

Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina
«Un documento di tanta rarità e di tanta importanza».
Alcune riflessioni sull'Iconografia rateriana

[A stampa in *La più antica veduta di Verona. 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, Verona, Comune di Verona, 2012, pp. 71-97 © degli autori - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].

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.

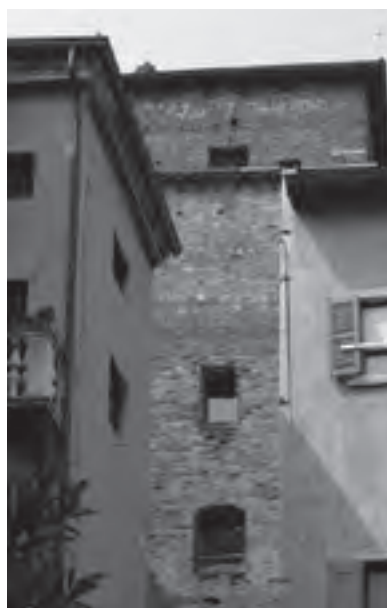


Fig. 3. A destra, la postierla romana di via Leoncino 22 (la struttura romana è nella parte inferiore).



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.

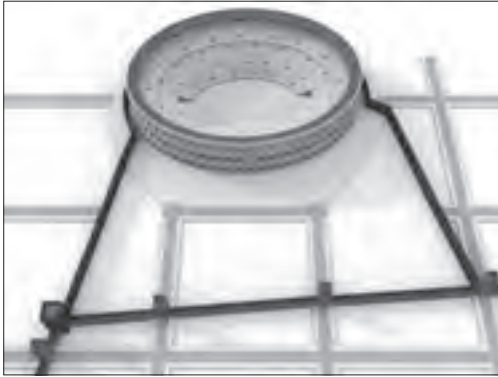


Fig. 9. L'addizione di Gallieno e il suo rapporto con l'Anfiteatro.

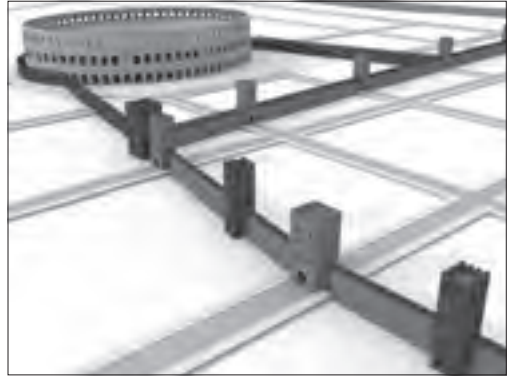


Fig. 10. L'addizione di Gallieno e il suo rapporto con l'angolo sud-orientale delle fortificazioni di Verona.

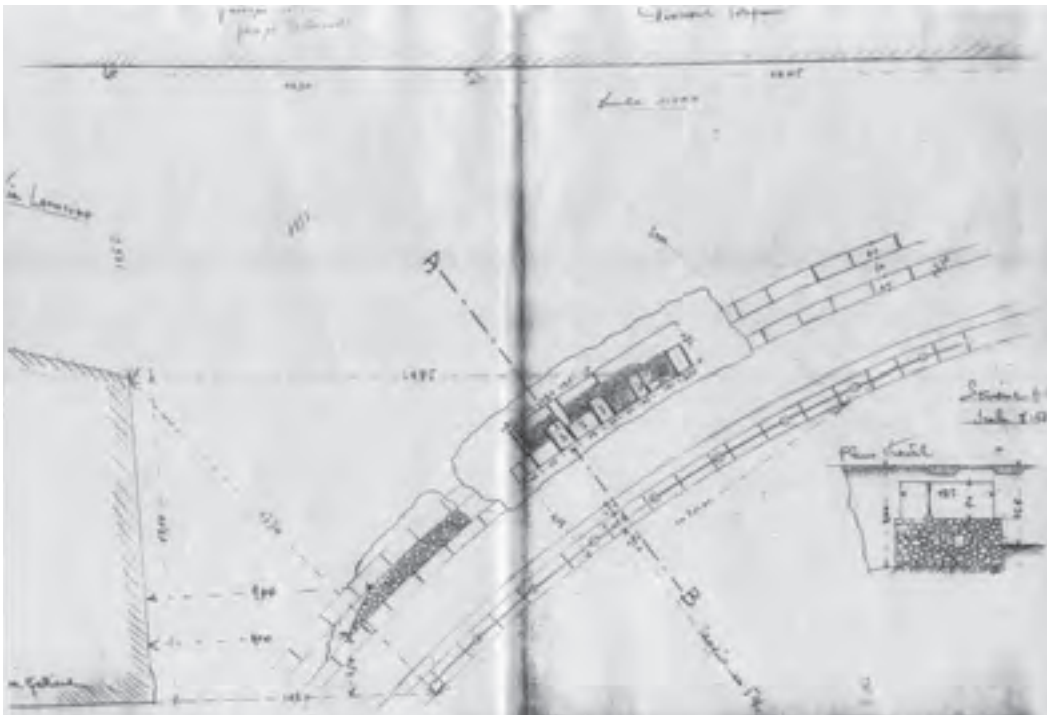


Fig. 11. Rilievo delle strutture rinvenute nel 1960 presso piazzetta Mura di Gallieno.

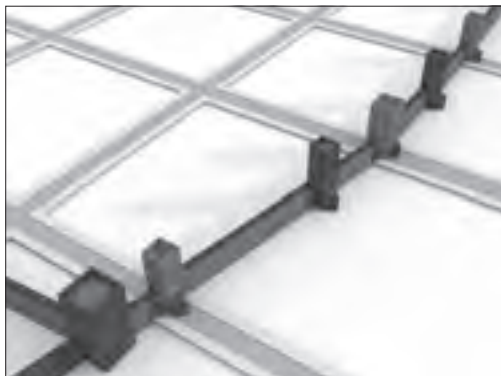


Fig. 12. Aggiunta alle porte degli speroni a pianta triangolare lungo il lato sud-orientale della città.

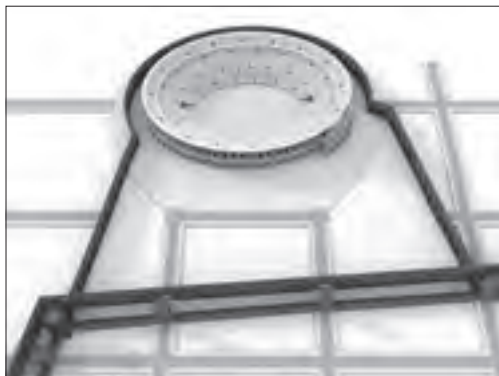


Fig. 13. La cortina di raddoppio realizzata in età teodoriciane e il suo rapporto con l'Anfiteatro.

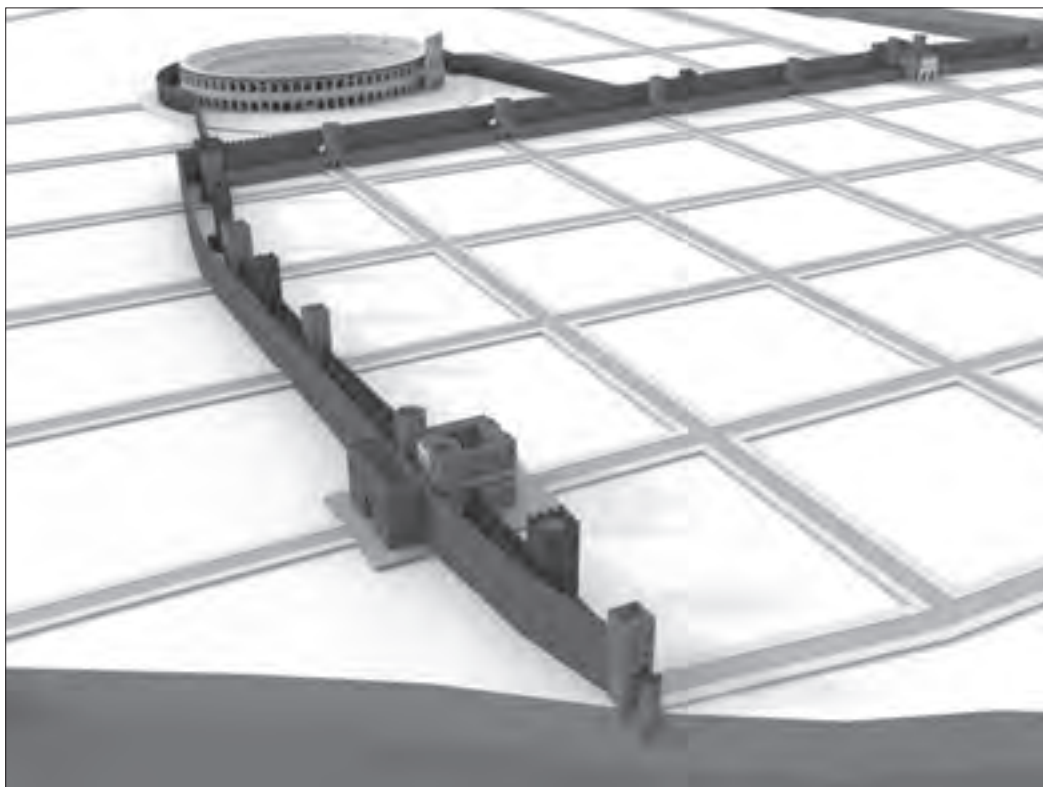


Fig. 14. Le fortificazioni lato sud-orientale della città in età teodoriciane viste dall'Adige presso porta Leoni.



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).

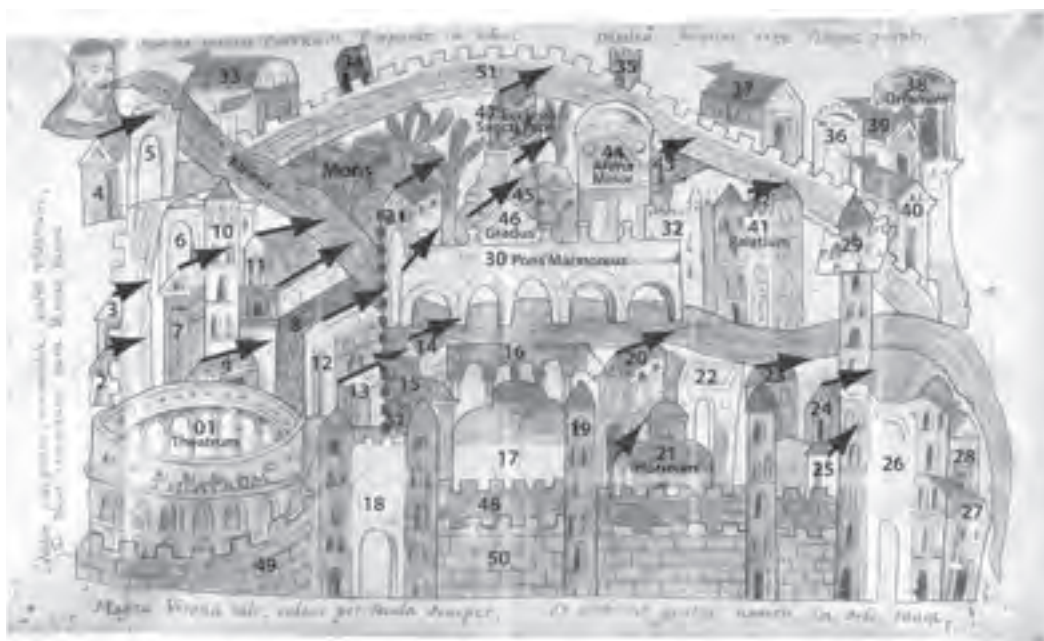


Fig. 18. *L'Iconografia rateriana* con indicazione delle diverse impostazioni prospettive con cui sono raffigurati gli edifici.