

Antonella Arzone e Ettore Napione
Quello che l'Iconografia rateriana non rappresenta.
Qualche riflessione a margine

[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. 199-203 © degli autori - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].

ANTONELLA ARZONE, ETTORE NAPIONE

QUELLO CHE L'ICONOGRAFIA RATERIANA NON RAPPRESENTA. QUALCHE RIFLESSIONE A MARGINE

Si potrebbe avere l'impressione che il seminario e questi atti sull'*Iconografia rateriana* abbiano modificato di poco le posizioni interpretative già esistenti.

Archiviata (forse) definitivamente la vecchia tesi di una interdipendenza con il *Versus de Verona* (VIII-IX secolo), le tre principali ipotesi cronologiche presenti nella storiografia sono state riproposte, aggiornando gli argomenti della tradizione e avanzandone di nuovi. Silvia Lusuardi Siena, Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina guardano al VI secolo; Gian Maria Varanini con Francesco Cappiotti torna a preferire l'età di Berengario I, su cui si erano già espressi Carlo Cipolla e Luigi Simeoni; Xavier Barral I Altet conferma di essere un fervido sostenitore della diretta committenza di Raterio.

Una variante viene offerta da Marco Petoletti, il quale si sbilancia sulla cronologia dei versi che circondano l'immagine, attraverso analisi e confronti persuasivi. Questi distici elegiaci possono essere stati creati 'soltanto' nel X secolo. L'indicazione si presta a diventare un punto fermo nella critica sull'*Iconografia*, ma non risolve la datazione dell'immagine originaria. I versi potrebbero essere stati inseriti, infatti, per commentare l'*Iconografia*, qualunque fosse la sua antichità e la sua provenienza. L'apposizione di un carme come modalità di appropriazione di un 'testo' appartiene alla cultura e alla mentalità del secolo di Raterio. Si possono ricordare, come esempio, i distici elegiaci riportati nell'*incipit* dello stesso codice Lobbes I, con cui il nostro vescovo assumeva la paternità dell'opera. Se i versi che ruotano attorno all'*Iconografia* non si possono attribuire con sicurezza al vescovo, appare comunque estremamente probabile che Raterio fosse stato almeno il loro committente e il loro ispiratore.

Queste indicazioni danno ragione a Xavier Barral I Altet quando mette a fuoco il gesto compiuto da Raterio nei confronti dell'*Iconografia* di Verona, indipendentemente dal suo essere o meno un apografo. Si tratta di un gesto colto, di un'azione che mescola la curiosità intellettuale al sentimento della memoria e, forse, più precisamente, all'emozione di una partenza sentita come definitiva (l'*incipit* «Magna Verona, vale» acquisterebbe una valenza personale collegabile alla dipartita del 968). A questa stregua, Barral I Altet avanza la proposta di considerare Raterio l'unico responsabile del progetto della «cartolina illustrata» di Verona, che egli portò con sé al monastero di Lobbes.

Le didascalie interne all'*Iconografia* identificano degli edifici laici e civili di epoca romana (l'Arena, il Ponte Pietra, il Teatro romano, il discusso *organum* e il grande *horreum*), con un'eccezione cronologica per il *palatium* (il palazzo voluto da re Teodorico) e tipologica

per la chiesa di San Pietro (anch'essa già esistente in età gota), associata ai gradini (*gradus*) per raggiungerla. Il gruppo dei *tituli* formato dal *palatium*, dal Teatro romano e da San Pietro in Castello focalizza il *castrum* della collina, ma il profilo delle mura delle alture privilegia gli elementi di continuità con la cinta urbana, piuttosto che la distinzione del fortilizio d'altura, dentro cui il vescovo era stato costretto a proteggersi. La cerchia muraria di Verona con le sue porte viene trattata come un anello provvisto di una forza unitaria e costituisce l'altro sicuro protagonista della veduta.

Quale interesse poteva avere Raterio per i monumenti segnalati?

Si potrebbe credere che il *palatium* e la chiesa di San Pietro volessero ricordare la residenza coatta del pastore nell'area del *castrum*. Le memorie del vescovo su questi luoghi sono tribolate. Nel *Qualitatis congettura* (965-966) egli rammenta di essere stato invitato dal conte Buccone a proteggersi dalla rivolta del popolo (o di una sua parte) proprio nell'antico palazzo. Dopo aver rifiutato di abbandonare la residenza vescovile, fu costretto ad accettare la proposta, biasimando le condizioni dell'edificio devasto («vastatissimum»). Il diacono Giovanni veniva a supplicarlo per il portico della chiesa di San Pietro, che minacciava una rovina imminente e proprio a San Pietro in Castello il pastore di Verona avrebbe stabilito la propria residenza nei mesi a seguire. Raterio si era trovato a sistemare i tetti, a consolidare pareti diroccate, a riparare porte e finestre, più che a rinnovare un contesto palatino con la volontà e con le risorse del grande committente. Nei suoi scritti si incontrano solo lamentele e il biasimo per il disfacimento, nessun accenno alla bellezza e ai valori architettonici, o ad ambizioni progettuali sugli edifici. La distanza delle sue memorie dalla solida e serena presenza dei monumenti nell'*Iconografia* è indiscutibile. Raterio, d'altro canto, si era rifugiato nel palazzo lasciando a malincuore la cattedrale che rappresentava anche simbolicamente la sua autorevolezza a Verona. Se il vescovo fu il committente diretto dell'*Iconografia*, andrebbe spiegato perché non chiese di rendere la chiesa vescovile immediatamente riconoscibile. Perché avrebbe fatto apporre i *tituli* per distinguere le sedi del suo 'esilio' cittadino (compresi i gradini della scala), dimenticando l'edificio dove si trovava la cattedra del potere per il quale egli era in lotta? Forse ai suoi occhi il gruppo episcopale era identificabile al punto da non ritenere necessaria la didascalia? Che dire allora della scritta quasi tautologica per segnalare il riconoscibilissimo *Theatrum* dell'Arena! Quali ragioni avevano spinto, poi, il pastore a valorizzare la mole dell'*horreum* (ovvero un grande magazzino di derrate) oppure della struttura identificata come *organum*?

A giudizio di chi scrive questi interrogativi rendono meno probabile che Raterio fosse il diretto responsabile dell'*Iconografia*.

Gli atti del seminario evidenziano, in questo senso, la dialettica tra due indirizzi storiografici. Il primo è di più lungo periodo e sente il presule come epigono di una certa interpretazione classicista dell'erudizione letteraria di tradizione carolingia, in grado di amare e riconoscere la città antica. L'*Iconografia* con la sua attenzione per i monumenti civili romani sarebbe, in parte, l'esito di questo atteggiamento (sia essa stata voluta o 'copiata' da Raterio), di cui sono riflesso gli scritti del presule, infarciti di citazioni letterarie da autori dell'antichità.

L'altra posizione, più critica, valuta la conoscenza degli scrittori classici di cui sono testimoni i numerosi testi rateriani quale normale erudizione di un ecclesiastico colto del

tempo, ritenendo indebita la sua trasformazione in un 'umanista' *ante litteram*, portatore di una passione per la 'romanità'. In questa chiave l'*Iconografia* sarebbe più probabilmente la replica di un 'testo' figurativo esistente, dal quale il vescovo era stato attratto, mosso dalla stessa curiosità che lo aveva spinto a copiare il 'carolingio' *Versus de Verona*. Avrebbe agito la sua sensibilità più generale verso il sapere e la storia, quel desiderio di conoscere che lo portava a tenere «sempre il naso dentro a un libro» (come egli scrisse di se stesso nel *Qualitatis coniectura*).

A fronte di queste considerazioni, è fondamentale, come ci ricorda Maria Clara Rossi, avere la consapevolezza che le informazioni su Raterio vengono in massima parte proprio dagli scritti di Raterio. La realtà è filtrata dai suoi occhi e dalla loro inevitabile parzialità. Quando, ad esempio, in una lettera scritta in prossimità della Pasqua del 968 (l'epistola 30, detta anche *Liber apologeticus*) racconta di aver contribuito a risollevarne architettonicamente la basilica di San Zeno con i fondi messi a disposizione dell'imperatore Ottone I nel 967, tace completamente il ruolo assunto dall'abate a cui la chiesa era affidata. Utilizza l'espressione «perficere deberem basilicam sancti Zenonis» e, poi, «basilicam restruendi necessitati» allo scopo di rammentare la scelta di 'ricostruire' l'edificio, rispettosa dell'indicazione imperiale, contestata dai suoi oppositori che avrebbero preferito dare i fondi ai poveri della città (una critica rimasta poi anche nel processo intentato contro il vescovo). Un'accusa strana, che gli esegeti finora hanno spiegato con fatica: perché contrapporre il sollievo degli indigenti all'apertura di un cantiere di lavoro, che nel medioevo, come oggi, potrebbe essere salutata come un'opportunità? A pensarci bene, del resto, quale intervento architettonico poteva aver messo in opera Raterio tra il novembre 967 e (al più tardi) la Pasqua 968 (quindi durante i mesi invernali) che giustifichi la ricostruzione della chiesa talora ipotizzata dalla critica? Forse il vescovo contribuì a finanziare l'abate per concludere quanto era in atto da tempo? Forse il verbo «perficere» fu impiegato nella lettera con il significato puntuale di «condurre a termine»? Il 3 dicembre 961, Ottone I si era preoccupato di confermare all'abbazia i possedimenti concessi dai suoi predecessori, ponendola sotto la sua diretta protezione. Era l'inizio di un processo di restaurazione? La questione rimane controversa e l'effettiva portata della commissione deve essere osservata con prudenza. Fabio Coden fa bene a richiamare la vecchia ipotesi di Alessandro Da Lisca sulla datazione al secolo di Raterio di una porzione del muro rivolto al chiostro, sapendo che una riflessione organica sarà possibile soltanto allorché verrà chiarita la forma della chiesa carolingia, dopo la scoperta di Tiziana Franco sulla cronologia dell'abside minore settentrionale (anteriore al X secolo e verosimilmente del IX). Se Raterio fu il vero committente dell'*Iconografia*, rinunciò, comunque, a chiedere che anche San Zeno facesse capolino fuori dalle mura urbane.

Si può sostenere che il vescovo avesse la cultura potenziale per essere un grande committente, ma è dubbio che effettivamente si fosse trovato nelle condizioni per comportarsi come tale. La sua vita veronese fu troppo breve e insidiosa. Anche l'abbellimento della cattedrale del 967, di cui lui stesso scrive nell'epistola 33, viene collegato alla confisca di denaro ai chierici disobbedienti, spiegandone il carattere di espiazione. Ancor una volta non compare tra le righe alcuna sfumatura che lasci pensare la connessione a un disegno architettonico per cui egli manifestasse orgoglio o ambizione.

Quale poteva essere, allora, l'archetipo dell'*Iconografia rateriana*? L'idea lanciata prudentemente alcuni anni or sono da Silvia Lusuardi Siena (e ribadita con maggiori argomenti in questi atti) di guardare al periodo gotico, trova un vigoroso sostegno nel saggio di Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina, che ritengono il modello collocabile tra l'età di Gallieno e quella di Teodorico. I ragionamenti dei due autori si avvalgono del supporto analitico delle fonti archeologiche e, a prescindere dalle conclusioni, costituiscono uno dei valori aggiunti di questi atti. Gli argomenti principali per la cronologia sono due: l'Arena è raffigurata integra, senza le mutilazioni subite «entro l'inizio del VI secolo» (su cui interviene anche Margherita Bolla), mentre il *Capitolium* è assente, in coerenza con la sua demolizione entro «i primi decenni del VI secolo». La datazione conseguente tra fine V e inizio VI secolo giustifica anche la presenza della chiesa di San Pietro, forse ancora nella forma del tempio pagano cristianizzato. Ecco che, seguendo la proposta di Silvia Lusuardi Siena, l'accuratezza con cui viene segnalata la chiesa in collina – compresa la scalinata per raggiungerla – diventa l'indizio di una specificità dei *tituli* nel valorizzare i monumenti toccati dai lavori intrapresi da un committente pubblico e autorevole, che riguardarono anche il *palatium*, il teatro, l'Arena, l'*horreum* e l'*organum*. Incrociando le fonti, a partire dall'Anonimo Valesiano, Silvia Lusuardi Siena pensa che questo committente possa essere Teodorico e che l'*Iconografia* fosse in origine un'immagine musiva o dipinta che ornava il palazzo reale (il *palatium* dove si era ritirato anche Raterio). A complicare l'ipotesi interviene la questione delle mura. L'esegesi di quelle raffigurate con i colori rosso e verde nell'*Iconografia* condotta da Cavalieri Manasse e Gallina esclude la cerchia di Teodorico. La pareti costruite dal sovrano gotico stavano davanti alle mura più antiche e le sopravanzavano. La cinta di colore rosso sarebbe allora quella di età romano-repubblicana, mentre la porzione verde rappresenterebbe la sopraelevazione attribuibile all'imperatore Gallieno. Ecco perché la forbice cronologica in cui inserire l'*Iconografia* viene alzata da Cavalieri Manasse e Gallina proprio all'età di Gallieno. Le conseguenze sono precise: escludere la responsabilità di Teodorico o considerare che, nella commissione dell'*Iconografia*, il re avesse volutamente omissso le difese murarie da lui realizzate. Assai più difficile, invece, pensare che Teodorico avesse agito su tutti gli edifici raffigurati nell'*Iconografia* (e avesse fatto realizzare l'iconografia stessa) in un tempo anteriore all'inizio della sua nuova cerchia muraria.

L'immagine posseduta da Raterio, del resto, poteva essere l'esito di mediazioni e semplificazioni, tanto più se davvero ebbe origine riducendo in piccola scala una rappresentazione parietale. L'idea di un compromesso tra un'immagine antica e le sue interpolazioni nel tempo, magari nel passaggio tra un certo numero di apografi, è persuasiva. A questo proposito diventa più significativa l'osservazione indiziaria del saggio d'apertura relativa all'indice di Lobbes I inviato a Scipione Maffei. L'indice lega sotto il cappello di *Civitas Veronesis depicta* sia l'*Iconografia*, sia il *Versus de Verona*, rispecchiando forse un nesso stabilito da Raterio stesso, quasi che il presule, non sapendo bene decifrare la genesi dell'archetipo, avesse a sua volta istituito un collegamento interpretativo.

La congettura sull'immagine risultante da uno o più interventi di mediazione, occorre ammetterlo, è allo stato delle conoscenze una scorciatoia pericolosa e, in parte arbitraria. Consentirebbe di spiegare ogni elemento dubbio col fraintendimento e l'interpolazione. In questa casistica potrebbe rientrare, per esempio, la chiesa dei santi Siro e Libera,

che già Carlo Cipolla riconobbe nell'edificio 'sostenuto' da archetti o arcovoli in prossimità dell'*Arena minor*. Sarebbe una semplificazione di comodo. L'identificazione di questa chiesa, fondata tra il 913 e il 926, costituisce uno snodo dirimente per la datazione dell'*Iconografia*. Gian Maria Varanini e Francesco Capiotti sondano l'argomento e le sue motivazioni in un saggio documentatissimo, che si assesta come l'ultimo solido avamposto della tesi di Cipolla sulla datazione dell'*Iconografia* nell'età di Berengario I. Il limite è l'opinabilità dell'identificazione, ricsuta in questi stessi atti da Cavalieri Manasse e Gallina, ma anche da Bolla.

In definitiva, al di là delle preferenze e delle argomentazioni manifestate da chi scrive, si potrebbe ribadire l'impressione iniziale: questi atti sull'*Iconografia rateriana* modificano di poco la sostanza delle tesi interpretative già disponibili. Dubbi e certezze si bilanciano. Forse c'è qualche interrogativo in più. Ma a ben guardare ciascuna posizione è avanzata, ha saputo precisarsi e migliorarsi, tanto sul piano documentario, quanto su quello archeologico. I punti di vista si sono incontrati, verificando i propri limiti e le proprie eccezioni. Sul piano del metodo non è poco. Se questi atti saranno stati davvero un nuovo punto di partenza lo diranno gli studi a seguire.