



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici
curriculum Medievale

Tesi di Laurea

**Città reale
città rappresentata:
il caso di Verona**

Relatore

Ch. Prof. Sauro Gelichi

Correlatore

Ch. Prof. Stefano Gasparri

Laureanda

Sara Nodari

Matricola 989304

Anno Accademico

2018 / 2019

Indice

Abstract	vii
Introduzione	ix
Stato dell'arte	xi
1 Il problema della città medievale	1
2 La rappresentazione di città	9
2.1 Mosaico, scultura e miniatura	9
2.2 Il <i>Laudes civitatum</i>	17
3 Il caso di Verona:	21
3.1 Il manoscritto di Raterio	21
3.2 Il <i>Versus</i>	23
3.3 L' <i>Iconografia rateriana</i>	33
4 Verona medievale: il punto di vista archeologico	45
4.1 Le mura e le porte	54
4.2 Il <i>THEATRUM</i> e l' <i>Arena Minor</i>	56
4.3 Il <i>mons</i> , l' <i>Ecclesia S. Petri</i> e l' <i>Horreum</i>	58
4.4 Il <i>Palatium</i>	59
4.5 L' <i>Athesis</i> e il <i>pons marmoreus</i>	59
4.6 L' <i>Organum</i>	61
5 Città reale città rappresentata	63
5.1 Le mura e le porte	63
5.2 Gli edifici da spettacolo	66
5.3 Il fiume e il <i>pons marmoreus</i>	67
5.4 Il <i>mons</i> , il <i>gradus</i> e il <i>Palatium</i>	69
5.5 L' <i>horreum</i> e l' <i>organum</i>	71
5.6 Le chiese	72
5.7 Confronto con altre rappresentazioni	73
Conclusioni	77

Indice delle abbreviazioni	79
Bibliografia	81
Sitografia	87
Indice	

Indice delle figure

1.1	<i>Comes Italiae</i> . [Bibliotheca Augustana, Notitia dignitatum, ca. 430]	4
2.1	Veduta di Venezia, xilografia realizzata da Jacopo de' Barbari e stampata da Anton Kolb, c. 1460/70, (prima 1516). [immagine: The John R. Van Derlip Fund]	9
2.2	Mosaico di S. Pudenziana, Roma. [www.stpudenziana.org/mosaico.php]	11
2.3	Particolare delle città di Gerusalemme (a sinistra) e di Betlemme (a destra) del mosaico di Santa Maria Maggiore a Roma [© SBG]	11
2.4	Particolare della città di Gerusalemme del mosaico della chiesa di San Giorgio a Madaba [pubblico dominio]	11
2.5	Particolare della città di Classe nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. [pubblico dominio]	13
2.6	(a sinistra) Miniatura della Prima bibbia di Carlo il Calvo, detta bibbia di San Paolo fuori le Mura [Foto Scala, Firenze]	14
2.7	(a destra) Miniatura della Seconda bibbia di Carlo il Calvo, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Parigi [pubblico dominio]	14
2.8	Altare di Vuolvino, Sant'Ambrogio a Milano. [Sailko]	14
2.9	Mosaico di San Clemente a Roma. In basso a sinistra Betlemme, in basso a destra Gerusalemme. [pubblico dominio]	16
2.10	Particolare della Conquista di Maiorca. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [Particolare https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/pintures-murals-de-la-conquesta-de-mallorca/mestre-de-la-conquesta-de-mallorca/071447-cjt]	16
2.11	(a sinistra) Sigillo di Brescia [da G.C. Bascapè, <i>I sigilli dei comuni italiani nel medioevo e nell'età moderna</i> , in <i>Studi di paleografia, diplomatica in onore di C. Manaresi</i> , Milano 1953, tav. II, fig. 18]	17
2.12	(al centro) Sigillo di Padova [da S. Orsato, <i>Historia di Padova</i> , Padova 1678, p. 169]	17
2.13	(a destra) Sigillo di Treviso [da A. Castagnetti, <i>L'età precomunale e la prima età comunale (1024-1213)</i> , in <i>Il Veneto nel Medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca</i> , Verona 1991, p. 121]	17
3.1	<i>Iconografia Rateriana</i> , nella copia di Maffei [Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	34
3.2	<i>Iconografia Rateriana</i> , nella copia edita da Biancolini.	35

4.1	Le sepolture indicate in Tabella 1. [Immagine originale sulla base di Verona: via postumia di pubblico dominio]	47
4.2	Le aree vuote o coltivate secondo le fonti letterarie indicate in Tabella 2. [Immagine originale sulla base di Verona: via postumia di pubblico dominio]	50
5.1	Porta Gallieno (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona], Porta Leoni (al centro) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e Ricostruzione di Porta Leoni (a destra) [da Archivio Biblioteca Civica di Verona]	64
5.2	Porta Borsari e Arco dei Gavi (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e <i>Porta Organi</i> (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	66
5.3	Arena (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e <i>Porta Organi</i> (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	67
5.4	Particolare del fiume sulla Colonna traiana (a sinistra) , Divinità fluviale, personificazione del fiume Sarno, affresco romando da Pompei (al centro) [immagine: Stefano Bolognini], Personificazione del fiume Adige [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	68
5.5	<i>Pons marmoreus</i> [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	69
5.6	<i>Mons e gradus</i> (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e <i>Palatium</i> (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	70
5.7	<i>horreum</i> (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e <i>organum</i> (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	72
5.8	<i>Ecclesia S. Petri</i> (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] ed il complesso episcopale (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]	73
5.9	(a sinistra) Copia in piombo del sigillo di Verona, Museo di Castelvecchio [A. Arzone, <i>L'Iconografia rateriana e il sigillo medievale di Verona, op.cit.</i> , p. 196]	75
5.10	(a destra) Sigillo di Verona studiato da Maffei [da S. Maffei, <i>Verona Illustrata, op.cit.</i> , p. 231]	75

Elenco delle tabelle

4.1 Tabella 1: sepolture	50
4.2 Tabella 2: fonti letterarie	51

Abstract

L'elaborato vuole sottolineare la differenza tra la città medievale reale, ed il concetto di città che veniva rappresentato in versi o figurativamente. Il problema della città altomedievale, già molto ampio e complesso, verrà rapportato al caso specifico della città di Verona, di cui esiste una descrizione ritmata di IX secolo, il *Versus*, e un'immagine dipinta, l'*Iconografia*, della quale non è possibile individuare una datazione certa.

Queste due rappresentazioni, contenute in un manoscritto di proprietà del vescovo Raterio e conservato a Lobbes, sono andate perdute durante la rivoluzione francese, e ci sono note attraverso alcune copie settecentesche. L'assenza del codice originale ne rende difficile la datazione, e il riconoscimento della paternità.

Gli edifici presenti nelle due descrizioni, trovano notevoli differenze con le evidenze archeologiche. Riguardo la datazione dell'*Iconografia*, incerta e dunque potenzialmente problematica nell'utilizzo come fonte, verranno proposte alcune ipotesi, tra loro molto diverse, che tuttavia risulteranno pressoché irrilevanti se inserite in un più ampio contesto culturale. La trattazione si concluderà con un confronto tra gli elementi emersi dallo studio di ritmo e *Iconografia*, e le evidenze archeologiche principali, per dimostrare che le differenze che risulteranno non sono frutto di una discrepanza temporale, quanto di una mentalità che pone i due aspetti su due diversi piani.

Introduzione

La tesi si pone l'obiettivo di riflettere sul concetto di città nella cultura altomedievale a confronto con l'urbanistica reale dei centri abitati. Si riscontra, infatti, a partire dal Tardo Antico, un modo di rappresentare graficamente e letterariamente la città che si distanzia molto dalla vera natura dei centri urbani.

In particolar modo verrà preso ad esempio il caso di Verona, città di origine romana, che vede, a partire dal Tardo Antico, la coesistenza di edifici romani ancora utilizzati, con edifici di nuova costruzione. Alcuni dei più importanti monumenti della cultura classica, infatti, erano sicuramente ancora visibili e vivibili nel IX e X secolo, e con molta probabilità hanno influenzato significativamente il panorama cittadino. Il documento che ha dato origine al nostro interesse è la cosiddetta *Iconografia Rateriana*, che, come si dirà più in dettaglio nei capitoli successivi, è difficilmente databile. Essa, contenuta in un codice di proprietà del vescovo Raterio, e conservato a Lobbes a partire dal momento dell'arrivo del vescovo nel monastero fino alla rivoluzione francese, lega la sua tradizione ad un'altra descrizione della città: il *Versus de Verona*, un componimento poetico forse di IX secolo. Queste due rappresentazioni della città, la prima grafica, la seconda letteraria, mostrano due ambienti simili tra loro, ed al contempo profondamente diversi, ponendo un grosso problema filologico riguardo la loro realizzazione e datazione.

Dal momento che i testi originali, che erano contenuti nel medesimo codice Lobbes I, sono andati perduti, non è possibile datare le rappresentazioni con sicurezza, benché siano state avanzate ipotesi diverse. Queste ultime verranno presentate e messe a confronto con l'obiettivo di individuare quelle maggiormente plausibili e per ricostruire le motivazioni che hanno dato origine alle due immagini della città .

Benché inizialmente si ritenesse possibile tentare una ricostruzione della città a partire dalle descrizioni, dalle evidenze archeologiche e dai documenti¹, si è ritenuto opportuno spostare l'attenzione verso il concetto di città, e come esso venga rappresentato nella produzione grafica e letteraria all'epoca di Raterio. La presenza di ipotesi tra loro molto diverse riguardo la datazione, e l'assenza di prove sufficienti a sostenerle completamente, rappresenta una criticità dal punto di vista filologico del documento stesso, ma non è problematico ai fini della tesi, in quanto la città fisica, e quindi studiata attraverso la documentazione e l'archeologia, risulta diversa dalla città delle immagini, rappresentata nei versi poetici, nelle opere musive e pittoriche e nelle miniature. Tale idea verrà presentata

¹Verranno presi in considerazione alcuni atti notarili e diplomi imperiali: V. Fainelli (a cura di), *Codice diplomatico veronese, I, Dalla caduta dell'impero romano alla fine del periodo carolingio*, Venezia 1940; V. Fainelli, *Codice diplomatico veronese nel periodo dei re d'Italia*, Venezia 1963; E. Lanza, *Le carte del Capitolo della cattedrale di Verona, I, (1101-1151)*, Roma 1998.

brevemente in generale e successivamente indagata nel caso specifico di Verona, utilizzando come punto di partenza il *Versus* e l'*Iconografia*, ma integrandola con altre rappresentazioni della città presenti in alcune monete, in alcuni sigilli ed in altre opere letterarie. Si tenterà dunque una rapida ricostruzione archeologica della città per individuare gli edifici e le principali infrastrutture edilizie che ne caratterizzano la fisionomia, per confrontarla con l'idea di città elaborata nell'alto medioevo. Gli studi principali che abbiamo preso in considerazione per l'analisi della città e dei suoi problemi, sono: Brogiolo e Gelichi², per quanto riguarda il problema della città altomedievale; La Rocca³, per quanto riguarda l'edilizia privata, Mor⁴, Castagnetti e Varanini⁵, per quanto riguarda la storia specifica di Verona dal tardo antico all'alto medioevo.

In riferimento all'*Iconografia rateriana*, invece, il testo principalmente utilizzato è quello che si riferisce gli atti del seminario di studi svoltosi a Verona nel 2011: *L'Iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*⁶, che ha offerto numerosi spunti di indagine sui diversi fronti riguardanti le descrizioni della città. In questo volume, infatti, si trovano interventi che riguardano l'*Iconografia*, e il *Versus*, da punti di vista differenti: vi sono tentativi di datazione su base filologica, confronti con altre immagini simili, o radicalmente diverse, ed, infine, prove di ricostruzione degli edifici rappresentati in maniera sommaria nell'*Iconografia*, che vengono identificati in edifici veronesi religiosi e pagani.

La tesi si pone l'obiettivo di riconoscere le principali differenze tra le immagini di Verona e la restituzione archeologica dell'assetto urbano, con lo scopo di definire le caratteristiche generali della città rappresentata.

²G.P. Brogiolo, S. Gelichi, *La città nell'alto medioevo italiano. Archeologia e storia*, Roma-Bari 1998; S. Gelichi, *Le città in Italia tra VI e VIII secolo: riflessioni dopo un trentennio di dibattito archeologico*, in A. Garcia, R. Izquierdo, L. Olmo, D. Peris, *Espacios urbanos en el Occidente Mediterráneo "s. VI-VIII"*, Toledo 2010, Toletum Visigodo, vol. 1, pp. 65-85.

³C. La Rocca, «Dark ages» a Verona. *Edilizia privata, aree aperte e strutture pubbliche in una città dell'Italia settentrionale* in «Archeologia Medievale», XIII, 1986, pp. 281-302.

⁴C.G. Mor, *Dalla caduta dell'Impero al comune*, in *Verona e il suo territorio*, II, pp. 46-66.

⁵A. Castagnetti, G.M. Varanini, *Il Veneto nel medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, Verona 1989.

⁶A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, atti del seminario di studi 6 maggio 2011, Museo di Castelvecchio, Verona 2012

Stato dell'arte

Il documento da cui ha preso avvio la ricerca, ovvero l'*Iconografia rateriana*, rappresenta esso stesso un problema non facilmente risolvibile: ricostruire la collocazione originale dell'opera e la sua datazione, infatti, non è semplice a causa dell'assenza del codice originale in cui era conservata. Il testo è stato studiato sotto diversi punti di vista in occasione di un seminario di studi svoltosi a Verona nel 2011⁷. Nel volume che ne raccoglie gli atti confluiscono interventi diversi, alcuni creati *ad hoc* per l'occasione, altri riadattamenti di contributi precedenti e ciò che emerge è una sostanziale pluralità di ipotesi relative alla paternità e alla datazione, che non trovano prove sufficientemente valide per essere supportate, né al contrario per essere confutate integralmente. In particolare, riguardo questa tematica, e le vicende che legano *Iconografia* e *Versus* al vescovo Raterio, sono da ricordare gli interventi di Maria Clara Rossi⁸, di Giuliana Cavalieri Manasse e Dario Gallina⁹ e Xavier Barral I Altet¹⁰. Gli altri contributi contenuti nel volume si concentrano da un lato sull'aspetto filologico¹¹, dall'altro sui singoli edifici rappresentati nell'*Iconografia*¹².

In generale gli studi sopracitati concorrono nel definire per l'*Iconografia* una sorta di legenda; ossia, in ogni edificio disegnato ne viene riconosciuto uno esistente. Al termine del volume, infatti, si trovano una serie di schede numerate con le caratteristiche delle costruzioni¹³. Tuttavia, benché ricondurre le rappresentazioni degli edifici dell'*Iconografia* a quelli realmente esistenti sia interessante per ricostruire le forme della città trasferite nell'immagine, l'operazione è limitata dall'impossibilità di datare con certezza l'*Iconografia* stessa. Se non è possibile risalire a quando l'immagine sia stata realizzata, allora non si

⁷A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit..

⁸M.C. Rossi, *Raterio vescovo: biografie, documentazione e suggestioni per una ricerca* in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 47-58.

⁹G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e di tanta importanza». *Alcune riflessioni sull'Iconografia rateriana*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 71-98.

¹⁰X. Barral I Altet, *Scelte iconografiche al servizio di un'idea autobiografica: la Verona di X secolo secondo il vescovo Raterio*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 133-152.

¹¹M. Petoletti, *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 33-46.

¹²M. Bolla, *Gli edifici da spettacolo nell'Iconografia rateriana*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 99-108; F. Cappiotti, G.M. Varanini, *Il pons marmoreus e gli edifici ai piedi del castrum*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 109-132; F. Coden, *Testimonianze architettoniche a Verona nell'epoca del vescovo Raterio*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 153-166.

¹³A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana*, op. cit., pp. 205-216. In queste schede vi è l'ubicazione, l'identificazione, dubbia o certa nel caso vi sia la didascalia identificativa, la datazione dell'edificio o del monumento, le attestazioni (ad esempio se l'edificio è nominato anche nel *Versus*), e altre testimonianze che riportano la medesima costruzione.

può stabilire l'epoca in cui la città è rappresentata, e dunque individuare gli edifici che non sono esplicitati da una didascalia risulta scarsamente utile.

Versus e *Iconografia* ci sono pervenuti attraverso tre testimoni principali: Mabillon (Mab)¹⁴, Maffei (Lm)¹⁵ e Biancolini (Lb)¹⁶, che hanno realizzato copie indipendenti le une dalle altre. Storicamente i primi riferimenti a questa immagine e al componimento poetico si trovano nel testo di Mabillon¹⁷: lo storico francese cita *Iconografia* e *Versus* nel primo volume della pubblicazione *Vetera Analecta*. Questo studio incuriosì gli eruditi veronesi che si fecero inviare a loro volta copie dell'originale codice francese Lobbes I: dapprima la ottenne Maffei, il quale pubblicò il *Versus* nella *Verona illustrata*¹⁸, ma non vi inserì l'*Iconografia*, e successivamente le due rappresentazioni furono pubblicate da Biancolini nei volumi *Dei vescovi e governatori di Verona*¹⁹. L'immagine ottenuta da Maffei e rimasta inedita è ad oggi ancora conservata nella biblioteca Capitolare di Verona²⁰.

In questi primi studi, l'immagine e i versi vengono datati genericamente al IX secolo e attribuiti al vescovo Raterio, senza analizzare nel dettaglio gli elementi controversi presenti nelle rappresentazioni e la somiglianza, o meno, del componimento poetico con i testi sicuramente rateriani. Viene dunque presentata l'*Iconografia* semplicemente come una sorta di fotografia della città all'epoca del vescovo.

Con gli studi di Cipolla²¹ e di Pighi²² iniziano ad essere proposte altre ipotesi di datazione che tendono a scindere l'immagine dipinta da quella descritta, fornendo due diverse soluzioni cronologiche che mettono le due immagini in relazione tra loro solo perché riguardanti il medesimo argomento. Successivamente altre ipotesi vengono formulate da Mor²³ che data l'*Iconografia* tra il 915 e il 922, e da Lorenzoni²⁴, che la colloca nell'età tardoantica, ipotesi ripresa in seguito da Silvia Lusuardi Siena²⁵.

Nella mia ricerca le diverse interpretazioni verranno presentate e vagliate, non solamente per ricercare la maggiormente plausibile, ma anche per evidenziare quanto le immagini rappresentino una città diversa da quella reale in un lasso temporale che permette di includere gran parte delle datazioni proposte. Verranno individuati i punti di forza e quelli di debolezza, senza tuttavia scendere nello studio dettagliato di ciascuna di esse, e sarà, al contrario, delineato il quadro culturale generale in cui si inserisce questo tipo

¹⁴J. Mabillon, *Vetera analecta, sive Collectio veterum aliquot operum et opusculorum omnis generis, carminum, epistolarum, diplomatum, epitaphiorum, etc, cum itinere germanico, adnotationibus et aliquot disquisitionibus*, Parigi 1723 (stampato secondo l'edizione del 1675).

¹⁵S. Maffei, *Verona illustrata. Parte prima*, Verona 1732.

¹⁶G.B. Biancolini, *Dei vescovi e dei governatori di Verona. Dissertazioni due*, Verona 1757.

¹⁷J. Mabillon, *Vetera analecta, op. cit.*, pp. 371 e 375.

¹⁸S. Maffei, *Verona illustrata*, Verona 1731-1732, I, libro VII.

¹⁹La copia originale proveniente da Lobbes è andata perduta.

²⁰cod. CXIV (106).

²¹C. Cipolla, *L'antichissima Iconografia*, in «Memorie della R. Accademia dei Lincei», CCXCVIII, 1901, pp. 49-60 (ora in G.C. Mor (a cura di), *Scritti di Carlo Cipolla*, I, Verona 1978, pp. 235-250).

²²G.P. Pighi (a cura di), *Versus de Verona. Versum de Mediolano Civitate*, Bologna 1960.

²³G.B. Mor, *Dalla caduta dell'Impero al Comune*, in *Verona e il suo territorio. Volume II - Verona medievale*, Verona 1964, pp. 3-242, per la datazione p. 39.

²⁴G. Lorenzoni, *Dall'occupazione longobarda al Mille*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona 1978, pp. 135-170.

²⁵S. Lusuardi Siena, s.v. *Teodorico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 2002, vol. X, pp. 118-125; S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il problema del palatium: una cronologia di VI secolo?*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 59-70.

di immaginario, che sicuramente ha influenzato la realizzazione della rappresentazione, a prescindere dalla datazione precisa.

Il problema della città tardoantica ed altomedievale in Italia, letto in una prospettiva archeologica, è un tema complesso che verrà affrontato in questa tesi per mettere in luce le principali caratteristiche che definiscono la città di quest'epoca. Questo tema, a lungo dibattuto dalla storiografia europea ed italiana, viene rivitalizzato alla fine degli anni '70 dall'apporto dell'archeologia urbana, che concentra l'attenzione sullo studio della città tardoantica e della sua trasformazione rispetto a quella classica.

Uno dei primi contributi importanti in questa direzione è apportato da Martin Carver²⁶, il quale risponde alla problematica della salvaguardia del patrimonio archeologico urbano introducendo una strategia di intervento sulle città antiche seguendo la diacronia, ma senza privilegiare periodi specifici. Questo modo di procedere è ancora unicamente teorico e pone le basi per lo studio dei risultati dell'archeologia urbana ottenuti tra gli anni '80 e '90. In questi anni si vanno a definire tre livelli interpretativi principali che riguardano la città e interessano gli aspetti dell'urbanistica in merito alla decadenza o continuità del centro abitato con il periodo classico, la percezione della città nell'immaginario comune dell'uomo che la abitava, e gli aspetti socio-economici attraverso studi sulle produzioni e sul commercio in generale. In particolare il secondo punto è quello su cui la tesi si concentrerà maggiormente. Alcuni tra gli studi che verranno presi in considerazione sono presenti negli atti del convegno *Archeologia medievale nell'Italia settentrionale: il prossimo decennio*²⁷, tra cui quello di Bryan Ward-Perkins²⁸ riguardante la città altomedievale.

Tra i testi più recenti dove si affronta questa tematica è opportuno citare il volume di Andrea Augenti, *Archeologia dell'Italia medievale*²⁹, che riassume brevemente gran parte degli studi precedenti³⁰, tra cui i più significativi sono quelli di Brogiolo, Gelichi³¹ e La Rocca³². Negli ultimi cinquant'anni l'indagine della città tardo antica ed altomedievale viene condotta in Italia, come si è detto, con un rinnovato interesse per quel determinato periodo storico, e vengono studiate non solo le città di origine romana rimaste attive, ma anche quelle di nuova formazione.

²⁶M.O.H. Carver, *Archeologia urbana in Europa*, in G.P. Brogiolo (a cura di), *Archeologia urbana in Lombardia*, Modena 1984, pp. 9-21.

²⁷*Archeologia medievale nell'Italia settentrionale: il prossimo decennio*, Atti del convegno, Pavia, 18-20 settembre 1981, in «Archeologia Medievale».

²⁸B. Ward-Perkins, *La città altomedievale*, in «Archeologia Medievale», X, pp. 111-124.

²⁹A. Augenti, *Archeologia dell'Italia medievale*, Bari 2016. E prima A. Augenti, *Archeologia della città medievale*, in «Archeologia Medievale».

³⁰B. Ward-Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Public Building in Northern and Central Italy, AD 300-850*, Oxford 1984; P. Majocchi, *Le città europee dell'alto medioevo tra storia e archeologia (secoli V-X)*, «Reti Medievali», 11, 2010; G. Volpe, R. Giuliani (a cura di), *Paesaggi e insediamenti urbani in Italia meridionale fra tardo antico e alto medioevo*, Bari 2011; E. Cirelli, *Le città dell'Italia del nord nell'epoca dei Re (888-962 AD)*, in M. Valenti, C. Wickham (a cura di), *Italy, 888-962: a Turning Point*, Turhout 2013, pp. 131-168.

³¹G.P. Brogiolo, S. Gelichi, *Le città nell'alto medioevo italiano*, op. cit.; G.P. Brogiolo, B. Ward-Perkins (a cura di), *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Leiden-Boston Köln 1999; S. Gelichi, *La città in Italia tra VI e VIII secolo: riflessioni dopo un trentennio di dibattito archeologico*, in A. Garcia, R. Izquierdo, L. Olmo, D. Peris (a cura di), *Espacios urbanos en el occidente mediterraneo (S. VI-VIII)*, Toledo 2010 pp. 65-85.

³²C. La Rocca, *Dark Ages a Verona*, op.cit.; C. La Rocca, *Lo spazio urbano tra VI e VIII secolo*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 50, Spoleto 2003, pp. 397-436.

Verona rientra nel caso dei centri urbani di fondazione antica che mantiene vivo il proprio abitato, senza fasi di abbandono della città. Eppure, benché vi sia una continuità temporale, gli studi che vengono realizzati sono prevalentemente relativi alla città romana, o a quella basso-medievale, tralasciando la fase tardoantica ed altomedievale. Gran parte degli scavi che riguardano la città, infatti, portano in luce la Verona romana, relegando, in alcuni casi, la Verona altomedievale, ad un ruolo marginale. I due principali contributi di taglio archeologico che riguardano le fasi altomedievali della città sono il già citato articolo di Cristina La Rocca³³ e l'intervento di Peter Hudson³⁴ di poco successivo; altri riferimenti all'archeologia tardo antica e alto medievale della città sono contenuti in volumi miscelanei riguardanti la storia di Verona³⁵ e in quello sull'*Iconografia*.

La Verona ricostruita attraverso le evidenze archeologiche deve essere messa in relazione con l'immagine che la rappresenta. La questione della rappresentazione della città è particolarmente interessante e verrà presentata in questa tesi sia per quanto riguarda le immagini dipinte, mosaicate o scolpite, sia per quelle descritte sotto forma di componimenti poetici. Attraverso gli spunti di Chiara Frugoni³⁶ verrà proposta una lettura delle immagini grafiche di città, a partire dalle più antiche di V secolo fino al 1400 circa. In particolare modo verranno prese in considerazione quelle prodotte nel nord Italia in epoca carolingia, alcuni mosaici e miniature, e saranno messe a confronto tra loro per definire le caratteristiche generali che le accomunano, per permettere in un secondo momento la comparazione con l'*Iconografia*. Per quanto riguarda, invece, le immagini che emergono dalle descrizioni perlopiù poetiche, si tratterà il *topos* delle *Laudes civitatum*, ossia delle lodi di città, che presentano caratteristiche codificate, e del quale Pighi³⁷ fornisce due esempi: il *Versus de Verona* e il *Versum de Mediolano Civitate*. Quest'ultimo, insieme ai canoni del genere letterario delle lodi, verranno messi in relazione con la descrizione di Verona, per individuare analogie e differenze.

³³C. La Rocca, *Dark ages a Verona*, *op.cit.*.

³⁴P. Hudson, *Contributi archeologici alla storia dell'insediamento urbano veneto (IV-XI secolo)*, in A. Castagnetti, G.M. Varanini (a cura di), *Il Veneto nel medioevo, Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, II, Verona 1989, pp. 329-348.

³⁵L. Simeoni, *Verona. Guida storico-artistica*, Verona 1909; S. Lusuardi Siena et al., *Le tracce materiali del cristianesimo dal tardoantico al Mille*, in A. Castagnetti - G.M. Varanini, *Il Veneto nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Trevigiana*, Verona 1989, pp. 103-46; C.G. Mor, *Dalla caduta dell'impero al comune*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964, pp. 3-242; L. Franzoni, *Il problema del Palatium teodoriciano a Verona*, «Architetti a Verona», 20, 1962, p. 31.

³⁶C. Frugoni, *Una lontana città: sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983.

³⁷G.P. Pighi (a cura di), *Versus de Verona. Versum de Mediolano Civitate*, *op.cit.*.

Capitolo 1

Il problema della città medievale

Come accennato in precedenza lo studio della città medievale risulta per molti versi problematico e controverso. Ricostruire l'aspetto di una città alto medievale è un impegno difficile e ricco di insidie, che nascono principalmente dal fatto che questo periodo storico è stato relegato per lungo tempo ad un ruolo marginale. In particolar modo in Italia la questione viene affrontata a partire dagli anni '70 del 1900, attraverso studi che hanno rinnovato l'interesse per la città. Per lungo tempo, infatti, chi si occupava della questione urbanistica altomedievale, non aveva a disposizione gli strumenti per utilizzare le fonti archeologiche nel dibattito storico. Uno dei primi ricercatori che prende in considerazione il dato archeologico, ma ancora ben lontano dal produrre modelli, è Michelangelo Cagiano de Azvedo. Egli centra la sua ricerca sulla città nella sua componente urbanistica, architettonica e strutturale¹. In particolar modo è innovativo l'interesse per alcune componenti che fino a quel momento erano state considerate marginali, come le mura, le abitazioni, il riuso degli edifici e gli spazi destinati alla coltivazione. Gli argomenti in sé non sono nuovi, ma è l'approccio archeologico con il quale vengono affrontati ad essere moderno.

A partire dagli anni '70, dunque, in Italia si sviluppano parallelamente l'archeologia medievale e il metodo stratigrafico, che, benché fosse già stato applicato in alcuni scavi principalmente preistorici o classici, non era entrato a far parte del dibattito sul metodo e raramente era stato applicato correttamente.

In seguito a questi primi interventi strutturati dell'archeologia medievale, e con i primi risultati derivanti dagli scavi urbani, vengono definiti dagli archeologi tre principali interventi interpretativi per la valutazione dei nuovi apporti: il primo riguarda il rapporto tra il periodo classico e quello medievale, che può essere di decadenza, o di continuità; il secondo tratta prevalentemente l'aspetto ideologico, ossia la percezione della città nell'immaginario contemporaneo; ed infine il terzo si concentra sulle merci della tarda antichità².

Il primo ed il secondo aspetto sono quelli per noi di maggior interesse, in quanto rappresentano il cuore della questione qui affrontata: la città di Verona subisce una situazione di abbandono e degrado, e di successivo rifiorire, o, al contrario, viene garantita una certa

¹G.P. Brogiolo, *Le origini della città medievale*, Mantova 2011; G.P. Brogiolo, S. Gelichi, *La città nell'altomedioevo italiano*, *op.cit.*, pp. 20-22.

²G.P. Brogiolo, S. Gelichi, *La città nell'altomedioevo italiano*, *op.cit.*, pp. 27-28.

contiuità? Le immagini prodotte possono essere frutto di una percezione del centro urbano, anziché esserne copia fedele?

Per quanto riguarda il dibattito tra cesura e continuità, i due portavoce principali sono Paolo Delogu e Chris Wickham. Il primo distingue un periodo di netta separazione tra la conquista longobarda e l'editto di Rotari con il passato, e, successivamente, con il rifiorire di tarda età longobarda³. Wickham, al contrario, sostiene che «dal 400 al 1000 noi possiamo delineare una pressochè completa continuità urbana»⁴, in quanto vi sono evidenze di residenze di duchi e vescovi, di elevata densità abitativa e di attività produttive.

Di notevole importanza è l'apporto allo studio della città fornito dalla rivista «Archeologia Medievale», la quale nel 1983 pubblica un intervento di Bryan Ward-Perkins intitolato *La città altomedievale*⁵. Nello stesso volume vi è un secondo intervento molto importante, che definirà i paradigmi per lo studio di città che mantengono una continuità di vita, come è appunto il caso di Verona, e non di nuova formazione o di abbandono: il contributo è intitolato *Valutazione, strategia ed analisi nei siti pluristratificati* di Martin Carver⁶.

A distanza di quasi trent'anni gli studi sulla città altomedievale sono stati numerosi, grazie ad alcuni scavi di notevole importanza che hanno aperto la strada ad un metodo di indagine: si tratta degli interventi che hanno coinvolto le città di Brescia⁷, con gli scavi di S. Giulia e via Alberto Mario, Verona⁸, con l'area del Cortile del Tribunale e di via Dante, ed infine Milano.

Andrea Augenti realizza un'ottima sintesi della direzione che lo studio della città altomedievale inizia ad intraprendere con queste ricerche: «lo studio delle città medievale deve essere solidamente congiunto ed informato ad una riflessione di carattere metodologico, e sulle strategie di intervento. In sostanza, è da subito molto chiaro che la pratica dell'archeologia urbana può svolgere un ruolo fondamentale nel far guadagnare spazio e nuove informazioni all'archeologia medievale»⁹.

Verona è una città a continuità di vita che mantiene gran parte dei caratteri tipici dell'antichità nella sua conformazione e nei suoi edifici. Ci troviamo, infatti, alla presenza di cospicui studi e trattazioni riguardanti la storia, l'urbanistica, l'architettura ed il costume della città romana, al contrario, invece, non sono presenti altrettanti studi riguardanti la città tardo-antica ed altomedievale. I due studi principali che analizzeranno la città di Verona altomedievale nello specifico sono quelli, già citati, di Cristina La Rocca¹⁰, che analizza la presenza di aree "vuote" all'interno della città, e di Peter Hudson¹¹, che interessano il Cortile del Tribunale e le zone limitrofe.

³P. Delogu, *Il regno longobardo*, in G. Galasso (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. I, Torino 1980, pp. 1-216.

⁴C. Wickham, *Early Medieval Italy. Central power and local society 400-1000*, London 1981, p. 80.

⁵B. Ward-Perkins, *La città altomedievale*, «Archeologia Medievale», X, pp. 111-124.

⁶M. Carver, *Valutazione, strategia ed analisi nei siti pluristratificati*, «Archeologia Medievale», X, pp. 49-71; M. Carver, *Archeological Value ed Evaluation*, Mantova 2003.

⁷G.P. Brogiolo (a cura di), *Archeologia urbana in lombardia*, Modena 1984.

⁸C. La Rocca, «Dark ages» a Verona, *op.cit.*, e P. Hudson, *La dinamica dell'insediamento urbano nell'area del cortile del Tribunale di Verona*, «Archeologia Medievale», XII, pp. 281-302.

⁹A. Augenti, *Archeologia della città medievale*, «Archeologia Medievale», Numero speciale, 2014, pp. 173-182.

¹⁰C. La Rocca, «Dark ages» a Verona, *op. cit.*, pp. 31-78.

¹¹P. Hudson, *Contributi archeologici alla storia dell'insediamento urbano veneto*, *op.cit.*

Un altro aspetto che ha influenzato lo studio della città è l'impiego delle fonti scritte, che per lungo tempo sono state utilizzate come indizi per una ricostruzione, senza filtri, dello spazio urbano, risultando poi non affidabile, in quanto influenzato dall'aspetto non trascurabile della percezione della città. Si fa riferimento, dunque, all'aspetto ideologico citato in precedenza, secondo il quale l'immagine, il componimento letterario o la documentazione, fanno riferimento ad un concetto di città, piuttosto che ad un centro abitato vero e proprio. Questo è il caso dell'*Iconografia* e del *Versus*, che interessano la città di Verona, e che per lungo tempo sono stati utilizzati come testimoni sui quali basare la ricostruzione della città medievale.

Ora è bene individuare le caratteristiche comuni che assumono i centri urbani per permettere successivi confronti con Verona.

Sempre Brogiolo e Gelichi¹² sintetizzano i principali parametri archeologici che vanno a caratterizzare la città altomedievale che sorge sulla città romana: in primo luogo si nota una differente destinazione degli spazi pubblici e una nuova dislocazione di questi ultimi; successivamente è verificabile una massiccia cristianizzazione degli spazi, con il sorgere di chiese, monasteri e strutture ecclesiastiche. In terzo luogo vi è la presenza all'interno dello spazio urbano di zone non edificate, mantenendo tuttavia immutati i percorsi stradali. Un'altra caratteristica particolare è il frazionamento delle case antiche in unità abitative più piccole, e l'utilizzo di materiali più semplici, come il legno e la terra, a discapito dei mattoni e della pietra. Infine, è evidente l'entrata in disuso delle infrastrutture romane, come acquedotti e reti fognarie¹³.

Tuttavia, per ricostruire la forma della città medievale, è bene partire dalle caratteristiche specifiche della città tardo antica, che verranno qui di seguito analizzate nel dettaglio, fino a giungere poi ad un approfondimento delle caratteristiche della città alto medievale. Il primo documento che è bene prendere in considerazione per comprendere a pieno la centralità che assume la città in questo periodo è la *Notitia Dignitatum*. Il documento, databile tra la fine del IV secolo e la metà del V secolo, illustra la struttura dell'impero, e pone l'attenzione sui centri urbani che lo compongono. Si tratta di un documento di particolare importanza, conservato oggi alla Bibliothèque nationale de France a Parigi, per la presenza delle aree di competenza dei dignitari e l'organizzazione amministrativa dell'Impero al tempo di Valentiniano III. Divisa di due sezioni, una relativa all'Impero d'Occidente, una a quello d'Oriente, contiene oltre numerose immagini relative all'Impero e alle insegne militari¹⁴. Di particolare importanza è la rappresentazione dell'Italia, che viene dipinta come un'unica grande città fortificata ai piedi delle Alpi¹⁵. Il centro urbano quindi acquista centralità, ed importanti diventano le mura per identificarlo; questo sistema che è già in uso nel tardo impero viene ripreso nel medioevo, per quanto modificata e

¹²G.P. Brogiolo, S. Gelichi, *La città nell'alto medioevo italiano. Archeologia e storia, op.cit.*; S. Gelichi, *The Cities*, in C. La Rocca, *Short Oxford History of Italy. Italy in the Early Middle Ages*, Oxford 2004, pp. 168-188; S. Gelichi, *La città in Italia tra VI e VIII secolo, op.cit.*

¹³Per quanto riguarda la trasformazione della città romana in città tardoantica ed altomedievale può risultare utile il confronto con il sito archeologico della città di Claterna. *La città di Claterna*, su *Soprintendenza Archeologica, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara (SABAP-BO)*.

¹⁴B.M. Di Dario, *La 'Notitia Dignitatum'. Immagini e simboli del Tardo Impero Romano*, Padova 2006.

¹⁵O. Seek (a cura di), *Notitia Dignitatum utrisque imperii*, Berolini 1876.

trasformata secondo le nuove esigenze.



Figura 1.1: *Comes Italiae*. [Bibliotheca Augustana, *Notitia dignitatum*, ca. 430]

Un altro significativo cambiamento si registra in epoca longobarda: nel 568, questa popolazione, infatti, entra nella penisola, creando forti ripercussioni sulla sua geografia urbana. Le capitali del Regno, infatti, già luoghi in cui si amministrava il governo, e dunque di importanza superiore rispetto alle città, che erano comunque luoghi di notevole rilievo sociale, economico e religioso, vengono moltiplicate. I Longobardi, con il re Alboino, scelgono inizialmente di eleggere a capitale inizialmente proprio Verona, dal 569 al 602, per poi trasferirla in quell'anno a Milano, ed infine, definitivamente a Pavia, nel 620¹⁶.

Uno degli elementi che diventano distintivi della città sono sicuramente le mura, come è già stato riscontrato nella *Notitia Dignitatum*, e ciò avviene dal momento che invasioni ed incursioni si susseguono in tutto il territorio della penisola nasce l'esigenza di difendersi. Il primo esempio di fortificazioni si ha proprio a Verona, seguita poco dopo da Roma nel III secolo¹⁷. Oltre alle mura, ed in alcuni casi piccole fortificazioni che racchiudevano zone interne della città per renderle maggiormente sicure e inaccessibili, la costruzione di nuove strade, o il riadattamento di antiche pavimentazioni romane, ricopre un ruolo fondamentale nella gestione e nel collegamento dei centri urbani. Nella maggior parte dei casi viene mantenuta la funzione degli assi stradali romani tramite il restauro dei blocchi di basoli che li costituivano o con la sovrapposizione del nuovo pavimento stradale al precedente¹⁸.

¹⁶G.P. Brogiolo, *Capitali e resistenze regie nell'Italia longobarda*, in G. Ripoll, J.M. Gurt (a cura di), *Sedes regiae (ann. 400-800)*, Barcellona 2000; pp. 134-162.

¹⁷G. Chittolini, "Quasi città". *Borghi e terre in area longobarda nel tardo Medioevo*, «Società e storia», 47, 1990, pp. 3-26.

¹⁸J. Ortalli, *La tecnica di costruzione delle strade di Bologna tra età romana e medioevo*, «Archeologia Medievale», 11, 2984, pp. 333-414, per quanto riguarda Bologna; D. Caporusso (a cura di), *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana, 1982-1990*, I-III, 1991, p. 154, per quanto riguarda Milano.

in altri casi, invece, si creavano percorsi nuovi in terra battuta o costituiti di frammenti di ceramica pressati nella terra¹⁹.

Il tratto che, tuttavia, caratterizza maggiormente in tessuto urbano della città tardoantica è la massiccia presenza di edilizia monumentale ereditata dall'antichità. Nelle città, infatti, si trovano ancora teatri, anfiteatri, templi, fori, circhi, terme e stadi, che vengono utilizzati ancora per la loro funzione specifica, in alcuni casi, o vengono destinati a nuovi scopi, in altri. Ad esempio alcuni degli edifici da spettacolo vengono mantenuti in funzione secondo la destinazione d'uso originale; al contrario alcuni edifici vengono trasformati in altri, come quelli in cui vengono ospitate le chiese.

Altri edifici ancora, spogliati di ogni finalità specifica, vengono lasciati cadere in rovina e si trasformano in cave di materiale edilizio a cielo aperto, dalle quali si prelevano pietre da costruzione dai crolli già avvenuti, o, in alcuni casi, si scavano fosse dalle quali prelevare il materiale ancora in opera. In alcune di queste "cave" vengono inoltre costruite vere e proprie fabbriche per la malta con le fornaci per la calce. Tra gli edifici di nuova costruzione, invece, i più presenti sono i palazzi, in particolar modo nelle capitali. Le caratteristiche sono generalmente simili a quelle delle *domus* e delle ville aristocratiche, ma con la presenza di una sala absidata per le udienze, oppure riprendono le caratteristiche delle fortificazioni militari, e quindi sono edifici di pianta rettangolare disposti attorno ad un cortile²⁰.

Le chiese, al contrario, nascono sia come edifici di nuova costruzione, sia come reimpiego di edifici precedenti, e sono uno dei caratteri peculiari del tessuto urbanistico tardo antico. In questo momento, infatti, le chiese si sviluppano in tutte le città, divenendo oggetto principale degli investimenti urbani.

Anche le abitazioni mutano di genere rispetto a quelle romane: *domus* e *insulae* non vengono più costruite successivamente al IV secolo, preferendone edifici più piccoli, spesso frazioni di *domus* più grandi, o edifici isolati che nascono sulle proprietà delle *domus* stesse; di forma rettangolare, di materiali di recupero o deperibili, come ad esempio il legno. Spesso questi edifici di dimensioni ridotte sono costituiti da zoccoli in pietra che sorreggono pali in legno, e in alcuni casi possono avere un piano superiore²¹.

Gli edifici e le strade non sono gli unici ad essere modificati. Anche il tessuto urbano nel suo complesso subisce profondi cambiamenti. La rete fognaria, ad esempio, viene abbandonata quasi completamente e la non adeguata manutenzione crea uno strato di sedimenti che, unito alle macerie degli edifici antichi, agli effetti di alluvioni, e all'azione meccanica del vento, produce uno strato sedimentario di un certo spessore, che rialza lo strato pavimentale delle strade e degli stessi edifici.

Un altro fenomeno da tenere in considerazione nell'urbanistica tardo antica è la presenza dei già citati spazi vuoti, che nascono sulle macerie degli edifici antichi crollati o saccheggiate dei propri materiali utilizzati nella costruzione. In queste aree veniva portato dalle campagne del terreno agricolo, per permettere la coltivazione anche nella cerchia

¹⁹D. Manacorda, *Crypta Balbi. Archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Milano 2001, pp. 48-49.

²⁰A. Augenti, *Archeologia dell'Italia medievale*, op.cit., pp. 46-47.

²¹F. Guidobaldi, *Edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardoantica*, in A. Giardina (a cura di), *Società romana e impero tardoantico, II. Roma: politica, economia, paesaggio urbano*, Roma-Bari 1986; G.B. Brogiolo, *I processi di stratificazione del periodo III nelle domus di S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, Firenze 2005, pp. 328-349.

muraria di prodotti agricoli²². Questo, insieme ai depositi di materiale organico e al disfacimento delle strutture lignee, crea i cosiddetti depositi di «dark earth», ossia letteralmente "terra nera". Questi strati di terreno scuro, appunto, caratterizzano il tessuto urbano a partire dall'età tardo antica, e sono riconoscibili nella stratigrafia per la povertà di reperti e ricchezza di materiale organico²³.

Nelle aree vuote, che sempre più si creano nel tessuto cittadino, si inserisce un altro fenomeno che crea una netta cesura tra la cultura di V-VI secolo e la precedente romanità: iniziano ad esservi sepolture entro le mura cittadine. Questo fatto, inaccettabile per la cultura romana, inizia a prendere sempre maggior consistenza nella forma di tombe singole, ma anche veri e propri cimiteri²⁴.

L'ultimo carattere che distingue la nuova cultura che inizia ad affermarsi dalla precedente, è l'organizzazione dell'artigianato. La produzione romana, che potrebbe essere definita quasi "industriale", si trasforma, in favore di piccole botteghe artigiane locali che lavorano per nuclei di poche famiglie. Il calo demografico e l'assenza di cospicue risorse economiche non permettono, infatti, di mantenere in vita la produzione artigianale romana, dando vita ad un moltiplicarsi di piccoli laboratori²⁵.

Se, dunque, tra il IV e il VII secolo la città assume forme e assetti che si differenziano non poco dalla precedente, con la creazione di spazi urbani vuoti sui crolli, con l'innalzamento del piano pavimentale, con la frammentazione degli edifici più grandi e la costruzione di nuovi più piccoli, l'inserimento di nuove strade, di chiese e di piccole botteghe artigiane, il periodo che gli succede non porta grandi cambiamenti.

Tra l'VIII e il X secolo, infatti, la città altomedievale mantiene in uso le novità introdotte nel periodo precedente. Le mura vengono restaurate, così come, in alcuni casi, le strade, gli acquedotti e le strutture fognarie dove sono ancora presenti²⁶. Dove gli acquedotti non vengono mantenuti, viene introdotta la costruzione di un gran numero di pozzi, che vengono utilizzati da singoli gruppi familiari, così come accadeva per le piccole botteghe artigiane nei secoli precedenti. Queste ultime, grazie ad un fiorire culturale generale legato alla presenza dei Franchi, riprendono ad essere un caposaldo importante nel tessuto urbano, realizzando sontuose decorazioni architettoniche in pietra ed in marmo, e mosaici pavimentali e parietali, per gli edifici di culto. Grazie anche ad una nuova corrente culturale che si diffonde in questo periodo, ossia la venerazione delle reliquie, il numero di chiese aumenta, e vengono ubicate principalmente in edifici preesistenti modificati e restaurati.

Si sviluppa infatti nell'alto medioevo un vivace commercio di reliquie, che riattiva non solo la ricchezza, ma ravviva anche i centri religiosi locali. La presenza, dunque, dei Santi all'interno delle chiese comporta il desiderio dei cittadini di essere sepolti vicino a

²²P. Arthur, *Naples. From Roman Town to City State: An Archeological Perspective*, London 2002, pp. 90-93.

²³G.P. Brogiolo, S. Gelichi, *La città nell'alto medioevo italiano. Archeologia e storia, op. cit.*, pp. 90-93.

²⁴C. Lambert, *Le sepolture in urbe nella norma e nella prassi*, in L. Paroli (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del convegno (Ascoli Piceno, 1995), Firenze 1997, pp. 285-293.

²⁵P. Delogu, *Spazi economici delle città nell'Italia del VIII secolo*, in A. Garcia, R. Izquierdo, L. Olmo, D. Peris (a cura di), *Espacios urbano en el occidente mediterraneo (S. VI-VIII)*, Toledo 2010, pp. 29-43.

²⁶L. Paroli, *Roma dal V al IX secolo: uno sguardo attraverso le stratigrafie archeologiche*, in L. Paroli, L. Vanditelli (a cura di), *Roma dall'antichità al medioevo, 2. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milano 2004, p. 27.

loro, dando vita alla formazione di cimiteri sempre più a ridosso delle chiese stesse, e quindi definitivamente entro le mura cittadine, confermando la tendenza che già si stava manifestando nei secoli precedenti²⁷.

Le zone vuote all'interno delle mura aumentano, dal momento che aumentano i crolli e di conseguenza aumentano le serie di fenomeni citati in precedenza che portano ad una progressiva realizzazione di orti, di zone coltivate e di cimiteri. Le abitazioni mantengono le medesime caratteristiche dell'epoca tardoantica, e sono costituite in pietra, in legno o in mattoni di recupero. Viene introdotto, tuttavia, un nuovo genere di abitazione che sfrutta le rovine di alcuni edifici antichi ancora presenti, ed in particolar modo dei teatri e degli anfiteatri. In questi edifici, infatti, è semplice ricavare piccoli "appartamenti" nelle singole arcate, murando l'apertura anteriore e quella posteriore. Questo genere di abitazione prende piede anche a Verona, all'interno degli arcovoli dell'Arena, così come nelle arcate del Colosseo a Roma²⁸. Per concludere, dunque, la situazione generale in cui si trova la città nel medioevo, è quella di un territorio circondato da mura in cui convivono edifici antichi completamente defunzionalizzati e reimpiegati con altri scopi, insieme a edifici semplici nelle forme di nuova realizzazione, il tutto disposto in un tessuto urbano sempre maggiormente lasco e intervallato da zone vuote con crolli, macerie, piccole zone di produzione artigianale e agricola e cimiteri. Uno dei punti chiave che caratterizza con forza il nuovo centro cittadino è la presenza di chiese, di dimensioni variabili, ma come costante per la presenza di reliquie.

²⁷A. Augenti, *Archeologia dell'Italia medievale*, op.cit., pp. 60-63.

²⁸P. Cammarosano, *Nobili e re. L'Italia politica dell'alto medioevo*, Roma-Bari 1998.

Capitolo 2

La rappresentazione di città

2.1 Mosaico, scultura e miniatura

La rappresentazione della città è un tema complesso che coinvolge trasversalmente tutte le culture e tutte le epoche. Le immagini assumono caratteristiche peculiari in base all'ambiente culturale in cui vengono prodotte.

Il concetto chiave di iconografia della città si sviluppa in maniera sistematica dopo il 1500, con le rappresentazioni urbane che si moltiplicano e si diffondono. Questa data, nella quale viene messa in vendita la monumentale xilografia della *veduta di Venezia*, realizzata da Jacopo de' Barbari e stampata da Anton Kolb [FIGURA 2.1], è utilizzata come spartiacque per la nuova iconografia¹. Questo fatto comporta una diffusione dell'immagine che influenza una nuova massiccia produzione ed un florido commercio delle immagini realizzate. La ricerca della rappresentazione della città, iniziata nel XIV secolo, trova in questo modo lo sbocco per la diffusione sistematica, permettendone a sua volta lo studio preciso dell'evoluzione urbana².



Figura 2.1: Veduta di Venezia, xilografia realizzata da Jacopo de' Barbari e stampata da Anton Kolb, c. 1460/70, (prima 1516). [immagine: The John R. Van Derlip Fund]

¹P.A. Cimino, G.M. Mai, V. Redaelli (a cura di), *Dizionario di storia urbana*, Sant'Arcangelo di Romagna 2010, p. 282.

²L. Nuti, *La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi.*, in D. Calabi, E. Svalduz, *Il Rinascimento italiano e l'Europa. 6: Luoghi, spazi, architetture*, Treviso 2010, pp. 3-16.

Per quanto riguarda le città altomedievali, le immagini che le ritraggono sono principalmente mosaici, bassorilievi o miniature; raffigurazioni delle dimensioni dell'Iconografia rateriana sono molto rare. Chiara Frugoni, per affrontare il tema della rappresentazione della città, ritiene opportuno partire dalla celebre definizione di città di Isidoro di Siviglia:

«Città è un gruppo di uomini legato da un vincolo sociale, così chiamata a causa dei cittadini che sono i suoi abitanti, infatti urbs si intendono semplicemente le mura, con civitas invece non le pietre ma gli uomini che la abitano»³

e ancora

«abitacolo di una singola famiglia, così come l'urbs di un singolo popolo, così come la terra è il domicilio dell'intero genere umano»⁴

Oltre alla definizione di città, Isidoro offre la propria visione della casa, come luogo di protezione di una singola famiglia, così come la città lo è per i suoi cittadini e la terra per tutti gli uomini. Questo procedere per cerchi concentrici influenzerà notevolmente anche la rappresentazione delle città.

Dunque il centro urbano copre e protegge l'individuo, abbracciandolo idealmente tramite le proprie mura, che diventano elemento principale nelle immagini, tanto da identificare, in alcuni casi, la città stessa.

Fino all'anno Mille, infatti, i centri urbani sono rappresentati da un cerchio di mura turrette, simbolo di derivazione classica presente sulle monete, in particolare alcuni esempi sono riscontrabili in monete di IV secolo. Talvolta le città sono rappresentate come soggetto principale della scena, e costituiscono una sorta di cornice all'azione che si sta svolgendo in primo piano; in altri casi, invece, sono delle piccole miniature che indicano il luogo in cui l'immagine è ambientata.

Verranno ora presi in considerazione alcuni esempi di rappresentazioni dalle più antiche di V secolo fino al 1300 circa.

Il primo esempio di immagine di città, che prendo in considerazione, si trova nel mosaico del catino absidale di Santa Pudenziana a Roma [FIGURA 2.2]: la rappresentazione risalente al 390 circa, mostra il Cristo in trono circondato dagli apostoli; dietro i personaggi è possibile riconoscere un'edera porticata e il profilo di una città. Vi sono inoltre i quattro simboli del Tetramorfo ed una croce gemmata; la presenza di quest'ultima ha fatto ipotizzare che la città rappresentata sia Gerusalemme, in quanto secondo la tradizione Teodosio II la fece erigere sul Golgota, e in alcuni edifici sono state individuate le forme delle chiese della città. Le costruzioni sono ben particolareggiate e sembrano alludere a strutture ben precise: ciascun edificio è diverso dall'altro e non sono semplici simboli utilizzati per riempire lo spazio e dare l'idea di un centro abitato. Al contrario, sembra chiara l'intenzione di delineare una precisa città, con i suoi edifici, che secondo gli studiosi potrebbe essere la Gerusalemme, in virtù della massiccia quantità d'oro utilizzata nei tetti e nelle coperture⁵

³Isidoro, *Etymologiarum, op.cit., libri XV 2.1*, in C. Frugoni, *Una lontana città, op.cit.*, p. 3.

⁴Isidoro, *Etymologiarum, op.cit., libri IX, 4.3*, in C. Frugoni, *Una lontana città, op.cit.*, p. 4.

⁵M. Barconi, *Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana. La storia, i restauri, le interpretazioni*, Todi 2016.



Figura 2.2: Mosaico di S. Pudenziana, Roma. [www.stpudenziana.org/mosaico.php]



Figura 2.3: Particolare delle città di Gerusalemme (a sinistra) e di Betlemme (a destra) del mosaico di Santa Maria Maggiore a Roma [© SBG]



Figura 2.4: Particolare della città di Gerusalemme del mosaico della chiesa di San Giorgio a Madaba [pubblico dominio]

Esattamente opposta a questa è la rappresentazione di città nel mosaico di Santa Maria Maggiore [FIGURA 2.3], di poco posteriore (432-440 d.C.), che si trova sempre a Roma.

I mosaici che si trovano nella navata centrale e nell'arco trionfale risalgono alla prima edificazione paleocristiana della chiesa. Nell'arco trionfale ci sono diverse rappresentazioni di città inserite nelle scene di vita di Gesù: nella fascia che si trova più in basso vi sono le città di Gerusalemme, a sinistra, e Betlemme, a destra. In questo caso, lo spazio all'interno delle mura è riempito di costruzioni, per l'esigenza di rappresentare un centro abitato più realistico in funzione del racconto. Queste due rappresentazioni sono individuate da una didascalia in tessere dorate su fondo blu; entrambe di forma esagonale, con mura e torri tra loro molto simili, benché non vi siano i medesimi edifici rappresentati all'interno della cerchia, segno di una volontà di caratterizzazione della città⁶.

Le mura sono esagonali, dorate e decorate con quelle che sembrano pietre preziose di forma ovale e rettangolare, in entrambe le città; le torri poste sugli angoli sono simili tra loro ma hanno una diversa terminazione: nell'immagine di Betlemme i tetti sono scanditi da tegole, mentre in quella di Gerusalemme sono lisci. In tutte e due le rappresentazioni si apre frontalmente la porta di accesso dalla quale si scorge un colonnato che entra prospetticamente nel centro delle città. All'interno sono rappresentati edifici con colonne e timpani, che si differenziano tra l'una e l'altra città: a Betlemme tutti gli edifici sono timpanati o merlati, mentre a Gerusalemme è presente una costruzione a forma di cupola. Queste differenze possono, in qualche modo, esplicitare la volontà di caratterizzare il centro urbano rappresentato, benché in generale sia un'immagine stereotipata.

A partire dal VI secolo in poi si assiste ad una progressiva differenziazione tra le immagini di città appartenenti al mondo bizantino e quelle realizzate nel mondo occidentale. Ad Oriente i centri urbani mantengono un aspetto circolare delimitato dalle mura, e gli edifici che si trovano al loro interno sembrano ricalcare architetture ben precise, spesso di forma a cupola. Ad Occidente, al contrario, la conformazione delle mura mantiene la forma tradizionale quadrata o poligonale, spesso sono disegnate come esagoni, mentre a partire dal IX secolo sono prevalentemente ottagonali⁷.

Per quanto riguarda l'area di cultura bizantina un esempio è città di Gerusalemme nel mosaico della chiesa di San Giorgio a Madaba [FIGURA 2.4], dove vi è rappresentata l'intera mappa del Medio Oriente, datata tra il 542 e il 576, ed in particolare è interessante la città di Gerusalemme. Si tratta di mosaico, come nelle rappresentazioni precedenti, e nel particolare di Gerusalemme sono ben visibili le mura che circondano il centro abitato, gli edifici che si trovano all'interno e alcune delle strutture più significative della città: le porte, la Chiesa del Santo Sepolcro, la Torre di Davide e il Cardo Maximus. In questo caso il centro abitato è di forma ovale, e le mura sono disposte in modo tale di consentire la visione di ciò che si trova all'interno.

La città di Classe [FIGURA 2.5], ed il *palatium*, del mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna esula dallo schema proposto in precedenza, non sembra, infatti, avvicinarsi agli esempi né di stampo orientale, né occidentale. Realizzati in epoca teodoriana e con

⁶ «Città», in Enciclopedia dell'arte medievale Treccani; C. Frugoni, *Una città rappresentata*, *op.cit.*, p. 13; F. Gandolfo, *Il ruolo della scrittura nel mosaico del medioevo romano*, in C. Carbonetti, S. Luca, M. Signorini, *Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte*, Atti del convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Roma 25-29 ottobre 2012, Spoleto 2015, pp. 439-470.

⁷C. Frugoni, *Una città rappresentata*, *op.cit.*, pp. 12-13.

interventi successivi al 527, mostrano la particolare configurazione della città di Classe nel fianco sinistro della navata: si vedono chiaramente i due fari di accesso al porto, con alcune navi ancorate, poi vi sono le alte mura della città che occupano tutto il riquadro e coprono quasi completamente gli edifici cittadini, che sono riconoscibili solamente per i tetti o le loro sommità. Le mura in primo piano sono scandite da torri, porte e sono osservabili i grossi blocchi di cui sono state costituite; anche sul retro degli edifici è possibile riconoscere la continuazione delle mura, che si stringono, dunque, a circondare completamente il centro abitato. La città di Classe è riconoscibile per la presenza dell'iscrizione sopra la porta di accesso disposta lungo le mura esterne⁸. Questo genere di raffigurazione è ben diversa da quella che si trova a Madaba, per esempio, ma in qualche modo ricorda l'immagine di S. Pudenziana, dove gli edifici sporgono di poco sopra la linea del porticato. In questo caso l'iscrizione permette il riconoscimento, che altrimenti avrebbe potuto essere frainteso con altri porti, data la mancanza di elementi distintivi particolari.



Figura 2.5: Particolare della città di Classe nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. [pubblico dominio]

Per quanto riguarda, invece, il modo di rappresentare la città nella cultura occidentale, invece, un esempio si può riconoscere nel dittico d'avorio di epoca carolingia conservato presso lo Schnütgen-Museum di Colonia. Qui l'immagine stereotipata della città è presente nei due riquadri centrali: la Natività, a sinistra, e l'Annunciazione, a destra. Nel primo caso si tratta di Betlemme, mentre nel secondo, di Nazaret: tuttavia, le due raffigurazioni di città si somigliano molto, entrambe sono esagoni di mura turrette, con una porta d'accesso centrale. Le città, in questo caso, non sono caratterizzate in modo da poter individuare di quale centro abitato si tratti, ma sono utilizzate come simbolo generico, comparando come miniature sullo sfondo, per ubicare la scena⁹.

In due miniature di due diverse bibbie di Carlo il Calvo, la prima detta anche bibbia di San Paolo fuori le Mura (c. 846) [FIGURA 2.6] e la seconda conservata a Parigi (869-870) [FIGURA 2.7]¹⁰, sono presenti figure come personificazioni della stessa città: in entrambe è raffigurata la partenza di San Girolamo da Roma verso Gerusalemme, e in entrambe,

⁸I. Baldini Lippolis, *La processione dei Martiri in S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in A. Coscarella, P. De Santis (a cura di), *Martiri, Santi, patroni: per una archeologia della devozione*, Atti del Congresso Nazionale di Archeologia cristiana, Università della Calabria, Aula Magna, 15-18 Settembre 2010, Università della Calabria 2012, pp. 383-395.

⁹C. Frugoni, *Una città rappresentata, op.cit.*, p. 6.

¹⁰San Girolamo lascia Roma per Gerusalemme, miniatura dalla Bibbia detta "Prima bibbia di Carlo il Calvo", c. 846. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms lat. I, f. 3v e San Girolamo lascia Roma per Gerusalemme, miniatura dalla Bibbia detta "di San Paolo fuori le Mura", 869-70. Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura, senza numero, f. 2v.

seppure con qualche lieve differenza, sono presenti le incarnazioni della città capitolina entro il cerchio delle mura, che seguono con lo sguardo San Girolamo che si imbarca.

Nella prima bibbia la città è rappresentata in tutte e tre le scene proposte: nella prima si scorgono mura esagonali con torri negli angoli ed edifici non identificabili, insieme alla personificazione di Roma; nella seconda e nella terza, invece, le mura esagonali formano una cornice introno ai personaggi che animano l'azione e non sono presenti edifici di alcun genere. Nella seconda bibbia, invece, la città è rappresentata solamente nella prima scena e somiglia molto a quella di San Paolo: mura esagonali con torri negli angoli ed edifici non ben caratterizzati.



Figura 2.6: (a sinistra) Miniatura della Prima bibbia di Carlo il Calvo, detta bibbia di San Paolo fuori le Mura [Foto Scala, Firenze]

Figura 2.7: (a destra) Miniatura della Seconda bibbia di Carlo il Calvo, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Parigi [pubblico dominio]



Figura 2.8: Altare di Vuolvino, Sant'Ambrogio a Milano. [Sailko]

Un altro manufatto in cui vi è rappresentata la città, di IX secolo, si trova nella chiesa di Sant’Ambrogio a Milano. L’altare di Vuolvinio [FIGURA 2.8], in lamina d’oro e d’argento, sul lato posteriore dedicato a Sant’Ambrogio, presenta due immagini di città in due diversi riquadri. La prima si trova nella scena in cui Ambrogio parte per governare l’Emilia e la Liguria: sullo sfondo si riconoscono le mura cittadine di Milano, costituite da tre torri con mura merlate di blocchi regolari. La seconda si trova nella scena in cui Ambrogio viene richiamato a Milano dalla voce di Dio: la città in questo caso, benché si tratti sempre di Milano, è vista dall’altro e oltre alle mura frontali si può vedere la cinta completa; le torri sono tre, come nella rappresentazione precedente, e presentano le medesime caratteristiche. In questo caso l’immagine della città riprende le caratteristiche del dittico di Colonia: si tratta di una sorta di simbolo del centro abitato che permette di ubicare la scena, prendendovi parte solo parzialmente. Rimanendo nell’ambito della penisola, due città sono rappresentate anche nel mosaico di San Clemente a Roma [FIGURA 2.9]: nella parte inferiore del mosaico absidale vi sono Betlemme, a sinistra, e Gerusalemme, a destra. Dalle città escono gli agnelli, simboli del popolo, che procedono verso l’Agnello, simbolo di Cristo. In queste rappresentazioni le mura si confondono con gli edifici che si trovano all’interno, ma sono riconoscibili per la presenza di grossi blocchi e merlature. Le porte di accesso alla città sono quelle dalle quali fuoriescono gli animali, e portano l’iscrizione che permette di riconoscerle: «BETHLEEM» a sinistra, e «HIERUSALEM» a destra. Le due rappresentazioni hanno caratteristiche simili ma non sono uguali: la forma delle mura è diversa, mentre a Betlemme sono più segmentate, a Gerusalemme sono più lineari; così come si differenziano nelle torri che incorniciano le porte chiuse che si trovano frontali rispetto allo spettatore, nella prima, infatti, sono costituite di blocchi fino alla cima, dove vi sono delle bifore, mentre nella seconda sono presenti un maggior numero di aperture trifore, disposte su due livelli. Non si tratterebbe, dunque, di una città stereotipata che viene differenziata con l’apposizione di una didascalia, ma una ricerca di differenziazione che si attua a partire dall’assetto urbanistico. Infine l’ultimo esemplare di rappresentazione di città è quello conservato nel Museu Nacional d’Art de Catalunya nel Palazzo Aguilar: la conquista di Maiorca (1285-1290) [FIGURA 2.10]. Il particolare della città è costituito da un gran affastellamento di edifici tutti simili tra loro circondati da mura merlate e da torri con porte. La presenza di questi edifici stereotipati che creano una sorta di riempimento alla zona murificata¹¹.

¹¹X. Barral I Altet, *Scelte iconografiche al servizio di un’idea autobiografica*, op.cit., p. 144.



Figura 2.9: Mosaico di San Clemente a Roma. In basso a sinistra Betlemme, in basso a destra Gerusalemme. [pubblico dominio]



Figura 2.10: Particolare della Conquista di Maiorca. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [Particolare <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/pintures-murals-de-la-conquesta-de-mallorca/mestre-de-la-conquesta-de-mallorca/071447-cjt>]

L'identità cittadina è, dunque, rappresentata prevalentemente dalle sue mura. Queste ultime continueranno a costituire l'immagine del centro urbano anche dopo il X secolo, non solo nelle pitture o nei mosaici, come abbiamo già evidenziato, ma anche nei sigilli ufficiali. Alcuni esempi si trovano a Roma, Brescia (XII secolo) [FIGURA 2.11], Padova (età comunale) [FIGURA 2.12], Treviso (1311) [FIGURA 2.13] e Verona¹². Per quanto riguarda quello veronese se ne parlerà più nello specifico nel *Capitolo 5*, con il confronto con l'*Iconografia*.

In generale è possibile individuare le caratteristiche dei sigilli, che a partire dal XII secolo convalidano gli atti ufficiali del Comune: la matrice era generalmente in bronzo e raffiguravano con tratti semplificati la città (in particolare la cerchia muraria), il castello o il palazzo che ne permettevano l'identificazione.

¹²A. Arzone, *L'Iconografia rateriana e il sigillo medievale di Verona*, in A. Arzone, E. Napione, *L'Iconografia rateriana, op.cit.*, pp. 183-198. Per Roma pp. 185-186; per Brescia, Padova e Treviso, p. 187.



Figura 2.11: (a sinistra) Sigillo di Brescia [da G.C. Bascapè, *I sigilli dei comuni italiani nel medioevo e nell'età moderna*, in *Studi di paleografia, diplomatica in onore di C. Manaresi*, Milano 1953, tav. II, fig. 18]

Figura 2.12: (al centro) Sigillo di Padova [da S. Orsato, *Historia di Padova*, Padova 1678, p. 169]

Figura 2.13: (a destra) Sigillo di Treviso [da A. Castagnetti, *L'età precomunale e la prima età comunale (1024-1213)*, in *Il Veneto nel Medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, p. 121]

2.2 Il *Laudes civitatum*

A partire dal VIII secolo in poi si sviluppano una serie di lodi e descrizioni di città, riconducibili a un genere specifico detto *Laudes civitatum*. I principi cardine per la costruzione di questi componimenti si trovano in un trattato di retorica conservato in un manoscritto lombardo¹³, e sono: definire se il luogo si trovi in pianura o in montagna; descrivere le risorse naturali, come i giacimenti, i boschi, i fiumi, ed anche i costumi locali; elencare gli ornamenti della città e nominare tutti gli uomini illustri che la abitano; ed, infine, includere la lode delle città vicine, come *captatio benevolentiae* nei confronti delle comunità confinanti.

Un esempio di queste *laudes* si trova in un codice conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona: il *Versus de Mediolano Civitate*¹⁴. Composto durante la spedizione in Provenza di Liutprando, nel 739 circa, il ritmo ha le caratteristiche specifiche esposte dal trattato. Si parla di una città di origine antica¹⁵, senza tuttavia specificare il mito della sua fondazione; Milano è detta «alta», ovvero massicciamente fortificata, con torri, mura, porte e bastite dei ponti levato¹⁶; la città sorge in pianura, su terreno agricolo e quin-

¹³G. Fasoli, *La coscienza civica nelle "Laudes civitatum"*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, Atti dell'XI Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Accademia Tudertina, Todi 1972, p. 13 nota 6.

¹⁴A. Colombo, *Il Versus de Mediolano civitate dell'anonimo liutprando e l'importanza della metropoli lombarda nell'alto medioevo*, in *Miscellanea di studi lombardi in onore di Ettore Verga*, Milano 1931, pp. 69-104. G.P. Pighi, *Versus de Verona.*, *op.cit.*.

¹⁵«que ab antiquitus uocatur Mediolanum civitas.», v. 3 del *Versum*, per l'edizione si veda G.P. Pighi (a cura di), *Versus de Verona. Versum de Mediolano Civitate*, *op.cit.*.

¹⁶«alta urbs et spatiosa [...] firmiter edificata opere mirifico» vv. 1-2; «Celsas habet opertasque turres in circuitu, studio nitentes magno scultas et forinsecus. / que introrsus decorate manent edificiis. / Duodecim menium est eius latitudo pedibus, / immensumque deorsum est quadrata ex ruppibus / perfectaque eliganter sursum ex fictilibus. / Erga murum pretiosas nouem habet ianuas / riclis ferreis et clauis circumspectas nauiter, / ante quas cataractarum sistunt propugnacula.» vv, 7-15.

di fruttuoso¹⁷. Non vengono descritti gli edifici interni alla città, se non quelli a ridosso delle mura; gli unici riferimenti all'urbanistica sono nei confronti di quella antica, come le strade, gli acquedotti, ed il foro, e non si fa menzione della città medievale¹⁸. Si pone poi l'attenzione sull'aspetto spirituale, e quindi sulla fede dei cittadini e dei Santi che la proteggono¹⁹. Sono dunque rispettate le caratteristiche del topos letterario delle *Laudes*.

Allo stesso modo viene realizzato il *Versus de Verona*, o ritmo pipiniano, che si trova nel medesimo codice conservato a Verona di dell'*Iconografia*. Quest'ultimo è composto sul modello di quello lombardo, ed è inserito nello stesso contesto. L'analisi puntuale del componimento verrà affrontata nel capitolo dedicato in questa trattazione. Anche in questo caso le caratteristiche delle *Laudes* vengono rispettate.

Al 910 circa risale un'altra descrizione cittadina realizzata in onore a Modena: la città, minacciata dalla guerra, si rivolge al proprio protettore, il vescovo Gimignano. Nei primi versi vengono inseriti i punti cardine del trattato letterario, e nei successivi viene dato spazio alla lode del «patrono», ossia il vescovo²⁰.

Nell'875 viene realizzata una descrizione della città di Napoli come spunto per la concretizzazione dei miracoli del vescovo Anastasio, ed è contenuta nella *Vita* di quest'ultimo. Benché i canoni delle *laudes* vengano rispettati, si riscontra nel testo una certa fretta nel voler abbandonare quella traccia letteraria in favore della descrizione della città all'interno delle mura, e delle chiese che era qui state costruite. Un fattore di novità importante apportato da questa lode è l'utilizzo della genealogia come supporto per la giustificazione della santità del vescovo, dei costumi locali e, dunque, della stessa città²¹.

Sul finire del X e con l'inizio dell'XI secolo fu realizzata un'altra lode alla città di Milano intitolata *De situ civitatis Mediolani*, che costituiva il prologo alla vita del vescovo Barnaba. Questo componimento si discosta molto dal precedente, in particolar modo per la presenza del mito di fondazione della città e l'etimologia del suo nome. Il resto del componimento, al contrario, rispetta i canoni tradizionali inserendo le vite dei primi sei vescovi della città²².

Il tema della *Laudes* prosegue nell'XI secolo anche fuori dall'Italia: un esempio di grande importanza è dato dalla descrizione della città di Metz, contenuta nella *Vita del vescovo Deodorico*. Realizzata tra il 1050 e il 1060 da Sigeberto di Gembloux, dedica un gran numero di versi al tema delle reliquie, e affronta il passato con un approccio diverso rispetto alle descrizioni precedenti: ovvero viene utilizzato un sistema quasi scientifico che vede nell'antico e nel pagano le origini, ma non lo utilizza come giustificazione per la religiosità contemporanea. In altri termini, come sottolineato da Chiara Frugoni, viene

¹⁷ «locus ita fructuosus constat in planitie.» v. 6.

¹⁸ «Fori ualde speciosum habet edificium / omnemque ambitum uiarum firme stratum scilicet; / undam capit per ductorem limphe quandam balastris.», vv. 16-18.

¹⁹ dal v. 19 in poi inizia il lungo elenco di Santi, e la lode alla città per la presenza di questi ultimi sul suo territorio.

²⁰ M.T. Messori Roncaglia Mari, *Laude per San Geminiano: patrono di Modena*, Modena 1945.

²¹ G. Arnaldi, *Anastasio Bibliotecario a Napoli*, in DBI, 3, Roma 1961, pp. 6-8 e 29; G. Cò, *Vescovi, re, imperatori: Anastasio Bibliotecario tra Occidente e Oriente*, tesi di dottorato, Trento 2015.

²² A. Colombom, G. Colombo (a cura di), *Anonymi Mediolanensis, Libellus de situ civitatis Mediolani, de adventu Barnabe Apostoli et de vitis priorum pontificorum Mediolanensium*, Roma 1951; P. Tomea, *Tradizione apostolica e coscienza cittadina a Milano nel Medioevo: La leggenda di san Barnaba*, Milano 1993. 19-33.

espresso «un desiderio di indagare il mondo com'è, nell'intreccio dei suoi rapporti e non nel condizionante riferimento ad un'autorità trascendente»²³.

Tornando, poi, nei confini del territorio italiano, vi sono altre *Laudes*, composte dopo l'anno Mille che evidenziano la tendenza a consolidare questo sistema nuovo di descrizione della città, che si discosta sempre più dal *topos* letterario, e che quindi si allontana in parte dalla cultura che ha generato la descrizione di Verona, ossia quella del *Versus*. Nel 1115 vengono composte le *Altercatio di Canossa e Mantova*²⁴, nel 1125 il *Liber Pergaminus*²⁵, e successivamente, un nuovo componimento riferito alla città lombarda: *De magnalibus urbis Mediolani*²⁶, nel 1288; nel 1294 la *Chronicon Astense*²⁷ e nel 1309 la *Chronica parva Ferrariensis*²⁸.

La fortuna del *topos*, quindi, copre un gran numero di secoli, ma si modifica seguendo il mutamento culturale e sociale. Se inizialmente i componimenti avevano un gusto spiccato per l'antichità in quanto inizio della cultura, prima della venuta di Gesù, verso gli ultimi secoli l'attenzione si sposta maggiormente su un'analisi critica e "scientifica" della città. La città si trasforma, dal recinto vuoto composto di mura e torri, a un insieme di edifici, antichi, laici e religiosi, che abitano, insieme ai suoi cittadini, l'interno della cinta muraria.

²³C. Frugoni, *Una città rappresentata, op.cit.*, p. 75

²⁴P. Golinelli (a cura di), *Vita di Matilde di Canossa*, Milano 2008, pp. 58-59.

²⁵G. Gorni, *Il "Liber Pergaminus" di Mosè de Brolo*, "Studi medievali", s. 3a (1970), pp. 409-460.

²⁶P. Chiesa (a cura di), *Le Cronache mediaveali di Milano*, Milano 2001; F. Novati, *Il De Magnalibus ed una cronaca Vestfagliense del trecento*, ASL, 42, 1915, pp. 465-467.

²⁷N. Ferro, *Gli antichi cronisti astesi Ogerio Alfieri, Guglielmo Ventura e Secondino Ventura, secondo il testo dei Monumenta Historia Patriae...*, Alessandria 1990.

²⁸A. Fizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, Seconda edizione, Ferrara 1850, pp. 242-243; C. Antolini, *Una traduzione italiana della Chronica Parva, Monumenta ferrariensis historiae, Scriptores*, fascicolo I, Noto 1899, pp. 13-40.

Capitolo 3

Il caso di Verona:

3.1 Il manoscritto di Raterio

Per quanto riguarda la rappresentazione di città, il caso di Verona è interessante in quanto ci sono pervenute due descrizioni: una grafica, l'*Iconografia*, ed una poetica, il *Versus*.

Contenute originariamente in un unico manoscritto appartenuto al vescovo Raterio, sono state conservate e trasmesse attraverso codici diversi, talvolta considerate insieme come un'immagine a corredo del *Versus*, talvolta come due entità autonome e riprodotte separatamente. Secondo la tradizione, al termine del suo ultimo mandato episcopale presso la città di Verona¹ il vescovo Raterio ritornò a Lobbes con un manoscritto², in cui aveva raccolto prevalentemente vite di martiri, oltre ad alcuni scritti propri e, naturalmente, al *Versus* e all'*Iconografia*.

Il manoscritto originale è andato perduto durante la Rivoluzione francese, ma è possibile ricostruire che cosa contenesse grazie all'indice inviato in copia al marchese Maffei dall'abate di Lobbes Teodolfo. Tale indice, conservato nel codice CXIV (106) presso la Biblioteca Capitolare di Verona, riporta l'indicazione della *Civitas veronensis depicta*³, ovvero dell'*Iconografia*. Non viene menzionato il *Versus*, quindi è legittimo pensare che il componimento poetico e l'*Iconografia* fossero considerati insieme.

Non esistono codici che riportino in maniera integrale quanto contenuto in Lobbes I, e dunque solo alcuni testi sono ricostruibili mediante altre fonti⁴. In particolar modo è possibile risalire al *Versus*, al *Sermo in coena domini*, ed estratti di altri autori, tra cui il più importante è il *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours⁵.

Ciò che sarebbe interessante definire è se la progettazione della raccolta di Lobbes I sia stata opera di Raterio stesso o se il vescovo abbia utilizzato un codice già miscelaneo e vi abbia inserito i propri scritti. Nel codice vi sono anche opere di altri autori, e dunque sicuramente sono stati copiati da altri codici, ma non è chiaro se la raccolta sia stata

¹Raterio soggiorna per tre volte a Verona: la prima, tra il 930 ed il 933, la seconda, tra il 946 e il 949, e la terza, tra il 962 e il 968.

²Il manoscritto è detto Lobbes I, chiamato così a partire dalla pubblicazione di A. Vogel sul vescovo di Verona del 1854. A. Vogel, *Ratherius von Verona und das zehnte Jahrhundert*, II, Iena 1854, pp. 24-55.

³L'indice viene riportato integralmente da C. Cipolla, *L'antichissima iconografia*, op. cit., p. 50.

⁴F. Dolbeau, *Ratheriana. III. Notes sur la culture patristique de Rathier*, in «Sacris erudiri», 29, 1986, pp. 374-386.

⁵corrisponde ai capitoli 1-62 di Lobbes I.

realizzata volutamente da Raterio, che selezionò i testi, o se invece il vescovo si limitò ad aggiungere le proprie opere ad un codice miscelaneo già presente. L'*incipit* del manoscritto, riportato e tradotto da Petoletti, riportano l'invocazione del vescovo all'intervento divino, e sono, con tutta probabilità, stati scritti da Raterio:

« Qui coepisse libro dederas, finire didisti,
cunctiponens, famulo dando rogata tuo.
Hunc ego Ratherius pro te quia ferre laborem
suscepi proba dilue, Christe, mea».

[Tu, che avevi concesso di cominciare il libro, hai concesso di finirlo, Onnipotente, concedendo al tuo servo quanto richiesto. Poiché io, Raterio, mi sono incaricato di sopportare questa fatica, monda, Cristo, i miei peccati]⁶

La presenza di questi quattro versi, benché avesse tratto in inganno l'autore settecentesco Mabillon⁷, non è sufficiente a sostenere che Raterio fosse l'autore autografo dell'intero codice, ma indica, al contrario, la sicura appartenenza del volume al vescovo. Ciò che è certa, tuttavia, è la paternità dei versi: infatti, questi stessi versi sono copiati anche a c. 127r del *ms. Valenciennes, Bibliothèque municipale, 843*, unico testimone dei *Praeloquia*, ed unico dei manoscritti con opere di Raterio conservato a Lobbes scampato alle fiamme della rivoluzione⁸. La produzione rateriana in versi non è tuttavia così cospicua da consentire un confronto diretto con i versi di introduzione al codice e con il *Versus*; oltre a quelli appena citati, infatti, sono noti solamente alcuni versi inseriti nella *Phrenesis*⁹.

Che dunque l'*incipit* sia rateriano sembra un'ipotesi piuttosto fondata, tuttavia ciò non costituisce una prova sufficiente per attribuire l'intera opera al vescovo. Nell'analisi del *Versus* che seguirà, verranno formulate alcune ipotesi circa l'autore e sulla possibilità o meno che esso sia lo stesso Raterio.

Certamente è più probabile che si tratti di una raccolta di scritti cui il vescovo aveva avuto modo di accedere e che ha voluto portare con sé a Lobbes dopo il suo ultimo soggiorno presso la città di Verona. È noto, infatti, che Raterio fosse un grande amante di libri, e spesso appuntava note a margine di quelli di sua proprietà: talvolta erano piccole note in cui sottolineava parole arcaiche, desuete, o particolarmente affascinanti, per poi riutilizzarle nei suoi scritti, talvolta, invece, si trattava di vere e proprie glosse di notevoli dimensioni e

⁶traduzione di Petoletti. M. Petoletti, *L'iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, *op.cit.*, p. 37.

⁷J. Mabillon, *Vetera analecta*, *op.cit.*, attribuisce l'intero codice alla mano di Raterio, includendo dunque le vite dei martiri ed anche il *Versus*.

⁸«Veronae presul, sed ter Ratherius exul,/ ante cucullatus, Lobia, postque tuus./ Nobilis, urbanus pro tempore, morigeratus,/ qui inscribi proprio hoc petiit tumulo:/ "Conculcate, pedes hominum, si infatuum",/ lector proprius subveniat precibus». [È Raterio, vescovo di Verona, ma tre volte esule,/ prima e dopo vestito della tua cocolla, Lobbes,/ uomo nobile, arguto secondo le circostanze, morigerato,/ a chiedere di incidere sulla sua tomba queste parole: "Calpestate, piedi degli uomini, questo sale senza sapore"; qui legge soccorra propizio con preghiere]. *ms. Valenciennes, Bibliothèque municipale, 843, c. 127r.*

⁹*Ratherii Episcopi Veronensis opera nunc primum collecta, pluribus in locis emendata, et ineditis aucta [...]*, Veronae 1765 (interamente confluita in *Ratherii Veronensis episcopi. Opera omnia*, in PL, ed. J.-P. Migne, CXXXVI, Paris 1853.

molto articolate, in cui approfondiva l'argomento originario del testo o inseriva il proprio punto di vista sulla questione¹⁰.

In Lobbes I, dopo la vita di santa Eufemia, e prima di quella di papa Callisto, si trova la *Civitas Veronensis depicta*, composta dal cosiddetto ritmo pipiniano e dalla figurazione di Verona corredata di versi. Le due descrizioni saranno ora analizzate singolarmente.

3.2 Il *Versus*

Il *Versus de Verona*, o ritmo pipiniano, è contenuto, come detto in precedenza, nel manoscritto di Lobbes I, insieme all'*Iconografia*. Quando sia stato composto e chi sia l'autore sono informazioni a noi sconosciute in quanto l'opera non è datata, né firmata, ma sono ricostruibili in parte attraverso alcuni indizi che ci vengono forniti dal carne stesso.

Per quanto riguarda la datazione è possibile individuare i termini *post quem* e *ante quem*: sicuramente il testo fu composto dopo la traslazione delle reliquie dei Santi Fermo e Rustico¹¹, che la tradizione colloca nel 760 circa, e dopo la morte del vescovo Annone, autore della traslazione, data che è a noi purtroppo ignota. Il *Versus* fa riferimento, al v. 72, alla caduta del regno di Desiderio e di Adelchi, ossia al 774¹². Successivamente viene scritto della presenza di Pipino a Verona, e di particolare importanza è l'appellativo che viene utilizzato: *magnus*, titolo che Pipino ottiene dopo la vittoria sugli Avari. Ci troviamo dunque dopo il 796.

Per quanto riguarda invece l'*ante quem*, è rilevante il fatto che non si faccia menzione di alcun genere della ricostruzione della basilica di San Zeno compiuta da Pipino e Ratoldo nell'806. Dal momento che questo fatto fu molto importante per la storia di Verona risulta improbabile che non sia stato citato, ed è quindi legittimo ritenere che non fosse ancora avvenuto. La datazione cade dunque tra il 796 e l'805.

Se ricostruire la data è un procedimento piuttosto semplice grazie agli indizi forniti dal testo, ricostruirne l'autore non è altrettanto lineare. Simeoni ritiene che l'autore fu «veronese, con ogni probabilità, certo abitante a Verona: ecclesiastico lo dice la cultura biblica di cui fa prova nelle citazioni dei Salmi e delle Lettere di san Paolo, nonché lo spirito stesso della poesia, e la cura messa nell'elencare gli antichi vescovi (che solo la tradizione ecclesiastica poteva ricordare esattamente), e le reliquie venerate nelle varie chiese: vissuto sulla fine del secolo VIII e al principio del IX»¹³. L'ipotesi di Simeoni risulta possibile: quasi certamente l'autore doveva vivere a Verona, data la precisione con cui vengono indicati gli edifici pagani e le chiese disposte dentro e fuori la cerchia muraria; certamente doveva essere un ecclesiastico per l'esattezza della sequenza dei vescovi delle reliquie presenti nella città. Inoltre, l'autore dimostra di avere una buona cultura per

¹⁰M. Petoletti, *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, op. cit., p. 34.

¹¹v.67-69 del *Versus de Verona*: «In partibus meridiane Firmo et Rustico / qui olim in te susceperunt coronas martyrii, / quorum corpora ablata sunt in maris insulis», in . B. Pighi, *Versus de verona*, op.cit., Bologna 1960.

¹²v. 70-72 del *Versus de Verona*: «Quando complacuit Domno regi inuisibili / in te sunt facta renouata per Annonem presulem, / temporibus principium regum Desiderii et Adelchis», in B. Pighi, *Versus de verona*, op.cit..

¹³L. Simeoni, *Veronae rythmica descriptio*, Bologna 1919, p. XXV.

quanto riguarda la storiografia contemporanea, ed aveva probabilmente la possibilità di accedere a fonti e cronache, nonché la capacità di comprenderle.

Al contrario di Simeoni, che prova a dedurre le caratteristiche dell'autore, Pighi¹⁴ propone di seguire un procedimento inverso, ossia ipotizzare chi non possa in alcun modo essere il padre del componimento. Egli ritiene che quest'ultimo non sia l'autore del *Versum de Mediolano Civitate*¹⁵, un componimento simile a quello dedicato a Verona, ma con soggetto la città lombarda. Risalendo, infatti, con buona probabilità al 739, la *Laudes Milanese* si distanzia di circa sessant'anni dal componimento veronese, e rende impossibile la composizione da parte della medesima mano. Al contrario, invece, è possibile che il *Versum* dedicato alla città lombarda abbia costituito un modello per quello di Verona. L'altra ipotesi che viene smentita è la possibilità che l'autore fosse l'arcidiacono Pacifico, fautore della biblioteca del Capitolo di Verona, in quanto risulta inverosimile che la paternità di un testo tanto importante da parte di una personalità altrettanto illustre nel panorama veronese, venisse dimenticata con facilità, tanto da non trovarne notizie di alcun genere. Inoltre, studi filologici hanno evidenziato che la lingua del ritmo veronese risulta essere completamente diversa da quella utilizzata dagli autori sopracitati, verificando dunque quanto sostenuto da Pighi. L'ipotesi che il *Versus* sia stato scritto dallo stesso Raterio viene in parte smentita dalle considerazioni fatte in precedenza riguardo l'autore dell'intero manoscritto. Anche in questo caso, infatti, non vi sono indizi sufficienti per poter accostare il componimento con altri appartenenti alla produzione rateriana. L'unico elemento comune è dato dall'espressione «magna Verona», invocazione con cui si apre il ritmo, che rimanda all'invettiva per il furto di S. Metrone scritta nel 962:

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

[Ma, o grande Verona, città un tempo reputata addirittura seconda dopo la
famosa Atene di Platone, per l'abbondanza dei sapienti, perchè non hai
esaltato il tuo santo con potente eloquenza? Perchè non hai divulgato se
non in poesia almeno in prosa i miracoli che Iddio ha operato per mezzo di
lui?]¹⁶

Chiaramente questa non è una prova sufficiente a supportare l'ipotesi che Raterio sia l'autore del *Versus*. Dunque non è possibile individuare con certezza chi scrisse il componimento, benché egli fosse sicuramente inserito nella cultura di IX secolo, avesse una buona conoscenza della città e della sua disposizione nello spazio; con tutta probabilità si trattava di un monaco, data la vasta conoscenza della *consecutio* ecclesiastica che si è avvicinata alla cattedra vescovile, e la conoscenza delle vicende che hanno portato a Verona le reliquie dei santi e dei martiri.

¹⁴G.B. Pighi, *Versus de verona, op.cit.*

¹⁵il *Versum* si trova nel cod. XC (85) della Biblioteca Capitolare di Verona.

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

Un altro aspetto interessante è dato dalla modalità con cui il *Versus* si trova ad essere accostato all'*Iconografia* e inserito da Raterio, o da chi ha creato la raccolta, nel codice di Lobbes.

Essi si trovano a metà della prima parte della raccolta di vite di Santi e di miracoli, e sono inserite come descrizione, l'una grafica, l'*Iconografia*, e l'altra descrittiva, il *Versus*, della città di Verona. Vengono dunque accostate tra loro per l'affinità di soggetto, non perché vi sia un legame di qualche genere tra le due.

Come affermato in precedenza, non è chiaro se Raterio decida in prima persona di creare la raccolta o se decida di far propria una raccolta già esistente. In realtà, se presupponiamo che la raccolta sia stata creata dal vescovo, essa potrebbe risalire al terzo ed ultimo soggiorno di Raterio a Verona: Se invece, al contrario, riteniamo che sia una raccolta già formata, Pighi sostiene sia difficilmente attribuibile ad anni molto precedenti al 930. Si tratterebbe dunque di un lasso di tempo circoscrivibile a circa quarant'anni.

Il *Versus* fu pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1675 ad opera di Jean Mabillon, nel primo volume dei *Vetera analecta*¹⁷ (Mab). Successivamente, il ritmo fu divulgato da Scipione Maffei nel 1719, nella lettera *De priscis Veronae episcopis*¹⁸ e da Ludovico Antonio Muratori nel 1726, nel volume II degli *Scriptores*¹⁹. Entrambe queste edizioni, tuttavia, si basano sul testo di Mabillon. La prima edizione indipendente di Maffei fu inserita nel codice dove aveva raccolto una serie di opere di Raterio, la *Passione di Fermo e Rustico* e altri scritti, dopo che ottenne da Teodolfo, abate di Lobbes, una copia fedele del ritmo, dell'*Iconografia* e l'indice del manoscritto rateriano, nel 1739. Tale manoscritto (Lm) è oggi conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona come codice CXIV (106). Maffei ripubblicò il medesimo testo derivato da Mabillon, apportandovi poche correzioni alla luce della copia ottenuta dall'originale, nell'*Istoria teologica*²⁰.

Allo stesso modo di Maffei, anche Giovan Battista Biancolini, nel 1749, pubblica, nel primo volume delle *Notizie storiche delle chiese di Verona*, l'edizione di Mabillon. Successivamente, nel 1752, anche Biancolini riuscì ad ottenere una copia del ritmo e dell'*Iconografia* dell'originale di Lobbes grazie ad un mercante di Aquisgrana e all'abate dell'epoca, Paolo du Bois. Nel 1757 le due rappresentazioni vennero pubblicate nelle sue dissertazioni *Dei vescovi e governatori di Verona*²¹ (Lb).

Il testo originale di Lobbes I, andato perduto, è dunque ricostruibile attraverso le edizioni di Mabillon, di Maffei e di Biancolini, che risultano essere indipendenti l'una dall'altra, in quanto provenienti da copie distinte dell'originale, ma simili tra loro. Le differenze sono date principalmente dalla volontà degli studiosi di includere o meno le correzioni presenti sul testo originale, ma il testo generale è pressoché identico.

Oltre queste tre edizioni del *Versus* prese in esame, ne esistono altre indipendenti tra loro e dal manoscritto di Lobbes; si tratta di una serie di copie realizzate tra il X

¹⁷J. Mabillon, *Vetera analecta*, *op.cit.*, (prima edizione), pp. 371-375. e J. Mabillon, *Vetera analecta*, *op.cit.*, (seconda edizione) 1723, pp. 409-410.

¹⁸F. Ughelli, *Italia sacra*, a cura di N. Coleti, tomo V, Venezia 1720, pp. 672-674.

¹⁹L.A. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores*, II, Milano 1723.

²⁰S. Maffei, *Istoria Teologica delle dottrine e delle opinioni*, Trento 1742 p. 237.

²¹B. Biancolini, *Dei vescovi e governatori di Verona. Dissertazioni due*, Verona 1757, pp. 115-119 e 55.

e il XIV secolo che subiscono rimaneggiamenti linguistici. Tuttavia, essendo largamente rimaneggiate non verranno considerate in questa sede.

Del ritmo veronese esistono quattro edizioni critiche: Dümmler²², Traube²³, Simeoni²⁴ e, quella già citata di Pighi. Tutte e tre le edizioni critiche si basano sulle edizioni di Mabillon, Maffei e Biancolini, in alcuni casi integrate con edizioni tra quelle citate in precedenza e non ulteriormente approfondite. Non verrà svolta un'accurata analisi filologica del testo e solamente alcuni aspetti interessanti, utili per la comprensione verranno trattati nel paragrafo dedicato al testo e alla sua traduzione.

L'ultimo aspetto che è bene affrontare per quanto riguarda l'edizione è la modalità con cui ciascun copista ha scelto di riprodurre il testo originale. L'autore della copia per conto di Maffei scrive, infatti, che il testo originale si trova ad essere corretto molte volte da un correttore ignoto:

«Notandum est, quod omnia quam potui exactissime descripserim pro ut jacent in originali in Abbatia Laubiensi Servato, et quod qua correctata hic aut mutata videntur similiter in eodem originali habeantur correctata et mutata, sed a quo vel quando prorsus ignoramus»²⁵.

Egli tuttavia decide di riportare integralmente il testo originale e correzioni dell'autore ignoto. Al contrario il copista di Biancolini decide di omettere tutte le correzioni, mantenendo solamente due glosse. L'abate Paolo, nell'inviare la copia, scrive: «cui...adscribenda sint menda an scriptoris negligentiae, an Authoris ignorantiae nescio»²⁶, e fa riferimento con ogni probabilità a errori di grammatica latina, come ad esempio la mancanza di concordanze tra verbi e complementi. Ciò che risulta evidente è la capacità di entrambi i copisti di riconoscere la presenza di due mani diverse che intervengono sul testo che, nel caso di Maffei, vengono riportate entrambe, mentre nel caso di Biancolini, l'una viene totalmente ignorata in favore dell'altra.

Ancora diverso risulta il caso di Mabillon: egli, infatti, tende a preferire un testo con più emendamenti rispetto all'originale, facendo presupporre che preferisca seguire la traccia del correttore anonimo piuttosto che il testo originale. In realtà, come suggerisce Pighi, è probabile che si tratti solamente di una vicinanza culturale tra Mabillon e il correttore, con criteri linguistici simili. Mabillon, infatti, non segue le correzioni, piuttosto tende a correggere autonomamente il testo, facendone risultare un testo indipendente.

Si procederà dunque alla presentazione del testo e alla sua traduzione sulla base di quanto edito da Pighi, che, come detto in precedenza, si basa a sua volta sulle edizioni

²²E. Dümmler, *Poetae Latini aevi Carolini*, I, 1881, pp. 118-120.

²³L. Traube, *Karolingische Dichtungen untersucht von L. T. Adewulf, Alcuine, Angilbert, Rhythmen* (Schriften zur Germanischen Philologie herausgegeben von Dr. Max ROEDIGER. Erstes Heft. Weidmann, Berlin 1888), III. Die topographischen Rhythmen auf Mailand und Verona, pp. 110-129.

²⁴L. Simeoni, RIS n. ed., tomo II parte I *Veronea rythmica descriptio*, Zanichelli, Bologna 1918, pp. XLV-20.

²⁵Lettera di accompagnamento dell'abate Teodolfo all'Iconografia inviata a Maffei. Si trova sul retro dell'*Iconografia* in CXIV (106) della Biblioteca Capitolare di Verona.

²⁶G.B. Biancolini, *Dei vescovi e governatori di Verona, op. cit.*, p. 119.

tradizionali di Mab, Lm e Lb.

Testo

1 Magna et preclara pollet urbis in Italia
2 in partibus Venetiarum, ut docet Isidorus

3 que Verona uocitatur olim antiquitos

4 Per quadrum est compaginata, murificata
firmiter;
5 quaranta et octo turres fulget per circuitum,
6 ex quibus octo sunt excelse qui eminent
omnibus

7 Habet altum laberintum magnum per
circuitum,
8 in qua nescius ingressus non ualet egredere,

9 nisi igne lucerne uel a filo glomere;

10 Foro lato, spatioso, sternato lapidibus,

11 ubi in quatuor cantus magnus istat
forniceps;
12 plateas mire sternate de secris silicibus;

13 Fana, tempora, constructa a deorum
nomina,
14 Lunis, Martis et Mineruis, Iouis atque
Veneris,
15 et Saturnis sine Solis, qui prefulget omnibus.

16 Et dicere lingua non ualet huius urbis
scemeta:
17 intus nitet, foris candet circumsepta luminis;

18 in ere pondos deauratus metalla communia;

19 Castro magno et excelso et firma pugnacula;

20 pontes lapideos fundatos super flumen
Adesis,
21 quorum capita pertingit in orbem oppidum.

22 Ecce quam bene est fundata a malis
hominibus,
23 qui nesciebant legem Dei nostri atque uetera
24 simulacra uenerabantur lignea, lapidea.^a

Traduzione

Magnifica e illustre sorge una città in Italia,
nelle vicinanze di Venezia, come insegna
Isidoro,
che dal tempo antico si chiama Verona.

Forma un quadrato, difeso da forti mura;

quarantotto torri risplendono in questa cerchia,
delle quali otto sono alte sopra le altre.

C'è un alto labirinto, che forma un anello
maestoso:
chi vi s'interna senza conoscerlo, non riesce a
uscirne,
se non a lume di lucerna o a filo di gomitolo;

c'è una piazza larga e spaziosa, lastricata di
pietra:
a ognuno dei quattro canti sta un grande arco;

strade lastricate a meraviglia di massi
squadri;

templi, ai tempi antichi, costruiti con nomi di
dei,
Luna, Marte e Minerva, Giove e Venere,

e Saturno, e il Sole che rifulge sul mondo.

Lingua non può dire le bellezze di questa città:
dentro brilla, fuori splende, cinta da un nimbo
di luce;
il bronzo laminato d'oro v'è metallo comune;

e c'è un Castello grande ed eccelso e forti
baluardi;
ponti di pietra, su pile fondate nell'Adige,

i cui capi toccano la Città e il Borgo.

Ecco com'è, bene fondata da uomini pagani,
che ignoravano la legge del Dio nostro e
veneravano i vecchi idoli, di legno e di sasso.

^a fine f. 187r.

<p>25 Sed postquam uenit ero Sacer, plenitudo temporum, 26 incarnauit diuinitatem nascendo ex Virgine, 27 exinanuit semetipsum, ascendit patibulum;</p> <p>28 Inde depositus, ad plebem Iudeorum pessimam, 29 in monumento conlocatus, ibi mansit triduo; 30 inde resurgens cum triumpho sedit Patris dextera</p> <p>31 Gentilitas hoc dum coguit, festinauit credere</p> <p>32 quare [erat]^b ipse Deus celi terre conditor, 33 qui apparuit in mundo per Marie utero.</p> <p>34 Ex qua stirpe processerunt Martyres, Apostoli, 35 Confessores et Doctores et Vates sanctissimi, 36 qui concordauerunt mundum ad fidem catholicam.</p> <p>37 Sic factus adimpletus est sermo Dauidicus, 38 quod Celi clariter enarrant gloria Altissimi 39 ad summo celorum usque terre terminum.</p> <p>40 Primum Verona predicauit Euprepis episcopus, 41 secundum Dimidrianus, tertius Simplicius, 42 quartus Proculus confessor pastor et egregius;</p> <p>43 Quintus^c fuit Saturninus et sextus Lucilius; 44 septimus fuit Gricinus doctor et episcopus; 45 octauus pastor et confessor Zeno martyr inclitus:</p> <p>46 Qui Veronam predicando reduxit ad baptismo, 47 a malo spiritui sanauit Galieni filiam, 48 boues cum homine mergentem reduxit ad pelago,</p> <p>49 Et quidem multos liberauit ab hoste pestifero, 50 mortuum resuscitaui erepto ex fluuio, 51 idola multa destruxit per crebra ieiunia.</p>	<p>Ma dopo che venne, alla fine, il Santo, al compimento dei tempi, incarnò la divinità nascendo dalla Vergine, umiliò se stesso, salì sul patibolo;</p> <p>di là deposto, tra la gente dei Giudei accanita, e disteso nel sepolcro, vi rimase tre giorni; di là sorgendo in trionfo, siede alla destra del Padre.</p> <p>I Gentili, come ciò seppero, prestamente credettero ch'egli era Dio, creatore del cielo e della terra, ch'è apparso nel mondo dal seno di Maria.</p> <p>Da quella radice procedettero Martiri e Apostoli, Confessori e Dottori e santi Profeti, che concordarono il mondo nella fede cattolica.</p> <p>Così ebbe compimento la parola di Davide, che "i Cieli esaltarono la gloria dell'Altissimo dal sommo dei cieli all'estremo della terra".</p> <p>Primo a Verona predicò il vescovo Euprepio, secondo Demetriano, terzo Simplicio, quarto Procolo, confessore e pastore egregio;</p> <p>quinto fu Saturnino e sesto Lucilio; il settimo fu Gricino, dottore e vescovo; ottavo fu pastore e confessore, Zeno, martire glorioso.</p> <p>Egli con la sua predicazione condusse Verona al battesimo; sanò dal maligno la figlia di Galieno; i buoi con un uomo che affogava trasse dall'acqua alta;</p> <p>e anche molti liberò dal nemico distruttore; risuscitò un morto tirato fuori dal fiume; molti demoni distrusse coi frequenti digiuni.</p>
---	---

^b non presente in CXIV (106)

^c]Quartus sicuramente errore di trascrizione

52 Non queo multa narrare huius sancti opera,	Non posso narrare le molte opere di questo Santo,
53 que ad Syriam ueniendo usque in Italiam	le meraviglie che, venendo egli di Siria fino in Italia,
54 per ipsum omnipotens Deus ostendit mirabilia.	mostrò per suo mezzo l'onnipotente Iddio.
55 O felicem te Verona dicata et inclita,	O felice te Verona, e ricca e gloriosa,
56 qualis es circumuallata custodes sanctissimi,	cinta qual sei da un vallo di custodi santi,
57 qui te defendet ex pugna ab hoste iniquissimo.	che ti difendono e liberano dal nemico d'ogni giustizia!
58 Ab oriente habet primum martyrem Stephanum,	A oriente, c'è il protomartire Stefano,
59 Florentium, Vindimialem et Mauro episcopo,	Fiorenzo, Vendemiale e Mauro vescovo,
60 Mammam, Andronico et Probo cum Quaranta ^d martyribus:	Mamma, Andronico e Probo coi Quaranta martiri;
61 Deinde Petro et Paulo, Iacobo apostolo,	poi Pietro, con Paolo e Giacomo apostolo;
62 precursorem et baptistam Iohannem, et martyrem	Giovanni, il precursore e battezzatore; e il martire
63 Nazarium una cum Celso, Victore, Ambrosio;	Nazario insieme con Celso e Vittore e Ambrogio;
64 Inclitus martyr Christi Gervasio et Protasio,	il glorioso martire di Cristo Gervasio e Protasio,
65 Faustino atque Iouitta, Eupolus, Calocero,	Faustino e Giovita, Eupolo, Calocero;
66 Domini mater Maria, Vitale, Agricola.	Maria, la madre del Signore, Vitale e Agricola.
67 In partibus meridiane Firmo et Rustico,	Nella parte della città ch'è a meriggio del fiume, c'è Fermo e Rustico,
68 qui olim in te susceperunt coronas martyrii,	che un tempo in te ricevettero le corone del martirio;
69 quorum corpora ablata sunt in maris insulis.	i loro corpi erano stati portati via nelle isole del mare.
70 Quando complacuit Domno regi inuisibili,	Ma quando piacque al Signore, re invisibile,
71 in te sunt facta renouata per Annonem presulem,	in te furono nuovamente onorati dal vescovo Annone,
72 temporibus principium regnum Desiderii et Adelchis.	negli anni ch'erano signori i re Desiderio e Adelchi.
73 Qui diu morauerunt sancti nune reuersi sunt	I suoi santi ch'erano rimasti nascosti a lungo, ora sono ritornati;
74 [quos egregius redimit cum sociis episcopus	li riscattò il vescovo egregio, coi loro compagni
75 Primo et Apollenare et Marco et Lazaro:] ^e	Primo e Apollinare, e Marco e Lazzaro.

^d]quadraginta

^e]quorum questa parte manca in CXIV (106)

76 quorum corpora insimul condidit episcopus 77 aromata et albanen, stacten et argoido, 78 myrra [et] ^f gutta et cassia et tus lucidissimus ^g	Insieme coi loro corpi il vescovo compose aromati, e calbane e statte e argoido e mirra e ambra ecassia e incenso lucidissimo.
79 Tumulum aureum copertum circumdat preconibus; 80 color sericus [fulget] ^h mulcet sensus hominum, 81 modo albus modo niger inter dos purpureos.	Copre e circonda l'altare dorato con le immagini dei banditori della fede; la lucentezza della seta splende e incanta i sensi degli uomini: una banda bianca e una nera s'alternano tra due purpuree
82 Hec ut ualuit parauit Anno presul inclitus; 83 per huius cinus lama claret de bonis operibus 84 ab austro, finibus terre, usque nostri terminus.	Queste onoranze ordinò, quanto più poté solenni, Annone, il glorioso presule; dal suo cenere riluce la fiamma delle buone opere, dall'austro, ai confini della terra, fino al nostro paese.
85 Ab occidente custodit Syrus et Laurentius, 86 Ypolitus, Apollenaria, Duodecim Apostoli 87 Domini, magnus confessor Martinus sanctissimus.	A occidente custodiscono la città Sisto e Lorenzo, Ippolito, Apollinare, i Dodici Apostoli del Signore, e il grande confessore santo Martino.
88 Iam laudanda non est tibi, urbis in Auxonia 89 splendens pollens et redolens a sanctorum corpora, 90 opulenta inter centum sola in Italia.	Insomma non v'è città che più meriti lode, nella terra Ausonia; splendida, potente e redolente delle reliquie dei Santi, singolarmente doviziosa tra le cento città d'Italia.
91 Nam te conlaudant Aquilegia, te conlaudant Mantua, 92 Brixia, Papia, Roma insimul Rauena; 93 per te portus est undique [usque] ⁱ in fines Ligorie.	Infatti ti loda Aquileia, ti loda Mantova e Brescia, e Pavia e Roma insieme con Ravenna. Per te passa ogni via fino ai confini della Liguria.
94 Magnus habittat in te rex Pipinus piissimus, 95 non oblitus pietatem aut rectum iudicium, 96 qui bonis agens semper cunctis facit prospera.	In te abita un grande re, il piissimo Pipino, non dimentico di pietà e di giusto senno, che sempre agendo coi buoni fa il bene a tutti.

^f non presente in CXIV (106)

^g fine f. 168 r

^h non presente in CXIV (106)

ⁱ non presente in CXIV (106)

97 Gloria canemu Domno regi inuisibili, 98 qui talibus te adornuit floribus mysticis, 99 in quantis [nites] ¹ et resplendes sicut sol irradians.	Gloria cantiamo al Signore, re invisibile, che t'adornò di tale mistica ghirlanda, per cui sei bella e risplendi, raggiando come il sole.
100 Sancte Zeno, ora pro me et cunctis mortalibus.	San Zeno, prega per me e per tutti i mortali.

¹ non presente in CXIV (106)

Il ritmo è composto da sei sezioni distinte per argomento: la prima, dal v.1 al v.24, con la descrizione della Verona romana; la seconda, dal v.25 al v.39, con la conversione del mondo al cristianesimo; la terza, dal v.40 al v.54, con la successione dei vescovi di Verona; la quarta, dal v.55 al v.87, con l'elenco delle chiese e delle reliquie; la quinta, dal v.88 al v.96, con l'elogio della città sulle altre; ed infine, la sesta, dal v.97 al v.100, con la lode al Signore e la preghiera a San Zeno.

Come anticipato nel capitolo precedente, il *Versus* rientra nella tipologia letteraria delle *Laudes civitatum*, rispecchiandone i caratteri salienti. Si trova infatti l'ubicazione geografica della città, poi vi sono gli edifici, principalmente antichi, che la caratterizzano, ed infine vi è la menzione delle città vicine, che nell'atto di rendere omaggio alla città di Verona, vengono a loro volta celebrate.

La lode della città viene "strumentalizzata" per rendere omaggio alla cristianità, attraverso l'inserimento delle vicende della vita di Gesù, e attraverso la lunga lista di Santi e Martiri che vengono conservati attraverso le loro reliquie.

Il confronto con il *Versum de Mediolano civitate* risulta immediato²⁷, dal momento che quest'ultimo potrebbe esserne stato il modello: allo stesso modo viene descritta la città di Milano, dapprima con i suoi edifici e le sue chiese, e successivamente per il suo primato spirituale. Similarmente a quanto accade per Verona, quello dedicato alla città lombarda si apre con un elogio alla città, e con la sua collocazione fisica; successivamente vi è la descrizione di mura ed edifici, e dei Santi che vi si trovano custoditi come reliquie. Il componimento si conclude con la preghiera in favore della città. Quello che appare evidente mancare nel *Versum de Mediolano*, è il riferimento alla storia di Cristo, presente invece in quello veronese nella seconda sezione.

Verranno ora analizzate ciascuna delle parti che compongono il *Versus*: la prima parte, che descrive la città Romana, offre dapprima la collocazione di Verona nello spazio, secondo la storiografia di Isidoro: la città sorge in Italia, vicino ad un'altra di grande importanza, come Venezia, e chiamata già anticamente Verona. Successivamente, viene data la descrizione della forma e del suo perimetro: di forma quadrata, forma tipica della città romana, e certamente attestata anche nella città di Verona, tanto che ancor oggi, nonostante le modifiche urbanistiche apportate nelle epoche successive, l'impianto della città antica è ben riconoscibile. Circondata da mura, con quarantotto torri, delle quali otto più alte delle altre, con tutta probabilità si trattava delle torri che costituivano le principali

²⁷il confronto viene proposto principalmente da G.B. Pigghi, *Versus de verona*, op.cit..

quattro porte di accesso alla città. Il labirinto di grandi dimensioni che forma un anello è l'Anfiteatro, ovvero l'Arena, dalla quale, secondo l'autore, non era possibile uscire senza un filo, simile a quello della leggenda di Arianna, o senza la luce di una lucerna. Vi è poi la menzione della piazza del foro: larga, spaziosa e lastricata in pietra, con quattro archi negli angoli. Anche le strade vengono nominate e sono formate di grandi massi squadrati, alla maniera tipica romana. Alle divinità pagane vengono dedicati i templi cittadini, ve n'è una gran moltitudine, e sono rappresentate le principali divinità romane: Luna, Marte, Minerva, Giove, Venere, Saturno, ed, infine, il Sole. La città poi viene descritta nella sua bellezza con l'espressione «dentro brilla, fuori splende»; tale epiteto viene attribuito solitamente alla città celeste di Gerusalemme²⁸. Si nomina poi il Castello, con forti baluardi, e si fa riferimento probabilmente all'area fortificata del *castrum*; ed ancora il fiume Adige con il Ponte Pietra, che collega la città al borgo, situato sul *mons*. La prima sezione si conclude con una leggera invettiva contro gli "uomini pagani" che hanno fondato la città, i quali ignoravano la legge di Dio e veneravano divinità di legno e di sasso.

Al verso 25 inizia la sezione dedicata alla vita di Gesù, e alla sua redenzione del mondo, inserita come ammenda nei confronti della paganism che permea le prime terzine. Si apre così il terzo segmento, a partire dal verso 40, dedicato ai vescovi di Verona; l'attenzione viene posta su uno in particolare, l'ottavo, San Zeno, al quale viene attribuito il merito di aver convertito la città, attraverso miracoli e predicazioni.

Con l'invocazione a Verona inizia la sezione dedicata ai santi e ai martiri di cui sono conservate le reliquie, che hanno il merito di proteggere la città da ogni lato. La posizione delle reliquie, e dunque delle chiese che le custodiscono, è particolarmente precisa, rispecchiando effettivamente la reale disposizione delle stesse nell'area urbana ed extraurbana di Verona. L'attenzione si concentra su due reliquie in particolare: quelle appartenenti ai martiri Fermo e Rustico, ai quali sono dedicate sei terzine. Vengono narrate le vicende della loro trasposizione in città, e viene rimarcato quanto tale azione sia stata di grande importanza per la vita religiosa veronese.

Con il verso 88 termina la sequenza di sezioni, con l'ultima lode a Verona, alle città vicine indirettamente, e al re Pipino. Infine, viene ringraziato il Signore per aver reso bella la città attraverso i suoi santi, ed ancora una volta si riprende il tema della città splendente, paragonando quindi nuovamente Verona alla Gerusalemme celeste. Il componimento termina con l'invocazione a San Zeno in favore della protezione dell'autore e di tutti i mortali.

L'attenzione, dunque, viene posta principalmente su tre aspetti: inizialmente sulla città antica che riflette ancora i suoi antichi splendori, benché si tratti di una città costruita da uomini pagani e privi della conoscenza di Dio, successivamente vi è la redenzione che avviene per mano di Cristo, il quale discende dal cielo, si fa uomo e muore per l'umanità,

²⁸si fa riferimento alla Gerusalemme descritta nell'Apocalisse. «L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino». Ap, 21, 10-11. La città risplende di luce che viene da Dio e somiglia allo splendore delle gemme preziose. Poi sempre l'Apocalisse parla delle mura: «Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose». Ap, 21, 18-19. Le mura sono dorate e splendenti, e quindi la città brilla all'interno per la luce divina, e all'esterno per l'oro.

ed infine vi è la città che nasce dopo la venuta del Signore e che si converte attraverso i suoi santi e i suoi martiri, che a loro volta difendono la città alla stregua delle mura della città antica. Sembra, quindi, che siano rappresentate due città: una terrena, magnifica, benché pagana, costituita prima di Cristo, ed una celeste, meramente spirituale, che si identifica nelle reliquie e nelle chiese, in cui gli edifici perdono valore e significato in favore della cristianità della città, dopo la venuta di Cristo.

3.3 L'Iconografia rateriana

L'*Iconografia*, contenuta nel manoscritto che Raterio portò con sé a Lobbes dopo l'ultimo allontanamento da Verona, si trova, insieme al *Versus*, dopo la vita di Santa Eufemia, e viene indicata nell'indice del manoscritto, inviato, e successivamente riedito, da Maffei, come «Civitas Veronensi depicta».

Si tratta di una rappresentazione grafica della città di Verona, riconoscibile per alcuni tratti salienti che caratterizzano la città: in *primis* la presenza del *THEATRUM*, ossia dell'Arena, ma anche per la didascalia che identifica il fiume come l'Adige, e la presenza, su di esso, del *pons marmoreus*, ossia del Ponte della Pietra. La città è circondata da mura e torri, sulle quali si aprono varchi in corrispondenza delle porte di accesso alla città; in alto, oltre la linea del fiume, vi è il *mons*, con il teatro Romano, la chiesa di San Pietro e un'area apparentemente verde sulla sinistra. Alcuni edifici sono maggiormente caratterizzati rispetto ad altri che vengono rappresentati con tratti generici; in particolare vi sono dieci didascalie: *THEATRUM*, *mons*, *Ecclesia S. Petri*, *gradus*, *Arena minor*, *pons marmoreus*, *Orfanum* (forse *Organum*), *Palatium*, *Horreum* e *Athesis*. Tutti gli edifici corredati da didascalia si trovano all'interno del cerchio delle mura, ad eccezione dell'*Orfanum*, e, naturalmente, del fiume Adige.

L'*Iconografia* [FIGURA 3.1], così come il *Versus*, si trova nel codice CXIV (106) conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona. Maffei non pubblicò l'immagine nei suoi testi, a differenza di quanto fece per il *Versus*, perché non la ritenne di grande importanza, oppure perché morì prima di poterla inserire nelle sue opere²⁹. Al contrario Biancolini ricavò dalla copia dipinta, che si fece inviare da un mercante di Aquisgrana presso Lobbes, una xilografia a colori pubblicata nell'appendice illustrativa del volume *Dei vescovi e governatori di Verona*, nell'edizione del 1757 [FIGURA 3.2]³⁰.

Successivamente l'*Iconografia* fu pubblicata da Cipolla nella memoria per gli Atti della Reale Accademia dei Lincei intitolandola *L'antichissima iconografia di Verona secondo una copia inedita*, ovvero quella ricevuta da Maffei e conservata presso la Biblioteca Capitolare³¹. Le due immagini, l'una di Biancolini, e l'altra che per semplicità consideriamo di Maffei, sono tra loro molto simili. Le differenze maggiori sono dovute alla diversa tecnica di realizzazione, la prima è infatti una xilografia, la seconda un dipinto. Per adattarsi dunque alle esigenze stilistiche anche l'immagine ha subito delle modifiche tra cui lo schiacciamento

²⁹Maffei muore nel 1755 ed ottiene la copia dipinta dell'*Iconografia* nel 1745. E. Napione, *Breve storia di un'iconografia perduta*, op. cit., p. 27.

³⁰E. Napione, *Breve storia di un'iconografia perduta*, op. cit., p. 27.

³¹E. Napione, *Breve storia di un'iconografia perduta*, op. cit., p. 27.

ciamento di alcuni edifici sulle mura che si trova in Biancolini e che è assente in Maffei, ed il tratto più marcato in Biancolini degli arcovoli del teatro, dovuta alla stampa, rispetto al segno più delicato della copia pervenuta a Maffei. Un'altra differenza è la didascalia del fiume Adige: in Maffei è riportata come «Athesis», e in Biancolini come «Atiesis»; Cipolla sostiene si tratti, nel secondo caso, di un errore di trascrizione. Questa ipotesi è verosimile, in quanto in Maffei il tratto perpendicolare della *t* è tracciato direttamente sopra l'asta della *h*, e possono dunque essere confuse con una semplice *t* seguita da una *i*³². Dal momento, dunque, che le due immagini sono molto simili tra loro, benché provenienti da copie indipendenti, l'*Iconografia* conservata in CXIV (106)³³ è da ritenersi quanto più simile possibile all'originale perduta di Lobbes I.



Figura 3.1: *Iconografia Rateriana*, nella copia di Maffei [*Iconografia rateriana* CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

³²C. Cipolla, *L'antichissima iconografia di Verona secondo una copia inedita*, in Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie, Ser. 5, vol 7, 1903, p. 49-60. Osservazione sui tratti delle lettere fatta sulla base dell'originale Maffeiiano contenuto nel codice CXIV (106) della Biblioteca Capitolare.

³³Si tende a considerare questa versione come maggiormente affidabile dal momento che la copia dipinta inviata a Biancolini è andata perduta ed è rimasta solamente la xilografia, che, come detto in precedenza, ha subito rimaneggiamenti dovuti alla tecnica di stampa.



Figura 3.2: *Iconografia Rateriana*, nella copia edita da Biancolini.

L'immagine è accompagnata da alcuni versi che si dispongono sul lato sinistro, e nei margini superiore ed inferiore della carta.

«Magna Verona, vale! Valeas per secula semper / et celebrent gentes nomen in orbe tuum.

Nobile, praecipuum, memorabile, grande theatrum, / ad decus exstructum, sacra Verona, tuum.

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

[Grande Verona, addio! Che tu viva nei secoli per sempre e le genti celebrino nel mondo il tuo nome. Nobile il teatro, eminente, memorabile, grande, costruito per renderti bella, sacra Verona. Dall'alto del colle il castello sovrasta la città, fatto con l'arte di Dedalo e con oscure gallerie]³⁴.

I versi sono divisi in tre distici elegiaci, ovvero sono composti da un esametro e da un pentametro: il primo si trova nel margine inferiore, e i due versi sono divisi da uno spazio bianco, il secondo si trova sul margine sinistro e i due versi sono uno sotto l'altro, mentre il terzo si trova nel margine superiore e, così come il primo, è diviso da uno spazio bianco.

I primi due versi, ovvero quelli che si trovano nel margine inferiore, riprendono il canone aulico dell'*Ars amatoria* di Ovidio³⁵, e potrebbero indicare l'estrazione sociale elevata

³⁴traduzione da M. Petoletti, *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, op. cit., pp. 37-38.

³⁵«Me vatem celebrate, viri, mihi dicite laudes, / cantetur toto nomen in orbe meum», Ovidio, *Ars.*, 2, 739-740.

dell'autore dei versi, che necessariamente conosceva molto bene la letteratura classica. Il secondo distico loda il Teatro, costruito per rendere bella la città: se si considera l'assonanza con la didascalia presente nell'*Iconografia*, si può individuare il *THEATRUM* nell'Arena, ma l'espressione è abbastanza ambigua, anche per quanto verrà detto nel distico successivo in merito all'area del *castrum*, in cui è contenuto il teatro. Per questo motivo la questione verrà approfondita successivamente, anche alla luce di considerazioni sulla possibile datazione dell'*Iconografia* e sul possibile legame con il *Versus*.

Gli ultimi due versi, collocati nel margine superiore, parlano della zona della città che si trova oltre il fiume, ovvero il *mons* e di conseguenza il *castrum*. Qui si fa riferimento a una zona costruita con "l'arte di Dedalo". Questa espressione risulta problematica, come già accennato, in quanto sembra contrastare con quanto si dice nel *Versus*, in cui si attribuiva questa caratteristica all'anfiteatro.

La datazione dei versi non coincide necessariamente con la datazione dell'*Iconografia*, in quanto potrebbero essere stati aggiunti posteriormente. Per quanto riguarda questi ultimi, dunque, Petoletti tenta di ricostruire la datazione sulla base di indizi presenti nel testo dal punto di vista formale. Egli, infatti, parla della presenza di *versus unisoni*, e della persistenza del suono *-um*, che vanno a sostenere l'ipotesi di un componimento di fattura medievale, compatibile con la cultura del X secolo³⁶. Ciò che non è possibile affermare con certezza è se i versi siano o meno autografi di Raterio. Infatti, è noto che il vescovo talvolta inserisse dei versi a corredo di opere³⁷, ma non in modo sistematico. La sua produzione infatti è costituita per lo più da prosa, e non vi sono elementi lessicali³⁸ sufficienti per indicare come certa la paternità di Raterio dei versi a corredo dell'*Iconografia*. Solamente l'espressione «magna Verona», è ripresa nell'*Invectiva* scritta da Raterio nel 962 in occasione del furto di S. Metrone³⁹, ma anche questo è un indizio troppo fragile per poter supportare l'ipotesi della paternità dei versi di Raterio.

L'immagine della città di Verona non è firmata, dunque diventa difficile definire chi sia l'autore, ed allo stesso modo non è possibile datarla con precisione. Ciò che gli studiosi tendono ad affermare con un buon grado di certezza è la differente epoca di produzione di *Vesus* e di *Iconografia*. Disegno e ritmo, infatti, individuano edifici diversi, e sembrano non avere particolari punti in comune. Probabilmente sono stati inseriti insieme nel manoscritto originale per il fatto che trattano il medesimo soggetto. Se, dunque, è possibile affermare che il componimento poetico risalga al IX secolo, per le proprie caratteristiche stilistiche,

³⁶M. Petoletti, *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, op. cit., pp. 38-39.

³⁷Nella lettera che Raterio spedisce a Bruno, fratello di Ottone I, in accompagnamento di una copia dei *Praeloquia*, scrive: «Carmina isthic subnexui, ut quidam assolent, nulla. Non sum enim, mihi credite, poeta, quamquam nec lateat me poetriae penitus regula» [Non ho aggiunto a questo punto, come alcuni sono soliti fare, dei versi. Non sono, credetemi, poeta, anche se sono completamente digiuno di tecnica versificatoria]. in *Die Briefe des Bishofs Rater von Verona*, bearbeitet von F. Weigle, in MGH, *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, I, Weimar 1949, p. 33.

³⁸Nei manoscritti conservati da Raterio è solito trovare postille autografe sui margini, che venivano utilizzate talvolta come semplici notabilia di vocaboli insoliti che il vescovo riutilizzava poi nei propri scritti, talvolta invece si trattava di glosse più estese. Proprio la mancanza di vocaboli insoliti tende a avvalorare l'ipotesi che non sia stato Raterio a scrivere i versi.

³⁹«O autem magna Verona, villa quondam Platonica illa Athenis vel altera pre multitudine sapientium estimata, grandisonis sanctum tuum quare non extulerans modis? Cur mirabilia, quae per eum Deus fuerat operatus, etsi non metrico stilo vulgaras saltem prosaico?» *Ratherii Veronensis Opera minora*, cura et studio P.L.D. Reid, Turnholti 1976 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 46), pp. 15-16.

allo stesso modo non si può agire per quando riguarda l'*Iconografia*.

Per quanto riguarda la datazione, e dunque anche la paternità dell'opera, sono state avanzate alcune ipotesi, che tuttavia ad oggi ancora non hanno trovato elementi sufficienti per essere completamente supportate, o al contrario confutarle.

L'ipotesi che l'*Iconografia* fosse opera di Raterio fu avanzata da Jean Mabillon nel 1675; egli pubblicò nella sua opera, *Vetera analecta*, il componimento poetico e l'immagine di Verona, attribuendoli al vescovo in quanto contenuti in un manoscritto a lui appartenuto. Mabillon, come *Adnotatio* a commento dei versi del ritmo pipiniano, scrive:

«Hanc Verona descriptionem, que rythmicis numeris inconcinne frabricata est regnante apud Langobardos Pippino Caroli Magni filio, ex Italia retulit Ratherius Veronensis Episcopus, eamque in Laubiensi autografo, ex quo eam erui, apponi curavit cum iconographia eiusdem civitatis minio depicta»⁴⁰.

Questa ipotesi non ha alcun elemento che la supporti; infatti, anche la paternità del vescovo nei confronti del ritmo è da considerarsi infondata, come già esposto in precedenza, così come per i versi che accompagnano l'*Iconografia* non si trovano indizi che rimandino alla produzione del vescovo.

Una seconda ipotesi che trova le radici in Mabillon, e che fu poi rilanciata da Giovanni Giacomo Dionisi⁴¹ nel 1773, è quella che vede l'*Iconografia* come una trasposizione grafica della descrizione letteraria della città del ritmo, e dunque una conseguenza di esso. In realtà, la Verona restituita dall'*Iconografia* sembra essere ben diversa da quella celebrata nel componimento poetico: l'immagine, infatti, presenta essenzialmente l'antica *urbs*, nei suoi edifici classici (il *THEATRUM*, l'*Arena Minor*, il *pons marmoreus*, ecc.), mentre nei versi del ritmo si riconosce la città romana nei primi versi, e successivamente un lungo elenco delle chiese che costituiscono l'identità cittadina, prima fra tutte la cattedrale: Santa Maria Matricolare⁴².

Per quale motivo, dunque, se l'immagine è frutto della descrizione gli edifici cristiani non sono stati inseriti?

Vi sono alcuni elementi di similitudine: la presenza delle mura⁴³, che circondano la città, le otto torri⁴⁴ che svettano sulle altre quaranta, ovvero le torri delle porte di accesso alla città; l'anfiteatro, benché sia descritto con termini che nell'*Iconografia* vengono utilizzati per descrivere il *castrum*⁴⁵; il *castrum*⁴⁶ stesso, Ponte Pietra e il fiume Adige⁴⁷. Vi sono

⁴⁰J. Mabillon, *Vetera analecta*, *op. cit.*, p. 410.

⁴¹G. Dionisi, *Il ritmo dell'Anonimo Pipiniano volgarizzato, commentato e difeso*, Verona 1773.

⁴²Nel *Versus* si fa riferimento a S.Maria Matricolare nel verso 64. La cattedrale sarebbe stata individuata nel complesso di edifici che si trova sulla sinistra dell'*Iconografia*, con campanile e porticato; ciò che risulta anomalo è l'assenza della didascalia data la sua importanza. S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il problema del palatium*, *op. cit.*, p. 64.

⁴³«Per quadrum est compaginata, murificata firmiter», v. 4 del *Versus*.

⁴⁴«quaranta et octo turres fulget per circuitum, / ex quibus octo sunt excelse qui eminent omibus», vv.5-6 del *Versus*.

⁴⁵«Habet altum laberintum magnum per circuitum, / in qua nescius ingressus non valet egredere [...]», vv. 7-8 del *Versus*.

⁴⁶«Castro magno et excelso et firma pugnacula», v.19 del *Versus*.

⁴⁷«pontes lapideos fundato super flumen Adesis», v.20 del *Versus*.

tuttavia anche notevoli differenze: nel *Versus* si fa riferimento al foro⁴⁸, che nell'immagine non è presente, o forse è rappresentato, ma non corredato della didascalia, nonostante si tratti di un complesso di notevole importanza; allo stesso modo si nominano i templi pagani⁴⁹ e il gran numero di statue d'oro e di marmo⁵⁰; ed, infine, la lunga serie di chiese e di reliquie in esse contenute⁵¹, delle quali l'unica rappresentata nell'immagine e corredata di una didascalia è l'⁵². Allo stesso modo, nell'*Iconografia* si trovano elementi che non vengono narrati nel componimento poetico: troviamo, infatti, la didascalia del *mons*, dell'*horreum* e del *palatium*.

L'ipotesi, quindi, che vede nell'*Iconografia* la trasposizione grafica del *Versus*, risulta poco probabile, dal momento che non vi è motivo per inserire nella rappresentazione solamente alcuni degli elementi del componimento poetico, ed aggiungendo al loro posto altri luoghi che non vengono menzionati nel testo.

Napione⁵³, riportando questa ipotesi e confutandola, ne fa derivare altre due: si tratterebbe, dunque, di un'idea visiva contemporanea della città, che Raterio abbia commissionato in piccolo formato per poterla portare con sé, oppure di una replica di un'immagine antica della città, già esistente in un codice miniato, in una figurazione pittorica o musiva.

Che la rappresentazione sia stata voluta da Raterio, e che sia quindi frutto della visione contemporanea di Verona, è l'ipotesi sostenuta anche da Xavier Barral i Altet⁵⁴. Egli ritiene che la rappresentazione ricalchi la tipica città medievale, e tuttavia questi canoni non sono esplicitati, né evidenti. Si tratta di una rappresentazione di una città classica, con i suoi edifici emblematici, l'Arena, il teatro, il ponte, che vanno a caratterizzare in modo certo la città, rendendola inconfondibile. Gli altri edifici, al contrario sono tracciati sommariamente, senza tratti distintivi che ne permettano la chiara individuazione. Xavier Barral i Altet propone, inoltre, un confronto con la descrizione della città di Gerusalemme nell'Apocalisse, e con il modello della città di Roma, *urbs* per eccellenza. Un confronto che viene operato, per giustificare la modernità della rappresentazione, rispetto a quelle più antiche, è la presenza di didascalie che diventano tipiche nell'epoca medievale. Tuttavia, in realtà, già nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo troviamo alcune didascalie, come ad esempio quella del *Palatium* sopra il Palazzo di Teodorico. Ciò dunque, anziché essere un dato a favore di una datazione medievale, tende a spostarne la realizzazione in un'epoca più antica, così come il fatto, riportato sempre da I Altet, che in epoca medievale le rappresentazioni di città vedono in esse la presenza di figure umane, dettaglio assente nell'*Iconografia*. Mentre l'immagine di Verona è costituita solamente da architettura e paesaggio, le immagini di città coeve, se consideriamo l'*Iconografia* di fattura medievale,

⁴⁸ «Foro lato, spatioso, sternato labidibus, / ubi in quatuor cantus magnu istat forniceps; / plateas mire sternate de sceris silicibus», vv. 10-12 del *Versus*.

⁴⁹ «Fana, tempora, constructa a deorum nomina, / Lunis, Martis et Minervis, Iovis atque Veneris, / et Saturnis sine Solis, qui prefulget omnibus», vv. 13-15 del *Versus*.

⁵⁰ «in ere pondos deauratus metalla communia», v. 18, e «simulacra venerabatur lignea, lapidea», v. 24 del *Versus*.

⁵¹ da v.55 a v. 87 del *Versus*.

⁵² Ecclesia Sancti Petri

⁵³ E. Napione, *Breve storia di un'iconografia perduta*, op. cit., p. 30

⁵⁴ X. Barral I Altet, *Verona: l'immaginario della città intorno al Mille*, in *Verona Illustrata*, 19, 2009, pp. 35-42.

vedono la presenza di umanità: Saint-Michel-d'Aiguilhe presso Le-Puy-en-Velay, Saint-Chef, la Cappella dei Templari a Cressac, e il ricamo dell'Arazzo di Bayeux⁵⁵.

A questi dati che tendono a voler confermare la progettazione antica o tardo-antica per l'*Iconografia*, anziché dimostrarne la sua fattura medievale, si aggiunge l'ipotesi che si tratti di un disegno ripreso da un'immagine di Verona già realizzata a partire dal VI secolo, sotto forma di dipinto o di mosaico. Quest'ultima supposizione, già avanzata da Napione⁵⁶ e sostenuta anche da Silvia Lusuardi Siena⁵⁷, individua nella tipologia degli edifici rappresentati la predominanza di elementi che la riconducono alla Verona di Teodorico. Si tratterebbe, dunque, di un'esaltazione della città classica e tardoantica con richiami espliciti ai luoghi-simbolo teodoriciani. Le mura antiche, che circondano la città, sono ampliate da Gallieno, e successivamente rimaneggiate in età gota; l'*Ecclesia Sancti Petri*, che sorge sulla sommità del *mons*, era posizionata sopra ad un basamento che apparteneva ad un antico santuario pagano, ed assunse un ruolo molto importante dal momento in cui vi vennero sepolti i vescovi Verecondo e Valente, tra il 523 e il 531 circa. Secondo alcune leggende la chiesa assunse temporaneamente il ruolo di cattedrale. Per l'importanza che viene assegnata anche al *gradus*, Silvia Lusuardi Siena, ipotizza che la chiesa fosse collegata, mediante la scalinata, al *Palatium*, e ciò potrebbe suggerire un accostamento a quanto Paolo Diacono testimonia in merito alla disposizione alla morte di Alboino:

«[...] Cuius corpus cum maximo Langobardorum fletu et lamentis sub cuiusdam scalae ascensu, quae palatio erat contigua, sepultum est» .

[Il suo corpo fu sepolto dai Longobardi, con immenso pianto e lamento, sotto la rampa discale che era contigua al palazzo.]⁵⁸

Questi dati vengono utilizzati per supportare l'ipotesi che si tratti di un'immagine già realizzata in età gota, e successivamente ripresa e inserita nel manoscritto di Lobbes I da Raterio.

Che l'immagine fosse mutuata da un archetipo era già stato suggerito da Arslan⁵⁹ nel 1943, e tuttavia la suggestione che esso si trovasse nel Palazzo di Teodorico è unicamente di Silvia Lusuardi Siena, ed è indimostrabile. In merito al pensiero di Arslan è bene ricordare che egli considera l'*Iconografia* una copia di un'immagine presente a Verona, ma risalente al X secolo circa:

«[Iconografia] che io sospetto a sua volta copia di una grande lunetta, di una solenne composizione murale - affresco o mosaico - forse decorante una chiesa, o altro edificio, caro al fuggiasco Raterio»⁶⁰.

Infine, un'altra ipotesi che concorre alla datazione dell'*Iconografia*, è quella avanzata da Maximilian Victor David⁶¹, il quale ritiene che non vi siano tratti a sufficienza che giustifi-

⁵⁵X. Barral I Altet, *Scelte iconografiche al servizio di un'idea autobiografica*, op. cit., p. 143.

⁵⁶E. Napione, *Breve storia di un'iconografia perduta*, op. cit., p. 30.

⁵⁷S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il problema del palatium*, op. cit., pp.59-67.

⁵⁸P. Diacono, *Historia Langobardorum*, II, 28, citato da S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il problema del palatium*, op. cit., pp. 62-63.

⁵⁹E. Arslan, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, p.39

⁶⁰E. Arslan, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, op. cit., p.39.

⁶¹Il testo è in pubblicazione e si riferisce ad uno studio sulle mura altromedievali.

chino una rappresentazione classica o tardoantica, né tantomeno vi siano le caratteristiche peculiari delle immagini altomedievali, e, dunque, ipotizza una fattura Trecentesca della veduta veronese. Secondo la sua interpretazione, infatti, potrebbe trattarsi di un'immagine realizzata da un monaco laubiense che, incuriosito dal *Versus*, dalla vita e dagli scritti del vescovo Raterio, si fece suggestionare dalla città, tanto da sentire l'esigenza di realizzarne un disegno. Un primo fattore che ha suggerito questa interpretazione è l'iconografia del fiume: benché in numerosi studi si sostenga sia la rappresentazione classica tradizionale, non esistono esempi simili. In epoca romana, infatti, il fiume era certamente personificato e divinizzato, ma l'acqua non sgorgava dalla bocca, bensì da anfore. Anche Arslan fa riferimento a questa particolare rappresentazione dell'Adige, ritenendolo un motivo raro nel Medioevo, e asserendo di avervi trovato un unico corrispettivo in un mosaico a Die in Francia, che raffigura, tra gli altri elementi, dei volti in parte umani, in parte animali, che fanno fuoriuscire acqua dalla bocca⁶². L'iconografia tradizionale, dunque, prevede figure perlopiù umane e barbute, ma talvolta anche animali, che personificano il fiume, ma lo fanno sgorgare da anfore, ad eccezione dell'unico caso sopra riportato. Le miniature caroline riportano un'iconografia simile per quanto riguarda la raffigurazione del vento: busti spiccati sul fondo bianco di pergamena e carattere lineare e piatto, che accomuna gran parte dei codici carolingi di IX secolo. Alcuni esempi sono le miniature dell'Apocalisse di Valenciennes, di Cambrai e di Treviri⁶³.

David propone l'ipotesi secondo la quale la prima figurazione dove l'acqua si trova ad uscire dalla bocca della figura antropomorfa, o zoomorfa, si ritrova nei dozzini delle cattedrali gotiche europee. Da essi, dunque, può essere nata la suggestione per rendere l'immagine del fiume, inserendo l'elemento di innovazione, l'acqua che fuoriesce dalla bocca, in un'iconografia classica precedente, la personificazione del fiume, con i suoi tratti grafici carolingi.

Un altro elemento che suggerisce uno spostamento di cronologia in questo senso è la presenza delle didascalie sugli edifici principali, che sembrano essere disposte in maniera non sistematica e puntuale. Per quale motivo denominare *THEATRUM*, l'Arena, e *Arena Minor* il teatro? Certamente «*theatrum*» può essere considerato l'abbreviazione di «*amphitheatrum*», e tuttavia l'edificio era ben conosciuto ed attestato con il nome di Arena, nome che, al contrario, nell'*Iconografia* viene attribuito al teatro, con l'attributo di «*minor*», e quindi di minore rispetto ad un altro. L'impressione è che l'autore dell'immagine non conoscesse a fondo la storia della città, o non abbia vissuto tra le sue mura, e che dunque sia portato a confondere gli appellativi.

Allo stesso modo non è chiaro cosa abbia spinto l'autore a individuare l'*horreum* con una didascalia apposta su un edificio con una struttura evidentemente diversa da quella tradizionale, e che potrebbe unicamente individuare un edificio precedente cui è stata cambiata la destinazione d'uso. Ciò che non è chiaro è perché sia stato così importante mettere in evidenza un edificio utilizzato come magazzino all'interno di una serie di edifici di importanza monumentale.

⁶²In nota Arslan riporta che il collega Silvio Ferri avverte che il simbolo è antichissimo e si trova anche nelle monete siciliane di Gela e nei rilievi del fiume Acheloo in Grecia, ed in altri esempi non citati.

⁶³X. Barral I Altet, *Scelte iconografiche al servizio di un'idea autobiografica*, op. cit., p. 136.

Se dunque si mantiene plausibile questa ipotesi, rimane da chiarire in che modo il monaco di Lobbes, che studia la storia di Verona e quella del vescovo Raterio ad essa legato, abbia potuto ricostruire con tale precisione la posizione reale degli edifici, che risulta estremamente verosimile. Non si può escludere che tale monaco abbia avuto la possibilità di soggiornare nella città veneta, e abbia avuto occasione di osservarla dall'alto⁶⁴, e, tuttavia, non si sia trattenuto tanto a lungo da verificare i nomi degli edifici e la loro storia. Quest'ipotesi è sicuramente suggestiva ma non ancora verificata. Una prima ricerca di indizi per provarne la veridicità è eseguibile attraverso gli scritti di Raterio. L'obiettivo è quello di individuare nei testi le didascalie che si trovano nell'*Iconografia*, e tuttavia negli scritti esaminati⁶⁵ (tra cui i più importanti: i sei libri dei *Praeloquiorum*, la *Phrenesis*, l'*Invectiva de translatione S. Metroni*, le *Epistolae* e i *Sermones*), non sono state riscontrate.

Si potrebbe, infatti, ipotizzare che se nei suoi testi Raterio avesse fatto menzione dei vari edifici individuati dall'*Iconografia*, allora il disegnatore si sarebbe potuto immaginare una ricostruzione della loro posizione nella mappa. Tuttavia, questa verifica non ha dato risultati soddisfacenti, in quanto solamente quattro dei dieci termini didascalici sono presenti negli scritti: il *Palatium*, l'Adige e l'Arena.

Il *Palatium* e l'Arena sono citati insieme nella *Qualitatis Coniectura*:

«[...] siquidem illum praesidium, quod Palatium vocatur, conscenderem mandavisse, me noluisse. Manuit ne domui ultra me crederem illi, in qua alia pertuli; sed curtem altam, quae munitior esset, utique inhabitarem. Credidi, egi, et ex munita munitissimam feci. Mandavit iterum, si ea relicta palatium ascenderem, tutius fore; obtemperavi; vastissimum erat; recuperari illud ocuis feci. Peracto, mandavit rursum, ut uxorem suam cum infantibus mecum habitare sinerem ibi; ipse in Circum, quod Arena dicitur, ob custodiam mansitaret, ut incoepit facere, urbis»⁶⁶

[Aveva infatti comandato che io salissi in quella zona protetta che si chiama Palazzo, ma io non avevo voluto. Mi ammonì di non affidarmi a quella casa, in cui ho sopportato tali cose, ma di abitare nella Corte Alta, che era senz'altro più difesa. Gli ho creduto, l'ho fatto e l'ho resa ancor più protetta di quanto fosse. Mi ordinò nuovamente che sarebbe stato più sicuro se, abbandonato quel rifugio, fossi saliti al Palazzo; ho obbedito; era in condizioni disperate; l'ho fatto restaurare in fretta. Una volta compiuto ciò, mi comandò ancora di permettere che sua moglie e i suoi figli abitassero in quel luogo; egli si sarebbe trattenuto in difesa della città nel circo che è chiamato Arena].

Questo punto non è chiaro: Raterio parla di un «Circum», chiamato Arena, e non si può affermare che si tratti dell'anfiteatro, piuttosto che del teatro. Raterio dice che il conte Buccone gli chiede di rifugiarsi nel Palazzo, giudicato più sicuro, e di permettere alla moglie

⁶⁴Il punto di osservazione potrebbe essere individuato nel campanile della Chiesa di San Fermo e Rustico, posizionata all'esterno rispetto alle mura, e perfettamente compatibile con il tipo di vista riportata nell'*Iconografia*.

⁶⁵*Ratherii veronensis episcopi opera omnia*, in *Patrologiae cursus completus. Omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum*, accurante J.-P. Migne, 1990, pp. 11-767.

⁶⁶*Ratherii veronensis episcopi opera omnia, op. cit.*, pp. 542-543.

e ai suoi figli di abitare con lui, mentre si sarebbe trattenuto nell'Arena per difendere la città. L'Arena si trova nel lato cittadino più esposto dell'area dentro l'ansa del fiume, il teatro, invece, si trova all'ingresso della città più antica e meglio fortificata. L'ambiguità del termine potrebbe essere ciò che ha generato la confusione nei termini didascalici.

Poche righe più avanti si fa riferimento anche all'*Ecclesia Santi Petri*:

« [...] interque meditandum venit domnus Ioannes diaconus, cepit coram me deplangere porticum sancti Petri, quod ruinam utique minaretur sui, nisi subveniretur otius illi»⁶⁷

[mentre riflettevo su queste cose giunse il diacono Giovanni, cominciò a piangere al mio cospetto che il portico di S. Pietro minacciava rovina, se non si fosse provveduto in fretta].

La citazione è minima e pressoché irrilevante, non si danno indicazioni sul posizionamento del portico, né sulla sua forma o decorazione, si tratta solamente di un edificio in rovina.

L'ultima didascalia citata nell'opera di Raterio è quella del fiume Adige. Nell'*Invectiva de translatione S. Metronis*, si parla del fiume nella narrazione in occasione della vita del Santo:

«[...] catena pedi imposuit, plumbo eam in magno, qui adhuc ante jannam basilicae jacet, lapide obfirmavit, circulum capularem pedi circumpositum serratura ostiorum firmavit, clavim in gurgite proximi Athesis non ignoti fluminis, incujuslittore jam dicta est basilica (rusticius loquor, intelligi ut valeat melius) jecit, [...]»⁶⁸.

Questi pochi riferimenti non sono quindi sufficienti a sostenere questa ipotesi, che tuttavia non viene al contempo nemmeno confutata.

Un'altra traccia da seguire per verificarla potrebbe essere quella di indagare il manoscritto di Lobbes I e i testi che esso conteneva. Il codice, infatti, raccoglieva non solo scritti di Raterio, ma anche un certo numero di testi di varia origine e provenienza raccolti dal vescovo; se, dunque, in questi scritti vi dovessero essere i riferimenti alle didascalie, allora sarebbe ugualmente valida l'ipotesi che vede l'*Iconografia* una realizzazione posteriore, e forse Trecentesca, nata dall'esigenza di immaginare graficamente la città di Verona. Quest'analisi tuttavia non è praticabile in quanto essendo il codice originale perduto, sono a noi pervenute solamente copie parziali dell'opera, tra cui l'indice conservato insieme a *Versus* e *Iconografia* nel codice conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona.

Molti studiosi si sono cimentati nel riconoscimento sistematico degli edifici nella rappresentazione che non sono corredati da didascalie, ma ciò risulta essere, a parere di Giuliana Cavalieri Manasse e di Dario Gallina⁶⁹, di secondaria importanza, ed anche in una

⁶⁷ *Ratherii veronensis episcopi opera omnia, op. cit.*, p. 543

⁶⁸ *Ratherii Veronensis, Opera minora*, cura et studio P.L..D. Reid, Turnholti 1976 (Corpus Christianorum Continuatio Medievals, 46), pp. 15-16.

⁶⁹ G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e di tanta importanza», *op. cit.*, p. 80-83.

certa misura, un procedimento poco utile. L'attenzione, infatti, a loro giudizio, va posta inizialmente sulla rappresentazione della città, prendendo in considerazione modelli precedenti.

Capitolo 4

Verona medievale: il punto di vista archeologico

Per lungo tempo la città altomedievale è stata relegata, come abbiamo visto in precedenza, ad un ruolo marginale di mero passaggio tra il mondo antico e quello comunale; in questo contesto si citano le prime considerazioni in merito a Verona avanzate da Simeoni:

L'aspetto della città doveva essere squallido per gli edifici cadenti e abbandonati, sia nei dintorni, sia nella cerchia delle mura, per i monumenti grandiosi, in parte diroccati, fiancheggiati dalle misere costruzioni dell'età barbara¹.

Si tratta, dunque, di una città romana degradata, anticipazione della fiorente città comunale. Il pensiero comune in cui si inserisce Simeoni è quello precedente agli studi specifici sull'età altomedievale, di cui abbiamo parlato. Infatti, la Verona che emerge dalle fonti archeologiche e documentarie è una città in cui gli elementi romani vengono reimpiegati, le aree abbandonate non sono così numerose e vengono costruite nuove strutture, rimanendo un centro vivo e dinamico.

Il quartiere occidentale della città risulta mantenere anche in epoca tardo antica e altomedievale, la presenza di *domus* romane e ville urbane². In questa zona, infatti, non sono state rinvenute tombe, a differenza di quanto accade in altri quartieri di Verona, ed è l'unica parte in cui le mura sono sottoposte ad ampliamento, denotando una zona prevalentemente a carattere residenziale della città.

In altre aree della città è stato individuato, al contrario, un deposito, di spessore variabile, di terra scura sulle strutture romane, che evidenzia le aree di crollo o di demolizione. In questo strato le uniche evidenze di costruzioni sono date dalla presenza di buche di palo per strutture in legno o da fosse per lo scarico dei rifiuti: ad esempio, nello scavo del cortile del Tribunale sono state rinvenute «strutture sussidiarie con zoccolo di pietra ed elevato probabilmente di legno, fosse adibite forse all'immagazzinamento del cibo [...], nonché da

¹L. Simeoni, *Verona nell'età precomunale*, in *Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze, lettere, arti e commercio di Verona*, serie 4, vol. 12 (1911), p. 33.

²C. La Rocca, «*Dark ages*» a Verona, *op. cit.*, p. 89, nota 83: «resti di mosaici, riferibili ad abitazioni private, sono stati rinvenuti in via Oberdan, Mazzini, Quattro Spade, vicolo Balena, corte Farina, piazza S. Nicolò, via Frattini, piazza Nogara, via Stella, Zambelli, S. Cosimo, piazzetta Serego. C.A., pp. 85-86, 89-95».

profondi e vasti interventi per asportare il materiale edilizio delle precedenti costruzioni romane»³

Anche in altre zone sono state identificate strutture in legno che sovrastavano antiche costruzioni romane, come nel caso di vicolo Monachine, in cui le buche di palo si trovano sopra la pavimentazione romana⁴.

Benché non siano state documentate costruzioni altomedievali in alcuni quartieri, come ad esempio nell'isolato tra via Zambelli e San Cosimo⁵, non è possibile affermare che tali zone fossero completamente abbandonate e disabitate⁶. Un dato interessante è la conservazione della forma degli isolati romani, che in particolare a nord del decumano massimo⁷ e nella parte sud della città⁸ sono ancora oggi visibili. Questo aspetto conferma, quindi, una continuità tra il periodo romano e quello altomedievale, dimostrato anche da prove archeologiche. La Rocca porta l'esempio di tre edifici indagati che sorgono in allineamento alla strada romana:

«Il primo in via Dante, presso il lato est del Foro; il secondo in Corte Quaranta, angolo via S. Mammaso, presso la Cort'Alta; il terzo sul lato settentrionale del Foro, sul sito dell'attuale Palazzo Maffei»⁹

Lo studio di questi tre edifici ha portato alla definizione di alcuni caratteri comuni che evidenziano l'innovazione apportata all'edilizia privata nell'alto medioevo rispetto a quella romana: in primo luogo vi è il reimpiego dei lastroni stradali nel paramento murario, che ha portato come conseguenza al naturale allargamento degli isolati romani, mantenendone la forma; in secondo luogo muta la disposizione delle abitazioni, queste ultime, che nelle epoche più antiche riempivano completamente l'isolato¹⁰, si trovano ora ad essere costruite unicamente sul suo perimetro, l'una accanto all'altra, lasciando uno spazio vuoto all'interno. Non solo le fonti archeologiche hanno convalidato questo aspetto, ma anche le fonti documentarie. Alcuni esempi sono riportati nel Codice Diplomatico Veronese: nella donazione del vescovo Ratoldo nell'813 vengono citate alcune case allineate sul retro delle quali si trova un spazio coltivato¹¹; successivamente nella dichiarazione di affitto dell'arcidiacono Audone dell'855 si descrive la casa di sua proprietà che confina con la strada lastricata e con l'*ortum Lobioni*¹². La parte centrale degli isolati, dunque rimane vuota e destinata alla coltivazione di piccoli orti, alla conservazione di cibi, allo smaltimento dei

³C. La Rocca, P. Hudson, *Verona: Cortile del Tribunale, op. cit.*, pp. 9-21.

⁴G. Fogolari, *La zona archeologica*, in *Tre interventi nei centri storici di Verona e Vicenza*, Verona 1980, pp. 129-136.

⁵C.A., pp. 108-109.

⁶Successivamente si farà riferimento alla limitatezza dell'immagine archeologica: alcuni scavi sono stati svolti nei cortili pertinenti alle abitazioni e non hanno intercettato strutture altomedievali, ma come è stato poi scoperto le case venivano disposte sul perimetro degli isolati e dunque l'area interna rimaneva libera.

⁷A nord dell'odierno corso Portoni Borsari e Sant'Anastasia.

⁸Sei isolati compresi tra corso Portoni Borsari e via Stella, la piazza delle Erbe ed il corso delle mura di Gallieno.

⁹C. La Rocca, *«Dark ages» a Verona, op. cit.*, p. 96.

¹⁰Come accade in numerosi esempi di ville urbane citati in C.A., pp. 92-126.

¹¹«casam illam que fuit quondam Ansperti clerici ... et casas illas que fuerunt quondam Ursacio presbitero et casa que fuoi Zenario et casa que fuit Gaiolo ... atque orticellum qui est post casas iam dictorum Ansperti et Ursoni», CDV, I, doc. 101, pp. 120-127, a. 813.

¹²CDV, I, doc. 197, pp. 298-301.

rifiuti o alla creazione di veri e propri giardini¹³. Questa nuova conformazione urbana trova un'ulteriore conferma nel fatto che le indagini condotte entro i cortili centrali degli isolati attuali non hanno portato in luce nient'altro che uno spesso strato di terra scura, mentre i pochi scavi effettuati sotto gli attuali edifici che si trovano sul perimetro degli isolati hanno intercettato, nella maggior parte dei casi, strutture altomedievali. Un altro aspetto molto importante è dato dalle zone cittadine, diverse dalle aree interne degli isolati, interessate da crolli o da demolizioni, che diventano aree vuote. A questo proposito il testo «*Dark Ages*» propone un'ampia panoramica sui caratteri che ne permettono l'individuazione:

«in primo luogo la comparsa di tombe isolate intramurane; la presenza, sopra le strutture romane, di un deposito di terra scura in cui non vi sono tracce di edifici; la povertà tecnica degli edifici stessi, con il reimpiego massiccio di materiale romano nelle nuove costruzioni; infine, il balzo di quota dei livelli altomedievale rispetto a quelli romani, provocato dal rapido interro dei ruderi romani»¹⁴.

Il primo fenomeno, ovvero la sepoltura entro le aree cittadine, è sicuramente il più importante: fino a questo momento, infatti, era vietato deporre i morti all'interno delle mura, e diventa dunque un tratto distintivo del tardo antico.

Le sepolture verranno indicate nella tabella seguente¹⁵, che riprende e riassume le tabelle realizzate da La Rocca in «*Dark Ages*», per permettere una lettura più ampia delle zone interessate dalla presenza di tombe su edifici romani in disuso o crollati.



Figura 4.1: Le sepolture indicate in Tabella 1. [Immagine originale sulla base di Verona: via postumia di pubblico dominio]

¹³Il giardino posto presso la chiesa di Santa Maria Antica comprende «brogilos cum pergola et cum arboribus et pomiferas», CDV, II, doc. 224, pp. 326-330, a. 941.

¹⁴C. La Rocca, «*Dark ages*» a Verona, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵La tabella riprende quella di Cristina La Rocca in C. La Rocca, «*Dark ages*» a Verona, *op. cit.*, pp. 80-83, eliminando la suddivisione per quartieri e inserendo i riferimenti alle immagini.

Tipo di tomba	Ubicazione	Corredo	Elementi datanti	Riferimento a immagine
Tomba infantile bordata di pietre ^a	Palazzo Maffei, Piazza delle Erbe (1983)	No	A fianco di un muro del VI secolo, sopra le fondazioni di un tempio romano	S1
Tomba bisoma Cassa di ciottoli, fondo di mattoni reimpiegati ^b	Via San Salvatore Vecchio, n.18 (1896)	No	Rinvenuta sul percorso di un cardine a -1.60m (fognatura a -2.80m)	S2
Tomba femminile copertura di lastre reimpiegate ^c .	Cortile Palazzo Miniscalchi, via S. Mamaso, 8 (1906)	Croce aurea, orecchini a cestello, anello d'oro	Corredo 600-625 d.C.	S3
Sepoltura infantile Cassa con tegoloni reimpiegati ^d	Piazza Bra Molinari (1977)	No No	Testa poggiata su un muro tardoromano	S4
Tomba di adulto Cassa con lastre di marmo, cuscino cocchiopesto ^e	Tra via Liceo e via Santa Felicita (1965)	No	Testa poggiata Inserita in un mosaico del III secolo	S5
Tomba bisoma Cassa di lastre di pietra	Basilica 2, Corte Sant'Elena (1965)	Adulto: anello sigillo, fibbia bronzea, «mediterranea» Bambino: fibbia «Siracusa», di ferro	Rompe mosaico di V secolo, Corredo: inizio VII sec.	S6
Due tombe affrescate ^f	Corte Sant'Elena (1965)	No	Fine VII- Inizio VIII sec.	S6

^a G. Cavalieri Manasse, *Verona: Palazzo Maffei - Resti di edificio pubblico*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», 1 (1985), pp. 47-48.

^b C.A., p. 96.

^c C. Cipolla, *Una tomba barbarica scoperta nel palazzo Miniscalchi a Verona*, «Madonna Verona», I (1907), pp. 1-7.

^d Archivio Soprintendenza Archeologica del Veneto, Verona, s.v. *Piazza Brà Molinari*, pos. VIII.

^e G. Fogolari, *Verona. Ritrovamenti archeologici nell'ultimo decennio*, «Notizie degli Scavi di Antichità», XIX (1965), p. 49.

^f C. Fiorio, *Le basiliche paleocristiane nell'area della Biblioteca Capitolare di Verona*, Milano 1979-1980, dattiloscritto, tesi di Laurea presso l'Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, pp. 148-150; C. Fiorio, *Tombe dipinte altomedievali rinvenute a Verona*, «Archeologia Veneta».

Sepoltura di adulto anfora africana segata ^g	Via San Cosimo	No	Anfora del-VI secolo	S7
Sepoltura di adulto ^h	Al centro dell'Arena in un corridoio che va verso l'entrata principale, a 2,00m dal podio (1897)	Coltello di ferro	La presenza di corredo fa ritenere la tomba altomedievale	S8
Sepoltura di adulto in cassa di mattoni reimpiegati ⁱ	Via Leoni (1892)	No	Abbandono di una parte del <i>cardo maximus</i> , presso Porta Leoni	S9
Tomba bisoma Cassa di lastre, fondo di mattoni. Cuscino cocciopesto ^l	Cortile del Tribunale (1982)	Arnilla bronzo a pettine a doppia fila di denti	Corredo databile nell'arco VII sec.	S10
Tomba di adulto, in cassa di ciottoli e copertura lastre ^m	Via Cairoli (1982)	Moneta di fine IV secolo	Stratigraficamente assegnabile al VII secolo	S11
Tomba di «poco pregio» ⁿ	Teatro Romano	No	Anteriore inizio X secolo	S12
«Cuius corpus (sc. Alboini) sub cuiusdam scalae ascensu quae palatio erat contigua, sepultum est» ^o	Palazzo di Teodorico, a fianco del teatro	«spatham eius» ed altri oggetti imprecisati	572 d.C.	S13

^g Archivio Soprintendenza Archeologica del Veneto, Verona, s.v. *Via S. Cosimo*.

^h «L'Arena», 20-21 gennaio 1897, p. 2.

ⁱ C. A., p. 79.

^l P. Hudson, C. La Rocca, *Verona: Cortile del Tribunale and via Dante in Lancaster in Italy. Archeological research undertaken in Italy by the Dept. of Classics & Archaeology in 1982*, University of Lancaster 1983, tav.3, p.17; P. Hudson, *La dinamica dell'insediamento urbano nell'area del Cortile del Tribunale di Verona. L'età medievale*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», 1 (1985), p. 52, fig. 3.

^m P. Hudson, *La dinamica dell'insediamento urbano nell'area del Cortile del Tribunale di Verona*, op. cit., p. 57.

ⁿ P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo 1937, p. 46.

^o P. Diaconi, *Historia Langobardorum*, op. cit., II, p. 29.

Sepolcri di nessun pregio ^P	Piazza S. Libera (cavea del Teatro)	No	Anteriore inizio. X secolo	S14
Tomba dipinta con testo del «Credo» nel tufo ^Q	Sommità del colle di S. Pietro	Cintura di cuoio	Fine VII- inizio VIII sec.	S15

^Q «Questa tomba, del tutto inedita, venne reperita dal Vignola durante la demolizione della chiesa di S. Pietro, in occasione della costruzione del Forte austriaco. Cfr. W. Menghin, *Il materiale gotico e longobardo del Museo Nazionale di Norimberga proveniente dall'Italia*, Firenze 1977, tav. 16, nn. 2-3, pp. 27-31», in C. La Rocca, «*Dark ages* a Verona, *op.cit.*», p. 83.

^P G.P. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona 1972, p. 51.

Tabella 4.1: Tabella 1: sepolture

In questi luoghi, dunque, dove sono state rinvenute tombe, è possibile ipotizzare la presenza di crolli o di asportazioni, che hanno generato aree vuote. Una di queste zone è quella del Teatro Romano, in cui sono state scoperte tombe anteriori all'inizio del X secolo. Una discreta concentrazione si trova anche nell'area del colle di San Pietro. Un'altra è riscontrabile nella porzione dell'odierna Piazza delle Erbe che coincide con la parte Nord del foro romano. Le aree evidenziate da queste sepolture non sono in realtà molto numerose, comprovando ancora che le zone abbandonate e dismesse non occupavano la maggior parte della città. Altre zone di abbandono sono attestate dalle fonti scritte, che verranno riportate con il medesimo criterio di quelle archeologiche, ovvero riprendendo le tabelle di Cristina La Rocca¹⁶.



Figura 4.2: Le aree vuote o coltivate secondo le fonti letterarie indicate in Tabella 2. [Immagine originale sulla base di Verona: via postumia di pubblico dominio]

¹⁶C. La Rocca, «*Dark ages* a Verona, *op.cit.*», pp. 86-87.

Anno	Definizione	Ubicazione	Proprietario	Fonte	Riferimento immagine
889	Ortum	Presso «horreum antiquum»	Berengario I	DBI, doc. 6	F1
913	Terrula	Infra Arenam castris veronensis	Berengario I	DBI, doc. 89	F2
924	Terra que est orto	Non longe oratorio Sancti Pauli	Abbazia di Nonantola	CDV, II, doc. 189	F3
983	Tessa cum muro supersehabito	Non longe oratorio Sancte Cecilie	Leudibertus diacunus	Dionisi, p. 164	F4
985	Terra quod est orticello	Infra castrum veronensi	Ecclesia S. Petri de castrum	Rossini, doc. 14	F2
998	Partem terre	Iuxta civitatis murum; fluvium Athesim	Regni nostri (sc. Ottonis III)	DO III, doc. 299	F5

Tabella 4.2: Tabella 2: fonti letterarie

Come affermato in precedenza, e come sostenuto anche da Fabio Coden¹⁷, le testimonianze architettoniche relative alla Verona di X secolo, ovvero la città in cui Raterio ha vissuto, sono esigue. Gli edifici, principalmente ecclesiastici, subirono, infatti, una sorta di metamorfosi per adattarsi alle nuove esigenze liturgiche¹⁸. Come emerge dallo studio di Cristina La Rocca, la città di X secolo godeva ancora della presenza di gran parte degli edifici romani più importanti, e manteneva gli assetti della città tardoantica. Alcune informazioni utili riguardo l'aspetto della città ci provengono dai restauri compiuti da Raterio durante la sua permanenza a Verona. Il più importante è certamente quello che ha coinvolto il complesso del *Palatium* di Teodorico, dove il vescovo fu costretto a ritirarsi in seguito alle rivolte¹⁹ che agitano il centro cittadino.

«Mandavit iterum, si ea relicta palatium ascenderem, tutius fore; obtemperavi; vastatissimum erat; recuperari illud ocus feci»²⁰.

Il secondo intervento di restauro riguarda la *domus episcopalis*, gravemente danneggiata in seguito alle rivolte sopraccitate. Dopo l'abbandono da parte di Raterio, infatti, il complesso episcopale fu occupato dalle truppe imperiali che oltre a difendere lo stesso vescovo, utilizzavano la zona notevolmente strategica di Ponte Pietra per mantenere il controllo del centro cittadino. Raterio conferma il suo notevole sforzo economico per ripristinare la sede episcopale:

¹⁷F. Coden, *Testimonianze architettoniche a Verona nell'epoca del vescovo Raterio*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana. op.cit.*, pp. 152-162.

¹⁸F. Flores d'Arcais, *Aspetti dell'architettura chiesastica a Verona tra alto e basso medioevo*, in G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri*, Verona 1980, p. 350.

¹⁹V. Cavallari, *Raterio e Verona (qualche aspetto di vita cittadina nel X secolo)*, Verona 1967, p. 18.

²⁰*Ratherii Veronensis Opera minora*, pp. 128-129.

«quadriginta, ut fertur, libras in restauratione, ampliacione ac decoratione eius expendit episcopus sexies ostia solummodo restaurando, quae partim furto, partim vi fuerant ablata»²¹.

Tuttavia, come riporta Fabio Coden, non è possibile risalire archeologicamente a questa fase del palazzo, in quanto le modificazioni avvenute tra il XII e il XV secolo hanno cancellato tutti gli interventi precedenti²². Un altro restauro compiuto da Raterio viene riportato nella *Qualitatis coniectura*, nella quale viene trascritta la richiesta da parte del diacono Giovanni di riparazioni per il portico della chiesa di San Pietro, posta sulla cima del colle:

«Iterque meditandom venit domus Joannes diaconus, coepit coram me deplangere porticum Sancti Petri, quod ruinam utique minaretur sui, nisi subveniretur ocus illi. Promisi auxilium, quod et impendere non distuli. Ascendi, consideravi, humeros ad succurendum paravi. Praevalescente desiderio juveni, conspexi multa magis inesse ad emendandum necessaria, quae non confido impleri posse in vita mea. Non habeo fidum cui hoc committam ministrum: sisquidem illum, cui unam libram argenti pro trabibus emendis commiseram anno praeterito, immaniter mihi inde bausiasse percepi. Facio pro me ipse quod possum»²³.

Oltre agli edifici restaurati da Raterio, è bene ricordare quelli costruiti ex novo durante la sua permanenza a Verona. Il primo è la chiesa di San Salvar in Corte Regia: eretta per volere di Berengario I nel 915 circa, viene costruita in una terra del fisco regio e dotata di alcuni beni personali del re, come ricordato nel Codice Diplomatico Veronese:

«nos in Corte nostra in Urbe Veronensi iuxta flumen Athesim ecclesiam construxisse, quam in honorem Domini Salvatoris eiusque Genitricis dedicare»²⁴.

Un'altra chiesa eretta all'inizio del X secolo è quella di San Siro: voluta dal cancelliere di Berengario Giovanni, si trova sulle rovine del Teatro Romano e viene annessa, a distanza di dieci anni dalla costruzione, al complesso di Santa Maria in Organo. Di quest'ultima si trova notizia, ancora una volta, nel Codice diplomatico Veronese:

²¹ *Ratherii veronensis, op.cit.*, col 684.

²² F. Coden, *Testimonianze architettoniche a Verona nell'epoca del vescovo Raterio, op.cit.*, pp. 154-155. Alla nota 20 dell'intevento Coden fa riferimento ad un incendio di epoca carolingia cui seguirono sicuramente delle ristrutturazioni perciò il palazzo in cui risiede Raterio deve essere recente. Per quanto riguarda lo studio specifico del complesso episcopale si fa riferimento a: P. Brugnoli, G.P. Marchi, *Indagine storica*, in P.P. Brugnoli, G.P. Marchi, R. Gambuzzi, S. Casali, *Le case del Capitolo Canoniale presso il Duomo di Verona: ricerca storica con una proposta di intervento*, Verona 1979, p. 36; M.C. Miller, *The Bishops Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, Ithaca-London 2000, pp. 54-55, 91, 103-104, 105; C. Fiorio Tedone, *Il complesso episcopale nell'alto medioevo alla luce delle testimonianze scritte*, in P. Brugnoli (a cura di), *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, Venezia 1987, p. 81; T. Brusco, *Tre restauri esemplari: il palazzo del Vescovado, l'interno del Duomo e San Giovanni in Fonte*, in «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Verona, Vicenza e Rovigo», II, 2005, pp. 199-206.

²³ *Ratherii episcopi*, 1765, *op.cit.*, p. 394; *Ratherii veronensis*, 1853, *op.cit.*, coll. 106-110, 543.

²⁴ CDV, II, *Del periodo dei re d'Italia*, a cura di V. Fainelli, Venezia 1963, pp. 171-172.

« oratorio beati Syri confessoris Christi, quod ego indignus et maximus peccator Deo adiuvente in proprio me fundavi et domini Notkerii reverendissimi sanctae veronensis Ecclesiae episcopi suctoritate cum clero tuae Ecclesiae dedicavi»²⁵.

Per quanto riguarda le chiese in particolare, è stato osservato che in Italia, così come a Verona, quelle costruite in epoca tardoantica o altomedievale hanno dimensioni piuttosto ridotte. Questa osservazione risulta ovvia se si considera quanto detto in riferimento agli isolati: i cosiddetti "spazi vuoti" si trovano principalmente nelle corti formate dagli edifici, ed in altre aree circoscritte occupate in precedenza da monumentali edifici romani, dunque, le zone completamente vuote che permettano la costruzione di nuovi grandi edifici non sono molte, e quindi le nuove costruzioni ecclesiastiche si devono adattare a spazi ridotti.

Le fonti scritte permettono di ricostruire l'epoca di fondazione di alcune delle chiese presenti a Verona entro la cinta muraria: nell'VIII secolo si trovano riferimenti alla chiesa di San Giovanni Battista²⁶, di Sant'Andrea²⁷, dei Santi Pietro e Paolo²⁸, al monastero di S. Tomio²⁹, e all'oratorio della Sempre Vergine Maria³⁰. Successivamente, nel IX secolo vi sono riferimenti alla chiesa di San Michele³¹ e di San Giusto³², alla Basilica del Beato Giorgio³³, alla chiesa di S. Quirico³⁴ e di S. Anastasia³⁵, e, infine, alla cappella di S. Bartolomeo³⁶. Per concludere, nel X secolo, si trova menzione, nelle fonti scritte, delle chiese di S. Paolo³⁷, di S. Giovanni Evangelista³⁸, di S. Eufemia³⁹, di S. Cecilia⁴⁰, di San Sebastiano⁴¹, di S. Margherita⁴², dell'oratorio del Beato Siro⁴³ e del monastero di San Pietro⁴⁴.

Delle chiese fuori dalle mura prenderemo in considerazione esclusivamente San Fermo e Rustico e Santa Maria fuori porta Organa, per l'importanza che viene loro assegnata nel *Versus*, nel caso della prima, e dell'*Iconografia*, nel caso della seconda. Verranno ora brevemente presi in considerazione gli edifici contrassegnati dalla didascalia nell'*Iconografia rateriana* o con un ruolo di spicco, per permettere poi il successivo confronto tra i dati archeologici e l'immagine rappresentata.

²⁵CDV,II, pp. 241-248, doc. 186.

²⁶*S. Iohannis Baptiste ad domum* (798), CDV, I, doc. 147.

²⁷*S. Andrea* (774), CDV, I, doc. 50.

²⁸*Eccl. Petro et Paulo* (798-806), G.P. Pighi (a cura di), *Versus de Verona, op.cit.*.

²⁹*Monastirium S. Thome* (701-712), CDV, I, doc. 22.

³⁰*Oratorio semper virginis Marie* (744-745), CDL, I, doc. 83, si tratta dell'atto di fondazione.

³¹*S. Michaelis* (832), CDV, I, doc. 135.

³²*S. Iusti* (840), CDV, I, doc. 159.

³³*Basilica Beati Georgi* (813), CDV, I, doc. 104, si tratta dell'atto di fonazione.

³⁴*S. Quirici* (814), CDV, I, doc. 115.

³⁵*S. Anastasie* (841), CDV, I, doc. 165.

³⁶*Cappella S. Bartolomei* (811), CDV, I, doc. 95, si tratta dell'atto di fondazione.

³⁷*S. Pauli* (924), CDV, II, doc. 189.

³⁸*S. Iohannis Evangeliste* (959), CDV, II, doc. 262.

³⁹*S. Eufemie* (973), ASVr, AC, 48, 4.

⁴⁰*S. Cecilie* (957), CDV, II, doc. 259.

⁴¹*S. Sebastiani* (931), CDV, II, doc. 214, si tratta dell'atto di fondazione.

⁴²*S. Margheritae* (995), ASVr, s. *Maria in Organo*, perg. 41 app.

⁴³*Oratorio beati Syri* (922), CDV, II, doc. 186, si tratta dell'atto di fonazione.

⁴⁴*Monastirium S. Petri* (941), CDV, II, doc. 225.

4.1 Le mura e le porte

Uno degli aspetti che si erge a spartiacque tra la città romana e quella tardoantica, prima, e altomedievale, poi, è il rafforzamento delle cinte murarie. Non solo a Verona, ma in molte altre città, vengono ampliate le obsolete mura romane per la difesa del centro cittadino, in un periodo di instabilità sempre più crescente, divenendo un elemento caratterizzante del paesaggio urbano a partire dal III secolo in poi.

Lo sviluppo delle fortificazioni a difesa della città di Verona ci è oggi noto quasi nella sua totalità, ad eccezione di alcune zone a sinistra dell'Adige. La buona conservazione di determinate porzioni di mura ha favorito l'interesse di un gran numero di studiosi, tra cui Torello Sarayna⁴⁵, lo stesso Scipione Maffei⁴⁶, e Alessandro Da Lisca⁴⁷. Anche Biancolini fa riferimento alle mura di Verona, sostenendo, tuttavia, che non fosse noto all'epoca il giro delle stesse, né tantomeno lo loro ampiezza⁴⁸. A distanza di duecento anni Pirro Marconi⁴⁹, invece, afferma l'esatto contrario, ovvero che la cinta muraria antica era nota da molto tempo. Logicamente, come sostiene anche Giuliana Cavalieri Manasse⁵⁰, entrambe le affermazioni sono piuttosto inverosimili: difficilmente all'epoca di Biancolini non vi erano notizie, né tantomeno, duecento anni dopo, si potevano avere tutte le informazioni riguardo la cinta muraria, dal momento che, ancor oggi, vi sono delle lacune negli studi.

I contributi più importanti riguardo le mura sono quelli della già citata Giuliana Cavalieri Manasse⁵¹, e riguardano principalmente le diverse fasi di costruzione e le porte che si aprono in corrispondenza delle principali vie di accesso alla città.

Le mura che circondano la città di Verona costruite in fase antica sono suddivisibili in due macro-periodi: il primo, dal I secolo a.C. agli inizi del V secolo, il secondo, dalla fine del V secolo, agli inizi del VI secolo. Al primo, sono ascrivibili le mura che chiudono la città nei lati SE e SO, costruite quando il centro abitato viene trasferito alla destra dell'Adige⁵². Le mura erano corredate da due porte principali, porta Leoni e porta Borsari, poste rispettivamente sul cardo e sul decumano, e da una serie di postierle con sviluppo a torre. Porta Leoni, parzialmente conservata nell'alzato, r è ricostruibile anche grazie agli scavi condotti

⁴⁵T. Sarayna, *De origine et amplitudine civitatis Veronae. Eiusdem de viri illustribus antiquis veronensibus. De his, qui potiri fuerunt domino civitatis Veroane. De monumentis antiquis urbis, et agri Veronensis. De interpretatione litterarum antiquarum*, Verona 1540.

⁴⁶S. Maffei, *Verona illustrata, op.cit.*, libro VII; S. Maffei, *Compendio della Verona illustrata principalmente ad uso de' forestieri*, Verona 1795, pp. 54-56, 76-78.

⁴⁷A. Da Lisca, *Le fortificazioni di Verona dai tempi dei romani al 1866*, Verona 1916.

⁴⁸G.B. Biancolini, *Dei Vescovi e Governatori di Verona, op.cit.*, pp. 56-57: «qual fosse anticamente l'ampiezza della Città di Verona, non v'ha scrittore, ch'io sappia, il quale n'abbia espressamente ragionato, [...], qual fosse il suo giro, nemmen questo si può sapere».

⁴⁹P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo 1937, p. 11.

⁵⁰G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e importanza», *op.cit.*, pp. 72-73.

⁵¹G. Cavalieri Manasse, *Le mura di Verona*, in *Mura delle Città Romane della Lombardia*. Atti del convegno, Como 23-24 marzo 1990, Como 1993, pp. 179-215; G. Cavalieri Manasse, *Le mura teodoriciane di Verona*, in *Teodorico il Grande e i Goti d'Italia*, Atti del XIII congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano 2-6 novembre 1992, Spoleto 1993, II, pp. 633-644; G. Cavalieri Manasse, P.J. Hudson, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in G.P. Brogiolo (a cura di), *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardo antico e alto medioevo*, II convegno archeologico del Garda, Gardone Riviera (Brescia) 2-9 ottobre 1998, Mantova 1999, pp. 71-91.

⁵²«La cortina muraria, larga alla base 3,6 m, era realizzata in corsi passanti di mattoni sesquipedali messi prevalentemente in opera su una potente fondazione in conglomerato larga 3,8/4m. Lo spessore dell'alzato andava progressivamente riducendosi per la presenza, sulla facciata esterna, di riseghe», G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e importanza», *op. cit.*, pp.73.

a partire dal 1974: ha pianta quadrata con una corte interna di forma rettangolare a doppi fornic, presenta sulla facciata verso l'esterno due torri a sedici lati circondate alla base da un anello di riseghe, mentre la facciata verso l'interno è caratterizzata da un loggiato dorico al secondo piano. Coeva alle mura, utilizza lo stesso materiale laterizio impiegato per queste ultime, eccezion fatta per le decorazioni e le membrature architettoniche per le quali è impiegata una pietra 'tufacea' locale. Di particolare importanza è lo studio condotto sulla postierla presente sotto palazzo De Stefani in via Leoncino 22, in quanto permette di ricostruire la forma, e soprattutto l'utilizzo, delle postierle stesse: dal tronco delle mura si apre nel lato est una porta pedonale in corrispondenza del marciapiede orientale del cardine. Ciò dimostra l'utilizzo pedonale che avevano le postierle, rimarcando il valore simbolico della cinta muraria che si distanzia dall'utilizzo spiccatamente militare⁵³.

La situazione è ben diversa per quanto riguarda la zona a sinistra dell'Adige, identificabile con il colle di San Pietro: le mura che circondavano l'*oppidum*, infatti, sono state cancellate quasi completamente dagli sbancamenti operati in età augustea, e sono visibili unicamente nella zona di via Redentore tra i civici 7 e 9, dove il bastione di pietra tufacea è stato riportato in luce dagli scavi degli anni '90. Verosimilmente vi erano due porte, una a nord in corrispondenza di Ponte Pietra, ed una a sud sulla via Postumia. Con gli interventi del 10 a.C. circa, mura e porte furono smantellate, e al posto di queste ultime vennero realizzati ingressi monumentali simili nelle strutture a quelli presenti alla destra dell'Adige.

Nel I secolo d.C., le mura non hanno subito interventi, a differenza di quanto è accaduto alle quattro porte principali, le cui facciate vengono rivestite in pietra, donando un forte impatto scenografico⁵⁴. Allo stesso periodo risalgono le due cortine murarie della porta sud-orientale a sinistra dell'Adige, alle quali appartengono altrettante iscrizioni dedicate all'imperatore Claudio e ad altri membri della famiglia.

Con il III secolo si assiste ad un primo intervento sostanziale operato dall'imperatore Gallieno: egli restaura e rinforza le mura precedenti, mediante la costruzione di torri quadrangolari di rinforzo lungo il perimetro esterno, e allarga la cortina muraria per includere l'Anfiteatro⁵⁵. Il secondo macro-periodo, compreso tra la fine del V secolo e l'inizio del VI, è opera di Teodorico ed è caratterizzato dalla costruzione di una nuova cinta muraria esterna alla precedente, con una distanza di circa 10 metri. La tecnica esecutiva è molto fine, benché vengano impiegati materiali di spoglio: le superfici decorate vengono rivolte verso l'interno, e vengono impiegati anche materiali provenienti dalle zone della città che avevano subito crolli o che erano state demolite. Ne è un esempio la tabella rinvenuta in un tratto di via Mazzini in cui è indicato il numero LXIII dell'«arcovolo» dell'Arena⁵⁶. Successivamente le mura non hanno subito interventi sostanziali fino all'XI secolo.

⁵³G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e importanza», op. cit., pp. 74.

⁵⁴G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e importanza», op. cit., pp. 75. La città viene insignita di titolo onorifico di *colonia*.

⁵⁵G. Cavalieri Manasse, P. Hudsonm *Nuovi dati sulle fortificazioni*, op.cit., pp. 71-91; M. Bolla, *Verona romana*, Verona 2014.

⁵⁶G. Cavalieri Manasse, P. Hudsonm *Nuovi dati sulle fortificazioni*, op.cit., pp. 81-83.

4.2 Il *THEATRUM* e l'*Arena Minor*

Secondo gli studi di Mor⁵⁷, Da Lisca⁵⁸ e Simeoni⁵⁹, il primo edificio identificabile dall'*Iconografia* è l'Arena. La collocazione dell'Arena, l'anfiteatro romano, è certa in quanto si tratta di un edificio ancor oggi esistente nella propria posizione originaria; inoltre, la sua identificazione nell'*Iconografia* è agevole grazie alla didascalia "THEATRUM" presente in entrambe le edizioni, sia di Biancolini, sia di Maffei.

A questo imponente edificio, che sicuramente emergeva nel tessuto urbano della città tardo-antica, sono dedicati anche alcuni versi che contornano l'immagine stessa dell'*Iconografia*, in particolare il terzo ed il quarto verso:

«Nobile, praecipuum, memorabile, grande theatrum, ad decus extractum,
sacra Verona, tuum.»

[Nobile il teatro, eminente, memorabile, grande, costruito per renderti bella,
sacra Verona⁶⁰,

All'epoca della realizzazione dell'*Iconografia*, l'ala esterna dell'Arena era già ampiamente danneggiata, e parte dei blocchi che le appartenevano già riutilizzati nella costruzione delle mura di Gallieno, prima e di Teodorico, poi.

Dal momento che non sono noti documenti di alcun genere che attestino l'inaugurazione o la fondazione dell'anfiteatro, non è possibile fornire una datazione precisa, benché sia stata dimostrata la sua costruzione non successiva al I secolo d.C.⁶¹. Per questo motivo si sono susseguite per lungo tempo storie e leggende riguardo la sua fondazione, tra le quali quella secondo cui l'Arena sarebbe stata costruita da Teodorico. Le fonti, tuttavia, non sono univoche, e talvolta è difficile distinguere se l'autore si riferisca all'anfiteatro o al Teatro Romano, dal momento che quest'ultimo si trova ad essere realmente accanto all'ipotetica posizione del Palazzo di Teodorico. Franzoni cita diverse fonti riguardo la leggenda, ma qui verranno riportate quelle di maggior interesse. La prima a menzionare la leggenda medievale si trova nel *Chronicon Gozecense*:

«Nella medesima città (Verona) costruì una grandissima casa, che assomiglia in modo sorprendente al teatro di Romolo. Qui si accede e si esce per una sola porta e si sale facilmente per i gradini posti in cerchio, per quanto sia straordinariamente alta. Accoglie molte migliaia di uomini, che si vedono e si odono reciprocamente. Non vi è incertezza sul suo fondatore in quanto questo edificio ancor oggi è chiamato casa di Teodorico»⁶².

Anche nell'*Historia* di Giovanni Diacono è tramandata la leggenda di Teodorico costruttore dell'Arena, e contemporaneamente anche Fazio degli Uberti la riporta nel *Dittamondo*:

⁵⁷C.G. Mor, *Dalla caduta dell'impero al comune*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona, 1964, pp. 32-232-233.

⁵⁸A. Da Lisca, *Le fortificazioni di Verona*, op.cit..

⁵⁹L. Simeoni, *Studi su Verona nel medioevo*, Verona 1959.

⁶⁰da traduzione di M.Petoletti, *L'iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, op.cit., p. 37-38.

⁶¹F. Coarelli, L. Franzoni, *Arena di Verona: venti secoli di storia*, Verona 1973.

⁶²*Chronicon Gozecense*, p. 149.

«Vidi l’Arena ch’è in forma chome a Roma el Colliseo benché chivi Diatrico ne porta fama e nome»⁶³.

Tuttavia, non risulta di grande importanza indagare chi abbia deciso la costruzione dell’Arena, mentre è, al contrario, molto importante enfatizzare il fatto che le notizie riguardanti l’anfiteatro, e quelle riguardanti il Teatro romano, talvolta si sovrappongono e si invertano. Come evidenziato in precedenza, talvolta non è semplice definire se si tratti di uno o dell’altro edificio, poiché gli attributi sono i medesimi per entrambi. Dunque nel *Versus* l’Arena è costituita da un «altum laberintum magnum per circuitum, in qua nescius ingressus non valet egredere», mentre nei versi celebrativi dell’*Iconografia* ad essere costituito «a dedaleam» è la zona del *castrum*, e l’Arena è ricordata come un memorabile, nobile e grande teatro.

Per quanto riguarda la sua architettura nell’edificio era presente il solo ordine tuscanico, a differenza di quanto accade in altri anfiteatri come il Colosseo, ed era con tutta probabilità di tre piani, benché non si abbia certezza se in cima vi fosse un quarto piano o un semplice coronamento, in quanto l’anello più alto è andato perduto già a partire dall’epoca di Teodorico.

Il Teatro Romano, definito «Arena minor» nell’*Iconografia*, viene dismesso dal suo uso per spettacoli e diventa necropoli già a partire dal IV secolo⁶⁴. Come già segnalato anche da La Rocca, sono infatti numerose le sepolture rinvenute nell’area della cavea o delle strutture attigue.

Nel corso dell’alto medioevo, il termine teatro o arena viene utilizzato indifferentemente per indicare il Teatro Romano, come in due diplomi di Berengario, in cui per specificare di quale edificio si trattasse viene definita l’ubicazione topografica. Il primo è del 1 agosto 905 ed è una concessione di Berengario ad Audone: «nec non in civitate Verona in castro subtus arena due evoluta aedificia quae vulgo artovala dicuntur»⁶⁵; il secondo è una donazione di un terreno ad un chierico e al cancelliere Giovanni: « (terreno) infra arenam castrum veronensis» (in questo diploma si citano anche i «muros teatri») ⁶⁶.

Per quanto riguarda l’aspetto che doveva avere il Teatro prima del suo progressivo crollo è documentato nella Carta Archeologica: «All’esterno si aveva la successione di tre ordini: tuscanico e ionico, quest’ultimo sormontato da un terzo ordine nel quale, al posto delle semicolonne, presenti nei due ordini inferiori, si avevano pilastri coronati da capitelli a sofà, di cui si conservano due esemplari»⁶⁷.

⁶³C. Cipolla, *Per la leggenda di re Teodorico in Verona*, in *Per la storia d’Italia e dei suoi Conquistatori nel medioevo più antico. Ricerche varie*, Bologna 1895, pp. 575-690.

⁶⁴M. Bolla, *L’inumazione a Verona*, in «Aquileia Nostra», LXXVI, 2005, cc. 200-202; per materiali rinvenuti nelle tombe cfr. anche M. Bolla, *Il teatro romano di Verona e le sue sculture, guida breve alla mostra* (Verona 2010), Verona 2010, pp. 40-41, fig. 71.

⁶⁵CDV, pp. 81-83, n. 70.

⁶⁶CDV, pp. 158-160, n. 12.

⁶⁷C.A. pp. 44-45.

4.3 Il *mons*, l'*Ecclesia S. Petri* e l'*Horreum*

La zona del *castrum*, ovvero la riva sinistra dell'Adige, è storicamente un'area di proprietà pubblica ben documentata. In questo luogo infatti fu eretto, secondo la tradizione, il palazzo di Teodorico con un portico annesso, e successivamente, dopo il X secolo, furono costituiti la *Curtis Ducis*, un granaio ed altri edifici pubblici⁶⁸, costituendo il carattere di area fiscale.

Nel Codice Diplomatico Veronese troviamo due riferimenti alla *Curtis Ducis* e alla confinante chiesa di S. Faustino:

«Casa mea (sc. Nokterii episcopi) infra civitatem Veronam prope cortem Ducis non longe ab oratorio s. Faustini»⁶⁹, e «Xenodochium meum (sc. Nokterii episcopi) qui situs est infra civitate Verona non longe ad curte qui olim dicebatur Ducis et ab orreo»⁷⁰.

La chiesa di San Faustino, che viene menzionata anche nel *Versus*⁷¹, si trova nell'odierna corticella di S. Faustino, nelle vicinanze del Teatro, ma esterna alle mura del *castrum*. Accanto ad essa sorgeva probabilmente la *porta Organi*, benché non vi siano ritrovamenti documentati, se non una permuta conservata nel CDV⁷².

Il granaio cui si è fatto riferimento in precedenza si trovava nelle vicinanze della chiesa di S. Faustino e della *Curtis*, e pertanto si ritiene potesse essere di pertinenza al *Palatium*⁷³. Non si tratta, dunque, dell'*Horreum* citato nella didascalia dell'*Iconografia rateriana*, in quanto la collocazione non è la medesima: nell'immagine l'*Horreum* si trova nella zona sud-est della città di Verona, e non accanto al palatium come si potrebbe dedurre dall'attestazione documentaria. Il granaio, o deposito, posto sulla riva destra dell'Adige e rappresentato nell'*Iconografia*, potrebbe essere quello confermato da Berengario I come pertinente ai beni del monastero di San Zeno⁷⁴. La Rocca fa menzione di una struttura di andamento circolare, nella quale potrebbe essere riconosciuto l'*Horreum* in vicolo Stella, rinvenuta nel 1951 ma ad oggi non più verificabile⁷⁵.

Tornando al *mons*, l'edificio di maggior importanza è l'*Ecclesia S. Petri*, citata dall'*Iconografia*, e posizionata sulla cima del colle. Quest'area subì nel tempo numerose modificazioni e vi furono costruiti, uno sull'altro, diversi edifici. Ciò comporta una lettura complessa e controversa delle varie strutture e delle diverse fasi costruttive.

⁶⁸DBI, sox. 89, pp. 240-242, a. 913.

⁶⁹CDV, II, doc. 177, pp. 229-234, a. 921.

⁷⁰CDV, II, doc. 199, pp. 275-282, a. 927.

⁷¹«Inclitos martyres Christi Gervasium et Protasium, Faustinum / atque Iovitam, Eupolum, Calocerum Domini Matrem Mariam, Vitalem, Agricolam», vv. 64-66.

⁷²«Terra quod est orticello foris portam Organi, non multum longe ab oratorio sancti Faustini» ASVr, *S. Maria in Organo*, perg. 39; CDV, III, pp. 993-995.

⁷³C. La Rocca, «Dark Ages» a Verona, *op. cit.*, p. 87, nota 66. «ortum in civitate Verona situm cum horreo antiquo murisque precingentibus [...] cui ex una parte sancti Petri Celaurio et sancti Petri cuius domus ibidem est constituta et sanctis Zenonis iura cohererent, ex alia parte Bundone presbitero habitante et ex ceretis partibus publica via currente» DBI, doc. 6, pp. 29-31, a. 889.

⁷⁴DBI, doc. 34, pp. 100-102.

⁷⁵C. La Rocca, «Dark Ages» a Verona, *op. cit.*, p. 87, nota 66.

Monsignor Vignola⁷⁶, a seguito di uno scavo sulla sommità dell'odierno colle di San Pietro nel 1851, riferisce della presenza di un podio contornato da un crepidoma di tre gradini. Tuttavia, scavi condotti successivamente alla costruzione della caserma austriaca nel 1888 non hanno portato in luce gli elementi descritti da Vignola.

La chiesa di S. Pietro è menzionata da Liutprando da Cremona nell'*Antapodosis* in riferimento alle vicende che coinvolgono Ludovico III e Berengario:

«[...] propter ecclesie amenitatem locique munitionem Hludovicus manebat [...] In eius vero collis summitate preciosi operis est aeclesia fabricata»⁷⁷

4.4 Il *Palatium*

Nella zona ai piedi del *mons* sorgeva con tutta probabilità il *Palatium*. Il palazzo di Teodorico è stato ubicato nelle fonti dapprima in cima al colle di S. Pietro, e successivamente alla sua base, nelle vicinanze del Teatro e del Redentore, lungo l'odierno lungadige Teodorico che prende il nome da colui che volle la costruzione del palazzo. Il problema del *Palatium* viene affrontato principalmente da Franzoni⁷⁸, e poi da Lusuardi Siena⁷⁹.

Il palazzo viene menzionato dall'Anonimo Valesiano:

«erat enim amator fabricarum et restaurator civitatum [...] item Veronae thermas et palatium fecit et a porta usque ad palatium porticum addidit»⁸⁰

Egli sostiene che Teodorico era un costruttore e restauratore, e a lui attribuisce la costruzione del palazzo di Verona e di tutte le sue adiacenze, ovvero le terme e il portico. Un altro riferimento al *Palatium* lo abbiamo, come già citato in precedenza, nelle vicende che coinvolgono Raterio durante la rivolta.

Esso sembra, dunque, collocarsi in via Redentore, ad est del Teatro, contiguo alla scalinata che porta alla cima del colle di S. Pietro e accanto all'odeon e alla porta urbana. Tuttavia, ad eccezione di alcuni indizi emersi riguardo un porticato nell'odeon, e delle fonti scritte medievali, non sono state trovate evidenze archeologiche che testimonino la presenza di questo palazzo. Questo fatto, insieme alla confusione generata nelle fonti sul posizionamento del palazzo nei pressi del Teatro o nell'Arena, ne rende complesso lo studio.

4.5 L'*Athesis* e il *pons marmoreus*

Il fiume Adige e il *pons marmoreus*, ossia Ponte Pietra, sono nominati dal già citato Liutprando nella sua *Antapodosis*, nel medesimo testo in cui è citata la chiesa di S. Pietro:

⁷⁶P. Vignola, *Memorie di erudizione e storia*, Biblioteca Capitolare di Verona, cod. MXXXI, fasc III/4.

⁷⁷S. Liutprandus Cremonensis, *Antapodosis*, in *Liutprandi Cremonensis opera omnia*, cura et studio P. Chiesa, Turnholt 1998 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, CLVI), p. 51.

⁷⁸L. Franzoni, *Le «case» di Teodorico a Verona*, «Architetti Verona», 4 (1962), pp. 32-36; L. Franzoni, *Il problema del «Palatium» teodoriciano a Verona ed un recente saggio di Leonhard Franz*, «Architetti Verona», 4 (1962), pp. 31-32.

⁷⁹S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il problema del palatium*, *op. cit.*, pp. 59-70.

⁸⁰*Excerpta Valesiana*, ed. J. Moreau, Lipsiae 1961, p. 20.

« Fluvius Athesis, sicut Tiberis Romam, mediam civitatem Veronam percurrit; super quem ingens marmoreus miri operis miraeque magnitudinis pons est fabricatus. A laeva autem parte fluminis, quae est aquilonem versus posita, civitas est difficili arduoque colle munita, adeo ut, si ea pars civitatis quam memoratus fluvius dexteram alluit ab hostibus capiatur, ea tamen viriliter posset defendi. In huius vero collis summitate preciosi operis est ecclesia fabricata, in honore beatissimi Petri apostolorum principis consecrata, ubi et propter ecclesiae amoenitatem locique munitionem Hludoicus manebat»⁸¹.

[Il fiume Adige scorre in mezzo alla città di Verona, come fa il Tevere a Roma; su di esso è stato costruito un imponente ponte di marmo di straordinaria fattura e grandezza. A sinistra del fiume, verso nord, la città è difesa da un colle arduo e di difficile accesso, a tal punto che, se quella parte della città che è bagnata a destra dal già ricordato fiume fosse presa dai nemici, questa potrebbe tuttavia essere difesa virilmente. Sulla cima di questo colle è stata costruita una chiesa di preziosa fattura consacrata in onore del beatissimo Pietro, principe degli apostoli, dove sia per la bellezza della chiesa sia per la difesa del luogo Ludovico permaneva]⁸².

La problematica maggiore legata al Ponte Pietra è data dall'utilizzo di *pons marmoreus*: questo termine, infatti, è spesso utilizzato nelle testimonianze medievali per indicare il ponte di costruzione romana, che si contrappone al termine *pons lapidis* o *pons lapideus* utilizzato prevalentemente in età antica⁸³. Nel *Versus* viene utilizzato il termine *pontes lapideos* per indicare i due ponti che collegavano il centro cittadino a destra dell'Adige con il *castrum*; e, tuttavia, questo fatto non costituisce una prova sufficiente per spostare la datazione del componimento, né, al contrario, per considerare la presenza del termine come ultima testimonianza di un lessico antico. *Pons marmoreus*, invece, viene utilizzato unicamente nella didascalia dell'*Iconografia* e nell'*Antapodosis*, mentre nelle fonti documentarie altomedievali si trova il generico *pons*, talvolta con una caratterizzazione topografica⁸⁴.

Il ponte di età romana, che non ha subito rimaneggiamenti significativi nelle epoche successive⁸⁵, si presentava largo 7,20 m e lungo 91 m, con cinque arcate in blocchi di calcare bianco. Si è ipotizzato che anche Ponte Pietra, così come il Postumio, avesse al suo interno un acquedotto, e dunque doveva essere con un profilo superiore rettilineo, lievemente inclinato verso la città.

Ancor oggi è presente un'apertura tra le due arcate che serviva per il deflusso delle acque nei momenti di piena del fiume. Nella seconda arcata, vicino alla chiave d'arco, vi è

⁸¹Liutprandi Cemonensis, *Opera omnia*, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁸²traduzione in M. Petoletti, *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, *op. cit.*, pp. 42-43

⁸³V. Galliazzo, *I ponti romani*, Conegliano 2009, p. 105 e nota 207 a p. 140.

⁸⁴Due esempi riportati da F. Capiotti, G.M. Varanini, *Il pons marmoreus e gli edifici ai piedi del castrum*, *op. cit.*, pp. 113-114: i fratelli Domenico e Martino chierico abitano «in summo ponte» (G.B. Bonetto (a cura di), *Le carte della chiesa di S. Stefano di Verona, dal secolo X al 1203*, Verona 2000, doc. 3, pp. 7-8), ovvero alla testate del ponte; e le sorelle Verna e Lavia abitano «in eadem civitate Verona non longe ad ponte prope palacio» (G.B. Bonetto (a cura di), *Le carte della chiesa di S. Stefano di Verona*, *op. cit.*, doc. 15, pp. 36-37).

⁸⁵i primi interventi risalgono al 1298 con Alberto della Scala che fa realizzare la torre d'ingresso alla città e ricostruisce la prima arcata, successivamente nel 1520 vengono realizzate le due arcate centrali, quelle romane rimangono le due verso il colle di S. Pietro. M. Bolla, *Verona romana*, *op. cit.*, pp.64-66.

un altorilievo di una divinità maschile, identificata in Nettuno o nella personificazione del Fiume. Ritenuta databile tra il II e il III secolo d.C. e rappresenta un uomo in piedi con un mantello, ma non è possibile leggerci altri attributi in quanto parzialmente rovinata e in una posizione tale da rendere difficile un esame ravvicinato⁸⁶.

4.6 L' *Organum*

La presenza della didascalia «orfanum» sull'edificio turrato posto fuori dalle mura del castrum, implica una situazione tanto problematica, quanto interessante. Benché, sia in Biancolini che in Maffei, sia presente il termine «orfanum», è probabile che l'edificio cui si fa riferimento sia l'«organum», ovvero il complesso del monastero longobardo di Santa Maria «foris porta Organi»⁸⁷. La posizione del luogo di culto sembra coincidere con quello della rappresentazione, come dimostra un documento del CDV:

«in Verona foras muros civitatis loco qui vocatur ad Organum»⁸⁸.

E tuttavia, il termine ricorda il toponimo bizantino *Organaria* che viene utilizzato in alcune fonti antiche per identificare un'area nei pressi della confluenza tra il fiume Padenna e la *fossa Lamises*:

«infra episcopium, qui est positus iuxta fossa amnis, qua egreditur de loco qui vocatur organaria, emanans sub pontem Pistorum [...] Ubi nunc destrutum stabulum esse videtur»⁸⁹.

Il vocabolo di origine greca definisce macchinari da acqua, come ad esempio idrofore o ruote idrauliche. L'*organaria* ravennate sembra avere questo significato, in virtù della posizione in cui è indicato il toponimo; Silvia Lusuardi Siena si domanda se possa esserci la medesima valenza anche per Verona. Tale quesito risulta fondato, in quanto secondo alcune fonti medievali la riva sinistra dell'Adige nell'area in cui sorge Santa Maria in Organo, era caratterizzata da una lunga serie di mulini⁹⁰.

⁸⁶M. Bolla, *Verona romana, op. cit.*, pp. 65-66.

⁸⁷CDV, I, doc. 33.

⁸⁸CDV, I, doc. 59.

⁸⁹A. Testi Rasponi (a cura di), *Codex Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, volume I (Agnelli Liber pontificalis), Bologna 1924, p. 68.

⁹⁰S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il problema del palatium, op. cit.*, p.65.

Capitolo 5

Città reale città rappresentata

La Verona ricostruita attraverso le fonti archeologiche è una città in cui gli edifici romani più importanti reimpiegati, come l'Arena, il Teatro, il Ponte Pietra, ed altri che caratterizzano il centro urbano, convivono con elementi di nuova costruzione, come ad esempio le mura, le chiese e le abitazioni private che cambiano nelle forme e nei materiali edilizi. La rappresentazione che ci restituiscono l'*Iconografia* e il *Versus*, al contrario, sembra essere un fermo immagine sullo splendore della città antica.

Nell'*Iconografia* sono presenti le mura, ma non i campanili e le chiese, che vengono invece citate dal *Versus*.

Nel suo insieme l'immagine raffigura un centro abitato circondato da mura, dalle quali tuttavia rimangono esclusi alcuni edifici, e diviso a metà da un fiume. Dalla presenza delle didascalie, ed in particolare del *THEATRUM*, diviene immediato il riconoscimento di Verona, e non di una qualsiasi altra città. I tratti salienti per non confonderla sono presenti: l'Arena, il fiume, il Ponte pietra e il colle di San Pietro. Oltre gli edifici principali, tuttavia, non vi è una caratterizzazione particolare per tutti gli altri.

Si vedranno ora nello specifico gli edifici "etichettati" o chiaramente individuabili, e successivamente quelli senza riferimenti.

Il punto di vista con cui è rappresentata Verona è certamente esterno alle mura, e con una prospettiva tale da permettere la visione di tutti gli edifici, anche di quelli che risulterebbero coperti da altre costruzioni.

La forma stessa che assume la città si distingue dalle altre rappresentazioni analizzate nel *Capitolo 2*: ci troviamo davanti ad una cortina muraria di forma imprecisata, modellata per permettere la visione di tutti gli edifici, e non poligonale circondata negli angoli da torri, come è tipico nelle rappresentazioni tardo-antiche, o circolare come nelle rappresentazioni a partire dal IX-X secolo¹.

5.1 Le mura e le porte

Una delle caratteristiche particolari dell'*Iconografia* è, dunque, la forma e la modalità con cui vengono tracciate le mura: sono disegnate frontalmente su due diverse linee, distinte dall'altezza e dal colore, mentre sul lato sinistro e sul perimetro del *mons* vi è un'unica

¹X. Barral I Altet, *Scelte iconografiche al servizio di un'idea autobiografica*, op.cit., p. 142.

linea. Secondo quanto si è ricostruito tramite le fonti documentarie ed archeologiche, dopo il VI secolo le cortine murarie in opera sono due: la prima è costituita dalle mura antiche di I secolo a.C., restaurate ed in buona parte ricostruite da parte di Gallieno, che circondavano l'area entro l'ansa del fiume e il colle di S. Pietro, estese fino ad includere l'Arena; e la seconda, che si distanziava di circa 10 m dalla prima, costruita da Teodorico, occupava solamente il lato sud della città, senza includere l'anfiteatro. Dunque si potrebbe pensare che il discrimine nell'immagine tra le mura di due epoche diverse sia rappresentato dall'utilizzo del colore: in verde sarebbero le mura di Gallieno, in rosso quelle di Teodorico. Ciò è possibile se si considerano teodoriciane solamente le mura frontali, mentre quelle che racchiudono la città posteriormente, di un colore leggermente diverso, sono più antiche, oppure se supponiamo che l'autore dell'Iconografia abbia voluto rappresentare la differenza più importante solamente nelle mura visibili in primo piano e caratterizzare come generiche mura le altre.

Il *Versus* non si sofferma a lungo sulla forma della città, « Per quadrum est compaginata»², e sulle mura che la difendono, « murificata firmiter»³, ma riferisce di quarantotto torri che risplendono nella cerchia, delle quali otto più alte delle altre⁴. Queste torri potrebbero essere identificate in quelle presenti lungo la cortina muraria fatta costruire da Gallieno come rinforzo alle mura precedenti, e le otto più alte delle altre potrebbero essere quelle che circondavano le quattro porte principali di accesso alla città. Nell'*Iconografia* nella porzione di mura che si trova nella parte bassa dell'immagine, sono rappresentate quattro torri ai lati delle due porte, e due torri addossate alle mura che le intervallano.

Un'altra considerazione va fatta in merito alle porte: due sono sul lato frontale, una (o forse due) sul lato sinistro, una sul lato destro, e due in corrispondenza del *pons maromoreus*. La forma con cui sono disegnate le porte varia, e ciascuna ha degli attributi specifici.



Figura 5.1: Porta Gallieno (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona], Porta Leoni (al centro) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e Ricostruzione di Porta Leoni (a destra) [da Archivio Biblioteca Civica di Verona]

Quella che si trova nelle immediate vicinanze del fianco destro dell'Arena è caratte-

² *Versus*, v. 4.

³ *Versus*, v. 5.

⁴ «quaranta et octo tures fulget per circuitum, ex quibus octo sunt excelse qui eminent omnibus», *Versus*, vv. 5-6.

rizzata da due torri laterali di colore rosso, mentre la porta vera e propria è di colore bianco. L'identificazione di questa costruzione è controversa: sicuramente per l'importanza che ricopre nella rappresentazione dovrebbe trattarsi di una porta principale; Mor la definisce «Posterla» o «Porta Galileiana»⁵, ma non vi sono evidenze archeologiche che ne comprovino l'esistenza. Da Lisca sostiene vi siano alcuni resti verso la piazzetta Mura Galliend⁶, ma Cavalieri Manasse e Gallina ritengono si tratti di una demolizione «di un tratto dell'apparecchio e ad un tardo tamponamento del varco»⁷. La porta dell'*Iconografia* è organizzata in tre piani: al primo si trova l'apertura a volta, al secondo vi è un timpano con oculo centrale sorretto da due pilastri, ed, infine, al terzo ed ultimo vi è una fascia in muratura, disegnata con la medesima texture delle mura e culminante con merlatura, [FIGURA 5.1].

Nella porta frontale, sul lato destro dell'immagine, è stata riconosciuta, invece, porta Leoni, [FIGURA 5.1]: rappresentata come la precedente, bianca con le torri laterali rosse, è suddivisa in due piani: nella parte inferiore si trova l'apertura a volta, in quella superiore vi è un arco sorretto da due colonne doriche, sormontato da una struttura che sembra essere la metà di un esagono e con due piccole aperture quadrangolari ai lati. In questo caso non vi sono le merlature, ma come nella porta di sinistra, vi è, invece, un'attenzione particolare per la forma con cui è tracciata la sommità che sembra suggerire una forma particolare in prospettiva. Le ricostruzioni che sono state eseguite di Porta Leoni, sulla base delle evidenze ancora in opera e dei resti archeologici, hanno permesso di individuare un edificio di forma quadrangolare, con due torri laterali, la cui facciata verso l'agro era costituita da una doppia apertura voltata al piano inferiore, sovrastata da un loggiato di ordine dorico e conclusa da una fascia con lesene e un'edra semicircolare che ospitava una statua⁸. La rappresentazione particolare dell'*Iconografia* vuole quindi forse alludere a questa edra, trattandosi di una caratteristica peculiare della Porta dei Leoni.

Quanto alle altre porte, *porta Organi* sulla destra, e porta Borsari sulla sinistra, [FIGURA 5.2], esse non sono caratterizzate in alcun modo: sono strutture semicircolari a giudicare dalla direzione delle merlature, con una semplice apertura centrale e una cornice che separa la struttura portante dai merli.

Un problema sorge relativamente a Porta Borsari, in quanto sembrano esserci due porte affrontate l'una all'altra separate dalle mura: potrebbe trattarsi di una doppia visuale della medesima porta, una verso l'agro, fuori dalle mura, e una verso la città, dentro le mura. Oppure, ancora, potrebbe trattarsi della raffigurazione di Porta Borsari, quella all'interno delle mura, e dell'Arco dei Gavi, quello all'esterno.

⁵«La porta collocata dall'*Iconografia* dietro l'Arena (press'a poco all'imbocco di via Leoncino) è senza dubbio una posterla teodoriciano», G.B. Pighi, *Versus de Verona*, op. cit., p. 78, nota al v. 7.

⁶A. Da Lisca, *La fortificazione di Verona*, op.cit., p. 41.

⁷G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e di tanta importanza», op.cit., p. 86.

⁸M. Bolla, *Verona romana*, op.cit., pp. 54-64.



Figura 5.2: Porta Borsari e Arco dei Gavi (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e *Porta Organi* (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

5.2 Gli edifici da spettacolo

L'edificio caratterizzante dell'immagine è il «THEATRUM» che si trova nell'angolo in basso a sinistra; come sostiene Margherita Bolla⁹, la collocazione dell'edificio nell'immagine risulta pressoché esatta: sul tratto sudorientale delle mura e all'interno dell'aggiunta delle mura di Gallieno. Ciò che invece non risulta chiaro è come sia stata rappresentata la struttura, in quanto non è congruente con quanto ci è pervenuto. Non è possibile, infatti, dedurre con certezza se si tratti di un edificio a tre o a quattro ordini¹⁰, in quanto la parte inferiore risulta coperta dalle mura. I primi due, o tre, ordini, a seconda delle interpretazioni, sono scanditi da archi, mentre l'ultimo è a paramento continuo intervallato da finestre quadrate. La presenza di quest'ultimo ordine è con tutta probabilità frutto di un "restauro" operato dall'autore dell'*Iconografia* sulla base di esempi di grande prestigio: il Colosseo di Roma e l'Anfiteatro di Pola. Questo presuppone la conoscenza da parte del disegnatore di esempi di prestigio e di eccellenza dell'architettura romana.

L'altro aspetto che risulta oscuro nella rappresentazione, è la serie di archi posta all'interno dell'anfiteatro, nella zona in cui si dovrebbero trovare le gradinate. Margherita Bolla propone tre diverse interpretazioni: potrebbe trattarsi della trasposizione della parete interna alla prima galleria, oppure di una libera interpretazione delle gallerie interne, o, infine, del porticato che si ritiene potesse concludere internamente la *summa cavea*¹¹.

Il *Versus* parla dell'Arena e lo descrive come un «altum laberintum magnum per circuitum», ovvero un grande labirinto circolare in cui non si riusciva ad uscire se non con la luce di una lucerna o con un filo. Il riferimento del componimento poetico al mito di Teseo e Arianna è chiaro e l'anfiteatro viene paragonato al labirinto in cui era imprigionato il Minotauro. Nel Medioevo l'Arena viene caratterizzata da una connotazione "diabolica"

⁹M. Bolla, *Gli edifici da spettacolo nell'Iconografia rateriana, op.cit.*

¹⁰Ipotesi avanzate da Bolla in M. Bolla, *Gli edifici da spettacolo nell'Iconografia rateriana, op.cit.*; Coarelli e Franzoni tendono a preferire la seconda ipotesi, ossia di un edificio a quattro ordini, di cui il primo coperto dalla rappresentazione delle mura, F. Coarelli, L. Franzoni, *Arena di Verona. Venti secoli di storia*, Verona 1972, p. 72.

¹¹M. Bolla, *Gli edifici da spettacolo nell'Iconografia rateriana, op.cit.,..*

in quanto l'area, in parte demolita per la costruzione delle mura e di case private, era stata riadattata a cimitero, in alcuni arcovoli, e ad abitazioni in altri¹². Tale connotazione, tuttavia, non è presente nell'Iconografia, in cui l'edificio è "restaurato" e riportato al suo massimo splendore, benché nella realtà risultasse mutilo già a partire dall'epoca di Gallieno. Nel *Versus*, al contrario, si legge questa lieve indicazione diabolica nella descrizione del luogo come un labirinto.



Figura 5.3: Arena (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e *Porta Organi* (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

L'altro edificio da spettacolo rappresentato nell'Iconografia è l'*Arena Minor*, ossia il teatro romano. Benché l'area fosse adibita a necropoli già a partire dalla prima metà del IV secolo, nel momento in cui l'*Iconografia* viene realizzata si conosceva ancora il suo uso originale¹³. Nell'immagine l'edificio è rappresentato dalla facciata e dalla cavea: la facciata, scandita da tre ordini e altrettanti diversi colori, risulta riccamente definita da cornici e timpani decorati. Il primo piano dal basso è di colore verde e vi si aprono due accessi rettangolari, il secondo piano è costituito da una fascia di colore bianco in cui si distinguono due cornici con quello che sembra essere un fregio, il terzo, di colore rosso, è caratterizzato da un timpano cornice ad archetti e due oculi laterali. Posteriore alla facciata la cavea è disegnata come un semicerchio dal quale si scorgono in prospettiva dei gradini nel lato destro; sulla cima della scena vi è la didascalia: «arena minor».

5.3 Il fiume e il *pons marmoreus*

Anche la rappresentazione dell'Adige è problematica, come è già stato accennato nella discussione riguardo la datazione dell'*Iconografia*: il fiume sgorga dalla bocca di una figura umana maschile barbata e divide la città in due, senza disegnare l'ansa che mostra il reale andamento delle acque. La questione nasce dal fatto che molti studiosi dell'*Iconografia* considerano la personificazione del fiume il sistema tradizionale con cui esso viene rappresentato, senza soffermarsi sulle caratteristiche che lo definiscono. In realtà la tradizione antica, benché utilizzi la personificazione del corso d'acqua, non lo rappresenta mai na-

¹²Si fa riferimento alle sepolture rinvenute citate in C. La Rocca, *Dark ages a Verona, op. cit.*.

¹³M. Bolla, *Gli edifici da spettacolo nell'Iconografia rateriana, op.cit.*, p. 103; M. Bolla, *L'inumazione a Verona*, in «Aquileia Nostra», LXXVI, 2005, cc. 200-202; M. Bolla, *Il teatro romano di Verona e le sue sculture, guida breve alla mostra*, Verona 2010, pp. 40-41, fig. 71.

scente dalla bocca, quanto piuttosto da un'anfora o da un otre. Alcuni esempi celebri di rappresentazione personificata del mondo romano si trovano nelle figurazioni del Tevere o del Nilo, o ancora la personificazione del Danubio nella Colonna Traiana, o addirittura negli affreschi di Pompei. In tutti questi casi, comunque, il fiume sgorga da un'anfora o scorre intorno all'immagine dell'uomo seminudo, talvolta sdraiato, con la barba [FIGURA ??].



Figura 5.4: Particolare del fiume sulla Colonna traiana (a sinistra) [], Divinità fluviale, personificazione del fiume Sarno, affresco romano da Pompei (al centro) [immagine: Stefano Bolognini], Personificazione del fiume Adige [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

Sul fiume spicca il *pons marmoreus*: di colore bianco, piano e con cinque arcate, ben descritto da Vittorio Galliazzo nella sua monografia sui *Ponti romani*, in cui parlando dell'*Iconografia* dice:

« 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»¹⁴

Il ponte, [FIGURA 5.5], rappresentato frontalmente, è stato oggetto di varie discussioni per quanto riguarda la sua individuazione. Da Lisca, contestando le interpretazioni precedenti che individuavano nel *pons marmoreus* il *pons lapideos* delle fonti medievali, ritiene che si tratti del ponte che dall'Ottocento in poi viene chiamato *Postumio*, e che collegava in età romana il castrum con il decumano massimo. Da Lisca propone questa interpretazione in quanto il ponte rappresentato non si collega all'area del Colle di S. Pietro vicino alla

¹⁴V. 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.

chiesa di Santo Stefano, alla sinistra del teatro, bensì nelle vicinanze del Palatium, dove probabilmente si trovava il Postumio, conosciuto nelle fonti medievali come *pons fractus*¹⁵.

A distanza di cinquant'anni, Carlo Guido Mor riprende l'interpretazione del *pons marmoreus* come l'attuale Ponte Pietra, ritenendo che la rappresentazione è influenzata dalla volontà del disegnatore di rappresentarlo frontalmente¹⁶, probabilmente per dare maggior importanza al ponte stesso.

Il *Versus* parla del fiume e del ponte ai versi 20 e 21:

«pontes lapideos fundatos super flumen Adesis
quorum capita pertingit in orbem oppidum»¹⁷.

I ponti sono più di uno, a giudicare dall'utilizzo del plurale, e collegano la città e il borgo: molto probabilmente si tratta di Ponte Pietra e del Ponte Postumio. Entrambi sono *marmoreos*, perciò non vi è la differenziazione di termini che si trovano in altri testi medievali.



Figura 5.5: *Pons marmoreus* [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

5.4 Il *mons*, il *gradus* e il *Palatium*

Nella parte alta dell'*Iconografia*, oltre l'Adige, si trova la zona del Colle di S. Pietro, nella quale oltre al già citato Teatro romano, si trovano il *mons*, il *gradus* e il *Palatium*, FIGURA 5.6.

Particolare è la presenza di piante ed elementi vegetali in genere nell'area in alto a sinistra, che caratterizzano buona parte del *mons*. Storicamente, quest'ultimo, fatto eccezione per gli edifici presenti sul lato verso la città, come il Teatro e le strutture che lo corredano, la chiesa di S. Pietro, e il complesso di S. Stefano, risulta prevalentemente costituito da piante, alberi e piccoli boschetti. Ancor oggi il verde è prevalente in quell'area, tanto da costituire il Parco delle Mura.

Il *gradus* è rappresentato come una lunga scalinata che collega l'area a sinistra del Teatro con la Chiesa di San Pietro. Probabilmente esso coincide in parte con l'odierno Scalone Castel San Pietro¹⁸, che segue all'incirca il medesimo percorso. A questo elemento

¹⁵A. Da Lisca, *La fortificazione di Verona dai tempi romani sino al 1866*, Verona 1916, pp. 43-45.

¹⁶C.G. Mor, *Dalla caduta dell'impero al comune*, op. cit., pp. 39 e 232-233 (Appendice H). Altri studi sulla questione: L. Beschi, *Verona romana. I monumenti*, in *Verona e il suo territorio, I*, op. cit., pp. 373-381; P. Gazzola, *Ponte Pietra a Verona*, Firenze 1963.

¹⁷*Versus*, vv. 20-21.

¹⁸E. Napione, A. Arzone, *Repertorio delle identificazioni degli edifici rappresentati nell'Iconografia rateriana*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'iconografia rateriana*, op.cit., p. 214.

architettonico apparentemente di scarso interesse viene assegnato nell'*Iconografia* un ruolo di primaria importanza, dal momento che non solo la scalinata è rappresentata, ma le viene assegnata anche una didascalia, come avviene per gli edifici più importanti.

Il *Palatium* è disegnato nell'*Iconografia* con una forma simile a quella utilizzata per le porte di Gallieno e dei Leoni: due torri di colore rosso circondano un edificio di colore bianco in cui si trova un'apertura ad arco, due cornici marcapiano inframmezzate da un clipeo, ed infine una terminazione a merlatura¹⁹. All'interno di quello che si può ragionevolmente ritenere il portone di accesso si trova la didascalia.

Il fatto che il Palazzo di Teodorico sia rappresentato come una porta può nascere dalla lettura dell'Anonimo Valesiano che riferisce del palazzo collegato ad una porta:

«porticus a porta usque ad palatium»²⁰.

Anche Mor ritiene fondata l'esistenza di un porticato che collegasse il Palazzo con il Teatro e con la porta che si trovava nei pressi di Santo Stefano²¹, ma Cavalieri Manasse e Gallina smentiscono questa ipotesi, sostenendo che non vi sia un fondamento e che il porticato unisse unicamente la porta di via Redentore con l'odeon²².



Figura 5.6: *Mons e gradus* (a sinistra) [particolare da *Iconografia rateriana* CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e *Palatium* (a destra) [particolare da *Iconografia rateriana* CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

Certamente, dunque, nei pressi del Palazzo vi era una porta (porta di via Redentore o porta Organi), che il disegnatore dell'*Iconografia* ha confuso, probabilmente a causa delle parole dell'Anonimo Valesiano, con il Palazzo stesso, ed ha rappresentato nel medesimo edificio. Nel *Versus* non si fa riferimento nello specifico né al mons, né al gradus, né al Palazzo, si descrive in generale l'area del *Castrum* come una zona ben difesa:

«Castro magno et excelso et firma pugnacula»²³.

¹⁹G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e di tanta importanza», *op. cit.*, pp. 83-84.

²⁰*Excerpta Valesiana*, ed. J. Moreau, Lipsia 1961, p. 20.

²¹G.C. Mor, *Dalla caduta dell'Impero al comune*, *op. cit.*, p. 8.

²²G. Cavalieri Manasse, D. Gallina, «Un documento di tanta rarità e di tanta importanza», *op. cit.*, p. 84, nota 62.

²³*Versus*, v. 19.

5.5 L'*horreum* e l'*organum*

Nella parte inferiore dell'*Iconografia* si trova una delle rappresentazioni più controverse, insieme all'*organum*, dell'intera immagine: l'*horreum*. Si tratta di una costruzione a pianta centrale con un'ampia apertura, due loculi nella fascia superiore ed una lanterna sommitale; la forma è ben diversa da quella che ci si aspetterebbe di trovare per un deposito o un granaio, perciò Silvia Lusuardi Siena propone si tratti di un cambio di destinazione d'uso di un edificio preesistente, che sembra assomigliare ad un luogo di culto. Cristina La Rocca ne ha proposto l'identificazione in una struttura circolare, adibita forse a cisterna, rinvenuta in vicolo Stella²⁴. Dal momento che quest'ultima non è oggi accessibile in alcun modo²⁵, non è possibile riconoscerla con certezza l'edificio rappresentato nell'*Iconografia*.

Per quanto riguarda l'*organum*, invece, la questione è complicata ulteriormente dalla didascalia stessa: in entrambe le rappresentazioni dell'*Iconografia* è presente la dicitura «orfanum», nella quale è stato riconosciuto un errore presumibilmente grafico dell'autore, ed è stata corretta in «organum». Si tratterebbe dunque di un "macchinario" legato al fiume, e all'utilizzo delle sue acque: un mulino o un'idrofora per l'irrigazione. Nell'*Iconografia* è rappresentato come una sorta di torre in blocchi bianchi che poggia su cinque gradini di colore rosso. La verticalità della costruzione è interrotta da una cornice sulla quale poggia un colonnato di andamento circolare, chiuso in cima da una fascia con motivo a greca di colore rosso.

L'edificio è caratterizzato nel dettaglio, ed è dunque legittimo pensare che fosse importante e riconoscibile nel panorama cittadino. Storicamente l'area intorno al monastero di Santa Maria in Organo, grazie all'allargamento del corso del fiume e dell'isola che vi si trovava al centro²⁶, è stata utilizzata come punto di attracco per mulini.

Paolo Francesco Forlati riconosce nell'*organum* una particolare funzione: quella dell'orologio solare. Egli ritiene che quello rappresentato dall'*Iconografia* sia un meccanismo sonoro funzionante per mezzo idraulico, costruito in epoca romana e andato perduto con Teodorico²⁷. In questo orologio ogni arco determina l'ora quaternaria, composta di tre ore temporali; l'ombra segna il momento della giornata ed un sistema sonoro indicava l'orario ai cittadini. Il funzionamento, dunque, è il medesimo di quello della meridiana, con la differenza che il posizionamento così in alto ne rende impossibile la lettura, e perciò vi è il segnale acustico.

Cassiodoro in una sua lettera parla di questo congegno:

« Unum in quo humana sollertia videtur colligi, quod totius caeli noscitur spatia pervagari: aliud ubi solis meatur sine sole cognoscitur et a quibus guttantibus horarum spatia terminantur »²⁸.

²⁴C. La Rocca, «*Dark Ages*» a Verona, *op. cit.*, p. 87, nota 66.

²⁵C. La Rocca fa riferimento a questa struttura rinvenuta negli scavi del 1951 (C.A., p. 110) confermando che il dato non è più verificabile. C. La Rocca, «*Dark Ages*» a Verona, *op. cit.*, p. 87, nota 66.

²⁶L'attuale piazza Isolo costituiva una vera e propria isola al centro dell'Adige e l'odierno Interrato dell'acqua morta era l'originale ansa del fiume.

²⁷P.F. Forlati, *Segnatempo Veronensis*, 1987.

²⁸Lettera «*varie*» XLV, Cassiodoro, Biblioteca Apostolica Vaticano, data anno 507.

«Uno (orologio solare) in cui sembra raccolta l'industriosità umana, poiché vediamo descrivere il cammino della volta celeste; l'altro (clessidra interna) in cui il percorso del Sole è conosciuto senza il suo intervento essendo regolato dal gocciolare dell'acqua».

La testimonianza dell'esistenza di questo meccanismo potrebbe essere la presenza di due blocchi iscritti di pietra rossa trovati nelle vicinanze del Teatro Romano²⁹. In una lettera successiva Cassiodoro cita ancora l'*organum* in riferimento alle vicende che coinvolgono Teodorico:

«Quapropter salutantes gratia consueta per harum partitores illum et illum oblectamenta prudentia vestrae horologia cum suis dispositoribus destinanda»

³⁰

Sembra, dunque, che Teodorico abbia inviato l'orologio al re dei Borgundi, ed insieme al meccanismo idraulico abbia mandato anche personale esperto per il montaggio. In questa occasione quindi è possibile che l'*organum* sia stato smontato dalla collocazione originale di Verona per essere inviato altrove. Questo fatto spiegherebbe l'assenza di notizie che lo riguardano, se non l'*Iconografia* e il toponimo che è rimasto nel luogo. Nè l'*horreum*, nè l'*organum* sono citati dal *Versus*.



Figura 5.7: *horreum* (a sinistra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] e *organum* (a destra) [particolare da Iconografia rateriana CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

5.6 Le chiese

Uno dei punti più controversi della discussione riguardante l'*Iconografia* è l'assenza di campanili nel disegno, benché diversi studiosi abbiano riconosciuto negli edifici chiese o complessi ecclesiastici. L'unica ad essere esplicitamente citata è, infatti, l'*Ecclesia S. Petri*, posizionata sulla cima del mons, il cosiddetto colle di San Pietro. Giampaolo Trevisan³¹

²⁹Pietre catalogate con n. 534-553 presso museo Maffeiano e Teatro Romano.

³⁰Lettera «varie» XLVI, Cassiodoro, Biblioteca Apostolica Vaticano, data anno 507.

³¹G. Trevisan, *Campane e campanili nell'altomedioevo*, in S. Lusuardi Siena, E. Neri (a cura di), *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Milano 23-25 febbraio 2006, Firenze 2007, pp. 135-148.

data le prime torri campanarie al X secolo, e dunque, se si considera l'*Iconografia* opera di Raterio, o comunque a lui contemporanea, non è giustificata la loro assenza nel disegno. Se invece si considera il fatto che la realizzazione di torri legate ai complessi ecclesiastici precede la nascita del campanile, allora è possibile avvalorare l'ipotesi di Silvia Lusuardi Siena che riconosce nell'unica torre caratterizzata da trifore e assenza di colore presente nell'*Iconografia* come la sede episcopale della città³².



Figura 5.8: *Ecclesia S. Petri* (a sinistra) [particolare da *Iconografia rateriana* CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona] ed il complesso episcopale (a destra) [particolare da *Iconografia rateriana* CXIV (106), Biblioteca Capitolare di Verona]

Il fatto curioso è la totale assenza di chiese nell'*Iconografia* ed il lungo elenco delle stesse presente nel *Versus*. Risulta chiaro, dunque, che si trattino di due rappresentazioni con finalità diverse: nell'*Iconografia* gli edifici ecclesiastici non sono importanti per la descrizione della città e per la sua caratterizzazione, mentre sono maggiormente degni di nota gli edifici della romanità; al contrario, nel *Versus* è più importante celebrare la città attraverso i Santi che la proteggono e, dunque, tramite le chiese che li ospitano.

5.7 Confronto con altre rappresentazioni

A questo punto risulta utile fare un confronto tra l'*Iconografia* e le immagini di città portate come esempio nel *Capitolo 2*. Per quanto riguarda la struttura generale con cui è composta l'immagine, non possiamo definire con precisione la forma delle mura: non è poligonale, come nel caso di Santa Maria Maggiore, delle Miniature delle Bibbie di Carlo il Calvo, o del dittico d'avorio di Colonia, né di forma circolare come nel caso della Gerusalemme di Madaba. In questo caso le mura sono dritte frontalmente, così come nella città di Classe di Sant'Apollinare, e con andamento irregolare sugli altri lati. Anche il tratto che definisce i blocchi che le compongono somigliano a quelli del mosaico ravennate, ma le torri sono diverse e per la presenza di finestrelle e bifore, hanno maggior affinità con quelle delle due bibbie.

In generale gli edifici che non sono caratterizzati da didascalie nell'*Iconografia*, sono piuttosto simili tra loro: le dimensioni sono variabili, ma quasi tutti hanno una forma timpanata con una porta rettangolare sul lato frontale. Per questo motivo è evidente il confronto possibile con la Gerusalemme del mosaico di Santa Pudenziana e Gerusalemme e Betlemme di Santa Maria Maggiore. Con la città Santa di quest'ultima serie di mosaici,

³²S. Lusuardi Siena, *Il problema del Palatium*, *op.cit.*

l'Iconografia ha in comune la presenza di un edificio a cupola: a Verona sono in realtà due, *l'horreum* e l'edificio accanto con tre cupole, mentre nell'immagine romana è una soltanto, con l'accesso a volta e due finestrelle laterali, che ricordano, in parte, le porte laterali dell'*Iconografia*.

Una certa similitudine è riscontrabile anche negli edifici delle due bibbie di Carlo il Calvo, permettendo il confronto anche con miniature, e non solamente con mosaici, che hanno evidentemente necessità grafiche dovute alla tecnica utilizzata. Nelle miniature i monumenti e le abitazioni sono molto stilizzate visibili solo in parte per la presenza della personificazione di Roma, ma la forma è la medesima di quella riscontrata nell'*Iconografia*.

Una differenza sostanziale che si può osservare con il mosaico di Santa Pudenziana, ad esempio, è nel modo in cui vengono particolareggiati i colonnati e gli edifici stessi. Nell'*Iconografia* le forme sono molto simili tra loro e l'unica cosa che li rende diversi gli uni dagli altri è la presenza di oculi e finestrelle che variano nella disposizione. Al contrario gli edifici con didascalia sono molto ben particolareggiati e hanno cornici ed elementi decorativi diversi gli uni dagli altri. Questo probabilmente è dato dalla necessità di distinguere ulteriormente i monumenti con maggiore importanza nell'immagine.

Rimanendo nell'ambito della grafica degli edifici è bene prestare attenzione ai tratti che vengono utilizzati nell'*Iconografia* per caratterizzare i tetti: la maggior parte sono a spioventi, fatta eccezione per quelli con didascalia, per le porte, per l'edificio centrale con tre cupole, e sono composti di rettangoli di dimensioni variabili. La stessa tecnica è riscontrabile in gran parte delle immagini prese ad esempio, anche se in maniera più chiara e leggibile è visibile nei mosaici, più che nelle miniature.

Possiamo quindi sostenere che, in generale, *l'Iconografia* riprende lo stile musivo nella rappresentazione della città, privilegiando una visione totale degli edifici che la compongono, seguendo la corrente "orientalista", come nella Gerusalemme di Madaba, ma caratterizzandoli come nei mosaici occidentali.

Come si è visto, la Verona dell'*Iconografia* non è parte di un racconto, come accade nelle miniature delle due bibbie o nell'altare di Vuolvino dove la città è solamente un simbolo, né come negli altri mosaici considerati, dove fa comunque parte di un racconto, ma è essa stessa la protagonista, senza l'intercessione di personaggi.

Negli esempi portati la città ha due significati principalmente: da un lato è rappresentazione di Gerusalemme, terrena e celeste, o di altre legate alla storia di Gesù, come nel caso di Betlemme o Nazaret, dall'altro introduce il tema del viaggio da o verso un luogo.

L'*Iconografia*, dunque, potrebbe in qualche modo essere legata al tema del viaggio. Benché non ci si trovi davanti ad un esempio simile all'altare di Vuolvino di Milano o alle due Roma delle bibbie, anche Verona potrebbe rappresentare in qualche modo la meta di un viaggio.

Nello specifico, se consideriamo valida l'ipotesi che Raterio abbia fatto commissionare *l'Iconografia* come "ricordo" del tempo trascorso a Verona, possiamo considerare l'immagine legata ad un viaggio che parte da Verona e arriva a Lobbes. Al contrario, se presupponiamo l'esistenza di un monaco lobbiense di epoca successiva che decida di approfondire le vicende del vescovo, egli ha compiuto un viaggio, metaforico o verosimilmente anche reale, verso Verona.

Come accennato in precedenza, l'immagine della città diventa simbolo identitario della stessa e viene utilizzata per l'autenticazione di atti comunali. Un esempio di questo utilizzo si trova anche a Verona, con un sigillo attestato più volte. Il primo a farne menzione è Biancolini³³, il quale studiando il manoscritto, oggi perduto, della *Storia di Verona* di Canobbio trova notizia di un sigillo sulla concessione di un privilegio da parte del Vescovo Berno all'Abate di San Fermo³⁴. Una seconda attestazione è data da un atto con il sigillo datato 1175³⁵; ed, infine, una terza, in un trattato commerciale tra Verona e Venezia del 1193³⁶.

Con tutta probabilità il medesimo sigillo fu utilizzato anche per sigillare una deliberazione del Consiglio di Verona del 1201, di cui è a noi pervenuta una descrizione dettagliata tramite gli scritti di Pileatino di Desiderato e Bonomo. Quest'ultimo sostiene che sul sigillo vi fossero scolpite le mura e le porte della città e tre torri con una croce ciascuna. Vi è inoltre un'iscrizione che identifica la città.

A noi oggi sono pervenute due copie di sigilli della città di Verona: uno conservato al museo di Castelvechio [FIGURA 5.9], e uno citato e studiato da Maffei nella *Verona Illustrata*[FIGURA 5.10]. Entrambi presentano un edificio cupolato e una cortina muraria con porte. Nel suo studio Maffei ipotizza che la costruzione sia il Palazzo di Teodorico.



Figura 5.9: (a sinistra) Copia in piombo del sigillo di Verona, Museo di Castelvechio [A. Arzone, *L'Iconografia rateriana e il sigillo medievale di Verona, op.cit.*, p. 196]

Figura 5.10: (a destra) Sigillo di Verona studiato da Maffei [da S. Maffei, *Verona Illustrata, op.cit.*, p. 231]

Nelle forme con cui sono disegnati gli edifici nei sigilli non vi sono somiglianze sostanziali con quelle dell'*Iconografia*, e dunque non è logico operare un confronto di questo genere. Tuttavia è utile considerare il contesto nel quale i sigilli vengono creati ed utilizzati, ossia per affermare l'identità Comunale: non si tratta di immagini reali di città, ma di identificazioni delle stesse tramite un palazzo, una costruzione o una semplice cerchia muraria.

³³G.B. Biancolini, *Dei Vescovi e Governatori di Verona*, Verona 1757, pp. 43-44.

³⁴La datazione sarebbe dunque da far risalire all'XI secolo, ma Antonella Arzone tende a ritenere inesatta l'attestazione del Canobbio, in quanto non risultano vescovi con quel nome a Verona in quell'epoca. A. Arzone, *L'Iconografia rateriana e il sigillo medievale di Verona, op.cit.*, p.188.

³⁵C. Cipolla, *Note di storia veronese*, in «Nuovo Archivio Veneto», VI, 1893, pp. 111-113.

³⁶C. Cipolla, *Trattati commerciali e politici del sec. XII, inediti o imperfettamente noti*, in G.C. Mor (a cura di) *Scritti di Carlo Cipolla, Studi federiciani*, 2, Verona 1978, p. 585; C. Cipolla, *Intorno alla carta del 1193 che regolava le relazioni di carattere privato tra Veneziani e Veronesi*, in G.C. Mor, *Scritti di Carlo Cipolla, op.cit.*, p. 625.

Conclusione

L'obiettivo che ci si era posti all'inizio di questa ricerca era quello di individuare analogie e differenze tra la città reale, e dunque ricostruita attraverso le fonti archeologiche, e la città rappresentata. Questo confronto, operato nello specifico caso di Verona, ha evidenziato la discrepanza tra il centro abitato e la sua immagine, confermando il fatto che l'Iconografia non sia una "fotografia" della città di X secolo.

L'analisi generale delle città tardo antiche ed altomedievali ha permesso di individuare le caratteristiche principali che le definiscono, rivelandosi fondamentale per l'approfondimento della conoscenza su Verona. Le rappresentazioni di città grafiche e letterarie portate ad esempio hanno messo in luce i modelli di riferimento di *Iconografia* e *Versus*, permettendo di inserire in maniera più precisa queste due importanti immagini di Verona nel loro contesto.

Il *Versus*, in quanto rappresentazione letteraria della città, si inserisce correttamente nel *topos* delle *Laudes*, in quanto segue lo schema prefissato per la descrizione della città. Verona, infatti, così come Milano, viene descritta da pochi elementi che la fanno assomigliare alla Gerusalemme celeste, e successivamente connotata dal proprio carattere cristiano. È chiaro, dunque, che la rappresentazione letteraria seguisse un modello ben specifico e a quello si dovesse adattare, senza rispettare le caratteristiche peculiari del singolo centro abitato. Lo stesso avviene per le immagini grafiche: vi è essenzialmente un modello che viene adottato e modificato a seconda delle esigenze. In realtà le modalità di rappresentazione sono principalmente due: da un lato la città è una sorta di piccolo ideogramma che ubica la scena in primo piano in un determinato luogo, dall'altro il centro abitato è una cortina muraria nella quale è contenuta un'azione come parte di una narrazione, o degli edifici. L'*Iconografia rateriana* si inserisce in questa seconda categoria, benché si tratti di un caso anomalo. Nelle rappresentazioni tradizionali, infatti, le abitazioni e le costruzioni inserite all'interno delle mura erano simili le une alle altre, senza particolari tratti distintivi o caratteristiche particolari, mentre nel caso dell'immagine di Verona ci troviamo ad una caratterizzazione molto precisa di determinati edifici, tanto da essere addirittura contrassegnati da didascalie. Gli edifici rappresentati nell'*Iconografia* hanno caratteri simili a quelli di immagini di altre città, ma non vi è una corrispondenza assoluta e precisa.

Ciò che è certo è l'assenza di corrispondenza assoluta tra la forma degli edifici rappresentati e il paesaggio urbano di X secolo. Come abbiamo visto, alcuni edifici, come il *THEATRUM*, l'*Arena Minor* e l'*Ecclesia S. Petri*, sono ubicati nel luogo corretto, e circondati da elementi che li renderebbero riconoscibili anche se la didascalia fosse assente. Altre costruzioni, al contrario, sono rappresentate in posizioni diverse rispetto a quello che ci si aspetterebbe, come nel caso del *pons*, o della sovrapposizione delle mura. Questo

avviene, a mio avviso, per esigenze grafiche. Per essere un disegno, infatti, è fin troppo accurato nell'ubicazione degli edifici, e le lievi incongruenze tra la rappresentazione e la realtà confermano l'ipotesi secondo cui chi realizza l'*Iconografia* abbia avuto la possibilità di vedere la città e di conoscerne il suo assetto urbano, ma forse non ci abbia vissuto così a lungo da averne assimilato la storia.

Come si è visto in precedenza, infatti, le didascalie riprendono toponimi ben precisi che vengono confusi in alcuni casi, o non corrispondono a quelli comunemente utilizzati per riferirsi agli edifici, come ad esempio con il *THEATRUM*, chiamato normalmente anfiteatro o Arena, o l'*Arena minor* definita tradizionalmente teatro.

Come si è detto, così come il *Versus* non è una descrizione fedele della città, ma un componimento che si basa su uno schema ben preciso, anche l'*Iconografia* è contestualizzabile in un modo di concepire l'ambiente che va oltre la mera fisionomia urbana. Possiamo ipotizzare, infatti, che quest'ultima sia una rappresentazione legata al viaggio.

Gran parte delle immagini di città hanno questo tema intrinseco, e sfruttano il centro urbano come punto di partenza o di arrivo per la scena che illustrano; gli stessi centri urbani fanno parte di un'azione, non sono mai luoghi statici. Per questo anche l'*Iconografia*, verosimilmente, è legata ad un'azione. Potrebbe essere il modo con cui Raterio porta con sé il ricordo di Verona, e quindi fa disegnare una città identificata dai suoi edifici più importanti e per lui maggiormente significativi, creando un'immagine in cui lo splendore classico della città romana si impone sulla città della sua epoca, creando uno stereotipo della città perfetta, somigliante alla Gerusalemme celeste. Oppure, potrebbe essere il viaggio di accostamento alla città fatto attraverso la conoscenza dei testi e della vita di Raterio, che incuriosiscono l'autore a tal punto da spingerlo a visitare la città e a rappresentarla secondo i canoni della città romana.

In ogni caso, ciò che risulta più rilevante, sono gli elementi innovativi inseriti nella stessa *Iconografia*, che la differenziano dalle altre rappresentazioni bizantine, tardoantiche e altomedievali, non modificano il sostanziale schema di fondo che accomuna le immagini di città. Per concludere, l'*Iconografia* rappresenta una Verona immaginaria, costituita di edifici classici restaurati e di abitazioni non definite, che rispetta i canoni delle immagini di città tradizionali: le mura e le torri che circondano edifici, che a loro volta "circondano" gli abitanti, in uno schema di cerchi concentrici.

Non vi è, quindi, la necessità di riconoscere i singoli edifici nell'*Iconografia*, poiché non sono importanti per definire la città: la città è costituita principalmente di mura, e questo è l'unico elemento imprescindibile per poterla rappresentare, gli altri sono elementi inseriti per "riempire lo spazio". Gli edifici importanti sono contrassegnati dalle didascalie, ma secondo la logica della città che viene rappresentata, potrebbero anche non essere presenti, sono un *surplus*.

L'*Iconografia rateriana* è la Verona vista attraverso lo schema con cui si rappresentano le città, con l'innovativa introduzione di un gran numero di edifici specifici contrassegnati e correttamente ubicati.

Indice delle abbreviazioni

ASVr Archivio di Stato di Verona

C.A. Carte archeologiche

CDL Codice Diplomatico Longobardo

CDV Codice Diplomatico Veronese

DBI Dizionario Biografico degli Italiani

PL Patrologia Latina

Bibliografia

Antolini C., *Una traduzione italiana della Chronica Parva, Monumenta ferrariensis historiae, Scriptores*, fascicolo I, Noto 1899, pp. 13-40.

Arzone A., Napione E. (a cura di), *L'Iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, atti del seminario di studi 6 maggio 2011, Museo di Castelvecchio, Verona 2012.

Arnaldi G., *Anastasio Bibliotecario a Napoli*, in DBI, 3, Roma 1961, pp. 6-8 e 29.

Arthur P., *Naples. From Roman Town to City State: An Archeological Perspective*, London 2002, pp. 90-93.

Augenti A., *Archeologia dell'Italia medievale*, Bari 2016. E prima A. Augenti, *Archeologia della città medievale*, in «Archeologia Medievale».

Baldini Lippolis I., *La processione dei Martiri in S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in A. Coscarella, P. De Santis (a cura di), *Martiri, Santi, patroni: per una archeologia della devozione*, Atti del Congresso Nazionale di Archeologia cristiana, Università della Calabria, Aula Magna, 15-18 Settembre 2010, Università della Calabria 2012, pp. 383-395.

Barconi M., *Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana. La storia, i restauri, le interpretazioni*, Todi 2016.

Barral I Altet X., *Scelte iconografiche al servizio di un'idea autobiografica: la Verona di X secolo secondo il vescovo Raterio*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 133-152.

Biancolini G.B. , *Dei vescovi e dei governatori di Verona. Dissertazioni due*, Verona 1757.

Bolla M., *L'inumazione a Verona*, in «Aquileia Nostra», LXXVI, 2005, cc. 200-202.

Bolla M., *Il teatro romano di Verona e le sue sculture, guida breve alla mostra* (Verona 2010), Verona 2010.

Bolla M., *Gli edifici da spettacolo nell'Iconografia rateriana*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 99-108.

Bolla M., *Verona romana*, Verona 2014.

Bonetto G.B.(a cura di), *Le carte della chiesa di S. Stefano di Verona, dal secolo X al 1203*, Verona 2000.

Brogio G.P., *Capitali e resistenze regie nell'Italia longobarda*, in G. Ripoll, J.M. Gurt (a cura di), *Sedes regiae (ann. 400-800)*, Barcellona 2000; pp. 134-162.

- Brogiolo G.B., *I processi di stratificazione del periodo III nelle domus di S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, Firenze 2005, pp. 328-349.
- Brogiolo G.P., *Le origini della città medievale*, Mantova 2011.
- Brogiolo G.P., Gelichi S., *La città nell'alto medioevo italiano. Archeologia e storia*, Roma-Bari 1998.
- Brogiolo G.P., Ward-Perkins B. (a cura di), *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Leiden-Boston Koln 1999.
- Cammarosano P., *Nobili e re. L'Italia politica dell'alto medioevo*, Roma-Bari 1998.
- Cappiotti F., Varanini G.M., *Il pons marmoreus e gli edifici ai piedi del castrum*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 109-132.
- Caporusso D. (a cura di), *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana, 1982-1990*, I-III, 1991, p. 154, per quanto riguarda Milano.
- Carver M., *Archeologia urbana in Europa*, in G.P. Brogiolo (a cura di), *Archeologia urbana in Lombardia*, Modena 1984, pp. 9-21.
- Carver M., *Valutazione, strategia ed analisi nei siti pluristratificati*, «Archeologia Medievale», X, pp. 49-71.
- Carver M., *Archeological Value ed Evaluation*, Mantova 2003.
- Castagnetti A., Varanini G.M., *Il Veneto nel medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, Verona 1989.
- Cavaliere Manasse G., *Le mura di Verona*, in *Mura delle Città Romane della Lombardia*. Atti del convegno, Como 23-24 marzo 1990, Como 1993, pp. 179-215.
- Cavaliere Manasse G., *Le mura teodoriciane di Verona*, in *Teodorico il Grande e i Goti d'Italia*, Atti del XIII congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano 2-6 novembre 1992, Spoleto 1993.
- Cavaliere Manasse G., Hudson P.J., *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in G.P. Brogiolo (a cura di), *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardo antico e alto medioevo*, II convegno archeologico del Garda, Gardone Riviera (Brescia) 2-9 ottobre 1998, Mantova 1999, pp. 71-91.
- Cavaliere Manasse G., Gallina D., *«Un documento di tanta rarità e di tanta importanza». Alcune riflessioni sull'Iconografia rateriana*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 71-98.
- V. Cavallari, *Raterio e Verona (qualche aspetto di vita cittadina nel X secolo)*, Verona 1967, p. 18.
- Chiesa P. (a cura di), *Le Cronache mediavali di Milano*, Milano 2001.
- Chittolini G., *"Quasi città". Borghi e terre in area longobarda nel tardo Medioevo*, «Società e storia», 47, 1990, pp. 3-26.
- Cimino P.A., Mai G.M., Redaelli V. (a cura di), *Dizionario di storia urbana*, Sant'Arcangelo di Romagna 2010, p. 282.

- Cipolla C., *Per la leggenda di re Teodorico in Verona*, in *Per la storia d'Italia e dei suoi Conquistatori nel medioevo più antico. Ricerche varie*, Bologna 1895, pp. 575-690.
- Cipolla C., *L'antichissima Iconografia*, in «Memorie della R. Accademia dei Lincei», CCXCVIII, 1901, pp. 49-60.
- Cirelli E., *Le città dell'Italia del nord nell'epoca dei Re (888-962 AD)*, in M. Valenti, C. Wickham (a cura di), *Italy, 888-962: a Turning Point*, Turhout 2013, pp. 131-168.
- Cò G., *Vescovi, re, imperatori: Anastasio Bibliotecario tra Occidente e Oriente*, tesi di dottorato, Trento 2015.
- Coarelli F., Franzoni L., *Arena di Verona: venti secoli di storia*, Verona 1973.
- Coden F., *Testimonianze architettoniche a Verona nell'epoca del vescovo Raterio*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 153-166.
- Colombo A., *Il Versus de Mediolana civitate dell'anonimo liutprandeo e l'importanza della metropoli lombarda nell'alto medioevo*, in *Miscellanea di studi lombardi in onore di Ettore Verga*, Milano 1931, pp. 69-104.
- Da Lisca A., *Le fortificazioni di Verona dai tempi dei romani al 1866*, Verona 1916.
- Delogu P., *Il regno longobardo*, in G. Galasso (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. I, Torino 1980, pp. 1-216.
- Delogu P., *Spazi economici delle città nell'Italia del VIII secolo*, in A. Garcia, R. Izquierdo, L. Olmo, D. Peris (a cura di), *Espacios urbano en el occidente mediterraneo (S. VI-VIII)*, Toledo 2010, pp. 29-43.
- Di Dario B.M., *La 'Notitia Dignitatum'. Immagini e simboli del Tardo Impero Romano*, Padova 2006.
- Fainelli V. (a cura di), *Codice diplomatico veronese, I, Dalla caduta dell'impero romano alla fine del periodo carolingio*, Venezia 1940.
- Fainelli V., *Codice diplomatico veronese nel periodo dei re d'Italia*, Venezia 1963.
- Fasoli G., *La coscienza civica nelle "Laudes civitatum"*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, Atti dell'XI Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Accademia Tudertina, Todi 1972, p. 13 nota 6.
- Ferro N., *Gli antichi cronisti astesi Ogerio Alfieri, Guglielmo Ventura e Secondino Ventura, secondo il testo dei Monumenta Historia Patriae...*, Alessandria 1990.
- Fizzi A., *Memorie per la storia di Ferrara*, Seconda edizione, Ferrara 1850, pp. 242-243.
- Flores d'Arcais F., *Aspetti dell'architettura chiesastica a Verona tra alto e basso medioevo*, in G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri*, Verona 1980, p. 350.
- Fogolari G., *La zona archeologica*, in *Tre interventi nei centri storici di Verona e Vicenza*, Verona 1980, pp. 129-136.
- Forlati P.F., *Segnatempo Veronensis*, 1987.
- Franzoni L., *Il problema del Palatium teodoriciano a Verona*, «Architetti a Verona», 20, 1962, p. 31.

- Franzoni L. , *Le «case» di Teodorico a Verona*, «Architetti Verona», 4 (1962).
- Frugoni C., *Una lontana città: sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983.
- Galliazzo V., *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. (Ristampa: Conegliano 2009).
- Gandolfo F., *Il ruolo della scrittura nel mosaico del medioevo romano*, in C. Carbonetti, S. Luca, M. Signorini, *Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte*, Atti del convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Roma 25-29 ottobre 2012, Spoleto 2015, pp. 439-470.
- Gelichi S. , *Le città in Italia tra VI e VIII secolo: riflessioni dopo un trentennio di dibattito archeologico*, in A. Garcia, R. Izquierdo, L. Olmo, D. Peris, *Espacios urbanos en el Occidente Mediterráneo "s. VI-VIII)*, Toledo 2010, Toletum Visigodo, vol. 1, pp. 65-85.
- Golinelli P. (a cura di), *Vita di Matilde di Canossa*, Milano 2008, pp. 58-59.
- Gorni G., *Il "Liber Pergaminus" di Mosè de Brolo*, "Studi medievali", s. 3a (1970), pp. 409-460.
- Guidobaldi F., *Edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardoantica*, in A. Giardina (a cura di), *Società romana e impero tardoantico, II. Roma: politica, economia, paesaggio urbano*, Roma-Bari 1986.
- Lambert C., *Le sepolture in urbe nella norma e nella prassi*, in L. Paroli (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del convegno (Ascoli Piceno, 1995), Firenze 1997, pp. 285-293.
- Lanza E. , *Le carte del Capitolo della cattedrale di Verona, I, (1101-1151)*, Roma 1998.
- La Rocca C., «Dark ages» a Verona. *Edilizia privata, aree aperte e strutture pubbliche in una città dell'Italia settentrionale* in «Archeologia Medievale», XIII, 1986, pp. 281-302.
- La Rocca C., *Lo spazio urbano tra VI e VIII secolo*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 50, Spoleto 2003, pp. 397-436.
- Liutprandus Cremonensis S. , *Antapodosis*, in *Liutprandi Cremonensis opera omnia*, cura et studio P. Chiesa, Turnholt 1998 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, CLVI), p. 51.
- Lorenzoni G., *Dall'occupazione longobarda al Mille*, in L. Puppi (a cura di), *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, Verona 1978, pp. 135-170.
- Lusuardi Siena S. et al., *Le tracce materiali del cristianesimo dal tardoantico al Mille*, in A. Castagnetti - G.M. Varanini, *Il Veneto nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Trevigiana*, Verona 1989, pp. 103-46.
- Lusuardi Siena S., s.v. *Teodorico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 2002, vol. X, pp. 118-125.
- Lusuardi Siena S., *L'origine dell'archetipo e il problema del palatium: una cronologia di VI secolo?*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia materiana, op. cit.*, pp. 59-70.
- Hudson P.J., *Contributi archeologici alla storia dell'insediamento urbano veneto (IV-XI secolo)*, in A. Castagnetti, G.M. Varanini (a cura di), *Il Veneto nel medioevo, Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, II, Verona 1989, pp. 329-348.

- Mabillon J., *Vetera analecta, sive Collectio veterum aliquot operum et opusculorum omnis generis, carminum, epistolarum, diplomatum, epitaphiorum, etc, cum itinere germanico, adnotationibus et aliquot disquisitionibus*, Parigi 1723 (stampato secondo l'edizione del 1675).
- Maffei S. , *Verona illustrata*, Verona 1731-1732, I, libro VII.
- Maffei S., *Verona illustrata. Parte prima*, Verona 1732.
- Maffei S., *Compendio della Verona illustrata principalmente ad uso de' forestieri*, Verona 1975, pp. 54-56, 76-78.
- Majocchi P., *Le città europee dell'alto medioevo tra storia e archeologia (secoli V-X)*, «Reti Medievali», 11, 2010.
- Manacorda D. , *Crypta Balbi. Archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Milano 2001, pp. 48-49.
- Marconi P., *Verona romana*, Bergamo 1937.
- Messori Roncaglia Mari M.T., *Laude per San Geminiano: patrono di Modena*, Modena 1945.
- Mor G.B., *Dalla caduta dell'Impero al Comune*, in *Verona e il suo territorio. Volume II - Verona medievale*, Verona 1964, pp. 3-242.
- Mor C.G., *Dalla caduta dell'impero al comune*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona, 1964, pp. 32-232-233.
- Mor G.C. (a cura di), *Scritti di Carlo Cipolla*, I, Verona 1978, pp. 235-250.
- Moreau J. (a cura di), *Excerpta Valesiana*, Lipsia 1961.
- Napione E., Arzone A., *Repertorio delle identificazioni degli edifici rappresentati nell'Iconografia rateriana*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'iconografia rateriana, op.cit.*, p. 214.
- Novati F., *Il De Magnalibus ed una cronaca Vestfagliense del trecento*, ASL, 42, 1915, pp. 465-467.
- Nuti L., *La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi.*, in D. Calabi, E. Svalduz, *Il Rinascimento italiano e l'Europa. 6: Luoghi, spazi, architetture*, Treviso 2010, pp. 3-16.
- Ortalli J., *La tecnica di costruzione delle strade di Bologna tra età romana e medioevo*, «Archeologia Medievale», 11, 2984, , pp. 333-414.
- Paroli L., *Roma dal V al IX secolo: uno sguardo attraverso le stratigrafie archeologiche*, in L. Paroli, L. Vanditelli (a cura di), *Roma dall'antichità al medioevo, 2. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milano 2004, p. 27.
- Petoletti M., *L'Iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 33-46.
- Pighi G.P. (a cura di), *Versus de Verona. Versum de Mediolano Civitate*, Bologna 1960.
- Rossi M.C. , *Raterio vescovo: biografie, documentazione e suggestioni per una ricerca* in A. Arzone, E. Napione (a cura di), *L'Iconografia rateriana, op. cit.*, pp. 47-58.
- Sarayna T., *De origine et amplitudine civitatis Veronae. Eiusdem de viri illustribus antiquis veronensibus. De his, qui potiri fuerunt domino civitatis Veroane. De monumentis antiquis urbis, et agri Veronensis. De interpretatione litterarum antiquarum*, Verona 1540.
- Seek O.(a cura di), *Notitia Dignitatum utrisque imperii*, Berolini 1876.

Simeoni L., *Verona. Guida storico-artistica*, Verona 1909.

Simeoni L., *Verona nell'età precomunale*, in *Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze, lettere, arti e commercio di Verona*, serie 4, vol. 12 (1911), p. 33.

Simeoni L., *Studi su Verona nel medioevo*, Verona 1959.

Testi Rasponi A. (a cura di), *Codex Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, volume I (Agnelli Liber pontificalis), Bologna 1924.

Tomea P., *Tradizione apostolica e coscienza cittadina a Milano nel Medioevo : La leggenda di san Barnaba*, Milano 1993. 19-33.

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

Vignola P., *Memorie di erudizione e storia*, Biblioteca Capitolare di Verona, cod. MXXXI, fasc III/4.

Volpe G., Giuliani R. (a cura di), *Paesaggi e insediamenti urbani in Italia meridionale fra tardo antico e alto medioevo*, Bari 2011.

Ward-Perkins B., *La città altomedievale*, in «Archeologia Medievale», X, pp. 111-124.

Ward-Perkins B., *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Public Building in Northern and Central Italy, AD 300-850*, Oxford 1984.

Wickham C. , *Early Medieval Italy. Central power and local society 400-1000*, London 1981, p. 80.

Sitografia

www.rmoa.unina.it/2733/1/iconografia_rateriana_volumeintero.pdf

www.santapudenziana.org/mosaico.php

www.museunacional.cat/ca/colleccio/pintures-de-la-conquesta-de-mallorca/mestre-de-la-conquesta-071447-cjt

www.rmoa.unina.it/3303/1/Delogu-Origini_medioevo

[www.treccani.it/enciclopedia/il-fenomeno-urbano-periodo-tardoantico-e-medievale_\(Il-Mondo-della-Archeologia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-fenomeno-urbano-periodo-tardoantico-e-medievale_(Il-Mondo-della-Archeologia))

arca.unive.it/retrieve/handle/10278/40705/30458/Gelichi-Garzella

[www.treccani.it/enciclopedia/raterio_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/raterio_(Dizionario-Biografico))

www.archeobo.arti.beniculturali.it