



*Laura Riva*

# **Alle porte del paradiso**

**Le sculture del vestibolo  
di Sant'Ambrogio a Milano**

## INTRODUZIONE

Nel vasto campo della letteratura artistica che si è occupata della basilica di Sant’Ambrogio dal Seicento fino ai giorni nostri, composta da guide di Milano, opere a carattere generale e studi più specifici, la decorazione scultorea ha rivestito un ruolo relativamente marginale e comunque inferiore a quello dell’architettura. Anche verso la fine del XIX secolo, quando si fece più acceso il dibattito <sup>1</sup> tra gli studiosi che assegnavano la basilica e le sue volte al IX secolo e coloro che invece ne posticipavano la datazione di tre secoli, collocandola così verso la seconda metà dell’XI secolo, le sculture dei portali, dei capitelli e delle colonne raramente furono considerate determinanti per la questione. Maggiore fortuna ebbe il contesto architettonico dei rilievi che qui tratteremo, il cosiddetto nartece antistante la basilica, interessato anch’esso, insieme all’atrio, da una datazione oscillante di tre secoli.

In ordine cronologico, la prima opera da segnalare è *Il ritratto di Milano* <sup>2</sup>, una delle più antiche guide artistiche della città, composta alla fine del XVII secolo da Carlo Torre. L’autore si sofferma soprattutto sulle finalità e sulla datazione dell’atrio, mentre liquida in poche parole le sculture dei capitelli:

[...] atrio fatto a portici per tre lati, sostenuti i suoi archi da pilastri a mezze colonne e da lesene di felce in ordine corinzio, i cui capitelli vengono fabbricati da rozzi scalpelli con figure ed ornamenti ben poco disegnati. <sup>3</sup>

E ancora: «Avvicinandoci alla porta, la quale viene da noi osservata con ornamenti di marmo scolpiti alla rozza portando per fregi dei semplici

---

<sup>1</sup> Per una bibliografia completa su questo argomento vd. Toesca 1927, p. 503 nota 5.

<sup>2</sup> Torre 1674, pp. 166-174.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 167.

sembianti d'animali come vitelli, scrofe e di altre spezie [...]»<sup>4</sup>. Il resto della trattazione è riservato a osservazioni sull'architettura e riporta notizie di carattere storico che testimoniano il ruolo primario rivestito dalla basilica durante il Medioevo.

L'interesse per l'architettura prevale anche nelle numerose pagine dedicate a Sant'Ambrogio da Servilliano Latuada<sup>5</sup>, nella sua guida del 1737: non viene fatto alcun cenno ai capitelli del quadriportico, mentre così viene descritta l'entrata principale:

Ella è quadrata e premunita all'intorno di antichi marmi intagliati, che raffigurano varj animali, come leoni, vitelli, alcuni dei quali sono posti al rovescio, quasi in dispregio, perché forse per l'addietro servito avessero di ornamento a' templi dei falsi Numi, secondo l'opinione assai probabile del Puricelli.<sup>6</sup>

Le parole dei due studiosi rivelano, in modo inequivocabile, il disagio che i pur dotti osservatori del XVII e XVIII secolo provavano di fronte ai soggetti anomali e fantasiosi presenti sui capitelli ambrosiani e, in generale, nella scultura medievale. Tale disagio si esplicita nel tentativo di giustificare la loro disposizione asimmetrica e anticlassica ricorrendo alla storia dei restauri, mentre lo stile e il significato delle rappresentazioni vengono completamente trascurati. I frammenti superstiti, giudicati secondo i parametri classici e rinascimentali dell'armonia tra le proporzioni e della verosimiglianza, diventano, nelle considerazioni di questi studiosi, semplici documenti di un'età ritenuta oscura e misteriosa, creazioni di artigiani inabili e incolti, frutto di una mentalità superstiziosa e infantile.

Il primo a ribellarsi a questo giudizio negativo e limitante è Giuseppe Allegranza, un padre domenicano, che nel 1757 pubblica un libro dedicato ad alcuni monumenti antichi di Milano<sup>7</sup>. Se il Latuada e il Torre inserivano la basilica ambrosiana nella trattazione generale delle bellezze artistiche della città, l'Allegranza è mosso da un'intenzione diversa e, per certi aspetti, innovativa. Egli sottopone le sculture del narcece a un'attenta quanto erudita analisi iconografica, liberandosi dei pregiudizi degli autori precedenti, pregiudizi che persisteranno in molti studiosi delle generazioni successive. Il suo non è un saggio di storia dell'arte ed egli non è interessato allo stile o alla datazione dei rilievi, bensì al messaggio religioso inscritto su queste pietre di «sacri monumenti antichi». Nell'introduzione, le sculture vengono infatti inserite in un'epoca storica priva di qualsiasi limite crono-

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>5</sup> Latuada 1737, pp. 258-307.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 265.

<sup>7</sup> Allegranza 1757, pp. 130-163.

logico definito e all'interno dei contorni sfumati di un mitico cristianesimo primitivo. Dopo aver confutato il luogo comune secondo il quale gli animali ritratti nelle chiese medievali sarebbero resti del paganesimo e quindi frutto del «genio di idolatria», egli ne giustifica la presenza collegandoli ai riti e ai motivi pagani che in principio gli apostoli avevano permesso e che, in seguito, i Padri della Chiesa rivestirono di nuovi significati coerenti con la dottrina cristiana:

I primi cristiani non lasciarono di figurare l'agnello e l'ariete perché sacri a Giove e a Giunone, ovvero il cervo dedicato a Diana, così la colomba che era simbolo di Venere. [...] Rappresentarono ancora gli Angeli con l'alea se bene in tal forma da Gentili era figurato il Genio, Cupido e la Fama.<sup>8</sup>

Nella sua analisi, il religioso non sembra considerare il millennio che separa i monumenti della prima cristianità dalle sculture di epoca romanica di cui si sta occupando: nella sua percezione del passato, le due epoche storiche si fondono nell'unica dimensione di una non meglio identificata e illustre antichità. Anche per spiegare la presenza della croce a fianco del portale egli rimanda al mondo pagano e in particolare all'usanza di invocare gli dei vicino alle porte di abitazioni o templi, oppure a quella di ungerne i cardini in funzione apotropaica: i cristiani sostituirono ai busti degli dei la figura di Cristo o più semplicemente una croce. «Così noi veggiamo nella porta di questa basilica una gran croce in modo comodo da potersi baciare, e più alto in quella di San Giorgio e diversamente in quelle di San Simpliciano e generalmente nelle porte antiche dei templi cristiani»<sup>9</sup>. Dopo questa introduzione, che ha l'ambizione di inserire i rilievi in un più ampio quadro storico e culturale, l'autore abbandona ogni coordinata spazio-temporale per dare libero sfogo a un'interpretazione del tutto soggettiva e personale. I testi presi in considerazione spaziano, senza alcun criterio di selezione, dalla Bibbia ai Padri della Chiesa<sup>10</sup> e si ha sovente l'impressione di assistere alla predica di un parroco che si aiuta rifacendosi al linguaggio figurativo. L'Allegranza, insomma, sembra voler educare i suoi lettori, e questo desiderio lo porta perfino a vedere soggetti che in realtà non esistono, come quando, credendo di scorgere sull'architrave un porco tra le spine (entrambi assenti), ammonisce: «[...] siccome il Porco fuge dalle rose, le quali significano la sincerità dei costumi, così noi dobbiamo amarle e spirare il loro soave odore, e non com'esso immergerci nel fango

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>10</sup> In particolare vengono richiamati Ambrogio e Paolino di Nola, ma spesso le interpretazioni non sono convalidate da riferimenti testuali puntuali.

delle dissolutezze e delle immondizie ch'esso ama»<sup>11</sup>. All'Allegranza va tuttavia riconosciuto il merito di aver per primo rilevato e approfondito il significato simbolico dei soggetti rappresentati.

I suoi sforzi vengono dapprima contestati pesantemente e, in seguito, totalmente dimenticati. Nell'opera successiva dedicata alla basilica, *Monumenti dell'imperiale e regia basilica di Sant'Ambrogio*<sup>12</sup> (dei primi anni dell'Ottocento), l'autore, Giulio Ferrari, critica con asprezza e ironia la linea interpretativa dell'Allegranza e riafferma con determinazione la lettura tradizionale: «Tutte quelle strane bestie scolpite e nella porta e nei capitelli dell'atrio non sono che infirmi parti del vario e sciocco capriccio degli scultori, che avranno creduto distinguersi con siffatte puerilità»<sup>13</sup>.

Tra il 1820 e il 1840 prende corpo la monumentale opera di Fernand De Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*<sup>14</sup>, nella quale le sculture della basilica ambrosiana, definita madre e regina di tutte le chiese lombarde, vengono considerate in modo più analitico. Lo studioso francese individua alcuni soggetti raffigurati, suppone due fasi successive nella decorazione scultorea, l'una più vicina al Basso Impero, l'altra coeva alla ricostruzione della basilica (a suo parere risalente al IX secolo), rileva infine la ricchezza dei capitelli del nartece rispetto a quelli dell'atrio e dell'interno. Tuttavia, anche De Dartein concentra il suo interesse sull'architettura, benché le incisioni da lui effettuate prima e durante i restauri ottocenteschi restino fondamentali per lo studio della scultura.

Nel 1869 Celeste Clericetti<sup>15</sup> pubblica un articolo nel quale, ancora una volta l'autore, nonostante l'impostazione scientifica dell'indagine realizzata, dimostra di non comprendere il profondo significato allegorico delle sculture e finisce per attribuire la scelta di quei soggetti al capriccio di incolti artigiani:

Mentre nella goffa e puerile esecuzione vediamo una prova dello stato miserando in cui era caduta la scultura decorativa, nella loro strana e mostruosa varietà riscontriamo più che altro un'impronta caratteristica dello stato morale delle classi popolari in quei tempi di fantastiche paure.<sup>16</sup>

Al Clericetti va però il merito di aver stabilito per primo un confronto tra i capitelli di Sant'Ambrogio e quelli di Santa Maria in Aurona, allora recentemente ritrovati, ricavandone una datazione comune: l'VIII secolo.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 142 nota 1.

<sup>12</sup> Ferrari 1824.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>14</sup> De Dartein 1865-1882, pp. 65-186.

<sup>15</sup> Clericetti 1869, pp. 25-36.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 32.

Vent'anni dopo l'articolo del Clericetti, Raffaele Cattaneo<sup>17</sup> contesta aspramente la datazione tradizionale della basilica e la posticipa alla seconda metà dell'XI secolo scatenando così il noto dibattito sopra citato, che impegnerà gli studiosi di entrambi gli schieramenti per almeno quarant'anni. Nella sua dimostrazione, l'analisi della scultura riveste un ruolo di discreta importanza. In particolare, egli si sofferma sulle differenze stilistiche tra alcuni rilievi che testimonierebbero «un'arte italo-bizantina», databili intorno al IX secolo (i montanti del portale centrale), e i restanti più ricchi e accurati, che rappresenterebbero invece il fiore della scultura romanica lombarda alle sue origini, intorno alla seconda metà dell'XI secolo (i capitelli dell'atrio e dell'interno)<sup>18</sup>. Nel capitolo II, dedicato alla decorazione scultorea, approfondiremo l'aspetto della datazione<sup>19</sup>. Per ora è sufficiente segnalare che nell'analisi non c'è alcun riferimento al contenuto dei soggetti rappresentati, definiti genericamente «figure umane ed animali».

Le conclusioni del Cattaneo vengono contestate, tra gli altri, da Carlo Romussi<sup>20</sup>, il quale, in uno studio su S. Ambrogio dedica un capitolo alla basilica e, relativamente alle sculture, sostiene l'identità e la contemporaneità tra le lastre del portale maggiore e quelle dell'atrio. L'autore sembra inoltre più attento al significato simbolico e morale dei soggetti antropomorfi: il domatore delle fiere è il cristiano che sconfigge gli istinti animali; i due uomini che affiancano la palma sono i saggi, vincitori delle passioni; il giovane che suona la cetra per la donna «indicava forse che nelle chiese si innalzavano le preghiere e i canti»<sup>21</sup>. Si tratta, certamente, di interpretazioni alquanto generiche e scontate, ma in alcuni casi ancora valide.

Sempre in quegli anni Giovanni Teresio Rivoira<sup>22</sup> sostiene la datazione dell'XI secolo e, nella sua dimostrazione, tenta per la prima volta un confronto tra le sculture ambrosiane e quelle, da lui ritenute coeve, di alcune chiese dell'Italia settentrionale: San Flaviano di Montefiascone, San Pietro e Paolo a Bologna, il duomo di Modena, San Michele Maggiore e San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia<sup>23</sup>. Lo studio introduce, da questo punto di vista, un'importante innovazione metodologica.

A cavallo dei due secoli, tra i numerosi articoli dedicati alla basilica che Diego Sant' Ambrogio pubblica su varie riviste milanesi, uno<sup>24</sup> in particolare

<sup>17</sup> Cattaneo 1888.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 197 ss.

<sup>19</sup> Vd. *infra*, p. 49.

<sup>20</sup> Romussi 1897, pp. 91-115.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>22</sup> Rivoira 1908, pp. 242-255.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 249 s. Inoltre il Rivoira riconosce nel portale di Sant' Ambrogio il prototipo dei portali strombati che si diffonderanno a Pavia prima, e poi in tutta la Lombardia.

<sup>24</sup> Sant' Ambrogio 1907, pp. 168-170.

si occupa dei rilievi scultorei dell'atrio e ne fornisce un'interessante lettura iconografica. Ancora una volta la mostruosità delle rappresentazioni è vista come espressione della «esagitata fantasia delle rozze popolazioni medievali», offuscando così ogni possibile addentellato con la cultura patristica e i testi di Ambrogio in particolare. Il Sant'Ambrogio è, tuttavia, il primo a soffermarsi sul pubblico, 'destinatario' diretto dell'opera scultorea, e sulla ricezione da parte dei fedeli delle immagini scolpite, ed è il primo a intuire l'importanza del legame tra i soggetti rappresentati nell'atrio e le funzioni liturgiche che in esso si svolgevano<sup>25</sup>. Tralascia, invece, l'analisi dei numerosi soggetti figurati dei capitelli, dell'archivolto e dell'architrave.

Nel 1917 vede la luce la monumentale *Lombard architecture* di Arthur Kingsley Porter<sup>26</sup>, che dedica alla trattazione della basilica ben quattro capitoli: analisi della letteratura artistica, storia della basilica, struttura e singoli elementi architettonici, ornamenti e arredi. Rispetto agli studi precedenti, quello del Porter si distingue per la completezza e per la volontà di collocare la costruzione e i vari rifacimenti della basilica in un preciso momento storico, ricostruito tramite le cronache dell'epoca (in particolare quella di Landolfo Iunior) e i documenti relativi al monastero e alla canonica. Tuttavia, per quanto riguarda la scultura, Porter si limita a notare la maggiore ricchezza dei capitelli del narcece rispetto a quelli dell'interno e dell'atrio, e a riconoscere i soggetti più evidenti: l'agnello e l'angelo dell'archivolto del portale maggiore, un uomo tra animali che identifica con Daniele tra i leoni, due angeli che reggono una ruota, un uomo che suona l'arpa e una donna che balla, «a reminiscence of the dance of David»<sup>27</sup>. Nessuna nota di carattere stilistico o iconografico si aggiunge a questa scarna descrizione, in un'opera che resta comunque fondamentale per la trattazione dell'architettura della basilica.

Nel 1922 viene dato alle stampe un libretto di Luigi Merregalli intitolato *La basilica ambrosiana (dati e date)*<sup>28</sup>. Nonostante il carattere divulgativo e l'impostazione tipica di una guida turistica, il saggio riporta la descrizione puntuale di una funzione liturgica a scopo penitenziale che, secondo l'autore, aveva luogo nel narcece. Si tratta tuttavia di una pratica liturgica attestata nei primi secoli del cristianesimo e che quindi non ci consente di instaurare un legame sicuro con la scelta dei soggetti delle sculture, risalenti, come vedremo, almeno alla fine dell'XI secolo. Il Merregalli fornisce anche un'interpretazione innovativa della presenza degli animali nell'atrio: essi rappresenterebbero «le umane passioni tumultuanti al di fuori del tempio

---

<sup>25</sup> Vd. *infra*, p. 74 s.

<sup>26</sup> Porter 1915-1917, II, pp. 532-595.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 586.

<sup>28</sup> Merregalli 1922.

in orge sfrenate, guardandosi bene dal penetrare là dove un sicuro istinto l'avverte che troverebbero la morte sotto l'azione del soprannaturale»<sup>29</sup>. Questa ipotesi, valida per esempio per il battistero di Parma<sup>30</sup>, non è però applicabile alla 'fauna ambrosiana', ricca anche di animali domestici e connotati positivamente come agnelli, bovini e uccelli.

Nel volume<sup>31</sup> della *Storia dell'arte* dedicato al Medioevo, Pietro Toesca riserva un intero paragrafo alla trattazione della scultura dell'Italia settentrionale. Egli si sforza di inserire le singole sculture in una linea evolutiva più ampia che va «dal segno incerto al modellato sicuro di ogni piano, dagli ornati vieti, informi ed inanimati, ad altri nuovamente creati e alla composizione di figure, dall'*horror vacui* al senso dello spazio»<sup>32</sup>. Nell'analisi del Toesca le sculture di Sant'Ambrogio sono finalmente collocate all'interno di un più folto gruppo di sculture lombarde precedenti (i rilievi della cripta del duomo di Modena, della facciata dell'abazia di Pomposa e del Sant'Abbondio di Como) o successive (capitelli erratici conservati a Torino e al Castello Sforzesco, tutto l'apparato scultoreo della chiese pavese)<sup>33</sup>. Verso lo studio comparato si era già mosso il Rivoira<sup>34</sup>, ma il quadro tracciato dal Toesca è più completo e organico. Egli è il primo a notare i legami della scultura romanica con la cultura figurativa orientale, in particolare con l'uso armeno di decorare gli esterni delle chiese. Il portale di Sant'Ambrogio viene messo in relazione con i portali della cattedrale di Ani, già compiuta nel 1010, e con quelli della moschea di Ibn Tulun (872-879) al Cairo Vecchio. Come è giustificabile in un'opera di così ampio respiro, il Toesca non si dilunga sull'analisi stilistica dei rilievi ambrosiani, limitandosi a esaltarne il senso plastico e la ricchezza del repertorio a carattere vegetale e zoomorfo; non manca invece di riscontrare una certa imperizia e goffaggine nei soggetti figurati, come nella scena della caccia o della danza. Nella visione del Toesca la scultura romanica, con il suo crescente senso plastico e i suoi moduli convenzionali e simmetrici, ha lo scopo di assecondare e rafforzare la stabilità della costruzione architettonica.

Se il Toesca arricchisce, con i suoi riferimenti, il catalogo della scultura romanica dell'Italia settentrionale, l'articolo di Geza De Francovich del 1935, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*<sup>35</sup>, individua

<sup>29</sup> Meregalli 1922, p. 44.

<sup>30</sup> Sullo zoccolo esterno del battistero sono raffigurati mostri ed esseri fantastici che rappresentano le popolazioni non ancora convertite e che stanno ai margini del mondo abitato. Vd. Dietl 1995.

<sup>31</sup> Toesca 1927, p. 749 s.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 749.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 755 s.

<sup>34</sup> Rivoira 1908, p. 242 s.

<sup>35</sup> De Francovich 1935, pp. 267-303.

la presenza di una corrente lombarda ben connotata da caratteristiche stilistiche proprie e che si contrappone alla scuola emiliana di Wiligelmo. La scultura lombarda non è più considerata un debole e goffo riflesso dei capolavori modenesi, dai quali si distacca sia per scopi e influenze, sia per datazione. In verità, nella sua trattazione, il De Francovich si occupa fondamentalmente di sculture appartenenti all'area comasca (datate tutte intorno al 1100), nelle quali individua il nucleo originario della scultura romanica lombarda che precede lo stadio più evoluto della produzione milanese degli anni tra il 1110 e il 1115. Il lavoro del De Francovich resta, tuttavia, fondamentale anche per i capitelli di Sant'Ambrogio in quanto indica quattro fonti di ispirazione valide sia per la produzione comasca sia per la produzione milanese: la plastica longobarda, le stoffe orientali, l'oreficeria ottoniana, la scultura borgognona. Emerge così la complessa eredità figurativa e formale delle sculture dell'XI secolo che smette di essere considerato come il secolo della rinascita, preceduto da un'era oscura di vuoto artistico e culturale. Due anni dopo, in un nuovo articolo <sup>36</sup>, il De Francovich approfondisce lo studio della corrente comasca, analizzandone i riflessi nella scultura italiana ed europea. In un lavoro seppur così articolato e documentato <sup>37</sup>, si deve purtroppo notare un giudizio ancora riduttivo e superficiale sul significato dei soggetti zoomorfi. Lo studioso ne giustifica la presenza con motivazioni già viste:

Evidentemente i soggetti spesso non riflettono l'ordine rigorosamente didattico e teologico, elaborato in genere dalle autorità ecclesiastiche, che impronta la maggior parte della produzione artistica medievale; sebbene vanno considerati come ricettacoli della fantasia, delle superstizioni, delle credenze e delle preferenze del gusto vivace proprio del popolo umile e minuto. <sup>38</sup>

Nel 1945 un'opera di René Jullian reca un titolo molto interessante e carico di promesse: *L'éveil de la sculpture italienne* <sup>39</sup>. In realtà, ben poche sono le novità che emergono da questo studio e poche sono le parole dedicate alla decorazione scultorea di Sant'Ambrogio. Dopo aver individuato, in modo piuttosto schematico, negli intrecci vegetali l'influenza orientale e nelle decorazioni zoomorfe quella barbarica <sup>40</sup>, il Jullian, attraverso il riferimento ad alcune sculture dell'Italia settentrionale, insiste sul carattere decorati-

---

<sup>36</sup> De Francovich 1937, pp. 47-121.

<sup>37</sup> In realtà alcuni rapporti con la scultura d'oltralpe e spagnola risultano piuttosto forzati e generici.

<sup>38</sup> De Francovich 1937, p. 120.

<sup>39</sup> Jullian 1945, pp. 14-23.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 14.

vo della scultura romanica, che ha il compito di adattarsi perfettamente all'architettura. Questa osservazione viene ripetuta anche per i rilievi di Sant'Ambrogio <sup>41</sup>, dove gli animali sono costretti a deformazioni intrepide per inserirsi nello spazio del capitello e dove gli elementi della struttura architettonica, rivestiti dalla decorazione scultorea, acquistano risalto e valore (vedi montanti, architrave e archivolto del portale maggiore). L'analisi stilistica si limita a queste annotazioni. In realtà, come vedremo, gli animali scolpiti sui capitelli ambrosiani esprimono un linguaggio del corpo molto articolato e significativo, e le loro posizioni non sono mai casuali.

Nel 1954, all'interno della *Storia di Milano* della Fondazione Treccani, viene pubblicato un saggio che segna una svolta fondamentale nello studio della scultura medievale milanese e che resta un punto di riferimento indispensabile: *La scultura romanica*, di Edoardo Arslan <sup>42</sup>. Il suo principale merito consiste nell'aver isolato dalla corrente comasca, già riconosciuta dal De Francovich, un'indipendente e ben distinta «scuola milanese», testimoniata da numerosi rilievi che fino ad allora non erano stati studiati come un insieme unitario e omogeneo. L'analisi abbraccia un nutrito gruppo di chiese, di Milano e del territorio circostante: Sant'Ambrogio, Santa Maria in Aurona, Sant'Eustorgio, San Celso, Santo Stefano, San Giorgio a Palazzo, San Sigismondo a Rivolta d'Adda e San Savino a Piacenza. Secondo l'Arslan, la decorazione plastica di queste chiese si differenzia per fonti d'ispirazione, motivi, stile e intenti, sia dall'arte di Wiligelmo, sia dalla corrente comasca. In generale, le composizioni milanesi si caratterizzano per una maggiore ricchezza e varietà di vocabolario e per un'insistita attenzione al ritmo e alla simmetria, all'eleganza e alla raffinatezza. La testimonianza principale di questa nuova corrente è la decorazione scultorea della basilica ambrosiana, di cui lo studioso mette in luce l'intento decorativo; la considerazione esclusiva di questo aspetto, pur rilevante, diventa però il limite forse maggiore del suo contributo. Dopo un elenco casuale dei motivi zoomorfi presenti sui capitelli, l'Arslan ammette: «Ciò che più sorprende è pur sempre questa singolare inattesa capacità di trasformare in sintesi pienamente espressiva la confluenza di tanti e svariati elementi, desunti da un ormai sfruttato patrimonio culturale» <sup>43</sup>. In questa analisi le composizioni zoomorfe sono considerate semplici forme derivate da altre culture figurative (rappresentate da avori musulmani, stoffe sassanidi, bronzi fatimiti, fibule longobarde) <sup>44</sup>, ma se tali derivazioni sono state dimostrate, è necessario motivare la ripresa di questi modelli antichi nella Milano dell'XI secolo,

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>42</sup> Arslan 1954, pp. 532-600.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 534.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 534 s.

indagine che lo studioso non compie, evitando anche ogni riferimento a un loro possibile significato simbolico. Il suo interesse è concentrato sugli elementi prettamente decorativi: egli si dilunga nell'analisi dei rilievi a carattere vegetale che riprendono l'ordine corinzio, mentre riserva solo qualche accenno alle scene figurate. Queste ultime costituiscono un'eccezione nella maggioranza dei capitelli a carattere decorativo e anche per questo motivo meriterebbero particolare attenzione, almeno dal punto di vista contenutistico. Ciò nonostante, il lavoro dell'Arslan in questo e in altri contributi resta fondamentale per la profondità dell'analisi stilistica e per l'individuazione e valorizzazione del vasto patrimonio scultoreo milanese di epoca medievale.

L'argomentazione dell'Arslan si dimostra più debole nella proposta di datazione per i vari rilievi, e in particolare per i capitelli della basilica ambrosiana, che vede lo studioso contraddirsi in diverse occasioni. Dapprima, egli segnala l'inferiorità dei capitelli di Santa Maria in Aurora rispetto a quelli ambrosiani e propone, per questi ultimi, una datazione precedente al 1075<sup>45</sup>; in seguito individua nei capitelli di San Sigismondo a Rivolta d'Adda echi chiarissimi di quelli ambrosiani attribuibili quindi al 1090 circa<sup>46</sup>; infine, l'esuberanza che accomuna i capitelli ambrosiani ad altri esempi dell'Occidente europeo collocabili tra il 1020 e il 1060 gli suggerisce una datazione prossima al 1080<sup>47</sup>.

Risultano decisamente più precise le conclusioni sulla cronologia cui giunge la trattazione di Jane Elliot Mc Kinne intorno alla chiesa di Santa Maria e San Sigismondo a Rivolta d'Adda<sup>48</sup>. La studiosa opera un confronto serrato fra tutti i rilievi scultorei che l'Arslan aveva inserito nella «scuola milanese», aggiungendo alla lista le chiese di San Lorenzo e di San Nazaro<sup>49</sup>. Anzitutto vengono distinte due categorie principali: le decorazioni che rivestono i capitelli e le decorazioni che rivestono altri membri architettonici (pilastri, abachi, ghiera di arco), che raramente erano state prese in considerazione. La studiosa, attraverso l'analisi sistematica delle varie tipologie, giunge poi all'individuazione di particolari schemi compositivi

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 532. A questa data infatti risale l'incendio milanese che secondo un documento del 1081 devastò, fra altre chiese, anche il suddetto monastero imponendone un totale rifacimento. Vd. *ivi*, p. 458. Tuttavia l'evidente inferiore qualità dei capitelli di Santa Maria in Aurora non implica una loro derivazione dai capitelli ambrosiani, bensì la loro anteriorità. Vd. Mc Kinne 1985.

<sup>46</sup> Arslan 1954, p. 536. Questa chiesa venne infatti consacrata da Urbano II nel 1096, anno che però, secondo la Mc Kinne, corrisponde alla fase iniziale dei lavori di rifacimento, protrattisi fino al 1120. Vd. Mc Kinne 1985, pp. 256-284.

<sup>47</sup> Arslan 1954, p. 537.

<sup>48</sup> Mc Kinne 1985.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 113-193.

ben riconoscibili in tutte le chiese di area milanese. Ad esempio, nel caso dei capitelli fogliati propone i seguenti sottoinsiemi: capitelli corinzeggianti, capitelli a una voluta, capitelli a doppia voluta, capitelli con nodo centrale, capitelli con teste agli angoli etc. È un lavoro capillare e meritevole, sebbene i disegni dell'autrice non rendano sempre limpide le differenze stilistiche tra un capitello e l'altro. Ciò che più interessa del contributo della Mc Kinne è la proposta cronologica che emerge dalla sua analisi, secondo la quale i capitelli del narcece e dell'atrio risalirebbero a una fase lavorativa successiva alla decorazione della metà orientale della chiesa e conclusasi attorno al 1110 circa. La proposta della Mc Kinne ha sempre goduto del favore di diversi studiosi e ha praticamente messo fine alle controversie relative alla questione <sup>50</sup>.

Nel 1988 Roberto Cassanelli <sup>51</sup> firma un saggio che, seppur non incentrato sulla scultura ambrosiana, merita qui una segnalazione per aver focalizzato l'attenzione degli studiosi su un fondamentale problema fino ad allora ignorato: l'incidenza dei restauri ottocenteschi e novecenteschi su tutto il repertorio scultoreo milanese superstite di epoca medievale. «Lo studio degli interventi di restauro è quindi determinante per la comprensione critica del monumento; essi costituiscono anzi i punti culminanti della sua storia critica e ne condizionano irrimediabilmente la lettura» <sup>52</sup>. L'individuazione dei frammenti originari risulta, tuttavia, molto complicata sia per la penuria di testimonianze documentarie, sia per la difficoltà di distinguerli dalle parti di restauro volutamente mimetizzate e assimilate ai moduli originali.

Il problema dei restauri e della datazione dei vari rilievi viene approfondito e in buona parte risolto dal fondamentale contributo di Adriana Summa intitolato *La decorazione medievale di Sant'Ambrogio* <sup>53</sup>, sul quale torneremo più volte nel corso della trattazione. Il merito principale di questo lavoro è l'aver individuato, fra tutti i capitelli della basilica ambrosiana, tre gruppi ben distinti: i capitelli originali romanici, i capitelli realizzati nel 1630-1631, i capitelli realizzati nella seconda metà del XIX secolo. Per giungere a questa 'scrematura' la studiosa ricorre, anzitutto, ai documenti di varia natura che possano contenere notizie utili sui lavori di restauro e sulle intenzioni dei committenti: libri dei conti, atti delle visite pastorali, incisioni e disegni preottocenteschi, lettere private (per esempio quelle del parroco Francesco Maria Rossi <sup>54</sup>). In misura minore, la Summa si basa sul-

<sup>50</sup> Vd. a questo riguardo Segagni Malacart 1988, nota 42.

<sup>51</sup> Cassanelli 1988, pp. 222-240.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>53</sup> Summa 1995.

<sup>54</sup> Le lettere, non finalizzate alla pubblicazione, vennero raccolte in Rossi 1884.

l'osservazione del materiale *in loco* e sugli aspetti della conservazione. Con queste premesse, l'analisi stilistica delle decorazioni originali affrontata dalla studiosa acquista valore e credibilità rispetto a tutte le ricerche precedenti che avevano come oggetto anche creazioni seicentesche e ottocentesche. In questo campo, tuttavia, le osservazioni della Summa sono meno incisive e coincidono in gran parte con quelle dell'Arslan; l'unica novità consiste nella proposta (del resto già avanzata da molti esperti riguardo all'architettura<sup>55</sup>) di una successione cronologica delle fasi della decorazione a partire dalla decorazione absidale per giungere ai capitelli neocorinzi del braccio occidentale del quadriportico. Infine, alla Summa va il merito di aver tentato un approccio nuovo all'analisi iconografica delle decorazioni originali ricostruendo il contesto culturale e artistico in cui esse sono nate. La studiosa individua nelle opere di Ambrogio e nel *Physiologus* le fonti principali da cui le rappresentazioni a carattere zoomorfo traggono il significato simbolico e riconosce qualche analogia tra gli stilemi dei capitelli ambrosiani e i libri miniati che, tra l'XI e il XII secolo, risultano conservati in area milanese. Se l'individuazione delle fonti letterarie è giustificabile e condivisibile, manca nell'analisi iconografica l'inserimento dei rilievi nel contesto architettonico al quale erano destinati. Oltre a non considerare alcuni importanti soggetti (i simboli degli evangelisti sull'archivolto del portale centrale, il monaco con la croce, i due uomini ai lati dell'albero della vita, la lotta fra gli animali etc.), il metodo adottato dalla studiosa rischia di dar origine a interpretazioni generiche.

Dall'analisi della letteratura artistica intorno a Sant'Ambrogio appare evidente lo squilibrio tra l'ampia attenzione dedicata all'architettura e lo scarso interesse suscitato dalla scultura, oggetto di studi specifici solo negli ultimi anni. Un altro aspetto fondamentale, la cui importanza è stata riconosciuta solo recentemente, è la storia dei restauri dell'edificio, punto di partenza obbligato per chiunque voglia avvicinarsi allo studio della basilica, anche solo a un livello superficiale. Da una parte, dunque, la critica ha raggiunto risultati importanti e condivisi (*in primis* la cronologia dell'edificio e delle sculture), dall'altra ha trascurato alcuni aspetti sostanziali della basilica, lasciando aperte diverse questioni. Mancano, ad esempio, un rilievo completo e uno studio approfondito di tutte le decorazioni scultoree e pittoriche che ornano l'esterno e l'interno della basilica.

In questo studio saranno analizzate le sculture presenti nel vestibolo, che costituiscono un insieme compatto e distinto rispetto alla restante decorazione plastica della basilica. Il contesto architettonico delle sculture sarà considerato da diversi punti di vista: la datazione, i restauri, le finalità

---

<sup>55</sup> Vd. il capitolo seguente.

liturgiche, il valore simbolico. Saranno esaminati, in primo luogo, i restauri e la datazione dei capitelli, dei quali verrà fornita una descrizione analitica completa, anche ai fini dell'individuazione dei rilievi non originali. L'analisi iconografica e iconologica dei vari soggetti rappresentati sarà materia del capitolo successivo. In quello finale si verificherà la presenza di un programma iconografico complessivo: i singoli soggetti e i loro significati saranno connessi al valore simbolico del vestibolo, e la trattazione si addenterà nel più ampio quadro storico-culturale della città di Milano durante i primi anni del XII secolo.

## IL CONTESTO ARCHITETTONICO

## 1. IL NARTECE E L'ATRIO COME APPAIONO OGGI

Neppure il visitatore odierno sprovveduto e frettoloso che, ansioso di visitare la rinomata basilica di Sant'Ambrogio, superi distrattamente il portale d'ingresso ignorando i capitelli corinzi e i pilastri angolari che lo affiancano, potrà restare indifferente al fascino emanato dall'atrio porticato che divide la vera e propria chiesa dal traffico delle vie cittadine che la circondano. Esso costituisce una zona di passaggio, ampia quanto la chiesa che precede, una sorta di diaframma tra lo spazio sacro e lo spazio profano, tra il ritmo convulso delle occupazioni quotidiane e la calma serena suggerita dalla successione ritmica e regolare delle campate, delimitate da ampi archi a tutto sesto. La struttura architettonica è messa in rilievo da un apparato decorativo suggestivo e attento ai contrasti di colore, costituito dalla doppia ghiera degli archi in mattoni bianchi e rossi, dalle esili colonnine che partono dai capitelli e raggiungono la fascia superiore di archetti pensili, dalla cornice soprastante a denti di sega. La regolarità e l'armonia che emergono da questo atrio sono il frutto di uno studio calibrato delle proporzioni della pianta e dell'alzato, dal momento che i corridoi laterali risultano larghi un terzo dello spazio centrale, mentre, nell'alzato, alle tre arcate dei lati corti corrispondono sei arcate dei lati lunghi. Sia l'impianto architettonico sia l'apparato decorativo contribuiscono in questo modo a regolarizzare e scandire i passi del fedele, che può scegliere due percorsi distinti: quello più solenne e illuminato del corridoio centrale, sovrastato dall'imponente visione della facciata con la loggia e dei due campanili, o quello dei corridoi laterali, immerso in una luce più soffusa e in un'atmosfera più intima e riflessiva. In ogni caso, il fedele sarà costretto a un momento di sosta che accrescerà le sue aspettative e rivestirà della giusta rilevanza e tensione l'ingresso vero e proprio nell'area consacrata.

Insistendo sul rispetto per la tradizione e per l'antichità che sempre dovette guidare i vari rifacimenti della basilica e, in particolare, quello di epoca romanica, Adriano Peroni <sup>1</sup> avanza l'ipotesi che l'atrio attuale, risalente alla prima metà del XII secolo, ricalchi molto da vicino il cosiddetto 'atrio di Ansperto' del IX secolo, il quale a sua volta aveva nei porticati delle basiliche paleocristiane il proprio modello originario <sup>2</sup>. Sulla stessa linea, Maria Luisa Gatti Perer sottolinea i valori di *firmitas* e *venustas* che contraddistinguono questo atrio e che nel Cinquecento spinsero il Cesariano a citarlo addirittura tra gli esempi milanesi di applicazione delle norme vitruviane <sup>3</sup>.

Se la regolarità e la coerenza dell'insieme appaiono evidenti ancora oggi a chi percorre questo spazio, non sfuggiranno a uno sguardo più attento e indagatore alcuni particolari che differenziano il braccio più vicino alla basilica dai restanti tre bracci del quadriportico. Concentrando la nostra attenzione sul narcece, noteremo anzitutto la presenza di pilastri polistili dotati di uno spessore maggiore rispetto a quelli degli altri lati. I due pilastri centrali della fronte non sono sormontati dalle consuete colonnine, bensì da due larghe lesene che spartiscono con decisione gli spazi della facciata relativi alle tre campate retrostanti. I tre archi a tutto sesto risultano inoltre più stretti e ribassati rispetto a quelli degli altri tre lati, mentre quello centrale, arricchito da una preziosa decorazione plastica assente negli altri due, è sormontato da tracce di intonaco che corrispondono forse ad antichi affreschi <sup>4</sup>. Tuttavia la differenza principale tra il narcece e gli altri bracci è costituita dalla presenza delle volte costolonate, presenza che comporta pilastri più articolati e corrispondenti capitelli diagonali, nonché campate dotate di maggiore stabilità e fermezza. Questi elementi conferiscono al

---

<sup>1</sup> Peroni 1988, p. 159. Sulla rinascenza dell'arte paleocristiana soprattutto nell'XI secolo vd. Toubert 2001, pp. 17 e 180-228. Per i portici delle basiliche paleocristiane vd. Guyon 2002. Sul rispetto per l'edificio paleocristiano nei rifacimenti romanici della basilica ambrosiana cfr. Tcherikover 1999, p. 54.

<sup>2</sup> Le sequenze di arcate a tutto sesto che danno sullo spazio centrale e che cingono le pareti esterne dell'atrio richiamano la serialità degli acquedotti romani, mentre la loggia con le tre arcate digradanti rievoca la struttura degli archi di trionfo di età imperiale.

<sup>3</sup> Gatti Perer 1995, pp. 5-7.

<sup>4</sup> Oltre alle pareti del narcece, come vedremo le più ricche, presentano affreschi o tracce di affreschi di diversa epoca anche altre zone dell'atrio. La parete di destra conserva infatti due scene con Cristo in trono adorato da santi e con una crocifissione, mentre sulla parete di fondo, a sinistra del portale d'ingresso, rimane l'immagine rovinata di una Madonna col bambino; infine sulla facciata esterna dell'atrio, sotto la prima arcata di sinistra, sono visibili ancora due teste di santi aureolati. È dunque possibile supporre una decorazione pittorica che distinguesse ulteriormente la fascia centrale della facciata-narcece. Sugli affreschi medievali presenti in Sant'Ambrogio e sulla loro datazione vd. Valagussa 1997, pp. 419-443.

nartece un impianto più massiccio <sup>5</sup> e pesante rispetto alla leggerezza e all'eleganza degli altri tre bracci che, del resto, non devono sottostare al peso di un piano superiore.

Esistono altri elementi di carattere decorativo che fanno del nartece il braccio più ricco e importante. Oltre a essere la parte più vicina alla basilica e a ospitare i rilievi più curati e con un maggior numero di soggetti figurati (sui capitelli, sui pilastri, sull'architrave e sull'archivolto del portale), le volte e le pareti del nartece presentano ancora oggi tracce di affreschi assenti sulle volte delle altre campate. Sono riconoscibili a occhio nudo diverse fasi della decorazione pittorica che dovettero susseguirsi nei secoli; le fasce con motivi geometrici e vegetali che decorano le volte e i costoloni e le immagini con i soli fiammanti, ancora evidenti sulle pareti laterali e sulla facciata, sembrano aver sostituito affreschi precedenti testimoniati da un frammento visibile a sinistra del sepolcro di Pier Candido Cembrio: una mano benedicente che fuoriesce da una nuvola <sup>6</sup>. Accanto al portale meridionale si notano due aureole in rilievo appartenute a un'immagine votiva della Madonna col bambino, arricchita di un'iscrizione cinquecentesca, mentre due immagini del santo protettore affiancano il portale settentrionale: l'una riporta in un tondo affrescato il volto del santo, l'altra è una lastra scolpita che ritrae S. Ambrogio seduto su un trono, in abiti vescovili con il pastorale e il flabello <sup>7</sup>. Da ultimo, oltre al sepolcro di Pier Candido Cembro, il nartece conserva sulla facciata interna diverse lapidi funerarie di varie epoche.

Evidenzieremo più avanti come l'indipendenza del nartece dagli altri tre lati dell'atrio risulti anche dall'analisi stilistica e iconografica delle sculture, dai rilievi effettuati durante i lavori di restauro, da osservazioni sulla prassi liturgica e in generale dai significati simbolici assunti dalla 'soglia' nell'iconologia romanica. Per il momento, ci siamo soffermati sugli elementi architettonici e pittorici risalenti a epoche diverse che emergono ancora oggi dall'osservazione diretta del monumento.



<sup>5</sup> In una pianta della chiesa realizzata dal Reggiori durante i restauri del secolo scorso (II 3), è evidente che le pareti laterali del nartece non sono perpendicolari alla facciata interna: in questo modo aumenta la larghezza della facciata esterna.

<sup>6</sup> Le fasce e i soli fiammanti sono assegnabili al tardo Quattrocento, mentre lo stile del frammento con la mano si avvicina alle due scene della parete del braccio meridionale, databili verso la fine del XII secolo. Sugli altri affreschi rinascimentali cfr. Rossi 1995, pp. 445-469.

<sup>7</sup> A parere di Valagussa, entrambe risalgono alla seconda metà del XII secolo (cfr. Valagussa 1997, pp. 48-61).

## II

### LA DECORAZIONE SCULTOREA

#### 1. I RESTAURI

Le due principali campagne di restauro che incisero sull'aspetto originario della basilica di Sant'Ambrogio – la prima tra il 1630 e il 1631, la seconda tra il 1858 e il 1881 – coinvolsero sia la struttura architettonica sia gli elementi scultorei. Caratterizzati da programmi e ideologie differenti, tali interventi si proponevano obiettivi completamente diversi <sup>1</sup>.

Nei restauri del Seicento le operazioni si concentrarono sui capitelli del braccio settentrionale del quadriportico, interessato anche da interventi di carattere strutturale. Sebbene i documenti non ne diano conferma, l'osservazione diretta testimonia in modo inequivocabile che alcuni capitelli furono totalmente riscolpiti, con una chiara volontà imitativa dal punto di vista iconografico, ma non dal punto di vista stilistico. Se un capitello doveva essere ricreato *ex novo*, gli scalpellini del Seicento, probabilmente su indicazione del committente dei restauri, il cardinale Borromeo, sceglievano i soggetti più tipicamente romanici, visibili nella basilica oppure diffusi in area milanese, dandone però una versione stilistica palesemente personale, figlia del gusto barocco del loro secolo. Come dimostra la documentazione fotografica (p. es. X 3), furono ripresi i motivi dell'agnello con la croce, i draghi con le code di serpente, le sirene, gli animali addossati, ma la resa stilistica è tutta seicentesca: le forme si addolciscono e si ammorbidiscono, le linee si arrotondano e diventano più sinuose, le criniere degli animali sono meno rigide e schematiche, l'insieme è più sciolto e libero anche rispetto alla struttura del capitello. Limitandoci al narcece, sono sicuramente risultato di rifacimenti seicenteschi i capitelli del pilastro VII (X 7),

---

<sup>1</sup> Per i restauri relativi alla parte scultorea vd. Summa 1995 e Cassanelli 1988.

i capitelli meridionali del pilastro V (**X 3**), tutti i capitelli del pilastro VI (**X 4; 5**) a eccezione di quello relativo alla semicolonna, che si differenzia per il materiale (**X 6**)<sup>2</sup>. I rifacimenti seicenteschi sono inoltre caratterizzati dall'eliminazione degli abachi.

Altri intenti mossero i restauri dell'Ottocento: come abbiamo visto, non semplicemente frutto della devozione di un arcivescovo nei confronti di un'epoca, quella medievale, della sua spiritualità e della sua arte. Essi erano finalizzati alla cancellazione di tutti gli interventi ritenuti non romanici e al rifacimento di moltissimi capitelli, rifacimento che doveva essere il più possibile vicino ai pezzi originali. Molte volte, inoltre, non si riscolpì tutto il capitello, ma ci si limitò ad aggiungere alcune porzioni a integrazione delle parti originali; questo fatto, insieme all'esplicita intenzione di ingannare l'occhio di chi guarda, rende ancora più difficile il riconoscimento degli elementi. Anche in questo caso, tuttavia, un'osservazione attenta dello stile e dei materiali consentirà di effettuare una credibile scrematura. Alcuni capitelli rifatti sono veri e propri calchi in cemento e si distinguono per una decorazione molto regolare e simmetrica<sup>3</sup>, altri manifestano un disegno troppo vario e ricco negli intrecci vegetali (**IV 4**), quelli con soggetti animali si riconoscono per il rilievo piatto e superficiale (**VII 2**) o per la rigidità e lo schematismo nella resa del piumaggio. Nel complesso, i disegni scolpiti sui capitelli originali seguono e contribuiscono a rafforzare la struttura del capitello, ne evidenziano la simmetria e l'origine dal modulo corinzio<sup>4</sup>. I nastri intrecciati sono lievemente irregolari, non sono molto distaccati dal fondo e non creano forti contrasti di chiaroscuro<sup>5</sup>. Basarsi sullo stato di conservazione del materiale può invece risultare rischioso, in quanto i capitelli restaurati, posti all'esterno e soggetti all'azione degli agenti atmosferici e all'inquinamento potrebbero aver raggiunto in pochi anni il deterioramento dei capitelli più antichi.

Concentrando la nostra analisi sul nartece, abbiamo evidenziato nella piantina di tavola **III** i rifacimenti ottocenteschi, che in gran parte coincidono con quelli individuati dalla Summa nel saggio già citato. La studiosa aveva definito di dubbia autenticità i capitelli della metà orientale del pilastro

<sup>2</sup> A differenza della Summa, consideriamo questo capitello originale: i suoi intrecci sono privi di rigidità e schematismo, il loro spessore e il disegno che formano sono tipici delle parti originali.

<sup>3</sup> Tre capitelli identici, con una pigna nel mezzo, affiancata da altre due pigne poste di sbieco alla base e all'estremità superiore, sembrano fabbricati in serie.

<sup>4</sup> Vd. Mc Kinne 1985, cap. IV.

<sup>5</sup> Si veda ad esempio la differenza nella resa delle pigne e delle foglie tra il capitello in **XIV 1** e quello in **XIII 6**: il primo, di restauro, presenta una fila di fessure al centro delle pigne, mentre le estremità delle foglie si distaccano nettamente dal fondo creando quasi una zona d'ombra.

I e tutti quelli del pilastro II. Analizziamo dapprima i capitelli del pilastro I. Tutte le facce della metà occidentale rivelano una totale uniformità, che ne attesta l'inequivocabile autenticità (IV 1). Per quanto riguarda invece le facce della metà orientale, i due capitelli angolari riprendono il motivo della foglia angolare sovrastata da due pigne, presente su una faccia dell'altra metà, e sembrano autentici (IV 4). Da entrambi si discosta la faccia relativa alla semicolonna: il fusto sottile senza zigrinature, costituito da due colonnine sovrapposte, e gli intrecci vegetali alquanto sinuosi fanno supporre un intervento di restauro.

Passiamo ora alle numerose facce relative al pilastro II. La faccia settentrionale con i leoni addossati ai lati di uno schematico albero (V 2; 3), composto da un fusto liscio e due foglie che ne indicano simbolicamente la chioma, sembra originale. Lo spessore del rilievo, i corpi lisci, la resa del piumaggio morbido e un po' irregolare, l'utilizzo delle sfere di piombo per gli occhi, sono particolari assenti nell'opera degli scalpellini ottocenteschi. È possibile tutt'al più ipotizzare un intervento riservato alle zampe dei due animali, le quali si distaccano notevolmente dalla superficie del capitello. Anche la mano benedicente visibile sulle volute angolari, presente solo in un'altra occasione nel nartece della basilica <sup>6</sup>, sembra un'innovazione troppo audace per un restauro che voleva essere imitativo. Procedendo in senso orario, i due capitellini angolari con intrecci vegetali posti in verticale sembrano essere autentici (V 1). Il capitello relativo alla semicolonna (V 1, al centro), caratterizzato da un intreccio sciolto e irregolare, si distingue invece per un colore diverso, sia nella faccia sia nel doppio abaco, e per alcuni chiari segni di sutura alle estremità. In effetti, un disegno molto simile appare sul capitello relativo all'altra semicolonna del medesimo pilastro (IV 7), la quale però rivela una certa continuità con gli abachi soprastanti e le facce dei capitelli angolari. Forse proprio a quel modello si ispirarono i restauratori per il rifacimento. La faccia orientale ha un disegno piuttosto sospetto: la pigna centrale, poco inserita nella struttura del capitello, emerge da una superficie non decorata insolitamente vasta, mentre i nastri appaiono troppo allentati (IV 8); il doppio abaco sembra invece autentico. La Summa indicava nella faccia meridionale con due angeli in volo recanti una forma di pane (IV 6) un rifacimento ottocentesco, mentre nella piantina esso è indicato come capitello originale. Se fosse infatti opera di restauro, imiterebbe in ogni dettaglio la simile raffigurazione dei due angeli posta sul pilastro V, dove invece essi esibiscono una ruota solare (VIII 4). Si tratta, inoltre, di una scena troppo particolare e densa di significato per essere opera dei restauratori ottocenteschi, i quali sceglievano solitamente

---

<sup>6</sup> È scolpita al centro dell'arcata maggiore che si affaccia sull'atrio (XIV 6).

soggetti classici e poco connotati. Destano, infine, alcuni dubbi le facce laterali relative a questo capitello: entrambe presentano un leone rampante con l'occhio di piombo e la coda tra le gambe concludentesi in una freccia, soggetto presente anche in altri capitelli. Tuttavia, dal confronto tra questi rilievi e quelli, d'identico soggetto, del pilastro IV si noteranno subito alcune differenze: i primi hanno uno spessore più lieve, e il disegno risulta piuttosto schematico e sommario (IV 5; VIII 3). Le due facce occidentali del capitello, corrispondenti all'attacco del braccio dell'atrio, sembrano invece originali (IV 5; V 3).

La Summa individuava un altro intervento ottocentesco nel nartece, nei capitelli del pilastro XI, che invece a nostro parere conserva anche delle parti originali. La faccia orientale (XIV 2) è decorata con i consueti intrecci formanti questa volta sei spazi circolari disposti su due righe orizzontali e occupati da cinque foglie e un animale con il muso rivolto all'indietro; tra essi trovano spazio anche due croci astili e un grappolo d'uva. Lo spessore dei rilievi, lo stato del materiale, la continuità con il doppio abaco e il modo un po' insicuro di svolgere i nastri ne suggeriscono l'autenticità. Abbiamo già discusso dell'autenticità delle facce relative alle semicolonne. La faccia meridionale (XIV 3), probabilmente originale, non presenta il doppio abaco, il quale scorre invece per tutto il capitello sebbene con disegni diversi. Su un capitellino angolare è visibile un'aquila ad ali spiegate, con il muso rovinato e il piumaggio sottile e irregolare, probabilmente originale (XIV 1). Su questo lato è presente inoltre un esempio d'intervento ottocentesco che si limitò a rinforzare le estremità con una piccola colonnina di sostegno, visibile agli angoli dei capitellini angolari. La stessa tecnica è adottata nel pilastro XII, che la Summa indicava, a ragione, come opera di restauro (XIV 4). La faccia relativa alla semicolonna, di colore diverso e di fattura sommaria, è probabilmente un rifacimento, mentre nei capitelli angolari l'inserimento della colonnina di rinforzo ha permesso di conservare le parti originali.

Per quanto riguarda i restanti capitelli, le conclusioni della Summa sembrano condivisibili. Il capitello settentrionale del pilastro III è sicuramente un rifacimento, data la notevole differenza di materiale e la superficialità del rilievo (VI 5). Il colore del capitello e la linea morbida che disegna le spirali laterali fanno propendere per una datazione al Seicento. Tuttavia, considerata la particolarità del soggetto, che nel nartece di Sant'Ambrogio è presente solamente in questa occasione, è possibile ipotizzare un rifacimento solo stilistico e non iconografico; il soggetto cioè sarebbe stato ripreso dalla decorazione originale<sup>7</sup>. È d'incerta autenticità anche la parte superiore

<sup>7</sup> Si ripeterebbe cioè il caso dei due angeli con la ruota.

dell'abaco, che presenta, tra fiori e una croce, un volto femminile e un volto maschile. È sicuramente di restauro il capitello V.8, diverso per il colore e per l'imitazione un po' incerta del motivo con le pigne (X 2).

Infine, resta un caso di dubbia autenticità: la faccia relativa alla semi-colonna meridionale del pilastro IV (VIII 5). Già l'Arslan aveva notato la differenza tra i rilievi romanici e questo capitello, che egli considera di recupero soprattutto per gli occhi segnati da una doppia mandorla <sup>8</sup>. Sebbene la caratteristica degli occhi a doppia mandorla sia presente anche in altri capitelli romanici, è innegabile una certa diversità, confermata dal colore e dalla dimensione. La Summa lo considera un rifacimento ottocentesco, ma sembra più credibile la tesi dell'Arslan, secondo cui esso rappresenta un originale romanico ripreso da qualche sarcofago tardoromano, servito da modello <sup>9</sup>.

Come già evidenziato dalla piantina della Summa e dalla storia dei restauri architettonici, il narcece risulta ancora una volta la parte della basilica meno interessata da interventi di restauro.




---

<sup>8</sup> Arslan 1954, p. 532.

<sup>9</sup> Troppo spesso si dimentica che la basilica era sorta presso il *coemeterium ad martyres*. Molti resti archeologici testimoniano tale vicinanza: oltre ai frammenti di epigrafi e ai bassorilievi conservati nell'atrio, ricordiamo il fregio con putti vendemmianti posto sopra la porta di ingresso al campanile, il sarcofago dei SS. Narbore e Felice e naturalmente il cosiddetto sarcofago di Stilcone.

### III

## ANALISI ICONOGRAFICA E SIGNIFICATO DEI SOGGETTI

### 1. LA CROCE

Come sottolineano tutti i lessici e i dizionari di iconografia medievale <sup>1</sup>, la croce aveva assunto un'importanza fondamentale e una fortissima valenza metaforica molto prima dell'avvento del cristianesimo. Veniva allora percepita come un incrocio di quattro braccia di pari lunghezza, ed era messa in relazione con il cosmo, di cui rappresentava i quattro angoli e le quattro estremità. In effetti, prima di significare il particolare evento storico della crocifissione e i valori ad esso connessi, la forma della croce imprime di sé tutta la scultura romanica come struttura della composizione: i capitelli, i timpani, gli architravi e gli archivolti vengono generalmente divisi in quattro campi della stessa misura, come se nel mezzo si innalzasse una croce invisibile <sup>2</sup>. Lo stesso si può affermare per i capitelli di Sant'Ambrogio: gli animali, affrontati o addossati che siano, si incontrano sempre al centro del capitello, i loro muscoli ne occupano la metà superiore, mentre il corpo con le zampe ne riempie la metà inferiore (V 2). Lo spazio risulta così diviso in quattro parti, e spesso tale divisione è sottolineata da una croce o da un albero che ne evoca la forma (VII 1; XIII 6).

Oltre a essere *in primis* il simbolo della missione salvifica di Cristo, la croce racchiude in sé infiniti significati allegorici, evoca gesti rituali, rimanda a numerosi episodi evangelici e a figure bibliche. È dunque necessario, per evitare interpretazioni superficiali e generiche, cercare di capire quale valore specifico potesse assumere la croce a Milano nell'XI secolo, anche

---

<sup>1</sup> Leclercq 1914, pp. 3063-3110; Champeaux 1981, pp. 29-32; Beigbeder 1989, pp. 161-172 e 98-101; Thoumieu 1997, pp. 138-140.

<sup>2</sup> Beigbeder 1989, pp. 163-164.

in base alla devozione che ad essa veniva riservata. Il culto della croce conobbe un periodo di forte espansione tra XI e XII secolo, a partire dall'istituzione, nel 1053, della festa della Esaltazione della Vera Croce, e proseguì durante gli anni della pataria e della predicazione di Arialdo, per il quale essa è insieme simbolo della passione di Cristo e testimonianza di verità<sup>3</sup>. Alla fine dell'XI secolo, con l'avvento della prima crociata, il fenomeno interessò tutto l'Occidente e la città di Milano in particolare, la quale s'impegnò ad allestire un'indipendente spedizione militare sotto la guida dell'arcivescovo Anselmo da Boviso. La rifioritura di questo culto è collegata altresì alla spiritualità cluniacense e alla sua presenza sempre più diffusa nella diocesi milanese: tale espansione favorì l'approvazione da parte del clero ambrosiano di alcuni elementi della pietà popolare, tra i quali spiccava la profonda devozione all'immagine della croce<sup>4</sup>. A questo proposito, Landolfo Seniore ci informa della vasta partecipazione popolare alla ufficiatura festiva all'inizio delle lodi, quando i chierici milanesi esaltavano la croce vittoriosa con una processione preceduta da tre croci illuminate. Anche il Beroldo attesta la presenza costante di questo simbolo all'interno delle manifestazioni più solenni<sup>5</sup>. Sia nell'ambito della devozione popolare e della liturgia cluniacense, sia in riferimento alla crociata, la croce assume un particolare significato che non è ancora legato all'evento della crocifissione e alla sofferenza di Cristo. Analizzando i sacramentari ambrosiani dell'XI e XII secolo, Paredi<sup>6</sup> nota un forte aumento della presenza della croce, da lui interpretata quale segno di una «nuova spiritualità gotica», più sensibile agli aspetti umani della vicenda e del personaggio di Gesù. Considerate tuttavia l'esperienza delle crociate e la diffusione del rito della penitenza, sembra più calzante il riferimento a quel significato simbolico che già Costantino aveva conferito al *signum crucis*<sup>7</sup>. Esso non richiama tanto il momento della morte di Cristo, bensì l'effetto benefico e salvifico che ne scaturì: la vittoria definitiva segnata dal Messia sulla morte fisica e spirituale di tutta l'umanità.

<sup>3</sup> Violante 1965, p. 661.

<sup>4</sup> Cattaneo 1979, p. 453.

<sup>5</sup> In particolare, secondo il Beroldo, era compito dei 'vecchioni' della cosiddetta Scuola di Sant'Ambrogio seguire il vescovo reggendo una croce dorata o argentea a seconda delle solennità. Cfr. *Beroldus*, p. 83 s.

<sup>6</sup> Paredi 1990, p. 50.

<sup>7</sup> L'imperatore aveva infatti abolito esplicitamente la crocifissione privando la croce di ogni legame col martirio e la passione di Cristo. Vd. Leclercq 1914, p. 3063.

### 1.1. *La vittoria sul male*

Il più forte significato simbolico riferito alla croce nell'XI secolo è, dunque, la vittoria sul male e la salvezza portata dal Redentore a tutti gli uomini attraverso il sacrificio di se stesso. Tale significato è evidente nelle parole di Paolo, tratte dalla lettera ai Romani:

Se infatti siamo stati completamente uniti a lui con una morte simile alla sua, lo saremo anche con la sua risurrezione. Sappiamo bene che il nostro uomo vecchio è stato crocifisso con lui, perché fosse distrutto il corpo del peccato, e noi non fossimo più schiavi del peccato.<sup>8</sup>

Il segno della croce riappare nel libro dell'Apocalisse, quando Giovanni immagina la seconda venuta di Cristo che segnerà, alla fine dei tempi, la vittoria definitiva sul male: «Io sono l'Alfa e l'Omega, dice il Signore Dio, Colui che è, che era e che viene, l'Onnipotente»<sup>9</sup>. Nella decorazione della basilica di Sant'Ambrogio non manca il riferimento a questa seconda dimensione del simbolismo legato alla croce: sulla facciata esterna, sotto gli spioventi del tetto, è ben visibile una grossa croce contenente le due lettere greche (XIV 5).

Le immagini della croce che spuntano fra i nastri intrecciati, le foglie e i rami contorti dei capitelli ambrosiani possono, allora, essere considerate come segni della funzione protettiva che la croce svolge contro le forze del male, sempre in agguato nella 'selva oscura' dell'esistenza umana (IV 5; VII 1; X 7; XIV 2). La stessa finalità ha probabilmente la croce che il monaco tiene ben in vista sul petto nel capitello I.3 (IV 2): oltre a identificarlo come chierico e a distinguerlo così dai laici, essa ha il compito di difenderlo dai due animali rampanti che alla sua destra tentano di aggredirlo<sup>10</sup>. Anche in ambito popolare il solo segnarsi con la croce viene percepito come gesto apotropaico. La funzione profilattica della croce è svolta in favore della Chiesa intesa non solo come comunità di cristiani, ma anche come edificio santificato. Risale ai primi tempi del cristianesimo l'usanza di segnare con una piccola croce le colonne di una basilica appena edificata, e già i pagani, all'ingresso dei loro templi, erano soliti invocare la protezione degli dei ungendone le porte. L'obiettivo era di santificare il terreno su cui si ergeva l'edificio di culto, rendendolo al tempo stesso immune dalle forze del male. Nel nartece santambrosiano due grandi croci occupano i fusti di due pilastri: lungo la semicolonna II.4 (VI 1) la croce è retta da un agnello ed è abitata da animali, mentre lungo la semicolonna X.4 (XIII 3) essa si erge solitaria. In questo secondo caso, vista la vicinanza al portale, sembra

<sup>8</sup> Rm 6, 5-6.

<sup>9</sup> Ap 1, 8.

<sup>10</sup> Sull'uso delle croci pettorali vd. Leclercq 1914, p. 3103.

più esplicita la funzione protettiva, percepita anche dai fedeli, che prima di entrare in chiesa baciavano e toccavano la croce santa, da cui venivano distribuite le indulgenze <sup>11</sup>.

Sul significato di vittoria e di salvezza espresso dalla croce è pure basato il forte legame che la unisce alla liturgia battesimale. In diversi passi della Bibbia il segno della croce è il sigillo del Dio vivente, che nel giorno del giudizio finale distinguerà gli eletti dai dannati <sup>12</sup>, ma il cammino di redenzione di ogni fedele inizia proprio dal battesimo *in nomine Patri et Filii et Spiritus Sancti*, con il quale il fedele è purificato dal peccato originale e accolto nella comunità dei cristiani. Anche Ambrogio insiste fortemente su questo legame. Nel *De sacramentis* egli rimanda a due episodi biblici, chiara prefigurazione del battesimo, nei quali un legno, figura della croce, viene buttato nell'acqua provocando effetti benefici <sup>13</sup>. E poco prima proclama: «Considera dunque, quando vieni battezzato, che il battesimo proviene unicamente dalla croce di Cristo, dalla morte di Cristo. Qui si trova tutto il mistero, perché egli ha sofferto per te. In lui sei redento, in lui sei salvato» <sup>14</sup>. Il rapporto del narcece con i catecumeni o, più in generale, con coloro che cercavano la salvezza del corpo e dell'anima, sembra dunque confermato anche dalle immagini. La presenza della croce ricorda ai fedeli che soffrono spiritualmente e moralmente la loro vicinanza a Cristo, la loro unione con lui nel dolore terreno e nella gioia della vita eterna. La croce si fa allora promessa, garanzia di salvezza, speranza futura.

Importa rilevare, infine, che la presenza della croce aumenta notevolmente nel narcece rispetto agli altri tre bracci del quadriportico; esso costituisce, infatti, la zona dell'atrio più vicina alla chiesa, dove l'azione protettrice del santo patrono è, di conseguenza, più intensa e visibile.

### 1.2. *Il sacrificio di Cristo, scala verso il cielo*

L'animale che più frequentemente si associa alla croce nell'iconografia tradizionale, e anche nel narcece di Sant'Ambrogio, è l'agnello, simbolo per eccellenza di Cristo e del suo sacrificio salvifico.

Il riferimento biblico alla festa ebraica della pasqua (Es 12, 7) permette una stretta connessione tra Cristo crocifisso come agnello immolato e la già richiamata funzione difensiva svolta dalle croci scolpite all'ingresso della

<sup>11</sup> L'Allegranza ci informa che al suo tempo, nel XVIII secolo, erano ancora visibili croci simili all'ingresso delle chiese di San Giorgio e di San Simpliciano (Allegranza 1757, p. 140). Sulle indulgenze vd. Torre 1627, p. 167, e Cattaneo 1976a, p. 99.

<sup>12</sup> Ez 10, 5 e Ap 7, 2.

<sup>13</sup> Ambr. *sacr.* II 11.

<sup>14</sup> Ambr. *sacr.* II 8.

chiesa. Nel notissimo racconto dell'Esodo, Dio, deciso a compiere lo sterminio di tutti i primogeniti delle famiglie residenti in Egitto, ordina agli ebrei di ungere le porte delle loro case col sangue di un agnello, in modo che egli possa distinguerle da quelle degli egiziani e salvarli dalla decima piaga<sup>15</sup>. Nella basilica milanese l'animale compare vicino alla croce due volte: sulla colonna relativa al capitello II.4 è seduto e regge la croce dalla lunga asta (VI 2); al centro dell'architrave del portale maggiore la croce compare invece dietro la testa dell'agnello, raffigurato ritto sulle zampe posteriori, quasi scalpitante (XV 5). Nel secondo caso la raffigurazione dell'agnello, che regge anche un'asta semplice, si carica di ulteriori significati<sup>16</sup>.

A questa dimensione simbolica si collega un'altra importante sfaccettatura del significato della croce. Come nel racconto dell'Esodo essa distingue le case degli ebrei da quelle degli egiziani, in Ezechiele è il segno posto sulla fronte degli uomini che a Gerusalemme «piangono e sospirano per tutti gli abomini che vi si compiono»<sup>17</sup>, e nell'Apocalisse essa compare sulla fronte dei martiri che siedono davanti al trono e ai quattro esseri viventi. Di loro Giovanni dice:

Questi non si sono contaminati con donne, sono infatti vergini e seguono l'Agnello dovunque va. Essi sono stati redenti tra gli uomini come primizie per Dio e per l'Agnello. Non fu trovata menzogna sulla loro bocca; sono senza macchia.<sup>18</sup>

L'aspetto del martirio e del sacrificio legato alla figura della croce è evidente anche nella liturgia penitenziale: ancora nel XII secolo la croce sulla spalla di un chierico indicava il suo stato di penitenza<sup>19</sup>. La croce visibile sul petto del chierico sul capitello I.3, oltre a svolgere una funzione profilattica, ricorda al fedele che, per non cedere al maligno (i mostri che cercano di aggredire il monaco, disegnati sull'altra faccia del capitello), è indispensabile seguire la croce di Cristo, pregare e fare penitenza, nonché essere pronti al sacrificio.

Una delle immagini bibliche più spesso associate alla croce è la scala celeste che Aronne vede in sogno e percorre per raggiungere il cielo<sup>20</sup>. La croce è, dunque, insieme simbolo della redenzione e simbolo della vita

---

<sup>15</sup> Es 12, 22: «Prenderete un fascio di issopo, lo intingerete nel sangue che sarà nel catino e spruzzerete l'architrave e gli stipiti con il sangue del catino». Da notare la precisione nell'indicazione degli elementi architettonici su cui andrà sparso il sangue dell'agnello, tradizionalmente interpretato in segno di croce.

<sup>16</sup> Vd. *infra*, p. 116.

<sup>17</sup> Ez 9, 4-6.

<sup>18</sup> Ap 14, 1-5.

<sup>19</sup> Meerssemann 1968, p. 321.

<sup>20</sup> Sulle *figurae* della croce nell'Antico Testamento vd. Laarhoven 1999, pp. 11-13.

cristiana, della retta via che il cristiano deve seguire per ottenere la salvezza e raggiungere la Gerusalemme celeste. Sembra avere questo significato la croce raffigurata sul pilastro II.4 (VI 1), sulla quale si posa un uccello che cammina verso l'alto (VI 3), tradizionalmente simbolo dell'anima del cristiano che aspira alla perfezione e al paradiso. Anche Ambrogio, in un passo altamente simbolico del *De virginibus*, insiste sulla necessità per l'anima del cristiano di «riposare, alta sui vizi, appoggiandosi sul legno»<sup>21</sup>.

La presenza di animali e croci aumenta nei pressi del portale. Lungo il pilastro di destra, in una posizione molto curiosa, due animali sembrano abbracciare il fusto della semicolonna: si tratta di un bovino ripreso di spalle, con il muso sorridente rivolto allo spettatore, e di un cervo il cui muso è invece raffigurato di profilo (XII 4-6). Essi occupano la metà superiore della semicolonna, mentre al di sotto è scolpita una croce astile (XIII 3) che si estende lungo la parte restante. Proprio per la loro posizione anomala e per la loro grandezza, questi animali hanno destato l'interesse di diversi studiosi che si sono occupati della basilica. Il Latuada<sup>22</sup> e il Ferrarri<sup>23</sup> hanno proposto per questi marmi la provenienza da templi pagani. L'Allegranza<sup>24</sup> ha visto nell'animale capovolto l'immagine di una scrofa, simbolo del cristiano che abbandona la sincerità dei costumi. Anche il Romussi<sup>25</sup> ha attribuito una connotazione negativa a queste sculture: «Sopra altri fusti di colonna si arrampicano scimmioni che si voltano a digrignare i denti verso i fedeli». A entrambi gli studiosi sfugge la vera identità dell'animale: un bue sorridente e pacifico viene scambiato per una scrofa e per uno scimmione. Gli esperti che si sono occupati della basilica nel corso del Novecento non hanno dimostrato particolare attenzione a queste sculture, a eccezione di Diego Sant'Ambrogio, che in un articolo del 1907 si sofferma proprio sulla «fauna scultorea»<sup>26</sup>. Egli tenta di motivare la compresenza di croci processionali e animali attraverso il riferimento a una particolare cerimonia liturgica, le cosiddette 'rogazioni'. In questa cerimonia il sacerdote, levando al cielo una lunga croce astata, invocava la protezione divina sugli animali domestici e contemporaneamente scacciava le bestie feroci che costituivano una minaccia. In realtà, secondo il dizionario della Chiesa Ambrosiana<sup>27</sup>, la cerimonia delle rogazioni, istituita nell'VIII secolo, aveva come obiettivo la protezione della città dalle inva-

<sup>21</sup> Ambr. *virg.* III 21.

<sup>22</sup> Latuada 1737, p. 261.

<sup>23</sup> Ferrarri 1824, p. 42.

<sup>24</sup> Allegranza 1737, p. 142 nota 1.

<sup>25</sup> Romussi 1897, p. 106.

<sup>26</sup> Sant'Ambrogio 1907, pp. 162-165.

<sup>27</sup> DCA III, pp. 1735-1737.

sioni nemiche o da calamità naturali. Dopo un periodo di decadenza, esse vennero restaurate in una diversa versione nel XII secolo, quando assunsero il nome di Litanie Triduane<sup>28</sup>, processioni stazionali che si svolgevano dopo la festa dell'Ascensione e che coinvolgevano tutte le chiese della città. Purtroppo non esistono testimonianze coeve che diano informazioni sulla liturgia e sugli scopi di queste processioni, ma sembra improbabile che una manifestazione dal carattere così cittadino avesse come scopo la protezione dei pascoli dalla minaccia di animali feroci. A ciò si aggiunga che la basilica di Sant'Ambrogio, soprattutto nel corso dell'XI secolo, era divenuta un'istituzione cittadina e una chiesa d'importanza e rilievo pari alla cattedrale. Infine, i numerosi animali presenti nella decorazione scultorea e che il Sant'Ambrogio distingue semplicisticamente in buoni e cattivi, esprimono una varietà di significati simbolici ben precisi, che non poteva essere sconosciuta in una Milano in cui circolavano il *Physiologus* e le opere stesse di Ambrogio. Va riconosciuto tuttavia allo studioso il merito di aver sottolineato il duplice valore della croce, che protegge i buoni e scaccia i malvagi.

Da tale osservazione partiremo per analizzare il significato della decorazione del pilastro. Come abbiamo già visto, la croce è la scala per il cielo, il mezzo di cui il cristiano dispone per seguire il modello di Cristo e imitarne la santità. Gli animali che ad essa si accostano o che la reggono sono quindi paragonabili ai cristiani che ad essa si tengono stretti per sfuggire alla tentazione e ai peccati; è un'immagine ricorrente anche in altri punti della chiesa. Lo stesso Ambrogio insiste su questo simbolismo:

Non è più necessario, come Ulisse, farsi legare all'albero della nave con nodi materiali, ma farsi stringere con vincoli spirituali all'albero della croce, per non lasciarsi ammaliare dalle lusinghe della dissolutezza, e non deviare verso direzioni proibite dal corso prescritto alla natura umana.<sup>29</sup>

Il pilastro X si distingue da tutti gli altri giacché sulla base, lungo la colonna e sui capitelli sono scolpite esclusivamente immagini di caprini e bovini: su un angolo della base è visibile, molto rovinato, il muso di un ariete con le corna a spirale, mentre sul capitello frontale sono scolpiti due arieti adossati, divisi da un'altra croce astile (XIII 5). L'immagine del gregge e del pastore è assai frequente nell'Antico Testamento per indicare il rapporto di Israele con Dio, e il motivo del Cristo - buon pastore, così presente nel Vangelo, ha segnato profondamente tutta la tradizione figurativa.

<sup>28</sup> Vd. Borella 1945.

<sup>29</sup> Ambr. *in Luc.* II 2.

L'immagine del cervo è ancora più interessante perché si lega in particolare al rito del battesimo. «Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te o Dio. L'anima mia ha sete di Dio, del Dio vivente: quando verrò e vedrò il suo volto?»<sup>30</sup>. Questo notissimo salmo esprime anzitutto il lamento del levita esiliato, lontano dal tempio di Gerusalemme. Metaforicamente, esso esprime il desiderio dei battezzati che chiedono di entrare nella Chiesa, casa di Dio, e richiama la volontà che anima i defunti, desiderosi di essere ammessi nella nuova Gerusalemme. Perciò il testo si addice sia al battesimo sia al rito funebre, perché entrambi i sacramenti alludono all'idea dell'ingresso in una nuova vita. A tal proposito, Ambrogio scrive: «Diventiamo dunque anche noi dei cervi, affinché possiamo camminare sopra i serpenti. Saremo cervi, se seguiremo la voce di Cristo, che ci rende simili ai cervi e che non ci fa temere i morsi dei serpenti»<sup>31</sup>. E ancora:

A ragione dunque il Signore è diventato cervo, perché la voce del Signore preparasse cervi di questo genere, di cui dice: «Nel mio nome scacceranno i demoni, parleranno nuove lingue, prenderanno in mano serpenti e se berranno un veleno mortale, a loro non farà male».<sup>32</sup>

Il cervo è dunque immagine degli apostoli e, per analogia, di tutti i credenti che seguono la via della croce.

Anche la figura del bue viene paragonata nel Nuovo Testamento agli apostoli che devono arare il cuore degli uomini attraverso la predicazione, affinché essi siano pronti ad accogliere Cristo. Nella Prima Lettera ai Corinzi, rivendicando il diritto del missionario di vivere a carico della comunità, Paolo reinterpreta un passo dell'Antico Testamento alla luce della sua situazione personale:

E chi mai presta servizio militare a proprie spese? O pianta una vigna senza mangiarne il frutto? O chi fa pascolare un gregge senza cibarsi del latte del gregge? Io non dico questo da un punto di vista umano; è la Legge che dice così. Sta scritto infatti nella legge di Mosé: «Non metterai la museruola al bue che trebbia». Forse Dio si dà pensiero dei buoi? Oppure lo dice proprio per noi? Certamente fu scritto per noi.<sup>33</sup>

Basandosi sull'autorità di Paolo, gli esegeti hanno visto nel bue il simbolo del predicatore e per estensione dell'uomo giusto che opera il bene, adempie i precetti della Legge, esercita la virtù<sup>34</sup>. Inoltre, il legame tra la figura del

<sup>30</sup> Sal 41, 2-3.

<sup>31</sup> Ambr. *virg.* II 5.

<sup>32</sup> Ambr. *Iob* IV 1, 4-5.

<sup>33</sup> 1 Cor 9, 7-10.

<sup>34</sup> Vd. Ciccicarese 2002, p. 204 s.

bue e quella degli apostoli è stato proposto anche nell'esegesi del Primo Libro dei Re, in riferimento al passo in cui vengono descritti gli arredi del tempio di Gerusalemme e le basi delle colonne del vestibolo. Queste ultime sono ornate da figure di leoni e buoi, nei quali Rabano Mauro, seguendo una linea interpretativa già diffusa, ha visto il fervore e la mansuetudine dei predicatori nelle loro ingiunzioni ai fedeli<sup>35</sup>.

Anche l'ariete<sup>36</sup>, capo del gregge, viene considerato dagli esegeti cristiani figura dei capi della Chiesa, sia quella delle origini, ovvero gli apostoli, sia quella di ogni tempo, ovvero i sacerdoti, poiché essi hanno ricevuto l'incarico di guidare e proteggere il gregge di Cristo. Ma l'ariete, in quanto animale destinato al sacrificio<sup>37</sup>, si presta naturalmente a rappresentare il sacrificio di Cristo, soprattutto se, come in questo caso, esso appare insieme alla croce. Anche l'immagine presente sul capitello può dunque essere interpretata come un invito radicale alla conversione e alla penitenza in base alle parole di Cristo: «Se qualcuno vuol venire dietro a me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua. Perché chi vorrà salvare la propria vita, la perderà; ma chi perderà la propria vita per causa mia, la troverà»<sup>38</sup>.

Da ultimo, la disposizione così particolare delle figure che quasi fondono i loro corpi con le colonne del portale può rimandare ai numerosi passi del Vangelo in cui i cristiani sono paragonati alle pietre della chiesa, abitazione di Dio. «Anche voi venite innalzati come pietre vive quale edificio spirituale, in un sacerdozio santo, per offrire sacrifici spirituali»<sup>39</sup>.



<sup>35</sup> Rab. *reg.* III 7, in *PL* CIX, col. 174 D. Per la bibliografia patristica su questo tema vd. Angheben 1998b, pp. 112-113 nota 22.

<sup>36</sup> Ciccarese 2002, pp. 139-154.

<sup>37</sup> Nm 29.

<sup>38</sup> Mt 17, 24-25.

<sup>39</sup> I Piet 2, 5.

## IV

### IL PROGRAMMA NEL SUO INSIEME

#### 1. UNA VISIONE SINTETICA TRA GIUDIZIO E PARADISO

Nelle pagine che seguono, i vari elementi del programma iconografico, finora analizzati singolarmente, saranno messi in relazione tra loro e inseriti in una visione d'insieme. I significati simbolici fin qui emersi saranno collocati all'interno del più ampio quadro allegorico che considera l'edificio ecclesiastico una figura della Gerusalemme celeste.

Tale simbolismo è testimoniato fin dall'epoca paleocristiana, è tramandato dalla letteratura patristica, è fortemente presente nella liturgia ed è ripreso anche dalla tradizione iconografica. Esso trae origine dalla Sacra Scrittura e in particolare dal brano che narra il sogno di Giacobbe in fuga verso Carran:

Giacobbe partì da Bersabea e si diresse verso Carran. Capitò così in un luogo dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese una pietra, se la pose come guancia e si coricò in quel luogo. Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. Ecco il Signore gli stava davanti e disse: «Io sono il Signore, il Dio di Abramo tuo padre e il Dio di Isacco». [...] Allora Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: «Certo il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo». Ebbe timore e disse: «Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo». Alla mattina presto Giacobbe si alzò, prese la pietra che si era posta come guancia, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità. E chiamò quel luogo Betel, mentre prima di allora la città si chiamava Luz.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Gen 28, 10-19.

In questo brano la dimora di Dio (Betel in ebraico) si contraddistingue per la presenza della divinità, terribile e straordinaria insieme, ma la scala verso il cielo rimanda inevitabilmente alla venuta di Cristo e a una dimensione escatologica. L'esegesi biblica ha interpretato questo brano assegnando alla Chiesa fondata da Pietro il ruolo di tramite fra il cielo e la terra, mentre la scala verso il cielo è Cristo<sup>2</sup>, che con la sua morte ha reso possibile l'istituzione della Chiesa e il cammino di perfezione dell'umanità, cammino che condurrà gli uomini verso la Città santa.

La liturgia poi è ricca di orazioni in cui l'edificio ecclesiastico viene paragonato al paradiso. Il sacramentario gregoriano riporta il testo di un'orazione che i monaci recitavano davanti alle porte della chiesa, ogni domenica prima della messa mattutina; oltre a invocare Cristo perché illuminasse della sua luce l'ingresso del tempio, i monaci chiedevano il perdono dei peccati perché potessero meritare di entrare nell'*aula paradisi*. Nella *galilea* veniva pronunciata anche un'altra orazione in cui si faceva esplicito riferimento alle mura della Gerusalemme celeste e allo splendore delle sue dodici porte. Ritroviamo la stessa terminologia e le stesse finalità nella preghiera che si recitava, sempre davanti alle porte della chiesa, durante la cerimonia della dedicazione:

*Hic locus Regis vocitatur aula  
Nempe caelestis, rutilansque coeli  
Porta, quae vitae Patriam petentes  
Accipit omnes.*

...

*Ergo te votis petimus sereno  
Annua vultu famulos gubernes,  
Qui tui summo celebrant amore  
gaudia templi.*<sup>3</sup>

Questa cerimonia prevedeva anche la lettura di alcuni brani, già citati, tratti dall'Apocalisse e in particolare di Ap 21, 2-3:

Vidi anche la Città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio pronta come una sposa adorna per il suo sposo. Udii allora una voce potente che usciva dal trono: «Ecco la dimora di Dio con gli uomini! Egli dimorerà tra di loro ed essi saranno suo popolo ed egli sarà 'Dio con loro'».

Il decoro monumentale di epoca romanica ha ripreso questa tradizione. Nei numerosi programmi scultorei ispirati alle parole di Matteo sul giudizio

<sup>2</sup> Secondo le sue stesse parole: «In verità, in verità vi dico: vedrete il cielo aperto e gli angeli di Dio salire e scendere sul Figlio dell'Uomo» (Gv 1, 51).

<sup>3</sup> Cattaneo 1975, p. 66.

universale e all'Apocalisse, la Città santa degli eletti viene raffigurata con le forme e la struttura di una chiesa. È questo il caso dei portali centrali di Autun, Conques, Mâcon e del portale sud ad Anzy-le-Duc <sup>4</sup>.

Il richiamo alla Gerusalemme celeste doveva influenzare le stesse forme architettoniche <sup>5</sup>. Sul *westwerk* carolingio dell'abbazia di Corvey, appare un'iscrizione che mette in relazione diretta tale spazio con l'idea della Città santa:

*CIVITATEM ISTAM TU CIRCUNDA DOMINE /  
ET ANGELI TUI CUSTODIANT MUROS EIUS*

Anche nel caso di Saint-Benoît-sur-Loire è stato ipotizzato un legame tra la struttura e la forma della *tour-porche* e la descrizione giovannea della Gerusalemme celeste: «La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte [...]. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e a occidente tre porte» <sup>6</sup>.

Negli affreschi di San Pietro al monte a Civate, vengono rappresentati sia il paradiso sia la Gerusalemme celeste. Proprio sopra il portale è infatti visibile l'immagine di Abramo che tiene nel suo seno le anime di tre eletti, tradizionalmente considerata figura del paradiso, un'immagine positiva, che aveva il compito di accogliere con un messaggio di speranza i fedeli affaticati dalla lunga salita. Appena varcata la soglia, guardando verso l'alto il pellegrino poteva scorgere la vera destinazione del suo lungo viaggio terreno: la Gerusalemme celeste con al centro l'agnello, la Città santa da cui sgorgano i quattro fiumi paradisiaci.

Il forte simbolismo che vede nell'edificio in pietra un'immagine della Gerusalemme celeste permette di considerare con maggiore consapevolezza il significato dello spazio che precede la chiesa, legato a doppio filo ai concetti di accoglienza e di esclusione. Lo stesso termine *galilea* con cui tali spazi vengono definiti, soprattutto in epoca medievale, ha un'origine complessa e ambivalente nelle Sacre Scritture. Nell'Antico Testamento essa è contemporaneamente la terra dei pagani, umiliata da Dio, e il paese che per primo vedrà la luce del Salvatore: «In passato umiliò la terra di Zabulon e la terra di Neftali, ma in futuro renderà gloriosa la via del mare, oltre il Giordano e il territorio dei Gentili» <sup>7</sup>. Nel Nuovo Testamento è il luogo dove Gesù si ritira dopo l'arresto di Giovanni e da cui inizia la sua missione chiamando i primi apostoli, predicando, insegnando, «curando

<sup>4</sup> Cfr. Angheben 2001, p. 83; Angheben 2003, p. 23.

<sup>5</sup> Vd. Klein 1983.

<sup>6</sup> Ap 21, 12-13.

<sup>7</sup> Is 8, 23.

ogni sorta di malattie e infermità nel popolo»<sup>8</sup>; essa è anche il luogo dove la missione di Gesù si conclude, perché secondo le parole dell'angelo rivolte alle donne di fronte al sepolcro vuoto, Gesù «è risuscitato dai morti e ora vi precede in Galilea: là lo vedrete»<sup>9</sup>.

Come abbiamo visto, la dialettica tra accoglienza ed esclusione è fortemente presente nelle funzioni liturgiche celebrate in questo spazio. Gli *atria* erano finalizzati ad accogliere i pellegrini, erano luoghi protetti, sicuri, dove i mendicanti e i poveri trovavano tranquillità e ristoro perché la casa del Signore è soprattutto un luogo di pace<sup>10</sup>. Non così semplice e immediato l'accesso alla chiesa, lo spazio consacrato. La liturgia ha sempre sottolineato l'importanza del momento dell'ingresso, né poteva essere altrimenti dal momento che la storia della salvezza è iniziata con la cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre e si concluderà con la riammissione degli eletti nella Gerusalemme celeste: «Le nazioni cammineranno nella sua luce e i re della terra a lei porteranno la loro magnificenza. Le sue porte non si chiuderanno mai durante il giorno poiché non vi sarà più notte»<sup>11</sup>. Sono le parole con cui Giovanni descrive il dominio della Gerusalemme celeste alla fine dei tempi, strettamente legata all'immagine del paradiso terrestre del principio<sup>12</sup>. Il denominatore comune di tutti i riti celebrati davanti alle porte della chiesa è proprio il riferimento all'idea di passaggio da uno spazio profano a uno spazio sacro, che significa anche passaggio da uno stadio di vita a un altro, da una condizione spirituale a un'altra. Con il battesimo il cristiano si purifica dal peccato originale ed è accolto nella *Ecclesia* terrena; con la morte fisica, attraverso i riti funebri, egli raggiunge la *Ecclesia* celeste. Nel rito della riconciliazione i penitenti scacciati dalla chiesa, e assimilati ad Adamo ed Eva, vengono riaccolti nella comunità dal vescovo, come un giorno i cristiani saranno riaccolti nel paradiso.

È importante notare che questi fondamentali momenti di passaggio non sono mai separati dall'idea di giudizio. Già nell'Antico Testamento l'immagine della porta è connessa a quella del giudizio: «Se un uomo avrà un figlio testardo e ribelle, che non obbedisce né alla voce di suo padre né alla voce di sua madre e, benché l'abbiano castigato non dà loro retta, suo padre e sua madre lo prenderanno e lo condurranno dagli anziani della città alla porta del luogo dove abita»<sup>13</sup>. Inoltre, all'interno del simbolismo che lega la chiesa al paradiso, si colloca naturalmente l'idea che l'ingresso

<sup>8</sup> Mt 4, 12-25.

<sup>9</sup> Mt 28, 7.

<sup>10</sup> Lc 10, 5.

<sup>11</sup> Ap. 21, 24-27.

<sup>12</sup> Sui precedenti veterotestamentari della Gerusalemme celeste vd. Ravasi 1983, pp. 33-49.

<sup>13</sup> Dt 21, 18, ma vd. anche Dt 22, 15; 25, 7.

nella casa di Dio non è consentito a tutti; esso presuppone uno spirito di penitenza e di conversione che deve essere verificato. Nel caso del battesimo i catecumeni, prima di entrare in chiesa, erano sottoposti a un simbolico interrogatorio in cui promettevano al diacono di rinunciare alle lusinghe del mondo. Nel caso della penitenza era il vescovo a giudicare e a decidere l'eventuale ammissione dei penitenti. Il ruolo di giudice, svolto sulla terra dal vescovo e dai suoi ministri, nell'aldilà verrà svolto direttamente da Dio, nel giudizio individuale dopo la morte, e in quello universale alla fine dei tempi<sup>14</sup>. Esistono dunque due livelli di giudizio, il giudizio presente che stabilisce l'ingresso nella Chiesa terrena e il giudizio divino che deciderà l'ingresso nella Chiesa celeste. Nell'Apocalisse, Giovanni insiste sulla separazione tra eletti e dannati proprio in termini di accoglienza o esclusione dalla Città santa: «Non entrerà in essa nulla di impuro, né chi commette abominio o falsità, ma solo quelli che sono scritti nel libro dell'Agnello»<sup>15</sup>; e ancora:

Ecco io verrò presto e porterò con me il mio salario, per rendere a ciascuno secondo le sue opere. Io sono l'Alfa e l'Omega, il Primo e l'Ultimo, il Principio e la Fine. Beati coloro che lavano le loro vesti: avranno parte all'albero della vita e potranno entrare per le porte della città. Fuori i cani, i fattucchieri, gli immorali, gli omicidi, gli idolatri e chiunque ama e pratica la menzogna.<sup>16</sup>

In vista di questo giudizio futuro è necessario fin d'ora iniziare un percorso di penitenza e di redenzione. Poiché entrare nella chiesa significa entrare nella Gerusalemme celeste<sup>17</sup>, il percorso fisico di avvicinamento alla chiesa rispecchia tale percorso spirituale. Una precisa gerarchia colloca su una linea ascendente i diversi punti dello spazio ecclesiastico: l'atrio, il nartece, le navate, il coro, l'abside<sup>18</sup>. La scelta dei soggetti da rappresentare rispetta appieno tale gerarchia, evidenziando ancora una volta la distinzione tra l'interno e l'esterno della chiesa, distinzione che richiama anche due fasi temporali differenti. L'esterno della chiesa rappresenta il mondo e la vita terrena con le sue lusinghe, i suoi pericoli e le sue tentazioni; ecco allora spiegate le immagini delle forze del male che minacciano la chiesa terrena e tengono il cristiano lontano dalla Gerusalemme celeste, mostri diabolici che azzannano uomini o animali, personificazioni di vizi e peccati. L'interno della chiesa ospita, invece, scene di pace e serenità perché essa rappresenta

<sup>14</sup> Angheben 2001, p. 81.

<sup>15</sup> Ap 21, 27.

<sup>16</sup> Ap 22, 12-15.

<sup>17</sup> Questa idea è testimoniata anche da numerose iscrizioni di epoca medievale, per le quali vd. Favreau 1991b.

<sup>18</sup> Per un esempio di programma strutturato in tal senso vd. Angheben 2002.

il nuovo paradiso, la dimora degli eletti. Questa differenza viene ripresa in sintesi anche dal programma iconografico di Sant'Ambrogio, che distingue notevolmente i soggetti destinati ai capitelli del lato occidentale del nartece da quelli destinati ai capitelli di facciata e al portale<sup>19</sup>. Per capire il discorso che dà vita alle immagini è dunque necessario seguire queste linee di forza partendo dai soggetti presenti sulle facce esterne dei pilastri occidentali fino ad arrivare al punto nevralgico della decorazione: il centro del portale.

Sulla facciata esterna che dà direttamente sull'atrio, la prima immagine che compare, in alto al centro, è una croce contenente due lettere dell'alfabeto greco, l'Alfa e l'Omega (XIV 5). È un soggetto molto diffuso fin dall'epoca paleocristiana soprattutto in contesti funerari, ma che, posto al centro della facciata, assume un significato particolare poiché diventa un'introduzione al discorso sviluppato dalla decorazione scultorea del nartece. Come abbiamo visto, nelle parole dell'Apocalisse è Gesù stesso a definirsi l'Alfa e l'Omega, l'inizio e la fine. La dimensione escatologica appartiene dunque a questa immagine, ma la presenza della croce impone un discorso più ampio e getta una nuova luce di speranza: l'intero ciclo della storia dell'uomo rientra nei piani di Dio, da cui tutto è partito e in cui tutto finirà. La promessa del ritorno di Dio, motivo di gioia e di speranza per alcuni, costituisce per altri un monito o, peggio, una minaccia. La presenza della croce ricorda tuttavia che al centro della storia, tra l'inizio e la fine, si colloca l'incarnazione di Cristo, la sua missione di salvezza che ha segnato una svolta definitiva, che ha riportato l'umanità sulla via del ritorno al Padre; dal legno della croce inizia un nuovo percorso, un nuovo ciclo della storia della salvezza. La missione di Cristo è anche segno della misericordia divina: «Dio, infatti, ha tanto amato il mondo da dare il suo Figlio unigenito perché chiunque creda in lui non muoia, ma abbia la vita eterna. Dio non ha mandato il Figlio nel mondo per giudicare il mondo, ma perché il mondo si salvi per mezzo di lui»<sup>20</sup>. Il discorso delle immagini si apre dunque con una premessa positiva che afferma la dimensione atemporale del Padre, ma che al tempo stesso ricorda il suo intervento nella storia degli uomini attraverso l'opera salvifica del Figlio.

Certamente l'idea del ritorno di Dio non è mai disgiunta da quella del giudizio. Nel giorno del giudizio finale, le porte della Gerusalemme celeste si apriranno di fronte agli eletti e si chiuderanno inesorabilmente di fronte ai dannati. «Nel giorno del giudizio il Signore discernerà i meriti

---

<sup>19</sup> Nel caso della *tour-porche* di Saint-Benoît-sur-Loire la scelta dei soggetti seguiva il simbolismo dei punti cardinali: i capitelli del lato occidentale accolgono personificazioni dei vizi e figure di dannati, quelli del lato orientale sono invece decorati da rappresentazioni di Cristo, della Madonna e dei santi. Vd. Klein 2002, p. 472.

<sup>20</sup> Gv 3, 16-17.

e i frutti della virtù sicura dall'infruttuosa leggerezza di vuote apparenze e di opere stentate, per collocare nella dimora del Cielo gli uomini che avranno meriti maggiori»<sup>21</sup>. Alla sommità dell'arco centrale compare la mano benedicente di Dio, quasi a ricordare che solo gli eletti potranno varcare quella soglia (XIV 6). Il motivo del giudizio e del diverso destino riservato agli uomini nell'aldilà ricorre chiaramente due volte all'interno del narcece e in due punti molto rilevanti: alle basi dell'arco principale che dà sul quadriportico e sull'architrave del portale meridionale. Nella prima versione, due leoni affrontati sovrastano due animali: quello di destra protegge la sua preda e la presenta alla chiesa, quello di sinistra sottomette la sua vittima e ne impedisce l'ingresso. Prima di poter godere della visione dell'agnello, collocata sul portale centrale, il cristiano sarà giudicato secondo le sue opere. Nella seconda versione invece, la più esplicita sebbene ridotta, la dannazione è rappresentata dal serpente, l'elezione dal leone, simbolo di risurrezione. Una versione particolare del giudizio è forse da ravvisare nell'immagine del buon pastore: egli richiama con un corno gli animali alla sua sinistra, mentre colpisce con una verga quelli sulla destra; nello stesso modo Cristo si comporterà con chi lo ha seguito e con chi lo ha rinnegato. L'accesso alla Gerusalemme celeste quindi non è aperto a tutti: solo chi ha lavato le proprie vesti nel sangue dell'agnello avrà diritto di mangiare dall'albero della vita, ovvero avrà il diritto alla vita eterna. Questo ricordano i due leoni posti a guardia dell'albero, temibili ministri della volontà divina (V 2). E lo stesso compito svolgono i leoni posti a guardia degli angeli che sorreggono il simbolo di Cristo (IV 5; VIII 3). Gli altri leoni dalle code di serpente (XI 2) ricordano che il ritorno della Gerusalemme celeste non avverrà senza scosse: nell'Apocalisse la visione della beatitudine celeste è preceduta dalla narrazione dei flagelli inferti da Dio agli uomini malvagi.

Uno dei quattro esseri viventi diede ai sette angeli sette coppe d'oro colme dell'ira di Dio che vive nei secoli dei secoli. Il tempio si riempì del fumo che usciva dalla gloria di Dio e dalla sua potenza: nessuno poteva entrare nel tempio finché non avessero termine i sette flagelli dei sette angeli.<sup>22</sup>

Certo, la strada che conduce alla Gerusalemme celeste è impervia e piena di ostacoli. Diverse immagini poste sui capitelli del lato occidentale avvertono il fedele di tali pericoli: un drago azzanna un animale e lo allontana dalla chiesa (IX 5), due mostri cercano di assalire un chierico (IV 1), un serpente

<sup>21</sup> Ambr. *in Luc.* II 82.

<sup>22</sup> Ap 15, 7-8.

si avvicina a un albero (IX 7, a sinistra), un uomo è affiancato da una bestia che mostra i denti e da un quadrupede mostruoso con la faccia da uccello (IX 7, a destra). Sono tutte scene di tensione poiché, in questo punto del programma, sul lato più lontano dalla facciata, si vuole rappresentare la vita terrena: l'anima del cristiano è in pericolo ed è continuamente messa alla prova dalle forze del male. Ma il cristiano non è solo nella lotta contro i vizi: Dio non ha abbandonato il suo popolo ma ha instaurato con lui una nuova alleanza in Cristo salvatore. La croce è il vero mezzo di redenzione, il simbolo della salvezza: per questo il chierico assediato dal male la tiene stretta a sé, per questo l'anima del cristiano, rappresentata dalla colomba, poggia su di essa salendo verso l'alto (VI 3). Come abbiamo visto nel racconto del *Physiologus*, la colomba assediata dal drago trova il suo rifugio tra i rami di un albero frondoso (XI 4); ma l'albero è insieme simbolo della croce e simbolo della Chiesa. Restare all'interno della Chiesa è l'unica via sicura che porta alla santità: essa è stata fondata da Cristo che è la vite e dagli apostoli che sono i tralci; ha avuto le sue colonne portanti in Pietro e Paolo (VIII 5), ai quali Gesù ha affidato le chiavi del regno e il compito di diffondere il Verbo; protegge l'uomo dall'assalto del male e dalla tentazione; coinciderà, alla fine dei tempi, con la Gerusalemme celeste. I sacramenti che la Chiesa celebra, poi, sono gli strumenti più importanti ed efficaci, che segnano il cammino del credente verso la perfezione di Cristo. Tra questi, anzitutto il battesimo, a cui molte figure del narcece rimandano più o meno direttamente (il leone, l'aquila, il cervo), ma anche l'Eucaristia, rappresentata dalle colombe che si abbeverano al calice e in genere dagli animali che si nutrono (IV 3; XI 3; XVI 1, 2).

La presenza così insistita della croce, dell'albero e dell'agnello, anche in questo lato del narcece, getta una luce positiva su tutto il programma: la fine del mondo deve essere attesa con speranza e fiducia, poiché il Dio d'Israele è un Dio giusto ma anche misericordioso, ed è questo secondo aspetto che viene esaltato nel programma di Sant'Ambrogio. La dimensione più terribile del ritorno di Dio è messa in secondo piano, mentre si dà molto più spazio alle immagini della beatitudine celeste, ispirate alle parole dell'Apocalisse ma anche a quelle dei profeti quando annunciano l'arrivo di una nuova era di speranza e ricchezza. Abbiamo visto i frequenti riferimenti al libro di Isaia, nei quali il paradiso ritrovato ha l'aspetto di un giardino fiorito pieno di alberi da frutto che non appassiranno mai. Anche per Ezechiele questa è la promessa del Signore:

Farò di loro e delle regioni attorno al mio colle una benedizione: manderò la pioggia a tempo opportuno e sarà pioggia di benedizione. Gli alberi del campo daranno i loro frutti e la terra i suoi prodotti; essi abiteranno in piena sicurezza la loro terra. [...] Farò germogliare per loro una flo-

rida vegetazione; non saranno più consumati dalla fame nel paese e non soffriranno più il disprezzo delle genti.<sup>23</sup>

Ecco allora che sui capitelli della facciata gli intrecci vegetali si fanno ancora più intricati, gli alberi si caricano di grossa frutta matura, gli abachi si riempiono di fiori di ogni tipo. Questa è la zona più vicina alla chiesa e per tale motivo ospita soggetti sostanzialmente positivi: oltre agli alberi ritroviamo un'aquila, due arieti, due uccelli che beccano da un albero, l'agnello con la croce (XIV 1; XIII 5; XI 4; XIV 2).

Tutto il programma iconografico ha il suo punto culminante e conclusivo nella decorazione del portale, che andrà considerata *in toto*: pilastri, capitelli, architrave e archivolt. Gerard de Champeaux<sup>24</sup> ha studiato le linee di forza dei portali romanici e i significati ad esse connessi. Anzitutto esiste la linea verticale, secondo la quale la chiave di volta dell'arco costituisce il punto più alto, occupato di conseguenza da motivi cristici o divini (agnello, monogramma di Cristo, croce o crocifissione, albero della vita, mano divina). In secondo luogo il portale si presenta come una semicirconferenza disposta attorno a un centro e, pertanto, i soggetti più importanti occupano il centro dell'architrave. Nel portale di Sant'Ambrogio sono presenti entrambe le linee di forza: da una parte l'immagine divina è posta al centro dell'architrave e verso di essa si rivolgono gli sguardi dei quattro esseri viventi, dall'altra la sommità dell'archivolt si distingue per la presenza di tre uccelli, gli animali più nobili e più vicini alle zone celesti. La decorazione dei pilastri che affiancano il portale partecipa a questa concezione di insieme: su di essi sono rappresentate le anime di coloro che desiderano avvicinarsi a Dio ed entrare nella Gerusalemme celeste. Inoltre la porta possiede in sé un forte significato simbolico. Spesso i programmi di una facciata si concentrano nella decorazione del portale, dove Dio si manifesta e diventa visibile: il portale della chiesa è una porta aperta sul cielo, proprio come quella che si schiude davanti a Giovanni all'inizio del libro dell'Apocalisse:

Dopo di ciò ebbi una visione: una porta era aperta nel cielo. La voce che prima avevo udito parlarmi come una tromba diceva: «Sali quassù ti mostrerò le cose che devono accadere in seguito». Subito fui rapito in estasi. Ed ecco c'era un trono nel cielo, e sul trono uno stava seduto.<sup>25</sup>

Le prime immagini scolpite sui timpani francesi furono le scene dell'Ascensione di Gesù, nel suo duplice significato di salita verso il cielo e ritorno alla

<sup>23</sup> Ez 34, 26-29.

<sup>24</sup> Champeaux 1981, p. 48 s.

<sup>25</sup> Ap 4, 1-2.

fine dei tempi. In sé, essa è un'immagine teofanica, una manifestazione del divino e una visione celeste<sup>26</sup>. La porta poteva essere il punto d'arrivo di un lungo pellegrinaggio, e l'assimilazione tra chiesa e Gerusalemme celeste la rendeva paragonabile all'ingresso del paradiso, la meta finale della vita terrena, quella che attende ogni cristiano nell'aldilà. Gli scultori romanici decorarono le soglie dei loro templi con immagini di Dio in trono o in maestà, ispirate alle visioni dei profeti e al libro dell'Apocalisse. La porta della chiesa segna dunque l'ingresso nella dimora di Dio. Tuttavia, il ritorno al Padre è stato possibile solo grazie alla missione del Figlio e, pertanto, il Nuovo Testamento sviluppa un nuovo significato simbolico che fa di Cristo la porta del regno di Dio, colui che ha riaperto la strada verso il paradiso un tempo perduto. È lo stesso Gesù a definirsi in questo modo.

In verità in verità vi dico: io sono la porta delle pecore. Tutti coloro che sono venuti prima di me sono ladri o briganti; ma le pecore non li hanno ascoltati. Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo, entrerà e uscirà e troverà pascolo. Il ladro non viene se non per rubare, uccidere e distruggere; io sono venuto perché abbiano la vita e perché l'abbiano in abbondanza.<sup>27</sup>

Per capire i soggetti scolpiti sul portale è fondamentale partire da questo simbolismo. Al centro dell'architrave si colloca l'Agnello vincitore. È l'Agnello dell'Apocalisse, colui che siede sul trono della Gerusalemme celeste ed è l'immagine di Cristo che ha sconfitto la morte attraverso il suo sacrificio. Nelle parole finali dell'Apocalisse, la visione diretta dell'Agnello è la ricompensa che spetta ai giusti, il segno della felicità dei beati: «E non vi sarà più maledizione. Il trono di Dio e dell'Agnello sarà in mezzo a lei e i suoi servi lo adoreranno; vedranno la sua faccia e porteranno il suo nome sulla fronte»<sup>28</sup>. Gli scultori di Sant'Ambrogio si ispirano anche a un altro passo dell'Apocalisse, in cui Giovanni descrive il trono di Dio e la sua corte celeste:

In mezzo al trono e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni di occhi davanti e di dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto di un uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola.<sup>29</sup>

Oltre alla visione diretta di Dio, i beati potranno godere del dono della vita eterna, resa in termini simbolici dall'immagine dell'albero della vita.

<sup>26</sup> Vd. *supra*, p. 94.

<sup>27</sup> Gv 10, 7-10.

<sup>28</sup> Ap 22, 3-4.

<sup>29</sup> Ap 4, 6-7.

Sull'architrave e sull'archivolto prosegue dunque la narrazione della beatitudine celeste: numerosi animali si rincorrono gioiosamente e mangiano dai tralci, mentre gli uccelli beccano dai grappoli d'uva (**XVI 1, 2**). Le anime dei beati, coloro che hanno concluso l'ascesa verso Dio, sono rappresentate dalle aquile che occupano la sommità dell'archivolto.

Nel brano evangelico in cui Gesù si paragona alla porta, c'è un chiaro riferimento a un'altra metafora tradizionale che lega Cristo all'immagine del buon pastore. «Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore. [...] Io sono il buon pastore, conosco le mie pecore e le mie pecore conoscono me, come il Padre conosce me e io conosco il Padre; e offro la vita per le pecore»<sup>30</sup>. Con queste parole Gesù sembra voler assicurare i suoi fedeli: il rapporto che li lega a lui è intimo e profondo, ed egli è disposto a offrire la vita per loro. Anche il soggetto del gregge viene evocato nel programma del portale e in particolare sul pilastro a destra del portale, ancora una volta la parte dei giusti. Sul fusto della colonna sono scolpiti un bue e un cervo, mentre sul capitello due arieti reggono una croce. Sono i cristiani che seguono il buon pastore, sono coloro che restano all'interno della chiesa e vogliono entrare nella dimora di Dio. L'immagine del cervo che si abbevera alle fonti è stata spesso utilizzata in contesti escatologici, poiché oltre a rappresentare l'anima che viene soddisfatta dalla visione di Dio, essa rimanda direttamente al paradiso terrestre e alla Gerusalemme celeste. Secondo il testo della Genesi infatti, «un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi»<sup>31</sup>; l'esegesi medievale ha visto in questi quattro fiumi il simbolo dei quattro vangeli, fonte di vita e di speranza per l'annuncio che portano. E nell'Apocalisse, il testo che più ci interessa, Giovanni torna a parlare di un fiume: «Mi mostrò poi un fiume d'acqua viva limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dall'Agnello»<sup>32</sup>. È lì che il cervo aspira ad arrivare.

La positività del programma torna dunque a manifestarsi nei pressi del portale, sebbene anche qui compaia un chiaro ammonimento alle prove che il cristiano deve imparare a superare. È l'immagine scolpita sul capitello a sinistra del portale: l'anima dell'uomo si trova sempre di fronte a due strade tra cui è costretta a scegliere, la strada che lo porterà alla dannazione e la strada che lo porterà alla salvezza. Le due strade sono qui indicate dalla contrapposizione tra *musica bona* e *musica mala*: da una parte l'uomo giusto che suona la cetra, dall'altra il centauro che suona il corno (**XI 6-8**).

<sup>30</sup> Gv 10, 11-15.

<sup>31</sup> Gn 2, 10.

<sup>32</sup> Ap 22, 1.

In conclusione, le due scene che occupano i lati del portale ricordano ai fedeli il percorso che essi devono compiere per poter essere ammessi nella chiesa adesso e nella Gerusalemme celeste nell'aldilà: un percorso di conversione completa e di rinnovamento che inizia con il sacramento del battesimo, prosegue con la preghiera (la musica come lode a Dio) e la penitenza (la croce), e si conclude con la morte, passaggio ineludibile verso la resurrezione e la vita eterna. Se il credente intraprenderà tale cammino di perfezionamento e ascensione, potrà godere della beatitudine celeste, rappresentata coerentemente, nella zona superiore del portale, dall'insieme architrave-archivolto. In realtà anche i capitelli dei pilastri polistili che fiancheggiano il portale contribuiscono alla descrizione della Gerusalemme celeste. Su di essi, più che in ogni altro punto del nartece, la vegetazione si fa rigogliosa e intricata: sui capitelli IX.4 e IX.6 sono visibili, tra i consueti tralci di vite, fiori di diverse qualità che negli altri capitelli occupano gli abachi (**XIII 1**); sui capitelli X.7 e X.5 viene riprodotto due volte lo stesso tema dell'albero con foglie molto grandi che ricadono simmetricamente ai lati del fusto (**XIII 4**); sui capitelli X.4 e X.2 sono scolpite due nuove versioni particolarmente ricche dell'albero con due pigne e quattro foglie ai lati del fusto (**XIII 5**). Sono le immagini del 'giardino delle delizie', il paradiso terrestre che di nuovo apre le sue porte agli uomini.

Infine, le sei lastre che fiancheggiano gli stipiti del portale, le quali, come abbiamo visto, potrebbero essere contemporanee alla decorazione romanica, sono perfettamente assimilabili al resto del programma. Anch'esse presentano immagini di fiori e di uccelli connotate positivamente, che rimandano a un'ambientazione paradisiaca (**XVII 3**; **XIX 3**). E perfino le immagini dell'uomo con una clava e del leone che lo affianca (**XIX 2**) possono rappresentare i pericoli e le tentazioni che il cristiano deve sconfiggere per raggiungere il paradiso.



TAVOLA IV



1



2



3



4



5



6



7



8

TAVOLA X



1



2



3



4



5



6



7