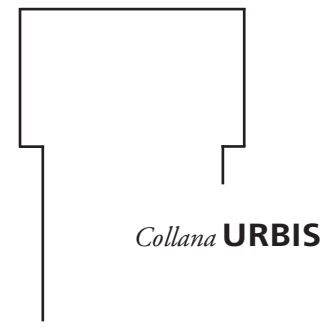




Collana **URBIS**

LE MURA DI VERONA

Da castrum romano a fortezza austriaca:
storia di un capolavoro d'arte militare

LE MURA DI VERONA

Da castrum romano a fortezza austriaca: storia di un capolavoro d’arte militare

THE WALLS OF VERONA

From Roman Castrum to Austrian Fortress: History of a Masterpiece of Military Art

A cura di / Edited by
Manuela Zorzi

© 2019 **CHARTESIA**
viale IV Novembre, 85 - 31100 Treviso
Tel. 0422 511 411

Direzione editoriale / Editor-in-chief
Christian Ronchin

Coordinamento editoriale / Editorial coordinator
Elettra Cocco Morsini

Redazione / Editor
Marco Gottardi

Fotografie / Photos
Aurelio Valenti

Segreteria di redazione / Editorial secretary
Anastasia Barbieri

Impaginazione / Graphic design
Alessandro Della Riva

Traduzioni / Translation
Meital Shai

Hanno collaborato / With the assistance of
Gianna Basili, Daniela Canale,
Antonella Leone

ISBN
978-88-99786-18-2

Fidelity Sponsor

HANNSpree

Main Sponsor



Microline
innovate for passion



VetrerieRiunite

Si ringraziano per la cortese e preziosa collaborazione / For their kind and precious collaboration we thank: Archivio di Stato di Torino, Elisabetta Reale; Archivio di Stato di Venezia, Giovanna Giubbini; Archivio di Stato di Verona, Roberto Mazzei e Chiara Bianchini; Musei civici di Verona, Arianna Strazieri; Archivio Generale del Comune di Verona; Biblioteca capitolare di Verona, mons. Bruno Fasani; Uff. Beni Culturali e Arte Sacra Diocesi di Verona, don Gino Zampieri; Biblioteca civica di Verona, Agostino Contò; Biblioteca nazionale Marciana di Venezia, Orsola Braides, Biblioteca comunale di Treviso, Emilio Lippi; Kriegsarchiv di Vienna, Robert Rill.

Le riproduzioni di foto e documenti pubblicati all'interno del volume sono state concesse da / Reproductions of photos and documents published in this volume have been authorized by: Archivio di Stato di Torino, aut. n. 1611, class. 28.28.00-29 del 16/4/19; Archivio di Stato di Venezia, aut. n. 1695, class. 28.13.10, fasc. 2, del 19/3/19; Archivio di Stato di Verona, conc. n. 17, prot. 1927/23.13.10/1 del 27/5/19; Diocesi di Verona, aut. n. 33/19 Cat. PI/Foto; Biblioteca civica di Verona, aut. n. 165553/2019.

*In copertina: Le mura di Verona,
© Mariëtte Budel / Dreamstime.*

*Front cover: Verona city walls,
© Mariëtte Budel / Dreamstime.*

Con il supporto di / With the support of

Un sentito ringraziamento per la sensibilità dimostrata e il determinante sostegno a: Stefano Beschi, Country Manager Italia, Grecia e Balcani HANNspree; Vittorio Biemmi, Presidente Cassa Padana; Davide Loi, Presidente Microline Networks SpA; Cristian Fochesato, Project Manager Senior Tempocasa; Luca Matteo Villa, Ceo Vetriere Riunite.

L'editore desidera ringraziare: il dott. Domenico Zugliani, direttore Ufficio Unesco di Verona; il prof. Andrea Zaffaroni; l'arch. Agostino Basso; gli architetti Valter Rossetto per il disegno pubblicato a p. 174, Laura Scarsini per le restituzioni della rondella delle Boccare (alle pp. 136, 137, 138-139, 140-141), Andrea Fratton e Roberto Petruzziello per le elaborazioni grafiche inserite nei loro capitoli; l'arch. Simone Guseo per il prezioso contributo critico.

A heartfelt thanks to the manifest sensitivity and the decisive support of: Stefano Beschi, Country Manager of HANNspree in Italy, Greece and the Balkans; Vittorio Biemmi, President of Cassa Padana; Davide Loi, President of Microline Networks SpA; Cristian Fochesato, Project Manager Senior of Tempocasa; Luca Matteo Villa, Ceo of Vetriere Riunite.

The publisher would like to thank: Dr. Domenico Zugliani, director of the UNESCO office in Verona; Prof. Andrea Zaffaroni; Arch. Agostino Basso; architects Valter Rossetto for the drawing on p. 174, Laura Scarsini for the surveys of the Rondella delle Boccare (on pp. 136, 137, 138-139, 140-141), Andrea Fratton and Roberto Petruzziello for the graphics inserted in their chapters and Arch. Simone Guseo for the precious critical contribution.

“Verona è vibrazione, è irradiazione, è colore, arte divenuta paesaggio e confusa al paesaggio, miraggio di città romantica.” Così Guido Piovene descriveva la città scaligera in un celebre passaggio del suo Viaggio in Italia, e la collana Urbis non poteva che accendere i riflettori su questa straordinaria e stratificata civitas, osservandola e ammirandola da una prospettiva particolarmente cara a Chartesia: quella delle fortificazioni urbane. L'intenzione originaria, che si è andata via via concretizzando, era anche quella di affrontare con strumenti analoghi analoghi temi per renderli tra loro confrontabili, arricchendo di nuovi termini di paragone lo scenario complessivo delle fortezze urbliche italiane. Tale intenzione ha trovato in Manuela Zorzi – curatrice del volume e coordinatrice della collana – che sentitamente ringrazio, una sapiente regia. Ecco dunque una Verona che è stata nei secoli non una mera scenografia per la rappresentazione della grande storia d'Italia, ma un'autentica protagonista dei più importanti mutamenti urbanistici, architettonici e di gusto artistico che abbiano interessato l'intero Paese. Da qui la volontà di raccontare uno dei maggiori capitoli di quella che rappresenta oggi, attraverso i suoi monumenti e le sue mura secolari, un'eredità inestimabile da conoscere e custodire. La parola è affidata ai sette autorevoli esperti che in questo volume ricostruiscono con dovizia di particolari e documenti inediti l'originaria funzione, l'impianto architettonico e le varie fasi costruttive del complesso sistema bastionato veronese, narrando una vicenda lunga quasi duemila anni. È dunque per me un onore e un privilegio aggiungere ai tanti libri scritti su Verona questo particolare contributo, che vuol essere al tempo stesso strumento di conoscenza nonché stimolo e punto di partenza per nuove indagini sulle radici della città.

“Verona is vibration, it is irradiation, it is color, art that has become landscape and confused with the landscape, a mirage of a romantic city.” Thus Guido Piovene described the city of Verona in a famous passage of his Viaggio in Italia, and the Urbis series could not but turn the spotlight on this extraordinary and stratified civitas, observing and admiring it from a perspective particularly dear to Chartesia: that of urban fortifications. The original intention, which gradually took shape, was also to approach similar themes with similar tools to enable their comparison, enriching the overall scenery of the Italian urban fortresses with new terms for argumentation. The achievement of this objective was wisely conducted by Manuela Zorzi – editor of the volume and coordinator of the series – whom I sincerely thank. This is therefore Verona, which over the centuries has not been a mere scenography for the representation of the great history of Italy, but rather, an authentic protagonist of the most important urbanistic, architectural and artistic taste changes that have affected the entire country. Hence the desire to recount one of the major chapters of what Verona represents today, through its monuments and its centuries-old walls, a priceless legacy to learn and cherish. The word is given to the seven authoritative experts, who reconstruct the original function, the architectural layout and the various construction phases of the complex bastioned system of Verona in this volume with exhaustive detail and unpublished documents, narrating the events of almost two thousand years. It is therefore an honor and a privilege for me to add this special contribution to the many books written on Verona, which aspires to be an instrument of knowledge as well as a stimulus and starting point for further inquiries into the roots of the city.

Christian Ronchin
Direttore editoriale Chartesia
Editor-in-chief of Chartesia



Nelle rappresentazioni storiche della città di Verona le sue mura difensive sono un soggetto prevalente, inscindibili rispetto alla città stessa, simbolo di quasi due millenni di storia ininterrotta. Duemila anni di resistenza, un grande vanto per i suoi abitanti, possono essere spiegati anche dalla naturale posizione geografica della città, crocevia centrale e strategico, collocata nel mezzo della pianura Padana, collegamento tra l'asse est-ovest della pianura e la principale arteria che conduceva alle Alpi. Verona fu sempre consapevole del suo ruolo logistico, per il quale i Romani la trasformarono in *municipium* nel 49, allorché furono erette le prime mura (vedi Gangale Risoleo § I); sin dal Medioevo, Verona ha preteso di affiancare il suo mito delle origini a due delle città più rappresentative della storia antica: Roma e Gerusalemme. Nell'Europa medievale di certo non appare insolita l'ambizione di una città ad associare la propria immagine a quella di più illustri città antiche, così come è frequente la rappresentazione del mito urbano di una città mediante il valore simbolico delle sue mura (Nuti 2002). Tuttavia, la singolare pretesa di Verona per la doppia illustre associazione è un fatto piuttosto specifico, che ne evidenzia l'elevato ruolo politico ereditato dal Medioevo, uno *status* di privilegio vantato dalla città sin dall'epoca carolingia. Come testimoniano alcune delle principali storiche commissioni artistiche di Verona, i numerosi monumenti architettonici presenti in città, ma in particolare le sue mura, svolgono un ruolo importante nella tradizione della sua immagine visiva e simbolica.

In generale, ritratti di città medievali sintetici ma rappresentativi appaiono spesso sui sigilli (o emblemi) impiegati per l'autenticazione dei documenti pubblici. Dal XII secolo in poi, essi sviluppano un carattere 'topografico' prevalente, con rappresentazioni schematiche delle mura difensive e degli edifici di spicco quale manifestazione generale del potere del governo civile autonomo della città, liberata dal sovrano imperiale o feudale (Bascapè 1953, p. 77). Il primo sigillo di Verona,

The defense walls are a prevailing theme in the depictions of Verona, inseparable from the city itself, encompassing nearly two millennia of uninterrupted history. Two thousand years or resistance are a lot to account for and can also be explained by the city's natural geographic position as a crucial and strategic crossroads, located on the east-west axis of the Po Valley and on the main road to the Alps. Verona was highly conscious and appreciative of her logistic status, for which the Romans had transformed her into a *municipium* in 49 AD, when the first walls were erected (see Gangale Risoleo § I); since the Middle Ages, Verona has linked its foundation myth with two of the most appraised cities in Western history: Rome and Jerusalem. In medieval Europe, the ambition of a town to associate its own image with that of the most illustrious ancient cities was certainly not uncommon, as was the representation of a city's urban myth through the symbolism of its walls (Nuti 2002). However, Verona's well-argued claim for the double title is quite unique, emphasizing its elevated political role inherited from the Middle Ages, a privileged status that it has gained since the Carolingian era. As witnessed in some of the major public and religious artistic commissions in Verona throughout its history, the numerous architectural monuments, and especially the walls, play an important role in the definition of the city's visual and symbolic image.

Synthetic, though illustrative medieval city portraits often appear on the seals (or emblems) used for the authentication of public documents. From the twelfth century onwards, these seals assumed a prevailing 'topographic' character, with schematic displays of the towns' defense walls and prominent buildings, as a general manifestation of the power of the autonomous civic rule of the city, freed from imperial or feudal lords (Bascapè 1953, p. 77). The earliest known, twelfth-century seal of Verona is exemplary in its arrangement of a series of monuments-symbols in a minuscule scale, producing a city image that is at the same time

PAGINA ACCANTO:
sigillo pubblico
di Verona, XII secolo
(Verona, Musei civici).

OPPOSITE:
public seal of Verona,
twelfth century
(Verona, Musei civici).

risalente al XII secolo, è emblematico nella disposizione di una serie di monumenti-simbolo in scala minuscola, che producono un'immagine della città allo stesso tempo descrittiva, topografica e simbolica. A un primo sguardo, il disegno schematico non sembra avere alcun significato particolare: un consueto muro merlato, colonne tortili goticheggianti separano le lettere V.E.R.O.N.A. e alcuni edifici generici, accompagnati dall'iscrizione "Est iusti latrrix – urbs hec et laudis amatrix", ovvero "Questa città è portatrice di giustizia e amante della lode" (Ivi, p. 81). Tuttavia, sembra che la chiave per la lettura topografica del sigillo risieda nell'identificazione della struttura che sostiene l'intera città, che è stata spesso definita genericamente "galleria a cinque arcate": appare invece assai più interessante individuare nella struttura il ponte Pietra, il *pons marmoreus* innalzato per la prima volta dai Romani nel II secolo. Connotato specificamente dalle sue cinque arcate, il ponte è uno dei simboli più frequentemente utilizzati nelle raffigurazioni di Verona, a partire dall'anonomo autore dell'*Iconografia rateriana* del X secolo, fino ai pittori paesaggisti ottocenteschi. Dunque, nel sigillo, l'immagine perpetua della città in epoca medievale è riassunta mediante un diretto riferimento al glorioso passato romano, abbinato nel contempo alla presenza dominante e altrettanto rappresentativa del fiume Adige. Ulteriore simbolo della città, il fiume è risorsa d'acqua vitale, ma anche meccanismo di difesa naturale complementare alle mura, con cui si fonde visivamente. Grazie allo studio dell'*Iconografia rateriana*, il monumento nella parte superiore del sigillo può essere identificato con il castello di Teodorico, un ulteriore rimando all'antico splendore di Verona (Arzone in *Aed.*, Napione 2012, pp. 192-194). Così, anche l'articolazione gerarchica 'a declivio' dei soggetti può rappresentare astrattamente la riva destra del fiume Adige, da cui Verona cominciò a svilupparsi proprio a partire dal *pons marmoreus*, per poi completarsi fino al castello fortificato del sovrano gotico, che vigilava sulla valle dal colle di

descriptive, topographic and symbolic. At first glance, the schematic drawing does not seem to transmit any particular message: a customary crenellated wall, Gothic-like twisted columns separating the letters V.E.R.O.N.A. and some generic buildings, accompanied by the inscription "Est iusti latrrix – urbs hec et laudis amatrix", meaning "this city is a bearer of justice and a lover of praise" (Ivi, p. 81). However, it seems that the key for the seal's topographic reading lies in the identification of the structure that sustains the entire city, often generically defined as a "five-arched gallery": it seems more interesting to suggest its interpretation as the Ponte Pietra, the *pons marmoreus* first erected by the Romans in the second century AD. Recognized by its five arches, it is one of the most frequent symbols in Verona's depictions from the anonymous author of the tenth-century *Iconografia rateriana* to the landscape painters of the nineteenth century. Hence, in the seal, the enduring image of the medieval city is summarized by a direct visual reference to its glorious Roman past, paired with the dominance of the Adige River that is just as representative: as a further symbol of the city, the river is both a vital water resource and a natural and defense mechanism complementary to the walls, with which it merges visually. Thanks to a study of the *Iconografia rateriana*, the monument at the top of the seal has been recently identified as the castle of Theodoric, another reminiscent of Verona's ancient grandeur (Arzone in *Aed.*, Napione 2012, pp. 192-194). Thus, the hierarchic layout of the subjects can also be read as an abstract representation of the right river bank from which Verona began its urban growth precisely from the *pons marmoreus*, and up to the fortified castle of the Gothic ruler overlooking the valley from the San Pietro Hill, in a unique integrated natural and anthropic defense system. It should be noted that Verona's *romanitas* has often been acclaimed through the renowned auto-celebrative formula of *Verona altera Roma*, meaning literally an "additional" Rome,

San Pietro, in un unico sistema integrato di difesa naturale ed antropica di Verona. Va precisato che la *romanitas* veronese è stata spesso proposta attraverso la nota formula autocelebrativa *Verona altera Roma*, in cui però l'attributo va inteso letteralmente con "ulteriore" Roma, ancorché con "nuova" Roma. Il *De le antichità di Verona* di Giovanni Caroto (1560), che contiene i disegni delle porte romane della città, è una delle testimonianze superstiti più preziose dell'interesse degli umanisti locali rispetto al passato romano antico; le architetture di Michele Sanmicheli, e in particolare le sue varie porte urbane, sono il manifesto eloquente del riconoscimento delle qualità estetiche e strutturali dell'architettura veronese romana originaria (vedi Zorzi § IV). Ma il sigillo medievale riferirebbe anche all'ulteriore ruolo simbolico di Verona quale *minor Hierusalem*, per la presenza di tre croci che, poste in cima a tre cupole, individuano il simbolo del monte Calvario, il Golgota. L'esplicita connessione con la Città Santa viene confermata con più evidenza nel secondo sigillo pubblico, coniato dalle istituzioni civiche nel 1474 sotto il dominio veneziano. In questo sigillo venne ufficialmente deliberata la insegna qualificata religiosa di "Verona minor Hierusalem di(vo) Zenoni patrono", e l'immagine mostra un'inedita rappresentazione delle mura della città, che appare ora dominata dal suo santo patrono. In segno di devozione cristiana, fino alla prima età moderna e a partire da una tradizione tardo bizantina, in molte città medievali si produssero associazioni più o meno simboliche con la Gerusalemme terrestre, concettualmente connesse alla Gerusalemme allegorica, ovvero quella celeste dell'*Apocalisse* di san Giovanni. Recenti studi (Benvenuti, Piatti 2013) dimostrano quanto vasto fosse questo fenomeno in tutta la penisola italiana. L'appropriazione frequente del titolo gerosolimitano non va inteso solamente sul piano dell'interesse politico nel rapporto con lo Stato della Chiesa, ma anche come una concreta ambizione a istituire nuove mete di pellegrinaggio integrative e sostitutive

rather than a new one. Giovanni Caroto's *De le antichità di Verona* (1560) with the drawings of the city's Roman gates is one of the most precious surviving testimonies of the interest of the local humanists in their own Roman past; Michele Sanmicheli's architecture, and especially his various city gates, eloquently manifests his apprehension of both the aesthetic and structural qualities of Verona's original Roman architecture (see Zorzi § IV). However, the medieval seal would have also appealed to Verona's other symbolic role, that of a *minor Hierusalem*, since the three crosses that are placed at the top of the three domes are identified as a clear reference to Mount Cavalry, the Golgotha. Yet the connection with the Holy City is more explicitly confirmed only in the second public seal, issued by the civic institutions in 1474, under Venetian dominion. There, the distinguished religious title was made official in choosing the inscription "Verona minor Hierusalem di(vo) Zenoni patrono", which accompanied a newly designed image of the city's walls, now dominated by its patron saint. As a sign of Christian devotion, until the Early Modern period and beginning with late Byzantium, many medieval cities produced at least partial symbolic imitations of terrestrial Jerusalem, which was conceptually linked with the allegorical, celestial Jerusalem of the *Apocalypse* of Saint John. Recent studies (Benvenuti, Piatti 2013) have demonstrated with detailed arguments just how vast this phenomenon was throughout the Italian peninsula. The frequent appropriation of the Jerusalemite title should not only be regarded as a political instrument in relating with the Church State, but also as a concrete attempt to establish new pilgrimage destinations to integrate and alternate with the Holy City itself, where Christ preached, suffered and was resurrected. The case of Verona is well-documented, most likely originating with the celebrated ninth-century archdeacon of Verona, Pacificus. Known to have founded and renovated several churches in the city, he had allegedly written a dictionary, in which

rispetto alla stessa Città Santa, luogo in cui Cristo predicò, soffrì e resuscitò. Il caso di Verona è particolarmente documentato, esso si fonda molto probabilmente sull'opera del celebre arcidiacono di Verona, Pacifico, vissuto nel IX secolo. Egli è noto come il fondatore e il restauratore di varie chiese della città. Egli presumibilmente avrebbe scritto un dizionario nel quale, alla lettera V, Verona sarebbe stata descritta come “minorem Yerusalem”, fondata da Sem, figlio di Noè. Verona fu da allora un importante punto di riferimento per l'impero carolingio, dominio a sua volta paragonato in modo diffuso e consapevole dallo stesso Carlo Magno alla Gerusalemme terrestre e celeste. Così, almeno fin dall'XI secolo, il centro urbano di Verona viene nobilitato a luogo di pellegrinaggio sacro, in cui le principali chiese e i corsi devozionali devono corrispondere a quelli in Gerusalemme (Marchi 1978; Migliorini 2015).

Il valore di Verona come Gerusalemme minore per quanto riguarda la toponomastica dei luoghi sacri è descritto anche da Marin Sanudo nel 1483, all'epoca giovane cronista viaggiatore (Sanudo 1847, p. 96). Infatti, il documento che emette il nuovo sigillo di Verona e l'intellettuale veronese Torello Saraina (1540) forniscono entrambi riferimenti specifici a luoghi e percorsi che evidenziano il rapporto tra la *forma urbis* di Verona e quella della città Santa. Ad esempio, monte Oliveto e monte Cavo sono separati dal fiume Adige proprio come la valle del torrente di Kidron separa il monte degli Ulivi dal monte Calvario; monte Cavo è sormontato dalla chiesa di San Rocchetto, in origine San Sepolcro, mentre la chiesa della Santa Trinità fu eretta sul monte Oliveto (Marchi 1978). Questo patrimonio toponomastico legato al sacro pellegrinaggio è stato recentemente riproposto all'attenzione degli storici, con intenti di ripristino filologico (Galati, Scandola, Signoretto 2011). San Zeno domina invece il sigillo quattrocentesco, accompagnato dallo stemma di Verona. La vecchia disposizione gerarchica è stata però ora abbandonata in favore di una rappresentazione più reali-

under the letter ‘V’ Verona was described as “minorem Yerusalem”, founded by Shem, the son of Noah. At the time, Verona was an important landmark in the Carolingian Empire, which itself was consciously and extensively compared by Charlemagne to terrestrial and celestial Jerusalem. Thus, at least from the eleventh century onwards, Verona's urban layout was ennobled into a sacred pilgrimage site, whose main churches and devotional courses correspond to those of Jerusalem (Marchi 1978; Migliorini 2015).

The recognition of Verona's value as a minor Jerusalem for the toponymy of its sacred places is also described by Marin Sanudo in 1483, as a young traveling state chronicler (Sanudo 1847, p. 96). In fact, the document issuing Verona's new seal and the Veronese intellectual Torello Saraina (1540) both provide specific references to places and paths evoking the relationship between Verona's *forma urbis* and that of the Holy City. For example, Monte Oliveto and Monte Cavo are separated by the Adige River just as the torrent valley of Kidron separates the Mount of Olives from Mount Calvary; Monte Cavo is surmounted by the church of San Rocchetto, originally San Sepolcro, while the church of the Santa Trinità was erected on Monte Oliveto (Marchi 1978). This toponomastic heritage of Verona's sacred pilgrimage route was recently brought back to the attention of historians, attempting its philological restoration (Galati, Scandola, Signoretto 2011). Saint Zeno dominates the fifteenth-century seal, accompanied by Verona's coat of arms. The old hierarchic layout has been neglected in favor of a more realistic display: a complete wall belt punctuated with towers and gates encircling the patron saint. Two different rows of walls appear behind the saint; in front of them, the Arena appears to the right and the Ponte Pietra to the left. Their relative position on the seal indicates that the internal wall portion depicted is actually the remainder of the ancient Roman walls located in the lower part of the hill to the right of the

stica: una cinta muraria integra e puntellata con torri e porte civiche circonda e difende il santo patrono. Due cinte diverse appaiono dietro il santo; di fronte ad esse si riconoscono l'Arena a destra e il ponte Pietra a sinistra. La loro posizione indica che la porzione delle mura interne rappresenta le antiche mura romane rimaste nella parte inferiore della collina a destra dell'Adige; le stesse mura sono dipinte in rosa nella zona superiore dell'*Iconografia rateriana*. L'altra cinta muraria, sulla stessa collina e nel margine inferiore del sigillo, designa le mura più recenti e rilevanti, edificate da Cangrande della Scala. Alcuni alberi appaiono tra la cinta scaligera e quella romana, a indicare la zona verde e collinare sulla riva destra del fiume, proprio come nell'*Iconografia*. Le mura della fase comunale intermedia sono assenti, così come i resti del castello gotico; solo le illustri vestigia romane sono raffigurate, anche se emblematicamente in parte nascoste dietro la figura dominante del santo, forse a dichiarare la centralità di una fede cristiana cresciuta dalle stabili radici romane antiche. È proprio l'intento descrittivo delle mura che ha permesso all'autore del sigillo di fornire un riferimento visivo adeguato di Verona quale *minor Hierusalem* come dichiarato nell'iscrizione: un edificio autonomo appare infatti tra le mura romane e quelle scaligere, a sinistra del santo, è una struttura quadrata coronata da cupola; la sua posizione relativa all'interno delle due cinte murarie indica che potrebbe benissimo trattarsi dell'antica chiesa di San Zeno in Monte. Questa chiesa, conosciuta come Santa Maria in Betlemme, assunse il ruolo fondamentale di principale sito di pellegrinaggio della città, situato immediatamente fuori dal centro urbano, proprio come Betlemme si trova a pochi chilometri da Gerusalemme, in area suburbana. Nel XVI secolo, la chiesa fu meta della Scala Santa, un percorso che saliva il colle a

Adige; the same walls were depicted in pink in the upper zone of the *Iconografia rateriana*. The other wall belt, up the same hill and in the lower border of the seal, designates the latest and most relevant walls, erected by Cangrande della Scala. Several trees appear between the Scaliger and Roman walls, indicating the green, hilly area on the right bank of the river, much like in the *Iconografia*. The intermediate walls of the Communal phase are absent, as are the remains of the Gothic castle; only the honorable Roman traces have been depicted, though significantly, they are all partially hidden behind the dominant figure of the saint, as if declaring the prevailing position of the Christian faith, which builds on the city's solid Roman origins. It is precisely the descriptive character of the walls that has enabled the author of the seal to provide a proper visual reference to Verona as the *minor Hierusalem* declared in the inscription: a self-standing building appears between the Roman and Scaliger walls, to the left of the saint, a square and domed structure; its relative position within the two wall belts indicates it may very well be associated with the ancient church of San Zeno in Monte. This church, known as Santa Maria in Betlemme, assumed a pivotal role as one of the city's main pilgrimage sites, located immediately outside the urban center, just as Bethlehem stands only a few kilometers away from Jerusalem. In the sixteenth century, the church was the point of arrival of the *Scala Santa*, a route climbing from the church of San Giovanni in Valle up the hill, along which a series of panels was positioned denoting the stations of the Via Crucis (Doralice 2015-2016, pp. 97-98). The hilly area and the small manufacture may thus be interpreted as an evocation of one of the areas most recognized with Verona's Jerusalemite pilgrimage in the late medieval and Renaissance periods.



A FIANCO:
sigillo pubblico
di Verona, ultimo
quarto del XV secolo
(Verona, Musei civici).

ADJACENT:
public seal of Verona,
last quarter of the
fifteenth century
(Verona, Musei civici).

partire dalla chiesa di San Giovanni in Valle, lungo il quale furono poste una serie di formelle indicanti le stazioni della Via Crucis (Doralice 2015-2016, pp. 97-98). L'area collinare e la piccola architettura del sigillo possono rappresentare dunque una delle aree più ambite del pellegrinaggio gerosolimitano di Verona nel tardo Medioevo e in epoca rinascimentale. Agli inizi del sedicesimo secolo, la città-fortezza si presenta come tema paesaggistico nelle tarsie lignee di fra' Giovanni da Verona situate nel coro della chiesa di Santa Maria in Organo (1490 ca., vedi Fratton § III), oltre che in varie scene degli affreschi di Nicola Giolfinò nella cappella di San Francesco in San Bernardino (1522 ca., vedi Zorzi § II), ma anche in un affascinante disegno preparatorio di Vittore Carpaccio per una *Sacra Conversazione* (1510-1512, Morgan Library). Nella pittura religiosa, la città può caratteristicamente apparire come un paesaggio che accompagna la *Deposizione di Cristo*, un contesto in cui i fedeli riconoscono in Verona Gerusalemme, e in particolare nel monte Cavo il Golgota come in Girolamo dai Libri per la chiesa di Santa Maria in Organo (1500 ca., oggi presso la chiesa di Santo Stefano, Malcesine) e in Cavazzola a San Bernardino (1517, oggi a Castelveccchio). Tuttavia, la più celebre descrizione gerosolimitana di Verona come sfondo scenografico per la *Crocifissione* è senza dubbio quella dipinta da Michele da Verona nel 1501 per il refettorio del monastero di San Giorgio in Braida (3,35x7,20 metri, oggi a Brera). Il dipinto monumentale fu ispirato dall'affresco di Jacopo Bellini nel Duomo, ora perduto; i tre crocifissi sono raffigurati sul Golgota, sullo sfondo Verona vista dal monastero è chiaramente identificata dal ponte Pietra e dal colle di San Pietro. A fianco del colle, cave di marmo sono raffigurate come ulteriore e specifica allusione al sepolcro di Cristo (Olivari 2008). Questa breve escursione sul valore simbolico delle mura nell'immaginario della città non può prescindere da un rimando all'*Iconografia* del vescovo Raterio. Un recente seminario e i suoi atti sono stati dedicati all'analisi

Around the early sixteenth century, the fortress-city features as a landscape theme, for example, in Fra' Giovanni da Verona's intarsias in the choir of the church of Santa Maria in Organo (c. 1490, See Fratton § III), in various scenes in Nicola Giolfinò's frescoes in the chapel of San Francesco in the church of San Bernardino (c. 1522, See Zorzi § II), and even in a charming preparatory drawing by Vittore Carpaccio for a *Sacra Conversazione* (1510-1512, Morgan Library). In religious paintings, the city may characteristically appear as a landscape accompanying The *Deposition of Christ*, a context in which the faithful recognize the association of Verona with Jerusalem, and especially of Monte Cavo with the Golgotha, as painted by Girolamo dai Libri for the church of Santa Maria in Organo (c. 1500, today at the church of Santo Stefano, Malcesine) and by Cavazzola in the church of San Bernardino (1517, today in the museum of Castelveccchio). However, the most famed Jerusalemite image of Verona as a backdrop for Christ's *Crucifixion* is undoubtedly the one painted by Michele da Verona in 1501 for the refectory of the monastery of San Giorgio in Braida (3.35x7.20 meters, today at the Brera Museum). The monumental painting was inspired by Jacopo Bellini's fresco in the Duomo, now lost; all three crucifixes are depicted on the Golgotha, and behind, Verona as seen from the monastery is clearly identified by its Ponte Pietra and San Pietro Hill. Flanking the hill, marble quarries have been depicted as a further, specific allusion to Christ's sepulcher (Olivari 2008). This brief excursion on the symbolism of the walls cannot conclude without a word on the *Iconografia* of bishop Raterius. A seminar and its proceedings have been recently dedicated to the analysis of its every nook and cranny, inquiring, above all, whether it reproduces an original ancient image of Verona, or rather, an idealized medieval image, executed in an *all'antica* style to emphasize the Roman roots through the citation of the city's ancient monuments (Arzone, Napione 2012). The

di ogni suo dettaglio, con l'obiettivo di comprendere se si tratti di una riproduzione di un'immagine antica di Verona oppure di un'immagine idealizzata, di origine medievale, realizzata all'antica per enfatizzare il richiamo delle origini romane attraverso la citazione dei monumenti antichi (Arzone, Napione 2012). Quest'ultima ipotesi avanzata da Xavier Barral i Atlet dovrebbe essere favorita, per l'onnicomprendente interpretazione formale e stilistica e la contestualizzazione dell'immagine quale esempio di ispirazione di Raterio al Rinascimento carolingio. Lo stesso Barral rimase però perplesso riguardo alla presenza delle iscrizioni con cui si nominavano i monumenti, le quali sarebbero state superflue per il vescovo. Eppure, questa veduta differisce nettamente da ogni ritratto di città medievale, in cui in genere le città sono rappresentate racchiuse all'interno di una stretta cinta muraria, gli edifici sono pochi e per lo più generici, densamente raggruppati. In particolar modo, l'*Iconografia* può essere paragonata al mosaico pavimentale della chiesa bizantina di San Giorgio a Madaba (Giordania, VI secolo), con cui condivide proprio l'impiego di iscrizioni descrittive, così come la raffigurazione urbanistica dettagliata, la veduta 'a volo d'uccello' e il tipico posizionamento medievale relativo, gerarchico e simbolico degli elementi all'interno dello spazio. Le stesse caratteristiche sono riscontrabili anche nelle *mappaemundi* medievali successive, nelle quali, tra l'altro, i fiumi fluiscono tipicamente dai volti umani, proprio come l'Adige della *rateriana*. Il mosaico di Madaba è, per l'appunto, una mappa che ritrae una Gerusalemme terrestre-celeste dettagliata al centro del Medio Oriente; l'*Iconografia* deve essere intesa nello stesso contesto: come una vera e propria carta medievale, in uno dei primi esempi noti del suo genere, paragonabile alle altre rappresentazioni cartografiche precoci di Verona, come la carta di Cavalcabò, e come un prezioso documento per lo studio di Verona e della sua storia.

latter hypothesis advanced by Xavier Barral i Atlet should be favored, for his encompassing formalist and stylistic interpretation and the contextualization of the image as an exponent of Raterius' inspiration by the Carolingian Renaissance. And yet, Barral was perplexed about the inscriptions naming the monuments, which would have been superfluous for the bishop. In fact, this veduta clearly differs substantially from the standard medieval city portraits, in which the towns are usually enclosed within a tight wall, containing only a handful of densely grouped and mostly generic buildings. Above all, the *Iconografia* can be compared to the floor mosaic of the Byzantine church of Saint George in Madaba (Jordan, sixth century), with which it shares precisely the descriptive inscriptions, as well as detailed urban depictions, the 'bird's eye' view and the typical medieval relative, hierarchic and symbolic positioning of the elements within the space. These features also characterize the later medieval *Mappaemundi*, in which, among other things, rivers typically flow out of human heads, just like the *Rateriana's* Adige. The Madaba mosaic is, in fact, a map, which depicts a detailed terrestrial-celestial Jerusalem at the center of the Middle East; the *Iconografia* should be understood in the same context: as a true medieval urban map, in one of the earliest known instances of the genre, comparable to other early cartographic representations of Verona such as the map of Cavalcabò, as a precious research instrument for the study of the city and its walls.

Meital Shai
Ph.D. in Teoria e storia delle arti
Ph.D. in Art History and Theory