in *Studi di paleografia, diplomatica in onore di C. Manaresi*, Milano 1953, tav. II, fig. 23).



Fig. 10. Sigillo di Fano (da G.C. BASCAPÈ, *I sigilli dei Comuni italiani nel medioevo e nell'età moderna*, in *Studi di paleografia, diplomatica in onore di C. Manaresi*, Milano 1953, tav. II, fig. 21).



Fig. 11. Sigillo di Verona su un documento dell'Archivio di Stato di Verona - Istituto Esposti, b. 102, n. 123.



Fig. 12. Sigillo di Verona (da S. MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona 1732, II, p. 231).



Fig. 13. Verona, Museo Miniscalchi Erizzo, impronta.



Fig. 14. Sigillo di Verona (da V. PROMIS, *Sigilli italiani editi e illustrati*, Torino 1874, p. 21, tav. III, n. 17).



Fig. 15. Verona, Museo di Castelvecchio, sigillo di Verona del 1474., n. inv. 7002.

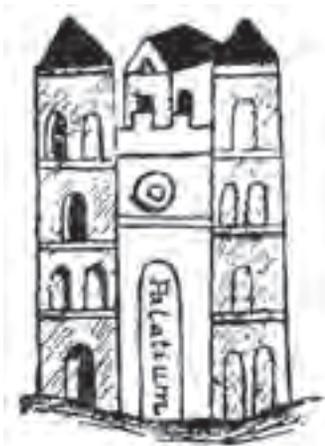


Fig. 16. Il *palatium* nell'Iconografia vateriana (da B. THODERMANN, *Un sigillo e un palazzo*, in «Vita Veronese», XVIII, 1965, p. 452).



Fig. 17. Moneta gota trovata nello scavo del *Capitolium* di Verona.

ANTONELLA ARZONE, ETTORE NAPIONE

QUELLO CHE L'*ICONOGRAFIA RATERIANA* NON RAPPRESENTA. QUALCHE RIFLESSIONE A MARGINE

Si potrebbe avere l'impressione che il seminario e questi atti sull'*Iconografia rateriana* abbiano modificato di poco le posizioni interpretative già esistenti.

Archiviata (forse) definitivamente la vecchia tesi di una interdipendenza con il *Versus de Verona* (VIII-IX secolo), le tre principali ipotesi cronologiche presenti nella storiografia sono state riproposte, aggiornando gli argomenti della tradizione e avanzandone di nuovi. Silvia Lusuardi Siena, Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina guardano al VI secolo; Gian Maria Varanini con Francesco Cappiotti torna a preferire l'età di Berengario I, su cui si erano già espressi Carlo Cipolla e Luigi Simeoni; Xavier Barral I Altet conferma di essere un fervido sostenitore della diretta committenza di Raterio.

Una variante viene offerta da Marco Petoletti, il quale si sbilancia sulla cronologia dei versi che circondano l'immagine, attraverso analisi e confronti persuasivi. Questi distici elegiaci possono essere stati creati 'soltanto' nel X secolo. L'indicazione si presta a diventare un punto fermo nella critica sull'*Iconografia*, ma non risolve la datazione dell'immagine originaria. I versi potrebbero essere stati inseriti, infatti, per commentare l'*Iconografia*, qualunque fosse la sua antichità e la sua provenienza. L'apposizione di un carme come modalità di appropriazione di un 'testo' appartiene alla cultura e alla mentalità del secolo di Raterio. Si possono ricordare, come esempio, i distici elegiaci riportati nell'*incipit* dello stesso codice Lobbes I, con cui il nostro vescovo assumeva la paternità dell'opera. Se i versi che ruotano attorno all'*Iconografia* non si possono attribuire con sicurezza al vescovo, appare comunque estremamente probabile che Raterio fosse stato almeno il loro committente e il loro ispiratore.

Queste indicazioni danno ragione a Xavier Barral I Altet quando mette a fuoco il gesto compiuto da Raterio nei confronti dell'*Iconografia* di Verona, indipendentemente dal suo essere o meno un apografo. Si tratta di un gesto colto, di un'azione che mescola la curiosità intellettuale al sentimento della memoria e, forse, più precisamente, all'emozione di una partenza sentita come definitiva (l'*incipit* «Magna Verona, vale» acquisterebbe una valenza personale collegabile alla dipartita del 968). A questa stregua, Barral I Altet avanza la proposta di considerare Raterio l'unico responsabile del progetto della «cartolina illustrata» di Verona, che egli portò con sé al monastero di Lobbes.

Le didascalie interne all'*Iconografia* identificano degli edifici laici e civili di epoca romana (l'Arena, il Ponte Pietra, il Teatro romano, il discusso *organum* e il grande *horreum*), con un'eccezione cronologica per il *palatium* (il palazzo voluto da re Teodorico) e tipologica

per la chiesa di San Pietro (anch'essa già esistente in età gota), associata ai gradini (*gradus*) per raggiungerla. Il gruppo dei *tituli* formato dal *palatium*, dal Teatro romano e da San Pietro in Castello focalizza il *castrum* della collina, ma il profilo delle mura delle alture privilegia gli elementi di continuità con la cinta urbana, piuttosto che la distinzione del fortilizio d'altura, dentro cui il vescovo era stato costretto a proteggersi. La cerchia muraria di Verona con le sue porte viene trattata come un anello provvisto di una forza unitaria e costituisce l'altro sicuro protagonista della veduta.

Quale interesse poteva avere Raterio per i monumenti segnalati?

Si potrebbe credere che il *palatium* e la chiesa di San Pietro volessero ricordare la residenza coatta del pastore nell'area del *castrum*. Le memorie del vescovo su questi luoghi sono tribolate. Nel *Qualitatis congettura* (965-966) egli rammenta di essere stato invitato dal conte Buccone a proteggersi dalla rivolta del popolo (o di una sua parte) proprio nell'antico palazzo. Dopo aver rifiutato di abbandonare la residenza vescovile, fu costretto ad accettare la proposta, biasimando le condizioni dell'edificio devasto («vastatissimum»). Il diacono Giovanni veniva a supplicarlo per il portico della chiesa di San Pietro, che minacciava una rovina imminente e proprio a San Pietro in Castello il pastore di Verona avrebbe stabilito la propria residenza nei mesi a seguire. Raterio si era trovato a sistemare i tetti, a consolidare pareti diroccate, a riparare porte e finestre, più che a rinnovare un contesto palatino con la volontà e con le risorse del grande committente. Nei suoi scritti si incontrano solo lamentele e il biasimo per il disfacimento, nessun accenno alla bellezza e ai valori architettonici, o ad ambizioni progettuali sugli edifici. La distanza delle sue memorie dalla solida e serena presenza dei monumenti nell'*Iconografia* è indiscutibile. Raterio, d'altro canto, si era rifugiato nel palazzo lasciando a malincuore la cattedrale che rappresentava anche simbolicamente la sua autorevolezza a Verona. Se il vescovo fu il committente diretto dell'*Iconografia*, andrebbe spiegato perché non chiese di rendere la chiesa vescovile immediatamente riconoscibile. Perché avrebbe fatto apporre i *tituli* per distinguere le sedi del suo 'esilio' cittadino (compresi i gradini della scala), dimenticando l'edificio dove si trovava la cattedra del potere per il quale egli era in lotta? Forse ai suoi occhi il gruppo episcopale era identificabile al punto da non ritenere necessaria la didascalia? Che dire allora della scritta quasi tautologica per segnalare il riconoscibilissimo *Theatrum* dell'Arena! Quali ragioni avevano spinto, poi, il pastore a valorizzare la mole dell'*horreum* (ovvero un grande magazzino di derrate) oppure della struttura identificata come *organum*?

A giudizio di chi scrive questi interrogativi rendono meno probabile che Raterio fosse il diretto responsabile dell'*Iconografia*.

Gli atti del seminario evidenziano, in questo senso, la dialettica tra due indirizzi storiografici. Il primo è di più lungo periodo e sente il presule come epigono di una certa interpretazione classicista dell'erudizione letteraria di tradizione carolingia, in grado di amare e riconoscere la città antica. L'*Iconografia* con la sua attenzione per i monumenti civili romani sarebbe, in parte, l'esito di questo atteggiamento (sia essa stata voluta o 'copiata' da Raterio), di cui sono riflesso gli scritti del presule, infarciti di citazioni letterarie da autori dell'antichità.

L'altra posizione, più critica, valuta la conoscenza degli scrittori classici di cui sono testimoni i numerosi testi rateriani quale normale erudizione di un ecclesiastico colto del

tempo, ritenendo indebita la sua trasformazione in un 'umanista' *ante litteram*, portatore di una passione per la 'romanità'. In questa chiave l'*Iconografia* sarebbe più probabilmente la replica di un 'testo' figurativo esistente, dal quale il vescovo era stato attratto, mosso dalla stessa curiosità che lo aveva spinto a copiare il 'carolingio' *Versus de Verona*. Avrebbe agito la sua sensibilità più generale verso il sapere e la storia, quel desiderio di conoscere che lo portava a tenere «sempre il naso dentro a un libro» (come egli scrisse di se stesso nel *Qualitatis coniectura*).

A fronte di queste considerazioni, è fondamentale, come ci ricorda Maria Clara Rossi, avere la consapevolezza che le informazioni su Raterio vengono in massima parte proprio dagli scritti di Raterio. La realtà è filtrata dai suoi occhi e dalla loro inevitabile parzialità. Quando, ad esempio, in una lettera scritta in prossimità della Pasqua del 968 (l'epistola 30, detta anche *Liber apologeticus*) racconta di aver contribuito a risollevarne architettonicamente la basilica di San Zeno con i fondi messi a disposizione dell'imperatore Ottone I nel 967, tace completamente il ruolo assunto dall'abate a cui la chiesa era affidata. Utilizza l'espressione «perficere deberem basilicam sancti Zenonis» e, poi, «basilicam restruendi necessitati» allo scopo di rammentare la scelta di 'ricostruire' l'edificio, rispettosa dell'indicazione imperiale, contestata dai suoi oppositori che avrebbero preferito dare i fondi ai poveri della città (una critica rimasta poi anche nel processo intentato contro il vescovo). Un'accusa strana, che gli esegeti finora hanno spiegato con fatica: perché contrapporre il sollievo degli indigenti all'apertura di un cantiere di lavoro, che nel medioevo, come oggi, potrebbe essere salutata come un'opportunità? A pensarci bene, del resto, quale intervento architettonico poteva aver messo in opera Raterio tra il novembre 967 e (al più tardi) la Pasqua 968 (quindi durante i mesi invernali) che giustifichi la ricostruzione della chiesa talora ipotizzata dalla critica? Forse il vescovo contribuì a finanziare l'abate per concludere quanto era in atto da tempo? Forse il verbo «perficere» fu impiegato nella lettera con il significato puntuale di «condurre a termine»? Il 3 dicembre 961, Ottone I si era preoccupato di confermare all'abbazia i possedimenti concessi dai suoi predecessori, ponendola sotto la sua diretta protezione. Era l'inizio di un processo di restaurazione? La questione rimane controversa e l'effettiva portata della commissione deve essere osservata con prudenza. Fabio Coden fa bene a richiamare la vecchia ipotesi di Alessandro Da Lisca sulla datazione al secolo di Raterio di una porzione del muro rivolto al chiostro, sapendo che una riflessione organica sarà possibile soltanto allorché verrà chiarita la forma della chiesa carolingia, dopo la scoperta di Tiziana Franco sulla cronologia dell'abside minore settentrionale (anteriore al X secolo e verosimilmente del IX). Se Raterio fu il vero committente dell'*Iconografia*, rinunciò, comunque, a chiedere che anche San Zeno facesse capolino fuori dalle mura urbane.

Si può sostenere che il vescovo avesse la cultura potenziale per essere un grande committente, ma è dubbio che effettivamente si fosse trovato nelle condizioni per comportarsi come tale. La sua vita veronese fu troppo breve e insidiosa. Anche l'abbellimento della cattedrale del 967, di cui lui stesso scrive nell'epistola 33, viene collegato alla confisca di denaro ai chierici disobbedienti, spiegandone il carattere di espiazione. Ancor una volta non compare tra le righe alcuna sfumatura che lasci pensare la connessione a un disegno architettonico per cui egli manifestasse orgoglio o ambizione.

Quale poteva essere, allora, l'archetipo dell'*Iconografia rateriana*? L'idea lanciata prudentemente alcuni anni or sono da Silvia Lusuardi Siena (e ribadita con maggiori argomenti in questi atti) di guardare al periodo gotico, trova un vigoroso sostegno nel saggio di Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina, che ritengono il modello collocabile tra l'età di Gallieno e quella di Teodorico. I ragionamenti dei due autori si avvalgono del supporto analitico delle fonti archeologiche e, a prescindere dalle conclusioni, costituiscono uno dei valori aggiunti di questi atti. Gli argomenti principali per la cronologia sono due: l'Arena è raffigurata integra, senza le mutilazioni subite «entro l'inizio del VI secolo» (su cui interviene anche Margherita Bolla), mentre il *Capitolium* è assente, in coerenza con la sua demolizione entro «i primi decenni del VI secolo». La datazione conseguente tra fine V e inizio VI secolo giustifica anche la presenza della chiesa di San Pietro, forse ancora nella forma del tempio pagano cristianizzato. Ecco che, seguendo la proposta di Silvia Lusuardi Siena, l'accuratezza con cui viene segnalata la chiesa in collina – compresa la scalinata per raggiungerla – diventa l'indizio di una specificità dei *tituli* nel valorizzare i monumenti toccati dai lavori intrapresi da un committente pubblico e autorevole, che riguardarono anche il *palatium*, il teatro, l'Arena, l'*horreum* e l'*organum*. Incrociando le fonti, a partire dall'Anonimo Valesiano, Silvia Lusuardi Siena pensa che questo committente possa essere Teodorico e che l'*Iconografia* fosse in origine un'immagine musiva o dipinta che ornava il palazzo reale (il *palatium* dove si era ritirato anche Raterio). A complicare l'ipotesi interviene la questione delle mura. L'esegesi di quelle raffigurate con i colori rosso e verde nell'*Iconografia* condotta da Cavalieri Manasse e Gallina esclude la cerchia di Teodorico. Le pareti costruite dal sovrano gotico stavano davanti alle mura più antiche e le sopravanzavano. La cinta di colore rosso sarebbe allora quella di età romano-repubblicana, mentre la porzione verde rappresenterebbe la sopraelevazione attribuibile all'imperatore Gallieno. Ecco perché la forbice cronologica in cui inserire l'*Iconografia* viene alzata da Cavalieri Manasse e Gallina proprio all'età di Gallieno. Le conseguenze sono precise: escludere la responsabilità di Teodorico o considerare che, nella commissione dell'*Iconografia*, il re avesse volutamente ommesso le difese murarie da lui realizzate. Assai più difficile, invece, pensare che Teodorico avesse agito su tutti gli edifici raffigurati nell'*Iconografia* (e avesse fatto realizzare l'*iconografia* stessa) in un tempo anteriore all'inizio della sua nuova cerchia muraria.

L'immagine posseduta da Raterio, del resto, poteva essere l'esito di mediazioni e semplificazioni, tanto più se davvero ebbe origine riducendo in piccola scala una rappresentazione parietale. L'idea di un compromesso tra un'immagine antica e le sue interpolazioni nel tempo, magari nel passaggio tra un certo numero di apografi, è persuasiva. A questo proposito diventa più significativa l'osservazione indiziaria del saggio d'apertura relativa all'indice di Lobbes I inviato a Scipione Maffei. L'indice lega sotto il cappello di *Civitas Veronesis depicta* sia l'*Iconografia*, sia il *Versus de Verona*, rispecchiando forse un nesso stabilito da Raterio stesso, quasi che il presule, non sapendo bene decifrare la genesi dell'archetipo, avesse a sua volta istituito un collegamento interpretativo.

La congettura sull'immagine risultante da uno o più interventi di mediazione, occorre ammetterlo, è allo stato delle conoscenze una scorciatoia pericolosa e, in parte arbitraria. Consentirebbe di spiegare ogni elemento dubbio col fraintendimento e l'interpolazione. In questa casistica potrebbe rientrare, per esempio, la chiesa dei santi Siro e Libera,

che già Carlo Cipolla riconobbe nell'edificio 'sostenuto' da archetti o arcovoli in prossimità dell'*Arena minor*. Sarebbe una semplificazione di comodo. L'identificazione di questa chiesa, fondata tra il 913 e il 926, costituisce uno snodo dirimente per la datazione dell'*Iconografia*. Gian Maria Varanini e Francesco Capiotti sondano l'argomento e le sue motivazioni in un saggio documentatissimo, che si assesta come l'ultimo solido avamposto della tesi di Cipolla sulla datazione dell'*Iconografia* nell'età di Berengario I. Il limite è l'opinabilità dell'identificazione, ricsuta in questi stessi atti da Cavalieri Manasse e Gallina, ma anche da Bolla.

In definitiva, al di là delle preferenze e delle argomentazioni manifestate da chi scrive, si potrebbe ribadire l'impressione iniziale: questi atti sull'*Iconografia rateriana* modificano di poco la sostanza delle tesi interpretative già disponibili. Dubbi e certezze si bilanciano. Forse c'è qualche interrogativo in più. Ma a ben guardare ciascuna posizione è avanzata, ha saputo precisarsi e migliorarsi, tanto sul piano documentario, quanto su quello archeologico. I punti di vista si sono incontrati, verificando i propri limiti e le proprie eccezioni. Sul piano del metodo non è poco. Se questi atti saranno stati davvero un nuovo punto di partenza lo diranno gli studi a seguire.

REPERTORIO

REPERTORIO DELLE IDENTIFICAZIONI DEGLI EDIFICI RAPPRESENTATI NELL'ICONOGRAFIA RATERIANA

Nel pubblicare l'*Iconografia rateriana* come tavola per illustrare il volume *Dei vescovi e governatori di Verona*, Giovanni Battista Biancolini pensò di corredare l'immagine di una *legenda* che consentisse di identificare, pur in via ipotetica, i molti edifici raffigurati.

Questo esercizio fu intrapreso con più acribia, molto tempo dopo, da Carlo Guido Mor (C.G. MOR, *Dalla caduta dell'impero al comune*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona, 1964, pp. 32; 232-233), facendo tesoro di qualche indicazione sparsa nella letteratura, ma, in particolare, di quanto avevano scritto Alessandro Da Lisca (A. DA LISCA, *La fortificazione di Verona*, Verona 1916) e Luigi Simeoni (L. SIMEONI, *Studi su Verona nel medioevo*, Verona 1959). Mor accompagnò il suo saggio con un disegno dotato di una *legenda* numerata, diventato il punto di partenza per le riflessioni degli studiosi a seguire.

In appendice a questo volume si considera utile riproporre l'elenco dei siti identificati dagli studiosi organizzato per piccole schede, costituite di poche voci:

La voce *Collocazione* precisa se l'edificio è perduto o esistente, e lo colloca nel tessuto urbano.

La voce *Identificazione* specifica se il riconoscimento dell'edificio all'interno dell'*Iconografia rateriana* è sicuro o ipotetico, precisando la paternità della proposta.

La voce *Attestazione* segnala il più antico documento dove l'edificio è nominato.

La voce *Altre testimonianze* segnala, qualora fosse opportuno, la presenza di altre testimonianze, anche archeologiche, dell'edificio nell'alto medioevo, indicando la fonte bibliografica principale.

Questo repertorio condensa il lavoro sulle evidenze dell'*Iconografia rateriana* svolto nell'ambito del progetto di ricerca «L'immagine di Verona nell'anno 1000» da F. Cappiotti, S. D'Ambrosio, L. Del Piano e D. Gallina.

1. Arena

Collocazione: piazza Brà

Identificazione certa: didascalia «Theatrum» nell'*Iconografia rateriana*

Vedi il saggio di M. Bolla in questo volume.

2. Santi Apostoli

Collocazione: corso Cavour

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 37-38, 40

Attestazione: *Versus de Verona* o *Ritmo Pipiniano*, composto tra il 796 e l'805: «Ab occidente custodit Systus et Laurentius, / Ypolitus, Apollenaris, duodecim Apostoli Domini» (*Versus de Verona*, vv. 85-86)

Altre testimonianze: mosaici del IV secolo ritrovati all'esterno dell'edificio e fondazione absidale di V secolo (A. DA LISCA, *La chiesa di S. Teuteria e Tosca in Verona - Parte seconda - Descrizione dei lavori e delle scoperte fatte*, in «Madonna Verona», VIII, 39, 1914, pp. 1-25); cornice altomedievale frammentaria reimpiegata nel cornicione absidale.

3. Edificio di incerta attribuzione

4. San Michele alla Porta

Collocazione: piazzetta San Michele alla Porta (chiesa non più esistente)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, p. 40

Attestazione: il vescovo Raterio menziona la chiesa nel sermone *Contra reprehensores* del 964 (cfr. D. CERVATO, *Devozioni e cura animarum dal VI al XV secolo*, in *La venerabile pieve dei Santi Apostoli in Verona. Ricerche storiche nell'ottavo centenario della consacrazione*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1994, p. 64)

Altre testimonianze: fondazioni di una chiesa a tre absidi, forse di epoca romanica (A. DA LISCA, *Lavori e scavi a S. Michele alla Porta*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie V, CXI, 1934, pp. 35-50).

5. Edificio di incerta attribuzione

6. Porta San Zenone (poi porta Borsari)

Collocazione: corso Porta Borsari

Identificazione ipotetica: DA LISCA 1916, p. 42; MOR 1964, pp. 33, 39-40, 232

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

7. Sant'Eufemia

Collocazione: piazzetta Sant'Eufemia

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI 1757, I, p. 57; MOR 1964, p. 40

Attestazione: 973 (cfr. LA ROCCA HUDSON, «Dark Ages» a Verona: edilizia privata, aree aperte e strutture pubbliche in un città dell'Italia settentrionale, in «Archeologia medievale», XIII, 1986, p. 50).

8. Cortalta

Collocazione: vicolo San Fermo in Cortalta (edificio non più esistente)

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI 1757, I, p. 61; MOR 1964, pp. 40-41

Attestazione: testamento del 12 settembre 908 di Anselmo, conte di Verona e residente in *Curte Alta*, col quale dispone che nella *curtis* della sua «casa solariata cum curte et

puteo seu brolo qui nominatur Curte Alta» venga fondata un'ecclesia (*Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia*, a cura di V. Fainelli, Venezia 1963 - d'ora in poi CDV II - n. 88).

9. San Matteo con cortine

Collocazione: vicolo San Matteo (chiesa sconsacrata con le disposizioni napoleoniche del 1806)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, p. 40

Attestazione: 1005 (cfr. MOR 1964, p. 40).

10. Santi Fermo e Rustico (o torre della cattedrale)

Collocazione: via San Fermo

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI, 1757, p. 85; MOR 1964, pp. 36-37, 40

Per l'ipotesi che si tratti di una torre appartenente al gruppo episcopale, vedi il saggio di S. Lusuardi Siena in questo volume

Attestazione: *Versus de Verona* o *Ritmo Pipiniano* composto tra il 796 e l'805 «In partibus meridiane Firmo et Rustico / Qui olim in te susceperunt coronas martirii, / Quorum corpora ablata sunt in maris insulis / Quando complacuit deo regi invisibili, / In te sunt facta renovata per Annone praesule, / Temporibus principum regum Desiderii et Adelchis / Qui diu moraverunt Sancti non reversi sunt [...] / Quorum corpora insimul condidit Episcopus / Aromata et galbanem stancten et argoido / Myrra et gutta et cassia cetus lucidissimus / Tumulum aureum coopertum circumdat preconibus / Color seritus mulget sensus hominum / Modo albus, modo niger inter duos purpureos / Haec ut valuit paravit Anno praesul inclitus / Per huius cinus flama claret de bonis operibus / Ab Austriae finibus terrae usque nostri terminus» (*Versus de Verona*, vv. 67-84).

11. Cattedrale di Santa Maria Matricolare

Collocazione: piazza del Duomo

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI 1757, p. 85; MOR 1964, pp. 40, 44, 81, 82

Vedi il saggio di S. Lusuardi Siena in questo volume

Attestazione: «Ab oriente habet [...] deinde Petro et Paulo, Iacobo apostolo» (*Versus de Verona*, vv. 58-61)

Altre testimonianze: scavo di fondazioni e pavimenti musivi di basiliche paleocristiane di IV - V secolo (cfr. tra gli ultimi C. FIORIO TEDONE, S. LUSUARDI SIENA, P. PIVA, *Il complesso paleocristiano e altomedievale*, in *La cattedrale di Verona*, a cura di P. Brugnoli, Venezia 1987, pp. 17-97).

12. San Giovanni in Foro (o edificio pubblico a carattere civile)

Collocazione: corso Porta Borsari

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 45-46

Per l'ipotesi di edificio pubblico, vedi il saggio di G. Cavaliere Manasse e D. Gallina in questo volume

Attestazione: 959, atto con cui Odelberto offre al monastero di Santa Maria in Organo

una terra in Valpantena: «Signum manu Ugo filio Madelberto abitator an[...] hanc paginam offerisionis et tradicionis nomine ecclesia sancti Iohannis Evangelisti viventes lege langobardorum testes» (CDV II - n. 262).

13. *Horreum di corte Farina*

Collocazione: presso corte Farina (edificio non più esistente)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 45-46.

14. *San Marco alle carceri*

Collocazione: tra vicolo San Marco e piazzetta Tirabosco (chiesa sconsacrata con le disposizioni napoleoniche del 1806)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, p. 46

Attestazione: atto dei conti di San Bonifacio stipulato nel 1136 presso la chiesa di San Marco alle Carceri che riconosce l'appartenenza di Ronco d'Adige al monastero di San Zaccaria di Venezia (G.B. BIANCOLINI, *Dei vescovi e governatori*, Verona 1757, pp. 134-137).

15. *Santi Quirico e Giulitta*

Collocazione: area fra piazzetta Scala, via Scala e via Mazzini (chiesa sconsacrata con le disposizioni napoleoniche del 1806)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, p. 46

Attestazione: Permuta del 20 giugno 814 tra il suddiacono Deusdedit e Gaufrido, vice domino della casa di San Zeno: «in alio loco terra aratoria habente pr longo ex ambabus latera perticas undecim et pedes sex, et per traverso de ambabus capita perticas octo et pedes sex, de uno latere et uno capite ipso Deusdedi subdiaconus habente, de alio capite Cuniperto comite habente, de alio capite casa santi Quirici habente» (CDV II, n. 115)

Altre testimonianze: nel 1912, durante la demolizione di alcuni fabbricati all'angolo tra via Mazzini e piazzetta Scala si misero in luce, a quasi quattro metri di profondità, i resti di una chiesa absidata a tre navate, considerata di epoca romanica. Tra i materiali fu rinvenuto un capitello datato al secolo VIII (A. DA LISCA, *La chiesa dei santi Quirico e Giolitta. Lavori nelle adiacenze*, in «Madonna Verona», VI, 21, 1912, pp. 232-241).

16. *Porticato forense (o lato breve della peristasi interna della ricostruzione di età Severiana della basilica)*

Collocazione: piazza Erbe, via Mazzini

Identificazione ipotetica: MOR 1964, p. 41

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

17. *Capitolium? (o edificio antico con cupole)*

Identificazione ipotetica: MOR 1964, n. 12 della tavola

Per la seconda ipotesi, vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

18. Pusterla (Porta di Gallieno)

Collocazione: in prossimità di via Leoncino, a destra dell'Arena

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 33, 39

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

19. Una delle torri delle mura

Identificazione ipotetica: vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

20. Santa Maria Antica

Collocazione: via santa Maria Antica

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 39-42, 100

Attestazione: documento con cui le sorelle Autconda e Natalia, insieme a Nazario, fondano nel 744 o 745 «Oratorio semper virginis et Dei genetricis Marie que intra domo cella nostra veronensem sito in civitatem construere» (CDV, I, n. 33)

Altre testimonianze: ritrovamento, a circa 50 cm sotto il livello di calpestio attuale, di una porzione di pavimento musivo in tessere bianche e nere (metri 1,00 x 0,40), decorata a pelte e motivi geometrici (C. CIPOLLA, *I restauri della chiesa di S. Maria Antica a Verona*, in *Note di storia veronese*, Venezia, 1892, p. 37).

21. Horreum

Collocazione: nei pressi di San Pietro in Carnario

Identificazione certa: didascalia «Horreum» nell'*Iconografia rateriana*

Vedi il saggio di S. Lusuardi Siena in questo volume.

22. Corte regia

Collocazione: tra via Cairoli, via Cappello, vicolo Amanti e Ponte Nuovo

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 39-42

Attestazione: documento con il quale re Berengario concede a Pietro, vescovo di Reggio Emilia, l'edificazione di un castello nella pieve di Santo Stefano in Vicolongo nel 911, sottoscritto in «Senna curte regia» (CDV, II, n. 101).

23. San Salvatore in corte regia

Collocazione: via San Salvatore in corte Regia (chiesa non più esistente)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 39-42, 100

Attestazione: documento del 31 marzo 915 con il quale re Berengario dona alla chiesa di San Salvatore in Corte Regia alcuni beni nel Veronese: «nos in corte nostra in urbe Veronensi iuxta flumen Athesim ecclesiam construxisse, quam in honorem Domini Salvatoris eiusque Genitricis dedicare cupientes res quasdam regni nostri» (CDV II, n. 130).

24. Sant'Andrea

Collocazione: via Giovanni Zambelli (chiesa non più esistente)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 42, 45

Attestazione: testamento del prete veronese Rado del 774, perduto e citato in L. MOSCARDO, *Historia di Verona*, Verona 1668, p. 74

Altre testimonianze: mosaico a tessere gialle e nere e frammenti di intonaco vivacemente affrescate con raffigurazioni di volatili fu messo in luce prima del 1920 (cfr. L. FRANZONI, *Verona. Testimonianze archeologiche*, Verona, 1965, p. 127).

25. Edificio con finestra campita a croce

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

26. Porta Leoni

Collocazione: via Cappello

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI 1757, I, p. 85; MOR 1964, p. 39

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

27. Edificio in destra d'Adige, limitrofo a Porta Leoni

28. Costruzione dotata di loggiato, in destra d'Adige

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

29. Torre di segnalazione (faro?)

Collocazione: forse nei pressi di ponte Navi, vicino alla Corte Regia

Identificazione ipotetica: MOR 1964, p. 42

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

30. Ponte Pietra

Identificazione certa: didascalia «pons marmoreus» nell'*Iconografia rateriana*

Vedi il saggio di F. Capiotti e G. M. Varanini in questo volume.

31. Edificio non riconosciuto, forse alla testa del *pons marmoreus*

Vedi il saggio di F. Capiotti e G.M. Varanini in questo volume.

32. Porta nelle mura in sinistra d'Adige, presso la chiesa di Santo Stefano

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

33. Santo Stefano

Collocazione: via Scaletta Santo Stefano

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI 1757, p. 65; MOR 1964, pp. 34, 42

Attestazione: la cronaca dell'Anonimo Valesiano del VI secolo nomina la chiesa di Santo Stefano *ad fonticulos* (An. Val., II, 27).

34. - 35. Torri nelle mura che recingevano la collina in sinistra d'Adige

36. Porta Organa (o edificio antico con merlatura)

Collocazione: via Porta Organa

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI 1757, I, p. 60; MOR 1964, p. 33, n. 31 della tavola
Per la seconda ipotesi Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

37. San Giovanni in Valle

Collocazione: via San Giovanni in Valle

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI, 1757, p. 62; MOR 1964, pp. 34-35, 42

Attestazione: «Ab oriente [...] Baptistam Joannem» (*Versus de Verona*, vv. 58-62)

Altre attestazioni: ritrovamento di sepolture di epoca paleocristiana (cfr. L. FRANZONI, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100 000. Foglio 49. Verona*, Firenze 1975, p. 48).

38. Organum

Collocazione ipotetica: via Santa Toscana, salita Santo Sepolcro

Identificazione certa: didascalia «orfanum» nell'*Iconografia rateriana* di Biancolini
Vedi il saggio di S. Lusuardi Siena in questo volume.

39. Santa Maria in Organo

Collocazione: piazzetta Santa Maria in Organo

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 34-36

Attestazione: documento del maggio 744 o 745 con il quale le sorelle Auctondo e Natalia assegnano i loro possesi a un monastero femminile di Santa Maria, identificabile con Santa Maria Antica (CDV, I, n. 33).

40. San Tommaso al ponte Pignolo

Collocazione: nelle vicinanze di via Ponte Pignolo (chiesa non più esistente)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, pp. 38, 42

Vedi il saggio di S. Lusuardi Siena in questo volume

Attestazione: codice n. XIII della Biblioteca Capitolare di Verona, datato dicembre 701 – marzo 712, nel quale si ricorda «Bailius abbas de monastirium sancti Thome apostoli cu it uocapolo est pineolo» (cfr. CDV, I, n. 22).

41. Palazzo di re Teodorico

Collocazione: via Redentore?

Identificazione certa: didascalia «Palatium» nell'*Iconografia rateriana*

Vedi i saggi di M. Bolla, G. Cavalieri Manasse e D. Gallina, A. Arzone in questo volume.

42. San Faustino (o edificio del palazzo)

Collocazione: vicolo San Faustino (chiesa non più esistente)

Identificazione ipotetica: MOR 1964, p. 34; vedi il saggio di A. Arzone in questo volume

Attestazione: la chiesa dedicata ai due martiri bresciani è citata per la prima volta nel *Versus*:
«Faustino atque Jovitta, Eupo, Calocero» (*Versus de Verona*, v. 65).

43. Santi Siro e Libera (o Sant'Angelo in Monte)

Collocazione: all'interno del Teatro Romano in Rigaste Redentore

Identificazione ipotetica: SIMEONI 1959, p. 11; MOR 1964, p. 232

Vedi i saggi di F. Cappiotti - G.M. Varanini e M. Bolla in questo volume.

44. Teatro Romano

Collocazione: via Regaste Redentore

Identificazione certa: didascalia «Arena minor» nell'*Iconografia rateriana*

Vedi il saggio di M. Bolla in questo volume.

45. San Bartolomeo in Monte

Collocazione: tra via Nizza e via San Salvatore (chiesa non più esistente)

Identificazione ipotetica: BIANCOLINI, 1757; MOR 1964, p. 38

Vedi i saggi di F. Cappiotti - G. M. Varanini e M. Bolla in questo volume

Attestazione: nell'anno 811, il vescovo di Verona, Ratoldo, sottopone la cappella di San Bartolomeo alla chiesa di San Pietro in Castello «Constituimus itaque eiusque potestati supponimus capellam sancti Bartholomei apostoli in eodem monte eiusdem castris cum omnibus territoriis atque possessionibus ad eadem capellam pertinentibus» (CDV I, n. 95).

46. Gradinata per la chiesa di San Pietro

Collocazione: area del Teatro Romano, forse in parte corrispondente all'odierno Scalone Castel San Pietro

Identificazione certa: didascalia «gradus» nell'*Iconografia rateriana*.

47. San Pietro in Castello

Collocazione: area di Castel San Pietro.

Identificazione certa: didascalia «Ecclesia S. Petri» nell'*Iconografia rateriana*

Attestazione: lapidi sepolcrali di VI secolo dei vescovi Valente (522-531) e Verecondo (531-533) (vedi O. PANVINIO, *Antiquitatum Veronensium Libri VIII*, Padova 1648, IV, XX, pp. 119-120).

48. Sopraelevazione delle mura (Gallieno o Teodorico?)

Identificazione ipotetica: DA LISCA 1916, fig. 10; G. CAVALIERI MANASSE, *Le mura di Verona*, in *Mura delle Città romane della Lombardia*, Atti del Convegno, Como 1993, pp. 179-215

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

49. Addizione gallileiana alle mura urbane

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

50. - 51. Mura urbane

Vedi il saggio di G. Cavalieri Manasse e D. Gallina in questo volume.

Finito di stampare nel gennaio 2012 da Cierre Grafica
via Ciro Ferrari 5, Caselle di Sommacampagna (VR)
tel. 045 8580900 fax 045 8580907
www.cierrenet.it