

Francesco Capiotti e Gian Maria Varanini
Il pons marmoreus e gli edifici ai piedi del castrum

[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. 109-132 © degli autori - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].

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 contradictione». 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 Castrum 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 castrum 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, Nior 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 areis 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 quattuor 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 *arcovalus* 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 *arcus voluti* 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 *arcovalus*.

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 Castelvechio 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 Castelvechio, 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.