

Xavier Barral i Altet
***Scelte iconografi che al servizio di un'idea autobiografica:
la Verona di X secolo secondo il vescovo Raterio***

[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. 133-152 © dell'autrice - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].

XAVIER BARRAL I ALTET

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

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

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

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

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

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

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

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

Una città ancora antica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il passato carolingio nella cultura iconografica di Raterio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Chi furono i promotori di questo slancio costruttivo che cambiò il volto dell'Europa e che Raterio dovè vedere, almeno nelle sue fasi iniziali, nel corso dei suoi viaggi lungo il corridoio della Francia Media? Ebbene, la maggior parte di loro furono degli ecclesiastici di alto rango, prelati dotati di potere e di ricchezze,¹³ in grado di investire in grandi imprese edilizie¹⁴ volte a sancire la posterità dei loro stessi nomi: da Guglielmo da Volpiano a Gauzlin, bastardo di Ugo Capeto, il fondatore della dinastia capetingia; da Oliba di Ripoll e Vic a Poppone di Aquileia; da Notger di Liegi a Bernward di Hildesheim, sono questi prelati i promotori delle nuove costruzioni, sostanzialmente religiose, che coprono il territorio dell'Europa, non senza il concorso di illuminati regnanti, consapevoli della funzione legittimante che le chiese e le loro preziose reliquie potevano rivestire a più livelli comunicativi.¹⁵ È questo il caso, ad esempio, di Ottone III (protettore di Notger), ma anche di personaggi come Foulques Nerra, uomo ambizioso e molto devoto, al quale si deve la fondazione e l'edificazione *ex novo* dell'abbazia di Beaulieu-lès-Loches, secondo quanto si legge nelle *Chroniques des comtes d'Anjou*, un testo che documenta la richiesta fatta da Foulques ai monaci dell'abbazia di Saint-Genou, nella provincia di Bourges, di installarsi negli edifici già costruiti, mettendo a loro disposizione non solo tutte le rendite necessarie, ma anche libri, vesti sacre e un ricchissimo arredo liturgico, non senza tralasciare un frammento della croce della Passione. Si tratta di un esempio particolarmente eloquente degli effetti della nuova capitalizzazione monetaria,¹⁶ investita sia nelle architetture, sia in arredi pronti in qualsiasi momento a trasformarsi, nuovamente fusi, in metallo prezioso.

Tra i grandi promotori ho già accennato al principe vescovo Notger di Liegi, personaggio di primo piano in questo contesto di grande rinascita dell'architettura monumentale

12. Su un esempio di viaggio attraverso l'Europa, praticamente contemporaneo a Raterio, si veda V. LUCHERINI, *Dunstan di Canterbury (959-988) e il mito dell'artista santo nel Medioevo occidentale*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale, Parma 2007, Milano 2008, pp. 208-224.

13. Tra i grandi prelati committenti vorrei ricordare anche quelli lombardi: cfr. M. ROSSI, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milano 2011.

14. W. JACOBSEN, *Edilizia culturale dell'alto Medioevo. Contesti storici e percorsi liturgici*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Milano 2010, pp. 46-79.

15. *La basilica patriarcale di Aquileia: un grande monumento romanico del primo XI secolo*, in «Arte medievale», 2007, pp. 29-64.

16. In generale sull'economia degli insediamenti monastici si veda ora B. BRENN, *Monasteries as rural settlements: patron-dependence or self-sufficiency?*, in *Recent research on the Late Antique countryside*, ed. by W. Bowden, L. Lavan, C. Machado, Leiden-Boston 2004, pp. 447-476; e il fascicolo *Aux origines du Moyen Âge V-XI s. À la découverte des sociétés rurales*, in «Dossier d'archéologie», 344, mars-avril 2011.

con tutto quel che ne conseguiva sul piano della creazione artistica (pitture, sculture, ornamentazione, arredi etc.). Ma non posso non ricordare anche Roberto il Pio, che in occasione della solenne consacrazione di Saint-Aignan à Orléans, donò alla chiesa un tesoro di una ricchezza straordinaria, libri dalle coperte decorate in oro puro, oggetti liturgici di grande pregio, un altare d'oro, d'argento e di pietre, croci e vasi.

Raterio testimona bene, a sua volta, questa situazione che si venne a determinare in Europa già alla metà del X secolo. Raterio (887-974) era stato monaco benedettino a Lobbes, prima di diventare vescovo di Verona nel 931. A seguito di un conflitto interno alla città, fece ritorno a Lobbes nel 944, poi riprese il governo della diocesi veronese tra il 946 e il 948. Tra il 953 e il 955, dopo aver lasciato nuovamente Verona, fu vescovo di Liegi, prima di riprendere ancora una volta il suo posto a Verona nel 962, con l'appoggio di Ottone I, per fare ritorno a Lobbes ancora una volta nel 968. Ma per disaccordi con l'abate di Lobbes, Raterio fu sollecitato da Notger a ritirarsi nell'abbazia di Aulne, dove restò fino alla morte, avvenuta a Namur il 25 aprile del 974.

Uomo coltissimo, scrittore, protettore delle arti, in un momento della sua vita che non possiamo ancora ben determinare, dovè far disegnare la città di Verona, verosimilmente per portare con sé, nelle terre più settentrionali della Francia Media dalle quali in origine era venuto in Italia, un ricordo visivo, una cartolina illustrata della Verona della quale ad un certo punto era stato vescovo, ma non saprei dire se per conservarne lui stesso la memoria o se per farne dono. L'insistenza sulle leggende delle immagini mi indurrebbe a propendere per questa seconda possibilità, perché se la pianta fosse stata per lui, non avrebbe certo avuto bisogno di iscrizioni che spiegassero la funzione degli edifici.

La veduta rateriana: un'immagine che precorre il Romanico

Nell'ampio dibattito che tradizionalmente ha accompagnato i commenti sull'*Iconografia rateriana* si è privilegiata l'eredità tardo-antica di questa rappresentazione, dimenticando spesso la modernità del concetto che Raterio aveva voluto esprimere attraverso la sua veduta della città. Una modernità direttamente derivata dalla sua cultura personale e da quella contemporanea diffusa dagli altri prelati del suo tempo. Non c'è dubbio, infatti, che diversi aspetti della veduta si riferiscano ad una lunga tradizione di immagini tardo-antiche, ma questo è solo il risultato della forte presenza della cultura tardo-antica nella civiltà colta degli ecclesiastici dell'epoca, e questo fatto è chiaramente espresso nell'immagine attraverso la volontà di privilegiare i monumenti antichi, ossia l'immagine tardo-antica della città, o meglio ancora la tradizione storica della città stessa nei tempi precedenti alle riforme rateriane. La città cristiana che Raterio eredita dai suoi predecessori si trasformerà lentamente, anzi Raterio stesso la vuole trasformare in una città moderna, vale a dire pre-romanica. Ma la realtà della città è in verità quella di una città di pietre tardo-antiche che vive al ritmo della volontà di futuro di un vescovo di grande cultura. Secondo me, così devono essere interpretate le scelte che con la sua veduta Raterio ha voluto trasmettere alla posterità.

La veduta veronese è stata abitualmente inserita all'interno di una lunga lista di rappresentazioni di città, senza sottolineare abbastanza le sue originalità e soprattutto la rot-

tura che l'immagine manifesta rispetto a tutta una serie di ben note raffigurazioni di architetture eseguite durante la tarda Antichità, che dal Palazzo di Teodorico,¹⁷ effigiato nei mosaici ravennati di San'Apollinare Nuovo (fig. 4), passa alla cosiddetta 'Carta musiva di Madaba' (Giordania), la città più meridionale della Provincia Araba, dove un mosaicista realizzò nel VI secolo un grande mosaico pavimentale nella Chiesa Nord (fig. 5). Questo mosaico, spesso esageratamente paragonato alla veduta urbana di Raterio conserva ancora parti consistenti dell'originaria 'Carta delle terre bibliche', una rappresentazione di frequente ritenuta modellata su una carta biblica mutuata sull'*Onomastikon* di Eusebio e aggiornata sullo stato dei luoghi nel VI secolo.¹⁸ Gerusalemme vista dall'alto, a volo d'uccello, secondo le modalità di raffigurazione della paesaggistica e della cartografia ellenistico-romana, costituisce uno dei punti focali di questa immagine, ben cinta dalle sue mura, divisa in due parti dalla lunga via colonnata, con l'accento visivo posto sulla basilica del Santo Sepolcro.¹⁹

In ambito tardo-antico e bizantino la rappresentazione della città è sempre associata al tema della fortificazione. Questa è una convenzione figurativa inamovibile fin dall'Antichità e la schematizzazione delle formule antiche deriva dalle cartografie romane oggi note principalmente attraverso delle copie medievali. La formula abituale è anche la più pratica dal punto di vista della prospettiva visiva, con le mura inclinate in modo da mostrare l'interno con i tetti delle costruzioni cittadine. In questo contesto la veduta rateriana ha una sua originalità e si distingue sia dalla forma poligonale, con torri quadrate agli angoli, delle rappresentazioni tardo-antiche, sia dalla forma circolare che diventerà più frequente a partire dal IX e X secolo.

Un'altra differenza essenziale con le immagini tardo-antiche si evince dalla chiara volontà di individuare i monumenti, che si osserva nella veduta rateriana, mentre spesso, nelle immagini tardo-antiche, la città fortificata è messa in scena in forma convenzionale e serve principalmente a dare un'impressione di realismo ad un racconto che integra l'iconografia della città. Spesso, soprattutto nelle rappresentazioni di Gerusalemme, la coesistenza in una sola immagine del modello di città fortificata, convenzionalmente associata alla Città santa, e l'evocazione della Gerusalemme celeste producono un risultato standardizzato.²⁰ Conviene dunque distinguere questo tipo di rappresentazione più simbolica da quella più realistica, nella quale gli edifici possono essere individuati grazie a degli elementi distintivi. Ma anche in questi casi (Madaba, fig. 5; il porto di Classe a Ravenna, fig. 6; o lo stesso pa-

17. G. DE FRANCOVICH, *Il palazzo di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta "architettura di potenza"*, Roma 1970. Sui palazzi tardo-antichi e il loro uso nel corso del Medioevo si veda ora il volume *Diocletian, tetrarchy and Diocletian's palace on the 1700th anniversary of existence*, in *Proceedings of the International Conference*, Split from September 18th to 22nd 2005, ed. by N. Cambi et al., Split 2009.

18. M. PICCIRILLO, *L'Arabia cristiana. Dalla provincia imperiale al primo periodo islamico*, Milano 2002, pp. 154-160.

19. Sull'immagine di Gerusalemme si veda anche la scheda n. 16 del catalogo *Romei & Giubilei* cit., p. 291. Su immagini della città di Roma che nel XV secolo iniziano a innovare una modalità di rappresentazione urbana che risaliva alla tarda antichità: *ibidem*, p. 435.

20. E. YOTA, *La représentativité de la réalité architecturale dans l'art byzantin*, in «Iconographica», IX, 2010, p. 11-25.

lazzo di Teodorico con le architetture circolari sullo sfondo, fig. 4) non ci troviamo davanti alla pratica, ormai tutta medievale, di accompagnare le architetture con iscrizioni e *tituli*.

Questo tipo di rappresentazione, ampiamente studiato, rivela comunque grande continuità anche nei contesti bizantini.²¹ Basterà ricordare l'immagine della città di Theodorias (fig. 7), nel pavimento della basilica di Qast el-Lebia, in Libia, datato al VI secolo, una città inserita in un pannello quadrato, con grande compattezza di tutti i suoi elementi costitutivi. Sempre al VI secolo risale la rappresentazione della città di Alessandria (fig. 8), in un mosaico pavimentale della chiesa di San Giovanni Battista di Gerasa in Giordania, dove si evidenzia il medesimo carattere chiuso e compatto che sarà ben noto nelle figurazioni di Gerusalemme e Betlemme sui mosaici degli archi trionfali romani (fig. 3).

Il passaggio verso le rappresentazioni medievali è documentato in ambito bizantino nelle città incluse nelle vignette laterali del mosaico pavimentale di VIII secolo della chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas (fig. 9), in Giordania, e ancora più nettamente nel Salterio Chludov di IX secolo del Museo Storico di Mosca (fig. 10). In Occidente, questo passaggio dal tardo-antico verso il medioevo si sviluppa su diverse strade, esemplificabili da un lato nelle illustrazioni di città del Salterio di Utrecht (fig. 11),²² dall'altro nelle raffigurazioni architettoniche di palazzi e di chiese nelle pitture murali delle Asturie (fig. 12),²³ secondo una tradizione che troviamo già nei mosaici tardo-antichi la Rotonda di San Giorgio a Salonico (fig. 13). Ben evidente è che la strada figurativa che porta alla veduta rateriana è quella esemplificata dal Salterio di Utrecht e non quella asturiana.

La veduta rateriana è costituita solo da architettura e paesaggio. Non vi è raffigurato alcun essere umano. Invece, sia nelle rappresentazioni simboliche della Gerusalemme celeste, sia in quelle reali della Gerusalemme terrestre, spesso gli artisti hanno messo in scena la città abitata, come documentano le pitture praticamente contemporanee della veduta rateriana, a Saint-Michel-d'Aiguilhe presso Le-Puy-en-Velay (fig. 15), o ancora le pitture romaniche, simboliche, di Saint-Chef (fig. 14), o quelle, 'realistiche', della Cappella dei Templari a Cressac (fig. 16). Inserire personaggi nelle architetture, durante il medioevo, costituisce una modalità che consente quasi di vedere la città o i palazzi da dentro e da fuori allo stesso tempo, come si osserva, all'incirca alla fine dell'XI secolo, nel Ricamo di Bayeux (fig. 17).

La veduta rateriana è in qualche modo il risultato di questi lunghi e vari percorsi figurativi. Ma non possiamo dimenticare che, al di là di ben impiantate tradizioni rappresentative, e accanto ai monumenti antichi inseriti con enfasi nella medesima veduta, le scelte programmatiche del *concepteur* di tale veduta sono chiaramente medievali. Personalmente, non vedo l'*Iconografia rateriana* come la fine di un percorso tardo-antico, ma piuttosto

21. H. G. SARADI, *Space in Byzantine Thought*, in *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, a cura di S. Ćurčić, E. Hadjityrphonos, Princeton University Art Museum, Yale 2010, pp. 72-111.

22. N. DUVAL, *La représentation du palais dans les enluminures du psautier d'Utrecht*, in «Cahiers archéologiques», 15, 1965, pp. 207-254.

23. X. BARRAL I ALTET, *La representación del palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media*, in *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, I, pp. 203-301.

come l'inizio di una scelta figurativa che porterà a numerose raffigurazioni medievali, sia in ambito religioso romanico, come ad esempio a Saint-Paul-Trois-Châteaux (fig. 18);²⁴ sia in edifici dipendenti da sedi vescovili, come nella *Logis du Doyen* della cattedrale di Le-Puy (fig. 20), dove si vede una Gerusalemme assediata; sia in ambiti chiaramente laici, come nelle pitture della Conquista di Maiorca (fig. 19), di XIII secolo, ora nel Museo Nazionale d'Arte della Catalogna.

Spesso in queste rappresentazioni, come nell'immagine di Verona, l'artista o il committente hanno voluto mostrare l'interno e l'esterno della città insistendo sul suo carattere di città chiusa. Per rendere questo concetto, durante la tarda Antichità, si aprivano le mura esterne delle costruzioni rappresentate.²⁵ A Verona, invece, la scelta è del tutto opposta e consiste nel sovrapporre gli elementi, sopraelevando i più importanti, con in più la decisione di portare in primo piano e privilegiare in maniera decisiva l'immagine dell'anfiteatro. La veduta veronese non lascia allo spettatore ampia possibilità di immaginare, di interpretare. Senza alcuna intenzione di prospettiva, tutto quello che è rappresentato è in effetti visibile: e questo è un concetto medievale.

Voglio insistere infine sulla rappresentazione, nel disegno veronese, di torri chiaramente pre-romaniche, che accompagnano diversi edifici e anche le mura della città, cioè torri circolari molto alte, dotate di un gran numero di aperture a tutto sesto (basta confrontarle con quelle profondamente diverse della città di Classe nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo, fig. 6).²⁶ La volontà di offrire un'immagine medievale della città antica è fortemente esemplificata nella traduzione data alle torri delle cinte murarie come se fossero altissimi campanili dell'anno Mille, e anche nella traduzione della facciata del *palatium* con due belle torri che rendono l'avancorpo di una chiesa dell'anno Mille.

* * *

Sulla base di questi dati mi sembra che la veduta detta *Iconographia rateriana* presenti degli elementi molto innovativi. Anche se ammettessimo, solo per un momento, come è stato suggerito proprio nel corso di questa giornata di studi, che Raterio avesse semplicemente fatto copiare un'immagine di VI secolo esistente a Verona, questo non cambierebbe comunque la questione che qui andiamo affrontando, perché la domanda di fondo resterebbe comunque la stessa: perché Raterio avrebbe fatto copiare proprio quella immagine?

24. X. BARRAL I ALTET, *Ville-symbole ville-souvenir. A propos d'une mosaïque romane de Saint-Paul-Trois-Châteaux*, in *Mondes de l'Ouest et villes du monde. Regards sur les sociétés médiévales. Mélanges en l'honneur d'André Chédeville*, Rennes 1998, pp. 561-567; ID., *Le décor du pavement au Moyen Age. Les mosaïques de France et d'Italie*, Roma 2010, pp. 207-209.

25. N. DUVAL, *Représentations d'églises sur mosaïques*, in «La Revue du Louvre», XXII, 1972, pp. 441-448; ID., *Une basilique à tours sur une mosaïque du Louvre*, in «Revue archéologique», 1972, pp. 365-372.

26. F. BETTI, *Da Subiaco a Montecassino. Origine e diffusione della torre di facciata in alcuni edifici religiosi proto-romanici del Lazio meridionale*, in *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, I, pp. 71-81. In generale, sulle strutture in facciata delle chiese: *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'églises entre le IV^e et le XII^e siècle*, a cura di C. Sapin, Paris 2002.

Perché avrebbe deciso di farla riprodurre proprio in queste forme, scegliendo questa concezione visiva?

All'ipotesi che l'*Iconographia rateriana* sia una semplice copia di un'immagine tardo-antica si contrappone, però, innanzitutto il fatto che nel nostro caso non si tratta soltanto del rispetto di una tradizione rappresentativa più o meno legata con le immagini tardo-antiche, ma si tratta di un'immagine realistica della città. Mi spiego meglio, e ripeto. La città di Verona nel X secolo era ancora concretamente una città tardo-antica; le sue cinte murarie, ad esempio, non erano ancora state rinnovate, ma corrispondevano al loro impianto romano, secondo un atteggiamento che si verifica nella maggior parte dei centri urbani europei fino a tutto il X secolo. Sono fermamente convinto, e preferisco dirlo con chiarezza, che la scena che si vede nell'*Iconographia rateriana* sia allusiva proprio a questa Verona di X secolo, e non a quella dei secoli precedenti, e questo non solo perché, come è emerso bene proprio nella giornata di studi, vi sono riferimenti espliciti a edifici che non potrebbero in nessun modo essere anteriori ai decenni nei quali Raterio soggiornò a Verona (e a questo riguardo rinvio alle puntuali osservazioni fatte da Gianmaria Varanini sulla chiesa di San Siro, e alle osservazioni da me qui sopra proposte sui campanili), ma anche perché, da un punto di vista più latamente storico-artistico, i rimandi alla tradizione di rappresentazione visiva tardo-antica sono appunto rimandi e non costituiscono elementi che consentano una datazione precoce del disegno originario che fece da modello a quello settecentesco.

Formatosi nell'ambiente mosano, Raterio scelse evidentemente di far rappresentare la Verona, nella quale a lungo aveva governato, soprattutto attraverso l'enfatizzazione delle sue antichità, *in primis* l'anfiteatro, come se questo monumentale edificio effigiasse meglio di qualsiasi altro la città 'meridionale' nella quale si era trovato ad avere un ruolo di primo piano. Da questo punto di vista, la veduta si pone allora veramente come un documento autobiografico, come la sintesi visiva, ma anche testuale, non dimentichiamolo, della Verona nella quale Raterio aveva vissuto.

Raterio opta quindi per un disegno della città, della quale è ed è stato vescovo, e sceglie di far rappresentare questa città secondo modalità di rappresentazione urbana che avevano dietro di sé una lunga tradizione. Sceglie anche di idealizzare questa architettura portandola verso il modello della città ideale, la Gerusalemme celeste. Ma nello stesso tempo la veduta è una veduta reale, realistica, improntata sulla concreta percezione della città di Verona alla metà circa del X secolo. Le sue predilezioni figurative sono indubbiamente soggettive, ma sono anche già pienamente medievali. Raterio era un grande riformatore della chiesa della città, e in qualche modo, di primo acchito, quasi sorprende che nella veduta si minimizzino le architetture religiose e si ponga l'enfasi, direi in modo addirittura esagerato, sulle architetture antiche. Ma questo atteggiamento potrebbe indicare persino che nella sua idea riformatrice della Chiesa di Verona il passato romano e il riferimento a Roma potevano giocare un ruolo di primo piano: la Verona «sacra» della didascalìa che corre intorno alla veduta, non dimentichiamolo, è paradossalmente la Verona del *castrum* e del nobile e grande teatro.

L'immagine di una città è in generale un'esperienza interamente soggettiva: un viaggiatore di passaggio non vede la città così come realmente essa è, ma soltanto ciò che la sua cultura lo induce a vedere: privilegiati certi aspetti, architettonici, artistici o quotidiani

che siano, e preferisce un monumento ad un altro sulla base delle proprie aspettative, tanto che ci sono opere o strutture che proprio non riesce ad individuare, in quanto al di fuori del suo raggio di attenzione. Lo stesso meccanismo mentale si produce evidentemente nel momento in cui si racconta o si descrive una città, ma in questo caso vi interviene un elemento in più, che si origina dalla volontà di orientare lo sguardo, o la visita altrui, sulla base del proprio. Il disegno di una città, sia pure realizzato da altri sotto il proprio impulso promotore, quali che siano le ragioni di questa committenza, corrisponde sempre ad uno sguardo individuale, all'immagine che si aveva della città, all'immagine che di essa si voleva dare e tramandare.



Fig. 1. *Iconografia rateriana* dal manoscritto di Scipione Maffei della Biblioteca Capitolare di Verona, CXIV (106).



Fig. 2. Trier, Stadtbibliothek ms. 31, *Apocalisse di Treviri*, ms. 31, fol. 56r.



Fig. 3. Roma, chiesa di San Clemente, arco trionfale.



Fig. 4. Ravenna, chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, mosaico raffigurante il *Palatium*.



Fig. 5. Madaba, chiesa di San Giorgio, particolare di mosaico raffigurante la città di Gerusalemme.



Fig. 6. Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo, mosaico raffigurante il Porto di Classe.



Fig. 7. Theodorias (Qasr Libya), particolare di mosaico della Chiesa orientale.



Fig. 8. Gerasa, chiesa di San Giovanni Battista, mosaico raffigurante la città di Alessandria.



Fig. 9. Umm al-Rasas, chiesa di Santo Stefano, mosaico con città nelle vignette laterali.



Fig. 10. Mosca, Museo Storico, salterio Chludov, ms. 129d, fol. 86v.



Fig. 11. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, salterio, ms. 32, fol. 71v-72.



Fig. 12. Oviedo, chiesa di San Julián de los Prados, pitture murali.



Fig. 13. Salonicco, chiesa di San Giorgio, mosaici.



Fig. 14. Saint-Chief, abbazia, affresco raffigurante la Gerusalemme celeste.



Fig. 15. Le Puy en Velay, chiesa di Saint-Michel d'Aiguille, affresco raffigurante la Gerusalemme celeste.



Fig. 16. Cressac, capella dei Templari, affresco raffigurante una città (Gerusalemme?).



Fig. 17. Arazzo di Bayeux, scena all'interno di una architettura aperta (morte di Edoardo).



Fig. 18. Saint-Paul-Trois-Châteaux, cattedrale, mosaico raffigurante Gerusalemme.



Fig. 19. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pitture del palazzo Aguilar: la città di Maiorca nel Duecento.



Fig. 20. Le-Puy-en-Velay, Logis du Doyen, affresco raffigurante una città fortificata (Gerusalemme?).