



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in  
**Storia delle arti e conservazione  
dei beni artistici**

Tesi di Laurea

***Limen Benevolentiae***

La Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio a Milano  
tra arte, restauro e liturgia

**Relatore esterno**

Ch. Prof. Ivan Foletti

**Relatore interno**

Ch. Prof. Stefano Riccioni

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Maria Chiara Piva

**Laureanda**

Annika Fabbian

Matricola 867746

**Anno Accademico**

2019 / 2020

*«Accetta quanto ti capita  
e sii paziente [...],  
perché l'oro si prova con il fuoco.»*

*Cfr. Sir 2,4-5*

*Alla mia famiglia,  
a coloro, pochi,  
a cui interessa ciò che studio:*

*Τὰ εἰς ἑαυτόν*

Questa pagina all'inizio della tesi vuole essere un ringraziamento a tutte le persone che mi sono state vicine e mi hanno supportato in questo percorso di laurea magistrale.

Innanzitutto ringrazio il prof. Ivan Foletti, relatore principale di questo elaborato, che in questi mesi di lavoro mi ha suggerito le strategie migliori per la stesura finale e pazientemente ne ha corretto ogni battuta. Gli devo molto soprattutto per il metodo di ricerca e la visione ampia sul mondo medievale e bizantino: ricordo ancora la prima lezione nella quale ci ha insistentemente invitato a guardare, toccare e comprendere le opere con gli occhi di chi le aveva costruite.

Un ringraziamento anche alla prof.ssa Chiara Piva, correlatrice, e al prof. Stefano Riccioni, relatore interno, che stimo tantissimo e ringrazio per la loro professionalità e disponibilità in questi anni di studio.

Un sincero grazie alla mia famiglia che mi ha aiutato in questi tre anni non solo di studio, continuando a dirmi di non mollare: Questo lavoro è anche per voi.

Grazie alla mia famiglia religiosa per avermi permesso di proseguire gli studi in questa che è la *'Via pulchritudinis'*: C'è ancora tanta strada da fare... grazie anche a sr Elena che pazientemente da un anno mi ha supportato ed aiutato nella correzione di questa tesi.

Ai miei compagni di corso Beatrice, Ruben, Annalisa, Elena, Nicolas, Giada, Nicole e Chiara con cui è nata una bellissima amicizia di aiuto reciproco, risate e scambio di idee. Credo che molte cose di questa tesi non sarebbero nate senza di voi!

Un ringraziamento al mio 'vecchio' prof. e direttore del corso di Restauro dell'Accademia di Verona, arch. Massimiliano Valdinoci, che da ben undici anni che mi sta accanto professionalmente e che mi ha aiutato a prendere un appuntamento quasi impossibile con l'architetto Carlo Capponi in meno di dodici ore...Grazie!

Infine ringrazio il portinaio e i bibliotecari della Veneranda Biblioteca Ambrosiana, sempre gentili e disponibili, Mons. Marco Navoni, Dottore della Biblioteca Ambrosiana, Mons. Carlo Faccendini, abate della basilica di Sant'Ambrogio, l'arch. Carlo Capponi, il prof. Marco Petoletti, dell'Archivio della basilica ambrosiana, il restauratore Luca Quartana, la prof. Silvia Muzzin, l'arch. Luisa Benedini e collaboratori per la cortesia dimostratami e il prezioso aiuto.

Ancora un grazie a tutti e...alla prossima tesi!

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	<b>7</b>
<i>Arte</i> .....	8
<i>Restauro</i> .....	8
<i>Liturgia</i> .....	9
<i>Metodologia</i> .....	9
<b>I</b> .....	<b>10</b>
I.1. <i>Status quæstionis</i> .....	10
<i>I secoli del silenzio</i> .....	10
<i>Due secoli di controversie: dal Torre al Romussi</i> .....	11
<i>Il XX secolo: da Goldschmidt agli anni novanta</i> .....	15
I.2. <i>Breve storia della basilica ambrosiana e dei suoi 'abitanti'</i> .....	20
I.3. <i>Descrizione della porta</i> .....	33
<b>II</b> .....	<b>36</b>
II.1. <i>L'intervento di 'rifacimento e restauro' tra il 1749 e il 1751</i> .....	36
II.2. <i>L'intervento di restauro del 2007: fasi diagnostica ed esecutiva</i> .....	40
<b>III</b> .....	<b>47</b>
III.1. <i>Apparato decorativo</i> .....	47
<i>Formelle con angeli alati e chrismon</i> .....	47
<i>Formelle con 'draghi alati'</i> .....	52
<i>Formelle con pavoni affrontati e chrismon</i> .....	53
<i>Fascia a girali</i> .....	57
<i>Cornice con elementi vegetali dritti e rovesci</i> .....	59

	<i>Cornice con ovuli e dischetti</i> .....	61
	<i>Cornice con tralci di vite e uccelli beccanti</i> .....	61
	<i>Picchiotti leonini</i> .....	62
III.2.	<i>Rilievi con la Istoria di Davide</i> .....	63
	<i>Davide al pascolo: 1Sam 17,34-35</i> .....	69
	<i>Samuele cerca Davide tra i figli di Iesse: 1Sam 16,6-10</i> .....	70
	<i>Davide viene chiamato a casa da un messo: 1Sam 16,11-12</i> .....	71
	<i>Unzione di Davide: 1Sam16,13</i> .....	71
	<i>Iesse invia Davide a Saul: 1Sam 16,19-20</i> .....	72
	<i>Davide diventa lo scudiero di Saul (?): 1Sam 16,21-22</i> .....	74
	<i>Davide suona la cetra al cospetto di Saul: 1Sam 16,23</i> .....	74
	<i>Davide viene convocato da Saul: 1Sam 17,31ss</i> .....	75
	<i>Davide comunica a Saul di voler uccidere Golia: 1Sam 17,32-37</i> .....	77
	<i>Davide veste l'armatura di Saul: 1Sam 17,38</i> .....	77
	<i>Davide affronta Golia: 1Sam 17,41-48</i> .....	78
	<i>Davide uccide Golia: 1Sam 17,49-51</i> .....	79
	<i>I due pannelli settecenteschi</i> .....	81
<b>IV.</b>	.....	<b>85</b>
IV.1.	<i>Funzione liminale della soglia come accesso al trascendente</i> .....	85
IV.2.	<i>Ambrogio esegeta</i> .....	90
IV.3.	<i>La liturgia ambrosiana</i> .....	95
IV.4.	<i>Il re Davide nei testi ambrosiani</i> .....	99
IV.5.	<i>Un percorso di riscatto</i> .....	102
	<b>Conclusioni generali</b> .....	<b>112</b>

<i>Per il futuro.....</i>	<i>114</i>
<b><i>Abbreviazioni bibliografiche .....</i></b>	<b><i>115</i></b>
<b><i>Bibliografia.....</i></b>	<b><i>117</i></b>
<i>Fonti .....</i>	<i>117</i>
<i>Studi .....</i>	<i>120</i>
<i>Sitografia aggiuntiva delle immagini .....</i>	<i>143</i>
<b><i>Apparati.....</i></b>	<b><i>144</i></b>
<i>Tabelle.....</i>	<i>145</i>
<i>Tavole.....</i>	<i>157</i>
<i>Immagini .....</i>	<i>171</i>

## *Introduzione*

«En este lugar,  
los libros que ya nadie recuerda,  
los libros que se han perdido en el tiempo viven para siempre,  
esperando llegar algún día a las manos,  
de un nuevo lector, de un nuevo espíritu (...)  
Ahora sólo nos tienen a nosotros...»

C.R. Zafón, *La sombra del Viento*

Con queste parole di Zafón vorrei iniziare questo mio scritto. Sono passati ormai quasi diciotto mesi da quando timidamente mi sono avvicinata alla figura di Ambrogio, alla sua memoria e alla basilica da lui fatta costruire. Timidamente ho aperto questo libro edificato lungo i secoli, più volte rimaneggiato, studiato fin nei minimi dettagli. In questo lavoro di tesi desideravo considerare qualcosa che fosse stato sì studiato, ma che avesse bisogno ancora di «un nuovo lettore, di un nuovo spirito».

Per questa ragione ho scelto di fermarmi sulla *soglia* della *basilica Martyrum* e di studiare la Porta Maggiore secondo tre istanze: storico-artistica, scientifica e liturgica. La mia formazione universitaria, che parte dal mondo del restauro – di cui sono profondamente appassionata – nel corso del tempo si è arricchita dello studio storico-artistico – in particolare Medievale e Bizantino che ha ancora molto da dire e può far vibrare le coscienze anche oggi – e di quello teologico. La Porta Maggiore attualmente ha la capacità di mettere in dialogo queste tre componenti: l'una non esclude l'altra! La storia – i sedici secoli intercorsi fra la prima costruzione e noi, fatti di uomini, relazioni col territorio e 'convivenze' più o meno burrascose – ha creato il terreno comune per far dialogare queste istanze.

È quindi doveroso spiegare queste tre parole in relazione all'oggetto dello studio e che danno corpo a questa tesi, sebbene mi sarà difficile separarle nella loro definizione: l'una ha bisogno dell'altra.

## *Arte*

Con questo termine vorrei intendere lo studio dell'oggetto che si compone di una sua matericità e 'vive' in un contesto storico. Quest'ultimo lo plasma attraverso lo scorrere inesorabile dei secoli che lo tocca anche nella vita dei suoi elementi costitutivi: nel nostro caso il legno continua il suo processo vitale e le sue interazioni con l'ambiente esterno in una forma 'altra' rispetto all'albero in sé. Nel primo capitolo, introdotti da uno *status quaestionis* ricco di spunti e che apre piste inedite di lavoro, si avrà modo di entrare nella storia dell'edificio ambrosiano, nelle storie degli uomini che lo hanno abitato per secoli. Il gioco altalenante degli interventi effettuati sulla Porta e di cui non si hanno testimonianze dirette sarà materia del capitolo centrale, dove si proverà a far luce e a porre ogni cosa nel suo ordine sempre con lo sguardo rivolto alla complessità degli interventi effettuati sulla struttura di cui è *limen*.

## *Restauro*

Per Cesare Brandi «*il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro*» e «*deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo*»<sup>1</sup>. È ciò che si è cercato di fare nell'ultimo intervento di conservazione della Porta lignea portato a compimento nel 2007 da Luca Quartana. Il capitolo che tratterà dei due maggiori interventi di restauro è finalizzato a comprendere meglio la materia dell'opera d'arte e a ricercare quegli elementi di svolta che permettono di porsi nuove domande sulla genesi e vita di questo pezzo di storia ambrosiana. Scienza e storia dell'arte sono due parti complementari della stessa medaglia: al giorno d'oggi non è possibile scinderle, in particolar modo quando si tratta di opere che sono state modificate ed integrate nel corso dei secoli e di cui non ci è pervenuta fonte scritta.

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000<sup>3</sup>, pp. 6.8.

## *Liturgia*

In questo studio con il termine *liturgia* intendo tutta l'esperienza umana nell'acostarsi al rito, anche attraverso gli oggetti che fanno sì che esso si compia. Questo è proprio il nostro caso: la Porta non è solo quell'oggetto di separazione – dentro o fuori – ma è soprattutto il *limen* che coinvolge indissolubilmente le tre dimensioni dell'uomo: spirituale, storica ed esistenziale. Per la Porta lignea si è trattato di lasciarsi catturare dalla vita concreta e spirituale del suo ideatore: Sant' Ambrogio e di provare ad entrare nel suo modo di vedere e percepire gli avvenimenti. Il capitolo dedicato alla liturgia è l'ultimo quasi a restituire l'opera nella sua interezza – vissuta da generazioni e generazioni di monaci, canonici, persone comuni, pellegrini, re ed imperatori – dopo che si è scandagliato il particolare. Da oggetto mistagogico a reliquia, passando per il ricordo di un tempo glorioso per la Chiesa milanese che ora, separato da un vetro, riflette non solo la vita ma anche l'immagine di chi guarda.

## *Metodologia*

La metodologia che sta alla base di questo lavoro di tesi è stato quello di uno spoglio sistematico delle fonti storiche – codici e pergamene – a disposizione presso la Biblioteca Ambrosiana e la Biblioteca dell'Archivio Capitolare della Basilica di Sant' Ambrogio, oltre ad un lavoro di ricerca effettuato in altre biblioteche italiane. Ho cercato di studiare l'oggetto innanzitutto contestualizzandolo all'interno dei cambiamenti strutturali della basilica dovuti soprattutto alle due comunità santambrosiane, per poi studiarlo singolarmente. Lo studio dell'oggetto è stato quindi svolto partendo dagli interventi di restauro effettuati nel XVIII secolo e nel 2007, passando per l'analisi iconografica e concludendo con il concetto che la Porta trasmette.

## I.

In questo primo capitolo viene presentato il ricco e controverso *status quæstionis* che attraversando i secoli offre una panoramica sugli studi effettuati direttamente o indirettamente sulla *Porta maggiore*. La seconda parte è dedicata ad una breve storia della basilica che si intreccia inevitabilmente con quella dei monaci e dei canonici: si deve anche a loro la fortuna di cui la basilica ha goduto nel corso di mille anni. Nella ricerca sulla porta lignea mi è impossibile esulare dalle alterne vicende storiche in quanto parte dell'intero complesso architettonico e delle sue trasformazioni a cui seguirà la descrizione della porta in opera ai giorni nostri.

### I.1. *Status quæstionis*

#### *I secoli del silenzio*

In una pergamena risalente alla seconda metà del XIII secolo e contenente alcune *questiones inter canonicos et monachos* della Basilica di Sant' Ambrogio si fa riferimento per la prima volta all'utilizzo da parte dei monaci della *ianua que est prope campanille* quando le altre porte d'ingresso alla chiesa fossero aperte o chiuse (*aperiuntur et clauduntur*)<sup>2</sup>. Sebbene non sia un riferimento esplicito al nostro portale maggiore richiama una serie di norme che nel corso dei secoli vennero adottate per una convivenza – non sempre del tutto pacifica – tra i canonici e i monaci che abitarono ed officiarono in questa Basilica.

Il portale maggiore verrà citato espressamente nel *Diploma concordie* di Papa Urbano VIII del 7 dicembre 1623 e riportato in stampa dal Puricelli per quanto riguarda la

---

<sup>2</sup> La frase in questione corrisponde alle ultime due righe della pergamena: «*Item quod ianua monachorum que est prope campanille / quod debeat aperiri et <l>audere quando alie ianue aperiuntur et clauduntur.*» ABSA, Perg. XIII. 360; Le tre porte o *rezie* della basilica sono anche citate nella testimonianza di Pietro Longus che riporta la bolla di Alessandro III del 1174 nella quale è scritto che i custodi provvedevano a chiudere a chiave tutte le sere (ABSA, Perg. XII. 206; anche in A. Ambrosioni, *S. Ambrogio alla fine del XII secolo. Contributo alla conoscenza di Milano medievale*, in «ASL», 97 (1970/1972), p.102).

custodia delle chiavi<sup>3</sup>: «*Claves portarum Ecclesiae lateralium, tres consuetas teneat Capitulum Canonicorum, inter quas clavis portae maioris connumeratur; tres alias Monachi, prout hucusque consueverunt*»<sup>4</sup>.

Sebbene tra il popolo avesse fama di reliquia del santo vescovo Ambrogio, nella documentazione membranacea, conservata in Archivio Capitolare della Basilica di Sant' Ambrogio, non si riscontra nessuna vicissitudine legata al portale tra monaci e canonici a differenza di quella che era la pura gestione dell'accesso all'altare d'oro di Ariberto o l'utilizzo delle dalmatiche<sup>5</sup>.

### *Due secoli di controversie: dal Torre al Romussi*

Solamente con Carlo Torre nel 1674 si hanno le prime considerazioni di una «Porta di mezzo» con «reggi di cipresso intagliato a figure», che ricordano la medesima «maniera antica del lavorio degli già ravvisati marmi» e che le fonti antiche tramandano come le imposte «chiuse in faccia a Teodosio» da parte di Ambrogio<sup>6</sup>.

Si dovrà attendere il 1738 quando Serviliano Latuada riferisce nel suo libro una descrizione più dettagliata della porta maggiore «quadrata, e premunita all'intorno di antichi marmi intagliati, che raffigurano varj Animali, come Leoni, e Vitelli, alcuni de'

---

<sup>3</sup> Urbano VIII, *Diploma concordiae*, Romae 7 decembris 1623 in BAMi, D 165 inf., G.P. Puricelli, *De Ambrosiana Mediolani Basilicae decumanis historica dissertatio ad curiosos antiquitatis investigadores*, ff.14r-24v.

<sup>4</sup> Traduzione dell'autrice: «Le chiavi delle porte laterali della Chiesa, le tre consuete in possesso del Capitolo dei Canonici, fra le quali è annoverata la chiave della porta maggiore; le tre comunque dei Monaci, come fin qui sono stati soliti (fare)» Ivi, f. 16v.

<sup>5</sup> Si vedano i testi di S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, vol. IV, Milano, 1738, p. 273 e N. Sormani, *All'Imperiale Capitolo di s. Ambrogio*, in: *Passeggi storico-topografico-critici nella città, indi nella Diocesi di Milano, giornata seconda*, vol. III, Milano 1751, pp. 161.202. Inoltre anche le pergamene del Fondo L.S. Pandolfi – di cui si possiedono i regesti parziali e di cui per la maggior parte non sono state rese note le trascrizioni – inerenti le controversie fra monaci e canonici per l'utilizzo e la gestione dei vari beni della Basilica, sia a livello strutturale che culturale. Si vedano ad esempio: ABSA, *Perg. XIII. 364.373*.

<sup>6</sup> Qui il Torre definisce gli «ornamenti di marmo scolpiti alla rozza, portando per fregi sembianti d'animali, come Vitelli, Scrofe, & d'altre spezie» per poi proseguire il discorso con l'opinione personale affermando di allontanarsi «da tale opinione, se facesse in voi qualche dimora, perché le Porte del Tempio in quei giorni non si aprirono quivi». C. Torre, *Ritratto di Milano diviso in tre libri*, Milano 1674, pp. 179-180.

quali sono posti al rovescio, quasi in dispregio» ed in particolare soffermandosi sulla decorazione delle «tavole» che sono «dalla cima al fondo intagliate in modo di istrice, una delle quali rappresenta Uomini in varie azioni, e l'altra antichi arabeschi»<sup>7</sup>. Riporta, inoltre, anche lo stato di conservazione dei pannelli inferiori ove annota che «la tavola, si vede del tutto scrostata», precisando che tali danni erano dovuti all'«indiscreta divozione degli antichi nostri Padri riputato a vantaggio il premunirsi di una scaglia di quelle tavole, che credevano essere state tocche dal Santo Arcivescovo»<sup>8</sup>.

Successivamente Nicolò Sormani nel 1751 fornisce ulteriori dettagli sulle specie legnose utilizzate: oltre al cipresso individua l'uso di «ebano, e di brasile con misteriosi intagli» e sottolinea, come già il Latuada, che «i divoti, che se le portan via a spiluzzico, hanno guaste per tal modo le figurine, che niuno sa intenderne il significato»<sup>9</sup>. È il primo che si sofferma attorno ai «due ceffi di Lione, da cui pendono due anelli pure di bronzo nell'istessa Porta» e che riferisce che «neppure il Cl. P. Porta Domenicano, maestro di lingue orientali seppe leggere que' molti caratteri intorno»<sup>10</sup>. Riporta, inoltre, quanto fatto nell'intervento di restauro dello stesso anno «per conservar un sì nobile monumento. Ora sono rimesse le figurine, e imbellite d'oro macinato, e difese con doppio craticcio di ottone, e di ferro in vaga simmetria», voluto dal Canonico Cimiliarca de Clerici ed attestato dalle placche in bronzo poste a lato dei due batacchi leonini: QUOD RELIGIO / PEREGRINORUM IMMINNUIT // RESTITUITUR / ANNO JUBILAEI MDCCL<sup>11</sup>. In un secondo momento propone una «apologia» contro quanto afferma il Latuada, a difesa della leggenda delle porte teodosiane affermando che

---

<sup>7</sup> S. Latuada, *Descrizione di Milano* cit., pp. 272-273

<sup>8</sup> Anch'egli riporta la leggenda della porta che fu «chiusa in faccia all'Imperadore Teodosio, fatto reo della strage de' Tessalonesi; e tale asserzione passa per le bocche della semplice Plebe ancora a' nostri giorni; non è però approvata questa supposizione, mentre più probabilmente si crede, che non in questa sua Basilica, ma nella Cattedrale si sia fatto incontro il Santo Pastore a Cesare». *Ibidem*, pp. 273.

<sup>9</sup> Cfr. N. Sormani, *All'Imperiale Capitolo* cit., p. 161

<sup>10</sup> Cfr. *Ivi*, p. 161

<sup>11</sup> Cfr. *Ivi*, p. 162.

«queste furono moralmente le famose Porte, che abbiamo per Tradizione, essersi chiuse da S. Ambrosio in faccia all'Imperadore Teodosio»<sup>12</sup>.

Nel 1757 Antonio Sassi riporta la medesima leggenda ed afferma che tale racconto è semplice invenzione: esse non sono le 'porte chiuse in faccia all'imperatore'<sup>13</sup>.

Nello stesso anno, Giuseppe Allegranza, nella sua *Dissertazione IX* riporta una lunga e dettagliata analisi sul portale lapideo e i capitelli del nartece, menzionando in ultima analisi i batacchi «che servon di manubrio a queste celebri Porte, nel destro de' quali sembrami di poter leggere *Felicis* ... il che solo propongo, e sottometto con tutto il rimanente al migliore intendimento di Lei e degli Eruditi»<sup>14</sup>. Anche l'abate di Sant' Ambrogio, Angelo Fumagalli, nei suoi scritti riporta la leggenda e asserisce che «le Porte istoriate mostrano pure una veneranda antichità» e che «son esse, egli è vero, assai antiche, come lo dimostra il lavoro della parte superiore (l'inferiore vi è stata sostituita soltanto nel 1750) lavoro di un secolo, in cui le belle arti non erano affatto spirate. E forsanche da questa loro antichità è nata nel volgo una tale opinione»<sup>15</sup>.

Agli inizi del XIX secolo Aubin L. Millin afferma che «l'évêque Aripert l'avoir fait bâtir dans le neuvième siècle, pour les catéchumènes» e che le porte «est de bronze rayé en losanges dans lesquels il y a des arabesque»<sup>16</sup>.

L'anno successivo Luigi Bossi si sofferma sulla costruzione dell'atrio da parte dell'arcivescovo Ansperto e al restauro del card. Federico Borromeo, datando «le

---

<sup>12</sup> Cfr. Sormani, *All'Imperiale Capitolo* cit., pp. 162.199-209. Latuada, *Descrizione di Milano* cit., p. 272: «e tale affermazione passa per le bocche della semplice Plebe ancora a' nostri giorni».

<sup>13</sup> A. Sassi, *Archiepiscoporum mediolanensium series historico-chronologica. Ad criticæ leges et veterum monumentorum fidem illustrata*, vol. III, Milano 1757, pp. 84-86. Il Sormani ( cfr. *supra*, p. 200) sei anni prima aveva raccolto la testimonianza del Sassi e così scrive nel suo libro: «Sottentra il Sassi, e nega la Tradizione di queste Porte, e la sgrida per una volgare ciancia, sfornita d'ogni antica autorità: *Vulgaris hæc opinio: nullus ex antiquis loquitur de oclusis Foribus*».

<sup>14</sup> G. Allegranza, *Dissertazione IX*, in *Spiegazione e riflessione del P. Giuseppe Allegranza Domenicano sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano*, Milano, 1757, pp. 131-164, §p.164.

<sup>15</sup> A. Fumagalli, *Ricerche storico-critiche-diplomatiche intorno alla B. S. Ambr. di Milano ove contro il Sormani stabiliscono i veri diritti sì de' Monaci che de' Canonici di essa*, 1781, BAMi, I 356 inf., p. IV. Ulteriore copia manoscritta BAMi, C 94 suss. 4; Fumagalli, *Codice diplomatico* cit., p. 43.

<sup>16</sup> A.L. Millin, *Voyages dans le Milanais*, vol. 1, Paris 1817, pp. 163-165.

porte» al IX secolo «e quindi malamente direbboni quelle stesse che s. Ambrogio chiuse in faccia a Teodosio, ove pure vero fosse che egli avesse respinto quell'imperadore, e che gli avesse chiusa alcuna porta in faccia»<sup>17</sup>. Giulio Ferrario nel 1824 espone il proprio pensiero ricorrendo ad autori come Torre, contestando Sormani e Millin, proponendo di «ravvisare» fra le figure intagliate «alcune storie del vecchio Testamento ed in ispezie qualche azione di Davide. Veggoni pur anche in alto di queste imposte due monogrammi di Cristo scolpiti nel legno a rilievo, come solevasi anticamente formare nelle porte delle chiese, e questi come sostenuti in aria da due puttini»<sup>18</sup>. Riporta anch'egli l'iscrizione sulle due targhe di bronzo – opera dell'ultimo restauro – e con una analisi si sofferma brevemente sui batacchi leonini: «Assai belle sono le due teste d'animali rappresentate ne' bronzi che servono di manubrio alle dette imposte. Ma come mai poter ragionevolmente leggerne le circolari iscrizioni, ed interpretarne le cifre? Sembraci di poter leggere nel destro la parola FELICIS ... lasceremo a qualche esperimentissimo archeologo l'interpretare le altre»<sup>19</sup>.

De Dartein nel 1865 riprende le annotazioni del Ferrario e si sofferma sulle formelle – ora conservate al museo diocesano – che erano poste in alto sul retro della porta e sui

---

<sup>17</sup> L. Bossi, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, Milano 1818, pp. 161-162.

<sup>18</sup> Ferrario afferma che «queste imposte istoriate sieno assai antiche» e concorda con quanto il Torre afferma riportando le medesime parole: «Alcuni scrittori lasciarono per raccordo, essere queste le Reggi da Santo Ambrogio chiuse in faccia a Teodosio, privandolo dell'Ecclesiastico ingresso; ma allontanatevi da tale opinione, se facesse in voi qualche dimora, perché le Porte del Tempio in quei giorni non si aprirono quivi, ma come sentirete in altro sito». G. Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'Imperiale e Reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1824, p. 84 e Torre, *Ritratto di Milano* cit., p.180. Riportando le parole del Sormani afferma: «Ma a che dir dobbiamo di quelle imposte, che secondo la strana frase del Dottore Niccolò Sormani *la santa fede di tutte le età e nazioni* riconosce per quelle stesse che Sant'Ambrogio chiuse in faccia a Teodosio? Noi abbiamo già veduto che il nostro Santo Pastore escluse bensì quel grande Imperatore dal tempio, ma in modo conveniente, e senza chiuder porta veruna; e che quel fatto succedette rispetto alla cattedrale, che non è mai stata in questo luogo. [...] ch'esse non possono essere in modo alcuno appartenere ai tempi del Dottore della Chiesa» Ferrario, *Monumenti sacri* cit., p. 84. A Millin contesta l'attribuzione dell'atrio ad Ariperto, di cui sostiene la costruzione – anche per quanto riguarda le porte – all'arcivescovo Ansperto sempre nel IX secolo, portando come testimonianza l'epitaffio ove si legge: *Atria vicinas struxit et ante fores*. *Ibidem*, pp. 84-85 e nota 2.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 86.

picchiotti in bronzo<sup>20</sup>. Lo stesso farà mons. Carlo Romussi trentadue anni più tardi, comparando la porta con le decorazioni dei capitelli di San Satiro e proponendo una datazione al IX secolo per i picchiotti leonini<sup>21</sup>.

### *Il XX secolo: da Goldschmidt agli anni Novanta*

Nel XX secolo il primo studio scientifico monografico sulla porta maggiore della Basilica di sant'Ambrogio venne condotto da Adolf Goldschmidt, che – come lo definì Kathryn Brush – «fu uno dei fondatori dello studio moderno dei monumenti medievali»<sup>22</sup>.

L'attenzione del Goldschmidt ricadde nei primi anni del 1900 sulle formelle – da lui stesso scoperte nell'archivio capitolare – conservate al museo della Basilica e ad oggi al Museo Diocesano di Milano. Una loro analisi lo indusse a datarle alla fine del IV secolo, coeve quindi alla costruzione della *ecclesia martyrum* voluta dal vescovo Ambrogio per la deposizione e venerazione dei corpi dei martiri milanesi Gervaso e Protaso. L'autore fece una 'radiografia' storico-artistica della porta, cercando di sondare il particolare per mettere ordine e far piena luce sulla vicenda di un 'oggetto' che, come lui stesso scrive, era «für die Gläubigen war diese Thür wohl das Symbol der

---

<sup>20</sup> «Il reste des anciens bois sculptés deux morceaux intacts, situés contre la face postérieure, en haut de chaque ventail. Ces débris ne sauraient passer pour des ouvrages du quatrième siècle. Leurs ornements paraissent contemporains des sculptures les plus récentes de l'encadrement en marbre, de telle sorte qu'aucune partie de la porte ne remonterait même au neuvième siècle. Cependant les deux fermoirs en bronze pourraient, par exception, dater d'une époque aussi reculée. Ces ouvrages, d'une forme assez rude, ne laissent pas que d'être ciselés avec finesse. Les têtes de lion, tenant des anneaux entre les dents, ressemblent, sauf les anneaux, à celles d'un chapiteau de l'atrium. Sur le pourtour des plaques sont gravés des caractères romains dont, jusqu'à présent, personne n'a expliqué le sens». F. De Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882, p. 173.

<sup>21</sup> «Le sculture della porta della chiesa hanno il medesimo carattere di quella dell'atrio, e le rosette e gli uccelletti e le figure sono riprodotte in parecchi capitelli dei pilastri, allo stesso modo che le croci dei capitelli di san Satiro sono identiche a quelle della porta e dei capitelli della basilica ambrosiana e che gli archetti del campanile di san Satiro sono ripetuti nell'atrio e nella facciata di questa» Cfr. C. Romussi, *Sant'Ambrogio: i tempi, l'uomo, la basilica*, Milano 1897, p. 95. «Le due teste di leonessa coll'anello in bocca, sulle quali gli archeologi hanno lungamente fantasticato, senza riescire a spiegare in modo soddisfacente le iscrizioni incise intorno. Qualcuno le volle perfino opera romana: ma hanno i caratteri dell'arte lombarda del nono secolo». C. Romussi, *Milano ne' i suoi monumenti*, terza edizione rinnovata e completata, Milano 1912, p. 195.

<sup>22</sup> K. Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt e lo studio dell'arte medievale*, Cambridge et al., 1996, p. 134.

*kirchlichen Macht über die weltliche»* ed oggetto di contesa delle più svariate attribuzioni culturali<sup>23</sup>.

Una volta tolta la grata di protezione, agli occhi del Goldschmidt, si mostrò in apparenza una porta moderna in bronzo, la cui disposizione delle formelle e degli ornati richiamavano le porte antiche. I netti contrasti stilistici – tutt'ora visibili – con le formelle dell'archivio lo indussero a pensare, in prima istanza, che le imposte fossero una copia barocca, come lasciavano presagire le due targhe bronzee applicate con il restauro del 1750, sebbene il verbo alla forma passiva – *restituitur* – sembrava potersi riferire anche al semplice restauro.

Esaminando attentamente la porta lo studioso riuscì ad individuare degli elementi aggiunti durante un restauro, databile al Settecento<sup>24</sup>. Dopo averne ricostruito graficamente la struttura antica egli affermò che le prime due formelle in basso delle storie di Davide non erano copie di frammenti preesistenti, ma nuovi episodi Davidici, nei quali «*die alten Darstellungen zu rekonstruieren, sondern erfand selbständig ganz neue, in denen man sich nur in Komposition und Trachtem den übrigen Figuren ungefähr anpasste*»<sup>25</sup>. Goldschmidt a conclusione del suo studio propose, quindi, di datare la prima costruzione della porta al periodo dell'edificazione della *ecclesia martyrum* ambrosiana. La porta venne quindi considerata come una sorta di 'reliquia' di Ambrogio e la sua erezione ricondotta al volere del santo vescovo<sup>26</sup>.

Nello stesso anno un altro importante storico dell'arte, Josef Strygowsky, nella sua recensione al lavoro del Goldschmidt propone un confronto con la porta di Santa

---

<sup>23</sup> «Per i fedeli, questa porta era il simbolo del potere ecclesiastico sul secolare». La traduzione dal tedesco è di chi scrive, così come le successive. A. Goldschmidt, *Die Kirchentür des Heiligen Ambrosius in Mainland, Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur*, Strassburg 1902, p. 6. In riferimento alla questione Teodosiana e all'attribuzione della porta al tempo di Ambrogio o successivo espressa nei due sotto capitoli precedenti.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 8, tav. VI. Goldschmidt afferma dal principio della sua trattazione che «*dass sämtliche köpfe der Restauration angehören*», indicando quindi che tutte le teste appartengono al restauro.

<sup>25</sup> «Nei nuovi rilievi collocati non si preoccuparono di ricostruire le vecchie rappresentazioni, ma ne inventarono di nuove e nelle quali si adattarono approssimativamente in composizione e costumi» cfr. *Ibidem*, p. 8.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 28-30.

Sabina a Roma e una possibile provenienza orientale, in particolare dalla Siria<sup>27</sup>. Secondo quest'ultimo si trattava probabilmente del bottino di una crociata che precedentemente era caduto in mano agli Arabi, i quali avevano mutilato le decorazioni presenti.

Tra le considerazioni sulla porta è necessario riportare quelle espresse da Ferdinando Reggiori nei suoi studi condotti tra il 1942 e il 1966<sup>28</sup>. Innanzitutto, già nel 1942, egli contesta la datazione che il Goldschmidt propone per il fregio a girali ritrovati sul retro della porta e li attesta ad un periodo tra VIII e IX secolo. Nella sua trattazione Reggiori non approfondisce le possibili fasi di rimaneggiamento della porta, attestabili secondo le fonti a tre periodi e a cui associa alcune lavorazioni della porta: IV secolo per le due formelle dell'archivio; VIII-IX secolo per la fascia con palmette dell'intelaiatura e i pannelli con pavoni affrontati; il restauro accertato del 1750 per le modanature che racchiudono i pannelli e alcune parti del racconto di Davide. L'ultimo apporto di Reggiori risale al 1966 e alla pubblicazione dei disegni di alcune formelle, anteriori al restauro di metà XVIII secolo. Si tratta di documenti ritrovati fra le macerie dell'archivio della basilica dopo i bombardamenti su Milano del 1943 e che ebbero un impatto cruciale sulla storia degli studi successivi.

Tesi interessante in questa metà del Novecento è introdotta da Volbach il quale confronta le formelle dell'archivio con la colonna di Teodosio ad Istanbul e, come il Reggiori, le affianca all'ambiente romano della porta di Santa Sabina e a quello egiziano per la porta di Santa Barbara al Cairo<sup>29</sup>.

Ulteriori considerazioni sono state fatte da alcuni autori: Ute Götz, afferma che i disegni rinvenuti sono da ricondurre allo *status* dei rilievi prima del restauro del

---

<sup>27</sup> J. Strzygowski, *Orient oder Rom. Stichprobe: Die Porphyrygruppen von S. Marko in Venedig, Abteilung III*, in «BizZ», p. 666.

<sup>28</sup> F. Reggiori, *Cimeli e capi d'arte nella basilica Ambrosiana, poco noti o mal noti*, in *Ambrosiana: scritti di storia, archeologia ed arte: pubblicati nel XVI centenario della nascita di sant'Ambrogio*, Milano 1942, p. 165-176.

<sup>29</sup> W.F. Volbach, *Frühchristliche Kunst: die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München 1958, pp. 18.21.63 e fig.102.

Settecento<sup>30</sup>; Klaus Wessel e Margherita Cecchelli riprendono la medesima tesi del Goldschmidt, sebbene la seconda studiosa differisca per la datazione delle formelle con i pavoni e dei pannelli con i draghi<sup>31</sup>; Gisela Jeremias, infine, attesta una possibile somiglianza della porta ambrosiana con quella di Santa Sabina a Roma<sup>32</sup>.

A Teresa Mrozko, agli inizi degli anni Ottanta, si deve il merito di aver collegato i disegni ritrovati dal Reggiori con l'originale sequenza delle scene davidiche<sup>33</sup>.

Nel 1990 appare uno studio di Alessandra Melucco Vaccaro che aderisce sostanzialmente alla tesi del Goldschmidt<sup>34</sup>. La studiosa afferma però che solamente dopo un restauro conservativo sarà possibile comprendere meglio «il percorso di sostituzioni, copie, reinterpretazioni: la rimozione delle vernici è necessaria per lo studio filologico, per il pieno apprezzamento delle differenze di esecuzione e di materiale e dunque per la comprensione e l'esegesi dei reperti e per il pieno recupero estetico dell'intaglio»<sup>35</sup>. Melucco Vaccaro propone il confronto con la Porta di Santa Barbara e, sulla scia di altri autori, con le sculture in avorio di età teodosiana e il pilaastro ligneo con scene di battaglia del Museo di Berlino, proveniente da Ashmunein in Egitto<sup>36</sup>.

È datata all'anno successivo la riflessione di Robert Dassmann che considera la porta maggiore come prodotto di un'epoca successiva a quella ambrosiana ed inerente ai cicli di Davide raffigurati sulla porta di Bawit in Egitto<sup>37</sup>.

---

<sup>30</sup> U. Götz, *Die Bildprogramme der Kirchentüren des XI und XII Jahrhunderts*, Magdeburg 1971, p.36.

<sup>31</sup> K. Wessel, *David*, in «RbK», pp. 1146-1161; M. Cecchelli, *Le più antiche porte cristiane: S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma*, in *Le porte in bronzo dall'antichità al secolo XIII. Convegno svoltosi a Trieste dal 13 al 18 aprile 1987*, a cura di S. Salomi, Istituto dell'enciclopedia italiana fondata da G. Treccani, Roma 1994, pp. 60-62.

<sup>32</sup> G. Jeremias, *Die Holztüre von S. Sabina auf dem Aventin zu Rom*, Heidelberg 1980, pp. 114-117.

<sup>33</sup> T. Mrozko, *The original programme of the David cycle on the doors of San Ambrogio in Milan*, in *Artibus et Historiæ. Rivista internazionale di arti visive e cinema*, vol. 6, 1982, pp. 75-87.

<sup>34</sup> A. Melucco Vaccaro, *Le porte lignee di S. Ambrogio alla luce dei nuovi restauri*, in *Felix Tempore Reparatio, Atti del convegno "Milano Capitale dell'Impero Romano"*, Milano 8-11 marzo 1990, pp. 117-136.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 120-121.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 122-123.

<sup>37</sup> E. Dassmann, *Zu den Davidszyklen im Apollon-Kloster von Bawit*, in *Tessaræ: Festschrift für Josef Engemann. Jahrbuch für Antike und Christentum*, vol. 18, Münster 1991, pp. 126-137.

Nel 1996 Mariantonia Reinhard-Felice pubblica lo studio monografico forse più importante dedicato alle porte della basilica di Sant' Ambrogio<sup>38</sup>. Derivato dalla sua tesi di dottorato la sua ricerca giunge alla conclusione che «la porta di Sant' Ambrogio fu verosimilmente restaurata in epoca carolingia» e che «i pannelli originari» furono iscritti in una nuova struttura «abbastanza imponente da sublimare l'opera del vescovo, tributandogli l'onore che l'accresciuto culto delle sue reliquie aveva reso maturo»<sup>39</sup>. Secondo la studiosa il promotore di questo primo restauro sarebbe stato il vescovo Ansperto che diede «impulso al culto del santo patrono seguendo l'esempio dei suoi predecessori»<sup>40</sup>. Per quanto riguarda lo schema compositivo viene riproposto quello avanzato da Mrozko.

L'ultimo contributo in ordine di tempo risale al 1997 con Isabella Vay e Remo Cacitti<sup>41</sup>. Vay mette in risalto il lavoro svolto da Mrozko e pone in sinossi il rapporto fra i disegni a sanguigna ritrovati dal Reggiori ed alcune formelle ancora in opera. Dal canto suo Cacitti affronta la lettura delle scene alla luce dei passi biblici della vita del re Davide e i testi di Ambrogio a partire dall'*Apologia prophetæ David ad Theodosium Augustum*, concludendo che il possibile rimaneggiamento della porta in epoca carolingia avrebbe eliminato le parti inerenti la 'penitenza del re' a favore di una concezione teocentrica del monarca. A suo avviso tale situazione sarebbe riscontrabile «con un brano della lettera che l'inglese Cathwulf scrive a Carlo (Magno): «Tu sei il vicario di Dio, mentre il vescovo lo è solo in seconda istanza, essendo il vicario di Cristo»<sup>42</sup>.

Dal silenzio delle fonti dei primi secoli, passando per le prime dissertazioni e racconti sulla storia di Milano fino all'ultimo decennio del secolo scorso è possibile notare che

---

<sup>38</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>40</sup> *Ivi*, p.110.

<sup>41</sup> I.Vay, R. Cacitti, *Le porte lignee di Sant' Ambrogio*, in *La città e la sua memoria: Milano e la tradizione di Sant' Ambrogio*, Electa 1997, pp. 89-97.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 96.

la vicenda critica sulla porta maggiore della Basilica di Sant’Ambrogio ha mosso l’interesse di alcuni dei più importanti storici dell’arte italiani e non. Uno *status questionis* che lascia aperte molte domande – in particolare sulla datazione delle formelle e l’entità del restauro del 1750 – a cui si cercherà di dare risposta anche a seguito dei riscontri scientifici inerenti l’ultimo cantiere di restauro del 2007.

## ***1.2. Breve storia della basilica ambrosiana e dei suoi ‘abitanti’***

*«Nell’ora molto mattutina in cui morì, la sua salma fu portata di lì alla chiesa maggiore e lì rimase la notte in cui celebrammo la vigilia di Pasqua. [...] Quando risplendette il giorno del Signore, mentre il suo corpo, terminate le funzioni divine, veniva sollevato per essere portato dalla chiesa alla basilica ambrosiana, dove fu sepolto [...] gran folla di uomini e di donne gettavano fazzoletti e cinte per poter in qualche modo toccare la salma del santo. C’era infatti al funerale una folla strabocchevole, di ogni condizione, sesso ed età, non solo cristiani ma anche giudei e pagani. Andavano innanzi, per maggiore dignità, le schiere di quelli che erano stati battezzati.»<sup>43</sup>*

Il vescovo Ambrogio morì alle prime luci dell’alba del sabato santo, il 4 aprile 397 e come scrisse Paolino – suo segretario e biografo per volere di Agostino – fu sepolto il giorno di Pasqua nella basilica ambrosiana, da lui fatta costruire dopo la morte del fratello Satiro e consacrata nel 386<sup>44</sup>.

La basilica venne eretta nell’area del *coemeterium ad martyres*, nei pressi della porta Vercellina oltre la cinta muraria massimiana ove successivamente si determinò una riorganizzazione degli spazi funerari testimoniata dai recenti scavi archeologici nel cortile dell’Università Cattolica e dalle numerose ristrutturazioni tra il XIX e il XX

---

<sup>43</sup> Cfr. Paolino da Milano, *Vita Ambrosii*, a cura di M. Pellegrino, Roma 1961, p. 121 ss.

<sup>44</sup> W. Berschin, “La ‘vita S. Ambrosii’ e la letteratura biografica tardoantica”, *Aevum*, vol. 67, no. 1, 1993, pp. 181–187; P. Greppi, *Cantieri, maestranze e materiali nell’edilizia sacra a Milano dal IV al XII secolo. Analisi di un processo di trasformazione*, All’Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2016, p. 104.

secolo che la basilica ha affrontato<sup>45</sup>: la prima nella seconda metà del XIX secolo e l'altra dopo il bombardamento dell'agosto 1943, durante la Seconda Guerra Mondiale<sup>46</sup>.

La riorganizzazione dell'intera area cimiteriale avvenne con il progressivo affermarsi del cristianesimo nella città di Milano all'inizio del IV a seguito dell'Editto di Costantino<sup>47</sup>. Con la nuova religione si diffuse una diversa ritualità funeraria che trovò in Ambrogio un convinto promotore<sup>48</sup>: egli infatti mirava a scoraggiare le pratiche devozionali spontanee – troppo vicine alle usanze pagane – favorendo conseguentemente la liturgia eucaristica, la distribuzione di elemosine e salvaguardando il culto dei martiri con riti e celebrazioni comunitarie promossi dal clero<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> *L'abitato la necropoli il monastero. Evoluzione di un comparto del suburbio milanese alla luce degli scavi nei cortili dell'Università Cattolica*, a cura di S. Lusuardi Siena, M.P. Rossignani, M. Sannazaro, V&P, Milano 2011.

<sup>46</sup> F.M. Rossi, *Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne basilica di S. Ambrogio dall'anno 1857 al 1876*, Milano 1884; G. Landriani, *La Basilica Ambrosiana fino alla sua trasformazione in Chiesa Lombarda a volte: i resti della Basilica di Fausta*, Milano 1889, <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/landriani1889/0001/thumb>> (verificato il 17/03/2020); F. Reggiori, *La rinascita della Basilica Ambrosiana*, «Bollettino d'Arte», anno XXXV Luglio-Settembre, serie IV, Roma 1950, pp. 253-259; C. Capponi, S. Della Torre, *La Basilica di S. Ambrogio in Milano*, in *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, a cura di G. Fiengo, A. Bellini, S. Della Torre, Guerini studio, Milano 1994, pp. 181-244.

<sup>47</sup> Sulla riorganizzazione del suburbio occidentale di Milano dal IV secolo d.C. con 'vocazione funeraria' già dal I secolo d.C. si veda: M. Sannazaro, *La necropoli tardoantica*, in *L'abitato la necropoli il monastero* cit., p. 73; M. Bolla, *Le necropoli romane di Milano*, in «Notizie dal Chiostrò del Monastero Maggiore. Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico», suppl. V, Milano 1988, pp. 131-139; A. Ceresa Mori, *Il suburbio sudoccidentale in età romana*, in *L'anfiteatro di Milano e il suo quartiere. Percorso storico-archeologico nel suburbio sudoccidentale*, a cura di A. Ceresa Mori, Milano 2004, pp. 50-53; F. Cazzanelli, C. Pagani, *Milano. Via Gian Giacomo Mora 20. Indagine archeologica*, in «NSAL», pp. 119-125, §p. 120; L. De Vanna, C. Pagani, *Milano. Piazza S. Ambrogio. Indagine archeologica*, in «NSAL», pp. 126-135.

<sup>48</sup> Cfr. M. Sannazaro, *La necropoli tardoantica*, in *L'abitato la necropoli il monastero* cit., p. 85.

<sup>49</sup> M. Sannazaro, *L'area di Sant'Ambrogio a Milano tra tarda antichità e altomedioevo. La necropoli rinvenuta negli scavi dei cortili dell'Università Cattolica*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», vol. LXXIII, (2000-2001), 2002, pp. 44-61; M. Sannazaro, *Militari e militare a Milano in età tardoantica; testimonianze epigrafiche e archeologiche*, in *Miles romanus dal Po al Danubio nel tardoantico*, Atti del convegno internazionale – Pordenone 17-19 marzo 2000, a cura di M. Buora, Pordenone 2002, pp. 65-80; N.B. McLynn, *Ambrose of Milan: Church and court in a christian capital*, University of California Press, Berkeley 1994, pp. 53-68.220-225; A. Paredi, *Sant'Ambrogio e la sua età*, Jaca book, Scuola della Cattedrale, Milano 2015.

La basilica e le *cellae memoriae* dedicate ai santi cari al popolo milanese rientrarono nello schema di riorganizzazione del suburbio cittadino (fig. 1)<sup>50</sup>.

Le tre chiese - Sant' Ambrogio, San Nazaro e San Simpliciano – costruite oltre le mura cittadine rappresentano secondo il Krautheimer un «gruppo strettamente interconnesso» sia per la tecnica costruttiva sia per il programma politico che mirava a collegare Milano a Roma e a Costantinopoli: in tal modo la città lombarda divenne ponte tra Occidente e Oriente sull'esempio dei papi e degli imperatori<sup>51</sup>. Infatti le tre basiliche martiriali sorgono oltre la cinta muraria e in *coemeteria ad martyres* sull'esempio costantiniano dei santuari di commemorazione dei martiri romani che fungevano a protezione della città<sup>52</sup>. La tipologia di basilica che possiamo immaginare per l'Ambrosiana è quella 'canonica' in uso in Occidente nel IV secolo con la navata centrale, due navate laterali, l'abside semicircolare e una serie di archi poggianti su colonne, come quella di Santa Sabina a Roma che risulta avere misure quasi identiche<sup>53</sup>. La basilica ambrosiana può essere definita 'romana' oltre che politicamente anche dal punto di vista religioso e spirituale. È noto infatti, attraverso il *Liber Pontificalis*, che ci furono due papi durante il IV secolo che fecero costruire ciascuno due chiese: una delle

---

<sup>50</sup> Cfr. E. Sedini, *Le trasformazioni dell'area sud della basilica nell'altomedioevo*, in *L'abitato la necropoli il monastero ...*, p. 160.

<sup>51</sup> Cfr. R. Krautheimer, *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Torino 1987, pp. 121-123.129. A questo proposito è interessante la ricostruzione della primitiva abside della Basilica effettuata da Ivan Foletti di cui riporto alcune conclusioni: «emerge con forza l'intenzione di Ambrogio di costruire la nuova Milano cristiana in dialogo-rivalità con Roma. Capitale dell'impero, Milano deve diventare anche capitale cristiana. La strategia visiva messa probabilmente in atto da Ambrogio dovette prima di tutto stabilire che il prestigio di Milano affondava le sue radici, come nel caso romano, nel sangue dei martiri. Inoltre, sempre con strumenti visivi, ma anche con riferimenti culturali, il vescovo milanese fu presumibilmente il primo prelado occidentale a mettere in dubbio l'autorità imperiale: almeno nello spazio sacro nessuno poteva relativizzare la sua autorità che veniva promossa con strumenti molto vicini alla rappresentazione imperiale». I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti. La basilica ambrosiana e il culto dei suoi santi (386-972)*, Viella, Roma 2018, p. 44; M. Löx, *Monumenta sanctorum. Rom und Mailand als Zentren des frühen Christentums; Märtyrerkult und Kirchenbau unter den Bischöfen Damasus und Ambrosius*, Reichert Verlag, Wiesbaden 2013; *Idem, L'"architectus sapiens" Ambrogio e le chiese di Milano*, in *Milano allo specchio. Da Costantino al Barbarossa: l'autopercezione di una capitale*, a cura di I. Foletti, I. Quadri, M. Rossi, Viella, Milano 2016, pp. 55-80.

<sup>52</sup> Cfr. I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti* cit., p. 38.

<sup>53</sup> La chiesa di Santa Sabina misura 24,8x54 m, mentre Sant' Ambrogio 26x53,4 m. In D. Kinney, *Le chiese cristiane di Mediolanum*, in *Il Millennio Ambrosiano. Milano una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, vol. I, a cura di C. Bertelli, Electa, Milano 1987, p. 69.

due fuori dalle mura e con funzione cimiteriale per le proprie spoglie<sup>54</sup>. Su questa scia il vescovo Ambrogio fece costruire la chiesa del suo sepolcro che rispecchia in tutto la *romanitas* del committente, *ex consularis* imperiale dell'Emilia<sup>55</sup>.

L'intera struttura basilicale, scoperta durante gli scavi del XIX secolo e dettagliatamente descritta dal Landriani, poggiava su fondamenta «in ciottoli di fiume e cocci laterizi rattenuti da fortissimo cemento, gettati nella fossa apparecchiata [...]». Ove termina questa prima parte è praticata la *spianata*, cioè il fondamento assume una forma determinata: la parte superiore è costruita a corsi regolari di mattoni frammisti. Il pavimento [...] era formato da uno strato di cemento composto di malta e mattone pesto, dello spessore di 0,07 m.» (fig. 2)<sup>56</sup> Diversamente la tessitura muraria risulta essere spesso in mattoni di reimpiego con alti letti di malta e in alcuni casi in *opus spicatum* (spina di pesce) come è possibile vedere in San Simpliciano<sup>57</sup>.

Nel corso dei secoli, dal V al XI, vennero effettuate delle modifiche parziali sia alla struttura che alla decorazione. In riferimento alla struttura (fig. 3): nel IX secolo si ha

---

<sup>54</sup> I due papi furono: Marco (+336) «*Hic fecit duas basilicas, unam via Ardeatina ubi requiescit et aliam in urbe Roma iuxta Pallainis*» (*Liber Pontificalis*, a cura di L. Duchesne, vol. I, cap. XXXV 49, III, Parigi 1886, p. 202) e Damaso (366-384) «*Hic fecit basilicas duas: una beato Laurentio iuxta theatrum et alia via Ardeatina ubi requiescit [...]. Qui etiam sepultus est via Ardeatina in basilica sua*» (*Liber Pontificalis* cit., cap. XXXVIII 54, II.V, pp. 212-213).

<sup>55</sup> M. Cagiano de Azevedo, *La cultura artistica di Sant' Ambrogio*, in *Ambrosius Episcopus: Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della elevazione di sant' Ambrogio alla cattedra episcopale – Milano, 2-7 dicembre 1974*, vol. 1, «*Studia Patristica Mediolanensia 6-7*», Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 323-325.

<sup>56</sup> Cfr. G. Landriani, *La Basilica Ambrosiana* cit., p. 26-27. La ricostruzione del Landriani della basilica ambrosiana del IV secolo risulta essere ancora quella più attendibile, sebbene per M. Cagiano de Azevedo la struttura primitiva è andata completamente perduta o non è stata ancora identificata nel sottosuolo della basilica e le basi delle colonne rinvenute nel XIX secolo sono l'unica cosa che resta di una costruzione carolingia. M. Cagiano de Azevedo, *Una ipotesi circa la originaria basilica di Sant' Ambrogio a Milano*, in *Studi di storia in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, pp. 37-39 e D. Kinney, *Le chiese cristiane* cit., p. 68.

<sup>57</sup> Questo tratto di muratura a spina di pesce si trova nel punto di innesto tra il lato settentrionale dell'abside e l'arco trionfale; è possibile, però, metterlo in relazione con il frontone orientale esterno del sacello di San Vittore la cui muratura presenta un paramento di laterizi – probabilmente tutti di recupero – organizzati in corsi regolari di *opus latericium* separati da letti spessi di malta ed alternati da *opus spicatum* semplice e doppio. Tutti i laterizi sono identificati in mattoni e tegole. Cfr. P. Greppi, *Cantieri, maestranze* cit., pp. 55-56.

la costruzione del campanile 'dei monaci'<sup>58</sup>; nella seconda metà del X secolo il possibile rifacimento dell'abside e l'introduzione della cripta, che fece alzare il livello del pavimento con il conseguente spostamento in altezza del ciborio e dell'altare d'oro<sup>59</sup>; nell' XI secolo la ricostruzione delle tre navate, del campanile dei 'canonici' e del quadriportico<sup>60</sup>; mentre per quanto riguarda la decorazione gli interventi si riferiscono al mosaico e agli stucchi dell'abside e del catino absidale nel IX-X secolo e il suo rifacimento risale al XIII secolo<sup>61</sup>. Ma è solamente nel XII secolo che sono apportati i primi cambiamenti sostanziali alle strutture tardo antiche<sup>62</sup>.

Tutti gli interventi non destano meraviglia se si pensa alla venerazione per la figura di Ambrogio e al suo ruolo politico e sociale nei secoli centrali del Medioevo da parte della popolazione e della classe dirigente ecclesiastica<sup>63</sup>. Il 'mito' di Ambrogio secondo

---

<sup>58</sup> Dallo studio della muratura esterna ed interna del campanile è emerso che in corrispondenza del paramento murario esterno si ha opera di *spolia*, mentre per la tessitura interna laterizi e pietra. L'elevato grado di mescolamento in opera di pietra e laterizi risulta essere compatibile con la datazione del manufatto alla fine dell'alto Medioevo e che tali materiali, molto diversificati fra loro, non provengono dalle fasi costruttive paleocristiane della basilica stessa. Cfr. *Ibidem*, p. 56.

<sup>59</sup> Per quanto riguarda l'abside gli studi sui materiali riscontrano l'utilizzo di una tecnica atipica rispetto ad altre absidi milanesi, in quanto è presente opera di *spolia* in alzata per un'altezza di 3 m. I blocchi di recupero appartengono a litotipi differenziati come il granito, l'arenari, il serizzo e la pietra d'Angera e sbozzati irregolarmente. La malta di calce aerea utilizzata risulta essere tenace: segno di una maestranza di elevato livello tecnico, capace di organizzare e rilavorare in opera dei litotipi differenziati sia in dimensioni che sotto il profilo petrologico e mineralogico. La presenza delle rigature oblique e *en chevrons* danno la possibilità di datare l'opera tra la seconda metà del X secolo e la prima metà dell'XI. Cfr. *Ivi*, p. 57.

<sup>60</sup> La realizzazione del quadriportico verrà presa in esame più avanti in questo capitolo assieme alla costruzione della facciata e del campanile dei canonici.

<sup>61</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum lignum. La porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 1996, pp. 9-10; l'attribuzione del mosaico prima della trasformazione radicale subita nel XIII sono da ricondursi al IX secolo: Bandera e Navoni lo ascrivono agli anni dell'episcopato di Angilberto II (824-859 d.C.), mentre Picard, Bertelli e Foletti lo riconducono al vescovo Ansperto (868-881). Per i riferimenti bibliografici si veda: I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti* cit., pp. 166-167.179, note 15-16; I. Foletti, I. Quadri, *L'immagine e la sua memoria. L'abside di Sant'Ambrogio a Milano e quella di San Pietro a Roma nel Medioevo*, Zeitschrift für Kunstgeschichte vol. 76/4, Deutscher Kunstverlag, München 2013, pp.475-492, sp. 475-479.

<sup>62</sup> Per i cambiamenti strutturali si vedano: A. Peroni, *Tradizione e innovazione nel Sant'Ambrogio romanico*, in *Il Millennio Ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, vol. II, a cura di C. Bertelli, Milano 1988, pp. 156-175; C. Bertelli, *Sant'Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo*, in *Il Millennio Ambrosiano* cit., vol. II, pp. 16-81; G. Righetto, *La basilica martyrum*, in *Milano capitale dell'impero 286-402 d.C. Catalogo espositivo*, Palazzo Reale, Silvana Editore, Milano 1990, pp. 127-129.

<sup>63</sup> A. Ambrosioni, *S. Ambrogio alla fine del XII secolo* cit., pp. 159-160. Ora in *Eadem, Milano, papato e impero in età medievale. Raccolta di studi*, M. P. Alberzoni, A. Lucioni (curatela), V&P 2003, p. 86.

Bognetti nasce durante la dominazione longobarda dei territori del Nord Italia come forma di resistenza morale e religiosa nei confronti degli invasori di fede ariana<sup>64</sup>. Questa idea, relativizzata in parte negli ultimi anni da Gasparri e da Polh, che hanno messo in dubbio la dimensione confessionale del conflitto, è comunque in parte confermata anche da recenti studi sul 'trasferimento volontario' della sede arcivescovile avvenuto il 3 settembre 569, prima della presa di Milano, da parte del vescovo Onorato (560-571) e del suo seguito tra clero e civili benestanti a Genova, all'epoca sotto il controllo bizantino e porto sicuro per l'arrivo dei benefici dai possedimenti milanesi del Sud Italia<sup>65</sup>. Così per oltre ottant'anni il clero milanese rimase a Genova amministrando la diocesi ligure e solo verso la metà dell'VIII secolo fece ritorno a Milano.

Tornando alla basilica di Sant'Ambrogio, dagli anni Quaranta dell'VIII secolo si ha testimonianza della presenza di un *custos* appartenente al clero milanese, perciò prete o diacono, che su incarico del vescovo custodiva la chiesa e amministrava i beni mobili

---

<sup>64</sup> La basilica ambrosiana, metà fin da subito di pellegrinaggi, acquistò un'importanza maggiore rispetto alle altre basiliche milanesi con lo sviluppo del culto di Ambrogio, tanto da essere considerata come la teca di custodia non solo del corpo del patrono, ma anche del patrimonio religioso e civile, simbolo delle tradizioni della chiesa Milanese. G.P. Bognetti, *Introduzione alla storia medievale della Basilica Ambrosiana*, in *Ambrosiana. Scritti di storia, archeologia e d'arte pubblicati nel XVI centenario della nascita di Sant'Ambrogio*, Milano 1942, pp. 253-257.360-363. Ambrosioni aggiunge anche che: «Nei secoli IX e decimo la basilica di Sant'Ambrogio sembra svolgere una funzione particolare nella vita cittadina: manifesto della grandezza della chiesa Milanese, quindi di Milano, e al tempo stesso bandiera attorno alla quale ricostruire, in momenti difficili, l'unità di tutte le componenti della città attorno al vescovo, cioè il successore di Ambrogio, nella difesa e nell'esaltazione di quel complesso di diritti e di tradizioni ecclesiastiche che successivamente saranno dette ambrosiane proprio perché tutte venivano ricondotte al patrono.» A. Ambrosioni, *Gli arcivescovi nella vita di Milano*, in *Milano e i milanesi prima del 1000 (VIII-X secolo). Atti del decimo congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo (Milano, 26-30 settembre 1983)*, Spoleto 1986, pp. 107-111, 116-117; *Eadem*, *Il monastero nel XII secolo tra autorità universali e forze locali*, in *Il monastero di S. Ambrogio nel Medioevo. Convegno di studi nel XII centenario: 784-1984 (Milano 5-6 novembre 1984)*, «Biblioteca erudita. Studi e documenti di storia e filologia», vol. 2, Milano 1988, p. 50. Ora in *Milano papato...*, p. 300.

<sup>65</sup> La scelta di trasferire la sede vescovile a Genova oltre che per motivi politici ed economici era probabilmente legata alla «vicinanza religiosa con Milano». La città di Genova infatti possedeva una cattedrale intitolata ai santi apostoli, «consacrata con delle reliquie milanesi» e probabilmente «già dedicata a San Siro». I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti* cit., pp. 97-100, sp. 97-98; S. Gasparri, *Italia longobarda. Il regno, i Franchi, il papato*, Roma-Bari 2012, pp. 3-23; W. Pohl, *Deliberate Ambiguity. The Lombards and Christianity*, in *Christianising Peoples and Converting Individuals*, a cura di G. Armstrong, I.N. Wood, Leeds 2000, pp. 47-58.

e immobili donati dai fedeli<sup>66</sup>. Nel 781 è ricordato dai documenti anche un *cellarius* che in una pergamena del 784 è definito *humilis clericus*<sup>67</sup>. In quell'anno il vescovo Pietro (784-801) fondò un monastero benedettino adiacente la basilica con il preciso incarico di «assicurare preghiere continue sulla tomba di Sant' Ambrogio e dei Santi Gervasio e Protasio, per impetrare da Dio la prosperità del regno la salvezza del popolo cristiano, la stabilità della chiesa milanese e la salute eterna dell'anima del fondatore»<sup>68</sup>. Con l'istituzione del monastero «il legame della comunità monastica con l'autorità arcivescovile rimase strettissimo» e costante fu la benevolenza degli imperatori prima carolingi e successivamente germanici: ciò favorì al monastero una potenza economica e politica, estesa verso Como e Pavia, che durò fino al XIII secolo quando all'interno del cenobio si presentarono i primi segni di una crisi profonda<sup>69</sup>. Con l'istituzione del cenobio dell'VIII secolo e dei chierici, che tra il X e XI secolo si

---

<sup>66</sup> A. Ambrosioni, *Monaci e canonici all'ombra delle due torri*, in *La basilica di Sant' Ambrogio: il tempio ininterrotto*, I, M.L. Gatti Perer (curatela), Milano 1995, p. 243-244.

<sup>67</sup> *Il Museo Diplomatico dell'Archivio di Stato di Milano*, I/1, a cura di A.R. Natale, Milano 1970, nn. 11, 24, 26, 28; G.P. Bognetti, *Introduzione alla storia medioevale della basilica ambrosiana*, in *L'età longobarda*, vol. I, a cura di G.P. Bognetti, Milano 1966, pp. 367-370 e note 44, 49; A. Ambrosioni, *Monaci e canonici cit.*, p. 242.

<sup>68</sup> A. Ambrosioni, *Per una storia del monastero di S. Ambrogio*, in *Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana*, IX, «Archivio ambrosiano», 40, Milano 1980, pp. 291. Ora in *Milano papato....*, pp. 175-176. Nel diploma di Carlo Magno del 790, copia autentica del XII secolo, vengono confermate le concessioni fatte dal vescovo Pietro alla comunità monastica da lui istituita riprendendo il diploma del 789 col quale il vescovo erge il monastero di S. Ambrogio e conferisce il diritto ai monaci sulla «basilica del medesimo santo». A. Fumagalli, *Codice diplomatico santambrosiano delle carte dell'ottavo e non secolo, illustrata con note*, Milano 1805, n. XIX, pp. 76-80.

Sono da tener presenti alcune considerazioni precedenti il diploma del 789: il vescovo Pietro salì alla cattedra episcopale milanese negli ultimi mesi del 783, dopo la morte del suo predecessore Tommaso avvenuta il 27 settembre dello stesso anno, e già era nota la sua volontà di istituire una comunità monastica presso la basilica. Inoltre sempre del XII secolo, esiste copia di una concessione di usufrutto di giugno-agosto del 784 in cui l'abate Benedetto sostituisce l'intero usufrutto di Teoperto, *humilis clericus*, che aveva lasciate «tutte le sue sostanze alla basilica di S. Ambrogio colla condizione che vita sua natural durante dovesse il custode dargli alloggio nella cella della basilica, ed ivi somministrargli il necessario vitto e vestito» con il patto di «lasciar libera a monaci la cella, di cui, attesa la ristrettezza della fabbrica, in quei primi principj essi abbisognavano per alloggiarvi». A. Fumagalli, *Codice diplomatico cit.*, n. XVII, p. 71-73. Questi elementi confermano la presenza della comunità monastica nella basilica di Sant' Ambrogio alla fine dell'VIII secolo.

<sup>69</sup> La crisi perdurò fino alla fine del XV secolo quando il Cardinale Ascanio Maria Sforza riformò il cenobio costituendo una comunità di Cistercensi venuti dall'Abbazia di Chiaravalle. La presenza cistercense durò fino alla fine del XVIII secolo quando furono soppressi gli ordini religiosi. A. Ambrosioni, *Per una storia del monastero cit.*, pp. 291-293.

riunirono in un vero e proprio collegio canonico, la storia della basilica ambrosiana si intreccia inevitabilmente con queste realtà, con reciproci benefici: grazie all'importanza della basilica, che conteneva le spoglie di Ambrogio, le due comunità poterono occupare «un posto di eccezionale rilievo nella vita religiosa, culturale ed economica della città e della diocesi»; ma allo stesso tempo le numerose donazioni, i privilegi e l'attività dei monaci e canonici crearono la necessità di averne documentazione dettagliata e si istituì così un doppio archivio: canonico e monastico che ad oggi risulta essere una fonte preziosa per la conoscenza della storia della basilica<sup>70</sup>. Non è un caso se sappiamo che l'arcivescovo Anselmo V nel 1128 donò ai canonici un nuovo campanile, che negli anni Quaranta fu oggetto di «aspre contese tra le due comunità santambrosiane» risolte con l'assegnazione della torre ai monaci, mentre ai canonici fu concesso il libero uso di tre campane con l'unica funzione di «*ad convocandum et invitandum populum Dei ut divina misteria per canonicos cotidie celebrata audire valeat*»<sup>71</sup>. Nel 1185 questi lo fecero alzare ulteriormente per raggiungere la

---

<sup>70</sup> A. Ambrosiano, *Monaci e canonici* cit., p. 241. Nelle pagine successive attraverso la lettura delle fonti primarie, Ambrosiano dà una lettura generale sui rapporti non sempre buoni tra canonici e monaci riguardo la basilica. Le numerose controversie – di cui si conservano gli originali redatti tra IX e XIII all'Archivio di Stato di Milano (ASMi) e in quello della Basilica di Sant' Ambrogio (da ora in poi ABSA) – iniziarono dal X secolo dopo la riforma del clero promossa dagli imperatori di Sassonia. I monaci «nonostante l'abilità dei falsari al loro servizio, non riuscirono mai a provare in modo convincente di avere avuto dall'arcivescovo Pietro in custodia esclusiva la basilica e quanto in essa era contenuto» (p. 244 e nota 19 *supra*). Lo scontro maggiore si ebbe nel XI secolo durante la lotta per le investiture e la conclusione dello scisma sostenuto da Enrico IV con Roma. Al soglio Arcivescovile fu eletto Anselmo IV da Bonvisio che aveva «aderito pienamente al programma di riforma e alla linea politica perseguita dal papa, e fin dall'inizio si adoperò con decisione nell'Italia settentrionale per recuperare a Roma i vescovi ancora scismatici o scomunicati» (p. 245-246). Nelle controversie del 1123 e 1143-1144 la polemica si spostò sul piano economico: a molti milanesi non «piaceva che gli arcivescovi o il clero fossero troppo pronti a seguire le direttive imposte da Roma», in quanto poteva sembrare «una diminuzione intollerabile, o addirittura un tradimento delle grandi tradizioni della Chiesa milanese» patrimonio da difendere gelosamente e ricollegate giustamente o no alla figura di Ambrogio (p. 246.248). Perciò l'appoggio papale ai canonici dava il via libera a «vasti settori del popolo milanese» di riversare le simpatie sul monastero accrescendone la potenza economica oltre che spirituale (p. 248).

<sup>71</sup> Nel 1144 si svolse un processo fra le due comunità santambrosiane, di cui abbiamo documentazione nelle *allegationes iuris*, per la proprietà del campanile. Come riportato esso era stato donato dal Arcivescovo Anselmo V da Pusterla ai canonici nel 1128, ma la sentenza dei consoli della città diede la pertinenza ai monaci. Il testo ivi citato è tratto dalla transazione dell'Arcivescovo Robaldo in G.B. Puricelli, *Ambrosianæ Mediolani basilicæ, ac monasterii, hodie cistercensis monumenta quibus historia Mediolanensis mirifice illustrata multis ab erroribus indicatur*, vol. I, Mediolani 1845, pp. 688-693. Per i fatti

medesima altezza di quello dei monaci, ma tale intervento fu interrotto due anni dopo. E solamente nel 1891 su progetto del Landriani fu portato a compimento il quinto ripiano con l'aggiunta della cella campanaria<sup>72</sup>.

Osservando la pianta della chiesa (fig. 3) è possibile notare la non ortogonalità delle linee costruttive della facciata con i pilastri della navata centrale: sembra sia stata eretta per collegare le entrate dei due campanili non allineati. Le murature della navata e del campanile risultano essere continue sia all'interno della chiesa che all'esterno sul livello del primo piano, mentre su quello dei matronei un arco unisce la parete orientale con il primo contrafforte della navata. Quest'ultimo elemento architettonico secondo Arslan risulta essere importante per la storia della basilica «in quanto documenta una misura di sicurezza intesa ad irrobustire le muraglie che forse avevano dato segni di cedimento»<sup>73</sup>. Di conseguenza è possibile dedurre che il campanile è stato costruito insieme al nartece e alla metà occidentale della basilica, la quale all'epoca aveva una copertura lignea a capriate provvisoria<sup>74</sup>. Incrociando le informazioni ricavate dalle *allegationes iuris*, dai documenti dell'Archivio della Basilica Ambrosiana e dalla tessitura muraria è possibile proporre un lasso temporale di ricostruzione romanica della basilica che va dal 1104 al 1130. Come *terminus ante quem* è possibile riferirsi alla *prova del fuoco* effettuata «*in prato quod clauditur in muro iuxta sancti Ambrosii monasterium*» a cui si sottopose il prete Liprando, canonico di Sant' Ambrogio, il giorno 25 marzo 1103, dopo aver celebrato la santa messa sull'altare maggiore<sup>75</sup>: fino a questa

---

riguardanti il campanile nel 1143-1144 si veda G. Biscaro, *Note e documenti santambrosiani*, in «ASL», vol. II/4, serie IV, Milano 1904, pp. 317-320.

<sup>72</sup> A. Ambrosioni, *S. Ambrogio alla fine del XII secolo cit.*, pp. 101-102.

<sup>73</sup> E. Arslan, *Due chiarimenti sulla basilica ambrosiana*, «Bollettino d'Arte», 1956, p. 106.

<sup>74</sup> L. Riva, *Alle porte del Paradiso. Le sculture del vestibolo di Sant' Ambrogio a Milano*, LED, Milano 2006, p. 33.

<sup>75</sup> Landuphi Iunioris, *Historia Mediolanensis*, a cura di C. Castiglioni, N. Zanichelli, Bologna 1934 («RIS<sup>2</sup>», v/3), p.11; *Idem, Liber historiarum Mediolanensis urbis*, XV, PL 173; Biscaro, *Note e documenti cit.*, pp. 302-359.

data la basilica preromanica era probabilmente ancora agibile<sup>76</sup>. Perciò secondo Riva la possibile cronologia di ricostruzione sarebbe la seguente:

«1104-1110 Viene portata a termine la metà orientale della chiesa con copertura lignea; 1110-1120 Proseguono i lavori con la metà occidentale della chiesa, la facciata, il narthex con volte costolonate, le fondamenta e il primo piano del campanile; 1125-1130 La copertura lignea è sostituita da volte a crociera costolonate e procede l'erezione del campanile accompagnata dalla costruzione della loggia»<sup>77</sup>.

A questo punto è bene fare un accenno anche alla 'costruzione' e 'ricostruzione' del quadriportico perché riguardano molto da vicino la porta maggiore e le sue peripezie costruttive.

Come detto poc'anzi il *terminus ante quem* risulta essere la prova del fuoco affrontata indenne dal prete Liprando: dalla testimonianza del nipote Landolfo Iuniore o di San Paolo – noto cronista delle vicende santambrosiane ed attivo nel XII – si sa che la catasta di legna per la prova fu posta «*in campo ante atrium ecclesie Sancti Ambrosii*»<sup>78</sup>. Dal termine *atrium* è possibile dedurre la presenza di un atrio prima dei lavori che furono effettuati nei trent'anni successivi e la veridicità della tanto discussa lapide marmorea con inciso l'epitaffio di Ansberto, vescovo di Milano dall'868 all'881<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> M.L. Gatti Perer, *La Basilica di S. Ambrogio: continuità di una tradizione*, in *La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, vol. I, a cura di M.L. Gatti Perer, Vita & Pensiero UCSC, Milano 1995, p. 112 ss.

<sup>77</sup> L. Riva, *Alle porte del paradiso* cit., p. 33.

<sup>78</sup> Landuphi Iunioris, *Historia* cit., p. 11.

<sup>79</sup> La trascrizione epigrafica dell'epitaffio è la seguente:

✱ B            ✠            M ✱  
*HIC IACET ANSPERTVS N(OST)RAE*  
*CLARISSIMVS VRBIS*  
*ANTISTES VITA VOCE PVDORE FIDE*  
*AEQVI SECTATOR TVRBAE* 5  
*PRAELARGVS EGENAE*  
*EFFECTOR VOTI P(RO)POSITIQ(VE) TENAX*  
*MOENIA SOLLICITVS COM*  
*MISSAE REDDIDIT VRBI*  
*DIRVTA RESTITVIT DE STILICHONE DOMV(M)* 10  
*QVOT SACRAS AEDES*  
*QVANTO SVDORE REFECIT*  
*ATRIA VICINAS STRVXIT ET ANTE FORES*

Attraverso i più antichi cataloghi degli arcivescovi milanesi sappiamo che il vescovo Ansperto fu sepolto all'interno della basilica ambrosiana presumibilmente nell'area del presbiterio<sup>80</sup>: era infatti un privilegio per i vescovi essere sepolti all'interno della basilica, una possibilità per indicare di aver basato il loro potere arcivescovile sull'autorità di Ambrogio e accostare la potenza che rivestivano, nelle decisioni sia politiche che religiose non solo del Nord d'Italia, alla figura del fondatore della Chiesa ambrosiana<sup>81</sup>. Così è stato a partire da Mansueto e Benedetto nel VII fino al XII secolo con Giordano<sup>82</sup>. La lapide – attualmente inserita a parete nella prima campata della navata laterale destra a seguito dei lavori operati da mons. Rossi nel 1869 – originariamente era collocata in uno dei muri eretti nel XII secolo nell'area presbiteriale «*ad sinistram oranti ad altare maius*», come afferma Bonaventura Castiglione nel 1541<sup>83</sup>. Il testo è un carme di sei distici elegiaci a cui fanno seguito le indicazioni cronologiche inerenti l'episcopato e la morte di Ansperto e la firma in distico del *laevita Andreas* che

---

*TV(M) S(AN)C(T)O SATYRO TE(M)PLV(M)Q(VE) DOMV(M)Q(VE) DICAVIT*  
*DANS SVA SACRATO P(RAE)DIA CVNCTA LOCO* 15  
*VT MONACHOS PASCANT*  
*AETERNIS OCTO DIEBUS*  
*AMBROSIV(M) P(RO) SE O(VI) SATYRV(M)Q(VE) ROGENT*  
*OBIIT ANNO INCARNATIO*  
*NIS D(OMI)NI DCCC.LXXXII.* 20  
*SEPTIMO IDVS DEC(EMBRIS) INDIC(TIONE) XV*  
*REXIT EPISCOPATV(M) SVVM*  
*ANNIS XIII MEN(SIBVS) V DIEB(VS) XII :*  
*P(RAE)SVLIS ANDREAS P(RAE)FTI CATVS AMORE*  
*HOC LAEVITA SIBI C(ON)DECORAVIT OPUS* 25

Trascrizione ripresa da: M. Petoletti, *La produzione epigrafica a Milano ai tempi del vescovo Ansperto (868-881)*, in «Italia medioevale e umanistica» 58, Ed. Antenore, Roma 2017, p. 8.

<sup>80</sup> I cataloghi in esame sono: ms. *Bambergensis Can 4 (P I 8)* dell'epoca di Ariberto; ms. ABA, *Ambr C 133 inf.* della seconda metà dell'XI secolo; entrambi di base per quelle di un ms. del XII secolo proveniente dal codice 'Casati' e il *Beroldus novus* del XIII secolo. Questi quattro manoscritti sono contenuti nel volume del Savio, che presenta i testi su quattro colonne affiancate. F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni. La Lombardia*, vol. I, Milano, Firenze 1913, p. 28-47, sp. Ansperto pp. 38-39.

<sup>81</sup> J.-Ch. Picard, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque des École Françaises d'Athènes et Rome, 268, Rome 1988, pp. 84-85-92-95.

<sup>82</sup> F. Savio, *Gli antichi vescovi cit.*, pp. 36-39-42-43.

<sup>83</sup> B. Castiglioni, *Gallorum Insubrum antiquae sedes*, Ioannes Antonius Castillioneus, Mediolani 1541, p. 54; M. Petoletti, *La produzione epigrafica cit.*, p. 7; A. Ambrosioni, «*Atria vicinas struxit et ante fores*» *Note in margine a un'epigrafe del IX secolo*, in *Milano, papato cit.*, pp. 230-232.

consacra l'epitaffio alla memoria del defunto vescovo. Il verso su cui molti studiosi hanno avuto accese discussioni è «*Atria vicinas struxit et ante fores*»<sup>84</sup>. L'ipotesi avanzata da Petoletti in un suo recente articolo che rilegge il pentametro secondo la sua natura poetica e la «necessità del versificatore di sottostare alle regole della prosodia e della metrica», propone la seguente costruzione: «*et struxit atria ante vicinas fores*»<sup>85</sup>. Tale costruito si deve all'utilizzo di *ante* con funzione di preposizione – non come sostengono alcuni studiosi con valore di avverbio – e l'anticipazione di *et* ad inizio frase che lega il verso precedente alla nostra. Con ciò il diacono Andrea si riferisce probabilmente all'«azione di Ansperto come committente di opere murarie e artistiche nel cantiere nella basilica santambrosiana»<sup>86</sup>. Questa interpretazione si regge anche sul valore assegnato al verbo *struxit*: infatti per indicare i restauri di edifici religiosi e civili vengono usati nell'epitaffio i verbi *reddidit*, *restituit*, *refecit*, mentre per Sant' Ambrogio il verbo acquista il significato di *ex novo*<sup>87</sup>. La costruzione di Ansperto è quindi da ritenersi entro il programma di rinnovamento carolingio di una chiesa che ospitava le spoglie dell'amato vescovo Ambrogio, dei martiri milanesi Gervasio e Protasio e che era divenuta in quel periodo anche mausoleo imperiale con la sepoltura di Ludovico II<sup>88</sup>. A tal proposito è possibile individuare sotto il vescovo Ansperto una fase carolingia della porta lignea, con probabile ridimensionamento della stessa, che rientrerebbe così in un più ampio progetto di valorizzazione della basilica<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> Si fa qui una breve rassegna di autori che hanno contribuito all'accesa discussione con «talvolta eccessi di sottigliezza nell'interpretazione» (come definisce M. Petoletti, *La produzione epigrafica* cit, p. 12): G.P. Puricelli, *Ambrosianae Mediolani basilicae* cit., p. 247; G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, vol. I, Milano 1854-1857<sup>2</sup>, p. 326; R. Cattaneo, *L'architecture en Italie du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. Recherches historiques et critiques*, trad. M. Le Monnier, Venise 1890, p. 210.212; E. Arslan, *L'architettura dal 568 al Mille*, in «SM», vol. II, p. 585.

<sup>85</sup> M. Petoletti, *La produzione epigrafica* cit, p. 12.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>87</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>88</sup> J.-Ch. Picard, *Le souvenir* cit., pp. 92-95; A. Ambrosioni, «*Atria vicinas struxit et ante fores*» cit., pp. 233-234.

<sup>89</sup> A. Ambrosioni, «*Atria vicinas struxit et ante fores*» cit., pp. 240-242; M. Reinhard-Felice, *I resti della porta lignea*, in *Milano capitale dell'impero* cit., pp. 129.132-133; *Eadem*, *Ad sacrum lignum* cit., pp. 107-113.

Alla fine del XII secolo la cupola venne ricoperta di piombo, come ricorda la testimonianza di *Burro Oculiblanci*<sup>90</sup>. Tale finitura plumbea venne citata anche in una lettera del Petrarca del 23 agosto 1353 indirizzata a Francesco di sant'Apostoli all'inizio del suo soggiorno milanese durato otto anni<sup>91</sup>.

Tra il 1193 e il 1194 crollò improvvisamente la terza campata danneggiando il pulpito. I lavori di ricostruzione durarono all'incirca cinque anni e furono pagati interamente dal vescovo Oberto e dal suo successore Filippo: l'originale volta a crociera romanica fu sostituita con due volte rettangolari con arcata a sesto acuto<sup>92</sup>. Il vescovo Filippo fece anche costruire un muro chiudendo degli archi laterali del presbiterio per rinforzare i pilastri che reggevano il peso della cupola, attirandosi le lamentele dei monaci e dei canonici, i quali per una volta risultarono d'accordo, affermando concordi che esso toglieva luce al coro<sup>93</sup>. Queste modifiche architettoniche furono eliminate durante i lavori di restauro promossi da mons. Rossi nel XIX secolo e documentate nei suoi scritti<sup>94</sup>.

L'ultimo intervento di epoca medievale risale al XIV secolo e riguarda l'aggiunta delle cappelle sui lati minori<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> A. Ambrosioni, *S. Ambrogio alla fine del XII secolo* cit., p. 103 e ABSA, *Perg. XII. 206*.

<sup>91</sup> «Ora abito nella parte più lontana della città, a ponente, presso la basilica di Sant'Ambrogio. La casa è salubre, posta sul lato sinistro della chiesa, e ha davanti a sé la cupola ricoperta di piombo e le due torri della facciata.» F. Petrarca, *Fam. XVI, 11*.

<sup>92</sup> A. Ambrosioni, *S. Ambrogio alla fine del XII secolo* cit., p. 103;

<sup>93</sup> Monaci e Canonici testimoniano anche che nel 1198 erano presenti ancora delle pietre ammassate all'interno della chiesa. A. Ambrosioni, *S. Ambrogio alla fine del XII secolo* cit., p. 103, nota 43 per la diatriba tra Canonici e Monaci riguardante il pulpito.

<sup>94</sup> Tutti gli interventi effettuati a partire dal 1857 furono giustificati «causa di forza maggiore» come azioni necessarie atte a debellare situazioni di degrado avanzato e condizioni di deterioramento costanti. F.M. Rossi, *Cronaca...*, pp. 29.31-32.115-116; Reggiori, *La basilica Ambrosiana. Ricerche e restauri, 1929-1940*, Milano 1941, pp. 60.65-66; C. Capponi, S. Della Torre, *La Basilica di S. Ambrogio* cit., pp. 185-194.

<sup>95</sup> P. Greppi, *Cantieri, maestranze* cit., p. 105.

Alla fine del XV secolo sotto la direzione del Bramante venne completata la ricostruzione della canonica e del convento con i due chiostri ionico e dorico, che oggi sono parte della sede dell'Università Cattolica del Sacro Cuore<sup>96</sup>.

Notizie da fonti scritte di ulteriori interventi massicci sulla Basilica si hanno nel XVII secolo, in particolare negli anni 1631-1632, sotto l'Arcivescovo Federico Borromeo, cugino del più famoso San Carlo, e condotti da Ricchino secondo il desiderio di «conservar' antichità cotanto veneranda»<sup>97</sup>. I lavori interessarono in particolare il quadriportico con l'abbassamento del piano di calpestio, il rifacimento completo nel braccio settentrionale di alcune campate del portico, dei muri perimetrali e i pilastri a fascio, oltre che numerosi capitelli scolpiti secondo intenzioni imitative dei modelli romanici<sup>98</sup>.

Nei secoli successivi abbiamo testimonianza di ulteriori interventi: per il giubileo del 1750 la porta lignea (si veda il capitolo successivo sugli interventi di restauro) e nella seconda metà del XIX secolo la struttura dell'intera basilica con l'intervento di mons. Rossi. Inoltre i lavori vennero portati avanti durante la prima metà del XX secolo dal Reggiori che provvide anche al restauro *post* bombardamento del 1943.

### ***1.3. Descrizione della porta***

La porta maggiore della basilica ambrosiana (Fig. 4), presa in esame in questo lavoro di tesi, segna l'ingresso principale ed è incorniciata dal portale romanico del XI secolo.

La misura complessiva dell'opera è di 427,5 cm di altezza e 263,5 cm di larghezza; le ante misurano rispettivamente 132 cm quella di destra e 129 cm quella di sinistra (Tav.

---

<sup>96</sup> *Ivi*; Per la descrizione dei lavori e i pagamenti effettuati a Bramante si veda ABSA, V B1.

<sup>97</sup> F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo*, Milano 1656, p. 465-468; Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I, Firenze 1940, pp. 81-82; ABSA, V B1.

<sup>98</sup> I. Giustina, "Riparare e restaurare": confronto con la storia e interventi nelle chiese medievali a Milano nel primo Seicento, in *Alla moderna: antiche chiese e rinnovamenti barocchi*, a cura di A. Roca De Amicis, C. Varagnoli, Artemide, Roma 2015, p. 38; Per la rilevazione e la datazione dei diversi capitelli del portico si vedano: A. Summa, *La scultura decorativa medievale nella basilica di S. Ambrogio*, in *La Basilica di S. Ambrogio* cit., vol. II, pp. 389-418; L. Riva, *Alle porte del Paradiso* cit., sp. pp. 45-68.

1). Il telaio di ogni anta è costituito da due montanti verticali e da sei traverse che suddividono lo spazio entro cui sono presenti le formelle. Il numero totale delle formelle è dieci, cinque per anta, di cui quattro pannelli rettangolari maggiori e sei minori<sup>99</sup>. Tutti gli elementi lignei del fronte risultano intagliati e si riscontra, dalle recenti analisi, l'utilizzo di nove essenze lignee<sup>100</sup>.

I montanti e le traverse del telaio sono decorati da un elemento a girali d'acanto infittito (Fig. 5) e attorno ai pannelli minori, disposte in modo scalare per dare movimento e profondità prospettica, sono presenti due fasce ornamentali: quella più esterna con rappresentazione fitomorfa di cespi d'acanto, palmette dritte e rovesciate, mentre quella interna con ovuli e dischetti (Fig. 6). Questi due elementi incorniciano anche le formelle maggiori, sebbene ci sia l'aggiunta di altre due fasce interne: una con un motivo traforato a tralci di vite con uccelli beccanti – nei listelli laterali è presente un uccello beccante, mentre in quelli superiore e inferiore ci sono due uccelli affrontati con al centro un cantaro – e un'altra con ovuli e dischetti (Fig. 7). La traversa inferiore che funge da zoccolatura ha una semplice decorazione poligonale con all'interno dei fiori stilizzati (Fig. 8).

All'altezza della terza traversa dal basso sono presenti due targhe in bronzo con la scritta (Figg. 9-10):

*QUOD RELIGIO  
PEREGRINORUM IMMUNUIT*

*RESTITUITUR  
ANNO JUBILAEI MDCCL*

Accanto alle targhe sono presenti due batacchi con protome leonina incorniciati da un anello con incise alcune lettere senza alcun significato apparente (Fig. 11).

---

<sup>99</sup> I quattro pannelli maggiori hanno misure variabili: i due in basso, di restauro settecentesco, misurano 35 cm x 49 cm, mentre i due superiori misurano rispettivamente 34 cm x 41,5 cm (quello di sinistra) e 34 cm x 42,5 cm (quello di destra). I sei pannelli minori misurano: i pannelli inferiori 56 cm x 15 cm; quelli centrali 56 cm x 18 cm; quelli superiori 56 cm x 13 cm.

<sup>100</sup> Le essenze riscontrate tramite i prelievi sono: tasso, larice, pioppo, tiglio, ciliegio, noce, quercia, abete bianco e cipresso.

I pannelli minori all'estremità inferiore rappresentano entrambi una coppia di 'draghi' affrontati in lotta (Figg. 12-13), mentre i due superiori una coppia di angeli che sorreggono una corona con al centro il *chrismon* (Figg. 14-15).

Le formelle maggiori, divise in due registri, e le due minori centrali rappresentano scene della storia di Davide (Figg. 16-21).

La parte posteriore della porta è composta da assi faccia a vista di varie misure ed epoche che garantiscono spessore e sostegno per la parte decorata del fronte.

Al Museo Diocesano Carlo Maria Martini di Milano nella prima sala espositiva sono custoditi alcuni frammenti, con ogni probabilità della porta maggiore. Si tratta di due pannelli rettangolari, del tutto simili a quelli maggiori in opera, che rappresentano anch'essi su due registri alcuni episodi della storia di Davide. Risultano mutili in molte parti e recisi nel senso verticale da ambo i lati (Figg. 22-23). Le dimensioni sono di 33 cm x 49 cm per quello più rovinato e per l'altro di 35 cm x 49 cm. Nella medesima teca a muro sono presenti altri frammenti di fregio a girali d'acanto simili a quelli in opera sulla porta e due formelle con pavoni affrontati a un *chrismon* coronato, identico a quello sorretto dagli angeli (Figg. 24-25).

## II.

In questo secondo capitolo vengono trattati i due restauri effettuati rispettivamente a metà del XVIII secolo e nel 2007. Entrambi risultano alquanto utili ai fini della ricerca e dello studio delle singole parti della porta maggiore.

### II.1. *L'intervento di 'rifacimento e restauro' tra il 1749 e il 1751*

«Non tanto per assicurare la Basilica, quanto per conservare un sì nobile monumento, il Sog. Canonico Cimiliarci De Clerici ne ha quest'anno 1751 riparata l'istessa Porta sontuosamente; perché col lungo spiluciarla, fatte avevano nella Porta quasi due finestre. Ora sono rimesse le figurine, e imbellite d'oro macinato, e difese con doppio craticcio di ottone, e di ferro in vaga simmetria.»<sup>101</sup>

Così il Sormani descrive brevemente il restauro effettuato tra l'agosto del 1749 e il giugno 1751 in occasione dell'Anno Santo indetto da Benedetto XIV<sup>102</sup>: purtroppo non si posseggono ulteriori informazioni esplicative dell'intervento effettuato, come è possibile riscontrare per altri restauri coevi o dei primi anni del Settecento, se non quelle già citate nello *status questionis*<sup>103</sup>.

Nel corso del lavoro di ricerca svolto per questo studio, presso l'Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Ambrogio, è emerso successivamente allo spoglio e alla lettura sistematici delle fonti dal IX al XIX secolo – con particolare attenzione ad eventuali documenti del XVIII secolo – un *bifolio* scritto solo nella prima carta in recto e in verso inerente le spese effettuate per il restauro della Porta Maggiore. Tale manoscritto è catalogato presso l'archivio sotto la nomenclatura *V B1.2-a* (Figg. 26-27).

---

<sup>101</sup> Sormani, *All'Imperiale capitolo cit.*, p. 162.

<sup>102</sup> Indizione segreta in *Consistoro Secreto Feria Secunda die 3 Martii anni 1749* e proclamato al popolo il 15 marzo, giorno della Festa dell'Ascensione di Nostro Signore Gesù Cristo.

<sup>103</sup> Faccio riferimento a restauri di opere maggiormente note quali ad esempio i 'rifacimenti' effettuati dal Cavalier Carlo Maratti nelle stanze di Raffaello in Vaticano tra il marzo 1702 e il luglio 1703 (G.P. Bellori, A. de Rossi, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, Roma 1731, pp. 237-251) e i restauri eseguiti da Pietro Edwards tra la fine degli anni 80 del XVIII e i primi due decenni del XIX.

Per ognuna delle note di spesa sono riportate la data del pagamento, il nome di chi ha eseguito il lavoro e la sua tipologia. Si tratta dell'unico documento presente in Archivio Capitolare in riferimento al grande restauro del 1750 e fornisce, sebbene in modo sommario e scarno, importanti informazioni circa le varie fasi dell'intervento e la tipologia di materiali utilizzati. Il V/B.1.2-a ad oggi risulta inedito nella sua trascrizione sebbene Capponi l'abbia posto in nota in un suo scritto<sup>104</sup>. Di seguito si riporta la trascrizione con lo scioglimento delle abbreviazioni:

**2r**

*Nota delle spese si vanno facendo per la restaurazione della Porta Maggiore di S. Ambrogio come da liste e confessi annessi alla medesima.*

*1750 3 febbraio: Al Gulielmi per lacietti et assone per far li intaglij della suddetta per lire 12.8.–*

*6 suddetto Al Branca per asse di larice servite nell'Agosto del passato 1749 per fodrare la suddetta Porta per lire 16.10.–*

*6 giugno Al Gaudenzio Rovida intaliatore per aver intaliate le Istorie e varij pezzi di cornice, come da sua lista e lire 202.10.–*

*10 suddetto Al sig. Lanato (Curato) Annone per varij pezzi di asse di cipresso per le guide della suddetta levati in Cavenago senza spesa di gabella ne dazio per lire. 56.–*

*23 suddetto Al Gaudenzio Rovida per altri 4 pezzi di cornici intaliati a foglie et ucelli per lire 28.10.–*

*2 ottobre Al Giuseppe Fontana scultor in Bronzo per sua fattura in far due targhe da mettere alla suddetta Porta con scolpiti li caratteri Quod Religio Peregrinorum imminuit, restituitur anno Iubileij 1750 e per altre fatture non compreso il Bronzo somministratogli di quello levato dalla suddetta Porta come da lista e lire 165.–*

*4 novembre Mancìa a lavoranti delli Intaliatori in piu volte 4.10.–*

*10 suddetto Al Ciampa per colori e penelli per lire 9.18.–*

*Al Salmoirago per olio di noce per lire 10.18.6*

*12 suddetto Al Ciampa per altri colori per lire 5.10.–*

*15 suddetto Al Ciampa per altri colori per lire 6.–*

*16 suddetto Al Ciampa per altri colori e pennelli per lire 12.6.–*

---

<sup>104</sup> C. Capponi, *Le trasformazioni della Basilica e i restauri tra otto e novecento*, in M.L. Gatti Perer, *La Basilica di Sant'Ambrogio: Il tempio ininterrotto*, vol. I, Vita e Pensiero, Milano 1995, p. 229.

24 suddetto A Antonio Crevenna Intaliatore per avere lavorati li cipressi e rifatte le medalie vecchie et altre fatture come da lista e lire 198.10.–

10 dicembre Al Barone per libre 53 filo di Ottone per far le ramate alle ante per lire 89.1.6.

12 suddetto Al Casati Indoratore per conto di sue fatture in colorire la suddetta Porta per lire 12.10.–

A quello che ha fatto cocere il Lotone e aparechiato lastrato e in gavetta per far le ramate a conto 1.10.–

Lire 831.12.–

20

24 dicembre 1750 Soma retro lire 831.12.–

Al legnamaro Beretta per giornate fatte per la ristaurazione della Porta Maggiore e di tutte le altre sei porte della Chiesa e due dell'Attrio ~~gia pagate in altra lista del 31 maggio~~ (accrescendosi a questa altre lire 18.5.–) spettanti a questa riparazione e posse per duplicato in altra lista di maggior soma gia stata pagata sotto li 31 maggio presente anno (dibatute dalla medesima) e come piu dalle medesime liste e conf. 105.15.–

A Giuseppe Casati Indoratore per conto di sua fatture altre le lire 12.10 dette in altra partita date oltre 22.10.–

Per condotta delle asse di cipresso da Cavenago a Gorgonzola lire 3.10 da Gorgonzola a Milano lire 1.10 dal Naviglio di porta Romana a S. Ambrogio lire 1.5 a fachini a caricarle e scaricarle et a homini in Gorgonzola a portarle alla Barca in tutto 1.7.6 che sono lire 7.12.6

31 marzo 1751: Per libre 30 filo di Ottone della Croce agg. 35 preso dal ferario per non averne il Barone che diede il primo per lire (compresa la moma) 53.6.

Primo Aprile Ad Antonio Zerbone per fattura delle ramate di Ottone sono quadretti 29 a 5.7.9

Altre spese come da lista lire 15.7.–

26 suddetto Per colori al Costa per lire 1.6.–

Olio di noce e olio di linosa vechij presi da Pav..o Sordelli libre 16 a 5.16 lire 12.16.–

28 Maggio Oro macinato g 26 a lire 2 dal Giacomo Nicolli per lista lire 52.–.–

Al Casati Indoratore altre a conto lire 2.15.–

Per colori per il mordente al Casati.–.13.–

5 Giugno Al Casati Indoratore altro conto lire 51.–

13 Agosto Al Caroelli per il ferro servito per le ferate et altro lire 404.–

14 suddetto A Alberto Rossi per spese e fatture lire 679.11.–

19 agosto: Al Casati Indoratore altre per saldo lire 24 e mani. A La<...> lire 1.17.6 lire 25.17.6

Lire 2266.1.–

Si levano soldi 13 non annotati alla cassa re<...>t lire 2269.8.–

Come è possibile notare dal resoconto delle spese gli intagliatori sono Gaudenzio Rovida e Antonio Crevenna: di quest'ultimo sono giunte pochissime informazioni. Probabilmente eseguì, su commissione di Gian Luca Pallavicino – governatore della Lombardia dal 1750 al 1753, il quale lo aveva precedentemente chiamato per l'intaglio di alcune cornici per i ritratti della famiglia imperiale austriaca – e la guida dell'architetto Francesco Croce, alcune specchiere ed altri arredi per il Palazzo Reale di Milano<sup>105</sup>. Fra le opere dell'inventario della Diocesi di Lodi è presente un crocifisso con cherubini in legno del 1753 attribuito al Crevenna che per *modus operandi* – in particolare per quanto riguarda le teste dei cherubini – richiama gli interventi di integrazione dei personaggi della Porta Maggiore della basilica di Sant'Ambrogio<sup>106</sup>. Del Rovida sappiamo che è stato attivo nel cantiere di Sant'Ambrogio da un confesso del 31 dicembre 1750 e che ha effettuato l'intaglio di alcune istorie, cornici e cornici con foglie e uccelli<sup>107</sup>.

È menzionato nel manoscritto dell'Archivio Capitolare anche il *legnamaro* Beretta che ha materialmente eseguito il lavoro di collocazione delle varie parti sostituite e ha foderato il retro della Porta con assi di larice<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> *Il Palazzo Reale di Milano*, a cura di E. Colle, F. Mazzocca Skira, Milano 2001, pp. 207-226.375.

<sup>106</sup> A. Crevenna, *Crocifisso*, 150 cm, 1753, ambito lombardo – legno scolpito, dipinto, Parrocchiale di San Michele Arcangelo in Marulo (Lo), Inventario dei Beni Storici e Artistici della Diocesi di Lodi.

<sup>107</sup> A. Scaglia, *Le opere d'intaglio barocche nelle chiese di Milano*, Tesi, Università di Milano, Facoltà di lettere A.A. 1934-35, p.83.

<sup>108</sup> Le uniche notizie inerenti a Beretta Giuseppe, oltre che dal nominativo in ABSA V B1.2-a, si hanno in due documenti redatti nel 1770 e 1773: il primo è *Osservazioni fatte dal Corpo degl'Individui de Legnamari sopra i Libri, e Scritture della loro Università esistenti negli Atti del Supremo Real Consiglio* (ASMi Osservazioni) e il secondo *Instrumento della Abolizione e Soppressione della Università o sia Scuola de Falegnami della Città di Milano* (ASMi Abolizione). Nel documento del 1770 il Beretta risulta essere un falegname che «beneficia indebitamente di una riduzione degli estimi dovuti all'università dei falegnami» (ASMi Osservazioni). Viene «convocato in data 9.1.1773 alla riunione relativa all'abolizione dell'università dei falegnami»

Da quanto si apprende dal documento, il lavoro di 'ristaurazione' ha interessato anche un indoratore, Giuseppe Casati, lo scultore che eseguì le due targhe commemorative con i caratteri *Quod Religio Peregrinorum imminuit, restituitur anno Iubileij 1750* poste in opera e ci fornisce un elenco molto prezioso dei materiali utilizzati. Tali materiali – larice, cipresso, oro, rame, olio di noce e colori – ci permettono un reale confronto e rielaborazione dei dati di laboratorio dell'ultimo intervento effettuato nel 2007.

## ***II.2. L'intervento di restauro del 2007: fasi diagnostica ed esecutiva***<sup>109</sup>

A distanza di tredici anni dall'intervento di restauro conservativo sulla Porta Maggiore, effettuato da Luca Quartana, e in particolare a seguito dei risultati delle indagini diagnostiche – le quali hanno fornito elementi fondamentali per la conoscenza dell'opera e per la definizione delle varie sequenze di operazioni da effettuare durante il restauro – non si è ancora provveduto a confrontare tali risultati con l'analisi storico-artistica: ciò sarà oggetto di studio del prossimo capitolo.

Come premessa per questo ultimo restauro, in ordine di tempo, è necessario ripercorrere brevemente gli interventi e le indagini svolti nel decennio dal 1995 al 2006. Nel 1995 Kristine Doneux effettuò un primo intervento di manutenzione straordinaria dal quale si poterono raccogliere i primi dati riguardanti i vari strati pittorici presenti<sup>110</sup>. Nel 1997, poi, vennero restaurati i battenti leonini e le targhe commemorative in bronzo dal restauratore Sergio Angelucci<sup>111</sup>.

Per quanto concerne lo stato fitosanitario primi accertamenti furono condotti dal professor Giovanni Liotta dell'università di Palermo nel 1998 per valutare le diverse

---

partecipandovi «in qualità di consigliere di Porta Vercellina in data 11.1.1773» (ASMi *Abolizione*). <<http://www.antiqua.mi.it/Elenco.pdf>> (verificato il 17-04-2020)

<sup>109</sup> Le autorizzazioni al reperimento e utilizzo dei dati e delle osservazioni inerenti al restauro conservativo sono state concesse dal restauratore Luca Quartana previa richiesta ed accettazione scritta dell'Abate della Basilica di Sant'Ambrogio Mons. Carlo Faccendini ed autorizzazione del direttore dell'ufficio per i Beni Culturali della diocesi di Milano arch. Carlo Capponi.

<sup>110</sup> L. Quartana, *Il restauro della porta maggiore della Basilica di S. Ambrogio*, StAmbr 3 (2009), p. 225.

<sup>111</sup> *Ivi*.

tipologie di degrado biologico effettuate da insetti xilofagi<sup>112</sup>. Tali analisi preliminari l'intervento di restauro e ricondotte in modo più approfondito sono state effettuate nel maggio del 2007 evidenziando problematiche pregresse di attacchi entomatici con numerosi fori di sfarfallamento riconducibili a coleotteri delle famiglie delle *Anobiidae* e delle *Cerambycidae* (Figg. 28-29). La fascia di materiale che è stata maggiormente intaccata è quella posta nell'intercapedine fra la facciata esterna e quella interna composta da un legno meno nobile: in questo caso gli attacchi erano recenti ed hanno reso il materiale spugnoso e non idoneo alla sua funzione meccanica (Fig. 28). Inoltre risultavano sfavorevoli alla conservazione le lastre metalliche in rame – applicate nel restauro del 1750 – che avevano creato un microambiente con presenza di condensa – causata dalle continue escursioni termiche – favorevole all'insediamento e sviluppo di biodeteriogeni quali batteri, funghi e insetti<sup>113</sup>.

In concomitanza alle indagini chimico-fisiche sono state avviate le operazioni di monitoraggio ambientale della Porta di temperatura, umidità, radiazioni dello spettro del visibile e raggi ultravioletti attraverso dei sensori posizionati a tre livelli d'altezza sia all'esterno che all'interno della basilica e altri a monitorare l'ambiente circostante il manufatto. L'analisi dei dati registrati dai sensori ogni quattro ore per tutto il periodo di monitoraggio, circa tre mesi, ha riscontrato il problema di un elevato stress termico e di umidità fra un intervallo di misurazione e l'altro. Una serie di rilevazioni termografiche ha potuto constatare tali variazioni subite nell'arco di pochi minuti<sup>114</sup>.

Da tali rilevazioni – effettuate nei mesi di maggio, giugno e settembre – si riscontra che il periodo più esposto all'irraggiamento solare e quindi a maggiore stress termico, sia

---

<sup>112</sup> G. Liotta, *Basilica di S. Ambrogio. Porta maggiore: relazione preliminare sullo stato fitosanitario*, Milano-Palermo, Maggio 2007.

<[https://www.researchgate.net/profile/Giovanni\\_Liotta2/publication/277714276\\_Portone\\_S\\_Ambrogio\\_2007/links/55715f2208aef8e8dc633301/Portone-S-Ambrogio-2007.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Giovanni_Liotta2/publication/277714276_Portone_S_Ambrogio_2007/links/55715f2208aef8e8dc633301/Portone-S-Ambrogio-2007.pdf)> (verificato il 17-04-2020)

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>114</sup> L. Quartana, *Il restauro* cit., pp. 229-233. E da documentazione di laboratorio della dott.ssa V. Radaelli fornita dal restauratore.

per l'irraggiamento che per zone ravvicinate a temperature diverse, è il mese di settembre quando la linea dell'orizzonte è più bassa.

Di conseguenza è stata studiata una struttura di protezione realizzando un nuovo serramento specifico autoventilato e con vetro con protezione IR e UV<sup>115</sup>.

Sulle parti in metallo sono state eseguite le analisi non invasive in fluorescenza X – analisi EDXRF che permette la caratterizzazione degli elementi chimici per riconoscere le composizioni quantitative delle leghe – in due *tracce*: ad aprile e a giugno del 2007 (Tab. 1; Tavv. 2-3). I batacchi sono in lega di rame, stagno e zinco, più comunemente definibile come ottone o bronzo. Le percentuali di impurità presenti sono differenti rispetto a quelle delle targhe commemorative e il riscontro con la lista delle spese effettuate nel 1750 fanno escludere la possibilità della medesima fusione. I cardini e le staffe superiori in leghe di bronzo presentano percentuali di piombo minori rispetto ai corrispettivi inferiori: ciò va interpretato in base a precisi criteri strutturali, identificabili con la necessità di resistere agli attriti e al carico per flessione. Nelle parti metalliche delle zone inferiori sono presenti impurezze di ferro, mentre in quelle superiori di antimonio: se ne deduce che il materiale utilizzato derivi da materiali di provenienza diversa. Ciò è riscontrabile con i due pagamenti al *Barone* e la testimonianza dell'utilizzo di materiale proveniente da una Croce<sup>116</sup>. I ferma-cardini 'a fazzoletto' alla parete risultano essere di fattura novecentesca. Le vernici rilevate sopra gli elementi in ferro possono datarsi in due periodi distinti: la prima per la presenza di zinco e bario – bianco di litopone – alla seconda metà del XIX secolo, mentre la seconda per la presenza di titanio – bianco titanio – è riconducibile ad un intervento dopo il 1920<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> *Ivi*, pp. 258-263. E da documentazione dello Studio Moncecchi Associati Ingegneri fornita dal restauratore.

<sup>116</sup> Pagamenti effettuati il 10 dicembre 1750 e il 31 marzo 1751. ABSA, *VB 1.2-a*.

<sup>117</sup> G. Poldi, *Relazione sugli esiti delle misure non invasive EDXRF eseguite sul portone ligneo della Basilica di Sant' Ambrogio in Milano e sue parti metalliche*, LANIAC, Milano 2007, p. 6. Documentazione di laboratorio fornita dal restauratore.

Successivamente per determinare gli aspetti morfologici e costitutivi sono state effettuate delle analisi micro-invasive con estrazione di materiale atto a consentire delle sezioni stratigrafiche trasversali lucide, quali microscopia ottica in luce visibile e ultravioletta, ESEM/EDS, FTIR e diffrattometria<sup>118</sup>. Le aree di prelievo dei campioni (Tavv. 6-7) sono state individuate sui rilievi delle formelle, sottosquadri, cornici e relative decorazioni e sulle zone riportate alla luce successivamente alla rimozione degli elementi metallici, quali le placche di rame sul retro della Porta aggiunte durante il restauro del 1750 (Fig. 30) Quest'ultime sono state effettuate sul campione n. 1 consistente nella polvere superficiale prelevata dal montante in ferro dell'anta sinistra. Dall'analisi dei campioni – dal n. 2 al 23 – sono emerse due categorie di campioni (Tab. 3):

---

<sup>118</sup> L'utilizzo delle metodologie scientifiche per lo studio delle problematiche connesse alla conservazione delle opere d'arte serve per conoscere i materiali costituenti l'opera, i loro cambiamenti subiti dal tempo e da altri parametri naturali o antropici, oltre che al controllo degli interventi effettuati in precedenza. Lo studio della distribuzione dei materiali costitutivi può dare un contributo determinante per la corretta collocazione storica dell'opera. Mediante la diagnostica esiste la possibilità di completare un percorso storico-artistico lacunoso per mancanza o non attendibilità della documentazione e di constatare lo 'stato di salute' dell'opera stessa. (AA.VV., *Scientific methodologies applied to works of art*, Proceedings of the symposium, Firenze 1984; M. Matteini, A. Moles, *Scienza e Restauro – Metodi di indagine*, Ed. Nardini Firenze 1984).

Le analisi effettuate, previa preparazione del campione in sezione stratigrafica, sono state:

- *Diffrattometria*: o diffrazione ai raggi X (XRD). È un metodo qualitativo e semi-quantitativo che permette l'analisi di componenti cristallini – organici o inorganici – e da informazioni precise sulla composizione cristallina e sulla formula del campione;
- *FTIR*: spettrofotometria infrarossa in trasformata di Fourier. È un metodo qualitativo e semi-quantitativo, permette l'analisi dei gruppi funzionali che caratterizzano sia i composti organici – =CH<sub>2</sub>, -COOR, -CONH<sub>2</sub>, ecc. – che inorganici – =CO<sub>3</sub>, -NO<sub>3</sub>, =SO<sub>4</sub>, ecc. – e generalmente il campione viene miscelato con KBr (bromuro di potassio).
- *Microscopia ottica*: indagine qualitativa e morfologica che consente lo studio dei particolari non visibili ad occhio nudo con il relativo riconoscimento dei componenti costitutivi organici e inorganici. Si tratta di una tecnica preliminare all'osservazione dei campioni per mezzo di altre indagini.
- *ESEM/EDS*: microscopio elettronico a scansione ambientale corredato da microsonda elettronica. È un metodo qualitativo (ESEM) e semi-quantitativo (EDS) per le osservazioni morfologiche di particolari del campione per mezzo di una mappatura degli elementi chimici e fornisce un riscontro sui componenti presenti in traccia. Permette di penetrare entro le microcavità dei substrati porosi e di osservarne i fenomeni di corrosione e degrado.

S. Volpin, L. Apollonia, *Le analisi di laboratorio applicate ai beni artistici policromi*, collana I Talenti, il Prato, Padova 2002<sup>2</sup>, pp. 20.24-26.33-44.

- La prima presenta verso il supporto ligneo uno strato bruno composto da ocre brune e arancio insieme a carbonato di calcio. Successivamente sono presenti una serie di strati relativi ad ulteriori fasi di lavorazione composti da uno strato di biacca su cui sono state stese due mani di terre brune e biacca e in ultima una stesura pittorica composta da ocre gialle arricchite con litargirio e ocre rosse, al fine di restituire una superficie simile all'oro (campioni n. 3,14 e 17). Sul campione n. 17 è presente un'ulteriore livello riconducibile all'ultimo intervento, quello del 1750, che comprende una stesura di verdigris in olio – più stabile in quanto non permetteva il contatto del pigmento sintetico di acetato di rame con l'atmosfera – e residui di una lamina in lega di bronzo<sup>119</sup>.
- La seconda presenta direttamente la seconda fase esecutiva dei precedenti campioni – campioni nn. 5, 7, 9, 11, 12, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23 – e solo alcuni la terza fase in comune con il n. 17 – campioni nn. 2, 15, 18, 19. Il campioni n. 2 e 13 potrebbero rientrare nella prima categoria<sup>120</sup>.

Dalle analisi emerge come la seconda fase esecutiva sia maggiormente rappresentata, come si coglie dalle caratteristiche intrinseche di coesività nei diversi strati fra biacca e terre. Da tener presente che questa fase esecutiva, per le aree dei prelievi, è stata effettuata in un'epoca nella quale gli elementi erano collocati nella posizione attuale. Altri cinque campioni presentano delle caratteristiche proprie<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> P. Cornale, F. Frezzato, *Basilica di Sant'Ambrogio – Milano – Porta centrale. Analisi microstratigrafica e chimico-fisica. Relazione scientifica (rif. 07CO00508)*, Vicenza 2007, p. 81. Documentazione di laboratorio fornita dal restauratore.

<sup>120</sup> *Ivi*.

<sup>121</sup> Il campione n. 4 rientra nella seconda tipologia, fra l'imprimitura di biacca e le terre è presente una stesura di color arancio di litargirio e biacca; il campione n. 6 rientra in parte nella seconda tipologia in quanto l'imprimitura di biacca contiene granuli silicatici di ocre e sopra la terra bruna non è presente la stesura di ocre gialle e rosse; il campione n. 8 presenta solamente silicati e composti lipidici e proteici parzialmente ossalattizzati; il campione n. 10 presenta uno strato inferiore bruno costituito da composti proteici (colla animale), al di sopra del quale risultano due strati di biacca con ocre arancio e biacca con terre brune in olio e uno con frammenti di lamina di piombo; il campione n. 20 prelevato nella parte interna della Porta a sinistra presenta in corrispondenza del substrato ligneo segni di compressione con frammenti di ferro e al di sopra composti rameici (acetato di rame) e cera con gesso biidrato, silicati ed ossalati.

Sono state predisposte anche le analisi delle essenze lignee (Tab. 2; Tavv. 5-6), su undici campioni, al fine di una conoscenza materica, atta all'intervento di conservazione, e una possibile collocazione storica delle diverse tipologie lignee attuando l'incrocio dei dati pervenuti tramite le analisi al radiocarbonio (Tab. 4; Tavv.8-9). La datazione C-14, effettuata con metodo AMS, ha permesso di datare con una precisione massima del 95,4 % – esistono quindi 19 possibilità su 20 che la datazione sia corretta – ventiquattro campioni (Tavv. 10-11), che sono risultati appartenere a cinque epoche differenti<sup>122</sup>. Le cinque suddivisioni sono da considerarsi secondo questo schema: 1) Antichità: campioni datati tra 50 a.C. e 100 d.C.; 2) Milano Capitale dell'Impero Romano: campioni datati tra 100 e 400, ossia nei primi secoli d.C., e più precisamente tra 286 e 402; 3) Rinascimento: XVI-XVII secolo, con campioni datati tra 1480 e 1650; 4) Restauro del XVIII secolo identificabile con gli anni 1749-1751; 5) Moderno: secondo definizione convenzionale del radiocarbonio, ossia per campioni datati al XIX-XX secolo.

Successivamente alle operazioni di smontaggio degli elementi e dei rivestimenti recenti in ferro (tra i quali la grata di protezione e le placche in rame del retro) e lo smontaggio degli elementi decorativi e strutturali decoesi sono stati effettuati saggi di pulitura per determinare la metodologia di rimozione degli strati di deposito di particolato atmosferico, delle ridipinture e delle cere dei precedenti interventi di restauro<sup>123</sup>. Al termine di queste operazioni preliminari di pulitura è stata effettuata la

---

<sup>122</sup> *Determinazione isotopica del C<sup>14</sup>*: metodo quantitativo e distruttivo del campione che permette la datazione dei reperti con contenuti di carbonio legati e fissati a molecole complesse. Si basa sulla misura della quantità di isotopi del C<sup>14</sup> presenti ancora sul materiale preso in esame, sulla base del tempo di mezza vita, cioè la metà del tempo medio previsto perché tutti i C<sup>14</sup> si trasformino in C<sup>12</sup>. La quantità di isotopo presente è messa in relazione sia con le fluttuazioni di radioattività avvenute nel passato, con il tempo di decadimento dell'isotopo e degli altri isotopi del carbonio ad esso legati. La precisione del metodo è data dall'utilizzo dello spettrometro ad accelerazione di massa (AMS) con cui è possibile ottenere i valori di più isotopi in contemporanea. S. Volpin, L. Apollonia, *Le analisi di laboratorio* cit., pp. 66-67 e in AA.VV., *C Methods and Application*, in PACT 49, ed. Tony Hackens, Louvain la Neuve (B), 1995.

<sup>123</sup> I saggi di pulitura effettuati sono stati:

- Gel chelante basico a base di acido citrico e trietanolamina (TEOA);
- Test con vari solventi gel (a base di acetone e alcool benzilico al 20%, dimetilsolfossido, alcool benzilico) optando per una successione di intervento con ammoniaca, successivamente con citrosolv (solvente naturale di origine vegetale – estratto di agrumi – polifunzionale e polivalente) e infine con alcool benzilico con un tempo di azione di 5-7 minuti.

disinfezione e disinfezione dell'opera, secondo quanto stabilito nella fase diagnostica e le operazioni di consolidamento per mezzo di Paraloid B72 e di fissaggio con ripristino degli elementi in metallo<sup>124</sup>.

Le integrazioni effettuate sulla struttura lignea sono state eseguite con legno della medesima specie e secondo i medesimi criteri generali di messa in opera (Tavv. 12-13). Sono state effettuate stuccature con inerte e cere solide per le fessurazioni e altre in resina successivamente velate. Gli elementi metallici, quali cardini, cerniere e chiavistelli sono stati trattati con convertitore dopo la spazzolatura delle zone ossidate.

---

Tale metodologia è estremamente selettiva e garantisce le operazioni in tempi rapidi.

<sup>124</sup> Il *Paraloid B72* è una resina acrilica a base di Metilacrilato-Etilmetacrilato, solubile in chetoni, esteri, idrocarburi aromatici e clorurati.

### III.

In questo capitolo vengono analizzate la parte decorativa della porta e le singole formelle con la 'storia di Davide' e attraverso i confronti con altre opere e con la documentazione dell'ultimo restauro si cerca di confermare o di proporre delle datazioni.

La parte decorativa è composta dalle formelle con gli angeli/vittorie alate e i due draghi serpentiformi – poste rispettivamente sulla sommità e sulla base della porta, a coronamento delle scene di Davide –, formelle con i pavoni affrontati – oggi custoditi presso il Museo diocesano –, il fregio a girali, le cornici delle singole formelle e i batacchi in bronzo.

La 'storia di Davide', come precedentemente detto (→ cap. I.2), si compone di sei formelle in opera e due conservate al Museo Diocesano. Sono presenti inoltre cinque copie grafiche a sanguigna effettuate prima del restauro del 1750 di cui una riproduce una formella andata perduta probabilmente durante l'intervento settecentesco.

#### *III.1. Apparato decorativo*

##### *Formelle con angeli alati e chrison – (figg. 14-15)*

Il tema dei due angeli – oggi situato alla sommità della porta – risulta una derivazione dell'antico tema della vittoria alata che si ritrova codificata nell'arte solamente sullo scorcio del IV secolo, dove viene a configurarsi come «improvviso cambiamento sostanziale, individuabile con la vera e propria nascita iconografica di questa figura che in precedenza era del tutto priva di caratteri propri»: da questo momento in poi tali figure verranno sempre rappresentate alate<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Cfr. C. Proverbio, F. Bisconti, *La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana*, Tau, Todi 2007, p. 39. F. Pirani, 'Quando agli angeli spuntarono le ali?', in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, pp. 389-394.

Come ben noto, i cristiani si servono di una tradizione iconografica classica che riprende un immaginario cosmico e neutro, superando in questo modo il divieto imposto dalla legge mosaica, che non permetteva di rappresentare gli esseri viventi per non incorrere nella venerazione idolatrica (*Es* 20,4 e *Dt* 5,8)<sup>126</sup>. I contesti in cui è possibile evidenziare lo sviluppo dell'arte cristiana, e dove si ha con evidenza la ricezione di modelli provenienti dal mondo romano e greco, sono quelli funerari<sup>127</sup>. Nello stesso ambito si ritrovano anche le più antiche immagini relative ad una tradizione eminentemente biblica, con scene tratte da episodi che mettono in risalto un universo positivo e salvifico, secondo l'ottica cristiana della morte, considerata non come la fine dell'esistenza ma piuttosto come il principio di una vita nuova<sup>128</sup>. Ed è proprio in questo contesto, quello funerario, che nascono e si sviluppano le prime immagini dell'angelo, sia nella manifestazione pittorica degli affreschi catacombali, che nella forma scultorea rappresentata dai sarcofagi con temi Vetero e Neotestamentari<sup>129</sup>. Fino alla fine del IV secolo i supporti pittorico e scultoreo costituiscono il campo privilegiato per la rappresentazione dei messi celesti, ma da quel momento in poi si assiste ad una diffusione dei soggetti iconografici anche attraverso un maggior numero di materiali di impiego più o meno diffuso. Si tratta di oggetti di uso liturgico devozionale o anche comune, per non parlare di veri e propri

---

<sup>126</sup> A tal riguardo si veda: V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Schnell & Steiner, Regensburg 1998; F. Bisconti, *Temi di iconografia paleocristiana*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano 2000, sp. 33.

<sup>127</sup> V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane* cit.; C. Proverbio, F. Bisconti, *La figura dell'angelo* cit., p. 42.

<sup>128</sup> Un esempio è il cubicolo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla sulla via Salaria dove si possono ammirare le scene tratte dall'Annunciazione (da cui prende il nome), il buon pastore, il ciclo di Giona e la resurrezione di Lazzaro. J Wilpert, *Roma sotterranea: Le pitture delle catacombe romane illustrate da Giuseppe Wilpert*, Desclee, Lefebvre e C., Roma 1903, pp. 187-188; A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano 1993<sup>2</sup>, n. 15, p. 25.

<sup>129</sup> C. Proverbio, F. Bisconti, *La figura dell'angelo* cit., p. 42.

programmi decorativi di ampio respiro, come quelli rappresentati sulle porte lignee o nei mosaici delle grandi basiliche paleocristiane<sup>130</sup>.

Tra la fine del IV secolo e gli inizi del V secolo la figura dell'angelo sembra svincolarsi dal canone: i messaggeri celesti perdono in qualche modo il loro carattere di inviati, per enfatizzare la presenza dell'immagine di Cristo, in una sorta di apoteosi e celebrazione della divinità. Viene messa in risalto la loro prerogativa di corteo celeste ad esaltazione del Cristo visto come imperatore e causa della salvezza spirituale<sup>131</sup>.

Il più antico esempio riscontrabile di questa innovazione si ritrova in Oriente, nei pressi di una delle capitali imperiali, Costantinopoli, un centro culturalmente molto attivo e sensibile alle controversie teologiche che dilanano il mondo tardo antico nel corso del IV e V secolo. Si tratta del sarcofago detto *Del Principe* o di *Sarigüzel* (Fig. 31), attribuito all'epoca di Teodosio (379-395), il primo che reca sul fronte e sul retro la raffigurazione di due figure angeliche disposte simmetricamente a destra e a sinistra di un Cristogramma inscritto in una corona vegetale lemniscata<sup>132</sup>. Questa immagine non può non richiamare alla mente lo schema compositivo delle Vittorie che sorreggono una corona e che sono poste sui monumenti pubblici per celebrare il trionfo dell'imperatore: un'analogia certamente voluta<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Ne sono un esempio la raffigurazione degli angeli affrontati della porta lignea della Chiesa di Santa Barbara al Vecchio Cairo – attualmente conservata al Museo Copto della città –, l'angelo del sarcofago detto della *'Pignatta'* – conservato a Ravenna –, il ciclo di mosaici dell'arco trionfale della Basilica di Santa Maria Maggiore, commissionato da Papa Sisto III, e alcune formelle della porta lignea della Basilica di Santa Sabina a Roma. M.M. Trinci Cecchelli, *Le più antiche porte cristiane* cit., pp. 62-66; G. Valenti Zucchini, M. Bucci, *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, vol. II, in *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, a cura di G. Bovini, De Luca, Roma 1968, n. 11, p. 30 ss.; *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della Collezione Wilpert*, a cura di A. Nestori, F. Bisconti, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000; I. Foletti, M. Gianandrea, *Zona liminale. Il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*, Viella/Masaryk University, Roma/Brno 2015.

<sup>131</sup> Cfr. C. Proverbio, F. Bisconti, *La figura dell'angelo* cit., p. 65.

<sup>132</sup> A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople IV<sup>e</sup> – X<sup>e</sup> siècle*, coll. «Bibliothèque d'archéologie d'Istanbul», Maissonneuve, Paris 1963, p. 30; B. Kiilerich, *The Sarigüzel Sarcophagus and Triumphal Themes in Theodosian Art*, in «*Akten des symposiums 'Frühchristliche Sarkophage': Marburg 30.6.-4.7.1999*», Mainz 2002, pp. 137-144.

<sup>133</sup> Un esempio sono tre dei quattro lati dei resti della base della colonna di Arcadio, giunti a noi dai disegni di E.H. Freshfield in B. Kiilerich, *Late fourth-century classicism in the plastic arts: studies in the so-*

È possibile quindi affermare che, sia per le due formelle della Porta Maggiore sia per il sarcofago *Del Principe*, vengono messi in primo piano elementi tipici dell'arte imperiale, nella quale erano secondari all'intera composizione e avevano una mera funzione decorativa – si mantengono tuttavia funzioni ben precise ed indipendenti, nonché caratteristiche intrinseche del tutto proprie –, sebbene nel nostro caso ciò che era esortativo diventa parte integrante di un soggetto con valore autonomo e nello stesso tempo vincolato al valore mistagogico dell'intero schema compositivo con le formelle di Davide.

Secondo Goldschmidt e Melucco-Vaccaro le due formelle in questione risultano essere del periodo ambrosiano e databili al IV secolo<sup>134</sup>. Non è della medesima opinione Reinhard-Felice che considerando la netta differenza stilistica fra gli angeli e le figure dei frammenti originari – conservati al Museo Diocesano di Milano –, ove i corpi risultano essere ben proporzionati e i panneggi seguenti la linea del corpo, giunge a definire la manifattura al periodo tra il VI secolo e il IX secolo<sup>135</sup>. La Reinhard-Felice tiene in considerazione anche la netta differenza fra le figure angeliche scolpite sul sarcofago *Del Principe* del IV secolo e le figure alate della porta lignea di Santa Sabina a Roma, datate agli anni Venti del V secolo<sup>136</sup>.

A favore dell'altra datazione depone però chiaramente l'analisi al radiocarbonio che colloca le formelle entro il IV secolo, e quindi presumibilmente nel periodo ambrosiano, dato che, come risulta dall'analisi attendibile al 95,4%, potrebbero risalire

---

called *Theodosian Renaissance*, in «Odense University classical studies», vol. 18, Odense University Press, 1993, pp. 60-84. Si vedano anche: R. Grigg, «Symphonian Aeido tes Basileias»: An Image of Imperial Harmony on the Base of the Column of Arcadius, «Art Bulletin», vol. 59/4, 1977, pp. 469-482; J.-P. Sodini, *Images sculptées et propagande impériale du IVe au VIe siècle: recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance*, in *Byzance et les images. Cycle de Conférences organisé au musée du Louvre 1992*, a cura di A. Guillou, J. Durand, 1994, pp. 41-94, sp. 59-63; B. Küllerich, *The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology*, *Acta ArtHist*, VIII/10, 1998.

<sup>134</sup> A. Goldschmidt, *Die Kirchentür* cit., pp. 18-21.; A. Melucco-Vaccaro, *Le porte lignee* cit., p. 117.

<sup>135</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., pp. 69-70.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 69.

nel lasso di tempo compreso tra il 130 d.C. e il 390 d.C.<sup>137</sup>. Da ciò è possibile supporre che le figure angeliche siano coeve alla storia di Davide, concordando con quanto affermato da Goldschmidt, sebbene possa rimanere un ragionevole dubbio su un possibile materiale di reimpiego proveniente da manufatti lignei limitrofi alla Basilica o comunque alla città di Milano. Ciò è avvallato anche dai risultati di altri campioni contigui che risultano datati tra il I e il III secolo, come si evince dal campione 18, prelevato dal retro della cornice ad ovuli della formella con angeli a sinistra, e dal campione 16 estratto dal foro di spinatura preesistente, del IV secolo<sup>138</sup>.

Concordo con quanto affermato dai vari studi sull'attribuzione al restauro del 1749-1751 delle teste degli angeli, in quanto attraverso l'analisi e il confronto stilistici con il crocifisso conservato nella Parrocchiale di San Michele Arcangelo in Marulo (Lodi) – in particolare con i cherubini posti ai piedi della croce – si notano corrispondenze con la mano dell'intagliatore Antonio Crevenna (Fig. 32)<sup>139</sup>. Ad ulteriore conferma abbiamo la comparazione con la datazione al radiocarbonio del campione 19 (Tab. 4) estratto dalla parte superiore della testa dell'angelo della formella di sinistra.

È possibile quindi ipotizzare che le formelle con angeli e chrismon appartengano al periodo ambrosiano, sebbene non ci sia una marcata conformità stilistica con il *sarcofago Del principe* o le formelle della porta romana di Santa Sabina dovuta probabilmente alla tipologia di maestranza del cantiere ambrosiano. La volontà però dello stesso Ambrogio di far costruire la basilica con il medesimo impianto romano e il suo programma costruttivo dei suburbi milanesi simile a quello dei pontefici denotano una vicinanza del vescovo milanese allo stile e al pensiero della antica capitale dell'impero (→ cap. I.1).

---

<sup>137</sup> G. Poldi, *Relazione sulle datazioni C-14 eseguite su frammenti lignei provenienti dal portone della basilica di Sant' Ambrogio in Milano durante i restauri del 2007-2008*, CEDAD (Centro di Datazione e Diagnostica del Dipartimento di Ingegneria dell'Innovazione, Università di Lecce) e dal LABEC (Università di Firenze). Documentazione di laboratorio fornita dal restauratore.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> La presenza di Antonio Crevenna è testimoniata dai pagamenti effettuati dal prevoisto della basilica nel 1749-1751. *ABSA, V B 1.2-a* (→ cap. II.1).

### *Formelle con 'draghi alati' – (Figg. 12-13)*

Per quanto riguarda le formelle con i draghi la critica è concorde nell'attribuirle all'intervento di restauro di metà XVIII secolo, sebbene la datazione al C-14 collochi il legno fra la fine del I secolo e l'inizio del IV in epoca pre-ambrosiana<sup>140</sup>. Il motivo iconografico del drago è molto antico e risale ai miti dei popoli che abitavano la mezzaluna fertile, per poi passare dagli Egizi, al mondo greco e romano. Il drago è identificato come un serpente marino e nella letteratura greca prende il nome di *Kētos*: la sua iconografia non può quindi fungere da punto di riferimento cronologico<sup>141</sup>.

I due pannelli con i draghi sono posti simmetricamente alla base della porta e li presentano serpentiformi con coda attorcigliata ed ali, di cui uno morde il lungo collo di quello affrontato. È da escludere il riferimento a due animali psicopompi – sebbene siano affrontati come sul sarcofago etrusco con *Kētos* e *Ippocampo* (Fig. 33) – in quanto sono in fase di lotta<sup>142</sup>. Il drago/*Kētos* è un essere che appartiene ai tre mondi – terrestre, acquatico e celeste – e viene più volte citato nell'Antico Testamento, in particolare nel libro dei Salmi, in quello del profeta Isaia, in Daniele e in Giobbe, dove risulta essere il simbolo dell'inconscio e delle forze istintive che vengono domate da Dio<sup>143</sup>. Nel Nuovo Testamento viene ripreso nel libro dell'Apocalisse di San Giovanni<sup>144</sup>.

L'iconografia rappresentata in queste formelle risulta essere molto simile a quella dello scitale (Fig. 34) – animale noto nei bestiari ed associato sia al drago che al serpente<sup>145</sup> – sebbene la 'lotta' ricordi quella della vipera-serpente femmina (Figg. 35-37) nel

---

<sup>140</sup> G. Poldi, *Relazione sulle datazioni C-14 cit.*

<sup>141</sup> S. Riccioni, *Dal Ketos al senmuro? Mutazioni iconografiche e transizioni simboliche del ketos dall'Antichità al Medioevo (secolo XIII)*, in «HAM», vol. 22, 2016, pp. 130-144.

<sup>142</sup> Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Sarcofago etrusco con *Kētos* e *Ippocampo*, 198 a.C.

<sup>143</sup> Salmo 103,25-26: «Ecco là il mare grande, vasto, immenso... e il mostro che Tu hai creato per scherzar con esso»; Isaia 27,1: «In quel giorno, con la spada dura, grande e forte, il Signore, visiterà Leviathan, il serpente tortuoso, e ucciderà il mostro che è il mare»; Daniele 14,25: «Daniele rispose: Io adoro il Signore, mio Dio, perché egli è il Dio vivente; se tu me lo permetti, o re, io, senza spada e senza bastone, ucciderò il drago»; Giobbe 41,25-26: «Nessuno sulla terra è pari a lui, fatto per non aver paura. Lo teme ogni essere più altero; egli è il re su tutte le fiere più superbe».

<sup>144</sup> Ap. 12,1-18; 13,1-4; 17,8-14.

<sup>145</sup> Lucano, *Pharsalia* 9,841-842 e Isidoro di Siviglia, *Etymologies* 12, 4.19.

momento dell'accoppiamento con il maschio<sup>146</sup>. Nel *Physiologus*, e di conseguenza nella cultura cristiana, assume un significato negativo macchiandosi di un doppio crimine: parricidio e matricidio<sup>147</sup>.

Perciò tali pannelli molto probabilmente provengono da un altro edificio e solo nel momento di un primo ripristino, intrapreso nel VI o IX secolo, furono collocate *in situ*. Questo si desume da diversi elementi concatenati: la datazione del legno (pioppo) che, come precedentemente scritto, risulta essere del periodo pre-ambrosiano, il significato attribuito all'iconografia e la diversità dello stile dell'intaglio delle altre formelle del IV secolo e del XVIII secolo.

In questo riutilizzo forse non si è tenuto conto del significato dei due mostri, ma di quello ipotizzato di bestie simboleggianti il male-peccato originale, da cui successivamente con la figura di Davide – in particolare nelle due formelle con pavoni oggi conservate presso il Museo Diocesano di Milano – si voleva comunicare un cammino ascetico dal peccato alla grazia.

#### *Formelle con pavoni affrontati e chrismon – (Figg. 24-25)*

Per quanto riguarda i due pannelli con pavoni affrontati, anch'essi con il *chrismon* al centro in una corona vegetale lemniscata – conservati al Museo Diocesano e precedentemente all'intervento di Reggiori posizionati sul retro della porta<sup>148</sup> – non è presente un riscontro sulla datazione a livello di analisi di laboratorio. Tuttavia qualche informazione la si può ricavare dallo spesso strato di vernice oleosa sopra ad una preparazione a biacca rilevata durante il restauro effettuato da Kristine Doneux negli anni '90 del XX secolo<sup>149</sup>. La medesima preparazione a biacca con vernice oleosa è osservabile nella maggioranza dei campioni della porta analizzati in

---

<sup>146</sup> Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* IX, 82.170.

<sup>147</sup> *Physiologi graeci singulas recensiones in lucem protulit F. Sbordone*, Mediolani, In Aedibus Societatis «Dante Alighieri», Albrighi, Segati et C., 1936, trad. it. a cura di F. Zambon, *Il Fisiologo*, Adelphi, Milano 1975, pp. 48-49.

<sup>148</sup> F. Reggiori, *Cimeli e capi d'arte* cit., p. 171.

<sup>149</sup> A. Melucco-Vaccaro, *Le porte lignee* cit., p. 120.

microstratigrafia e facenti parte di un'ipotetica seconda fase di lavorazione risalente pertanto ad un periodo post-ambrosiano (Tab. 3).

Secondo Melucco-Vaccaro i due pannelli con pavoni «potrebbero essere i resti di una seconda serie di pannelli» posti nella parte interna delle ante e del tutto indipendenti dal primo racconto Davidico<sup>150</sup>. A supporto di tale ipotesi è l'esame comparato con le porte di Santa Sabina a Roma e quelle di Santa Barbara al Museo Copto del Vecchio Cairo<sup>151</sup>.

È opportuno quindi chiedersi se effettivamente poteva essere possibile una doppia decorazione. Se le formelle con pavoni fossero parte di questa seconda *istoria* indipendente, non si spiega il fatto che a noi, oggi, sia giunto il fronte e non il retro, tenendo in considerazione che tali porte erano percepite come reliquia ambrosiana. È forse più opportuno pensare che esse fossero in opera in una altra porta: probabilmente una delle due laterali. Le diverse misure dei comparti dei pavoni (16x63 cm e 16x61 cm) e degli angeli (13x56 cm) danno conferma a questa ipotesi avanzata timidamente da Reinhard-Felice<sup>152</sup>. Che siano pertanto da considerare frutto di uno degli interventi di revisione dell'intera basilica operato in epoca carolingia – sotto Angilberto II (824-859) o il successore Ansperito (873-881) –, ottoniana o successiva?

Per rispondere è necessario ricorrere ad una considerazione stilistica e porre dei confronti con opere scolpite su pietra con pavoni affrontati, sebbene la lavorazione del materiale risulti differente. Come ben noto, nella retorica tardo antica cristiana, il pavone richiama l'incorruttibilità, la resurrezione e l'immortalità; secondo Sant'Agostino è simbolo dell'uomo perfetto, santo, giusto e che non viene corrotto dai

---

<sup>150</sup> Cfr. *Ivi*, cit., p. 123.

<sup>151</sup> *Ivi*; Per la porta di anta Sabina a Roma si veda: I. Foletti, M. Gianandrea, *Zona liminale* cit.; mentre per quella di Santa Barbara al Museo Copto si veda: M. Cecchelli, *La Porta di S. Ambrogio in Milano*, in «Rivista di cultura classica e medioevale 9», n.s. 1-2, Roma 1967, p. 69; M.M. Trinci Cecchelli, *Le più antiche porte cristiane* cit..

<sup>152</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 71.

vizi<sup>153</sup>. Ciò costituisce un possibile legame fra la figura di Davide – re che seguendo le indicazioni dei profeti Samuele e Nathan risulta essere il prototipo di uomo ‘santo’, seppur con qualche errore – e quella del Cristo a cui si riferisce il primo significato del pavone.

Secondo Reggiori e in particolare secondo Reinhard-Felice le due formelle, assieme all'apparto decorativo a girali, risalgono al VI o IX secolo. Risulta essere quasi obbligato un confronto con la lavorazione di plutei e lastre provenienti da Ravenna e aree limitrofe a Milano, in particolare Pavia e Brescia. Il primo confronto è possibile farlo con la transenna dell'altare maggiore della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo (Fig. 38) risalente all'inizio del VI secolo<sup>154</sup>. In questo caso l'iconografia del pavone è del tutto simile a quella delle due formelle della porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio. Così come anche sul lato corto di un sarcofago di fine V secolo della basilica ravennate di Sant'Apollinare in Classe (fig. 39)<sup>155</sup>. I caratteri espressivi, le linee e i dettagli delle singole piume delle ali e della coda li ritroviamo del tutto simili, sebbene il materiale molto diverso – anche per tipologia di lavorazione e resa finale – non induca ad un semplice parallelismo. Un altro confronto obbligato risulta essere quello con il pluteo con pavoni di Teodote (Fig. 40) di inizio VIII secolo, riconducibile al periodo della cosiddetta ‘Rinascenza Liutprandea’ e con la lastra con Pavone (Fig.

---

<sup>153</sup> «*Das les principes chrétiens, le paon est le symbole de l'homme parfait, juste et saint, qui n'est corrompu par aucun vice: car, dans l'opinion des anciens, la chair du paon est incorruptible.*» in M. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, Parigi 1865, p. 276. Lo studioso francese riprende il breve racconto del *De Civitate Dei* di Sant'Agostino: «*Quis enim nisi Deus creator omnium dedit carni pavonis mortui ne putesceret. Quod cum auditu incredibile videretur, evenit ut apud Carthaginem nobis cocta apponeretur haec avis, de cuius pectore pulparum, quantum visum est, decerptum servari iussimus; quod post dierum tantum spatium, quanto alia caro quaecumque cocta putesceret, prolatum atque oblatum nihil nostrum offendit olfactum. Itemque repositum post dies amplius quam triginta idem quod erat inventum est, idemque post annum, nisi quod aliquantum corpulentiae siccioris et contractioris fuit.*» (Agostinus, *Civ. Dei* XXI, 4 | PL 41, col. 713)

<sup>154</sup> B. Vernia, *L'arredo liturgico della basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna*, in «Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIVsecolo)», Venezia 2005, pp. 368-370.

<sup>155</sup> Nella Basilica di Sant'Apollinare in Classe sono conservati tre sarcofagi in cui è presente la raffigurazione dei pavoni affrontati: Sarcofago dei *Dodici Apostoli* (metà V secolo); sarcofago dell'Arcivescovo Teodoro (terzo quarto del V secolo); sarcofago *a sei nicchie* (fine V secolo). Cfr. “*Corpus della scultura paleocristiana*, vol. II, a cura di G. Zucchini, M. Bucci, Roma 1968, schede nn. 16, 24, 28.

41) della Chiesa di San Salvatore a Brescia della seconda metà dell'VIII secolo<sup>156</sup>. Se si prende in considerazione l'eleganza della manifattura e delle linee curve probabilmente il confronto con la lastra di San Salvatore risulta essere più pertinente, sebbene i dettagli delle piume e della testa non corrispondano. Un altro confronto dettato prevalentemente dalle modalità di lavorazione è quello con gli avori ed in particolare con la placca del piatto superiore del Sacramentario gregoriano della chiesa tridentina con san Gregorio (Figg. 42-43) datato al IX secolo e conservato al museo del Castello del Buon Consiglio a Trento<sup>157</sup>. Il pavone, presente sopra alla struttura architettonica che incornicia il santo, risulta essere finemente lavorato e molto lontano da quelli presenti sulle formelle ambrosiane. A questo punto, considerata la non totale pertinenza stilistica dei pavoni con i sarcofagi di V-VI secolo, con le lastre dell'VIII secolo e il piatto del sacramentario del IX secolo presi a confronto, è bene soffermarsi sull'apparato decorativo che completa internamente le formelle.

È il brevissimo commento stilistico della Reinhard-Felice su queste due formelle del museo che non apporta confronti sull'animale ma solamente sull'apparato decorativo dei cespi d'acanto 'simili all'ornato della cornice' che ci può aiutare a formulare un'ipotesi concreta, sebbene la studiosa svizzera giunga alla conclusione di una datazione al VI o al IX secolo<sup>158</sup>.

Essendo la lavorazione della decorazione del tutto simile per intaglio rimando alle medesime conclusioni sulla fascia a girali di seguito analizzata.

---

<sup>156</sup> P. De Vecchi, E. Cerchiari, *I Longobardi in Italia*, in *L'arte nel tempo*, a cura di P. De Vecchi, E. Cerchiari, Bompiani, Milano 1991, vol. I/2, pp. 305-317; S. Riccioni, *Dal ketos al senmuro? cit.*, p. 139; A. Tagliaferri, *Il Pavone del Museo Cristiano di Brescia*, in «*Miscellanea di Studi bresciani sull'Altomedioevo*, Comitato bresciano per l'VIII Congresso Internazionale dell'arte dell'Altomedioevo», Brescia 1959, pp. 55-71; C. Bertelli, *I cicli pittorici e gli stucchi della basilica di San Salvatore*, in *San Salvatore - Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti Skira, Milano 2001, p. 84; *I tesori di Santa Giulia museo della città*, vol. II, a cura di E. Lucchesi Ragni, F. Morandini, P. Tabaglio, F. de Leonardis, Grafo, Brescia 2011, p. 47.

<sup>157</sup> H. Fillits, *Avori di epoca altomedievale nell'Italia del nord*, in *Il millennio ambrosiano cit.*, p. 258.

<sup>158</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum cit.*, p. 70.

### *Fascia a girali – (fig. 5)*

Del restauro della metà del XVIII secolo è la fascia a girali dei montanti ad oggi in opera. Oltre a concordare con Reinhard-Felice, in aiuto a tale affermazione è presente il campione 17 prelevato dalla decorazione a girale dell'anta destra (Tab. 3; Tav. 6) datato all'epoca moderna<sup>159</sup>. Iconografia quella dei girali ripresa *in toto* dai montanti dei pannelli delle formelle con pavoni (Figg. 24-25). Dal punto di vista stilistico la modanatura milanese si discosta dai temi riccamente scolpiti di inizio IV secolo, come l'arco di Galerio a Tessalonica (Fig. 44): infatti i vari elementi risultano ordinati e semplificati nelle forme, quasi appiattiti e geometrici<sup>160</sup>. È possibile riscontrare simili lavorazioni nei dittici eburnei di fine IX secolo, come quello inserito nel piatto anteriore del *sacramentario di Berengario* (Figg. 45-46) e quello del *dittico con viticci* (Fig. 47) ove gli schemi compositivi della foglia richiamano la semplicità e delicatezza di quella milanese, sebbene siano presenti al centro dell'ornato volatili e leoni per il sacramentario e per il dittico volatili e fiori che interrompono lo sviluppo delle foglie<sup>161</sup>. Tornando alla produzione lapidea, nel pilastrino della *recinzione presbiteriale* (Fig. 48) della basilica di Santa Maria d'Aurona della prima metà dell'VIII secolo – oggi conservati presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco – possiamo riscontrare una lontana somiglianza con i girali ambrosiani<sup>162</sup>. Un ulteriore accostamento è possibile farlo con i frammenti di *ghiera gipsea* del fregio del presbiterio della *Basilica Martyrum* (Fig. 49), conservati al Museo della basilica, della seconda metà del X secolo e facenti parte del rinnovamento della zona absidale<sup>163</sup>. Reinhard-Felice asserisce che

---

<sup>159</sup> Il legno risulta essere di cipresso e corrisponderebbe ai pagamenti del 10 giugno del 1750 per delle assi di tale legno al curato Lanato e del 24 novembre dello stesso anno per il lavoro di intaglio da parte di Antonio Crevenna. *ABSA, V B 1.2-a*.

<sup>160</sup> M.S. Pond Rothman, *The Thematic Organization of the Panel Reliefs on the Arch of Galerius*, «AJA», vol. 81/4, 1977, pp. 427-454.

<sup>161</sup> M. Frazer, *Legatura del sacramentario di Berengario*, in *Monza, il Duomo e i suoi tesori*, a cura di R. Conti, Milano 1988, p. 45 (con ampia bibliografia); H. Fillitz, *Avori di epoca altomedievale* cit., p. 262-264.

<sup>162</sup> R. Cassanelli, *Il complesso monastico di S. Maria d'Aurona. Architettura e liturgia a Milano tra età longobarda e carolingia*, in «HAM», vol. 23/1, 2017, p. 121.

<sup>163</sup> L. Pasquini, *La decorazione a stucco in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, A. Longo (ed.), Ravenna, 2002, pp. 106-235.

la decorazione possa essere datata al VI secolo – proponendo un confronto con i girali in stucco della basilica di San Vitale a Ravenna – o al IX, mantenendo una certa prudenza per l’assegnazione definitiva dell’epoca.

A questo proposito è necessario porre l’attenzione su un *capitello binato con foglie e sirene bicaudate* (Fig. 50) – conservato al Museo Archeologico di Parma e di provenienza ignota – ed un *fregio o pilastrino di reimpiego* (Fig. 51) – conservato al Museo Civico Mons. Domenico Mambrini di Galeata (Forlì-Cesena) – entrambi in marmo e della prima metà del XII secolo<sup>164</sup>. Ambedue presentano caratteristiche molto simili ai girali d’acanto ambrosiani per i movimenti sinuosi delle foglie e l’eleganza dei riccioli che riempiono gli spazi vuoti e riscontrabili, inoltre, nella decorazione dell’arcata centrale della loggia superiore della facciata ambrosiana (Fig. 52). Quadriportico e facciata furono completati durante i lavori di sostituzione del precedente quadriportico voluto da Ansperto verso la fine del XI secolo e gli inizi del XII (→ cap. I.1). Con prudenza, in mancanza di analisi utili alla datazione sui girali del museo e vista la parziale peculiarità di un motivo ornamentale riscontrato ad inizio XII secolo, proporrei di valutare l’ipotesi di un possibile intervento alle porte della basilica in concomitanza con i lavori effettuati dal vescovo Anselmo III da Rho<sup>165</sup>. Questi lavori furono effettuati nel rispetto della precedente tradizione ma modificarono l’alzato della basilica. Rimane aperta quindi e del tutto possibile l’associazione dei girali del museo con la *ghiera gipsea* della seconda metà del X secolo: se così fosse gli interventi di epoca ottoniana sulla basilica non interessarono solamente il catino absidale, ma per l’appunto anche la facciata e la porta. Con ciò, non si spiegherebbe la mancanza di fonti documentarie del X secolo circa gli interventi svolti nella basilica, visti anche i rapporti non buoni fra le due comunità santambrosiane, sempre pronte a rinfacciarsi eventuali lavori una a scapito dell’altra (→ cap. I.1). È quindi da supporre che questa fascia a

---

<sup>164</sup> M.P. Branchi, *Scheda n. 8 “Capitello con sirene e girali”*, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall’Antico al Cinquecento*, vol. 1, a cura di L. Fornari Schianchi, F.M. Ricci, Milano, 1997, pp. 7-8; *Galeata: i monumenti, il museo, gli scavi*, La fotocromo emiliana, Bologna 1983, p. 83.

<sup>165</sup> E. Arslan, *L’architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano vol. 3*, Milano 1954, p. 397-521; *Idem, La scultura romanica*, in *Storia di Milano*, vol. III/4, Milano, 1954, pp. 584-585.

girali sia stata effettuata nel XII secolo, tenendo in considerazione le decorazioni già presenti in basilica.

### *Cornice con elementi vegetali dritti e rovesci – (Figg. 6-7)*

Il tralcio con elementi vegetali dritti e rovesci, che il Goldschmidt associa per disegno e non per elaborazione alla decorazione architettonica delle costruzioni di Diocleziano a Spalato di inizio IV (Fig. 53), si compone di cinque motivi con altrettanti varianti (fig. fare disegni)<sup>166</sup>. Questi partono da un motivo di base composto da due foglie d'acanto arriciate verso un motivo vegetale interno derivato dalla stilizzazione del fusto, come segnalato da Reinhard-Felice<sup>167</sup>. L'avvicinarsi dei cinque motivi non risulta secondo una sequenza ritmica predefinita, come accade per la decorazione di Spalato o sul *sarcofago di Giunio Basso* (Fig. 54) dove le foglie d'acanto risultano molto stilizzate e lontane fra loro in modo da permettere ai riccioli di svilupparsi e dare un effetto di chiaro-scuro e plasticità maggiori<sup>168</sup>. Il modellato milanese risulta essere poco fluido con un rilievo non pronunciato.

A supporto della datazione proposta da Reinhard-Felice al IX secolo vorrei proporre l'accostamento, finora non tenuto in considerazione, con la decorazione degli smalti *cloisonné* (Fig. 55), le cesellature della zoccolatura in lamina d'argento (Fig. 56) e dei supporti per le gemme in lamina d'oro (Fig. 57) dell'*altare aureo* della Basilica ambrosiana<sup>169</sup>. Benché la natura dei materiali sia completamente differente e la lavorazione a cesello renda sinuose le linee delle palmette dando volume, la

---

<sup>166</sup> A. Goldschmidt, *Die Kirchenthür* cit., p. 19; A. Lorenzi, *Il palazzo di Diocleziano a Spalato*, Aión, Firenze 2012; *Idem*, *Forme del paesaggio e forme dell'architettura: Il Palazzo di Diocleziano a Spalato*, in *Colloqui di Architettura 1: Sui fondamenti della composizione*, a cura di R. Pugliese, C. Bergo, Milano 2014, Milano 2014, pp.103-112.

<sup>167</sup> Cfr. M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., pp. 66-67.

<sup>168</sup> D. Rezza, *Un neofita va in Paradiso: Il sarcofago di Giunio Basso*, in «Archivum Sancti Petri: Bollettino d'archivio», vol. 13, Città del Vaticano, 2010.

<sup>169</sup> M. Verità, *Gli smalti dell'Altare d'oro di S. Ambrogio a Milano: indagini analitiche*, in «StAmbr 3», pp. 183.191-204; C. Bertelli, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, vol. II, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1995, pp. 364-368; *Idem*, *L'altare di S. Ambrogio a Milano*, in «FMR. Edizione italiana», vol. 19, 2007, pp. 56-74.

lavorazione a *cloisonné* rimanda ad una minore fluidità. L'altare fu costruito in epoca carolingia sotto Angilberto II – non si è ancora giunti a stabilire se dopo il primo o secondo soggiorno romano<sup>170</sup> – a consacrazione della figura di Ambrogio ed espressione profonda di un culto e ruolo del santo ritrovato dopo il periodo longobardo<sup>171</sup>. La zoccolatura dell'altare a palmette cesellate, gli inserti in lamina d'oro e le lavorazioni a smalto creano delle suggestive cornici alle scene della vita di Cristo (fronte), di Ambrogio (retro) e dei vescovi e angeli (lati meridionale e settentrionale) come per le formelle della porta. L'altare reliquiario che conservava il corpo, punto focale della basilica, veniva anticipato nella sua decorazione sulla porta reliquia che anticipava gli scritti del santo: la porta visibile a tutti, mentre l'altare visibile in ogni suo dettaglio solo in posizione molto ravvicinata e con una sosta prolungata<sup>172</sup>.

Un ulteriore confronto che permette la datazione di questo motivo decorativo al IX secolo è possibile farlo con l'ornato delle *tre placche con medaglione* provenienti dalla medesima rilegatura o grande croce ornata e oggi conservate a Londra e Ravenna (Figg. 58-60)<sup>173</sup>. La placca londinese, con il simbolo dell'evangelista Giovanni, e le due ravennati con il Cristo benedicente e il simbolo dell'evangelista Matteo presentano il medesimo ornamento a palmette, che racchiude i tondi dell'altare aureo e della porta. Anche il dittico con lavanda dei piedi e crocifissione conservato a Bonn (Fig. 61), di bottega milanese di IX secolo, presenta la stessa decorazione e *modus operandi* della porta lignea<sup>174</sup>.

Sorge a questo proposito una domanda: se l'osservazione della cornice con elementi dritti e rovesci richiama la decorazione del IX secolo, come è possibile che l'analisi al radiocarbonio attesti il campione 1 – prelevato dal listello verticale della formella destra con angeli – ad un lasso di tempo tra il 50 e 100 d.C.?

---

<sup>170</sup> I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti* cit., nota n.2, p. 157.

<sup>171</sup> *Ivi*, pp. 137-156.

<sup>172</sup> Per quanto riguarda la fruizione dell'altare aureo si veda: *Ivi*, pp. 141-146.

<sup>173</sup> H. Fillitz, *Avori di epoca altomedievale* cit., p. 272.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 270.

Se si effettua un'osservazione approfondita su tutti i listelli con elementi vegetali dritti e rovesci comparandoli con il campione 1 si potranno notare lievi differenze che vanno ad interessare lo schema della composizione, l'eleganza dei riccioli e la rotondità dell'intagliatura. È quindi possibile identificare, a fronte di ottanta listelli tra verticali e orizzontali, altre undici cornici – sei orizzontali e cinque verticali – corrispondenti alla tipologia di lavorazione del campione n. 1.

Le ulteriori rimodulazioni presenti dei cinque motivi di base del periodo ambrosiano sono dunque da ricondurre al rifacimento del IX secolo.

#### *Cornice con ovuli e dischetti – (figg. 6-7)*

Per i listelli con ovuli separati da dischetti, simili alle decorazioni lapidee (di capitelli o zoccolature) dei tondini con decorazione ad 'astragalo a fusarole e perline sferiche', non è stata proposta nessuna datazione, sebbene il campione 18 (Tab. 4; Tav. 8) prelevato dal retro della cornice della formella con angeli dell'anta sinistra sia risultato databile al II secolo d.C.. Ne possiamo dedurre che molto probabilmente siano coeve delle formelle di epoca ambrosiana.

#### *Cornice con tralci di vite e uccelli beccanti – (fig. 7)*

Per quanto riguarda la cornice delle formelle con tralci di vite e uccelli beccanti secondo Goldschmidt e Reinhard-Felice queste decorazioni sono da attribuire al periodo ambrosiano<sup>175</sup>. Questa iconografia ebbe una felice trasposizione dal mondo pagano, ove era legata al culto del dio Dioniso, al cristianesimo nel quale tali elementi sono associati, a livello metaforico, a Cristo e alla Chiesa, ispirati dal passo evangelico di Giovanni 15,1-8<sup>176</sup>. Si tratta però, per definizione, di immagini 'ambigue' che possono essere interpretate solo in un contesto ben preciso.

---

<sup>175</sup> Ivi, p.64.

<sup>176</sup> F. Massa, *Tra la vigna e la croce: Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, Franz Steiner, Stuttgart 2014, sp. cap. III.

Le foglie risultano molto fitte, movimentate, con la superficie aperta e luminosa e gli spazi fra una e l'altra sono profondamente incavati e creano un contrasto di chiaro-scuro. Questo effetto plastico visivo creato volutamente richiama le decorazioni dei capitelli in marmo del Proconneso degli inizi del VI secolo di Salona, come la *colonna dalla protesis* del Battistero della Battedrale di Salona, oggi conservati al Museo Archeologico di Spalato (Fig. 62)<sup>177</sup>. Un ulteriore confronto potrebbe essere con il decoro della cornice absidale di Santa Sofia ad Istanbul del V-VI secolo (Fig. 63): benché i giochi di chiaro-scuro risultino simili, l'intreccio si presenta meno fitto<sup>178</sup>. È possibile comunque far risalire al periodo ambrosiano tale decorazione a tralci di vite con uccelli beccanti in conseguenza alle analisi al C-14 ed in particolare il campione 5, prelevato da un incavo della cornice della formella dell'anta destra con (Tab. 4; Tav. 8), che risulta essere del periodo tra il 60 e il 340<sup>179</sup>.

### *Picchiotti leonini – (Fig. 11)*

Infine la bibliografia critica prende in considerazione i picchiotti in bronzo con protomi leonine: le analisi XRF hanno evidenziato come i manufatti siano in lega di rame, stagno e zinco definita comunemente bronzo o oricalco, con parti di piombo e impurezze di antimonio e ferro (Tab. 1; Tav. 2)<sup>180</sup>. Il Romussi inizialmente li data al IX secolo, mentre il Goldschmidt li colloca all'inizio del XI secolo<sup>181</sup>. Attualmente Mende, nel suo catalogo sui picchiotti medievali, li assegna alla fase di ricostruzione romanica di fine XI secolo e prima metà del XII secolo<sup>182</sup>. Il recente studio di Muzzin esamina nei

---

<sup>177</sup> A. Goldschmidt, *Die Kirchentür* cit., p. 19; F. Bulic, L. Karaman, *Kaiser Diokletians Palašt in Split*, Zagreb 1929, p. 104; E. Dyggve, *Druga bazilika urbana s baptisterijem u Saloni*, in «Zbornik Filozofskog fakulteta u Zenici», vol. 1, Beograd 1948; D. Rendić-Miočević, *Salonitana christiana. O solinskom baptisterijalnom kompleksu catechumeneum ile consignatorium?*, in «Zbornik Narodnog Muzeja», vol. 8, Narodni Muzej, Beograd 1975, pp. 255-264.

<sup>178</sup> L.E. Butler, *The nave cornices of Hagia Sophia in Istanbul*, Ph. Diss., Univ. Of Pennsylvania 1989, Ann Arbor, 1990, pp. 127-135; A. Paribeni, C. Barsanti, *La scultura in funzione architettonica a Costantinopoli tra V e VI secolo: aspetti tecnici, tipologici e stilistici*, *Acta ArtHist*, XXX/16, 2018, p. 44.

<sup>179</sup> G. Poldi, *Relazione sulle datazioni C-14* cit..

<sup>180</sup> L. Quartana, *Il restauro della porta maggiore* cit., p. 234-236.

<sup>181</sup> C. Romussi, *Sant' Ambrogio* cit., pp. 49-50; A. Goldschmidt, *Die Kirchentür* cit., pp. 16-17.

<sup>182</sup> U. Mende, *Die Turzieher des Mittelalters*, *Bronzegerate des Mittelalters 2*, *Denkmaler Deutscher Kunst*, Berlin 1981, p. 213.

dettagli le caratteristiche peculiari delle due teste leonine e dei due dischi che le coronano sui quali sono presenti delle iscrizioni ad oggi ancora insolite<sup>183</sup>. Sul disco di sinistra sono presenti le parole *felicis et beate* seguite da un'altra lacunosa con nesso ed un'ultima non decifrabile. Per il disco di destra la lettura epigrafica risulta compromessa dalla presenza – probabilmente – di due linee di scrittura intersecate fra loro. Il confronto con altri casi di picchiotti romanici con testo epigrafico mette in luce la possibilità di iscrizioni rivolte alla funzione salvifica del luogo a cui si accede. I leoni sono dettagliatamente cesellati sulla criniera, grandi occhi a mandorla contengono in rilievo le pupille incavate, baffi e orecchi sono anch'essi ben modellati come anche le fauci che risultano differenti: infatti la protome leonina di destra risulta essere lavorata in maniera più accurata e le zanne risultano più corte rispetto a quella di sinistra. Particolari sono gli sguardi dei due leoni che sembra guardino in direzioni differenti: quello di sinistra verso l'alto mentre quello di destra verso il basso. Il confronto con i picchiotti della Cattedrale dell'Assunzione di Maria Vergine e a Sant'Adalberto di Gniezno in Polonia (Fig. 64), di quella di Santa Sofia a Novgorod (Fig. 65) tutti del XII secolo, la diversità stilistica rispetto a quelli della Cattedrale di San Michele di Hildesheim del 1015 (Figg. 66-67) e gli scarsi riferimenti in ambito lombardo fanno supporre che la maestranza fosse sì locale, e quindi formata alla maniera lombarda, ma nel medesimo tempo informata dei modelli d'oltralpe<sup>184</sup>. Si può quindi affermare che i picchiotti leonini appartengano all'intervento effettuato nel XII secolo.

### ***III.2. Rilievi con la Istoria di Davide***

Tenendo presente che i rilievi in opera non corrispondono alla successione reale del racconto davidico, in questa parte del capitolo analizzeremo le formelle in relazione ai

---

<sup>183</sup> Ringrazio la prof.ssa Silvia Muzzin per la disponibilità con la quale mi ha concesso un estratto del suo ultimo articolo prima della stampa. Ora S. Muzzin, *I picchiotti romanici del nord Italia: i casi di Sant'Ambrogio a Milano e di San Nazzaro Sesia*, in «Arte Cristiana», 916, vol. CVIII, Milano 2020, pp. 22-33.

<sup>184</sup> Per quanto concerne il confronto con i batacchi della porta della Cattedrale di Gniezno si veda: U. Mende, A. e I. Hirmer, *Die Bronzetüren des Mittelalters: 800-1200*, München 1983, pp. 84-93.

disegni, effettuati probabilmente tra il XVII e il XVIII secolo prima del restauro del 1749-1751, conservati al Museo della Basilica di Sant' Ambrogio.

I disegni sono la fedele riproduzione grafica delle scene dei pannelli davidici e ci forniscono un'indicazione sulla successione delle scene prima dell'intervento del IX o XII secolo che modificarono l'assetto costitutivo della porta in funzione di un riadeguamento architettonico.

La successione degli episodi, intuita da Mrozko, proposta da Reinhard-Felice con una lettura dal basso sempre da sinistra a destra, è ora messa in relazione con quella proposta successivamente da Isabella Vay e da cui differisce per l'assegnazione biblica di alcune formelle<sup>185</sup>.

Formelle	M. Reinhard-Felice	I. Vay
A inf.	<p>Davide al pascolo: 1Sam 17,34-35</p> <p>Ma Davide disse a Saul: «Il tuo servo custodiva il gregge di suo padre e veniva talvolta un leone o un orso a portar via una pecora dal gregge. Allora lo inseguivo, lo abbattevo e strappavo la preda dalla sua bocca. Se si rivoltava contro di me, l'afferravo per le mascelle, l'abbattevo e lo uccidevo.</p>	<p>1Sam 16,11</p> <p>Samuele chiese a Iesse: «Sono qui tutti i giovani?». Rispose Iesse: «Rimane ancora il più piccolo che ora sta a pascolare il gregge». Samuele ordinò a Iesse: «Manda a prenderlo, perché non ci metteremo a tavola prima che egli sia venuto qui».</p>
A sup.	<p>Samuele cerca Davide tra i figli di Iesse: 1Sam 16,11</p> <p>Samuele chiese a Iesse: «Sono qui tutti i giovani?». Rispose Iesse: «Rimane ancora il più piccolo che ora sta a pascolare il gregge». Samuele ordinò a Iesse: «Manda a prenderlo, perché non ci metteremo a tavola prima che egli sia venuto qui».</p>	<p>1Sam 16,6-10</p> <p>Quando furono entrati, egli osservò Eliab e chiese: «È forse davanti al Signore il suo consacrato?». Il Signore rispose a Samuele: «Non guardare al suo aspetto né all'imponenza della sua statura. Io l'ho scartato, perché io non guardo ciò che guarda l'uomo. L'uomo guarda l'apparenza, il Signore guarda il cuore». Iesse fece allora venire Abinadab e lo presentò a Samuele, ma questi disse: «Nemmeno su costui cade la scelta del Signore». Iesse fece passare Samma e quegli disse: «Nemmeno su costui cade la scelta del Signore». Iesse presentò a Samuele i suoi sette figli e Samuele ripeté a Iesse: «Il Signore non ha scelto nessuno di questi».</p>
B inf.	<p>Davide viene chiamato a casa da un messo: 1Sam 16,12</p> <p>Quegli mandò a chiamarlo e lo fece venire. Era fulvo, con begli occhi e gentile di aspetto. Disse il Signore: «Alzati e ungi: è lui!».</p>	<p>1Sam 16,11-12</p> <p>Samuele chiese a Iesse: «Sono qui tutti i giovani?». Rispose Iesse: «Rimane ancora il più piccolo che ora sta a pascolare il gregge». Samuele ordinò a Iesse: «Manda a prenderlo, perché non ci metteremo a tavola prima che egli sia venuto qui». Quegli mandò a chiamarlo e lo fece venire. Era fulvo, con begli occhi e gentile di aspetto. Disse il Signore: «Alzati e ungi: è lui!».</p>

<sup>185</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 73; I. Vay, R. Cacitti, *Le porte* cit., p. 91.

B sup.	Unzione di Davide: 1Sam 16,13	
	Samuele prese il corno dell'olio e lo consacrò con l'unzione in mezzo ai suoi fratelli, e lo spirito del Signore si posò su Davide da quel giorno in poi.	
C	Samuele accompagna Davide alla corte di Saul: 1Sam 16,21a	1Sam 16,19-20 (scena D Reinhard)
	Davide giunse da Saul e cominciò a stare alla sua presenza.	Saul mandò messaggeri a Iesse con quest'invito: «Mandami Davide tuo figlio, quello che sta con il gregge». Iesse preparò un asino e provvide pane e un otre di vino e un capretto, affidò tutto a Davide suo figlio e lo inviò a Saul.
D	Davide diventa lo scudiero di Saul (?): 1Sam 16,21b	1Sam 16,21-22 (scena C Reinhard)
	Saul gli si affezionò molto e Davide divenne suo scudiero.	Davide giunse da Saul e cominciò a stare alla sua presenza. Saul gli si affezionò molto e Davide divenne suo scudiero. E Saul mandò a dire a Iesse: «Rimanga Davide con me, perché ha trovato grazia ai miei occhi».
E inf.	Davide suona la cetra al cospetto di Saul: 1Sam 16,23	
	Quando dunque lo spirito sovrumano investiva Saul, Davide prendeva in mano la cetra e suonava: Saul si calmava e si sentiva meglio e lo spirito cattivo si ritirava da lui.	
E sup.	Davide fra le schiere di Saul raccoglie informazioni su Golia: 1Sam 16,26-27.30	1Sam 17,31ss
	Davide domandava agli uomini che stavano attorno a lui: «Che faranno dunque all'uomo che eliminerà questo Filisteo e farà cessare la vergogna da Israele? E chi è mai questo Filisteo non circonciso per insultare le schiere del Dio vivente?». Tutti gli rispondevano la stessa cosa: «Così e così si farà all'uomo che lo eliminerà». Si allontanò da lui, si rivolse a un altro e fece la stessa domanda e tutti gli diedero la stessa risposta.	Sentendo le domande che faceva Davide, pensarono di riferirle a Saul e questi lo fece venire a sé.
F inf.	Davide comunica a Saul di voler uccidere Golia: 1Sam 17,32	1Sam 17,32-37
	Davide disse a Saul: «Nessuno si perda d'animo a causa di costui. Il tuo servo andrà a combattere con questo Filisteo».	Davide disse a Saul: «Nessuno si perda d'animo a causa di costui. Il tuo servo andrà a combattere con questo Filisteo». Saul rispose a Davide: «Tu non puoi andare contro questo Filisteo a battersi con lui: tu sei un ragazzo e costui è uomo d'armi fin dalla sua giovinezza». Ma Davide disse a Saul: «Il tuo servo custodiva il gregge di suo padre e veniva talvolta un leone o un orso a portar via una pecora dal gregge. Allora lo inseguivo, lo abbattevo e strappavo la preda dalla sua bocca. Se si rivoltava contro di me, l'afferravo per le mascelle, l'abbattevo e lo uccidevo. Il tuo servo ha abbattuto il leone e l'orso. Codesto Filisteo non circonciso farà la stessa fine di quelli, perché ha insultato le schiere del Dio vivente». Davide aggiunse: «Il Signore che mi ha liberato dalle unghie del leone e dalle unghie dell'orso, mi libererà anche dalle mani di questo Filisteo». Saul rispose a Davide: «Ebbene va' e il Signore sia con te».
F sup.	Davide veste l'armatura di Saul: 1Sam 17,38	
	Saul rivestì Davide della sua armatura, gli mise in capo un elmo di bronzo e gli fece indossare la corazza.	
G	Davide affronta Golia: 1Sam 17,48-49a	1Sam 17,41-48
	Appena il Filisteo si mosse avvicinandosi incontro a Davide, questi corse prontamente al luogo del combattimento incontro al Filisteo. Davide cacciò la mano nella bisaccia,	Il Filisteo avanzava passo passo, avvicinandosi a Davide, mentre il suo scudiero lo precedeva. Il Filisteo scrutava Davide e, quando lo vide bene, ne ebbe disprezzo, perché era un ragazzo, fulvo di

	ne trasse una pietra, la lanciò con la fionda e colpì il Filisteo in fronte.	capelli e di bell'aspetto. Il Filisteo gridò verso Davide: «Sono io forse un cane, perché tu venga a me con un bastone?». E quel Filisteo maledisse Davide in nome dei suoi dei. Poi il Filisteo gridò a Davide: «Fatti avanti e darò le tue carni agli uccelli del cielo e alle bestie selvatiche». Davide rispose al Filisteo: «Tu vieni a me con la spada, con la lancia e con l'asta. Io vengo a te nel nome del Signore degli eserciti, Dio delle schiere d'Israele, che tu hai insultato. In questo stesso giorno, il Signore ti farà cadere nelle mie mani. Io ti abatterò e staccherò la testa dal tuo corpo e getterò i cadaveri dell'esercito filisteo agli uccelli del cielo e alle bestie selvatiche; tutta la terra saprà che vi è un Dio in Israele. Tutta questa moltitudine saprà che il Signore non salva per mezzo della spada o della lancia, perché il Signore è arbitro della lotta e vi metterà certo nelle nostre mani». Appena il Filisteo si mosse avvicinandosi incontro a Davide, questi corse prontamente al luogo del combattimento incontro al Filisteo.
H	<p> Davide uccide Golia: 1Sam 17,51a</p> <p> Davide fece un salto e fu sopra il Filisteo, prese la sua spada, la sguainò e lo uccise, poi con quella gli tagliò la testa.</p>	<p> 1Sam 17,49-50</p> <p> Davide cacciò la mano nella bisaccia, ne trasse una pietra, la lanciò con la fionda e colpì il Filisteo in fronte. La pietra s'infisse nella fronte di lui che cadde con la faccia a terra. <b>50</b> Così Davide ebbe il sopravvento sul Filisteo con la fionda e con la pietra e lo colpì e uccise, benché Davide non avesse spada.</p>
I inf.	<p> L'invidia e il dispiacere di Saul di fronte al successo di Davide: 1Sam 18,7-9</p> <p> Le donne danzavano e cantavano alternandosi: «Saul ha ucciso i suoi mille, Davide i suoi diecimila». Saul ne fu molto irritato e gli parvero cattive quelle parole. Diceva: «Hanno dato a Davide diecimila, a me ne hanno dato mille. Non gli manca altro che il regno». Così da quel giorno in poi Saul si ingelosì di Davide.</p>	<p> 1Sam 18,1-5 (scena L inf. Reinhard)</p> <p> Quando Davide ebbe finito di parlare con Saul, l'anima di Gionata s'era già talmente legata all'anima di Davide, che Gionata lo amò come se stesso. Saul in quel giorno lo prese con sé e non lo lasciò tornare a casa di suo padre. Gionata strinse con Davide un patto, perché lo amava come se stesso. Gionata si tolse il mantello che indossava e lo diede a Davide e vi aggiunse i suoi abiti, la sua spada, il suo arco e la cintura. Davide riusciva in tutti gli incarichi che Saul gli affidava, così che Saul lo pose al comando dei guerrieri ed era gradito a tutto il popolo e anche ai ministri di Saul.</p>
I sup.	<p> Il primo tentativo da parte di Saul di uccidere Davide: 1Sam 18,11</p> <p> Saul impugnò la lancia, pensando: «Inchioderò Davide al muro!». Ma Davide gli sfuggì davanti per due volte.</p>	<p> 1Sam 18,6-7 (scena L sup. Reinhard)</p> <p> Al loro rientrare, mentre Davide tornava dall'uccisione del Filisteo, uscirono le donne da tutte le città d'Israele a cantare e a danzare incontro al re Saul, accompagnandosi con i timpani, con grida di gioia e con sistri. Le donne danzavano e cantavano alternandosi: «Saul ha ucciso i suoi mille, Davide i suoi diecimila».</p>
L inf.	<p> Saul comunica a suo figlio Gionata e ai ministri di voler uccidere Davide: 1Sam 19,1a</p> <p> Saul comunicò a Gionata suo figlio e ai suoi ministri di aver deciso di uccidere Davide.</p>	<p> 1Sam 18,17ss (scena I inf. Reinhard)</p> <p> Ora Saul disse a Davide: «Ecco Merab, mia figlia maggiore. La do in moglie a te. Tu dovrai essere il mio guerriero e combatterai le battaglie del Signore». Saul pensava: «Non sia contro di lui la mia mano, ma contro di lui sia la mano dei Filistei». Davide rispose a Saul: «Chi sono io e che importanza ha la famiglia di mio padre in Israele, perché io possa diventare genero del re?».</p>

L sup.	<p>Davide trionfa dopo aver sconfitto per la seconda volta i filistei: 1Sam 19,8</p> <p>La guerra si riaccese e Davide uscì a combattere i Filistei e inflisse loro una grande sconfitta, sicché si dettero alla fuga davanti a lui.</p>	<p>1Sam 18,25-27 (scena I sup. Reinhard)</p> <p>Allora Saul disse: «Riferite a Davide: Il re non pretende il prezzo nuziale, ma solo cento prepuzi di Filistei, perché sia fatta vendetta dei nemici del re». Saul pensava di far cadere Davide in mano ai Filistei. I ministri di lui riferirono a Davide queste parole e piacque a Davide tale condizione per diventare genero del re. Non erano ancora passati i giorni fissati, quando Davide si alzò, partì con i suoi uomini e uccise tra i Filistei duecento uomini. Davide riportò i loro prepuzi e li contò davanti al re per diventare genero del re.</p>
--------	--	---

Come è possibile notare nello schema proposto, le formelle C e D sono invertite nell'ordine e anche I e L, oltre ad avere nella maggior parte delle scene riferimenti biblici differenti.

Confrontando i vari intagli dei pannelli della porta (Figg. 4-25) e i disegni a sanguigna conservati al museo della basilica (Figg. 68-72) credo che l'ipotesi più plausibile per l'assegnazione delle scene bibliche dal primo libro di Samuele sia quella di Isabella Vay, fatta eccezione per la fascia inferiore della formella A conservata al museo diocesano che racconta un episodio del passato, ma coerente con il susseguirsi del racconto biblico e della scena inferiore della formella I: questo poiché viene proposta una lettura più lineare e serrata delle vicende legate alla giovinezza di Davide prima di fuggire da Saul (1Sam 19 ss.). È necessario sottolineare che nel racconto attribuito al profeta Samuele – nella versione ebraica della Bibbia i due libri sono una sola opera, mentre nella versione dei LXX risultano accorpati ai libri dei Re divenendo così 1Re e 2Re – si hanno molte interpolazioni di tradizioni parallele, in quanto il testo originale ebraico risulta essere uno dei peggiori conservati dell'intero Antico Testamento<sup>186</sup>. I libri di Samuele sono molto interessanti per il presente studio perché, secondo de Vaux, «propongono le condizioni e le difficoltà di un regno di Dio sulla terra»<sup>187</sup>. Le scene della porta ripropongono l'inizio di questo ideale che si raggiungerà solamente sotto Davide: apice della transizione dal governo dei giudici a quello della prima monarchia

<sup>186</sup> F. Polak, s.v. *Samuel, First and Second Books of*, in «EDSS», p. 820.

<sup>187</sup> R. de Vaux, *Introduzione ai libri di Giosuè, dei Giudici, di Rut, di Samuele e dei Re*, La Bibbia di Gerusalemme, EDB, Trento 2011, pp. 424-426, sp. 426.

di Saul, per concludersi con le varie infedeltà dei successori di Davide e Salomone che saranno la rovina dell'intera nazione di Israele. I pannelli divengono, per lo spettatore ideale e che ha una certa cultura cristiana, *memento* della vita di Cristo<sup>188</sup>. L'uccisione di Golia può essere intesa, secondo il parere dei padri della Chiesa, come la vittoria di Cristo sul diavolo; l'ostilità subita da Davide prepara quella subita dal Redentore – e di ogni uomo reso figlio e fratello per mezzo del battesimo<sup>189</sup>.

Rimane aperta invece la questione sulla collocazione originale delle formelle, almeno per quanto riguarda *C, D, I e L*.

Prima di procedere con l'ipotesi ricostruttiva è bene però soffermarci sull'analisi iconografica della storia di Davide inserita nel modello di tecnica narrativa usuale agli artisti romani nel corso dei secoli e sviluppata in molti cicli storici. Ne sono un esempio a Roma l'Arco di Settimio Severo e l'Arco di Costantino e a Tessalonica quello di Galerio ove sono narrate le battaglie e vengono usate immagini trionfali che uniscono il racconto storico a un significato simbolico<sup>190</sup>. Una tecnica quella di alternare le scene tra *narrativa/analitica* e *cerimoniali/panegiriche*, che Schönebeck riscontra principalmente sull'arco di Tessalonica, ma che secondo Reinhard-Felice è possibile applicare anche alla porta della basilica secondo un «modo narrativo del poi...e poi» caratterizzato dalla veloce sequenza degli eventi rappresentati<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> In riferimento alle modalità di fruizione e alla «funzione sociale reale e simbolica» dell'immagine si rimanda a H. Belting, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Nuova Alfa, Bologna 1986.

<sup>189</sup> Il riferimento al cammino di espiiazione compiuto da ogni uomo, in relazione con i testi ambrosiani, è uno dei temi del prossimo capitolo. inoltre fu trattato da diversi padri della chiesa come ad esempio Ippolito nel *De David et Goliah*, lo stesso Ambrogio, Tertulliano in *La carne di Cristo* per citarne alcuni.

<sup>190</sup> M. S. Pond Rothman, *The Thematic Organization* cit., p. 449.

<sup>191</sup> H. von Schönebeck, *Die zyklische Ordnung der Triumphalreliefs am Galeriusbogen in Saloniki*, in «BZ», vol. 37, 1937, p. 364f; Cfr. M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum...*, op. cit., p. 78; H. L. Kessler, *The Christian realm: Narrative Representations*, in K. Weitzmann (ed.), *Age of spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seven Century*, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, Princeton University Press, New York 1979, pp. 449-456; I. Foletti, M. Gianandrea, *Zona liminale. Il nartece di Santa Sabina*, pp. 131-152.

*Davide al pascolo: 1Sam 17,34-35 (A inf. – Figg. 22.68 )*

In questa prima formella Davide viene rappresentato con la tunica e il mantello corti mentre insegue il leone fra le pecore del gregge di suo padre. La figura di Davide risulta essere fortemente compromessa a causa dell'asportazione meccanica totale del braccio sinistro e del volto oltre che di parte del braccio destro, delle gambe e del bastone. Anche gli animali (pecore e leone) e gli elementi naturali, quali l'albero e il rialzo roccioso, sono stati asportati parzialmente. L'intera formella è priva della parte sinistra in quanto fu tagliata per l'eccessiva 'manomissione' e per riutilizzarla probabilmente in seguito.

La scena di Davide che protegge il gregge rincorrendo il leone riprende un motivo narrativo già presente nell'arte greca e romana che è quello della caccia al leone, al cinghiale o ad altri animali<sup>192</sup>. L'arte venatoria era considerata dagli antichi un'ottima «scuola di guerra» per i *miles* affinché potessero sviluppare destrezza, autocontrollo e forza fisica<sup>193</sup>.

Un esempio sono il *Sarcofago di Meleagro* della Galleria Doria Pamphilj, risalente al 180-190 d.C., che riprende un mito greco riprodotto anche sul *vaso Françoise*, e i mosaici di *Villa del Casale* a Piazza Armerina<sup>194</sup>. Per quanto riguarda gli avori la scena di Davide che caccia il leone è presente sul fronte del *Cofanetto nuziale con storie di David* conservato al museo di Palazzo Venezia e datato verso la fine del IX secolo e l'inizio del X<sup>195</sup>. Il tema di Davide/cacciatore è ripreso inoltre nel salterio *Paris grec. 139 (f. 2v)*,

---

<sup>192</sup> Sono giunti sino a noi trattati sulla caccia in prosa, versi e trattati tecnici composti tra il IV secolo a.C. e il III secolo d.C.. Ne sono un esempio il *Cinegetico di Senofonte*, di metà IV a.C., o il *Cinegetico di Marco Aurelio Olimpo Nemesiano*, del 283-284 d.C., di cui ci sono giunti solamente 325 versi.

<sup>193</sup> Cfr. J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris 1951, p. 483; G. Brescia, *Il Miles alla sbarra. Quintiliano: Declamazioni maggiori, III*, Edipuglia, Bari 2004, p. 96.

<sup>194</sup> P. Zanker, B.C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di Gianfranco Adornato, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 353; A. Carandini, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, in «*Studi miscellanei, Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma*», 7, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1964, p. 52; O. Franco, *Cacce mitiche e mito della caccia: i mosaici in Sicilia e Africa proconsolare*, Università di Pisa, tesi di laurea, p. 68-80, <<https://core.ac.uk/download/pdf/79615827.pdf>> (verificato il 09/06/2020).

<sup>195</sup> Cofanetto nuziale con Storie di David, IX-X sec., Avorio, cm 12x6,2x11,7, Inv. 1491. Scheda di cat. Online:

di metà X secolo e su uno dei due *piatti argentei* più piccoli provenienti da Cipro, realizzati tra il 613 e il 630 d.C.<sup>196</sup>. In questi ultimi tre confronti Davide afferra per la criniera il leone richiamando l'iconografia di Eracle o di Sansone.

La scena di *A inf.* invece si concentra sul giovane che insegue il felino: questo risulta come un *unicum* nel panorama figurativo cristiano, ma trova riscontri nell'arte greca e romana, in particolare nelle opere sopracitate.

### *Samuele cerca Davide tra i figli di Iesse: 1Sam 16,6-10 (A sup. – Figg. 22.68)*

Al centro della scena troviamo il profeta Samuele vestito con tunica lunga e pallio nell'atteggiamento dell'*adlocutio* che richiama la cultura romana imperiale<sup>197</sup>. Anche gli altri personaggi, Iesse e i suoi figli, sono vestiti nel medesimo modo con tunica e pallio fermato in vita e avvolto sul braccio sinistro. Le condizioni del degrado antropico, causato dalla rimozione meccanica di teste e mani, sono le medesime di *A inf.*: è possibile comunque identificare la figura di Iesse, posto alla sinistra del profeta, per il gesto delle due mani appoggiate sul grembo in atteggiamento di ascolto.

Interessante risulta il confronto di Reinhard-Felice con gli affreschi siriani della parete occidentale della sinagoga di Dura-Europos, datati agli inizi del III secolo d.C., che traggono spunto dall'arte romana e con le immagini della famiglia antonina conservate al Museo del Cairo<sup>198</sup>. È possibile comunque affermare che questa tipologia di

---

<<http://museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/139/cofanetto-con-storie-di-david#:~:text=IX%2DXII%20sec.&text=II%20prezioso%20cofanetto%20eburneo%20%C3%A8,inconorazione%20a%20re%20d'Israele.>> (verificato il 09/06/2020).

<sup>196</sup> Per il salterio parigino s.v. il cat. online: <<http://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc214812>> (verificato il 09/06/2020). Il piatto di Cipro riprende nella sua iconografia anche il perduto piatto di Kama. H. L. Kessler, *The Christian realm: Narrative Representations*, in K. Weitzmann (ed.), *Age of spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seven Century*, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, Princeton University Press, New York 1979, pp. 451-479, n. 429.

<sup>197</sup> S.v. *Adlocutio* in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol I/1, 1875-1919, pp. 69-70.

<sup>198</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 41; R.M. Jensen, *The Dura Europos Synagogue, Early-Christian Art, and Religious Life in Dura Europos*, in «*Jews, christians, and polytheist in the ancient synagogue. Cultural interaction during the Greco-Roman period*», Routledge, London/New York 1999, pp. 174-189.

rappresentazione – personaggi affiancati uno all’altro e disposti su più livelli apparenti – è riscontrabile in molte raffigurazioni dell’arte imperiale e post imperiale<sup>199</sup>.

***Davide viene chiamato a casa da un messo: 1Sam 16,11-12 (B inf. – Fig. 23)***

In questa seconda formella Davide viene raffigurato al centro della scena vestito alla stessa maniera della *A inf.*, seduto su una roccia mentre appoggia i piedi, su cui si intravedono i segni degli stivaletti, sul leone abbattuto. A destra sono presenti delle pecore e un orso esanime fra le rocce; a sinistra invece si erge la figura del messo con il braccio destro alzato nell’atto di chiamare il pastorello. Il paesaggio scolpito colloca la scena nel medesimo ambiente di *A inf.*. La formella risulta essere parzialmente recisa nella sua larghezza e presenta i medesimi segni di rimozione di teste e arti del pannello precedente.

I riferimenti iconografici per questa scena risultano essere i più vari. Infatti secondo Mrozko il pannello richiama uno dei *piatti argentei di Cipro*, datato ai primi del VII secolo, con alcune discrepanze nell’abito di Davide e l’assenza della cetra nell’immagine milanese<sup>200</sup>. Anche questa scena rappresenta un *unicum* interessante per la presenza del leone ai piedi del fanciullo. Tale raffigurazione richiama l’iconografia trionfale dell’imperatore che seduto in trono poggia i piedi sul nemico sconfitto, come si può vedere nell’*Arco di Galerio*, e del Cristo in trono con i piedi poggiati sulla personificazione del mondo, come scolpito sul *sarcofago di Giunio Basso*<sup>201</sup>.

***Unzione di Davide: 1Sam16,13 (B sup. – Fig. 23)***

In questa scena superiore Samuele al centro sorregge il pallio con la mano sinistra e con la destra unge Davide re di Israele. Il fanciullo è scolpito più piccolo rispetto alle altre figure e con gli stessi vestiti delle scene precedenti. Tutt’attorno sono disposti i

---

<sup>199</sup> Un esempio è la processione per il voto all’Ara della famiglia di Augusto rappresentata sui lati nord e sud. O. Rossini, *Ara Pacis, Electa*, Milano 2006.

<sup>200</sup> T. Mrozko, *The original programme* cit., p. 85; H.C. Evans, in «*Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th – 9th Century*», catalogue of the exhibition, ed. by H.C. Evans with B. Ratliff, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012, pp. 16-17, n. 6A-F.

<sup>201</sup> M.S. Pond Rothman, *The Thematic Organization* cit., pp. 436-437.

fratelli, anche loro in tunica e pallio come Samuele, e il padre Iesse che assiste all'unzione del figlio. Tutte le teste, la gamba con il braccio destro e parte della tunica di Davide, il braccio destro di Samuele e alcuni piedi risultano essere stati asportati e la superficie resa liscia forse come predisposizione per un successivo intervento di ripristino.

L'iconografia qui rappresentata, come afferma Reinhard-Felice, riprende un modello compositivo tardoantico che ispirò probabilmente anche la miniatura del *Paris Grec. 139 (f. 3v)* nel corso del X secolo<sup>202</sup>. Nel rilievo milanese si intravede la figura di Iesse posta dietro il figlio Davide. Questa disposizione, a mio parere, sembra creare simmetria con la figura di Samuele posto a specchio. L'unzione di Davide risulta essere il perno centrale dell'intera composizione, che è inoltre bilanciata dalla presenza degli altri personaggi.

#### *Iesse invia Davide a Saul: 1Sam 16,19-20 (C – Fig. 18)*

La composizione della scena del primo dei pannelli più piccoli risulta posta in equilibrio dalla presenza di quattro personaggi per parte. La figura del re Saul, completamente rifatta nel restauro del 1750, come affermato anche da Goldschmidt, tiene in mano un rotolo che è il centro della scena<sup>203</sup>. Purtroppo però non ci è più possibile definire se l'intervento del XVIII secolo riproducesse la medesima scena. Alla destra di Saul sono presenti tre guerrieri con lancia e scudo: a noi è pervenuto solamente lo scudo impugnato con la mano sinistra. Nella parte sinistra del pannello sono rappresentati il profeta Samuele che presenta Davide al re. Samuele, a livello compositivo, risulta essere il corrispettivo di Saul e garante della scelta e dei favori divini ricaduti sul fanciullo Davide. Questa contrapposizione richiama il versetto «Mi pento di aver fatto regnare Saul, perché si è allontanato da me e non ha rispettato la mia parola» (1Sam 15,11) e ancora «Fino a quando piangerai su Saul, mentre io l'ho

---

<sup>202</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 43; H. Buchthal, *The miniatures of Paris psalter. A study in middle Byzantine painting*, in «Studies of the Warburg Institute», vol. 2, Kraus Reprint, Nendeln 1968, pp. 13-75.

<sup>203</sup> A. Goldschmidt, *Die Kirchentüre* cit., p. 15.

ripudiato perché non regni su Israele?» (1Sam 16,1). A sinistra ci sono due figure in tunica e pallio che potrebbero essere, secondo la ricostruzione della Reinhard-Felice, la rappresentazione del popolo d'Israele<sup>204</sup>. A mio avviso l'inserimento di questi personaggi, forse rappresentanti la corte del re, è da ricondurre ad un semplice bilanciamento dell'intera composizione.

L'intervento di restauro del 1750 non interessò solamente la figura di Saul ma tutte le teste e le gambe dei personaggi, oltre al piano d'appoggio. I paragoni di Suckale e di Weitzmann tra uno dei *Piatti di Cipro* – raffigurante Davide con Samuele alla presenza di Saul e di due soldati – con una scena del *cofanetto eburneo* conservato nel Tesoro della Cattedrale di Sens – ove Davide è raffigurato assieme ad un capretto come è scritto in 1Sam 16,20 – non trovano riscontro con il pannello della porta ambrosiana<sup>205</sup>. Il cofanetto eburneo può comunque essere utile per identificare il personaggio fra Davide e Saul in quanto è presente l'iscrizione con il nome sopra la testa. È quindi possibile identificare il profeta Samuele e non Iesse, come Goldschmidt proponeva<sup>206</sup>. La figura di Saul viene ripresa specularmente dalle formelle successive ed è vestito di tunica e clamide fissato con una fibbia alla spalla sinistra: questo fu certamente un errore degli intagliatori in quanto la fibbia veniva portata sulla spalla destra come mostra ad esempio l'effigie di Valentiniano II sul missorio di Teodosio di fine IV secolo o sul *Solido* di Eugenio coniato 392 e il 394<sup>207</sup>. Per quanto riguarda il rotolo impugnato dal re con la mano destra Reinhard-Felice, dando per certo che fosse presente anche in origine, lo associa al ruolo che i re veterotestamentari hanno di trasmettere la Parola di Dio<sup>208</sup>: sono personalmente più propensa a pensare che il braccio destro di Saul in

---

<sup>204</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 54.

<sup>205</sup> G. Suckale-Redlefsen, *Die Bilderzyklen zum Davidsleben, von den Anfängen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, diss., München 1972, p.46; K. Weitzmann, *Prolegomena to a study of the Cyprus plates*, in «Byzantine liturgical psalters and gospels», London 1980, p. 108; H. L. Kessler, *The Christian realm* cit., pp. 477-479.

<sup>206</sup> A. Goldschmidt, *Die Kirkentüre* cit., p. 15.

<sup>207</sup> A. Effenberger, *Das Theodosius-Missorium von 388: Anmerkungen zur politischen Ikonographie in der Spätantike*, in *Novum millennium: studies on Byzantine history and culture dedicated to Paul Speck*, a cura di C. Sode, S. Takács, Aldershot, Ashgate 2001, pp. 97-108; Cohen 6. RIC IX, n. 45.

<sup>208</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 46.

origine fosse alzato nell'atto di interloquire con Samuele e Davide, come afferma Sittl<sup>209</sup>. Infine i tre soldati accanto a Saul si discostano fortemente dalla rappresentazione delle guardie imperiali presenti ad esempio sul *missorio di Teodosio*, ma richiamano fortemente l'atteggiamento, anche del corpo, di quelle presenti sul *Piatto di Cipro*<sup>210</sup>. La tunica corta, l'utilizzo della lancia e dello scudo fanno pensare ai numerosi mutamenti dell'armatura dei soldati avvenuti nel corso dei primi secoli grazie all'influsso delle popolazioni germaniche che venivano conquistate<sup>211</sup>.

*Davide diventa lo scudiero di Saul (?): 1Sam 16,21-22 (D)*

Di questa formella è possibile solamente ipotizzare il contenuto in quanto non è pervenuta nemmeno tra i disegni a sanguigna del museo della basilica. I versetti scelti dal primo libro di Samuele collegano la lettura della formella precedente con quella successiva a due livelli compositivi.

*Davide suona la cetra al cospetto di Saul: 1Sam 16,23 (E inf. – Figg. 16.69)*

Nel registro inferiore di questo pannello è presente Saul al centro vestito di tunica e clamide fissato sulla spalla destra, a differenza della formella precedente. Il copricapo è frutto del restauro del 1750 ed è quindi da considerarsi come una invenzione del restauratore in quanto non trova riscontri in epoca tardo antica e successiva. La mano sinistra è appoggiata al bracciolo del trono mentre la destra è presumibilmente portata verso il petto: questo lo possiamo affermare per la presenza della coppia grafica a sanguigna del pannello. Nel restauro il braccio tronco venne completamente eliminato. Un serpente è avvinghiato alla gamba destra del trono: una probabile allegoria dello spirito maligno che si impossessava di Saul. Alla sinistra troviamo Davide in piedi che suona la cetra con accanto un soldato: è vestito di tunica e pallio, diversamente dalle scene precedenti ove era in tunica corta e mantello. Il soldato è privo di braccia

---

<sup>209</sup> K. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, (ripr. facs. dell'ed. Leipzig B.G. Teubner, 1890) Hildesheim/New York, p. 284.

<sup>210</sup> H. L. Kessler, *The Christian realm cit.*, p. 478

<sup>211</sup> P. Sannazaro, *L'organizzazione militare*, in *Milano capitale dell'impero cit.*, p. 53.

sebbene, sempre attraverso le copie grafiche a sanguigna, è possibile riscontrare che teneva impugnata nella destra una lancia. Al lato opposto a questa scena troviamo un gruppo di case sebbene fosse presente anche una quarta figura non identificata e vestita di sola tunica. Questa parte con edifici di forma geometrica è una ricostruzione del restauro settecentesco, come evidenziano le analisi al radiocarbonio (Tab. 4; Tavv. 8, 10)<sup>212</sup>.

Il motivo architettonico sullo sfondo, dietro le figure di Saul e Davide con capitelli corinzi rielaborati, ha la funzione di contestualizzazione del luogo definendo uno spazio scenico tipico dei monumenti romani, ma anche della pittura ad affresco o vascolare greca e romana<sup>213</sup>. L'abito di Davide richiama quello del citaredo ed in particolare della figura di Orfeo su un affresco di Pompei<sup>214</sup>. La figura a destra, eliminata dal restauro del Settecento, è identificabile probabilmente con Gionata, figlio di Saul e amico di Davide: lo si deduce da una miniatura del *Psalmenkommentar mit Bilderzyklus zum Leben Davids* di Pietro Lombardo conservato nella Biblioteca di Bamberg che testimonia la presenza del giovane vestito di una semplice tunica, intento ad ascoltare la musica e al di sopra del quale è riportato il nome<sup>215</sup>.

#### *Davide viene convocato da Saul: 1Sam 17,31ss (E sup. – Figg. 16.69)*

Nel registro superiore si presenta una scena molto affollata. Al centro troviamo il re Saul che, diversamente dai rilievi precedenti, si trova in piedi ed è vestito sempre con tunica e clamide fissata sulla spalla destra. Il braccio sinistro è piegato e tiene con la mano il *rotulus*, mentre la mano destra è appoggiata al petto. Questo movimento è in

---

<sup>212</sup> G. Poldi, *Relazione sulle datazioni C-14* cit..

<sup>213</sup> D. Favro, *Construction Traffic in Imperial Rome: Building the Arch of Septimius Severus*, in *Rome, Ostia, Pompeii: Movement and Space*, a cura di R. Laurence, D.J. Newsome, Oxford 2011, pp. 332-360; J. Boardman, *Storia dei vasi greci: vasai, pittori e decorazioni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, Roma 2004, pp. 269-281;

<sup>214</sup> W. K. C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*, Parigi 1956, p.33.

<sup>215</sup> Si tratta del manoscritto *Msc.Bibl.59* di XII secolo conservato alla Staatsbibliothek di Bamberg [<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000025482>] (verificato 11/06/2020); W. Augustyn, *Zur Illustration von Psalterien und Psalterkommentaren in Italien vom frühen 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, in *The Illuminated Psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F.O. von Büttner, Turnhout, Belgium 2004, p. 175.

contrapposizione con quello delle gambe, come a formare il chiasmo tanto caro alla statuaria greca e romana. Accanto a lui a sinistra è presente Davide che ritroviamo con tunica e un pallio avvolto sul braccio sinistro, entrambi corti. Il braccio destro è portato al petto in un gesto ossequioso come per confermare ciò che è stato riferito al re circa la sua curiosità su Golia il Filisteo. A coronamento della scena ci sono quattro soldati con scudo e lancia; l'unico a conservare parte dell'asta dell'arma è quello immediatamente alla sinistra di Saul.

La presenza dei quattro soldati armati e di Saul in piedi identifica la scena a ridosso del campo di battaglia. È noto infatti che gli imperatori partecipassero alla guerra come è possibile vedere sui bassorilievi delle colonne di Traiano e di Arcadio a Costantinopoli<sup>216</sup>. Per quanto riguarda il cambio d'abbigliamento di Davide, Reinhard-Felice sostiene, in base alle ricerche di Josep Wilpert, che tunica corta e mantellina vestita come un pallio trovano riscontro dal III secolo in poi nella figura del Buon Pastore<sup>217</sup>: però secondo le ricerche di Pertegato tale iconografia è identificata solamente fino al III secolo<sup>218</sup>. Rimango concorde sul motivo del cambio d'indumenti per «un'aderenza dei motivi iconografici allo svolgersi del racconto biblico»<sup>219</sup>.

---

<sup>216</sup> Per la colonna di Traiano un esempio è la scena 26 dove l'imperatore a capo della cavalleria carica i catafratti dei Daci: F. Coarelli, *La colonna Traiana*, Colombo, Roma 1999, p.78. A differenza della colonna Traiana quella di Arcadio fu distrutta ad inizio XVIII secolo perché pericolante. Abbiamo testimonianza dei rilievi tramite i disegni inviati dall'ambasciatore imperiale David Ungnad presso il sultano nel 1575 ed ora custoditi nella collezione Freshfield al Trinity College di Cambridge. L. Faedo, *Disegno della Colonna di Arcadio a Costantinopoli, lato occidentale*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, p. 610; C.B. Konrad, *Beobachtungen zur architektur und stellung des säulenmonumentes in Istanbul-Cerrahpaşa Arkadiossäule*, «IstMitt», pp. 319-401.

<sup>217</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 50.

<sup>218</sup> *L'abito dei Santi* (s.v.), in F. Pertegato, *Vestiarium. Le vesti per la liturgia nella storia della Chiesa. Antichità e Medioevo*, goWare, Firenze 2019, epub, <<https://books.google.it/books?id=W6WIDwAAQBAJ&lpg=PP1&hl=it&pg=PT2#v=onepage&q&f=false>> (verificato il 12/06/2020).

<sup>219</sup> Cfr. M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 50.

*Davide comunica a Saul di voler uccidere Golia: 1Sam 17,32-37 (F inf. – Figg. 17.70)*

In continuità con la scena precedente per quanto riguarda il testo biblico, il registro inferiore presenta Saul seduto in trono con il *rotulus* nella mano sinistra e la mano destra portata al petto, come possiamo vedere nella copia grafica a sanguigna. A sinistra Davide è vestito allo stesso modo e nella medesima posizione del precedente pannello. Sono presenti quattro soldati con scudo e lancia pronti alla battaglia: solo due soldati conservano parte dell'asta impugnata con la mano destra. Sullo sfondo la medesima raffigurazione geometrica degli edifici.

Poiché questa scena è la prosecuzione dell'evento precedente, non sono da segnalare ulteriori confronti rispetto al pannello *E sup.*<sup>220</sup>.

*Davide veste l'armatura di Saul: 1Sam 17,38 (F sup. – Figg. 17.70)*

Come si vede nella copia grafica a sanguigna, nel registro superiore del pannello Saul porge il suo elmo a Davide che indossa la lorica *muscolata* tipica di epoca imperiale a cui sono agganciate le *manicae* e le *pteruges*, che sono delle frange di cuoio che formano un gonnellino a protezione delle gambe fino al ginocchio. Nella scena sono ancora presenti tre soldati armati di lancia e scudo di cui il primo a destra conserva ancora intatta l'arma, mentre quello a fianco solamente parte dell'asta.

L'iconografia è riscontrabile su uno dei *piatti di Cipro* dove Davide in armatura è al centro e Saul gli pone sul capo l'elmo<sup>221</sup>. Sono presenti anche due soldati e il profeta Samuele che con la mano destra benedice il figlio di Iesse. Nel nostro rilievo, a differenza della corazza che è possibile identificare, l'elmo non rientra in nessuna delle

---

<sup>220</sup> È da segnalare la differente interpretazione del pannello secondo Goldschmidt e Suckale-Redlefsen evidenziata anche da Reinhard-Felice. I due autori invertono l'ordine della lettura del racconto e assegnano a questo registro inferiore l'episodio della deposizione dell'armatura da parte di Davide: così facendo si interromperebbe solo per questa formella l'ordine di visione dal basso verso l'altro. A sostegno delle nostre affermazioni ricorre sia la cronologia del racconto biblico che l'iconografia del pannello. A. Goldschmidt, *Die Kirchenthür* cit., pp. 14-15; G. Suckale-Redlefsen, *Die Bilderzyklen* cit., pp. 49-50; M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 51.

<sup>221</sup> H. L. Kessler, *The Christian realm* cit., p. 480.

categorie utilizzate dall'esercito romano, sebbene possa vagamente ricordare quello indossato da Costantino nel *medaglione argenteo* conservato allo *Staatliche Münzsammlung* di Monaco<sup>222</sup>. La corazza con *manicae* e *pteruges* è riscontrabile anche nella scena n. 20 dell'*arco di Galerio*<sup>223</sup>.

### *Davide affronta Golia: 1Sam 17,41-48 (G – Fig. 71)*

Di questo pannello minore ci è giunta solamente la riproduzione grafica a sanguigna antecedente al restauro del 1750. Si può vedere la presenza dei due schieramenti contrapposti: a destra tre soldati Filistei con lancia e scudo, preceduti verso il centro da Golia, che in atteggiamento minaccioso, armato e protetto di tutto punto, avanza verso Davide. Quest'ultimo vestito della semplice tunica corta e del mantello ha nella mano sinistra un sacchetto/secchiello con i ciottoli e la destra alzata all'indietro come per caricare il lancio con la fionda. Tra i due sfidanti vi è la figura di un angelo alato in tunica e pallio che con l'indice della mano destra mostra il punto in cui colpire Golia. Infine, sulla sinistra, sono rappresentati due personaggi in tunica e pallio.

Nell'*affresco di Bawit* del VI-VII secolo, dove viene rappresentata la medesima scena della formella milanese, Davide si presenta alla lotta con tutti i suoi attributi: bastone, secchiello dei ciottoli e fionda<sup>224</sup>. Differenti sono la rappresentazione centrale in uno dei *piatti di Cipro* dove Davide sta per scagliare il ciottolo con la fionda – ripresa anche nel *Paris Grec. 139 f. 4v* – e la scena minore in alto dove tiene il bastone nella mano sinistra e con la destra alzata con gesto dell'*adlocutio* sembra richiamare il discorso di risposta a Golia (*1Sam 17,45-47*)<sup>225</sup>. Reinhard-Felice ricollega la scena all'*affresco di Bawit* e nell'intaglio milanese associa il secchiello alla fionda e afferma che nella mano destra

---

<sup>222</sup> RIC VII, *Ticinum*, n. 36; A. Bernardelli, *Il medaglione di Costantino con il cristogramma. Annotazioni sulla Cronologia*, in «RIN», pp. 219-236, §p. 222 ; C. Perassi, *Tre multipli in argento che hanno fatto storia. Costantino: l'elmo e la croce*, in «Il Giornale della Numismatica», vol. 20, 2013, pp. 24-30; A. Torno Ginnasi, *La touphe e il cavallo*, in «RSBN», p. 14.

<sup>223</sup> M. S. Pond Rothman, *The Thematic Organization* cit., pp. 433-442.

<sup>224</sup> T. Mrozko, *The original programme* cit., p. 86.

<sup>225</sup> H. L. Kessler, *The Christian realm* cit., p. 481-482.

Davide impugna il bastone<sup>226</sup>. Sono più propensa ad affermare che in questa formella minore Davide sia stato raffigurato nel momento antecedente al lancio della pietra, altrimenti non si spiegherebbe il gesto dell'angelo così preciso verso la fronte di Golia. Anche il movimento del corpo – il peso verso la gamba sinistra e l'apertura del braccio e gamba destra – lascia pensare ad una rappresentazione più vicina a quella del *Paris Grec. 139*. Lo schema di due contendenti che combattono si trova anche, secoli prima, sulla colonna di Marco Aurelio<sup>227</sup>. L'angelo presentato con l'abbigliamento consueto di tunica e pallio ricorda il giudice nei combattimenti di gladiatori: Reinhard-Felice lo associa al *mosaico di Nanning* (II-III secolo), ma è possibile vedere la medesima figura nel mosaico rinvenuto a Leptis Magna in Libia e datato al I secolo<sup>228</sup>. Non è raro comunque vedere nelle rappresentazioni dei personaggi biblici l'aiuto diretto o indiretto di un angelo. Nel passo dal libro di Samuele che narra lo scontro tra Davide e Golia non è enunciata la presenza di una figura angelica: Davide infatti comunica a Golia che lui lo sconfiggerà nel «nome del Signore degli eserciti, Dio delle schiere d'Israele» (*1Sam 17,45*). La figura angelica è quindi associata alla presenza diretta di Dio e alla sua protezione. I due personaggi a sinistra probabilmente alludono alla «moltitudine» citata da Davide (*1Sam 17,47*).

### ***Davide uccide Golia: 1Sam 17,49-51 (F – Figg. 19.72)***

Del pannello minore con l'uccisione di Golia sono presenti sia la riproduzione grafica che l'intaglio collocato sulla porta. Come abbiamo detto in precedenza, e valido per tutte le formelle, le teste sono frutto del restauro settecentesco; perciò si può subito notare una discrepanza con la rotazione originale della testa di Golia accasciato a terra. Al centro della scena Golia tramortito ed appoggiato allo scudo e al braccio sinistro viene afferrato per la testa da Davide che tiene alzato il braccio destro pronto a colpirlo

---

<sup>226</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., pp. 54-55.

<sup>227</sup> Un esempio è la scena XXIV della spirale n. 5, roccia V: C. Caprino, A. M. Colini, G. Gatti, M. Pallottino, P. Romanelli, *La Colonna di Marco Aurelio illustrata a cura del Comune di Roma*, Studi e materiali del Museo dell'Impero Romano, vol. 5, L'Erma' di Bretschneider, Roma 1955.

<sup>228</sup> M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 55.

tagliandogli la testa. L'angelo alato alle spalle assiste alla scena. I due personaggi in tunica e pallio sulla sinistra esultano per la vittoria – in special modo il primo – e sembra portino il peso sulla gamba sinistra come per fare un passo in avanti. I soldati sulla destra rimangono attoniti e immobili per l'evento. Di questi, solo il secondo conserva parte dell'asta della lancia.

Per questo intaglio Goldschmidt, Suckale, Mrozko e Reinhard-Felice propongono una serie di confronti: dai *piatti di Cipro* agli affreschi di Bawit, dalla miniatura del *salterio di Chludov* al *Paris Grec. 139*<sup>229</sup>. Il più vicino all'iconografia milanese è la miniatura del *salterio di Chludov* del IX secolo conservato a Mosca al Museo Statale di Storia<sup>230</sup>: Golia è a terra su un fianco e Davide prendendolo per i capelli sta per sferrare il colpo finale. Il corpo del nemico che si accascia a terra è ripreso nell'arte romana del II e III secolo d.C. da modelli greci antecedenti – come ad esempio per il nostro caso il *Piccolo donario Pergameno* – di cui ci è giunta la copia romana<sup>231</sup>. Sul sarcofago dell'*Amendola* (II secolo) e su quello detto *Grande Lodovisi* (III secolo) si possono vedere i medesimi movimenti ripresi poi dall'intagliatore milanese. Nel primo (*Amendola*) il barbaro/Galata posto al centro è nella stessa posizione vista frontalmente con il braccio sinistro appoggiato a terra, corpo leggermente sollevato, braccio destro piegato verso il petto<sup>232</sup>; nel secondo sarcofago invece, nella lastra frontale in basso a destra, possiamo vedere il vincitore che afferra per i capelli il barbaro prima del colpo finale<sup>233</sup>. Per quanto riguarda l'angelo posto in secondo piano alla scena finale dello scontro fra Davide e Golia, Reinhard-Felice afferma che egli possa tenere in mano «un oggetto di forma allungata,

---

<sup>229</sup> A. Goldschmidt, *Die Kirchentür* cit., p. 20; G. Suckale-Redlefsen, *Die Bilderzyklen* cit., p. 54; T. Mrozko, *The original programme* cit., p. 86; M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 52.

<sup>230</sup> N. Malitzki, *Le psautier byzantin à illustrations marginales du type Chludov est-il de provenance monastique?*, in «L'art byzantin chez les slaves», vol. II, Paris 1932, pp. 235–243.

<sup>231</sup> AA.VV., *I giorni di Roma. L'età della conquista*, Skira, Ginevra-Milano 2010, pp. 49-62.

<sup>232</sup> B. Andreae, *Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», vol. XLI, Roma 1968-1969, p. 149.

<sup>233</sup> G. Traversari, *Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I al III sec. d.C.*, vol. III, l'Erma di Bretschneider, Roma 1968, p. 105.

verosimile ad una palma»<sup>234</sup>. La presenza della foglia di palma già dall'antichità era il simbolo della vittoria e, per il mondo giudeo-cristiano, del giusto<sup>235</sup>.

### *I due pannelli settecenteschi (I, L – Figg. 20-21)*

A conclusione del nostro ciclo davidico passiamo ora ad analizzare i due pannelli riprodotti *ex novo* durante il restauro del 1750 e di cui non ci sono purtroppo giunte le copie a sanguigna. È necessario comunque affermare che, considerando gli altri casi appena evocati, con ogni probabilità non siamo di fronte ad un'invenzione degli intagliatori, bensì ad una rivisitazione di ciò che a quel tempo potrebbero aver trovato in opera<sup>236</sup>.

Come detto all'inizio di questo capitolo seguirò l'interpretazione delle scene definite da Isabella Vay – fatta eccezione per il registro inferiore del pannello I –, soffermandomi su precisi versetti che possono aiutare a leggere la conclusione di questo ciclo. Perciò la prima formella che analizzerò sarà quella che ora è in opera nell'anta destra che in origine, secondo lo schema serrato di lettura fin qui proposto, si trovava invece nella parte superiore dell'anta sinistra e a cui corrisponde la lettera I (Fig. 20).

Nel registro inferiore si vede sulla destra Saul in trono che porta la mano sinistra al petto e la destra tesa verso il gruppo dei soldati. La testa è girata indietro dove si trova la figura di un bambino o un nano che sembra avvicinarsi a lui probabilmente per toccargli la spalla. Nella parte sinistra un gruppo di quattro soldati marcia verso il re. Il primo tiene con la sinistra una lancia, mentre nella destra, come per il soldato accanto, ha una piccola asta: retaggio dell'originale perduto? Il paesaggio è frutto di inventiva degli intagliatori.

---

<sup>234</sup> Cfr. M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., pp. 52-53.

<sup>235</sup> G.B. Ladner, *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari/Jacob book, Vicenza/Milano 2008, p. 167.

<sup>236</sup> Di questa opinione sono anche Mrozko e Reinhard-Felice: T. Mrozko, *The original programme* cit., p. 81; M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum* cit., p. 56.

Nel registro superiore Davide al centro, colto mentre cammina, è vestito di una tunica corta e un drappo posto come fascia sopra il pettorale di protezione: una reinvenzione del vestito che Davide indossa nelle formelle precedenti. Accanto a lui sulla sinistra due soldati muniti di lancia – del tipo *alabarda*, ulteriore indizio settecentesco – scudo e pettorale di protezione, avanzano nella medesima direzione. Sul lato opposto due figure una in tunica corta e la seconda, dietro, in tunica lunga.

A mio parere queste due scene sono da leggersi in simultanea come per il primo pannello (A): quella inferiore corrisponderebbe al testo di *1Sam 18,8-10a*, mentre quella superiore a *1Sam 18,6-7* come afferma anche la Vay<sup>237</sup>.

A supporto di tale tesi sono i testi veterotestamentari che al tempo di Ambrogio erano in uso: della versione greca dei LXX le più conosciute sono quelle di Origene ('*Esemplare*' o LXX<sup>o</sup>), di Luciano ('*luciana*' o LXX<sup>L</sup>) e di Atanasio di Alessandria, di cui è probabile testimone il Codice Vaticano in onciale del IV secolo, mentre quella contenuta nel *Testo Masoretico*, più tarda, «che comprende tutti i manoscritti biblici vocalizzati e dotati di masora dai masoreti dal VI al X sec. d.C. ed emendato già dai loro antenati, i *soferim*» è possibile riferirla al testo del *Codice di Leningrado B19a*<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> Riporto il testo di *1Sam 18,8-10a*: «Saul ne fu molto irritato e gli parvero cattive quelle parole. Diceva: "Hanno dato a Davide diecimila, a me ne hanno dati mille. Non gli manca altro che il regno". Così da quel giorno in poi Saul guardava sospettoso Davide. Il giorno dopo, un cattivo spirito di Dio irruppe su Saul, il quale si mise a fare il profeta in casa.»

<sup>238</sup> Si rimanda tutta la problematica del testo di Samuele ai seguenti studi e alla bibliografia in essi contenuta: A. Ravasco, *La storia del testo di Samuele alla luce della documentazione di Qumran*, (Dissertation thesis), Dottorato di Ricerca in Orientalistica: Egitto, Vicino e Medio Oriente - Curriculum Ebraistico, Università degli studi di Pisa, 2005-2007, pp. 27-40, <[https://www.academia.edu/1004927/La\\_storia\\_del\\_testo\\_di\\_Samuele\\_alla\\_luce\\_della\\_documentazione\\_di\\_Qumran](https://www.academia.edu/1004927/La_storia_del_testo_di_Samuele_alla_luce_della_documentazione_di_Qumran)> (verificato il 14/06/2020); Y. Amir, «La letteratura giudeo-ellenistica; La versione dei LXX, Filone e Giuseppe Flavio», in S. J. Sierra, *La lettura ebraica delle Scritture*, EDB, Bologna 1995, pp. 31-58; F. Calabi, *Lingua di Dio, lingua degli uomini. Filone alessandrino e la traduzione della Bibbia*, in «*I Castelli di Yale*», vol. II, 1997, pp. 95-113, <<http://cyonline.unife.it/article/view/1982/1796>> (verificato il 14/06/2020); per la problematica specifica di *1Sam 17,40-18,5*, che interessano direttamente la disputa tra Davide e Golia si veda: J. Lušt, *The Story of David and Goliath in Hebrew and in Greek*, in *The story of David and Goliath. Textual and Literary Criticism*, D. Barthelemy, D.W. Gooding, J. Lušt, E. Tov (edd.), Editions Universitaires Fribourg Suisse and Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1986, pp. 5-18.87-91.155-156.

L'ultimo pannello *L* (Fig. 21), che conclude la storia di Davide, narra gli episodi del futuro re d'Israele prima della fuga da Saul.

Nel registro inferiore Saul seduto in trono si trova al centro e tiene in mano il *rotulus*. Ai lati quattro soldati, due a destra e due a sinistra, in tunica e pettorale di protezione sono armati di tutto punto: due sorreggono una specie di ascia appoggiata a terra ed uno solo presenta la lancia/alabarda. Sullo sfondo edifici in pietra o mattoni, reinvenzione del restauro. Questa scena è possibile che faccia riferimento a *1Sam 18,17* dove Saul pensando a Davide disse fra sé: «Non sia contro di lui la mia mano, ma contro di lui sia la mano dei Filistei».

Nel registro superiore Saul seduto in trono non è più al centro della scena. Al suo posto si trova la figura di Davide inginocchiato in segno di riverenza. Dietro di lui, nella parte destra del riquadro, sono presenti ammassati cinque soldati privi di scudo e vestiti come nelle tre scene precedenti (di cui uno solo impugna la lancia). Dietro a Saul è intagliato un grande panneggio, forse ad indicare una specie di baldacchino per collocare la scena all'aperto: sicura reinterpretazione/invenzione degli intagliatori settecenteschi. Questo ultimo riquadro è possibile riferirlo a *1Sam 18,27b*. Il testo biblico riferisce che Davide si «alzò, partì con i suoi uomini» e tornò da Saul riportando duecento prepuzi dei filistei abbattuti – cento in più di quelli richiesti – come 'pegno nuziale' per avere in sposa sua figlia Mical.

La conclusione del ciclo davidico con questa narrazione non reca stupore se si pensa al significato puramente simbolico della porta maggiore<sup>239</sup>.

A conclusione dell'analisi iconografica delle singole componenti della porta ambrosiana posso affermare che essa adotta uno schema compositivo ed illustrativo tipico dei monumenti imperiali romani tra il II e il IV secolo, assumendo significati culturali e cultuali differenti. Nonostante i numerosi rifacimenti, sia dell'apparato

---

<sup>239</sup> Il significato simbolico verrà trattato nel seguente capitolo alla luce dei testi ambrosiani.

decorativo sia delle storie di Davide, l'impianto della porta tardo antica coevo alla costruzione della prima basilica ambrosiana rispecchia quello della porta di Santa Sabina a Roma di inizio V secolo.

È dunque possibile riassumere gli interventi effettuati sulla porta secondo questo schema:

- 1) Periodo Ambrosiano – IV secolo (Fig. 73): formelle della storia di Davide, formelle con angeli alati e chrismon, formelle con 'draghi alati', cornice a tralci di vite ed uccelli beccanti (Fig. 74), cornice con elementi dritti e rovesci (16% in opera) (Fig. 75);
- 2) Periodo Carolingio (IX secolo): rifacimento delle cornici con elementi dritti e rovesci (84% in opera) (Fig. 76);
- 3) Periodo Comunale (XII secolo): formelle con pavoni affrontati, fascia a girali e picchiotti leonini;
- 4) Restauro 1749-1751: interventi sui pannelli della storia di Davide, rifacimento della decorazione a girali, a elementi dritti e rovesci e a tralci di vite con uccelli beccanti (Fig. 77).

## IV.

In questo ultimo capitolo si presenta innanzitutto una riflessione sulla porta come oggetto liminale transitorio di iniziazione verso una realtà 'altra'. Si vuole dimostrare che la Porta è lo spazio *par excellence* in grado di introdurre alla sacralità della *λειτουργία* che, nella Chiesa ambrosiana antica, è il luogo dell'incontro della *comunitas* con lo Sposo/Cristo. In seguito, attraverso un *excursus* di alcuni testi esegetici di Ambrogio – che con il loro stile diretto ed accattivante accompagnano l'intera popolazione milanese all'incontro con il Signore – viene inserita una breve introduzione alla liturgia ambrosiana tra il V e il XII secolo. Infine il capitolo si conclude con la presentazione del re Davide fatta da Ambrogio nelle sue omelie al popolo, convenute in un secondo momento in forma testuale: Davide è il profeta perfetto e il modello possibile da imitare, è colui che è capace di riconoscere il proprio peccato per arrendersi alla misericordia divina.

La Porta maggiore è il *fil rouge* fra il pensiero di Ambrogio vescovo e le sue trasformazioni nel corso dei secoli. È perciò fondamentale cercare di entrare nella modo di percepire l'oggetto e il contesto culturale nel quale si inserisce.

### ***IV.1. Funzione liminale della soglia come accesso al trascendente***

Stefano di Tournai, nel *Prologo della Summa ad Decretum Gratiani*, afferma:

«Nella medesima città sotto il medesimo re ci sono due popoli, e conforme ai due popoli procedono due generi di vita, conforme alle due vite due principati, conforme ai due principati un doppio ordine di giurisdizione. La città è la chiesa; il re della città, Cristo; due i popoli, due ordini nella chiesa: quello dei chierici e quello dei laici; due le vite: la spirituale e la carnale; due principati: il sacerdozio e il regno; duplice la giurisdizione: il diritto divino e quello umano.»<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Traduzione in italiano dell'autrice da Stefano di Tournai, *Die summa über das Decretum Gratiani*, Edited by Johann Friedrich von Schulte, Giesen 1891, pp. 1-2. «*In eadem civitate sub eodem rege duo populi sunt, et*

Quanto espresso dal teologo e canonista francese Tournai nel 1160 rispecchia pienamente la concezione del 'pieno medioevo' della società nella sua precisa divisione in *ordines* determinati. Tale divisione colloca il mondo laico in un ordine *triadico* che trova la sua prima formulazione nei tre padri del pensiero occidentale: Agostino, Gregorio Magno e Isidoro di Siviglia, nei quali il termine *laicus* assume un significato positivo<sup>241</sup>. Storicamente però il pensiero agostiniano – che riprende ed elabora i concetti di Origene e Cirillo d'Alessandria<sup>242</sup> – non ha favorito la dimensione laica del cristianesimo<sup>243</sup>. Secondo quest'ultimo, infatti, il progresso della *civitas Dei* non è necessariamente incentivato né determinato dal progresso della *civitas* terrena. Sebbene Agostino approvi il passo della prima lettera di Pietro, ove si dice che i fedeli sono *plebs sancta, regale sacerdotium* (1Pt 2,9), facendo rientrare quindi nel suo pensiero che non solo i vescovi e i preti sono sacerdoti, ma tutti i fedeli, perché sono *membra dell'unico sacerdote* che è Cristo<sup>244</sup>.

La suddivisione in *ordines* si ritrova – espressa sempre più chiaramente nel corso dei secoli dal VI al XII – anche nella costruzione delle chiese dell'Occidente cristiano: un esempio sono le cattedrali imperiali tedesche di Worms e Mainz, costruite nel corso dei secoli XI e XII, nelle quali l'espressione spaziale, data dalla doppia abside, diviene riflesso di una struttura sociale orientata verso il vescovo e verso l'imperatore, segno di una Chiesa che vive con coinvolgimento la vita politica e si impegna ad agire nella storia come luogo del processo di espiatione<sup>245</sup>. In una chiesa cristiana posteriore alla

---

*secundum duos populos duae vitae, secundum duas vitas duo principatus, secundum duos principatus duplex iurisdictionis ordo procedit. Civitas ecclesia; civitatis rex Christus; duo populi duo in ecclesia ordines: clericorum et laicorum; duae vitae: spiritualis et carnalis; duo principatus: sacerdotium et regnum; duplex iurisdictionis: divinum ius et humanum.»*

<sup>241</sup> Georges Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, Paris 1978.

<sup>242</sup> G. Folliet, *Les trois catégories de chrétiens à partir de Luc (17,34-36), Matthieu (24,40-41) et Ézéchiel (14,14)*, in *Augustinus Magister*, vol. II, *Études Augustiniennes*, Paris 1955, pp. 631-644, sp. 633. E Y. Congar, *L'ecclésiologie du haut moyen âge: de Saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Cerf, Paris 1968, p. 85.

<sup>243</sup> L. F. Pizzolato, *Laicità e laici nel cristianesimo primitivo*, in *Laicità: problemi e prospettive*, Atti del XLVII corso di aggiornamento culturale dell'Università Cattolica, Vita e Pensiero, Milano 1977, p. 79.

<sup>244</sup> Agostinus, *Civ. Dei*, XX,10.

<sup>245</sup> S. Dianich, *Metafore di parole e metafore di pietre: un linguaggio per l'autocoscienza della Chiesa*, in *Lo spazio sacro: architettura liturgia, Quaderni di rivista liturgica*, a cura di V. Sanson, EMP, Padova 2002, p. 42.

pace di Costantino, tra i cui modelli va cercata sia la sinagoga, che edifici pubblici romani, che i luoghi riunioni pre-costantiniani, nelle cosiddette *domus ecclesiae*, – termine che richiama sia l'atto di riunirsi che il luogo – il culto è esclusivamente sacerdotale<sup>246</sup>. Quest'ultima funzione non è poi esclusivamente rituale sacrificale. Secondo la *Didascalia Apostolorum*, un testo coevo, il vescovo deve essere considerato come maestro e pastore con il compito di conservare la comunità fedele alle sue origini e di guidarla verso il ritorno di Cristo<sup>247</sup>. Lo *spazio* definito da una chiesa offre, quindi, fin dal periodo pre-costantiniano, un luogo di incontro e di *λεειτουργία* (liturgia) ove c'è la consapevolezza della diversità fra mondo pagano e comunità cristiana<sup>248</sup>.

Fondamentale per questa distinzione risulta la *soglia*, luogo di separazione-unione, che rientra nel concetto di *liminalità*<sup>249</sup>. La *soglia* è un elemento costitutivo dell'architettura,

---

<sup>246</sup> E.M. Meyers, R. Hachlili, s.v. *Synagogue*, in *The Anchor Bible Dictionary*, vol. 6, Doubleday, New York 1992, pp. 251-263.

<sup>247</sup> *Didascalia Apostolorum* IV-XIII. L'opera della *Didascalia*, scritta all'inizio del III secolo nel nord della Siria, è modellata sul testo della *Didachè* (fine I ed inizio II secolo) e confluisce nel primo dei sei capitoli delle *Constitutiones Apostolorum* (fine III secolo). Nel capitolo IV si definiscono le doti che deve possedere un Vescovo: egli è a capo dei presbiteri della chiesa, di esempio al popolo, uomo di un certo potere ed irreprensibile. «Egli deve comandare, ammonire e insegnare con saggezza e in modo pragmatico, deve essere imparziale, attento nelle sue valutazioni e saper riconoscere chi è malvagio». Nei capitoli successivi fino al XII elenca ulteriormente le caratteristiche morali e psicologiche evidenziando i comportamenti da tenere in relazione a eventi possibili. Tutto ciò sfocia nel capitolo XIII dove «i vescovi devono avvertire il popolo di perseverare nella riunione della chiesa» e di «non privilegiare i propri affari, ma quelli di Dio». V. Ragucci, *Didascalia apostolorum: testo siriano, traduzione italiana, sinossi e commento sulla formazione del testo*, (Dissertation thesis), Dottorato di ricerca in Storia: indirizzo "Studi religiosi: scienze sociali e studi storici delle religioni", Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 24 Ciclo, 2013, <<http://amsdottorato.unibo.it/view/dottorati/DOT469/>> (verificato 27/02/2020).

<sup>248</sup> «La liturgia si riserva l'opera più alta e prestigiosa: è *opus Dei*. Tuttavia la sua 'opera' si discosta da tutte le altre. Essa non è un *labeur*. Non si tratta di un'opera: essa non produce nulla che si possa maneggiare, ammirare, vendere o donare. Ed è quasi estranea alla logica dell'azione: non si istituisce per offrire una soluzione ai problemi della *polis*, anche se risolve le contraddizioni dell'esperienza politica e sociale attraverso una modalità simbolica che esige un andare oltre i confini stessi del simbolo.» Cfr. R. Tagliaferri, *Corpo, spazio, architettura e religione*, in *Lo spazio sacro: architettura liturgia*, *Quaderni di rivista liturgica*, EMP, Padova 2002, p.67.

<sup>249</sup> Per il concetto di *Liminalità* nella sfera antropologica si vedano i lavori di: A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981 (ed. orig., Paris 1909); V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Morcelliana, Brescia 1972, 2001<sup>2</sup> (ed. orig., London 1969); *ibid*, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, 2007<sup>2</sup> (ed. orig., New York 1982); J. Wilson, D. Tunca, *Postcolonial Thresholds: Gateways and Borders*, in «Journal of Postcolonial Writing», vol. LI/I, 2015, pp. 1-6. Per il medesimo concetto integrato nello studio dell'arte tardoantica e medievale si vedano i recenti lavori di: J.-M. Spieser, *Portes limites et organisation de l'espace dans les glises paleochretiennes*, in «Klio», vol. 77, 1995, pp. 433-445; *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in the Late Antiquity*, a cura di E.M. Van Opstall, Leiden/Boston 2018, sp. pp. 1-

è il *luogo* del passaggio fra interno/esterno e fra pubblico/privato.<sup>250</sup> È un *limen* che separa ed unisce esercitando una *captatio benevolentiae*: invita chi si pone davanti ad arrestare il ritmo frenetico delle azioni, dei dialoghi, dei pensieri e lo induce a fermarsi, ad ascoltare. È il passaggio dal *negotium* all'*otium*<sup>251</sup>: è il «passaggio che non può non avvenire», è «quell'attraversamento che permette l'accesso ad un orizzonte nuovo ed inaspettato»<sup>252</sup>.

Il concetto di *liminalità* è una acquisizione antropologica del XX secolo, i cui massimi studiosi sono Arnold Van Gennep (1873-1957) e Victor Turner (1920-1983)<sup>253</sup>. Secondo Van Gennep la liminalità è il secondo momento nel cambiamento dello *status sociale*; il primo momento è la separazione cioè «in generale, quei riti che richiedono ai soggetti rituali un distacco reale e visibile dalla realtà corrente per essere iniziati a quella futura» e delimitano «nettamente lo spazio e il tempo sacri da quelli profani o secolari»<sup>254</sup>; il terzo momento sono i riti di aggregazione, ovvero il rientro del soggetto rituale nella società da cui si era separato e nella quale si colloca in modo nuovo con una introduzione graduale<sup>255</sup>. Il momento intermedio è il margine/*limen* che rappresenta una fase di transito e sospensione, che pone l'individuo ai margini della società. Turner, invece, considera la liminalità *par excellence* come la forza preposta a rompere e ricostruire i sistemi sociali nella loro dimensione collettiva<sup>256</sup>.

---

27; T. Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv un bildort*, Bohlau Verlag, Köln/Wien, 2014, sp. pp. 20-32; *Migrating art historians on the sacred ways*, a cura di I. Foletti, K. Kravčíková, A. Palladino, S. Rosenbergová, Roma/Brno 2018; K. Doležalová, I. Foletti, *Liminality and Medieval Art. From Space to Rituals and to the Imagination*, in «Convivium Suppl.», 2019, pp. 11-21.

<sup>250</sup> M. Bassanelli, *Interno|Esterno: lo spazio soglia come nuovo luogo della domesticità*, in *Towards the Implementation of the Science of the City*, vol. 15/2, BDC Università degli studi di Napoli Federico II, Napoli 2015, p. 319.

<sup>251</sup> E. Di Stefano, *La facciata e la soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato*, in *Vita pubblica e vita privata nel rinascimento*, Atti del XX Convegno Internazionale - Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008, a cura di L. Secchi Tarugi, ed. Franco Cesati, Firenze 2010, p. 537.

<sup>252</sup> C. Tarditi, *Abitare la soglia. Percorsi di fenomenologia francese*, Alboversorio, Milano 2012, p. 18.

<sup>253</sup> A. Van Gennep, *I riti cit.*; V. Turner, *Il processo rituale cit.*; *ibid*, *Dal rito cit.*;

<sup>254</sup> A. Van Gennep, *I riti cit.*, p. 47; V. Turner, *Dal rito cit.*, p. 55.

<sup>255</sup> A. Van Gennep, *I riti cit.*, p. 18.47.

<sup>256</sup> R. Penna, *Chiese delle origini e liminalità*, in *La liminalità del rito*, «Caro Salutis Cardo». Contributi, vol. 28, a cura di G. Bonaccorso, Padova 2014, p. 135; V. Turner, *Dal rito cit.*, p. 60-61.

La *soglia* – intesa come limite sacro dotato di particolari potenzialità – diviene così uno *spazio sacro* di *passaggio*, attraversando la quale si compie un rito, che realizza un legame<sup>257</sup>. La porta-soglia diviene pertanto segno efficace che orienta ed introduce in un ordine nuovo: non prenderla in considerazione significa ostacolare l'efficacia dello spazio in cui si svolgerà la *λειτουργία* vera e propria<sup>258</sup>.

Per il cristiano il passaggio, attraverso la porta, richiama le stesse parole del Cristo: «Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvato, entrerà e uscirà e troverà pascolo» (Gv 10,9) e significa, appunto, essere coinvolti dalla presenza salvifica del Signore. È la porta stessa che fa compiere tale incontro; perciò essa, per mezzo dell'immaginazione, consente di vivere il *qui* e *ora* ed invita a passare e ad immaginare il segreto della presenza che custodisce ed offre all'uomo la possibilità della contemplazione e del legame. Questo *passaggio* è strettamente correlato – nei testi dei primi autori cristiani – con il battesimo ed insieme conducono verso l'eucaristia<sup>259</sup>. La basilica cristiana è un'aula che invita a camminare: entrando nel luogo fisico, all'uomo è data la possibilità di un movimento non fine a se stesso: ogni singolo passo lo conduce verso una *comunitas* in cammino ed orientata verso il luogo più sacro dello spazio, l'altare. È in quel luogo che si realizza, secondo i cristiani, il mistero eucaristico. L'esperienza dell'uomo che sperimenta il passaggio della porta è quella di un continuo processo di trasformazione.

In sintesi si può definire la porta un *interim* tra *saeculum et aeternitas*: ovvero una condizione transitoria di liminalità che va, nel pensiero cristiano, oltre il tempo. Per poter varcare tale zona però il fedele deve prima vivere una vera e propria esperienza liminale – l'iniziazione – coronata da una *professio fidei*.

---

<sup>257</sup> Cfr. G. Van Der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, Boringhieri, Torino 1975 (1956), p. 311.

<sup>258</sup> F. Leto, *La liminalità dello spazio sacro*, in *La liminalità* cit., p. 233-235

<sup>259</sup> Sull'argomento si vedano: Basilio di Cesarea, *Il Battesimo*, Paideia, Brescia 1976; M. Dujarier, *Devenir disciple du Christ. Catéchuménat et «Discipulat»*, in *Historiam Perscrutari*, a cura di M. Maritano, LAS, Roma 2002, pp. 521-537; Ph. De Roten, *Baptême et mystagogie. Enquête sur l'initiation chrétienne selon Jean Chrysostome*, Aschendorff, Münster 2005, pp. 137-152.

## IV.2. Ambrogio esegeta

La *professio fidei* che Ambrogio richiede al popolo di Dio riflette efficacemente la percezione della Chiesa antica d'esser luogo dell'incontro salvifico della *comunitas* nella quale si compiono i *misteriorum sacramenta coelestium*<sup>260</sup>. Tale professione di fede, che si manifesta nella scelta di divenire ed essere cristiano, riguarda tutti: dall'imperatore, passando dai *potentiores*, coloro che basavano il loro potere sulla potenza economica e che lo stesso Ambrogio definiva *possessores*, ai *miles* e al *populus* con le sue diverse sfaccettature che lo aveva nominato vescovo per acclamazione<sup>261</sup>. Al re Davide fu concesso, secondo lo stesso Ambrogio, di contemplare questi sacramenti, che furono *typum Moyses praefiguravit in Lege*, nella loro compiuta relazione in Cristo<sup>262</sup>. A ben dire il vescovo milanese può mettere sulle labbra di Davide queste parole

«Cristo, mi ti mostri non per enigmi come in uno specchio, ma a faccia a faccia»<sup>263</sup>.

Nelle fonti ambrosiane la Chiesa – intesa come unione di fedeli – diviene come una sposa illuminata per opera dello Spirito Santo sul significato dell'azione liturgica, che tramite i *mysteria* della grazia divina comprende e scopre i tesori della *scientia sacramentorum*<sup>264</sup>. Il pensiero e la dottrina esegetica del vescovo milanese sono stati a

---

<sup>260</sup> C. Alzati, "Te in tuis teneo sacramentis". Una tradizione misterica, il suo lessico e le sue strutture, Ambrogio e la liturgia, Milano 2012, p. 143.

<sup>261</sup> Ambrosius, *De officiis ministrorum*, III, 37-41 e *De Nabuthae*, 35-39. Ambrogio infiamma la polemica contro l'aggiotaggio di cereali da parte dei *possesores*, in occasione delle crisi socio-economiche tra il 387 e il 390. Il fenomeno avvertito anche a Roma si rifletteva sulla politica dei *praefecti urbis* nei confronti dei *peregrini*, che il vescovo milanese difendeva. Ambrogio attacca anche papa Simmaco a nome dei *traspadani corporati* che andavano a Roma per vendere il frumento coltivato. In questi eventi si vede un Ambrogio attento ai risvolti delle attività agricole nella città, non tanto per quanto riguarda lo sviluppo e la vita della campagna. I *possesores* rappresentavano la piccola borghesia con radici rurali, nucleo del cristianesimo cattolico milanese. Cfr. L. Cracco Ruggini, *Ambrogio di fronte alla compagine sociale del suo tempo*, in «SPM», 1975, pp. 230-265.

<sup>262</sup> C. Alzati, "Te in tuis teneo sacramentis" cit., p. 143.

<sup>263</sup> Traduzione tratta da Ambrosius, *De Apologia Prophetae David ad Theodosium Augustum*, *Apologia David altera/Apologia del profeta David a Teodosio Augusto*, *Seconda Apologia di David*, a cura di F. Lucidi, Op. Eseg. V, ed. bilingue, Milano-Roma, 1981, pp. 118-119: «non per speculum, non in aenigmate, sed faciem ad faciem te mihi, Christe, demonstrans, te in tuis teneo sacramentis» *Apol. David* 12,58 (CSEL 32/2,339).

<sup>264</sup> Ciò è espresso in più occasioni nel *De mysteriis* e anche nell'*Explanatio psalmi CXVIII*, 16: «in cubiculum autem Christi sit introducta Ecclesia, non jam quasi tantummodo desponsata, sed etiam quasi nupta; nec solum thalamum sit ingressa, sed etiam legitimae copulae consecuta sit. [...] Cubiculum Ecclesiae corpus est

lungo studiati attraverso gli innumerevoli scritti a noi tramandati dalla letteratura medievale. Il *corpus* comprende lettere personali, trattati ed omelie, prima stenografate perché proclamate oralmente e poi corrette dallo stesso Ambrogio<sup>265</sup>. Molti sono gli studiosi – Hadot, Courcelle, Claus, Connolly, Cattaneo, Pizzolato, Magistretti e Paredi per citare i più impegnati in questi lavori– che durante il XX secolo hanno cercato di comprendere e risolvere alcune questioni riguardo agli scritti<sup>266</sup>. Si trattava soprattutto di problemi di datazione, e questioni esegetico dottrinali, oppure di interazioni con le fonti greche di cui Ambrogio sembra un grande estimatore.

Fra i padri della Chiesa latini, Ambrogio fu il primo a ricevere un'educazione istituzionale completamente cristiana ed in lui la conoscenza della Scrittura unita ad una memoria brillante e alla tradizionale formazione romana sono state caratteristiche peculiari.<sup>267</sup> Infatti nei suoi discorsi possiamo notare un uso molto frequente di citazioni bibliche: in particolar modo quando si occupava di testi specifici dell'Antico Testamento quali il Pentateuco e i Salmi. Leggendo gli scritti di Ambrogio si potrebbe avere l'impressione di un uso arbitrario e caotico di questi testi, ma secondo il Lazzati il lettore viene catturato dalle qualità estetiche di questa esegesi, che in più parti mostra un tocco poetico<sup>268</sup>.

---

*Christi. Introduxit eam Rex in omnia interiora mysteria, dedit ei claves; ut aperiret sibi thesauros scientiae sacramentorum, clausas antea fores panderet, cognosceret quiescentis gratiam, defuncti somnum, virtutem resurrectionis*». P. Carmassi, *L'eredità ambrosiana nelle fonti liturgiche medievali*, Ambrogio e la liturgia, Milano 2012, p. 171.

<sup>265</sup> Si vedano a questo proposito alcune opere fra le più importanti: *Apologia altera*, PL 14; *Exameron*, PL 14; *Enarrationes In XII Psalmos Davidicos*, PL 14; *Expositio Evangelii secundum Lucam*, PL 15; *De Mysteriis*, PL 16; *De Sacramentis*, PL 16, *De Poenitentia*, PL 16(17); *De Fide Orthodoxa Contra Arianos*, PL 17.

<sup>266</sup> Alcuni riferimenti bibliografici: P. Hadot, *Une source de l'Apologia David d'Ambroise: les commentaires de Dydime et d'Origène sur le psaume 50*, in «Revue des sciences philologiques et théologiques», vol. 60, 1976, pp. 205-225; P. Courcelle, *Recherches sur saint Ambroise. «Vies» anciennes, culture, iconographie*, Paris 1973; F. Claus, *La datation de l'«Apologia prophetae David» et l'«Apologia David altera»*. *Deux œuvres authentiques de saint Ambroise*, «SPM», vol. 2, pp. 168-193.

; Connolly, *Some disputed works of St. Ambrose*, in «Downside Review», vol. 65, 1947, pp. 121-130; E. Cattaneo, *La religione a Milano nell'età di sant'Ambrogio*, Archivio Ambrosiano, vol. 25, Milano 1974; L.F. Pizzolato, *La dottrina esegetica di sant'Ambrogio*, Milano 1978; M. Magistretti, *La liturgia della Chiesa milanese del secolo IV*, Milano 1899; A. Paredi, *S. Ambrogio e la sua età*, Hoepli, Milano 1994; *Idem, Sant'Ambrogio e la sua età*, nuova ed., Jaca book, Milano 2015.

<sup>267</sup> G. Lazzati, *Il valore letterario della esegesi ambrosiana*, Milano 1960, pp. 6-40.

<sup>268</sup> *Ivi*.

Questo modo di comporre le opere deriva da una preparazione filosofica – di base per un oratore quale era Ambrogio, definita da Courcelle neo-platonismo ambrosiano – che sfocia in una visione teologica particolare ed unica del pastore milanese e ne influenza anche la sua dottrina esegetica<sup>269</sup>. Per quanto riguarda le citazioni bibliche, egli tende ad inserirle nella sua *compositio verborum* e ciò, per gli studiosi, ne rende estremamente difficile l'individuazione e la ricostruzione, soprattutto quando filtrate tramite l'autore greco – Origene, Basilio, Didimo per citarne alcuni – da cui ha attinto<sup>270</sup>.

Nei suoi scritti Ambrogio adotta i principi di interpretazione dei testi della Scrittura di Filone di Alessandria e di Origene<sup>271</sup>. Ciò ci permette di distinguere tre livelli ermeneutici o *sensi esegetici*.

Il primo si basa sul termine *littera* che per il vescovo milanese assume valore positivo ed indica che il testo in sé rivela un senso tramite le parole stesse. Più usata è

---

<sup>269</sup> P. Courcelle, *Des sources antiques à l'iconographie médiévale de saint Ambroise*, in «SPM», 1975, pp. 171-199.

<sup>270</sup> L.F. Pizzolato, *La dottrina cit.*, pp. 4-7. Per Ambrogio la Scrittura è un *sermo operatorius*, poiché esiste una presenza continua ed operante del Verbo all'interno delle parole e della storia nell'*hodie* affinché ciascuno possa «trovare il mezzo per curare le proprie ferite o per corroborare le proprie virtù» (*Expl. ps. XLVIII* 5: «*Omnes aedificat scriptura divina; in ea invenit unusquisque, quo aut vulnera sua curet aut merita confirmet*») (CSEL 64,364). Per un approfondimento sull'espressione ambrosiana *sermo operatorius* si veda: L.F. Pizzolato, *La dottrina cit.*, pp. 19-22.). La Scrittura diviene operante e prende l'iniziativa su chi è 'ozioso' e 'sonnolento': davanti al primato dell'attività della parola di Dio, l'esegeta fa intraprendere un cammino di risposta e di incontro fra l'anima e il Verbo, non soltanto subito ma anche ricercato attivamente. Secondo Ambrogio si tratta quindi di un'unione sponsale nella quale il Verbo «come in un provocante gioco d'amore, quasi volesse entrare nei sentimenti dell'amante, spesso esce (dalla casa nuziale) per essere cercato dalla sposa, spesso torna indietro per essere invitato ai baci: si ferma dietro la parete, guarda attraverso le finestre sovrastando le reti, così da non essere né totalmente assente né tutto all'interno e da chiamare la sposa a sé». *Expos. ps. CXVIII* 6,18 (CSEL 62,117). Egli è concentrato sull'interpretazione morale e allegorico-spirituale e crede al principio secondo cui la Sacra Scrittura può rivelarci il mistero di Cristo e della Chiesa. L'interpretazione di Ambrogio è puramente di natura pastorale e strettamente collegata con il suo ministero episcopale a Milano: egli ritiene fortemente di dover trasmettere i comandamenti divini alle persone e li difende in un periodo storico caratterizzato da un grande riadeguamento politico, sociale ed ecclesiastico. Per questo motivo è anche ritenuto un mediatore fra le tradizioni esegetiche occidentali e orientali, specialmente con quella di Alessandria.

<sup>271</sup> A. Monaci Castagno, *Origene e Ambrogio: l'indipendenza dell'intellettuale e il Patronato*, in *Origeniana octava: Origen and the Alexandrian tradition*, Papers of the 8, International Origen Congress, Pisa, 27-31 august 2001, P. Bernardino, D. Marchini, L. Perrone eds., Leuven 2003, pp. 165-168.193; F. Ioannidis, *The interpretation of Scriptures by Ambrose of Milan*, in «StAmbr 9», p. 296.

L'espressione *secundum litteram* che rinvia al senso stesso del testo mediato dalla ricerca razionale. Ambrogio invita ad essere attenti e a non idolatrare la *littera*<sup>272</sup>. La comprensione deve sempre essere mediata *secundum spiritum*, che rende legittimo «*secundum litteram pie intellegentibus expositio religiosa non deest*»<sup>273</sup>. Alla *littera* Ambrogio aggiunge la parola *simplex* – nelle sue declinazioni – perché essa esprime la semplicità del discorso che non ha bisogno di interpretazioni<sup>274</sup>. Un'ulteriore caratteristica di questo modo di interpretare si riscontra nel gruppo semantico della *historia* che presenta le medesime peculiarità della *littera-simplicitas*. Nel testo della *Expositio Evangelii secundum Lucam l'istoria* invece sembra avere l'esigenza dell'ambientazione storica, sebbene ne consegua un'interpretazione mistica: Ambrogio attesta l'attendibilità storica del racconto che tuttavia necessita di un superamento divenendo spirituale<sup>275</sup>.

Il secondo tema dei sensi esegetici riguarda la *moralis* – da non confondere con la *moralitas*, che è un genere letterario particolare – la quale trae a significazione morale i passi scritturistici che esamina o che ne estrae i latenti contenuti morali<sup>276</sup>.

Il terzo passaggio riguarda il culmine dell'ermeneutica per il vescovo milanese. Essa è l'ultima parte della sua trattazione in quanto la mistica segue la morale e la presuppone esistenzialmente<sup>277</sup>. È possibile quindi affermare che in Ambrogio la *mystica* altro non è che la lettura teocentrica e cristocentrica della Scrittura, la quale va oltre la stessa morale antropocentrica per mezzo della *fides* in Cristo, rinnovatore della storia e

---

<sup>272</sup> Ciò riguarda un modo puramente carnale di leggere: ne sono colpevoli gli Ebrei con l'inevitabile risultato che «*habent illi libros, sed sensum librorum non habent*» (*Expos. ps. CXVIII 21,12*).

<sup>273</sup> *Expos. Luc. VII 136*. Questo concetto di *littera* e mediazione spirituale viene espresso magistralmente da Ambrogio nella sua polemica antiariana del *De fide*. In nessun modo si deve perdere il collegamento fra *natura humana* e *natura spiritualis* altrimenti si farebbe affronto alla maestà della Parola compiendo un *sacrilegium* comparato nelle costituzioni imperiali al *crimen maiestatis*. *DeFide I, 19,123-124*.

<sup>274</sup> Noe 55: «*Non indiget interpretatione sermo simplicilor – concurrat intellectus cum littera – ...*» (CSEL 32/1,451).

<sup>275</sup> *Expos. Luc. V,12*: «*Et quamvis historiae fidem debeamus non omittere, ut vere paralytici istius corpus credamus esse sanatum, [...] cognosce tamen interioris hominis sanitatem*» (CCL 14,138).

<sup>276</sup> Cfr. L.F. Pizzolato, *La dottrina cit.*, p. 244.

<sup>277</sup> Cfr. *Expos. ps. CXVIII 1,2* (CSEL 62,5).

compimento dell'economia della salvezza. La disposizione a tale comprensione dell'esegeta è data dalla *spiritalis interpretatio* che è il completamento ermeneutico del *secundum spiritum* del primo *sensu*: essa può coincidere con *l'investigare mysterium Christi*.

L'ultima locuzione – che «non prescinde e non annulla», ma «concentra» la *mystica* e la *spiritalis* – secondo l'interpretazione mistica ambrosiana risulta essere *plenior-plenitudo-plenius*, che rimanda all'azione attualizzata e perfezionata di Cristo riguardo al «mondo veterotestamentario»<sup>278</sup>. Essa connota la lettura cristiana della Scrittura e riesce a far cogliere «*qua vocatione plenius mihi videor verba legis et mysteria recognoscere*»<sup>279</sup>.

In un suo studio Pizzolato afferma che è possibile individuare nel modo ambrosiano di fare esegesi alcune caratteristiche: la *simplicitas* dello stile dei testi biblici e 'l'auto-illuminazione' come fondamento del metodo di concordanza verbale; la concezione che i patriarchi abbiano vissuto una vita cristiana *ante litteram*; un'esegesi allegorica con scarsa propensione all'approfondimento in riferimento alla *lege* come divisione fra patriarchi e Vangelo; il preannuncio del Vangelo nel linguaggio cristologico dei profeti; la visione storico-letterale del Vangelo autorizzata dalla presenza del Verbo nei testi del Nuovo Testamento<sup>280</sup>.

In sintesi, un'esegesi della Scrittura quella di Ambrogio che, nella sua forma verbale, doveva essere diretta e accattivante, tanto che lo stesso Agostino ne fu colpito:

«Un altro motivo di gioia era che, i libri della Legge e dei Profeti, non mi venivano più proposti alla lettura in quella visuale che me li aveva fatti apparire assurdi, quando li

---

<sup>278</sup> Cfr. L.F. Pizzolato, *La dottrina* cit., pp. 258-260.

<sup>279</sup> *Cain II*, 10 (CSEL 32/1, 386).

<sup>280</sup> L.F. Pizzolato, *La Sacra Scrittura fondamento del metodo esegetico di Ambrogio*, in «*StAmbr 6*», pp. 396-426.

*attaccavo per le concezioni che falsamente attribuivo ai tuoi santi: in realtà non era affatto quello il loro modo di pensare.»<sup>281</sup>*

### **IV.3. La liturgia ambrosiana**

I testi di Ambrogio furono utilizzati da diversi liturgisti nel corso dei secoli XIX e XX, con lo scopo di ricostruire l'antica Messa ambrosiana, sebbene in modo imperfetto<sup>282</sup>. Il più antico documento giunto a noi è estrapolato dal codice 908 di San Gallo ed è chiamato convenzionalmente *Missa catechumenorum*: datato al VII secolo, è definito 'documento certamente ambrosiano' ed edito in prima edizione da Wilmart<sup>283</sup>. In nota alla conclusione egli asserisce che è un piccolo messale *di tipo* ambrosiano o milanese e che, in riferimento all'ostinazione di alcuni studiosi a credere che ci fosse una sola liturgia anche al tempo di Ambrogio, è possibile che ci fosse una medesima base comune ma con «divergenze notevoli»<sup>284</sup>. Sulla base di quanto affermato dallo stesso Wilmart, possiamo prendere in considerazione il testo dell'*Ordinarium Missae* costituito da una serie di manoscritti dei quali i più antichi risalgono al secolo IX e sono condizionati da influssi franco-romani e di cui ha curato una edizione critica il Ceriani<sup>285</sup>. Sempre il Wilmart attribuisce una parte dell'edizione di una *Expositio Missae* al vescovo Odelperto (806-812) o al suo predecessore Pietro (784-799), sebbene sia più probabile l'attribuzione al primo perché autore del *Liber de Baptismo* e di 'una serie di opuscoli pastorali ad uso del clero milanese del periodo carolingio, in conformità alle

---

<sup>281</sup> Traduzione italiana dell'autrice da Agostinus, *Conf. VI 6*: «gaudebam etiam, quod vetera scripta legislazione et prophetarum iam non illo oculo mihi legenda proponerentur, quo antea videbantur absurda, cum arguebam tamquam ita sentientes sanctos tuos; verum autem non ita sentiebant»

<sup>282</sup> M. Magistretti, *La liturgia* cit.; A. Paredi, *la liturgia di S. Ambrogio*, in *S. Ambrogio nel XVI centenario della nascita*, a cura di G. Dossetti, Vita e Pensiero, Milano 1940, pp. 69 - 157; P. Borella, *Il rito ambrosiano*, Morcelliana, Brescia 1964; *Il duomo di Milano e la liturgia ambrosiana*, a cura di G. Mellera, M. Navoni, NED, Milano 1992.

<sup>283</sup> A. Wilmart, *Missa catechumenorum*, in «Rev. Bén», 27, 1910, pp. 109-113. Successivamente edito in qualità fotografica migliore da A. Dold, *Le text de la «Missa catechumenorum» du cod. Sangall. 908*, in «Rev. Bén», 36, 1924, pp. 307-316.

<sup>284</sup> M. Righetti, *Storia Liturgica III. Eucaristia*, Ancora, Milano 1956, p. 552.

<sup>285</sup> A. Ceriani, *Notitia Liturgiae Ambrosianae ante saeculum. XI medium*, cap. III, *Ordinarium Missae*, Milano 1895.

prescrizioni riformatrici capitolari'<sup>286</sup>. Riforma carolingia che, secondo alcuni studiosi, minacciò seriamente l'ordinamento liturgico ambrosiano ed incrementò la copiatura di scritti che ci sono giunti tramite il codice Beroldo della prima metà del secolo XII<sup>287</sup>. Attraverso tale manoscritto si può cogliere, secondo Carmassi, la volontà di riconsiderare la propria tradizione ecclesiale e salvaguardare l'identità culturale in parte perdute<sup>288</sup>.

Un altro manoscritto importante è l'*Evangelistario ambrosiano*, sempre di epoca carolingia, che ci tramanda le trentasei pericopi evangeliche riservate alle *litanie triduane* e le relative *statio*<sup>289</sup>. Il codice dà la possibilità di consultare direttamente l'*ordo evangeliorum* ambrosiano del medesimo periodo riservato alla proclamazione del Vangelo durante le celebrazioni episcopali e datato, su base paleografica, al IX secolo – in particolare alla seconda metà – e forse agli ultimi anni dell'episcopato di Angilberto II (824-859)<sup>290</sup>. Il manoscritto è un *Evangelistario* ovvero il libro che riunisce, secondo l'ordinamento dell'anno liturgico, le pericopi evangeliche da leggersi durante la messa<sup>291</sup>.

Molto più tardo è il ms. *A 23 bis inf.*, del XIII secolo, che comprende invece anche le *ordinatio* per le singole feste dei santi<sup>292</sup>. Tale codice ha in aggiunta una parte che prevede due festività per il vescovo Ambrogio – una per l'ordinazione e una per il *dies*

---

<sup>286</sup> M. Righetti, *Storia* cit., p. 553.

<sup>287</sup> BAMi I 152 *inf.* 7v-93v; in alternativa le versioni a stampa: Beroldus, *Ordo et caerimaniae ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis*, ed. M. Magistretti, Mediolani 1894; Beroldus, *Sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis kalendarium et ordines saec. XII*, ex Codice Ambrosiano, ed. M. Magistretti, Mediolani 1894.

<sup>288</sup> P. Carmassi, *L'eredità ambrosiana nelle fonti liturgiche medievali*, in «StAmbr 6», pp. 164-165.

<sup>289</sup> BAMi A 28 *inf.* 1r-195v; 200r-202; 207r-222v.

<sup>290</sup> N. Valli, *L'Ordo Evangeliorum a Milano in età altomedievale: edizione dell'evangelistario A 28 inf. della Biblioteca Ambrosiana*, Monumenta studia instrumenta liturgica 51, Città del Vaticano, LEV 2008, pp. 1-2.15-17.

<sup>291</sup> Cfr F. Crivello, *La miniatura a Bobbio tra IX e X secolo e i suoi modelli carolingi*, Umberto Allemandi, Torino 2001, p. 181. A differenza dell'Evangelario che invece è un testo integrale dei quattro vangeli a uso liturgico e nel quale sono segnalati i brani per le diverse celebrazioni.

<sup>292</sup> BAMi A 23 *bis inf.* 1v-130v.

*natalis* – e l'assegnazione per il primo giorno di una lettura dal libro della Sapienza, per il secondo di un testo di Paolino da Milano<sup>293</sup>.

Per quanto riguarda le *Litanie triduane*, poc'anzi citate, si possono definire un antico rito processionale a contenuto penitenziale e imperatorio, che durava tre giorni consecutivi. Il nome deriva dal fatto che durante le varie *stationes* – tredici il primo giorno, dieci il secondo e dodici il terzo – nelle chiese della città si procedeva in processione cantando le litanie dei santi e delle antifone penitenziali. Furono introdotte nella diocesi milanese probabilmente tra il V e il VI secolo a seguito delle varie devastazioni che caratterizzarono la fine del IV e l'intero V secolo da parte dei Borgognoni, dei Goti, dei Longobardi ed infine dei Franchi<sup>294</sup>. Queste *Litanie* iniziavano dopo la festa dell'Ascensione con l'imposizione delle ceneri al clero e al popolo che successivamente, in processione, si recavano nelle varie chiese dove iniziava la messa e procedeva fino alla liturgia della Parola; la messa si concludeva nell'ultima chiesa. Di conseguenza c'erano molte liturgie della Parola ed una sola liturgia eucaristica conclusiva: ciò a sottolineare l'importanza di quest'ultima<sup>295</sup>.

La basilica ambrosiana è collocata durante il primo giorno alla *statio* ottava con i passi scritturistici tratti dal libro del profeta Ezechiele (*Ez* 33,7-17) e dal Vangelo di Luca (*Lc* 15,1-10). I due passi descrivono molto bene la pedagogia di Dio nei confronti dell'uomo peccatore e la gioia del Padre per chi si pente. Il profeta, in questo caso, assume un ruolo di sentinella sulle cui labbra è posto il messaggio «*nolo mortem impij sed ut revertatur impius a via sua et vivat*» (*Ez* 33,11). Ciò evidenzia ancor di più la peculiarità penitenziale che nel corso dei secoli caratterizza la *basilica Martyrum* fatta erigere da Ambrogio.

---

<sup>293</sup> Ordinazione: *In ordinatione sancti Ambrosii*: adattamento da *Eccl.* 46,16-18. 47,9-13; Deposizione: *Depositio beate memorie confessoris et episcopi Ambrosii: Vita Ambrosii*, capp. 46-48; si veda anche P. Carmassi, *Libri liturgici e istituzioni ecclesiastiche a Milano in età medievale: studio sulla formazione del lezionario ambrosiano*, Corpus Ambrosiano-Liturgicum IV, LQF, Aschendorff Münster, 2001. pp. 220-222.

<sup>294</sup> M. Navoni, *Litanie triduane*, Dizionario di liturgia ambrosiana, pp. 273-276.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

Da questa breve analisi di alcune delle fonti liturgiche più antiche ed attendibili possiamo dedurre che tali manoscritti furono per la maggior parte compilati durante il regno carolingio, probabilmente sotto l'episcopato di Angilberto II (824-859), in cui si cercò di delineare il legame sussistente fra la Chiesa milanese e il suo famoso vescovo, come testimonia l'anonimo nel *De vita et meritis Ambrosii*, anch'esso del IX secolo di *scriptorium* milanese: «In Cristo Gesù egli ci ha generati tramite l'Evangelo; in effetti tutto ciò che possa esservi in virtù e di grazia in questa Chiesa milanese, non v'è dubbio che sia derivato dal suo magistero per intervento di Dio»<sup>296</sup>. La critica, riguardo alla datazione di questo testo, risulta divisa. Per il Paredi dato il tono polemico dell'opera e il riferimento alle donazioni dei alcuni beni immobili, quali casa e terre, alla chiesa di Milano è da riferirsi agli anni dell'episcopato di Ansberto (868-881) oltre che al giudizio paleografico del Bischoff<sup>297</sup>. Di parere contrario risulta essere Tomea che colloca il *De vita et meritis Ambrosii* sotto Angilberto II – anticipandone così la stesura – su motivazioni di tipo paleografico, culturale e devozionale<sup>298</sup>. Di tutt'altro parere rispetto allo studioso milanese è Foletti che colloca il manoscritto sangallese posteriore all'episcopato di Angilberto II e come «tappa di acculturazione diversa»<sup>299</sup>.

---

<sup>296</sup> P. Courcelle, *De vita et meritis Ambrosii*, 95-96: *Recherches sur saint Ambroise. Vies anciennes, culture, iconographie*, Etudes Augustiniennes, Paris 1973, p. 121; per l'edizione italiana si veda: A. Paredi, *Vita e meriti di S. Ambrogio, Testo inedito del secolo nono illustrato con le miniature del Salterio di Arnolfo*, «Fontes Ambrosiani in lucem», Bibliothecae Ambrosianae, vol. 37, Casa ed. Ceschina, Milano 1964, sp. pp. 5-22.

<sup>297</sup> A. Paredi (cur.), *Vita e meriti* cit., pp. 10-18.

<sup>298</sup> Per l'aspetto paleografico fa riferimento all'impossibilità di avere l'originale, ma solamente una copia, come definisce il manoscritto di San Gallo ms. 569 (St. Gallen, Stiftsbibliothek, *Cod. Sang. 569*) <<https://www.e-codices.ch/en/thumbs/csg/0569/Sequence-597>> (verificato il 09/06/2020). Inoltre la profonda cultura carolingia dell'autore ignoto e la devozione a San Martino di Tours sottolineano un committente di stirpe Franca. P. Tomea, *Ambrogio e i suoi fratelli. Note di agiografia milanese altomedievale*, in *Filologia Mediolatina V*, 1998, pp. 148-232.

<sup>299</sup> Per la disquisizione relativa al manoscritto sangallese e relativa bibliografia si veda l'interessante confronto fra il testo e l'altare d'oro della basilica ambrosiana – oggetto di una «polemica velata» dove non risulta esserci unione spirituale fra la popolazione Franca e quella Longobarda – nel testo di: I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti* cit., pp. 168-171.

#### *IV.4. Il re Davide nei testi ambrosiani*

Per comprendere ulteriormente la concezione ambrosiana della Scrittura e della dottrina è necessario scrutare le caratteristiche dei singoli autori dei testi biblici, in quanto Ambrogio risulta sempre adeguarsi ai molteplici generi letterari del testo sacro.

In particolare, prima di affrontare i passi scritturistici inerenti all'iconografia dei rilievi della porta, il loro rapporto immagine-fedele-testo e l'attinenza all'esegesi davidica ambrosiana, risulta essere necessario soffermarsi sul genere letterario poetico del *psalmus* e del *canticum*. Questa tipologia letteraria è definita da Ambrogio come la più alta che qualifica la posizione mistica dell'autore biblico e in cui Davide 'dimora abitualmente'<sup>300</sup>.

Nell'introduzione dell'*Explanatio psalmi I*, Ambrogio giustifica la propensione per questo genere letterario con le parole:

«Ma Davide fu in modo preminente scelto dal Signore a tale compito: cioè a risplendere perennemente e di continuo in una attività, che, negli altri agiografi, sembra costituire un vertice di eccezione nel complesso della loro opera»<sup>301</sup>.

Ambrogio attribuisce a Davide il merito della ricostruzione della bellezza originaria attraverso i salmi per i quali procurò a tutti un equivalente della vita celeste<sup>302</sup>. Tramite la bellezza poetica del salmo fece quindi rivivere la *delectatio* originaria che Dio aveva donato a tutti come incentivo per le virtù e che l'uomo aveva perduto a causa dell'inganno assentendo alla caduta<sup>303</sup>. In modo simile attraverso lo stile del *cantico*

---

<sup>300</sup> Cfr. L.F. Pizzolato, *La dottrina* cit., p. 117.

<sup>301</sup> Traduzione da Ambrosius, *Explanatio psalmodum XII/Commento a dodici salmi*, a cura di L.F. Pizzolato, Op. Eseg. VII/I-II, ed. bilingue, Milano/Roma, 1980, pp. 42-43: «At vero David principaliter a domino ad hoc munus electus est, ut, quod in aliis rarum praeminere reliquo operi videtur, in hoc iuge et continuum refulgeret» (*Expl. ps. I,6*; CSEL 64,5).

<sup>302</sup> Cfr. *Expl. ps. I, 3*: «itaque reparare eam studens et reformare psallendi munere caelestis nobis instar conversationis instituit» (CSEL 64,4).

<sup>303</sup> Testo latino da L.F. Pizzolato, *Explanatio* cit., Op. Eseg. VII/I, pp. 38-39: «Summum incentivum virtutis proposuit Deus futurae beatitudinis delectationem; vehemens quoque calcar erroris delectationem esse diabolus excogitavit. [...] Itaque quod divina gratia tributum erat ad vita, factum est mihi in mortem eoque faciliorem inimicus assensum hominis abuit ad lapsum, quo speciem praetendit naturae» (*Expl. ps. I, 1*; CSEL 64,3).

l'uomo ritorna a Dio e Dio all'uomo in una reciproca dimensione di equilibrio tra piacere e virtù<sup>304</sup>.

Il salmo diviene il mezzo del disegno di salvezza di Dio che concentra in sé il rimedio specifico per il male dell'uomo. Ambrogio scrive infatti:

*«La storia ammaestra con ordine, la legge insegna, la profezia annuncia, il rimprovero castiga, il discorso morale convince. Nel libro dei salmi è possibile trovare la via del progresso per tutti e, per così dire, la medicina per la salute dell'uomo. Chiunque legga, ha di che poter curare, con un rimedio specifico, le ferite del proprio male. Chiunque voglia distinguere attentamente, trova allestiti nei Salmi, come in una completa palestra dell'animo e in uno stadio di virtù, diversi tipi di gare e può scegliere quella, a cui si ritiene più adatto, per raggiungere più facilmente il premio»<sup>305</sup>.*

Ed ancora continua dicendo che se qualcuno volesse ripercorrere le gesta degli antichi altro non deve fare che leggere un salmo, ove trova lo svolgimento di tutta la storia della salvezza e

*«Così può arricchire la memoria con un tesoro di conoscenze con risparmio di lettura. Sembrano inoltre più semplici le spiegazioni più brevi! Quale profondità poi attinge quel testo che, in un breve spazio, sa distinguere la tragicità del disaccordo e a questa*

---

<sup>304</sup> Testo latino da *Ivi*, pp. 40-41: «*Delectatur igitur cantico deus non solum laudari, sed etiam reconciliari*» (*Expl. ps. I, 5; CSEL 64,5*).

<sup>305</sup> Traduzione da *Ivi*, pp. 42-43: «*Historia instruit, lex docet, prophetia annuntiat, correptio castigat, moralitas suadet; in libro Psalmorum profectus est omnium et medicina quaedam salutis humanae. Quicumque legerit, habet quo propriae vulnera passionis speciali possit curare remedio. Quicumque cernere voluerit, tamquam in communi animarum gymnasio et quodam stadio virtutum diversa genera certaminum repperiens praeparata id sibi eligat, cui se intellegit aptiorem, quo facilius perveniat ad coronam*» (*Expl. ps. I, 7 CSEL 64,6*). L'influsso del testo basiliano è ravvisabile sebbene Basilio non fa la distinzione dei vari generi letterari, bensì scrive: «*ἄλλα μὲν οὖν προφηταὶ παιδεύουσι, καὶ ἄλλα ἱστορικοί, καὶ ὁ νόμος ἕτερα, καὶ ἄλλα τὸ εἶδος τῆς παροιμιαχῆς παραινέσεως.*» Basilio, *Homilie in Psalmos I,1; PG 29, coll. 211-212*. [Traduzione dal greco dell'autrice: «*Quindi, una cosa insegna il profeta, un'altra lo storico, un'altra la legge, (la Scrittura) non assume nessun altro aspetto e le cose (scritte) nel libro dei Proverbi devono essere usate come esortazione*»].

aggiungere la trama della gioiosa riconciliazione, perché si veda contemporaneamente quale danno rechi l'offesa dell'incredulità e quale giovamento la fede disponibile»<sup>306</sup>.

Il salmo diviene così via privilegiata per comprendere la complessa interpretazione della storia sacra secondo Ambrogio e 'chiarisce la visione sinottica fra storia dell'offesa e storia della riconciliazione'<sup>307</sup>: esso è profezia dell'avvento di Cristo<sup>308</sup>.

Il binomio *bellezza-virtù*, ampiamente compreso nella *delectatio* come *incentivum virtutis*, permette ad Ambrogio di introdurre la *suavitas* dell'azione del salmo nell'animo dell'uomo: infatti il salmo non agisce con violenza nell'instillare i comandamenti, ma con soavità li fa penetrare nell'intimo<sup>309</sup>.

Il salmo davidico infine risulta essere l'esito, conquistato dopo una dura ed ascetica lotta col peccato, della *intentio caelestium*, che si applica come vita divina tra gli uomini e diviene espressione dell'unità della chiesa e preghiera privilegiata della *comunitas*<sup>310</sup>.

---

<sup>306</sup> Traduzione da L.F. Pizzolato, *Explanatio* cit., Op. Eseg. VII/I, pp. 42-43: «*ut thesaurum memoriae compendio lectionis adquirat. Faciliora quoque videntur quae brevius explicantur. Illud etiam quantae altitudinis, quod brevi intervallo offensionum adversa distinxit et reconciliationis secunda subtexit, ut simul cognosceres, quid incredulitatis obsesset offensa. Quid fides prompta conferret!*» (Expl. ps. I,7; CSEL 64,6).

<sup>307</sup> L.F. Pizzolato, *La dottrina* cit., p. 120.

<sup>308</sup> Testo latino da L.F. Pizzolato, *Explanatio* cit., Op. Eseg. VII/II, pp. 32-35: «*Ad patrem dicit: Iustitiam meam non abscondi in corde meo, veritatem tuam et salutare tuum dixi (Ps 39,10). Totus ex persona Christi psalmus iste est.[...] Et quia ex persona salvatoris totum hunc esse diximus psalmum*» (Expl. ps. XXXIX, 25-26; CSEL 64, 229); Ed ancora ove Ambrogio richiama la formula «*ex persona salvatoris*» (Expl. ps. XL,4; CSEL 64, 232 | *Expos. ps. CXVIII 10,17; CSEL 62,213*). Perciò a buon titolo Ambrogio può ulteriormente affermare che «*In psalmis itaque nobis non solum nascitur Iesus, sed etiam salutarem illam suscipit corporis passionem, quiescit, resurgit, ascendit ad caelum, sedet ad dexteram patris*» (Exp. ps. I,8; CSEL 64,7) traduzione da L.F. Pizzolato, *Explanatio* cit., Op. Eseg. VII/I, pp. 44-45.

<sup>309</sup> Cfr. testo latino e traduzione da Ivi, pp. 48-49: «*Certat in psalmo doctrina cum gratia; simul cantatur ad delectationem, discitur ad eruditionem. Nam violentiora praecepta non permanent; quod autem cum suavitate perceperis, id infusum semel praecordiis non consuevit elabi*»; «Gareggia nel salmo la dottrina con la bellezza. Viene cantato per diletto, e insieme viene appreso come conoscenza. Infatti, i comandamenti più violenti non durano nell'animo, ma quello che si riceve con soavità, una volta nell'intimo, non conosce amnesie» (Expl. ps. I, 10; CSEL 64, 9).

<sup>310</sup> Cfr. testo latino e traduzione da *Ibidem*: «*docuit utique prius nobis peccato esse moriendum (Ps 44,1) et tunc demum in hoc corpore diversa opera discriminanda virtutum, quibus ad dominum devotionis nostrae gratia perveniret, ut occupatis intentione caelestium nulla inreperet terrenorum libido vitiorum, simul animus caelestis gratiae suavitate nitesceret*»; «ci ha insegnato che prima dobbiamo morire al peccato e che allora soltanto potremmo, in questo corpo, ritmare varie opere di virtù, che permettano alla bellezza della nostra devozione di arrivare a Dio. Perché, tutti tesi alle realtà celesti, nessuna libidine di vizi terreni possa insinuarsi in noi, ma l'animo risplenda della soavità della bellezza celeste» (Expl. ps. I,11; CSEL 64,9).

Lo stesso Davide, avendo in sé una visione escatologico-unitiva – data dal tentativo di esprimere poeticamente la bellezza della vita celeste – ‘colpito dalla ferita d’amore e preso dal desiderio di scrutare la verità, innalzò lo sguardo verso le regioni superiori del suo spirito e guardando verso il futuro, vide in Cristo i tesori della sapienza e della scienza’, può essere definito *propheta in gentibus positus* e *propheta perfectus*<sup>311</sup>.

#### ***IV.5. Un percorso di riscatto***

La storia del re Davide, molto cara ad Ambrogio – tanto che nelle due Apologie lo esalta come strumento di prefigurazione della salvezza del mondo, oltre a giustificarlo per il peccato commesso – è servita al vescovo milanese come catechesi mistagogica per i cristiani della città ed in secondo luogo per l’imperatore Teodosio stesso.

Da qui i due discorsi ambrosiani su Davide: il primo, *l’Apologia prophetae David quae volgo vocatur altera* (definita *Apologia altera*), che probabilmente nasce come primo discorso alla cittadinanza milanese contro il possibile dubbio di far risalire il peccato di Davide ad un insegnamento del cristianesimo e di lasciare impuniti i vizi della Milano del IV secolo, da cui nemmeno i cristiani erano esenti<sup>312</sup>. Il secondo, *l’Apologia prophetae David*, nasce invece come adattamento e rielaborazione del discorso pubblico ed è successivo alle vicende di Tessalonica, riguardanti l’imperatore e la sua corte, con aspetti più dottrinali che dogmatici. Entrambi i testi, comunque, sono nati come difesa del *propheta* e pretesto per una chiarificazione sul tema cristologico ed ecclesiologico.

Se teniamo presente il carattere penitenziale della basilica ambrosiana possiamo comprendere anche l’accostamento iconografico del re/profeta Davide: la porta poteva essere mezzo di una catechesi mistagogica continua sulla figura davidica ed in particolare sull’azione dello Spirito nella sua vita e sull’atteggiamento dello stesso re

---

<sup>311</sup> Ambrosius, *Apol. David* 12,58 (CSEL 32/2,339) e *Expos. ps. CXVIII* 10,32 (CSEL 62,222).

<sup>312</sup> Cfr. F. Lucidi, *Le due Apologie di David*, Opere Esecutive 5, SAEMO, Milano 1981, p. 40.

di lasciarsi guidare dalla mano di Dio. E tale catechesi avrebbe avuto appunto una doppia valenza: per il popolo e per l'*élite* di comando.

Tenendo presente le varie modifiche che hanno subito i battenti della porta nel corso dei secoli e la politica imperiale fondata su un principio teocentrico che vede il re non più vicario di Cristo ma direttamente del Padre – visione in contrasto con quella di Ambrogio che introduce il principio di subordinazione dell'*imperium* al *sacerdotium*<sup>313</sup> – è possibile intravedere un filo conduttore del racconto giunto a noi.

A differenza del pensiero espresso da Reinahard-Felice, che si basa solamente sulla teoria della sconfitta del male visto come il potere politico cieco e di critica nei confronti dell'autorità, vorrei proporre una visione di più ampio respiro che possa in qualche modo tener presente dei due possibili modi di vedere lo stesso oggetto nel corso dei secoli<sup>314</sup>. Sia per il popolo che per l'imperatore ed il suo *entourage*, Davide poteva essere sprone per la vera vita spirituale e per una condotta *secundum virtutis* nella quotidianità. Come affermato nei precedenti capitoli, l'iconografia completa (e teorizzata) della porta presenta la storia del re Davide narrata nel primo libro di Samuele, dai capitoli 16 al 18 – dall'unzione di Davide a nuovo re al prezzo nuziale per Mical, figlia di Saul – e di primo acchito si potrebbe pensare ad una catechesi sulla vittoria del bene nei confronti male.

Come testo base da cui partire si può usare un brano dell'*Apologia David* ove si legge che:

«Lo stesso apostolo Paolo avverte che Dio, nostro Signore, si preoccupò che anche nei santi il loro animo di uomini non si inorgogliesse per la sublimità delle verità rivelate loro e per una costante riuscita felice di opere e così non attribuissero a sé stessi o alla propria virtù ciò che, invece, era stato operato in loro per un diretto intervento divino. Perché, quindi, non cadessero in un così grave errore di giudizio e nella trappola della perversione,

---

<sup>313</sup> I. Vay, R. Cacitti, *Le porte* cit., p. 96.

<sup>314</sup> Si veda il contributo di: M. Reinahard-Felice, *Ad sacrum* cit., pp. 84-102.

*Dio permise che si insinuasse in loro la colpa, così che capissero anch'essi d'aver bisogno dell'aiuto divino e riconoscessero che dovevano trovare una guida per salvarsi»<sup>315</sup>.*

In questo passo possiamo intuire che Ambrogio inizi la sua catechesi prospettando nei confronti di Davide una visione umana, regale e di giustizia. Il *propheta* diviene un ideale per ogni cristiano, un uomo che tramite la confessione delle proprie colpe e la penitenza diviene segno di animo retto. L'operato di Davide inoltre viene compreso solo se si pone al centro la persona di Cristo che è convergenza dei due Testamenti; e questo non solo nella suddetta opera ma anche come punto di connessione di tutto il pensiero ambrosiano.

In tal modo è possibile capire perché Ambrogio ponga Davide come peso e misura dell'amore universale quando parla del peccato di uno per la salvezza di molti:

*«Se qualcuno invece indaga sul valore della legge, che si risolve tutta nel vincolo della carità (infatti, chi ama il prossimo suo adempie la legge), legga nei Salmi con quanto senso d'amore Davide si sia esposto, lui solo, a gravi pericoli, per stornare il disonore di tutto il popolo: e in questo fatto riconoscerà che la gloria della carità non è inferiore al trionfo della virtù. Se qualcuno poi paventa la violenza dei rimproveri, ascolti le parole del salmo: Signore, non criticarmi nella tua ira né rimproverarmi nel tuo furore. E impari come debba fare per addolcire il giudizio del giudice irato»<sup>316</sup>.*

---

<sup>315</sup> Traduzione da Ambrosius, *De Apologia Prophetarum* cit., p. 63 «Admonet etiam apostolus Paulus prospexisse dominum deum nostrum, ne vel revelationum subliminate vel secundo operum continue processu humanus etiam in sanctis extolleretur adfectus nec sibi deputarent virtutisque adtribuerent suae quod divina sibi operatione conlatum foret. Ergo ne in tantum iudicium ruerent atque in perfidiae foveam deciderent, passus est illis dominus subintrare culpam, ut et ipsi adverterent divinis se auxiliis indigere ducemque salutis suae quaerendum esse cognoscerent» (*Apol. David* 2,8; CSEL 32/2,303-304).

<sup>316</sup> Traduzione da L.F. Pizzolato, *Explanatio* cit., Op. Eseg. VII/I, pp. 42-43: «Si quis vim legis explorat, quae tota in vinculo caritatis est – qui enim diligit proximum legem implevit (Rm 13,8) –, in psalmis legat, quanto dilectionis affectu pro totius plebis obprobrio repellendo periculis se gravibus solus obiecerit; in quo non impari caritatis gloriam triumpho virtutis agnoscat. Si quis correptionum saeva formidat, audiat dicentem: Domine, ne ira tua arguas me neque in furore tuo corripas me (Ps 6,2) et discat, quaemadmodum debeat irati iudicis temperare censura» (*Expl. ps.* I,7; CSEL 64,6).

Tutto ciò è possibile solo quando comprendiamo che la gloria non è inferiore alle virtù e che fa riuscire ogni impresa, anche quella contro la paura fuori e dentro di sé:

«*Salmodiava Davide ancora adolescente, e metteva in fuga lo spirito maligno di Saul, che prima lo opprimeva*»<sup>317</sup>.

Guardando la parte inferiore delle imposte della porta, prima del XI secolo, un fedele in qualche modo poteva comprendere quanto l'iconografia davidica voleva indicare alla sua vita. Nella prima formella in basso dell'anta sinistra (fig.) è possibile vedere Davide al servizio di Saul. Secondo il passo biblico egli suonava la cetra alla presenza del re, che ascoltando le dolci melodie 'si sentiva meglio e lo spirito cattivo si ritirava da lui' (1Rg 16,23 | 1Sam 16,23). Ambrogio in un suo testo compie una similitudine fra lo strumento terreno e quello dello spirito, affermando che suonando sulla cetra le dolci melodie salmodiche ed usando il 'plettrò dello Spirito Santo' è possibile ritornare alla bellezza perduta e far risuonare in terra la 'musica celeste'. L'uomo facendo muovere le corde dello spirito e trattenendo le passioni ha così la possibilità di comprendere *ad superiorum intuitum vitam actusque formare*<sup>318</sup>.

L'azione dello Spirito permette di capire e vedere la 'gloria del regno dei cieli, la bellezza di un riposo perenne, la felicità della vita eterna' preparata da Dio per l'uomo, affinché 'la speranza del vantaggio faccia sparire la fatica e soverchi la paura del pericolo'.

---

<sup>317</sup> Traduzione da Ivi, pp. 44-45: «*Psallebat David adulescentior et Saulis necquam spiritum fugabat, qui eum antea stringebat*» (Expl. ps. I,7; CSEL 64,7).

<sup>318</sup> Cfr. Traduzione da Ivi, pp. 48-51: «*Docuit ergo David intus nos canere oportere, intus psallere, quemadmodum canebat et Paulus dicens: Orabo spiritu, orabo mente; psallam spiritu, psallam et mente* (1Cor 14,15), *ad superiorum intuitum vitam nostram actusque formare, ne delectatio dulcedini excitet corporis passiones, quibus non redimitur nostra anima, sed gravatur, cum ad redemptionem animae suae psallere se sanctus propheta memoraverit dicens: Psallam tibi, deus, in cithara, sanctus Israel. Gaudebunt labia mea, cum cantavero tibi, et anima mea quam redemisti* (Ps 70,22-23). *Sed iam psalmi istius, qui propositus est nobis, ingrediamur exordia*» (Expl. ps. I, 12; CSEL 64,10).

«Dunque, come un araldo del sommo imperatore, Davide esorta i soldati, chiama alla gara gli atleti, annuncia il premio, dicendo: Beato l'uomo che non ha camminato secondo il disegno degli empi»<sup>319</sup>

Così Davide esorta a guardare al premio finale affinché si possa alleviare il peso della 'lotta futura'. Beato è detto l'uomo e così anche Dio perché egli è «*beatus enim et solus potens et rex regum et dominus dominantium*» ed è per 'suo dono' che la sua creatura è «*apellationis eius commune consortium, quae digna aestimata est honore divino*»<sup>320</sup>. È chiaro quindi il valore mistagogico intrinseco in detta formella.

Inoltre l'atleta, che Davide esorta a gareggiare per i beni futuri, non cade nel peccato per opera del Signore: egli è invece sostenuto e sorretto da Dio e 'anche se inciampa e cade, non deve abbandonare la sua volontà di devozione e di fede, deve conservare la sobrietà, praticare la penitenza, riprendersi ogni volta'<sup>321</sup>; e non importa la sua età, perché egli può essere anche molto giovane – come lo era Davide – ma con la grazia di Dio può vincere anche chi è più grande e forte di lui.

«Oh, se l'atleta di Cristo fosse invincibile nella lotta e carico di gloria ad ogni età, in ogni campo di virtù, come ha detto Paolo: "Ma in ogni condizione noi abbiamo la vittoria, grazie a colui che ci ha amato!" [...] Ci sono atleti che sono chiamati piccoli, giovincelli, adulti, cioè παῖδες, ἀγένοιοι, ἄνδρες. Anche la Scrittura nomina queste età a proposito di lottatori, dato che Davide dice: "Non distogliere il tuo sguardo dal tuo piccolo", e ancora: "Fui giovane ed ora sono vecchio". Per questo anche Giovanni ha detto: "Scrivo a voi, piccoli, poiché avete conosciuto il Padre. Scrivo a voi, giovani, poiché avete vinto il maligno. Scrivo a voi, padri, perché avete conosciuto colui che è fin dall'inizio". E così, scrivendo da maturo ai fratelli, li chiama maturi per il loro progresso nella fede e nella

---

<sup>319</sup> Traduzione da *Ibidem*, pp. 50-51: « Velut praeco igitur magni imperatoris sanctus David hortatur milites, athletas vocat, praemium exprimit dicens: Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum (Ps 1,1)» (*Expl. ps. I, 13; CSEL 64,10*).

<sup>320</sup> Traduzione da *Ibidem*: «Infatti Dio è detto beato e il solo potente e re dei re e signore dei signori. [...] ci ha associati nella comunanza di quell'attributo, che è stato ritenuto degno della gloria di Dio» (*CSEL 64,11*).

<sup>321</sup> Cfr. *Expl. ps. XXXVI, 51 (CSEL 64,110)*.

pietà. Qui si tratta dunque di età di virtù, non di età di vigoria. Non è infatti privo di virtù il piccolo che ha conosciuto il Padre, Dio delle virtù. [...] Assai spesso i piccoli battono gli adulti anche per quanto riguarda la stessa robustezza fisica. E certamente, se considerassimo l'età della fanciullezza, il piccolo non sarebbe in grado di conoscere perfettamente la tecnica o di affrontare la violenza della lotta. Eppure, noi sappiamo che spesso i piccoli hanno vinto quelli che non potevano nemmeno sollevare. A tal punto la vigoria dell'animo può annullare la debolezza dell'età!»<sup>322</sup>.

L'età può permettere, secondo Ambrogio, di battere il nemico esterno ma non sempre quello interno: infatti a Davide toccò questa sorte perché «*gravior pugna eius qui intus quam illius qui foris dimicat*». Egli fu uomo di grande valore, ma non fu capace di abbattere e vincere l'*interiorem adversarium suum*<sup>323</sup>. Ed ancora:

«Se è debole David, tu sei forte? Se è caduto Salomone, resterai saldo tu? Se Paolo è stato il primo dei peccatori, puoi tu essere il primo dei santi? Se i santi sbagliarono, sbagliarono come uomini, in quanto santi, invece, riconobbero la loro colpa. Se i santi accettarono la sentenza di una punizione piuttosto grave, come spero tu l'impunità, quando dice la Scrittura: "Se a stento si salva il giusto, dove si farà vedere il peccatore e l'empio?"»<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> Traduzione da Ambrosius, *Explanatio psalmorum XII* cit., vol. I, p. 213: «*Utinam quidem inluctabilis et insuperabilis sit Christi athleta et in omnia etate, in omni virtutum genere gloriosus, sicut ille ait: "sed in omnibus superamus propter eum qui nos dilexit!"*. [...] *Sunt athletae qui vocentur pueri, ephabi, viri, hoc est παιδες, ἀγένητοι, ἄνδρες*. Etiam scriptura has in luctatoribus novit aetates dicente David: "Ne avertas faciem tuam a puero tuo", et: "Iuvenis fui et senui". Unde et Iohannes ait: "Scribo vobis, pueri, quia cognovistis patrem. Scribo vobis, iuvenes, quia vicistis malum. Scribo vobis, patres quia cognovistis eum qui est ab initio". Maturior itaque ad fratres scribens maturos designat fidei devotionisque processu. Virtutum ergo istae, non infirmitatis aetates sunt; neque enim sine virtute est puer qui cognovit patrem deum virtutum. [...] Ipse nos docuit pueritiam esse virtutem dicens: "Sinite eos et nolite prohibere pueros ad me venire", et alibi: "Amen amen dico vobis, nisi conversi fueritis et efficiamini sicut puer iste, no intrabitis in regnum caelorum". Ipsa quoque corporis fortitudine pueri plerumque viros vincunt. Et utique si aetatem pueritiae consideremus, non potest puer aut usum omnem scire aut vim subire luctandi; novimus tamen, quod frequenter pueri quos non poterant portare vicerunt; adeo vigor animi infirmitatem excludit aetatis» Expl. ps. XXXVI,52 (CSEL 64,110-111).

<sup>323</sup> Apol. alt. 3,15 (CSEL 32/2,365).

<sup>324</sup> Traduzione da Ambrosius, *De Apologia Prophetarum David* cit., p. 159: «*Si David infirmus, tu fortis es? Si Salomon lapsus est, tu immobilis? Si Paulus primus peccatorum, tu potes primus esse sanctorum? Ergo si erraverunt isti, erraverunt tamquam homines, sed peccatum suum tamquam iusti agnoverunt. Si iusti poenae atrocioris exceperent sententiam, tu quemadmodum tibi spem impunitatis proponis, cum scriptura dicat: Si iustus vix salvus fit, peccator et impius ubi parebit?*» Apol. alt. 3,16 (CSEL 32/2,366).

Il peccato per Ambrogio può scalzare i buoni propositi, creare una tempesta capace di turbare l'anima tanto che *ut gubernator sui esse non possit* e non permette di *somnum mentis tuae discutere*<sup>325</sup>. Così fu preso Davide, ma anche Saul accecato dall'invidia perché Dio aveva scelto il più giovane che combatté 'da solo a solo, liberò tutto il suo popolo e trionfò su diecimila nemici, sì che le fanciulle cantavano, accompagnandosi con cembali: *Saul triumphavit in milibus, David in decem milibus*'<sup>326</sup>.

L'invidia è un atteggiamento che il vescovo milanese analizza in *Explanatio Psalmi XXXVI* quando parla della grazia che hanno avuto i Gentili, cioè quella di essere un agglomerato di popoli diversi che non può arrogarsi *vocabulum unius gentis* e perciò «*quia nomen non habebamus in terris, de caelo accepimus, ut Christi populus diceremur*»<sup>327</sup>.

Prosegue chiedendosi:

«*che segno di stoltezza è mai irritare la maestà divina e, con la meschina offesa della rivalità, scagliarsi contro di essa, che non ha difficoltà alcuna a vendicarsi?*»<sup>328</sup>.

A questo punto paragona *stimuli invidiae* all'omicidio commesso da Caino contro il fratello Abele:

«*Non rivaleggiò nel sacrificio con Abele, ma invidioso cercò di ottenere il vantaggio della predilezione con un fratricidio scellerato. [...] Anche Saul, quando si avvide che il profeta Davide, che aveva trionfato sui Palestinesi e gli aveva salvato la vita, era a lui preferito nella lode delle giovani donne, cercò di tendergli insidie*»<sup>329</sup>.

---

<sup>325</sup> Cfr. *Apol. alt.* 3,17-18 (CSEL 32/2,367-368).

<sup>326</sup> *Apol. David.* 3,12 (CSEL 32/2,307).

<sup>327</sup> *Expl. ps.* XXXVI, 7 (CSEL 64,75).

<sup>328</sup> Traduzione da Ambrosius, *Explanatio psalmorum XII* cit., vol. I, p. 157: «*quod incentori aemulationis fraudi esse consuevit, cuius stultitiae est maiestatem irritare divinam et offencilo aemulationis incessere, ubi nulla ultionis est difficultas!*» *Expl. ps.* XXXVI,8 (CSEL 64,76).

<sup>329</sup> Traduzione da Ambrosius, *Explanatio psalmorum XII* cit., vol. I, p. 159: «*in quo non aemulatus Abel, sed invidus Cain praelationis gratiam scelesto parricidio persecutus est. [...] Saul quoque triumphatorem Palestinorum David prophetam et propriae conservatorem salutis iuencularum sibi sermone praelatum temptavit insidiis*» *Expl. ps.* XXXVI,9 (CSEL 64,76).

Infine avverte di non stuzzicare i malvagi ad una 'malvagia rivalità' e di non 'rivaleggiare con chi compie l'ingiustizia'<sup>330</sup>.

Per Ambrogio il giusto – di cui Davide è l'espressione più piena – deve avere un cuore ed un'anima puri per portare frutto, affinché 'quando verrà il seminatore della parola troverà l'anima preparata e il seme non potrà cadere nelle zone incolte del cuore né potranno venire gli uccelli del cielo a portar via ciò che è stato seminato'<sup>331</sup>.

Ripercorrendo le vicende agli albori della storia del *propheta*, in alcuni scritti di Ambrogio si può cogliere come il peccato in sé abbia valore pedagogico e non schiaccia la persona, ma fa sì che si rialzi e provi ancora a camminare sulla via della giustizia e dell'amore. È necessario chiedere perdono per le proprie colpe 'almeno una volta al giorno' e fare penitenza: essa non giova a nulla se non si sa come praticarla. Perciò Davide ci è maestro perché ha sperimentato il peccato «*ut doceret quemadmodum peccatum posset aboleri. Unde enim medicina nisi de vulnere sumpsit exordium?*» e ci ha insegnato la via più efficace:

«*Chi infatti potrebbe ritenere indegno l'abbassarsi davanti a Dio, quando s'è abbassato un re? Oppure chi potrebbe avere esitazioni nella compunzione, pagando per il riscatto del suo peccato un caro prezzo di lacrime? [...] Chi infatti potrebbe presumere di star saldo, se è caduto anche uno più forte?*»<sup>332</sup>

Se quanto detto può valere per il semplice popolo che accorre durante le celebrazioni annuali alla *basilica martyrum*, in parte può esserlo anche per le *élite*. Chi attraversa la porta vede l'immagine di un re terreno, fatto *propheta* del Cristo, ma che non è stato risparmiato dal peccato; vede il peccatore ma anche la misericordia del Signore applicata abbondantemente come per il popolo di Israele quando passò il Mar Rosso:

---

<sup>330</sup> *Expl. ps. XXXVI,11* (CSEL 64,77).

<sup>331</sup> Cfr. *Ivi,12* (CSEL 64,78).

<sup>332</sup> Traduzione da Ambrosius, *Explanatio psalmorum XII* cit., vol. I, p. 255.257: «*Quis enim dedignetur humiliare se deo, cum rex se humiliaverit, aut quis dubitet affligere animam suam, cum propheta tantus afflixerit, soluens pretium lacrimarum pro redemptione peccati? [...] Quis autem stare se credat, ubi lapsus est etiam fortior?*» *Expl. ps. XXXVII, 1* (CSEL 64,136-137).

segno del battesimo, ma soprattutto sacramento nel quale si manifestò 'la grande potenza' e 'la grande misericordia'<sup>333</sup>.

*«Se, poi, qualcuno desidera una diversa interpretazione di questi fatti, può intendere così: rende puri la parola del Signore e rende puri la nostra confessione; quella ascoltandola, questa pronunciandola; purificano anche un santo pensiero, un'azione buona o anche l'abitudine ad una pia condotta. Purificato da queste opere, ciascuno molto facilmente assorbe e, per così dire, fa suo lo splendore della grazia spirituale. [...] Come nella colorazione della lana con la porpora sono utilizzati svariati coloranti, così nel lavacro della purificazione è necessaria l'abbondanza della misericordia celeste, perché sia cancellata la colpa. Chi perciò viene lavato fino in fondo dalla sua ingiustizia, viene purificato anche dal suo peccato e depone quell'abitudine al peccato che si era radicata nei suoi sentimenti e nei suoi costumi e abbandona per sempre questa sua disposizione interiore. Viene lavato completamente da ogni abitudine all'ingiustizia e alla malvagità, che è il male peggiore: viene, quindi, anche purificato dall'azione peccaminosa, che è il male minore»<sup>334</sup>.*

Dal peccato alla misericordia, da ciò che è mondano alla pace del giusto: è questo il cammino percorso da Davide ma è un livello spirituale possibile a tutti e la Porta è lì ad indicarlo.

Come scritto precedentemente, in riferimento al *modus* di regnare in epoca carolingia, si può presumere una modifica dell'interpretazione della composizione iconografica della porta, ma che comunque non apporta una diversa finalità di pensiero, se non il passaggio da un oggetto prettamente liturgico ad uno con valenza devozionale e

---

<sup>333</sup> *Apol. David.* 8,43 (CSEL 32/2,326-327).

<sup>334</sup> Traduzione da Ambrosius, *De Apologia Prophetæ David* cit., p. 159: «*Quod si quis aliter accipere vult, potest ita suum formare intellectum. Mundat sermo divinus, mundat nostra confessio, ille dum auditur, ista dum promitur; mundat bona cogitatio, mundat honesta operatio, bonae quoque usus conversationis. His mundatus unusquisque facilius haurit et tamquam in se rapit splendorem gratiae spiritalis. [...] Sicut igitur muricum plurimum in purpurae infectione ita in lavacro regenerationis miserationum est multitudo caelestium necessaria, ut iniquitas deleatur. Itaque qui in multum lavatur ab iniustitia mundatur et a delicto et peccandi quandam inolitam studiis ac moribus deponit habitudinem et obliviscitur qualitatem. Et bene lavatur ab iniustitia vel iniquitate, quae maior est, mundatur a delicto, quod minus est» *Apol. David.* 8,45 (CSEL 32/2,327-328).*

quindi reliquia. La valenza iconologica della porta può aprire molte piste di discussione sull'utilizzo dei testi ambrosiani come messaggio: un *provocare ad populum* per smuovere le coscienze intiepidite e guardare ad essa come possibilità di entrare in un *unicum* predisposto all'accoglienza dell'uomo ed in particolare dell'anima. Ambrogio come vescovo vuole quindi '*pro-vocare*' ad una più vera riflessione spirituale della propria vita in relazione al vissuto quotidiano. La Porta maggiore crea così una visione di passaggio che fa sì che l'uomo scelga da che parte stare: fuori o dentro. Porsi domande o rimanere immobile su se stesso.

## *Conclusioni generali*

Questo mio studio sulla Porta Maggiore della Basilica di Sant' Ambrogio è giunto al termine.

La storia della *basilica Martyrum* e lo *status quæstionis* della Porta lignea ci hanno restituito un oggetto di studio complesso che ha subito numerose trasformazioni a livello materico, ma anche dal punto di vista della stessa fruizione.

Il capitolo sui restauri del 1749-1751 e del 2007 ha cercato di risolvere alcuni dubbi sulla datazione degli interventi.

In particolare l'analisi del primo restauro del XVIII secolo è servita per meglio comprendere lo stato di conservazione dell'opera e per stilare una lista dei materiali effettivamente utilizzati: le essenze lignee aggiunte per risanare le mancanze o per riprodurre *ex novo* sia le cornici che le figure della storia di Davide e le formelle. Molto interessante è stato ritrovare nomi e cognomi di chi ha lavorato sulla porta per poter realizzare confronti con altre opere eseguite in ambito milanese: basti qui citare come esempio Antonio Crevenna e Gaudenzio Rovida.

Il restauro del 2007 invece ci ha fornito un'attenta analisi microstratigrafica dei campioni con la relativa tipizzazione degli elementi. Oltre ad aver definito le essenze lignee utilizzate, è stato utile per conoscere i diversi 'livelli' – che davano l'idea di una porta di bronzo o lega metallica – e le loro componenti chimiche che in alcuni casi hanno permesso di identificare l'epoca dell'intervento, come nel caso dell'utilizzo del bianco di litopone della metà XIX secolo e il bianco di titanio di inizio XX secolo.

Il capitolo riservato all'analisi iconografica della decorazione e delle formelle della storia di Davide, centro e culmine del percorso di studio, ha cercato di mostrare quali sono state le varie tappe di riformulazione della porta. L'analisi sui pannelli istoriati presenti in opera e al museo diocesano mi ha permesso di attestare l'ipotesi avanzata da Teresa Mrozko del ciclo davidico e di confermare quanto espresso da Isabella Vay, nel suo breve intervento, di una storia che parte dal primo libro di Samuele (*1Sam* 16,11), con la ricerca del profeta del futuro re tra i figli di Isesse, e giunge, in modo

serrato, alle vicende di Davide precedenti la sua fuga da Saul (*1Sam 18,27*)<sup>335</sup>. Per quanto riguarda gli ultimi due pannelli – le ‘copie’ Settecentesche – ho proposto un’interpretazione delle scene basata su altri passi dello stesso libro veterotestamentario, proponendo una pista di studio che trae forza dalle molteplici versioni in greco della LXX dei libri di Samuele e dal loro utilizzo nei primi secoli della Chiesa: passaggio obbligato seppur breve e comprovato da alcuni degli ultimi studi di orientalistica, campo quest’ultimo molto vasto e che esula, purtroppo, dalle mie competenze attuali.

Infine per questo capitolo ho avanzato un’ipotesi di suddivisione dei vari interventi differenziandoli per periodo (ambrosiano, carolingio, comunale e di restauro del 1749-1751). Posso quindi affermare che nella sua complessità la Porta conserva l’impianto decorativo delle cornici delle formelle e dei pannelli istoriati del IV secolo (Fig. 73). La prima effettiva rimodulazione della porta probabilmente fu eseguita durante il secondo e terzo decennio del XII secolo quando furono portati a termine i lavori di ricostruzione della facciata – che collega asimmetricamente i due campanili – e del quadriportico. In questo contesto venne aggiunta la decorazione a girali, di cui oggi abbiamo testimonianza al Museo Diocesano, ma non si modificò l’assetto dei pannelli con le storie di Davide.

Il vero e proprio cambiamento lo si può ravvisare nell’intervento di restauro del 1749-1751, quando furono eliminate le formelle con i primi quattro registri della storia di Davide – conservate al Museo Diocesano – e andarono perduti i due pannelli minori: del *D* non si possiede né la copia grafica né il pannello, mentre del *G* si possiede la sola copia a sanguigna. Questo intervento comportò l’allargamento della cornice a girali con una leggera ipertrofia della parte superiore<sup>336</sup>. Con ciò è possibile definire le due trasformazioni effettive della Porta che risalgono al XII secolo e al XVIII secolo, rispetto all’originale ipotizzato (fig. 73).

---

<sup>335</sup> T. Mrozko, *The original programme* cit.; I. Vay, R. Cacitti, *Le porte* cit.

<sup>336</sup> Cfr. I. Vay, R. Cacitti, *Le porte* cit., p. 90.

L'ultimo capitolo è riservato alla liturgia che è il *servizio al popolo* nel quale l'esperienza umana dell'accostarsi al rito passa anche attraverso oggetti che assumono una valenza simbolica. In quest'ultima parte ho cercato di cogliere il filo conduttore fra il pensiero iniziale di Ambrogio e le sue trasformazioni nel corso dei secoli tenendo presente anche la condizione transitoria di liminalità dell'oggetto stesso. Nel nostro caso lo studio si concentra sull'interpretazione che Ambrogio fa dei testi della vita di Davide e la loro applicazione nella vita ordinaria. L'idea di fondo per la *porta* della basilica ambrosiana è quella di un luogo finalizzato alla catechesi mistagogica e quindi post battesimale, ma che provoca anche il pagano nella sua lettura morale. Nel corso dei secoli venendo meno il numero delle persone non battezzate, e perciò estranee al culto divino cristiano, la Porta ha assunto un valore completamente differente: non più di catechesi ma di oggetto che rimanda ad un fatto specifico: il gesto di Ambrogio di chiudere le porte della Chiesa a Teodosio fino al suo pentimento, come si può leggere nei numerosi testi citati nello *status quæstionis*. In tal modo la Porta diviene reliquia.

### *Per il futuro...*

A questo punto è opportuno indicare alcune piste di riflessione che potrebbero restituire al giorno d'oggi il vero e peculiare significato che la Porta ha assunto nella storia.

Credo che lo studio possa svilupparsi nell'ambito dell'utilizzo nella liturgia ambrosiana dei testi del primo libro di Samuele, in relazione con l'elaborazione del pensiero di Ambrogio sulle due Apologie di Davide nel corso dei secoli e tenendo lo sguardo sul *modus* di usufruire dell'oggetto divenuto reliquia.

Un'altra riflessione, prettamente stilistica, sarà possibile solo dopo aver effettuato delle analisi al radiocarbonio sui pannelli con pavoni e cornici conservati al Museo Diocesano oltre a quelle sulle cornici ad elementi dritti e rovesci per stabilire l'entità effettiva dell'intervento carolingio, confutando o confermando le considerazioni fin qui scritte sulla porta.

## *Abbreviazioni bibliografiche*

Col.(l.)	Colonna(e)
Fig.(g)	Figura(e)
p.(p.)	Pagina(e)
diss.	Dissertazione
ms.(s.)	Manoscritto(i)
perg.	Pergamena
suppl.	Volume supplemento
s.(s.)	Seguente(i)
s.v.	si veda
tav.(v.)	Tavola(e)
vol.(l.)	Volume(i)

ABSA	Archivio Capitolare della Basilica di Sant' Ambrogio.
ActAArtHist	Acta ad Archæologiam et Artium Historiam pertinentia.
AJA	American Journal of Archaeology.
ASL	Archivio Storico Lombardo.
ASMi	Archivio di Stato di Milano.
BAMi	Veneranda Biblioteca Ambrosiana.
BizZ	Byzantinische Zeitschrift, vol.11, Leipzig 1902.
CSEL	Corpus Scriptorum ecclesiasticorum Latinorum, Vindobonæ 1866-.
Convivium suppl.	<i>Convivium: exchanges and interactions in the arts of medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean</i> , Seminarium Kondakovianum, Series Nova, Brno 2014-.
EDSS	<i>Encyclopedia of the Dead Sea Scrolls</i> , vol. II, a cura di L.H. Schiffman, J.C. Vanderkam Oxford, 2000.
HAM	<i>Hortus Artium Medievalium</i> , Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Université de Zagreb.
IstMitt	<i>Istambuler Mitteilungen. Beiheft</i> , vol. 51, Wasmuth, Tübingen-Istanbul 2001.
Klio	<i>Klio. Beiträge zur Alten Geschichte</i> , Berlino, 1901-.
NSAL	<i>Notiziario</i> . Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia, edizioni ET, Milano 2007.

- PACT                   Revue du Groupe européen d'études pur les techniques physiques, chimiques et mathématiques appliquées a l'archéologie.
- PG                       *Patrologiæ cursus completus, Series Græca*, a cura di J.P. Migne, , Paris 1856-1866.
- PL                       *Patrologiæ cursus completus, Series Latina*, a cura di J.P. Migne, Paris 1841-1855.
- RbK                     *Reallexikon für Byzantinische Kunst*, vol. 1, Stuttgart 1966.
- RIC                     *Roman Imperial Coinage*, ed. Spink&Son, London.
- RIN                     *Rivista Italiana di Numismatica e scienze affini*, vol. 108, Società Numismatica Italiana, 2007.
- RIS                     *Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L. A. Muratori. Riveduta, ampliata e corretta con la direzione di Giosuè Carducci. Nuova edizione, Bologna, Città di Castello 1900-.
- RSBN                   *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, vol. 53/2016, ed. Nuova Cultura-Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Sapienza – Università Di Roma, Roma 2017.
- Rev. Bén.             Abbaye de Maredsous, *Revue Bénédictine*, Maredsous, Belgique 1884-.
- SAEMO                 *Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis Opera*, Biblioteca Ambrosiana – Città Nuova, Milano-Roma, 1977-.
- SM                      *Storia di Milano*, della Fondazione Treccani degli Alfieri, I-XVI, Milano 1953-1962.
- SPM                     *Ambrosius Episcopus. Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della elevazione di sant'Ambrogio alla cattedra episcopale. Milano 2-7dicembre 1974*, I, a cura di G. Lazzati, «Studia Patristica Mediolanensia 7», Vita e Pensiero, Milano.
- StAmbr 3             Ambrogio e la sua basilica, Atti del quarto *dies academicus* (31 marzo-1 aprile 2008), Milano 2009 [numero monografico di «Studia Ambrosiana»].
- StAmbr 6             *Ambrogio e la liturgia*, a cura di R. Passarella, «Studia Ambrosiana», vol. 6, Bulzoni, Milano-Roma 2012.
- StAmbr 9             *Ambrogio e la natura*, a cura di R. Passarella, «Studia Ambrosiana», vol. 9, Bulzoni, Milano-Roma 2016.

## **Bibliografia**

### **Fonti**

Aberdeen, Biblioteca Università di Aberdeen, *Univ Lib. ms. 24, Bestiario di Aberdeen f. 68 v.* <[www.abdn.ac.uk](http://www.abdn.ac.uk)> (verificato il 17-04-2020).

ABSA, Fondo L.S. Pandolfi, *Perg. IX-XIII sec.*

ABSA, Fondo L.S. Pandolfi, *Perg. XII. 206, Perg. XIII. 360.364.373.*

ABSA, *V B1.*

Ambrosius, *De Apologia Prophetæ David ad Theodosium Augustum, Apologia David altera/Apologia del profeta David a Teodosio Augusto, Seconda Apologia di David*, a cura di F. Lucidi, *Op. Eseg. V*, ed. bilingue, Milano-Roma, 1981.

Ambrosius, *Explanatio psalmorum XII/Commento a dodici salmi*, a cura di L.F. Pizzolato, *Op. Eseg. VII/I-II*, ed. bilingue, Milano/Roma, 1980.

Agostinus, *Civ. Dei*, PL 41, coll. 675-676.709.

Agostinus, *Confessionum Libri tredecim*, PL 32, coll. 723-724.

Ambrosius, *Exameron Libri Sex*, PL 14, coll. 123-274.

Ambrosius, *De Nabuthæ historia*, PL 14, coll. 776-778.

Ambrosius, *Apologia Prophetæ David ad Theodosium Augustum*, PL 14, coll. 851-884.

Ambrosius, *Apologia Altera Prophetæ David*, PL 14, coll. 887-916.

Ambrosius, *Enarrationes In XII Psalmos Davidicos*, PL 14, coll. 921-1180.

Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, PL 15, coll. 1527-1850.

Ambrosius, *De Mysteriis*, PL 16, coll. 389-410.

Ambrosius, *De Sacramentis*, PL 16, coll. 417-462.

Ambrosius, *De officiis ministrorum liber III*, PL 16, coll. 156-157.

Ambrosius, *De Poenitentia*, PL 16(17), coll. 465-524(971-1004).

Ambrosius, *De Fide Orthodoxa Contra Arianos*, PL 17, coll. 549-568.

Ambrosius, *Noe* 55 CSEL 32/1,451.

Ambrosius, *Cain II* CSEL 32/1,386.

Ambrosius, *Explanatio psalmorum*, CSEL 64.

ASMi, «Abolizione», *Instrumento della Abolizione e Soppressione della Università o sia Scuola de Falegnami della Città di Milano*, <<http://www.antiqua.mi.it/Elenco.pdf>> (verificato il 17-04-2020).

ASMi, «Osservazioni», *Osservazioni fatte dal Corpo degl'Individui dé Legnamari sopra i Libri, e Scritture della loro Università esistenti negli Atti del Supremo Real Consiglio*, <<http://www.antiqua.mi.it/Elenco.pdf>> (verificato il 17-04-2020).

Bamberga, Staatsbibliothek, *Msc.Bibl.59*,

<<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000025482>> (verificato il 11/06/2020).

BAMi A 23 *bis inf.*

BAMi A 28 *inf.*

BAMi I 152 *inf.*, 7v-93v.

BAMi, D 165 *inf.*, G.P. Puricelli, *De Ambrosiana Mediolani Basilicae decumanis historica dissertatio ad curiosos antiquitatis investigatores*.

BAMi, I 356 *inf./C 94 suss. 4*, A. Fumagalli, *Ricerche storico-critiche-diplomatiche intorno alla B. S. Ambr. di Milano ove contro il Sormani stabiliscono i veri diritti sì de' Monaci che de' Canonici di essa*, 1781.

Beroldus, *Ordo et caerimaniae ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis*, ed. M. Magistretti, Mediolani 1894.

Beroldus, *Sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis kalendarium et ordines saec. XII*, ex Codice Ambrosiano, M. Magistretti, Mediolani 1894.

Basilio di Cesarea, *Il Battesimo*, Paideia, Brescia 1976.

Basilius, *Hom. in ps. I 1*; PG 29, coll. 211-212.

Copenhagen, Kongelige Bibliotek, *Gl. kgl. S. 1633 4<sup>o</sup>*, *Bestiario di Ann Walsh f. 51v*, <[www5.kb.dk/permalink/2006/manus/221](http://www5.kb.dk/permalink/2006/manus/221)> (verificato il 11/06/2020).

Hague, Museum Meermanno, *MMW 10 B 25, f. 40r*, <[www.bestiary.ca](http://www.bestiary.ca)> (verificato il 09/06/2020).

Isidoro di Siviglia, *Etymologies 12, 4.19*.

Landuphi Iunioris, *Historia Mediolanensis*, a cura di C. Castiglioni, N. Zanichelli, Bologna 1934 («RIS<sup>2</sup>», v/3).

Landuphi Iunioris, *Liber historiarum Mediolanensis urbis*, XV, PL 173.

*Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, a cura di L. Duchesne, vol. I, Parigi 1886.

Lucano, *Pharsalia 9,841-842*.

New York, Morgan Library, *ms. M.81, Worksop bestiary f. 80r*, <[www.ica.themorgan.org](http://www.ica.themorgan.org)> (verificato il 09/06/2020).

Paolino da Milano, *Vita Ambrosii*, a cura di M. Pellegrino, Roma 1961.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Paris grec. 139*,  
<<http://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc214812>> (verificato il 09/06/2020).

F. Petrarca, *Fam. XVI*, 11.

*Physiologi graeci singulas recensiones in lucem protulit F. Sbordone, Mediolani, In Aedibus Societatis «Dante Alighieri», Albrighi, Segati et C., 1936, trad. it. a cura di F. Zambon, Il Fisiologo, Adelphi, Milano 1975.*

Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia IX*, 82.170.

F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo*, Milano 1656.

RIC VII, *Ticinum*, n. 36.

RIC IX, n. 45.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, *Cod. Sang. 569*, 3r-97r,  
<<https://www.e-codices.ch/en/thumbs/csg/0569/Sequence-597>> (verificato il 09/06/2020)

Stefano di Tournai, *Die summa über das Decretum Gratiani*, Edited by Johann Friedrich von Schulte, Giesen, 1891.

Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Grec. 1209,  
<[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.1209?ling=it](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1209?ling=it)> (verificato il 09/06/2020).

## **Studi**

AA.VV., *Scientific methodologies applied to works of art*, Proceedings of the symposium, Firenze 1984.

AA.VV., *C Methods and Application*, in PACT 49, ed. Tony Hackens, Louvain la Neuve (B), 1995.

AA.VV., *I giorni di Roma. L'età della conquista*, Skira, Ginevra-Milano 2010.

J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris 1951.

*Adlocutio* in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol I/1, 1875-1919, pp. 69-70.

G. Allegranza, *Dissertazione IX*, in *Spiegazione e riflessione del P. Giuseppe Allegranza Domenicano sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano*, Milano, 1757.

C. Alzati, *“Te in tuis teneo sacramentis”*. Una tradizione misterica, il suo lessico e le sue strutture, Ambrogio e la liturgia, Milano 2012.

A. Ambrosioni, *S. Ambrogio alla fine del XII secolo. Contributo alla conoscenza di Milano medievale*, in «ASL», 97 (1970/=1972), pp. 159-192.

A. Ambrosioni, *Gli arcivescovi nella vita di Milano*, in *Milano e i milanesi prima del 1000 (VIII-X secolo)*. Atti del decimo congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo (Milano, 26-30 settembre 1983), Spoleto 1986, pp. 85-118.

A. Ambrosioni, *Il monastero nel XII secolo tra autorità universali e forze locali*, in *Il monastero di S. Ambrogio nel Medioevo. Convegno di studi nel XII centenario: 784-1984 (Milano 5-6 novembre 1984)*, «Biblioteca erudita. Studi e documenti di storia e filologia», vol. 2, Milano 1988, pp. 47-81.

A. Ambrosioni, *Monaci e canonici all'ombra delle due torri*, in *La basilica di Sant' Ambrogio: il tempio ininterrotto*, vol. I, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1995, pp. 241-251.

A. Ambrosioni, «*Atria vicinas struxit et ante fores*» Note in margine a un'epigrafe del IX secolo, in *Milano, papato e impero in età medievale. Raccolta di studi*, a cura di M. P. Alberzoni, A. Lucioni, V&P 2003, pp. 229-244.

A. Ambrosioni, *Per una storia del monastero di S. Ambrogio*, in *Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana*, IX, «Archivio ambrosiano», 40, Milano 1980, pp. 291-317.

Y. Amir, *La letteratura giudeo-ellenistica; La versione dei LXX, Filone e Giuseppe Flavio*, in S. J. Sierra, *La lettura ebraica delle Scritture*, EDB, Bologna 1995, pp. 31-58.

B. Andreae, *Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», vol. XLI, Roma 1968-1969, pp. 146-166.

E. Arslan, *Due chiarimenti sulla basilica ambrosiana*, «Bollettino d'Arte», XLI, n. 2 (1956), pp. 104 – 108.

E. Arslan, *L'architettura dal 568 al Mille*, in «SM», vol. II, Milano 1954, pp. 501-608.

E. Arslan, *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, vol. III/3, Milano, 1954, pp. 397 - 521.

E. Arslan, *La scultura romanica*, in *Storia di Milano*, vol. III/4, Milano, 1954, pp. 525 – 600.

W. Augustyn, *Zur Illustration von Psalterien und Psalterkommentaren in Italien vom frühen 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, in *The Illuminated Psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F.O. von Büttner, Turnhout, Belgium 2004, pp. 165–180.

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I, Firenze 1940.

M. Bassanelli, *Interno|Esterno: lo spazio soglia come nuovo luogo della domesticità*, in *Towards the Implementation of the Science of the City*, vol. 15/2, BDC Università degli studi di Napoli Federico II, Napoli 2015, pp. 315-326.

T. Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv un bildort*, Böhlau Verlag, Köln/Wien, 2014.

G.P Bellori, A. de Rossi, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, Roma 1731.

H. Belting, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Nuova Alfa, Bologna 1986.

A. Bernardelli, *Il medaglione di Costantino con il cristogramma. Annotazioni sulla Cronologia*, in

«RIN», pp. 219-236.

W. Berschin, "La 'vita S. Ambrosii' e la letteratura biografica tardoantica", *Aevum*, vol. 67, no. 1, 1993.

C. Bertelli, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, vol. II, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1995, pp. 339-387.

C. Bertelli, *I cicli pittorici e gli stucchi della basilica di San Salvatore*, in *San Salvatore - Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti Skira, Milano 2001, pp. 71-84.

C. Bertelli, *L'altare di S. Ambrogio a Milano*, in «FMR. Edizione italiana», vol. 19, 2007, pp. 56-74.

C. Bertelli, *Sant'Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo*, in *Il Millennio Ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, vol. II, a cura di C. Bertelli, Milano 1988, pp. 16-81.

G. Biscaro, *Note e documenti santambrosiani*, in «ASL», vol. II/4, serie IV, Milano 1904, 302-359.

F. Bisconti, *Temi di iconografia paleocristiana*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano 2000.

G.P. Bognetti, *Introduzione alla storia medievale della Basilica Ambrosiana*, in *Ambrosiana. Scritti di storia, archeologia e d'arte pubblicati nel XVI centenario della nascita di Sant'Ambrogio*, Milano 1942.

G.P. Bognetti, *Introduzione alla storia medioevale della basilica ambrosiana*, in *L'età longobarda*, vol. I, a cura di G.P. Bognetti, Milano 1966, pp. 347-380.

J. Boardman, *Storia dei vasi greci: vasai, pittori e decorazioni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, Roma 2004.

M. Bolla, *Le necropoli romane di Milano*, in *Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore. Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico*, suppl. V, Milano 1988.

P. Borella, *Il rito ambrosiano*, Morcelliana, Brescia 1964.

L. Bossi, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, Milano 1818.

M.P. Branchi, *Scheda n. 8 "Capitello con sirene e girali"*, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, vol. 1, a cura di L. Fornari Schianchi, F.M. Ricci, Milano, 1997, pp. 7-8.

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000<sup>3</sup>.

G. Brescia, *Il Miles alla sbarra. Quintiliano: Declamazioni maggiori, III*, Edipuglia, Bari 2004.

K. Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt e lo studio dell'arte medievale*, Cambridge et al., 1996.

H. Buchthal, *The miniatures of Paris psalter. A study in middle Byzantine painting*, in «*Studies of the Warburg Institute*», vol. 2, Kraus Reprint, Nendeln 1968, pp. 13-75.

F. Bulic, L. Karaman, *Kaiser Diokletians Palašt in Split*, Zagreb 1929.

L.E. Butler, *The nave cornices of Hagia Sophia in Istanbul*, Ph. Diss., Univ. Of Pennsylvania 1989, Ann Arbor, 1990.

«*Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th – 9th Century*», catalogue of the exhibition, ed. by H.C. Evans with B. Ratliff, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012, pp. 16-17, n. 6A-F.

M. Cagiano de Azevedo, *La cultura artistica di Sant'Ambrogio*, in *Ambrosius Episcopus: Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della elevazione di*

*sant' Ambrogio alla cattedra episcopale – Milano, 2-7 dicembre 1974*, vol. 1, «Studia Patristica Mediolanensia 6-7», Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 316-334.

M. Cagiano de Azevedo, *Una ipotesi circa la originaria basilica di Sant' Ambrogio a Milano*, in *Studi di storia in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, pp. 37-39.

F. Calabi, *Lingua di Dio, lingua degli uomini. Filone alessandrino e la traduzione della Bibbia*, in «I Castelli di Yale», vol. II, 1997, pp. 95-113

<<http://cyonline.unife.it/article/view/1982/1796>> (verificato il 14/06/2020).

G. Canobbio, *Laici o cristiani? Elementi storico-sistematici per una descrizione del cristiano laico*, Morcelliana, Brescia 1992

C. Capponi, S. Della Torre, *La Basilica di S. Ambrogio in Milano*, in *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, a cura di G. Fiengo, A. Bellini, S. Della Torre, Guerini studio, Milano 1994, pp. 181-244.

C. Capponi, *Le trasformazioni della Basilica e i restauri tra otto e novecento*, in M.L. Gatti Perer, *La Basilica di Sant' Ambrogio: Il tempio ininterrotto*, vol. I, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 223-239.

C. Caprino, A. M. Colini, G. Gatti, M. Pallottino, P. Romanelli, *La Colonna di Marco Aurelio illustrata a cura del Comune di Roma*, Studi e materiali del Museo dell'Impero Romano, vol. 5, L'Erma' di Bretschneider, Roma 1955.

A. Carandini, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, in «Studi miscellanei, Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma», vol. 7, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1964.

P. Carmassi, *L'eredità ambrosiana nelle fonti liturgiche medievali*, in «StAmbr 6», pp. 153-174.

P. Carmassi, *Libri liturgici e istituzioni ecclesiastiche a Milano in età medievale: studio sulla formazione del lezionario ambrosiano*, Corpus Ambrosiano-Liturgicum IV, LQF, Aschendorff Münster, 2001.

- R. Cassanelli, *Il complesso monastico di S. Maria d'Aurona. Architettura e liturgia a Milano tra età longobarda e carolingia*, in «HAM», vol. 23/1, 2017, pp. 114-122.
- B. Castiglioni, *Gallorum Insubrum antiquae sedes, Ioannes Antonius Castillioneus, Mediolani 1541*.
- E. Cattaneo, *La religione a Milano nell'età di sant'Ambrogio*, Archivio Ambrosiano, vol. 25, Milano 1974.
- R. Cattaneo, *L'architecture en Italie du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. Recherches historiques et critiques*, trad. M. Le Monnier, Venise 1890.
- F. Cazzanelli, C. Pagani, *Milano. Via Gian Giacomo Mora 20. Indagine archeologica*, in «NSAL», pp. 119-125.
- M. Cecchelli, *La Porta di S. Ambrogio in Milano*, in «Rivista di cultura classica e medioevale 9», n.s. 1-2, Roma 1967, p. 66-77.
- M. Cecchelli, *Le più antiche porte cristiane: S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma*, in *Le porte in bronzo dall'antichità al secolo XIII. Convegno svoltosi a Trieste dal 13 al 18 aprile 1987*, a cura di S. Salomi, Istituto dell'enciclopedia italiana fondata da G. Treccani, Roma 1994, pp. 59-69.
- A. Ceresa Mori, *Il suburbio sudoccidentale in età romana*, in *L'anfiteatro di Milano e il suo quartiere. Percorso storico-archeologico nel suburbio sudoccidentale*, a cura di A. Ceresa Mori, Milano 2004, pp. 50-53.
- A. Ceriani, *Notitia Liturgiae Ambrosianae ante saeculum. XI medium, Ordinarium Missae*, Milano 1895.
- F. Claus, *La datation de l'«Apologia prophetae David» et l'«Apologia David altera». Deux œuvres authentiques de saint Ambroise*, «SPM», vol. 2, pp. 168-193.
- F. Coarelli, *La colonna Traiana*, Colombo, Roma 1999.

*Cofanetto nuziale con Storie di David*, IX-X sec., Avorio, cm 12x6,2x11,7, Inv. 1491. Scheda di cat. <[http://museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/139/cofanetto-con-storie-di-](http://museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/139/cofanetto-con-storie-di-david#:~:text=IX%2DXII%20sec.&text=Il%20prezioso%20cofanetto%20eburneo%20%20%20C3%A8,incoronazione%20a%20re%20d'Israele.)

[david#:~:text=IX%2DXII%20sec.&text=Il%20prezioso%20cofanetto%20eburneo%20%20%20C3%A8,incoronazione%20a%20re%20d'Israele.](http://museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/139/cofanetto-con-storie-di-david#:~:text=IX%2DXII%20sec.&text=Il%20prezioso%20cofanetto%20eburneo%20%20%20C3%A8,incoronazione%20a%20re%20d'Israele.)> (verificato il 09/06/2020).

E.Y. Congar, *L'ecclésiologie du haut moyen âge: de Saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Cerf, Paris 1968.

Connolly, *Some disputed works of St. Ambrose*, in «Downside Review», vol. 65, 1947, pp. 121-130.

P. Cornale, F. Frezzato, *Basilica di Sant'Ambrogio – Milano – Porta centrale. Analisi microstratigrafica e chimico-fisica. Relazione scientifica (rif. 07CO00508)*, Vicenza 2007.

“Corpus” della scultura paleocristiana, vol. II, a cura di G. Zucchini, M. Bucci, Roma 1968, schede nn. 16, 24, 28.

P. Courcelle, *Recherches sur saint Ambroise. «Vies» anciennes, culture, iconographie*, Paris 1973.

P. Courcelle, *De vita et meritis Ambrosii, 95-96: Recherches sur saint Ambroise. Vies anciennes, culture, iconographie*, «Etudes Augustiniennes», Paris 1973.

P. Courcelle, *Des sources antiques à l'iconographie médiévale de saint Ambroise*, in «SPM», 1975, pp. 171-199.

L. Cracco Ruggini, *Ambrogio di fronte alla compagine sociale del suo tempo*, in «SPM», 1975, pp. 230-265.

F. Crivello, *La miniatura a Bobbio tra IX e X secolo e i suoi modelli carolingi*, Umberto Allemandi, Torino 2001.

E. Dassmann, *Zu den Davidszyklen im Apollon-Kloster von Bawit*, in *Tessaræ: Festschrift für Josef Engemann. Jahrbuch für Antike und Christentum*, vol. 18, Münster 1991, pp. 126-137.

- F. De Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882.
- Ph. De Roten, *Baptême et mystagogie. Enquête sur l'initiation chrétienne selon Jean Chrysostome*, Aschendorff, Münster 2005.
- L. De Vanna, C. Pagani, *Milano. Piazza S. Ambrogio. Indagine archeologica*, in «NSAL», pp. 126-135.
- P. De Vecchi, E. Cerchiari, *I Longobardi in Italia*, in *L'arte nel tempo*, a cura di P. De Vecchi, E. Cerchiari, Bompiani, Milano 1991, vol. I/2, pp. 305-317.
- E. Di Stefano, *La facciata e la soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato*, in *Vita pubblica e vita privata nel rinascimento*, Atti del XX Convegno Internazionale - Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008, a cura di L. Secchi Tarugi, ed. Franco Cesati, Firenze 2010, pp. 533-541.
- S. Dianich, *Metafore di parole e metafore di pietre: un linguaggio per l'autocoscienza della Chiesa*, in *Lo spazio sacro: architettura liturgica*, *Quaderni di rivista liturgica*, a cura di V. Sanson, EMP, Padova 2002, pp. 37-47.
- A. Dold, *Le text de la «Missa catechumenorum» du cod. Sangall. 908*, in «Rev. Bén», vol. 36, 1924, pp. 307-316.
- K. Doležalová, I. Foletti, *Liminality and Medieval Art. From Space to Rituals and to the Imagination*, in «Convivium Suppl.», 2019, pp. 11-21.
- G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, Paris, 1978.
- M. Dujarier, *Devenir disciple du Christ. Catéchuménat et «Discipulat»*, in *Historiam Perscrutari*, a cura di M. Maritano, LAS, Roma 2002, pp. 521-537.
- E. Dyggve, *Druga bazilika urbana s baptisterijem u Saloni*, in «Zbornik Filozofskog fakulteta u Zenici», vol. 1, Beograd 1948.

- A. Effenberger, *Das Theodosius-Missorium von 388: Anmerkungen zur politischen Ikonographie in der Spätantike*, in *Novum millennium: studies on Byzantine history and culture dedicated to Paul Speck*, a cura di C. Sode, S. Takács, Aldershot, Ashgate 2001, pp. 97–108.
- L. Faedo, *Disegno della Colonna di Arcadio a Costantinopoli, lato occidentale*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, p. 610.
- D. Favro, *Construction Traffic in Imperial Rome: Building the Arch of Septimius Severus*, in *Rome, Ostia, Pompeii: Movement and Space*, a cura di R. Laurence, D.J. Newsome, Oxford 2011, pp. 332-360.
- G. Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'Imperiale e Reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1824.
- H. Fillits, *Avori di epoca altomedievale nell'Italia del nord*, in *Il millennio ambrosiano: Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, vol. I, a cura di C. Bertelli, Electa, Milano 1987, pp. 258-275.
- V. Focchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Schnell & Steiner, Regensburg 1998.
- I. Foletti, I. Quadri, *L'immagine e la sua memoria. L'abside di Sant'Ambrogio a Milano e quella di San Pietro a Roma nel Medioevo*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* vol. 76/4, Deutscher Kunstverlag, München 2013.
- I. Foletti, M. Gianandrea, *Zona liminale. Il narcece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*, Viella/Masaryk University, Roma/Brno 2015.
- I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti. La basilica ambrosiana e il culto dei suoi santi (386-972)*, Viella, Roma 2018.

G. Folliet, *Les trois catégories de chrétiens à partir de Luc (17, 34-36), Matthieu (24, 40-41) et Ézéchiel (14, 14)*, in *Augustinus Magister*, vol. II, Études Augustiniennes, Paris 1955, pp. 631-644.

O. Franco, *Cacce mitiche e mito della caccia: i mosaici in Sicilia e Africa proconsolare*, Università di Pisa, tesi di laurea. <<https://core.ac.uk/download/pdf/79615827.pdf>> (verificato il 09/06/2020).

M. Frazer, *Legatura del sacramentario di Berengario*, in *Monza, il Duomo e i suoi tesori*, a cura di R. Conti, Milano 1988, p. 45.

A. Fumagalli, *Codice diplomatico santambrosiano delle carte dell'ottavo e non secolo, illustrata con note*, Milano 1805.

*Galeata: i monumenti, il museo, gli scavi*, La fotocromo emiliana, Bologna 1983.

S. Gasparri, *Italia longobarda. Il regno, i Franchi, il papato*, Roma-Bari 2012

M.L. Gatti Perer, *La Basilica di S. Ambrogio: continuità di una tradizione*, in *La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, vol. I, a cura di M.L. Gatti Perer, Vita & Pensiero UCSC, Milano 1995, pp. 3-126.

G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, vol. I, Milano 1854-1857<sup>2</sup>.

I. Giustina, *"Riparare e restaurare": confronto con la storia e interventi nelle chiese medievali a Milano nel primo Seicento*, in *Alla moderna: antiche chiese e rinnovamenti barocchi*, a cura di A. Roca De Amicis, C. Varagnoli, Artemide, Roma 2015, pp. 19-44.

A. Goldschmidt, *Die Kirchentür des Heiligen Ambrosius in Mainland, Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur*, Strassburg 1902.

U. Götz, *Die Bildprogramme der Kirchentüren des XI und XII Jahrhunderts*, Magdeburg 1971.

A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople IV<sup>e</sup> – X<sup>e</sup> siècle*, coll. «Bibliothèque d'archéologie d'Istanbul», Maissonneuve, Paris 1963.

P. Greppi, *Cantieri, maestranze e materiali nell'edilizia sacra a Milano dal IV al XII secolo. Analisi di un processo di trasformazione*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2016.

R. Grigg, "Symphonian Aeido tes Basileias": An Image of Imperial Harmony on the Base of the Column of Arcadius, «Art Bulletin», vol. 59/4, 1977, pp. 469-482.

W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*, Parigi 1956.

P. Hadot, *Une source de l'Apologia David d'Ambroise: les commentaires de Dydime et d'Origène sur le psaume 50*, in «Revue des sciences philologiques et théologiques», vol. 60, 1976, pp. 205-225.

*Il duomo di Milano e la liturgia ambrosiana*, a cura di G. Mellera, M. Navoni, NED, Milano 1992.

*Il Millennio Ambrosiano*, vol. I-II, a cura di C. Bertelli, Electa, Milano 1987.

*Il Palazzo Reale di Milano*, a cura di E. Colle, F. Mazzocca Skira, Milano 2001.

*Il Museo Diplomatico dell'Archivio di Stato di Milano*, I/1, a cura di A.R. Natale, Milano 1970.

*I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della Collezione Wilpert*, a cura di A. Nestori, F. Bisconti, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000.

*I tesori di Santa Giulia museo della città*, vol. II, a cura di E. Lucchesi Ragni, F. Morandini, P. Tabaglio, F. de Leonardis, Grafo, Brescia 2011.

*Introduzione ai libri di Giosuè, dei Giudici, di Rut, di Samuele e dei Re*, La Bibbia di Gerusalemme, EDB, Trento 2011, pp. 424-426.

F. Ioannidis, *The interpretation of Scriptures by Ambrose of Milan*, in «StAmbr 9», pp. 295-300.

R.M. Jensen, *The Dura Europos Synagogue, Early-Christian Art, and Religious Life in Dura Europos*, in *Jews, christians, and polytheist in the ancient synagogue. Cultural interaction during the Greco-Roman period*, Routledge, London/New York 1999, pp. 174-189.

G. Jeremias, *Die Holztüre von S. Sabina auf dem Aventin zu Rom*, Heidelberg 1980.

L. Karaman, *Kaiser Diokletians Palast in Split*, Zagreb 1929.

H. L. Kessler, *The Christian realm: Narrative Representations*, in K. Weitzmann (ed.), *Age of spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, Princeton University Press, New York 1979, pp. 449-512.

B. Küilerich, *Late fourth-century classicism in the plastic arts: studies in the so-called Theodosian Renaissance*, in «Odense University classical studies», vol. 18, Odense University Press, 1993, pp. 60-84.

B. Küilerich, *The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology*, *ActAArtHist*, VIII/10, 1998.

B. Küilerich, *The Sarigüzel Sarcophagus and Triumphal Themes in Theodosian Art*, in «Akten des symposiums 'Frühchristliche sarkophage': Marburg 30.6.-4.7.1999», Mainz 2002, pp. 137-144.

D. Kinney, *Le chiese cristiane di Mediolanum*, in *Il Millennio Ambrosiano. Milano una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, vol. I, a cura di C. Bertelli, Electa, Milano 1987, pp. 48-79.

C.B. Konrad, *Beobachtungen zur architektur und stellung des säulenmonumentes in Istanbul-Cerrahpaşa Arkadiossäule*, «IstMitt», pp. 319-401.

R. Krautheimer, *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Torino 1987.

*L'abito dei Santi (s.v.)*, in F. Pertegato, *Vestiarium. Le vesti per la liturgia nella storia della Chiesa. Antichità e Medioevo*, goWare, Firenze 2019, epub.

<<https://books.google.it/books?id=W6WIDwAAQBAJ&lpq=PP1&hl=it&pg=PT2#v=onepage&q&f=false>> (verificato il 12/06/2020).

*L'abitato la necropoli il monastero. Evoluzione di un comparto del suburbio milanese alla luce degli scavi nei cortili dell'Università Cattolica*, a cura di S. Lusuardi Siena, M.P. Rossignani, M. Sannazaro, V&P, Milano 2011.

*La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti Perer, voll. I-II, Vita & Pensiero UCSC, Milano 1995.

G.B. Ladner, *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari/Jaca book, Vicenza/Milano 2008.

G. Landriani, *La Basilica Ambrosiana fino alla sua trasformazione in Chiesa Lombarda a volte: i resti della Basilica di Fausta*, Milano 1889.

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, vol. IV, Milano, 1738.

G. Lazzati, *Il valore letterario della esegesi ambrosiana*, Milano 1960.

F. Leto, *La liminalità dello spazio sacro*, in *La liminalità del rito*, «Caro Salutis Cardo». Contributi, vol. 28, a cura di G. Bonaccorso, Padova 2014, pp. 227-268.

G. Liotta, *Basilica di S. Ambrogio. Porta maggiore: relazione preliminare sullo stato fitosanitario*, Milano-Palermo, Maggio 2007.

<[https://www.researchgate.net/profile/Giovanni\\_Liotta2/publication/277714276\\_Portone\\_S\\_Ambrogio\\_2007/links/55715f2208aef8e8dc633301/Portone-S-Ambrogio-2007.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Giovanni_Liotta2/publication/277714276_Portone_S_Ambrogio_2007/links/55715f2208aef8e8dc633301/Portone-S-Ambrogio-2007.pdf)> (verificato il 17-04-2020).

M. Löx, *Monumenta sanctorum. Rom und Mailand als Zentren des frühen Christentums; Märtyrerkult und Kirchenbau unter den Bischöfen Damasus und Ambrosius*, Reichert Verlag, Wiesbaden 2013.

A. Lorenzi, *Il palazzo di Diocleziano a Spalato*, Aión, Firenze 2012.

A. Lorenzi, *Forme del paesaggio e forme dell'architettura: Il Palazzo di Diocleziano a Spalato*, in *Colloqui di Architettura 1: Sui fondamenti della composizione*, a cura di R. Pugliese, C. Bergo, Milano 2014, pp.103-112.

M. Löx, *L'"architectus sapiens" Ambrogio e le chiese di Milano*, in *Milano allo specchio. Da Costantino al Barbarossa: l'autopercezione di una capitale*, a cura di I. Foletti, I. Quadri, M. Rossi, Viella, Milano 2016, pp. 55-80.

M. Löx, *Monumenta sanctorum. Rom und Mailand als Zentren des frühen Christentums; Märtyrerkult und Kirchenbau unter den Bischöfen Damasus und Ambrosius*, Reichert Verlag, Wiesbaden 2013.

F. Lucidi, *Le due Apologie di David*, Opere Esecutive 5, SAEMO, Milano 1981.

J. Luš, *The Story of David and Goliath in Hebrew and in Greek*, in *The story of David and Goliath. Textual and Literary Criticism*, D. Barthelemy, D.W. Gooding, J. Luš, E. Tov (edd.), Editions Universitaires Fribourg Suisse and Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1986, pp. 5-18.87-91.155-156.

M. Magistretti, *La liturgia della Chiesa milanese del secolo IV*, Milano 1899.

N. Malitzki, *Le psautier byzantin à illustrations marginales du type Chludov est-il de provenance monastique?*, in «L'art byzantin chez le slaves», vol. II, Paris 1932, pp. 235-243.

M. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, Parigi 1865.

F. Massa, *Tra la vigna e la croce: Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, Franz Steiner, Stuttgart 2014.

- M. Matteini, A. Moles, *Scienza e Restauro – Metodi di indagine*, Ed. Nardini Firenze 1984.
- N.B. McLynn, *Ambrose of Milan: Church and court in a christian capital*, University of California Press, Berkeley 1994.
- A. Melucco Vaccaro, *Le porte lignee di S. Ambrogio alla luce dei nuovi restauri*, in *Felix Tempore Reparatio*, Atti del convegno “Milano Capitale dell’Impero Romano”, Milano 8-11 marzo 1990, pp. 117-136.
- U. Mende, *Die Turzieher des Mittelalters, Bronzegeräte des Mittelalters 2*, Denkmaler Deutscher Kunst, Berlin 1981.
- U. Mende, A. e I. Hirmer, *Die Bronzetüren des Mittelalters: 800-1200*, München 1983.
- E.M. Meyers, R. Hachlili, s.v. *Synagogue*, in *The Anchor Bible Dictionary*, vol. 6, Doubleday, New York 1992, pp. 251-263.
- Migrating art historians on the sacred ways*, a cura di I. Foletti, K. Kravčíková, A. Palladino, S. Rosenbergová, Roma/Brno 2018.
- Milano capitale dell’impero 286-402 d.C. Catalogo espositivo*, Palazzo Reale, Silvana Editore, Milano 1990.
- A.L. Millin, *Voyages dans le Milanais*, vol. 1, Paris 1817.
- A. Monaci Castagno, *Origene e Ambrogio: l’indipendenza dell’intellettuale e il Patronato*, in *Origeniana octava: Origen and the Alexandrian tradition*, Papers of the 8, International Origen Congress, Pisa, 27-31 august 2001, P. Bernardino, D. Marchini, L. Perrone eds., Leuven 2003, pp. 165-193.
- T. Mrozko, *The original programme of the David cycle on the doors of San Ambrogio in Milan*, in *Artibus et Historiæ. Rivista internazionale di arti visive e cinema*, vol. 6, 1982, pp. 75-87.
- S. Muzzin, *I picchiotti romanici del nord Italia: i casi di Sant’Ambrogio a Milano e di San Nazzaro Sesia*, in «Arte Cristiana», 916, vol. CVIII, Milano 2020, pp. 22-33.

- A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano 1993<sup>2</sup>, n. 15.
- A. Paredi, *La liturgia di S. Ambrogio*, in *S. Ambrogio nel XVI centenario della nascita*, a cura di G. Dossetti, Vita e Pensiero, Milano 1940, pp. 69-157.
- A. Paredi, *Vita e meriti di S. Ambrogio, Testo inedito del secolo nono illustrato con le miniature del Salterio di Arnolfo*, «Fontes Ambrosiani in lucem», Bibliothecae Ambrosianae, vol. 37, Casa ed. Ceschina, Milano 1964.
- A. Paredi, *S. Ambrogio e la sua età*, Hoepli, Milano 1994<sup>3</sup>.
- A. Paredi, *Sant' Ambrogio e la sua età*, Jaca book, Scuola della Cattedrale, Milano 2015.
- A. Paribeni, C. Barsanti, *La scultura in funzione architettonica a Costantinopoli tra V e VI secolo: aspetti tecnici, tipologici e stilistici*, in «ActArtHist», vol. XXX/16, 2018, pp. 23-72.
- L. Pasquini, *La decorazione a stucco in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, A. Longo (ed.), Ravenna, 2002.
- R. Penna, *Chiese delle origini e liminalità*, in *La liminalità del rito*, «Caro Salutis Cardo». Contributi, 28, a cura di G. Bonaccorso, Padova 2014, pp.135-163.
- C. Perassi, *Tre multipli in argento che hanno fatto storia. Costantino: l'elmo e la croce*, in «Il Giornale della Numismatica», vol. 20, 2013, pp. 24-30.
- A. Peroni, *Tradizione e innovazione nel Sant' Ambrogio romanico*, in *Il Millennio Ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, vol. II, Milano 1988, pp. 156-173.
- M. Petoletti, *La produzione epigrafica a Milano ai tempi del vescovo Ansperto (868-881)*, in «Italia medioevale e umanistica», 58, Ed. Antenore, Roma 2017, pp. 1-43.

J.-Ch. Picard, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque des École Françaises d'Athènes et Rome, 268, Rome L.F. Pizzolato, *La dottrina esegetica di sant'Ambrogio*, Milano 1978.

1988.

F. Pirani, 'Quando agli angeli spuntarono le ali?', in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, pp. 389-394.

L. F. Pizzolato, *Laicità e laici nel cristianesimo primitivo*, in A.A. V.V., *Laicità: problemi e prospettive*, Atti del XLVII corso di aggiornamento culturale dell'Università Cattolica, Vita e Pensiero, Milano 1977, pp. 57-83.

W. Pohl, *Deliberate Ambiguity. The Lombards and Christianity*, in *Christianising Peoples and Converting Individuals*, a cura di G. Armstrong, I.N. Wood, Leeds 2000, pp. 47-58.

F. Polak, s.v. *Samuel, First and Second Books of*, in «EDSS».

G. Poldi, *Relazione sugli esiti delle misure non invasive EDXRF eseguite sul portone ligneo della Basilica di Sant'Ambrogio in Milano e sue parti metalliche*, LANIAC, Milano 2007.

G. Poldi, *Relazione sulle datazioni C-14 eseguite su frammenti lignei provenienti dal portone della basilica di Sant'Ambrogio in Milano durante i restauri del 2007-2008*, CEDAD e LABEC.

M.S. Pond Rothman, *The Thematic Organization of the Panel Reliefs on the Arch of Galerius*, «AJA», vol. 81/4, 1977, pp. 427-454.

C. Proverbio, F. Bisconti, *La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana*, Tau, Todi 2007.

G.B. Puricelli, *Ambrosianæ Mediolani basilicæ, ac monasterii, hodie cistercensis monumenta quibus historia Mediolanensis mirifice illustrata multis ab erroribus indicatur*, vol. I, Mediolani 1845.

L. Quartana, *Il restauro della porta maggiore della Basilica di S. Ambrogio*, in «StAmbr 3», pp. 225-263.

V. Ragucci, *Didascalia apostolorum: testo siriano, traduzione italiana, sinossi e commento sulla formazione del testo*, (Dissertation thesis), Dottorato di ricerca in Storia: indirizzo "Studi religiosi: scienze sociali e studi storici delle religioni", Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 24 Ciclo, 2013, <<http://amsdottorato.unibo.it/view/dottorati/DOT469/>> (verificato 27/02/2020).

A. Ravasco, *La storia del testo di Samuele alla luce della documentazione di Qumran*, (Dissertation thesis), Dottorato di Ricerca in Orientalistica: Egitto, Vicino e Medio Oriente - Curriculum Ebraistico, Università degli studi di Pisa, 2005-2007, <[https://www.academia.edu/1004927/La\\_storia\\_del\\_testo\\_di\\_Samuele\\_alla\\_luce\\_della\\_documentazione\\_di\\_Qumran](https://www.academia.edu/1004927/La_storia_del_testo_di_Samuele_alla_luce_della_documentazione_di_Qumran)> (rivisto il 14/06/2020).

F. Reggiori, *La basilica Ambrosiana. Ricerche e restauri, 1929-1940*, Milano 1941.

F. Reggiori, *Cimeli e capi d'arte nella basilica Ambrosiana, poco noti o mal noti*, in *Ambrosiana: scritti di storia, archeologia ed arte: pubblicati nel XVI centenario della nascita di sant' Ambrogio*, Milano 1942, p. 165-176.

F. Reggiori, *La rinascita della Basilica Ambrosiana*, «Bollettino d'Arte», anno XXXV Luglio-Settembre, serie IV, Roma 1950.

D. Rendić-Miočević, *Salonitana christiana. O solinskom baptisterijalnom kompleksu catechumeneum ile consignatorium?*, in «Zbornik Narodnog Muzeja», vol. 8, Narodni Muzej, Beograd 1975, pp. 255-264.

M. Reinhard-Felice, *I resti della porta lignea*, in *Milano capitale dell'impero 286-402 d.C. Catalogo espositivo*, Palazzo Reale, Silvana Editore, Milano 1990, pp. 129-133.

M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum lignum. La porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio a Milano*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 1996.

D. Rezza, *Un neofita va in Paradiso: Il sarcofago di Giunio Basso*, in «Archivum Sancti Petri: Bollettino d'archivio», vol. 13, Città del Vaticano, 2010.

S. Riccioni, *Dal Ketos al senmuro? Mutazioni iconografiche e transizioni simboliche del ketos dall'Antichità al Medioevo (secolo XIII)*, in «HAM», vol. 22, 2016, pp. 130-144.

M. Righetti, *Storia Liturgica III. Eucaristia*, Ancora, Milano 1956.

G. Righetto, *La basilica martyrum*, in *Milano capitale dell'impero 286-402 d.C. Catalogo espositivo*, Palazzo Reale, Silvana Editore, Milano 1990, pp. 127-129.

L. Riva, *Alle porte del Paradiso. Le sculture del vestibolo di Sant'Ambrogio a Milano*, LED, Milano 2006.

C. Romussi, *Sant'Ambrogio: i tempi, l'uomo, la basilica*, Milano 1897.

C. Romussi, *Milano ne' i suoi monumenti*, terza edizione rinnovata e completata, Milano 1912.

F.M. Rossi, *Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne basilica di S. Ambrogio dall'anno 1857 al 1876*, Milano 1884.

O. Rossini, *Ara Pacis*, Electa, Milano 2006.

*Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in the Late Antiquity*, a cura di E.M. Van Opstall, Leiden/Boston 2018.

P. Sannazaro, *L'organizzazione militare*, in *Milano capitale dell'impero 286-402 d.C. Catalogo espositivo*, Palazzo Reale, Silvana Editore, Milano 1990, p. 53-67.

M. Sannazaro, *L'area di Sant'Ambrogio a Milano tra tarda antichità e altomedioevo. La necropoli rinvenuta negli scavi dei cortili dell'Università Cattolica*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. LXXIII, (2000-2001), 2002.

M. Sannazaro, *Militari e militaria a Milano in età tardoantica; testimonianze epigrafiche e archeologiche*, in *Miles romanus dal Po al Danubio nel tardoantico*, Atti del convegno

internazionale – Pordenone 17-19 marzo 2000, a cura di M. Buora, Pordenone 2002, pp. 65-80.

A. Sassi, *Archiepiscoporum mediolanensium series historico-chronologica. Ad criticae leges et veterum monumentorum fidem illustrata*, vol. III, Milano 1757.

F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni. La Lombardia*, vol. I, Milano, Firenze 1913.

A. Scaglia, *Le opere d'intaglio barocche nelle chiese di Milano*, Tesi, Università di Milano, Facoltà di lettere A.A. 1934-35.

E. Sedini, *Le trasformazioni dell'area sud della basilica nell'altomedioevo*, in *L'abitato la necropoli il monastero. Evoluzione di un comparto del suburbio milanese alla luce degli scavi nei cortili dell'Università Cattolica*, a cura di S. Lusuardi Siena, M.P. Rossignani, M. Sannazaro, V&P, Milano 2011, pp. 160-166.

N. Sormani, *All'Imperiale Capitolo di s. Ambrogio*, in: *Passeggi storico-topografico-critici nella città, indi nella Diocesi di Milano, giornata seconda*, vol. III, Milano 1751, pp. 161-209.

J.-P. Sodini, *Images sculptées et propagande impériale du IVe au VIe siècle: recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance*, in *Byzance et les images. Cycle de Conférences organisé au musée du Louvre 1992*, a cura di A. Guillou, J. Durand, 1994, pp. 41-94.

J.-M. Spieser, *Portes limites et organisation de l'espace dans les glises paleochretiennes*, in «Klio», vol. 77, 1995, pp. 433-445.

G. Suckale-Redlefsen, *Die Bilderzyklen zum Davidsleben, von den Anfängen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, diss., München 1972.

J. Strzygowski, *Orient oder Rom. Stichprobe: Die Porphyrygruppen von S. Marko in Venedig, Abteilung III*, in «BizZ», pp. 666-667.

- A. Summa, *La scultura decorativa medievale nella basilica di S. Ambrogio*, in *La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, vol. II, a cura di M.L. Gatti Perer, Vita & Pensiero UCSC, Milano 1995, pp. 389-418.
- A. Tagliaferri, *Il Pavone del Museo Cristiano di Brescia*, in *Miscellanea di Studi bresciani sull'Altomedioevo*, Comitato bresciano per l'VIII Congresso Internazionale dell'arte dell'Altomedioevo, Brescia 1959, pp. 55-71.
- R. Tagliaferri, *Corpo, spazio, architettura e religione*, in *Lo spazio sacro: architettura liturgia, Quaderni di rivista liturgica*, EMP, Padova 2002, pp. 57-70.
- C. Tarditi, *Abitare la soglia. Percorsi di fenomenologia francese*, Alboversorio, Milano 2012.
- P. Tomea, *Ambrogio e i suoi fratelli. Note di agiografia milanese altomedievale*, in *Filologia Mediolatina V*, 1998, pp. 148-232.
- A. Torno Ginnasi, *La toupha e il cavallo*, in «RSBN», pp. 3-42.
- C. Torre, *Ritratto di Milano diviso in tre libri*, Milano 1674.
- G. Traversari, *Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I al III sec. d.C.*, vol. III, l'Erma di Bretschneider, Roma 1968.
- V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Morcelliana, Brescia 1972, 2001<sup>2</sup> (ed. orig., London 1969).
- V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, 2007<sup>2</sup> (ed. orig., New York 1982).
- I. Vay, R. Cacitti, *Le porte lignee di Sant'Ambrogio*, in *La città e la sua memoria: Milano e la tradizione di Sant'Ambrogio*, Electa 1997, pp. 89-97.
- G. Valenti Zucchini, M. Bucci, *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, vol. II, in *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, a cura di G. Bovini, De Luca, Roma 1968, n. 11, p. 30.

- A. Van Gennepe, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981 (ed. orig., Paris 1909).
- G. Van Der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, Boringhieri, Torino 1975 (1956).
- N. Valli, *L'Ordo Evangeliorum a Milano in età altomedievale: edizione dell'evangelistario A 28 inf. della Biblioteca Ambrosiana*, Monumenta studia instrumenta liturgica, vol. 51, Città del Vaticano, LEV 2008.
- M. Verità, *Gli smalti dell'Altare d'oro di S. Ambrogio a Milano: indagini analitiche*, in «StAmbr 3», pp. 183-224.
- B. Vernia, *L'arredo liturgico della basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna*, in *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIVsecolo)*, estratto, Venezia 2005, pp. 363-389.
- W.F. Volbach, *Frühchristliche Kunst: die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München 1958.
- S. Volpin, L. Apollonia, *Le analisi di laboratorio applicate ai beni artistici policromi*, collana I Talenti, il Prato, Padova 2002<sup>2</sup>.
- K. Weitzmann, *Byzantine liturgical psalters and gospels*, London 1980.
- K. Wessel, *David*, in «RbK», pp. 1146-1161.
- A. Wilmart, *Missa catechumenorum*, in «Rev. Bén», vol. 27, 1910, pp. 109-113.
- J Wilpert, *Roma sotterranea: Le pitture delle catacombe romane illustrate da Giuseppe Wilpert*, Desclee, Lefebvre e C., Roma 1903.
- J. Wilson, D. Tunca, *Postcolonial Thresholds: Gateways and Borders*, in «Journal of Postcolonial Writing», vol. LI/I, 2015, pp. 1-6.
- P. Zanker, B.C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di Gianfranco Adornato, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

## **Sitografia aggiuntiva delle immagini**

<[www.beweb.chiesacattolica.it](http://www.beweb.chiesacattolica.it)>

<[www.blog.urbanfile.org](http://www.blog.urbanfile.org)>

<[www.commonswikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org)>

<[www.europeana.eu](http://www.europeana.eu)>

<[www.mgst.net](http://www.mgst.net)>

<[www.minube.it](http://www.minube.it)>

<[www.museiarcheologici.net](http://www.museiarcheologici.net)>

<[www.pezcame.com](http://www.pezcame.com)>

<[www.pinterest.it](http://www.pinterest.it)>

<[www.romeartlover.tripod.com](http://www.romeartlover.tripod.com)>

## *Apparati*

## Tabelle<sup>337</sup>

<b>Tab. 1</b>	<b>Batacchi e Targhe</b> .....	146
<b>Tab. 2</b>	<b>Specie legnose</b> .....	147
<b>Tab. 3</b>	<b>Analisi microstratigrafiche</b> .....	149
<b>Tab. 4</b>	<b>Datazione C-14</b> .....	155

---

<sup>337</sup> Le tabelle qui proposte sono state effettuate rielaborando le informazioni contenute nei materiali forniti dal restauratore L. Quartana.

**Tab. 1 Batacchi e Targhe**

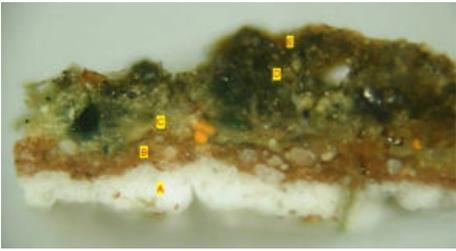
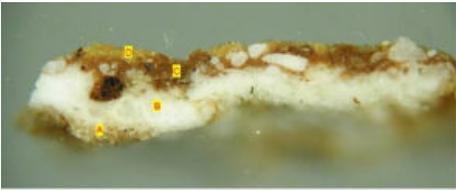
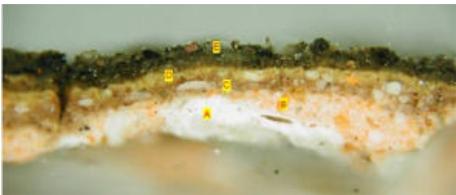
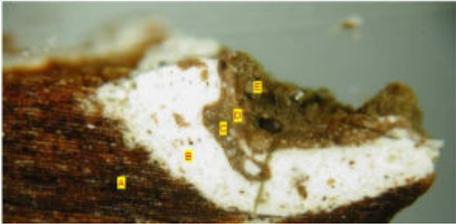
<b>Punto di misura</b>	<b>Descrizione</b>	<b>Cu (%)</b>	<b>Sn (%)</b>	<b>Zn (%)</b>	<b>Pb (%)</b>	<b>Fe (%)</b>	<b>Sb (%)</b>	<b>Br (%)</b>
1	corona circolare, dx	<b>86,92</b>	3,98	4,53	2,87	1,06	0,28	
2	corona circolare, dx	<b>87,94</b>	3,16	5,58	1,62	1,10	0,23	
3	muso leone, presso l'occhio, dx	<b>89,40</b>	1,61	4,70	1,81	1,81	0,18	
4	naso leone, dx	<b>87,73</b>	2,36	5,89	2,41	0,99	0,24	
5 bis	anello del batacchio, dx	<b>86,45</b>	4,34	4,58	2,54	1,28	0,35	0,03
5 quater	anello del batacchio, dx	<b>86,24</b>	4,18	5,16	2,24	1,27	0,30	0,03
6	corona circolare, sx	<b>83,50</b>	3,31	3,88	<b>7,49</b>	1,16	0,25	
7	muso leone, presso l'orecchio, sx	<b>89,04</b>	2,68	3,89	1,80	2,04	0,18	0,02
8	naso leone, sx	<b>88,39</b>	2,89	4,21	1,81	1,97	0,21	0,02
10	anello batacchio, sx	<b>87,02</b>	3,06	4,70	3,49	1,28	0,17	10
11	targa sinistra	<b>85,57</b>	<b>6,81</b>	2,82	3,32	0,52	0,30	11
12	targa destra	<b>84,68</b>	<b>7,68</b>	1,81	4,15	0,79	0,31	12

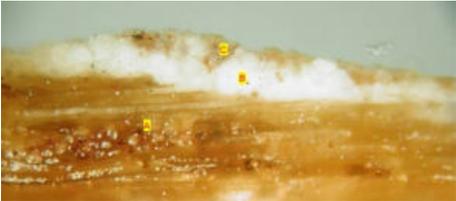
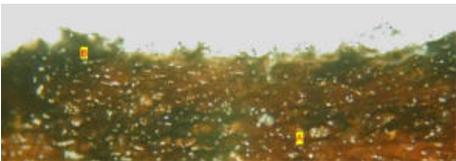
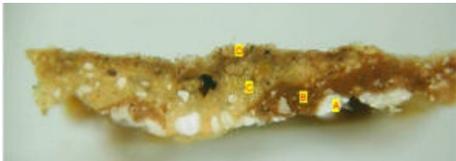
*Tab. 2 Specie legnose*

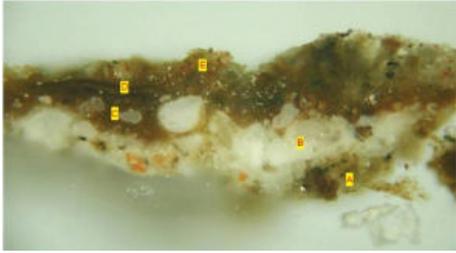
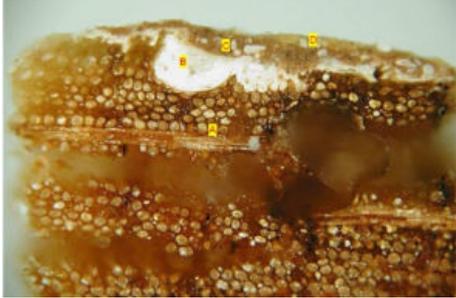
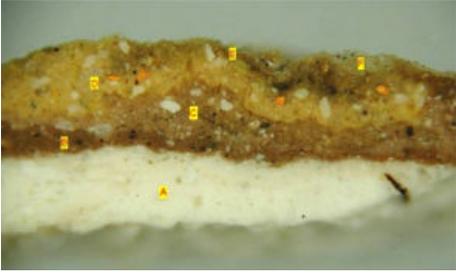
Foto	Campione	Specie legnosa
	n. 1	Tasso ( <i>Taxus baccata</i> L.)
	n. 2	Larice ( <i>Larix decidua</i> )
	n. 3	Pioppo ( <i>Populus</i> )
	n. 4	Tiglio ( <i>Tilia</i> )
	n. 5	Ciliegio ( <i>Prunus avium</i> )
	n. 6	Noce ( <i>Juglans regia</i> )

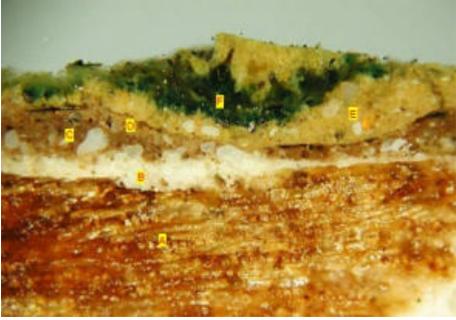
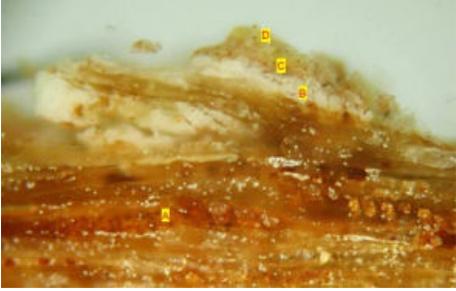
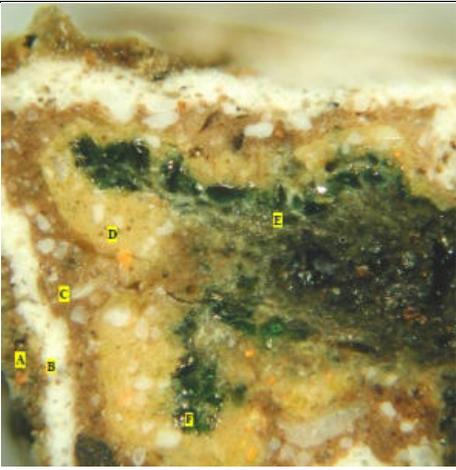
	<p>n. 7</p>	<p>Tiglio (<i>Tilia</i>)</p>
	<p>n. 8</p>	<p>Quercia (<i>Quercus</i>)</p>
	<p>n. 9</p>	<p>Abete Bianco (<i>Abies Alba</i>)</p>
	<p>n. 10</p>	<p>Larice (<i>Larix decidua</i>)</p>
	<p>n. 11</p>	<p>Cipresso (<i>Cupressus sempervirens</i>)</p>

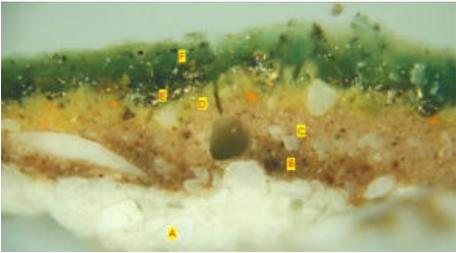
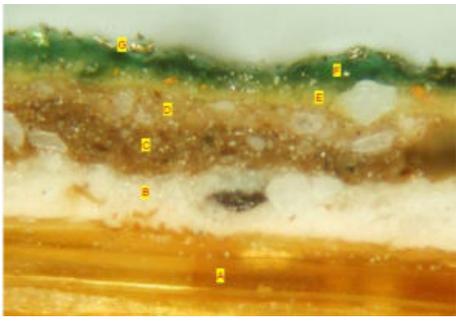
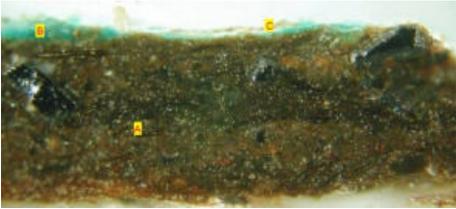
Tab. 3 *Analisi microstratigrafiche*

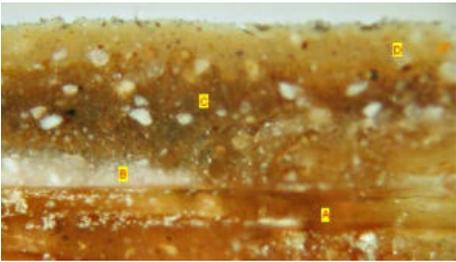
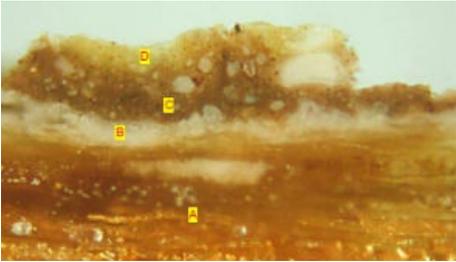
Foto sezione stratigrafica	Campione	Pigmenti e altre sostanze
	<p><b>1</b> Anta sinistra - Polvere superficiale prelevata dal montante in ferro.</p>	<p>- Picchi di esteri di acidi carbossilici riferibili a possibili composti di natura oleosa. - Quarzo SiO<sub>2</sub>, K-Feldspato KAlSi<sub>3</sub>O<sub>8</sub>, Gesso CaSO<sub>4</sub>·2H<sub>2</sub>O, Ematite Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>.</p>
	<p><b>2</b> Anta destra - biacca con pigmento verde dal traverso superiore con le decorazioni a girali, posta al di sopra dell'ultima formella in alto.</p>	<p>A: Imprimitura di biacca a olio. B: (35-50 µm) Strato bruno costituito da terre e biacca in olio. C: (15-40 µm) Stesura pittorica gialla a base di ocre gialle, litargirio e biacca. D: (45-80 µm) verdigris in olio. Ossalati. E: (15-110 µm) oli imbruniti, silicati e carbonati.</p>
	<p><b>3</b> Anta destra - biacca con pigmentazione gialla prelevato dall'ultima formella in alto, dalla veste dell'angolo di sinistra in prossimità del piede destro.</p>	<p>A: Residui di strato preparatorio contenente <b>biacca</b> e <b>ocre</b>. B: (75-110 µm) Imprimitura di <b>biacca in olio</b>. Probabile <b>cera d'api</b>. C: (35-50 µm) Strato costituito da <b>terre, ocre rosse</b> e <b>biacca in olio</b>. D: (0-30 µm) Stesura di <b>ocre gialle, rosse</b> e <b>biacca in olio</b>. Sporadici granuli di <b>litargirio</b>.</p>
	<p><b>4</b> Anta sinistra - campione prelevato dall'ultima formella in alto, dalla stuccatura del collo dell'angolo di destra.</p>	<p>A: Imprimitura di <b>biacca a olio</b>. B: (10-75 µm) <b>biacca, litargirio. Cera d'api</b> e forse <b>olio</b>. C: (35-50 µm) <b>terre, ocre</b> e <b>biacca in olio</b>. D: (15-30 µm) <b>Ocre gialle, rosse</b> e <b>biacca in olio</b>. Sporadici granuli di <b>litargirio</b>. E: (50-80 µm) <b>ocre</b> e <b>pigmenti rameici alterati in olio</b> imbrunito e in buona parte <b>ossalatizzato. Carbonato di calcio</b> e <b>composti proteici</b>.</p>
	<p><b>5</b> Anta destra - campione di biacca prelevato dalla cornice dell'ultima formella in alto, in</p>	<p>A: <b>substrato ligneo</b>. B: Imprimitura bianca a base di <b>biacca</b>. Lo spettro IR rivela la presenza di <b>cera</b>. C: Strato di <b>terre, ocre</b> e <b>biacca in legante oleoso</b>.</p>

	corrispondenza della fascia orizzontale superiore.	D: Strato di composizione simile al precedente, ma più chiaro. E: Strato bruno verdastro contenente <b>ocre</b> , <b>pigmenti rameici</b> alterati e <b>gesso</b> .
	<b>6</b> Anta sinistra - campione di biacca prelevato dalla cornice della seconda formella dall'alto, in corrispondenza della fascia orizzontale superiore, in prossimità dello spigolo di sinistra.	A: Imprimitura di <b>biacca</b> e silicati in <b>cera d'api</b> e forse <b>olio</b> . B: (130-340 µm) <b>Ocre brune</b> e <b>biacca in olio</b> . C: (0-15 µm) <b>Carbonato di calcio</b> , <b>biacca</b> e <b>silicati</b> . <b>Esteri</b> e tracce di <b>ossalati</b> .
	<b>7</b> Anta sinistra - campione di biacca prelevato dalla cornice della seconda formella dall'alto, in corrispondenza della fascia verticale di destra (cornice piena).	A: <b>Substrato ligneo</b> . B: (35-50 µm) Imprimitura di <b>biacca</b> a <b>olio</b> . C: (0-15 µm) Strato di <b>terre</b> e <b>biacca in olio</b> .
	<b>8</b> Anta destra - campione di biacca prelevato dalla cornice più esterna della seconda formella dal basso.	A: <b>substrato ligneo</b> . B: (0-35 µm) <b>silicati</b> , <b>composti lipidici e proteici</b> parzialmente <b>ossalatizzati</b>
	<b>9</b> Anta destra - campione di biacca prelevato dalla seconda formella dal basso, in corrispondenza del bordo inferiore.	A: Strato con <b>biacca</b> . Probabile presenza di <b>cera</b> . B: <b>Oli</b> imbruniti in cui si trovano disperse <b>terre</b> . C: (45-75 µm) <b>ocre</b> , <b>biacca</b> e <b>litargirio</b> in <b>legante oleoso</b> . D: (30-40 µm) <b>Biacca</b> (forse acetato), <b>ocre</b> e <b>composti lipidici e proteici</b> in parte <b>ossalatizzati</b> .

	<p><b>10</b> Anta sinistra - campione di biacca prelevato dalla cornice della terza formella dal basso in corrispondenza della fascia orizzontale superiore.</p>	<p>A: Strato bruno costituito in prevalenza da composti proteici (<b>colla animale?</b>). B: (20-45 <math>\mu\text{m}</math>) Strato di <b>biacca</b> e <b>ocre arancio</b>. <b>Cera d'api</b> e forse <b>oli</b>. C: (15-45 <math>\mu\text{m}</math>) <b>Terre brune</b> e <b>biacca</b> in <b>olio</b>. D: (0-5 <math>\mu\text{m}</math>) <b>Lamina di piombo</b>. E: (0-80 <math>\mu\text{m}</math>) <b>Silicati</b> (ocre) e <b>composti oleosi</b> in buona parte <b>ossalatizzati</b>.</p>
	<p><b>11</b> Anta sinistra - campione di biacca prelevato dalla terza formella dal basso in corrispondenza dei piedi del primo personaggio da sinistra.</p>	<p>A: <b>Substrato ligneo</b>. B: (5-90 <math>\mu\text{m}</math>) di imprimitura a base di <b>biacca in legante oleoso</b>. C: (30-70 <math>\mu\text{m}</math>) Stesura pittorica bruna costituita da <b>terre</b> e <b>biacca</b> in <b>legante oleoso</b>. D: (0-20 <math>\mu\text{m}</math>) <b>ocre gialle</b> e <b>biacca</b> in <b>legante oleoso</b>. Lo spettro evidenzia anche picchi di <b>carbonato di calcio</b> e, verso la superficie, di composti proteici (probabile <b>colla animale</b>).</p>
	<p><b>12</b> Anta sinistra - campione di biacca prelevato dalla cornice più interna della seconda formella dal basso, in corrispondenza della fascia orizzontale inferiore.</p>	<p>A: Imprimitura bianca a base di <b>biacca in olio</b>. B: (15-150 <math>\mu\text{m}</math>) <b>terre</b> e <b>biacca</b> in <b>olio</b>. C: (15-30 <math>\mu\text{m}</math>) <b>ocre brune</b> e <b>biacca</b> in <b>olio</b>. D: (15-130 <math>\mu\text{m}</math>) <b>ocre brune</b> e <b>biacca</b> in <b>olio</b>. E: (5-110 <math>\mu\text{m}</math>) <b>biacca</b>, <b>silicati</b> e <b>composti rameici non definiti</b>. <b>Oli</b>. F: (0-35 <math>\mu\text{m}</math>) Strato giallognolo irregolare contenente <b>silicati</b>, <b>carbonato di calcio</b> e probabili <b>composti proteici</b>. <b>Ossalati di calcio</b>.</p>
	<p><b>13</b> Anta sinistra - campione di biacca prelevato dalla cornice con ovuli della seconda formella dal basso, in corrispondenza della fascia orizzontale superiore.</p>	<p>A: Strato bruno costituito da <b>terre</b> e <b>biacca in legante oleoso</b>. B: (0-35 <math>\mu\text{m}</math>) a base di <b>ocre gialle</b>, <b>biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b>. <b>Legante oleoso</b>.</p>

	<p style="text-align: center;"><b>14</b></p> <p>Anta destra - campione di biacca prelevato dalla prima formella dal basso in corrispondenza della coda del drago.</p>	<p>A: <b>silicati</b> e <b>carbonato di calcio</b>. Probabili <b>composti oleosi</b> e <b>ossalati di calcio</b>.</p> <p>B: (165-230 <math>\mu\text{m}</math>) <b>ocre brune</b> e <b>carbonato di calcio</b>.</p> <p>C: (30-40 <math>\mu\text{m}</math>) di <b>biacca</b> in <b>legante oleoso</b>.</p> <p>D: (15-20 <math>\mu\text{m}</math>) <b>terre</b> e <b>biacca</b> in <b>legante oleoso</b>.</p> <p>E: (20-80 <math>\mu\text{m}</math>) costituita da <b>ocre gialle, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b>. <b>Legante oleoso</b>.</p> <p>F: (0-90 <math>\mu\text{m}</math>) contenente tracce di <b>composti rameici</b> e <b>ossalati di calcio</b> derivati dalla trasformazione di un <b>legante oleoso</b>.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>15</b></p> <p>Anta destra - campione di biacca prelevato dalla cornice del traverso inferiore.</p>	<p>A: <b>substrato ligneo</b>.</p> <p>B: Imprimitura bianca a base di <b>biacca in olio</b>.</p> <p>C: (15-150 <math>\mu\text{m}</math>) costituita da <b>terre</b> e <b>biacca in olio</b>.</p> <p>D: (15-130 <math>\mu\text{m}</math>), piú chiaro del precedente, costituito da <b>ocre brune</b> e <b>biacca</b> in olio.</p> <p>E: (45-115 <math>\mu\text{m}</math>) in cui sono presenti <b>ocre gialle, rosse, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b>. <b>Legante oleoso</b>.</p> <p>F: (5-110 <math>\mu\text{m}</math>) <b>verdigris</b> e frammenti metallici di lega bronzea.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>16</b></p> <p>Anta destra - campione di biacca prelevato dal traverso inferiore. In corrispondenza della parte centrale con decorazione floreale (petalo).</p>	<p>A: <b>substrato ligneo</b>.</p> <p>B: (0-15 <math>\mu\text{m}</math>) Imprimitura di <b>biacca in legante oleoso</b>.</p> <p>C: (0-15 <math>\mu\text{m}</math>) costituito da <b>terre</b> e <b>biacca</b>. Legante oleoso.</p> <p>D: (0-20 <math>\mu\text{m}</math>) a base di <b>ocre gialle</b> e <b>biacca</b>.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>17</b></p> <p>Anta sinistra - campione di biacca prelevato dalla prima formella dal basso in corrispondenza della coda del drago.</p>	<p>A: Strato bruno costituito da <b>ocre</b> e <b>carbonato di calcio</b>.</p> <p>B: Strato bianco di imprimitura a base di <b>biacca in legante oleoso</b>.</p> <p>C: Strato bruno scuro a base di <b>terre</b> e <b>biacca in legante oleoso</b>.</p> <p>D: Stesura gialla costituita da <b>ocre gialle, rosse, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b>. <b>Legante oleoso</b>.</p> <p>E: Strato verde contenente <b>verdigris, biacca</b> e <b>carbonato di calcio</b> in <b>legante oleoso</b>. Verso la superficie lo strato appare</p>

		<p>imbrunito per la presenza di <b>ossalato di rame</b>, derivato dalla trasformazione del legante, e <b>silicati</b>.</p> <p>F: Frammenti metallici di <b>lega bronzea</b>.</p>
	<p><b>18</b></p> <p>Anta sinistra - campione di <b>biacca</b> con pigmento verde prelevato dalla cornice della seconda formella dal basso in corrispondenza della fascia verticale di sinistra (cornice piena).</p>	<p>A: Strato bianco di imprimitura a base di <b>biacca in legante oleoso</b>.</p> <p>B: (30-40 <math>\mu\text{m}</math>) a base di <b>terre e biacca in legante oleoso</b>.</p> <p>C: (45-55 <math>\mu\text{m}</math>) di composizione simile al precedente, ma più chiaro.</p> <p>D: (20-45 <math>\mu\text{m}</math>) costituita da <b>ocre gialle, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b>. <b>Legante oleoso</b>.</p> <p>E: (0-20 <math>\mu\text{m}</math>) Frammenti metallici di <b>lega bronzea</b>.</p> <p>F: (40-70 <math>\mu\text{m}</math>) contenente <b>verdigris</b> in <b>legante oleoso</b>. Verso la superficie sono presenti <b>ossalati</b> e <b>silicati</b>.</p>
	<p><b>19</b></p> <p>Anta sinistra, in corrispondenza dei girali della cornice in prossimità della seconda formella dal basso a destra.</p>	<p>A: <b>substrato ligneo</b>.</p> <p>B: (50-90 <math>\mu\text{m}</math>) di imprimitura a base di <b>biacca in legante oleoso</b>. Si osserva anche un granulo rosso scuro di <b>ematite</b>.</p> <p>C: (15-70 <math>\mu\text{m}</math>) a base di <b>terre e biacca in legante oleoso</b>.</p> <p>D: (5-30 <math>\mu\text{m}</math>), di composizione simile al precedente, ma più chiaro.</p> <p>E: (15-20 <math>\mu\text{m}</math>) costituita da <b>ocre gialle, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b>. <b>Legante oleoso</b>.</p> <p>F: (5-40 <math>\mu\text{m}</math>) contenente <b>verdigris</b> in <b>legante oleoso</b>.</p> <p>G: Frammenti metallici di <b>lega bronzea</b> (0-5 <math>\mu\text{m}</math>). Verso la superficie sono presenti <b>ossalati, silicati</b> e <b>gesso biidrato</b>.</p>
	<p><b>20</b></p> <p>Anta sinistra, in prossimità della serratura.</p>	<p>A: Strato corrispondente al <b>substrato ligneo</b> che verso la superficie evidenzia effetti di compressione e presenza di frammenti di ferro.</p> <p>B: (5-40 <math>\mu\text{m}</math>) di composti rameici (<b>acetati di rame</b>)</p> <p>C: (0-15 <math>\mu\text{m}</math>) in cui sono presenti <b>cera, gesso biidrato, silicati</b> e <b>ossalati</b>.</p>

	<p style="text-align: center;"><b>21</b></p> <p>Anta destra, in prossimità della serratura vicino al fermo del catenaccio e della maniglia.</p>	<p>A: Strato corrispondente al <b>substrato ligneo</b>.  B: (0-45 <math>\mu\text{m}</math>) Imprimitura bianca di <b>biacca in legante oleoso</b>.  C: (75-90 <math>\mu\text{m}</math>) Strato di <b>terre brune e biacca in legante oleoso</b>.  D: (40-55 <math>\mu\text{m}</math>) costituita da <b>ocre gialle, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b> e <b>ocre rosse in legante oleoso</b>.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>22</b></p> <p>Anta sinistra, in corrispondenza dei girali della cornice in prossimità della seconda formella dal basso a sinistra.</p>	<p>A: <b>substrato ligneo</b>.  B: (0-20 <math>\mu\text{m}</math>) Imprimitura bianca di <b>biacca in legante oleoso</b>.  C: (45-75 <math>\mu\text{m}</math>) Strato di <b>terre brune e biacca in legante oleoso</b>.  D: (35-50 <math>\mu\text{m}</math>) costituita da <b>ocre gialle, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b> e <b>ocre rosse in legante oleoso</b>.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>23</b></p> <p>Anta sinistra, lungo il profilo, subito sotto la zona della serratura sotto l'angolare metallico di battuta.</p>	<p>A: <b>substrato ligneo</b>.  B: (0-15 <math>\mu\text{m}</math>) Imprimitura bianca di <b>biacca in legante oleoso</b>.  C: (45-75 <math>\mu\text{m}</math>) Strato di <b>terre brune e biacca in legante oleoso</b>.  D: (35-50 <math>\mu\text{m}</math>) <b>ocre gialle, biacca</b> e granuli di <b>litargirio</b> e <b>ocre rosse in legante oleoso</b>.</p>

**Tab. 4 Datazione C-14**

<b>Campione</b>	<b>Data calibrata</b>	<b>Probabilità</b>
<b>1</b> Estratto dalla cornice destra della prima formella dell'anta destra	50 cal BC - 90 cal AD 100 - 120 cal AD	94.4 % 1.0 %
<b>2</b> Estratto dalla cornice applicata inferiormente alla prima formella dell'anta destra	1470 - 1650 cal AD	95.4 %
<b>3</b> Estratto dall'asse posteriore della prima formella dell'anta sinistra	120 - 390 cal AD	95.4 %
<b>4</b> Estratto dall'ala superiore dell'angelo di destra della prima formella degli dell'anta sinistra	130 - 390 cal AD	95.4 %
<b>5</b> Estratto dalla cornice traforata della seconda formella dell'anta destra	60 - 340 cal AD	95.4 %
<b>6</b> Estratto dalla sona inferiore destra seconda formella dell'anta sinistra	1640 - 1700 cal AD 1720 - 1820 cal AD 1910 - 1960 cal AD	29.4 % 48.9 % 17.1 %
<b>7</b> Estratto dalla zona superiore della terza formella dell'anta sinistra	100 cal BC - 80 cal AD	95.4 %
<b>8</b> Estratto dalla cornice destra della zona inferiore dell'anta sinistra	1480 - 1650 cal AD	95.4 %
<b>9</b> Estratto dalla parte inferiore della quarta formella dell'anta sinistra	1640 - 1690 cal AD 1720 - 1810 cal AD 1920 - 1960 cal AD	26.6 % 50.9 % 17.9 %
<b>10</b> Estratto dalla zona inferiore della quinta formella dell'anta sinistra	70 - 240 cal AD	95.4 %
<b>11</b> Estratto dalla fascia inferiore destra dell'anta sinistra	1480 - 1660 cal AD	95.4 %
<b>12</b> Estratto dal retro dell'anta destra sul lato dell'asse verticale di sostegno nella zona superiore	1490 - 1670 cal AD 1780 - 1800 cal AD	93.7 % 1.7 %
<b>13</b> Estratto dal retro dell'anta sinistra sull'asse verticale di sostegno sopra il chiavistello principale	1480 - 1670 cal AD	95.4 %
<b>14</b> Estratto dal retro dell'anta destra sull'asse orizzontale interno	1310 - 1360 cal AD 1380 - 1480 cal AD	9.4 % 86.0 %
<b>15</b> Estratto dal retro dello zoccolo dell'anta destro	1510 - 1600 cal AD 1780 - 1800 cal AD 1610 - 1670 cal AD 1940 - 1960 cal AD	37.7 % 8.2 % 48.5 % 1.0 %

<b>16</b> Estratto dal foro di spinatura preesistente sull'asse sotto la prima formella dell'anta sinistra	120 – 390 cal AD	95.4%
<b>17</b> Estratto dalla decorazione a girali dell'angolo superiore destro dell'anta destra	Epoca moderna	
<b>18</b> Estratto dal retro della cornicetta ad ovuli della prima formella dell'anta sinistra	50 – 240 – cal AD	95.4%
<b>19</b> Estratto dalla parte superiore della testa dell'angelo sinistro della prima formella dell'anta sinistra	1660 – 1950 cal AD	95.4%
<b>20</b> Estratto dalla scheggia della cornice della seconda formella dell'anta destra	Epoca moderna	
<b>21</b> Estratto dal foro di spinatura della seconda formella dell'anta destra	50 cal BC- 170 cal AD 190 – 210 cal AD	94.2% 1.2%
<b>22</b> Estratto dal retro della testa al centro della seconda formella dell'anta sinistra	80 – 110 cal AD 120 – 400 cal AD	1.3% 94.1%
<b>23</b> Estratto dal supporto della testa staccata della terza formella dell'anta destra	340 – 590 cal AD	95.4%
<b>24</b> Effettuato sul retro della testa staccata della terza formella dell'anta destra	Epoca moderna	

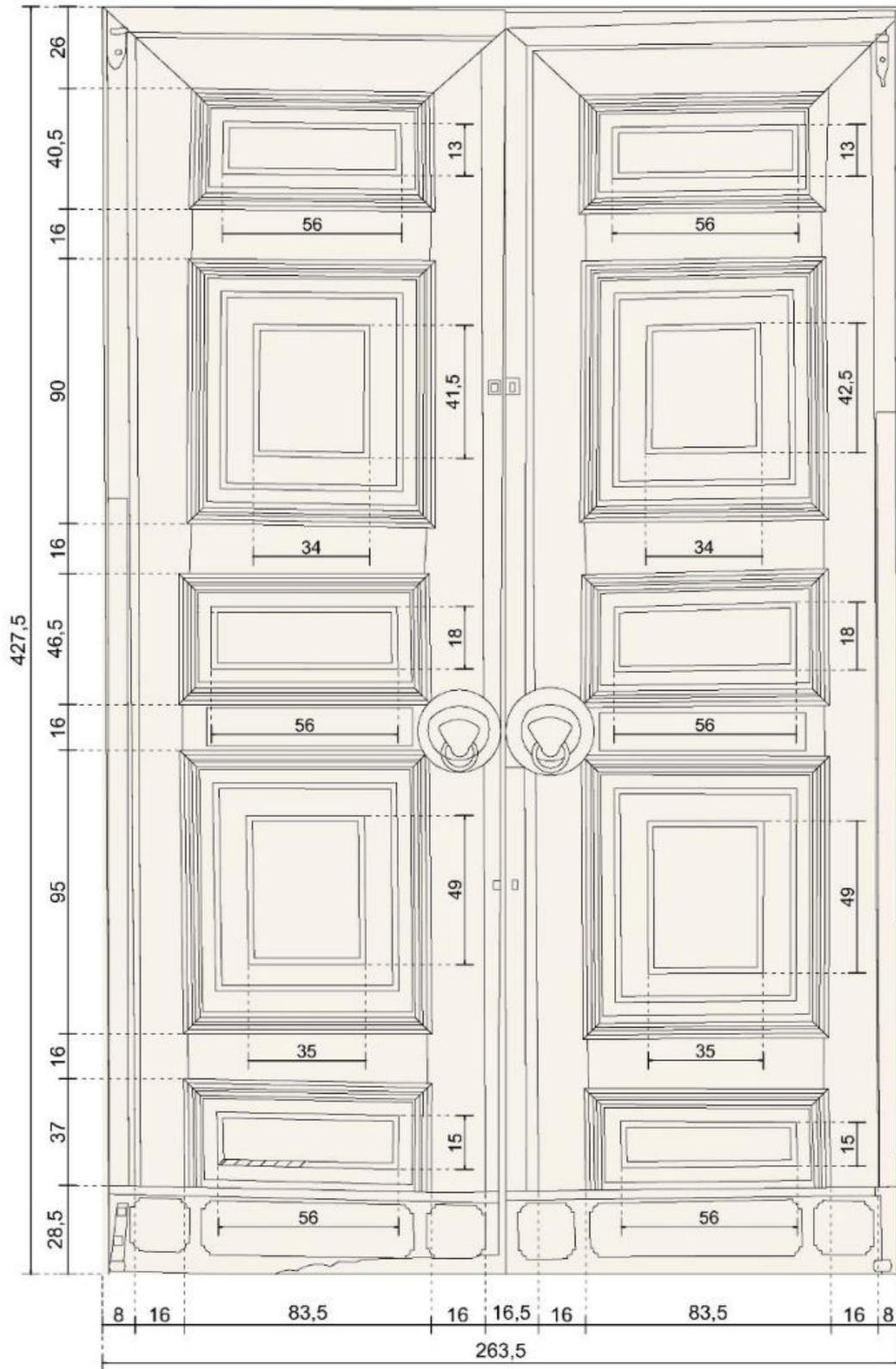
## Tavole<sup>338</sup>

Tav. 1 Rilievo metrico (cm) .....	158
Tav. 2 Punti prelievo per analisi sui metalli – Batacchi e Targhe .....	159
Tav. 3 Punti prelievo per analisi sui metalli – Retro .....	160
Tav. 4 Punti prelievo per analisi specie legnose - Fronte .....	161
Tav. 5 Punti prelievo per analisi specie legnose – Retro .....	162
Tav. 6 Punti prelievo per analisi microstratigrafiche - Fronte .....	163
Tav. 7 Punti prelievo per analisi microstratigrafiche - Retro .....	164
Tav. 8 Punti prelievo per datazione C-14 - Fronte.....	165
Tav. 9 Punti prelievo per datazione C-14 - Retro.....	166
Tav. 10 Epoche - Fronte.....	167
Tav. 11 Epoche – Retro.....	168
Tav. 12 Integrazioni – Fronte.....	169
Tav. 13 Integrazioni – Retro.....	170

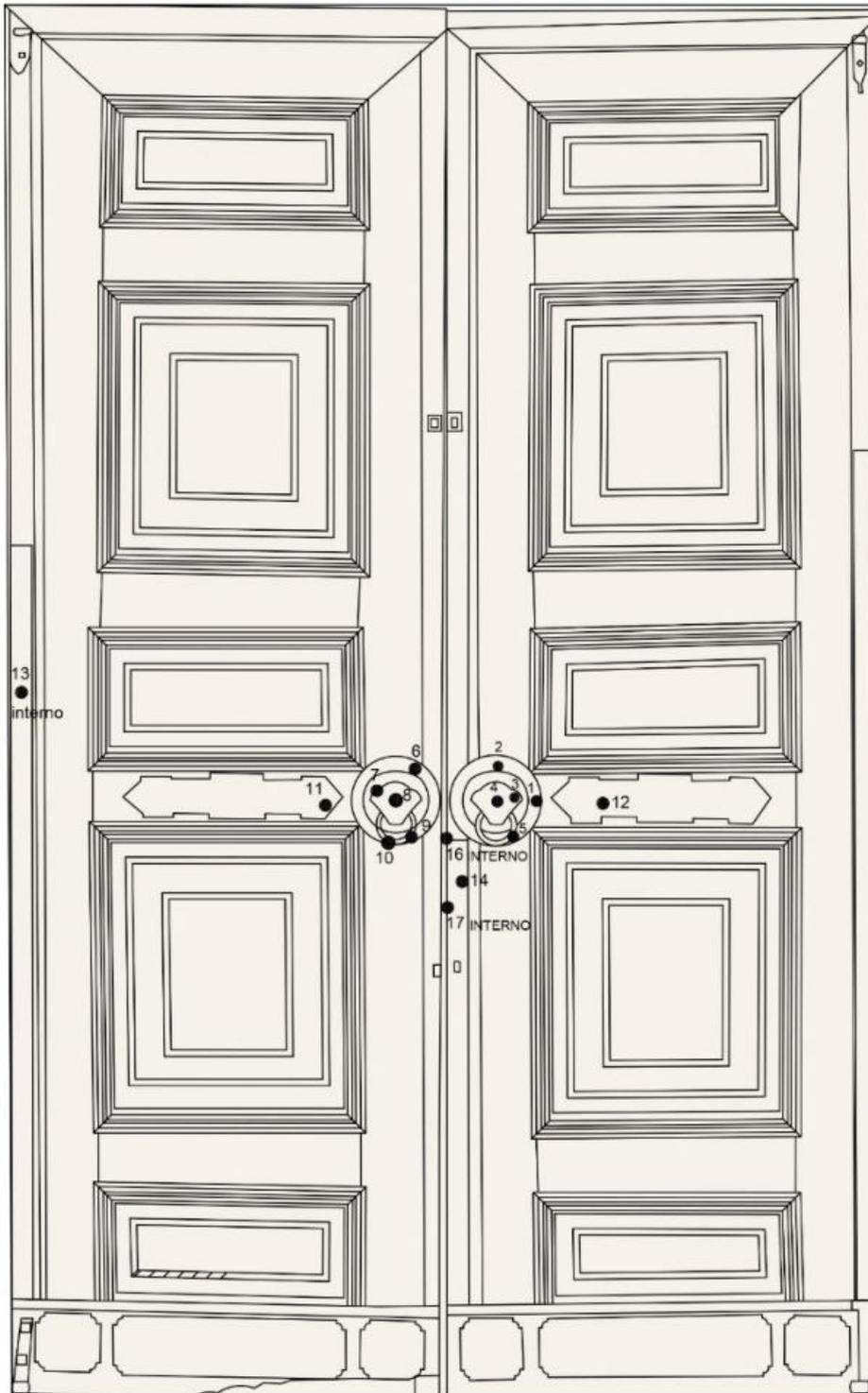
---

<sup>338</sup> Le tavole qui proposte sono state effettuate rielaborando le informazioni contenute nei materiali forniti dal restauratore L. Quartana e finalizzate in Autocad dall'autrice e con il prezioso aiuto dello Studio Benedini.

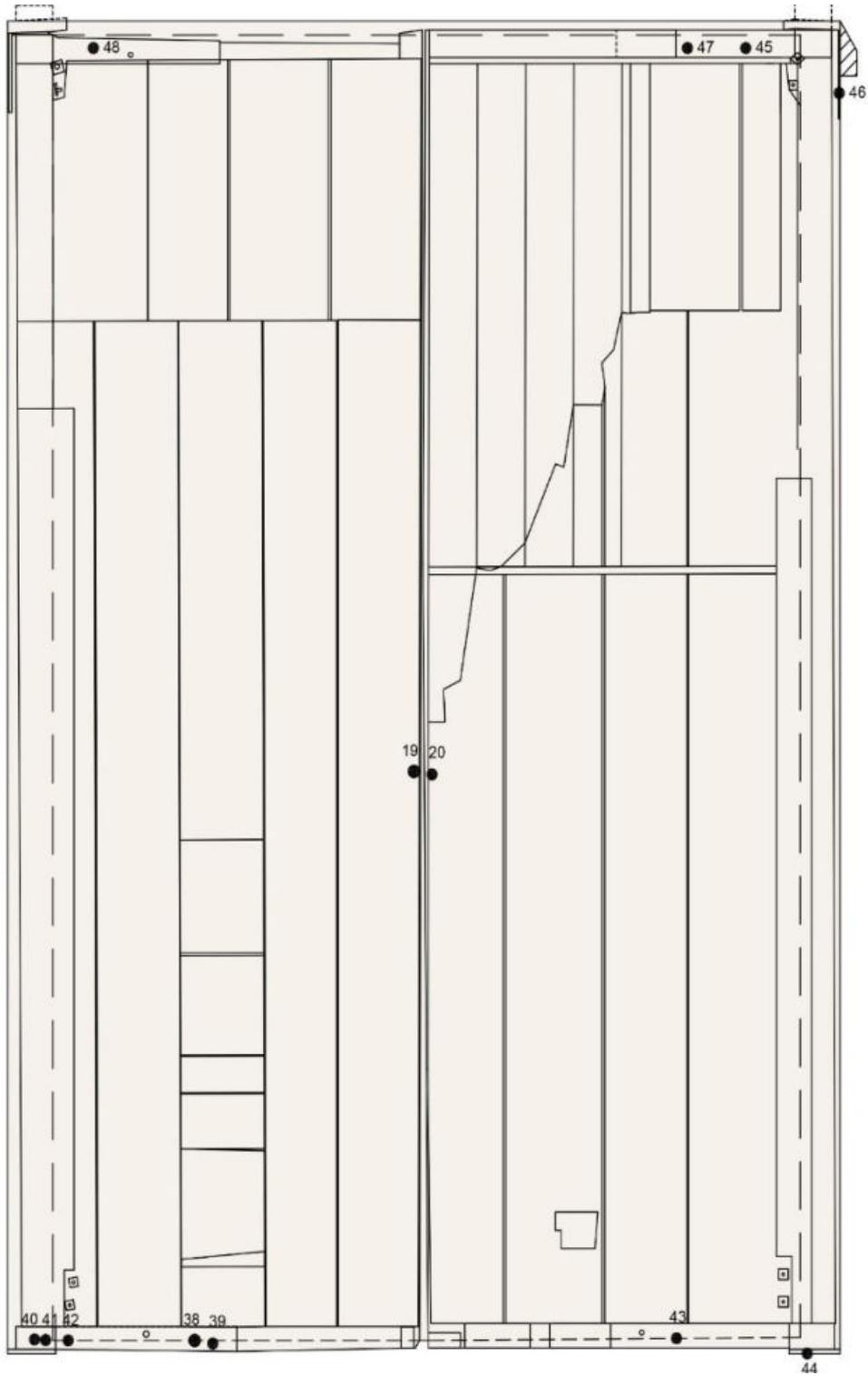
Tav. 1 Rilievo metrico (cm)



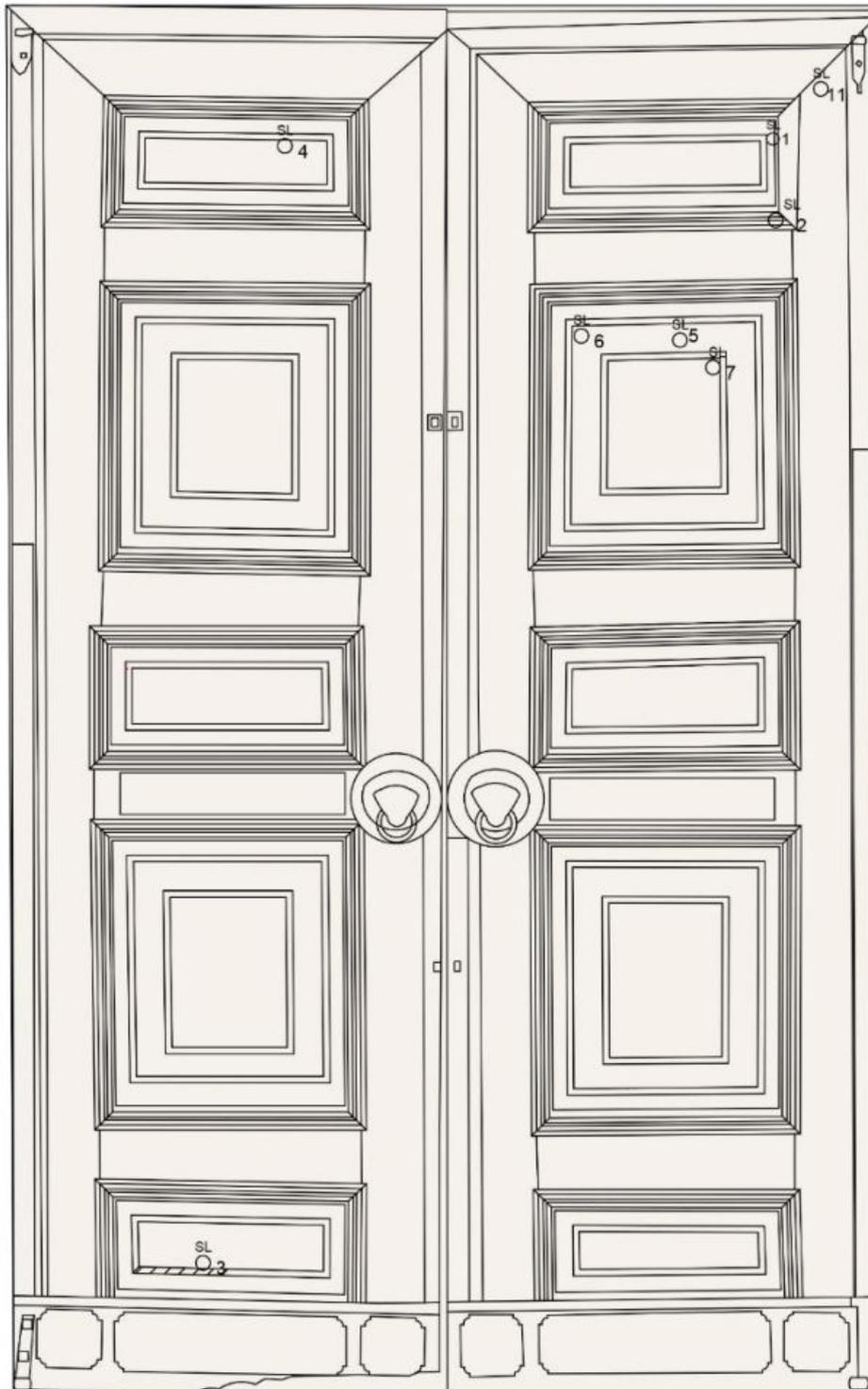
Tav. 2 Punti prelievo per analisi sui metalli – Batacchi e Targhe



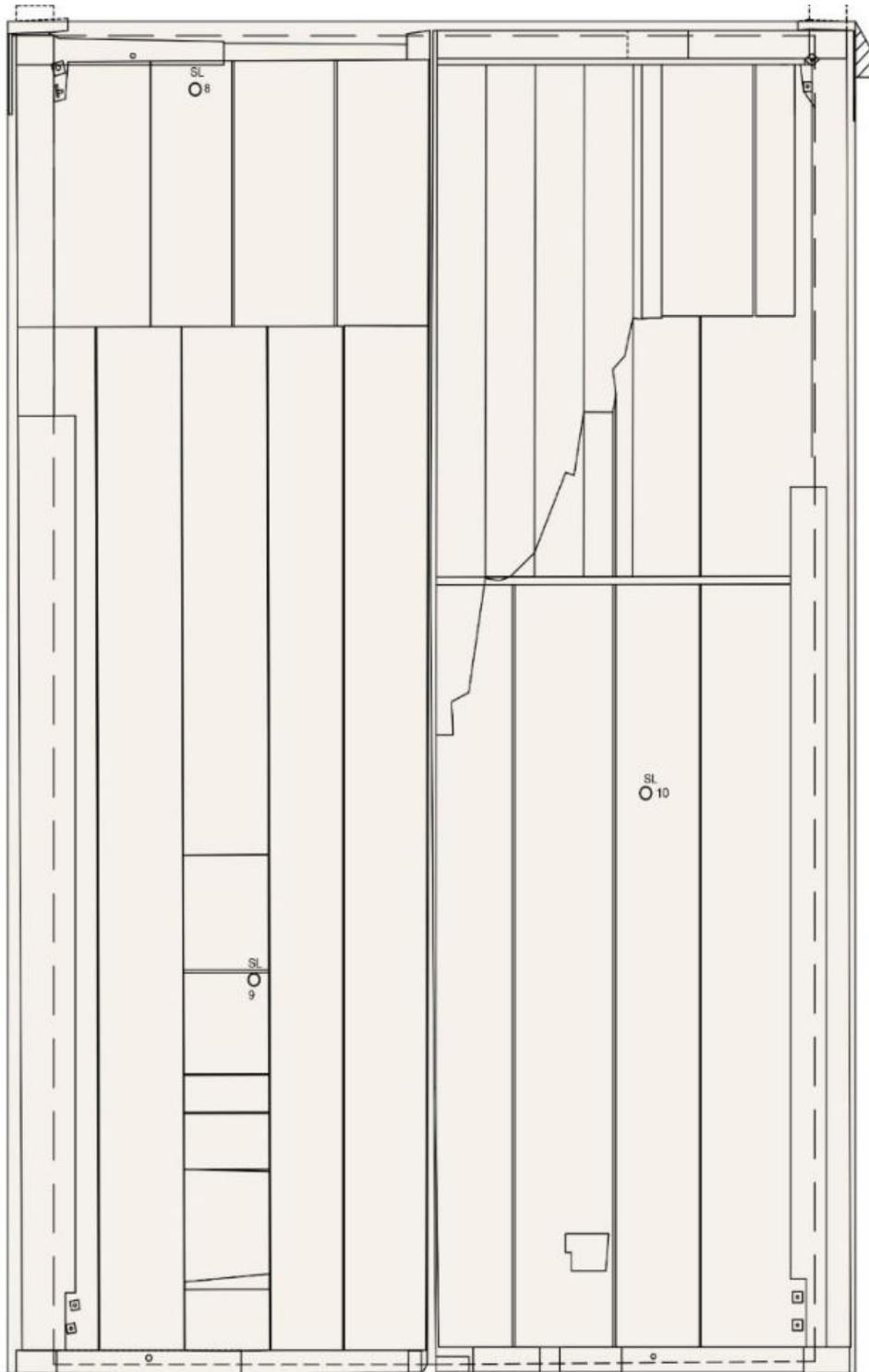
*Tav. 3 Punti prelievo per analisi sui metalli – Retro*



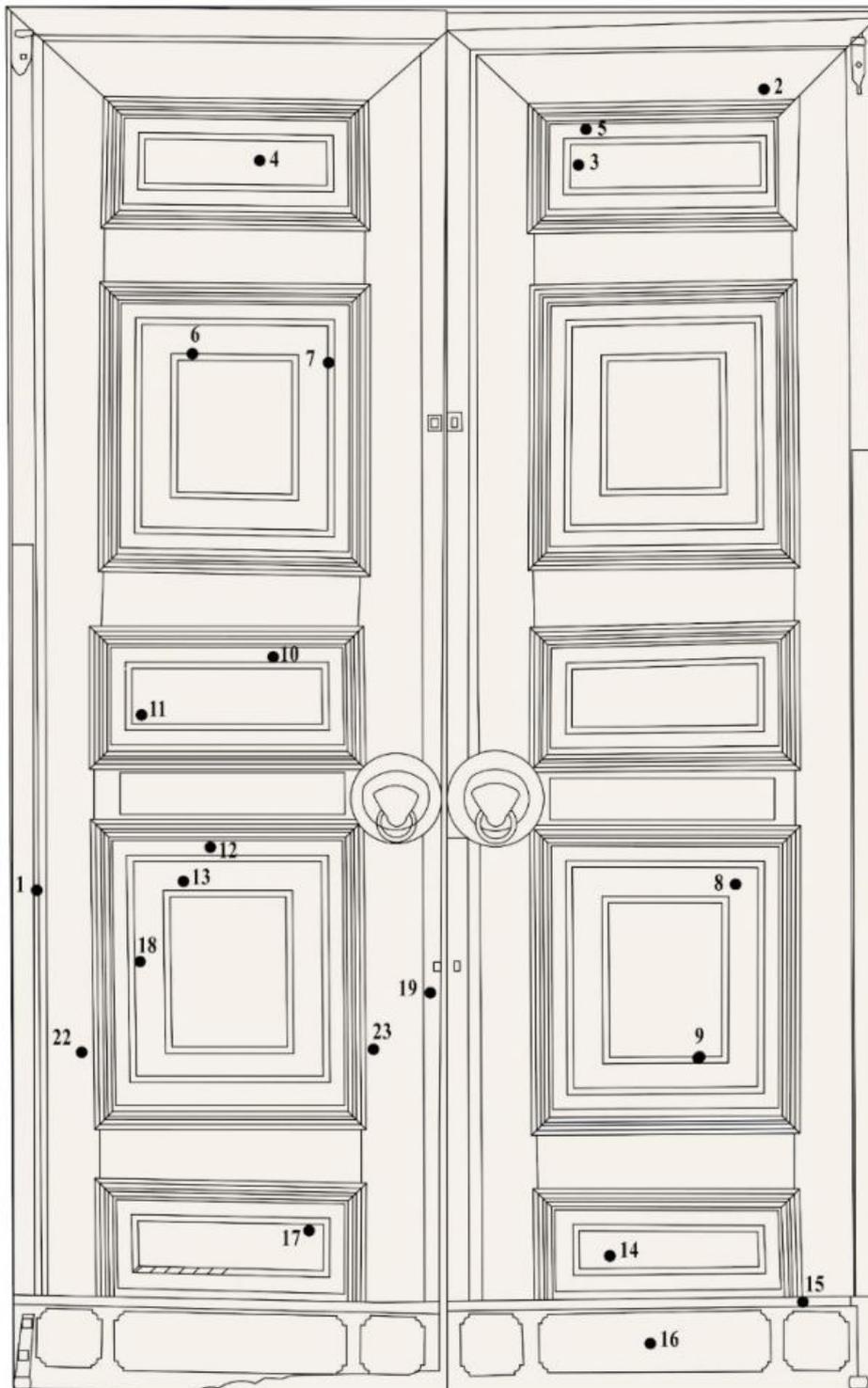
*Tav. 4 Punti prelievo per analisi specie legnose - Fronte*



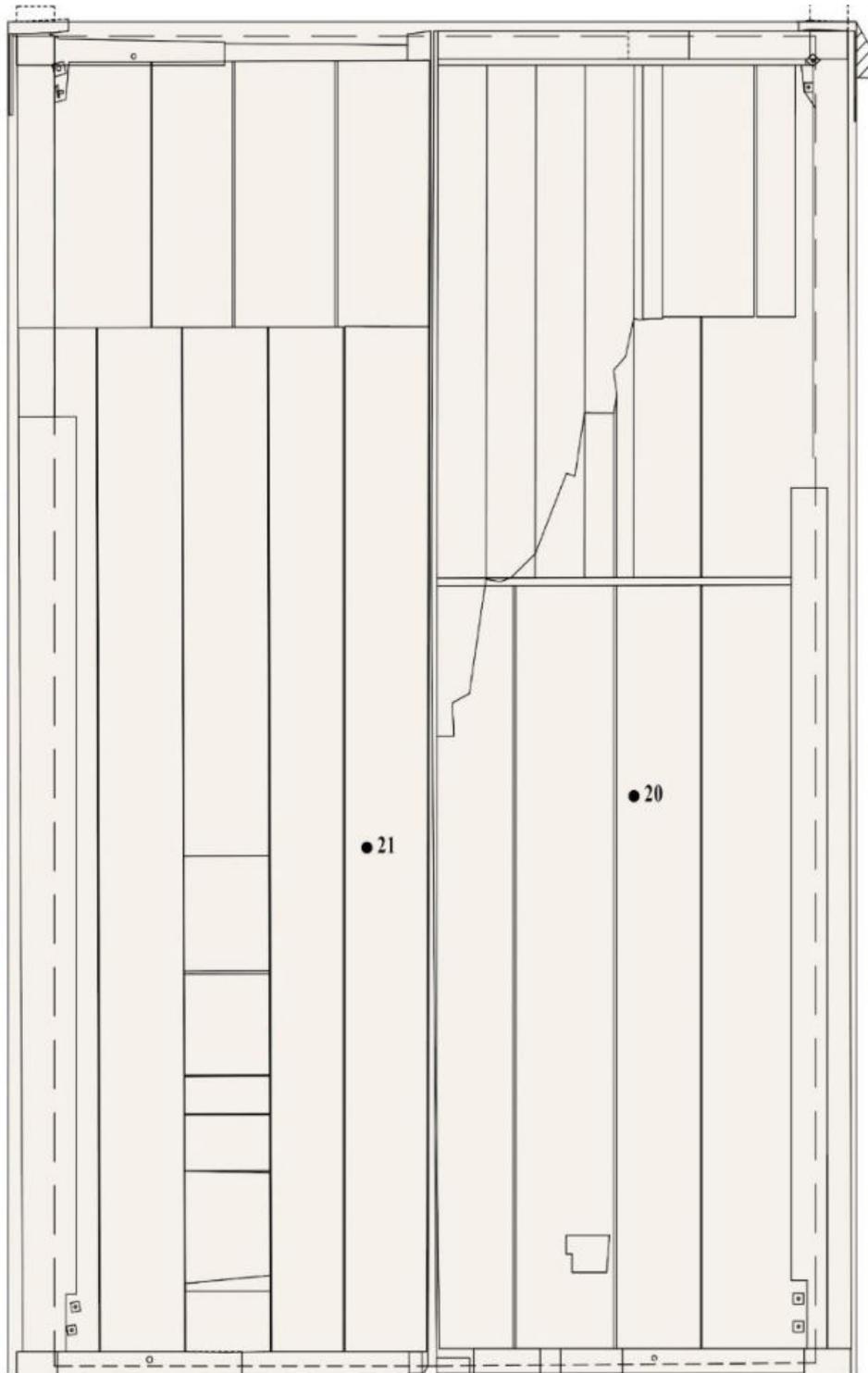
*Tav. 5 Punti prelievo per analisi specie legnose – Retro*



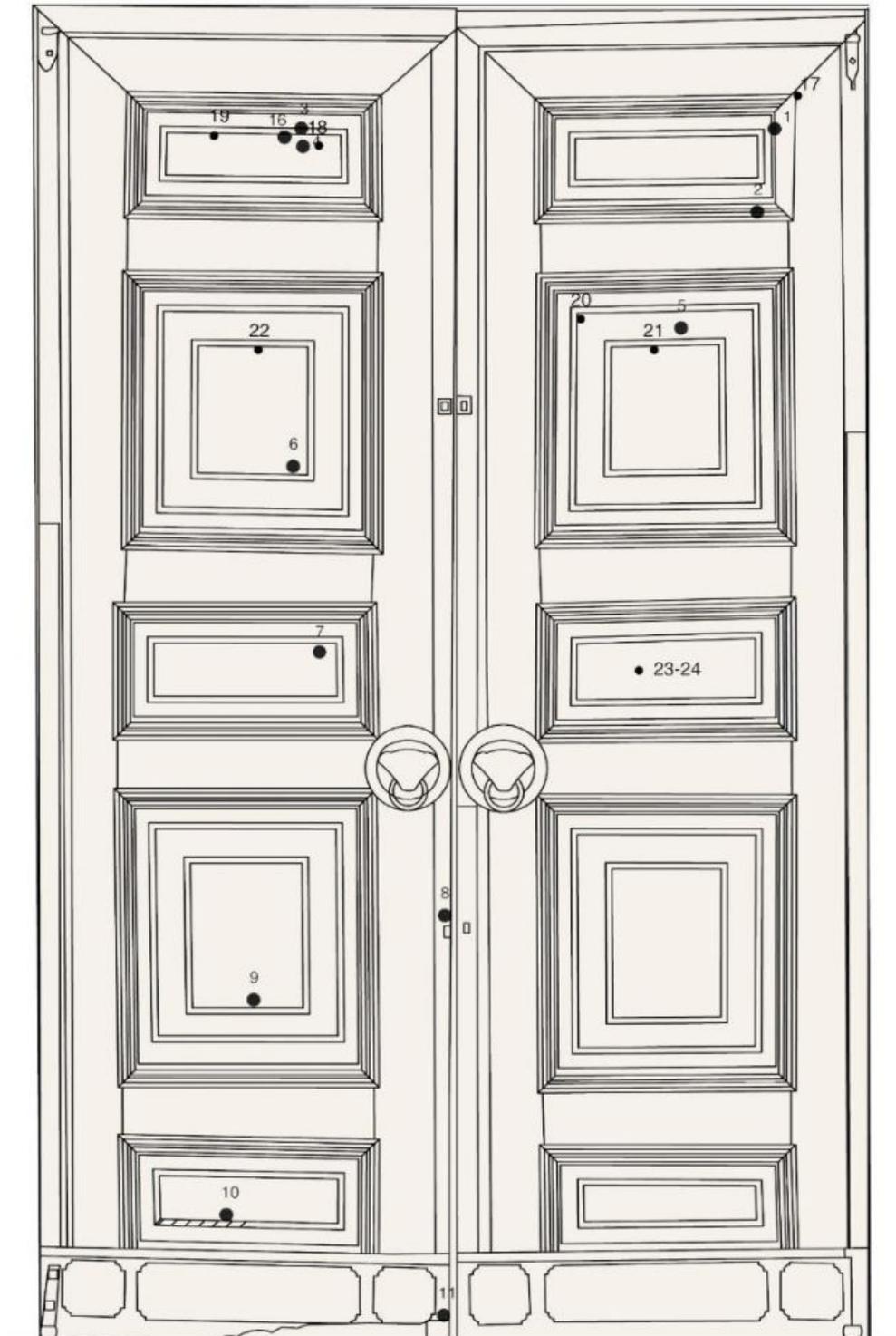
Tav. 6 Punti prelievo per analisi microstratigrafiche - Fronte



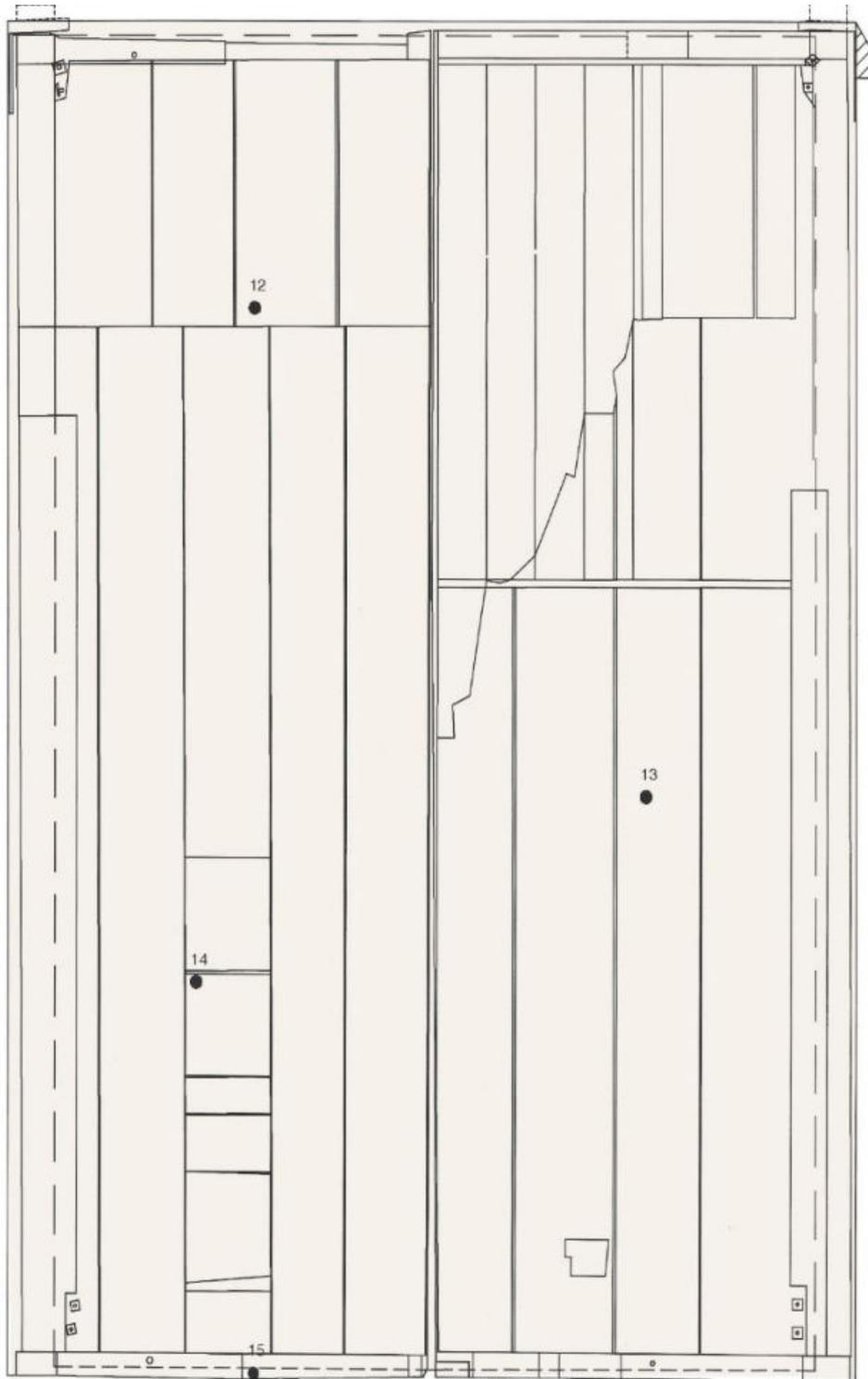
*Tav. 7 Punti prelievo per analisi microstratigrafiche - Retro*



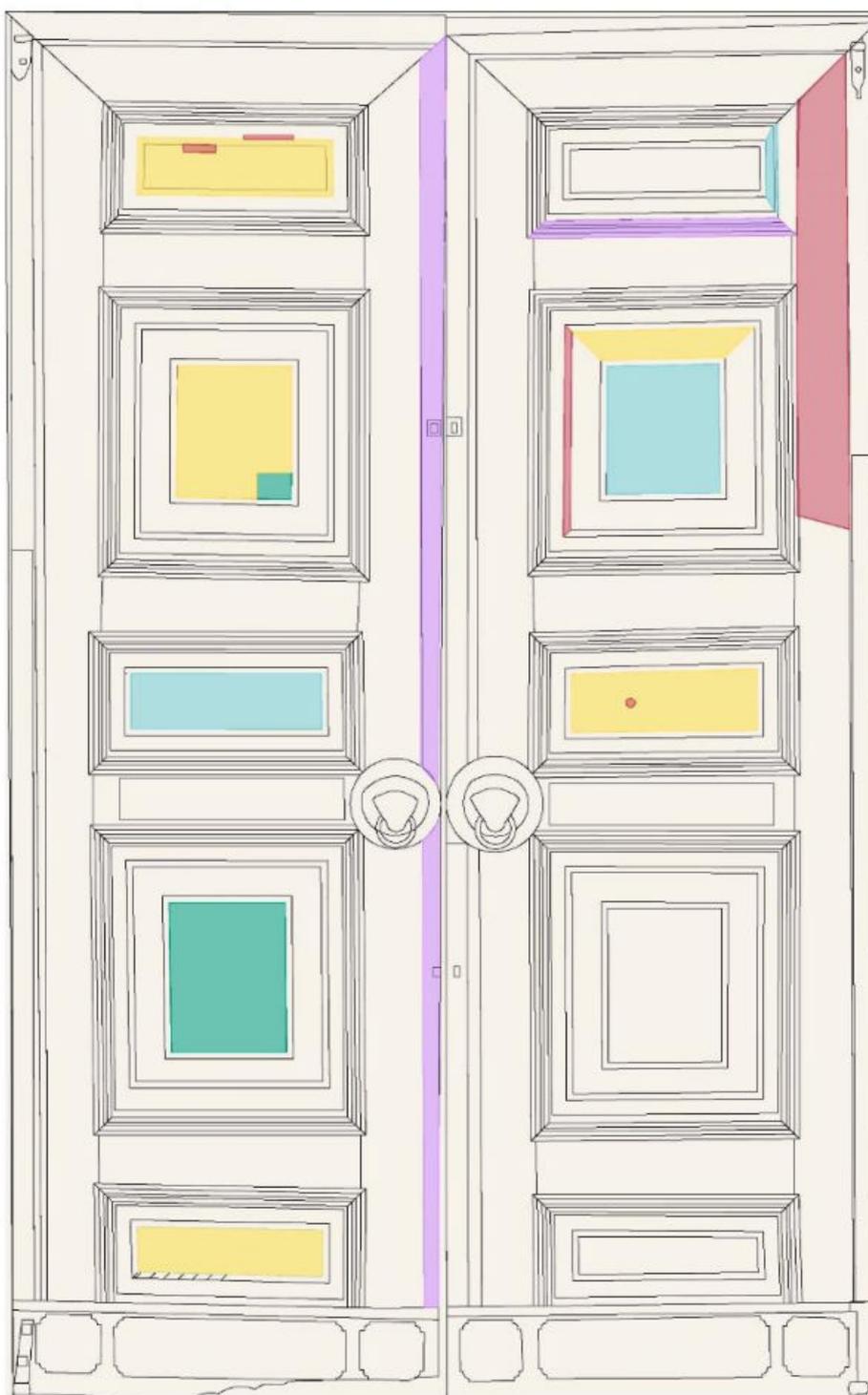
*Tav. 8 Punti prelievo per datazione C-14 - Fronte*



*Tav. 9 Punti prelievo per datazione C-14 - Retro*



Tav. 10 Epoche - Fronte



Legenda

- |   |   |  |                           |
|---|---|--|---------------------------|
|  | Epoca Antica 50 a.C. - 100 d.C.           |  | Restauro del 1750         |
|  | Epoca Milano Capitale 100 d.C. - 400 d.C. |  | Epoca Moderna XIX-XX sec. |
|  | Epoca Rinascimentale XVI-XVII sec.        |  |                           |

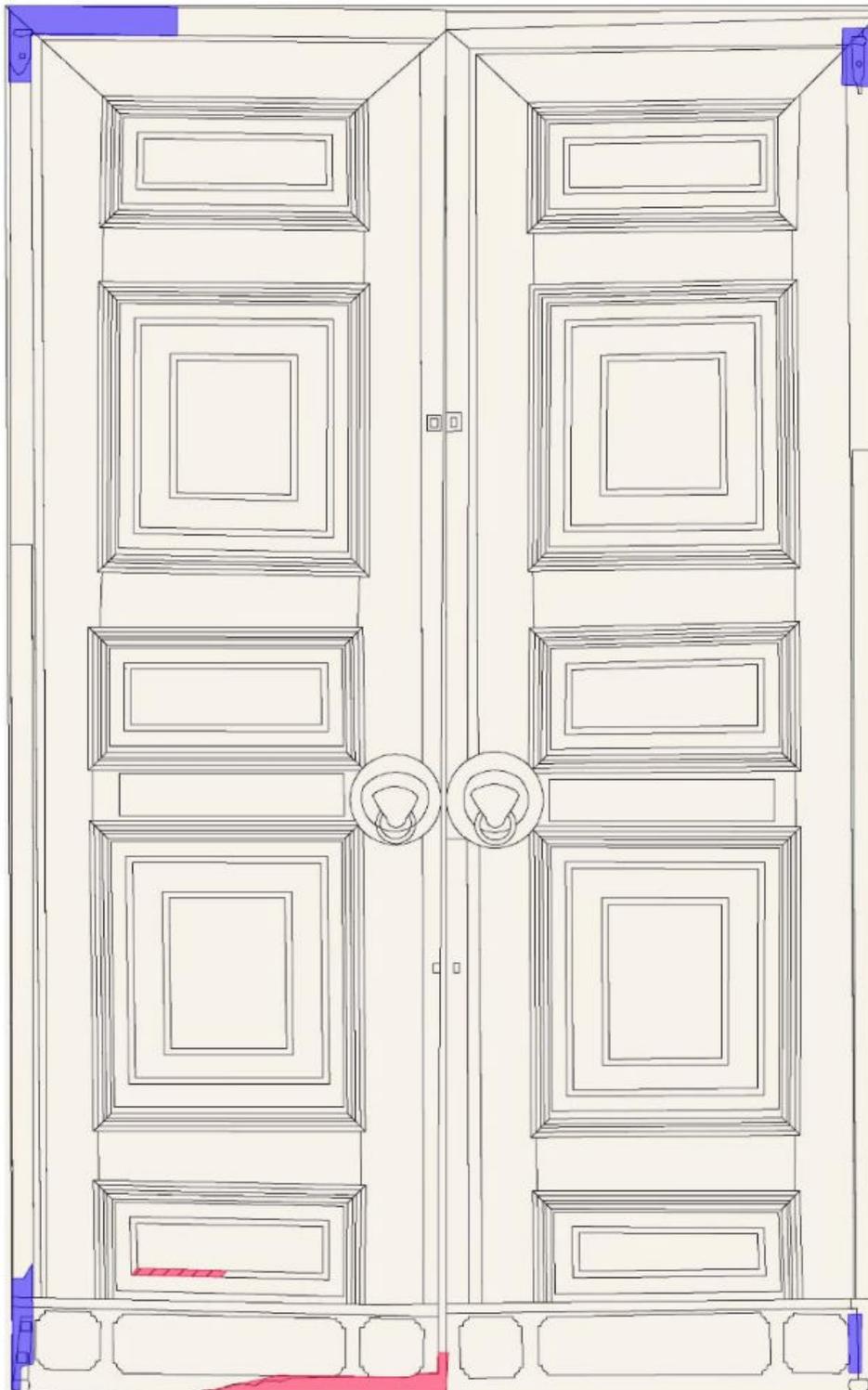
Tav. 11 Epoche – Retro



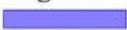
Legenda

- |  |   |
|--|---|
|  Epoca Antica 50 a.C. - 100 d.C.          |  Restauro del 1750         |
|  Epoca Milano Capitale 100 d.C. - 400 d.C |  Epoca Moderna XIX-XX sec. |
|  Epoca Rinascimentale XVI-XVII sec.       |   |

*Tav. 12 Integrazioni – Fronte*

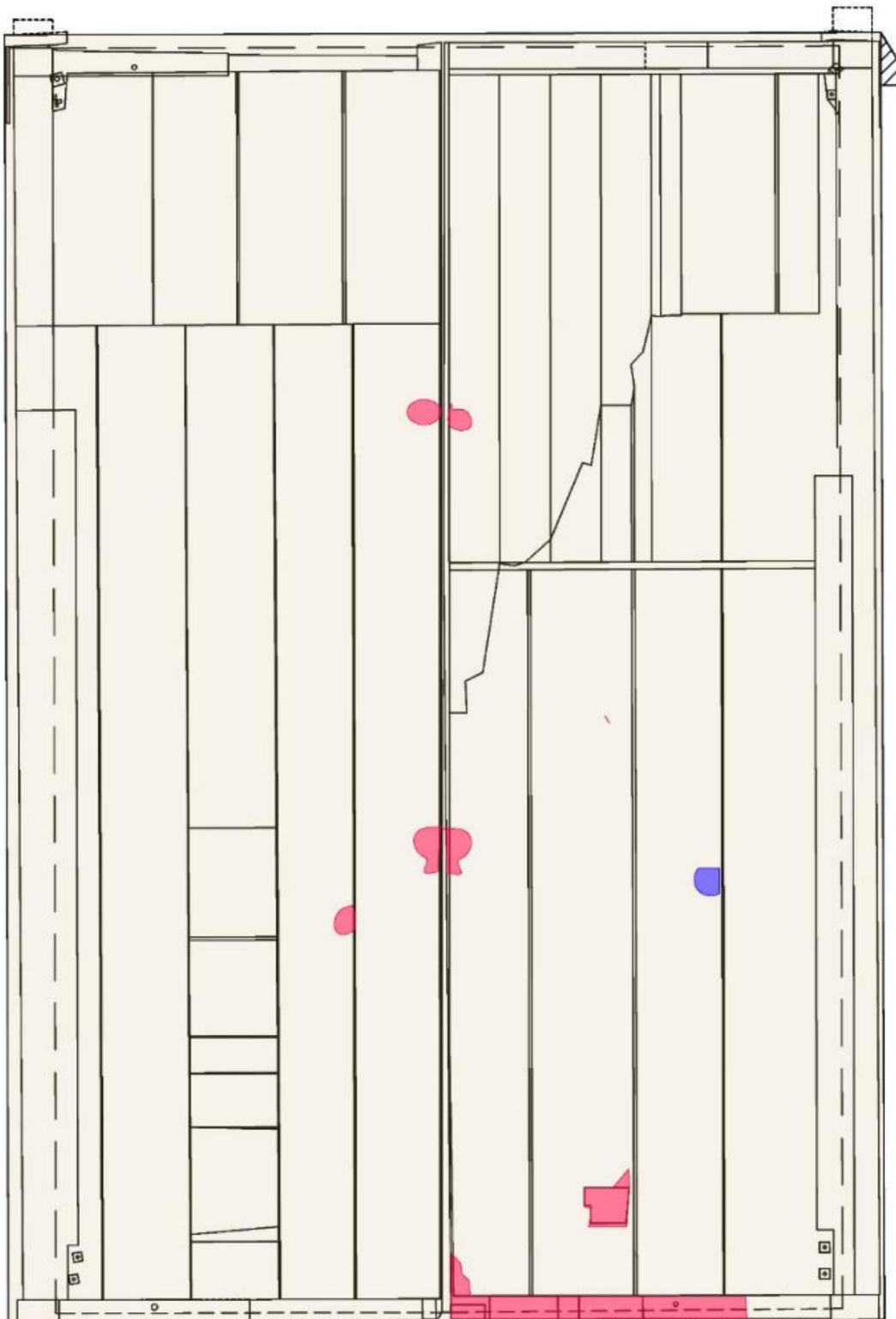


**Legenda**

 Integrazioni in legno per supporti metallici

 Integrazioni in legno

Tav. 13 Integrazioni – Retro



Legenda

- Integrazioni in legno per supporti metallici
- Integrazioni in legno

## *Immagini*

**Fig. 1** Milano verso il 400 d. C., con la collocazione delle chiese del IV secolo. Da R Krautheimer, *Tre capitali cristiane* cit., p. 115.

**Fig. 2** Fondamenta di colonna di navata in Sant'Ambrogio, IV secolo, Milano. Da G. Landriani, *La Basilica Ambrosiana* cit., p. 26.

**Fig. 3** Pianta basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Cronologia delle fasi costruttive conservate: rosso = fase 1 (fine IV-V secolo d.C.); blu = fase 2 (IX secolo d.C.); verde = fase 3 (X-XI secolo d.C.); arancio = fase 4 (XI-XII secolo d.C.). Da P. Greppi, *Cantieri, maestranze* cit., p. 54.

**Fig. 4** Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 5** Particolare dei girali d'acanto, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 6** Particolare della fascia ornamentale dei pannelli minori, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 7** Particolare della fascia ornamentale dei pannelli maggiori, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 8** Particolare della traversa inferiore, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 9** Particolare della targa in bronzo di sinistra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 10** Particolare della targa in bronzo di destra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 11** Particolare dei due batacchi con protomi leonine, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 12** Particolare del pannello con 'draghi' affrontati di sinistra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 13** Particolare del pannello con 'draghi' affrontati di destra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 14** Particolare del pannello con angeli e chrismon di sinistra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 15** Particolare del pannello con angeli e chrismon di destra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 16** Particolare del pannello maggiore superiore di sinistra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 17** Particolare del pannello maggiore superiore di destra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 18** Particolare del pannello minore di sinistra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 19** Particolare del pannello minore di destra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 20** Particolare del pannello maggiore inferiore di destra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 21** Particolare del pannello maggiore inferiore di sinistra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 22** Particolare del pannello originario di IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio. Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano. Da M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum lignum* cit., fig. 5.

**Fig. 23** Particolare del pannello originario di IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio. Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano. Da M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum lignum* cit., fig. 6.

**Fig. 24** Particolare del pannello minore superiore di sinistra con pavoni affrontati e chrismon e della decorazione a girali, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio. Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano.

**Fig. 25** Particolare del pannello minore superiore di destra con pavoni affrontati e chrismon e della decorazione a girali, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio. Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano.

**Fig. 26** ABSA, ms. V B1.2-a 1r, Milano.

**Fig. 27** ABSA, ms. V B1.2-a 1v, Milano.

**Fig. 28** Particolare di attacchi entomatici causati da coleotteri delle famiglie delle Anobiidae, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da G. Liotta, *Basilica di S. Ambrogio. Porta maggiore: relazione preliminare sullo stato fitosanitario*, Milano-Palermo, Maggio 2007, p. 3, fig. 6.

**Fig. 29** Particolare di attacchi entomatici causati da coleotteri delle famiglie delle Cerambycidae, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da G. Liotta, *Basilica di S. Ambrogio. Porta maggiore: relazione preliminare sullo stato fitosanitario*, Milano-Palermo, Maggio 2007, p. 4, fig. 9.

**Fig. 30** Particolare delle placche in rame sul retro aggiunte durante il restauro del 1749-1751, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © B. Ottico Fregni

**Fig. 31** Sarcofago del principe o di Sarigüzel, V secolo. Museo Archeologico, Istanbul. Da <[www.romeartlover.tripod.com](http://www.romeartlover.tripod.com)>

**Fig. 32** Antonio Crevenna, Crocifisso con cherubini, legno scolpito e dipinto, 1753, Lodi, Parrocchiale di San Michele Arcangelo in Marulo. Da <[www.beweb.chiesacattolica.it](http://www.beweb.chiesacattolica.it)> © Ufficio Beni Culturali di Lodi

**Fig. 33** Sarcofago etrusco con Kētos e Ippocampo, Ny Carlsberg Glyptothek, 198 a.C., Copenhagen. Da S. Riccioni, *Dal Ketos al senmuro?* cit., p. 133, fig. 5.

**Fig. 34** Scitale, Univ Lib. ms. 24, Bestiario di Aberdeen f. 68 v, XII secolo, Biblioteca Università di Aberdeen, Aberdeen. Da <[www.abdn.ac.uk](http://www.abdn.ac.uk)> © University of Aberdeen

**Fig. 35** Vipera-serpente, Gl. kgl. S. 1633 4<sup>o</sup>, Bestiario di Ann Walsh f. 51v, 1400-1425. Kongelige Bibliotek, Copenhagen. <[www5.kb.dk/permalink/2006/manus/221](http://www5.kb.dk/permalink/2006/manus/221)> © Kongelige Bibliotek

**Fig. 36** Vipera-serpente, ms. M.81, Worksop bestiary f. 80r, circa 1185. Morgan Library, New York. <[www.ica.themorgan.org](http://www.ica.themorgan.org)> © Morgan Library

**Fig. 37** Vipera-serpente, MMW 10 B 25, f. 40r, circa 1450, Museum Meermann, Hague, Netherlands. <[www.bestiary.ca](http://www.bestiary.ca)> © Museum Meermann

**Fig. 38** Transenna dell'altare maggiore, VI secolo, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna.

**Fig. 39** Sarcofago, V secolo, Sant'Apollinare in Classe, Ravenna.

**Fig. 40** Pluteo in marmo con pavoni che si abbeverano a un cantharos, 'Pluteo di Teodote', inizio VIII secolo, Chiesa di Santa Maria in Teodote, Musei Civici, Pavia. <[www.mostralongobardi.it](http://www.mostralongobardi.it)> © Musei Civici Pavia

**Fig. 41** Lastra con pavone, 750 d.C., Area capitolina e Museo della città Santa Giulia, Brescia. <[www.museiarcheologici.net](http://www.museiarcheologici.net)> © Museo Archeologico Santa Giulia

**Fig. 42** Sacramentario gregoriano della Chiesa Tridentina, avorio, VIII-IX secolo, Museo del Castello del Buon Consiglio, Trento. <[www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org)> © Sailko

**Fig. 43** Particolare del pavone, Sacramentario gregoriano della Chiesa Tridentina, avorio, VIII-IX secolo, Trento, Museo del Castello del Buon Consiglio. <[www.commonswiki.org](http://www.commonswiki.org)> © Sailko

**Fig. 44** Arco di Galerio, 305 d.C., Tessalonica. <[www.minube.it](http://www.minube.it)> © Guanche

**Fig. 45** Sacramentario di Berengario, prima del restauro, fine IX secolo, Duomo di Monza, Monza. Da G. Bonsanti, *Riparare l'arte*, in *OPD Restauro*, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, n. 9, Centro Di Della Edifimi SRL, Firenze 1997, p. 68.

**Fig. 46** Particolare del piatto superiore Sacramentario di Berengario, dopo il restauro, fine IX secolo, Duomo di Monza, Monza. Da G. Bonsanti, *Riparare l'arte*, in *OPD Restauro*, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, n. 9, Centro Di Della Edifimi SRL, Firenze 1997, p. 69.

**Fig. 47** Dittico con viticci, fine IX secolo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano. Da H. Fillits, *Avori di epoca altomedievale* cit., p. 264, fig. 310.

**Fig. 48** Pilastrini di recinzione presbiteriale, prima metà VIII secolo, scavi di Santa Maria d'Aurona, Museo d'arte Antica, Castello Sforzesco, Milano. Da R. Cassanelli, *Il complesso monastico di S. Maria d'Aurona* cit., pp. 121, fig. 13.

**Fig. 49** Frammenti di ghiera a stucco del presbiterio, X secolo, Basilica ambrosiana, Museo della basilica, Milano. Da L. Pasquini, *La decorazione a stucco in Italia* cit., p. 235, fig. 220.

**Fig. 50** Capitello binato con foglie e sirene bicaudate, primo quarto del XII secolo, Museo Archeologico, Parma. Da M.P. Branchi, *Scheda n. 8* cit., p. 7.

**Fig. 51** Tralcio d'acanto e girali, 1140 – 1160, Museo Civico Mons. Domenico Mambrini, Galeata (Forlì-Cesena). Da *Galeata: i monumenti* cit., p. 83.

**Fig. 52** Particolare dell'arco centrale del loggiato della facciata, Basilica ambrosiana, Milano. <[www.blog.urbanfile.org](http://www.blog.urbanfile.org)> © Andrea Cherchi.

**Fig. 53** Fregio, Palazzo di Diocleziano, Spalato. <[www.mgst.net](http://www.mgst.net)> © 2013 Muzej Grada Splita

**Fig. 54** Particolare del Sarcofago Giunio Basso, 359 d.C., Museo del Tesoro di San Pietro, Città del Vaticano. <[www.commonswiki.org](http://www.commonswiki.org)> © Sailko

**Fig. 55** Particolare dei cloisonné, Altare Aureo, 824-859, basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti*. cit., p. 117, Tav. 52, © Domenico Ventura.

**Fig. 56** Particolare della lamina in argento della zoccolatura, Altare Aureo, 824-859, basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti*. cit., p. 110, Tav. 40, © Domenico Ventura.

**Fig. 57** Particolare dei supporti per le gemme in lamina d'oro, Altare Aureo, 824-859, basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da I. Foletti, *Oggetti, reliquie, migranti*. cit., p. 124, Tav. 62, © Domenico Ventura.

**Fig. 58** Placca con medaglione raffigurante il simbolo dell'Evangelista Giovanni, IX secolo, Victorian and Albert Museum, Londra. Da H. Fillits, *Avori di epoca altomedievale* cit., p. 273, fig. 327.

**Fig. 59** Placca con medaglione raffigurante il Cristo Benedicente, IX secolo, Museo Nazionale, Ravenna. Da H. Fillits, *Avori di epoca altomedievale* cit., p. 272, fig. 325.

**Fig. 60** Placca con medaglione raffigurante il simbolo dell'Evangelista Luca, IX secolo, Museo Nazionale, Ravenna. Da H. Fillits, *Avori di epoca altomedievale* cit., p. 272, fig. 326.

**Fig. 61** Dittico con lavanda dei piedi e la crocifissione di Cristo, IX secolo, Rheinisches Landesmuseum, Bonn. Da H. Fillits, *Avori di epoca altomedievale* cit., p. 271, fig. 324.

**Fig. 62** Capitello, marmo del Proconneso, inizi del V secolo, Museo Archeologico, Salona-Spalato. <[www.pinterest.it](http://www.pinterest.it)> © Riccardo Beverari

**Fig. 63** Cornice absidale, VI secolo, Basilica di Santa Sofia, Istanbul. <[www.europeana.eu](http://www.europeana.eu)> © Giuseppe Bovini Archive

**Fig. 64** Particolare della protome leonina, Porta di bronzo della Cattedrale, XII secolo, Gniezno. <[www.pezcame.com](http://www.pezcame.com)> © 2016 Pezcame.Com

**Fig. 65** Particolare delle protomi leonine, Porta in bronzo della Cattedrale di Santa Sofia, 1152-1154

Novgorod. <[www.commonswikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org)> © Leonidtsvetkov

**Fig. 66** Particolare della protome leonina di destra, Porta di bronzo della Cattedrale di San Michele, 1015, Hildesheim. <[www.pinterest.it](http://www.pinterest.it)> © Danda

**Fig. 67** Particolare della protome leonina di sinistra, Porta di bronzo della Cattedrale di San Michele, 1015, Hildesheim. <[www.pinterest.it](http://www.pinterest.it)> © Marie Strong

**Fig. 68** Copia grafica del pannello Fig. 22, sanguigna, XVII (?) secolo, Museo della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © Luca Quartana

**Fig. 69** Copia grafica del pannello Fig. 16, sanguigna, XVII (?) secolo, Museo della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © Luca Quartana

**Fig. 70** Copia grafica del pannello Fig. 17, sanguigna, XVII (?) secolo, Museo della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © Luca Quartana

**Fig. 71** Copia grafica di un pannello perduto, sanguigna, XVII (?) secolo, Museo della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © Luca Quartana

**Fig. 72** Copia grafica del pannello Fig. 19, sanguigna, XVII (?) secolo, Museo della basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Da documentazione del Restauratore L. Quartana, © Luca Quartana

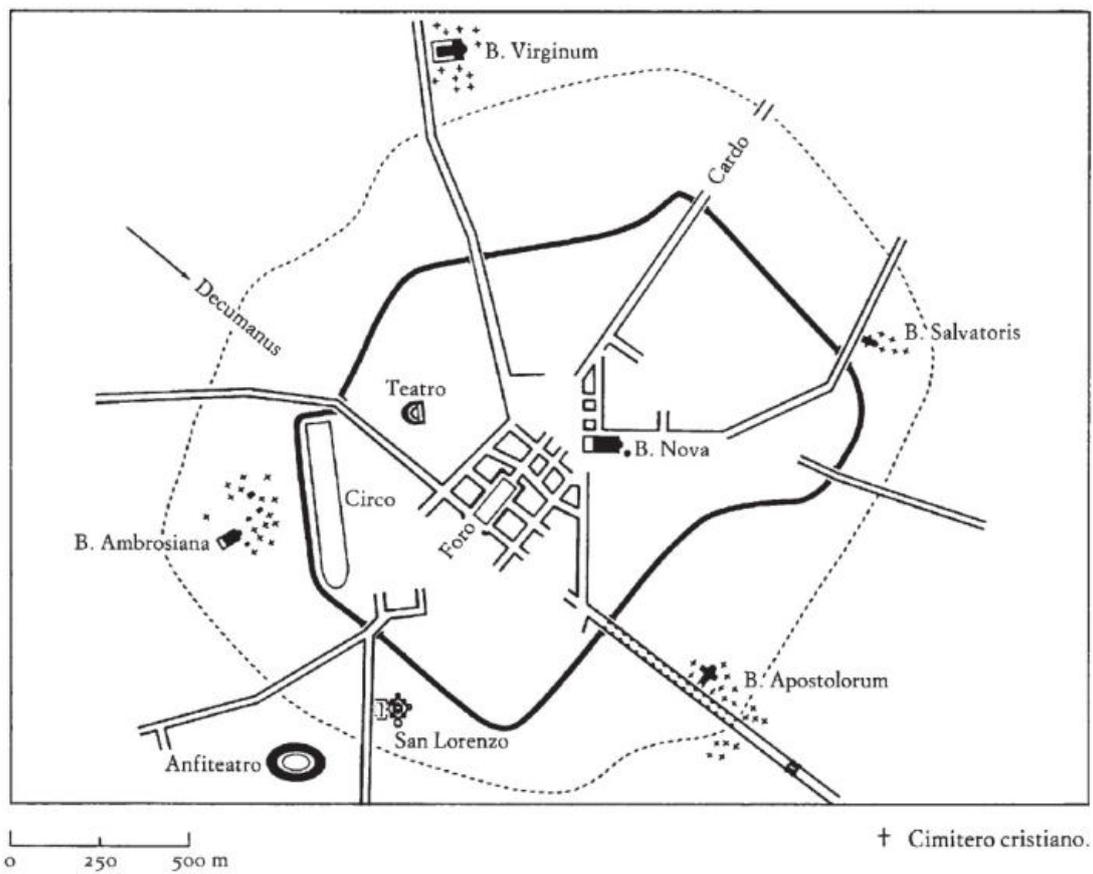
**Fig. 73** Ricostruzione porta del IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Disegno dell'autrice.

**Fig. 74** Disegno della fascia con tralci di vite e uccelli beccanti del IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Disegno dell'autrice.

**Fig. 75** Disegno della fascia con elementi dritti e rovesci del IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Disegno dell'autrice.

**Fig. 76** Disegno della fascia con elementi dritti e rovesci del IX secolo, ripresi anche XVIII secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Disegno dell'autrice.

**Fig. 77** Disegno della fascia con tralci di vite e uccelli beccanti del XVIII secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Basilica di Sant'Ambrogio, Milano. Disegno dell'autrice.



*Fig. 1 Milano verso il 400 d. C., con la collocazione delle chiese del IV secolo.*

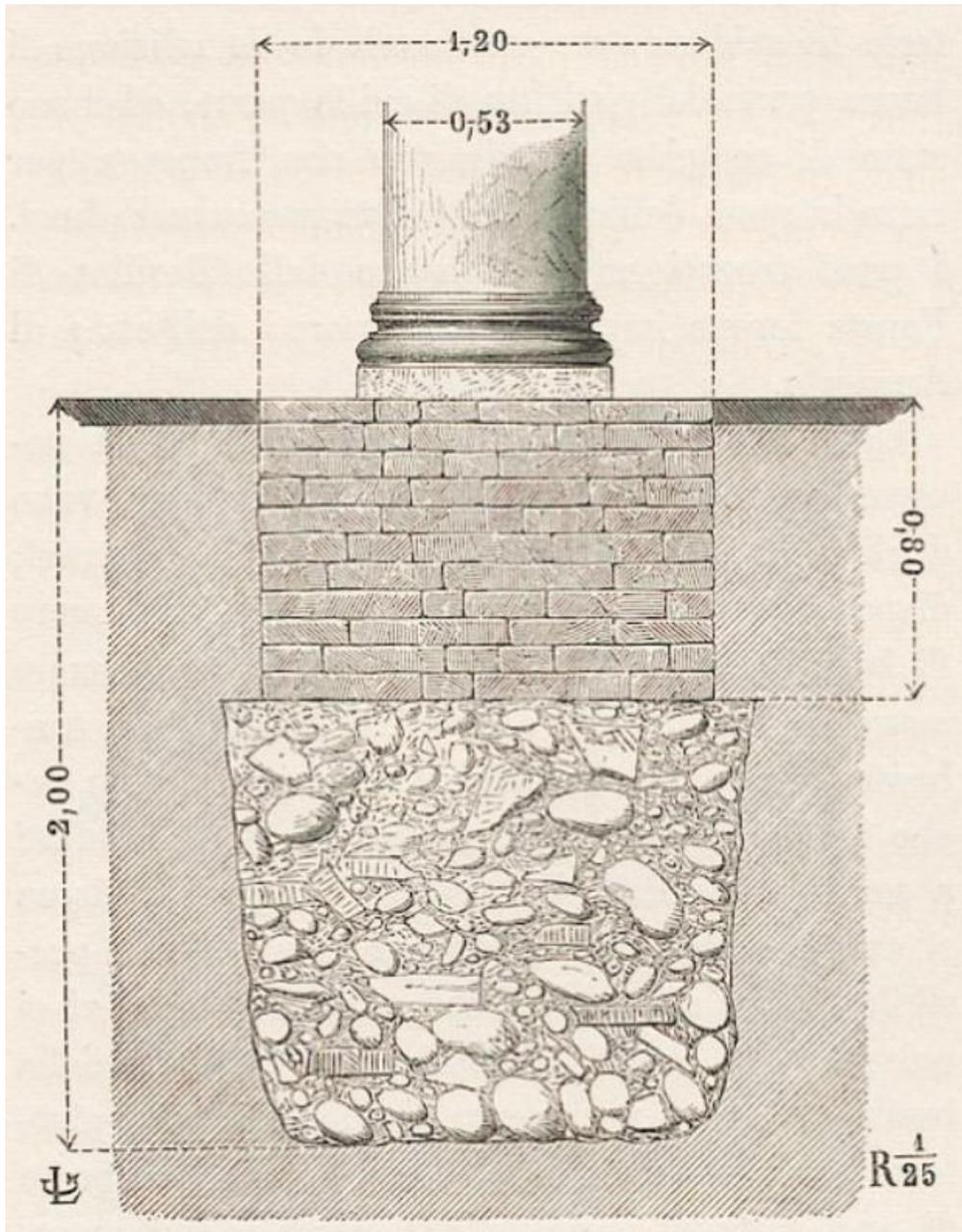
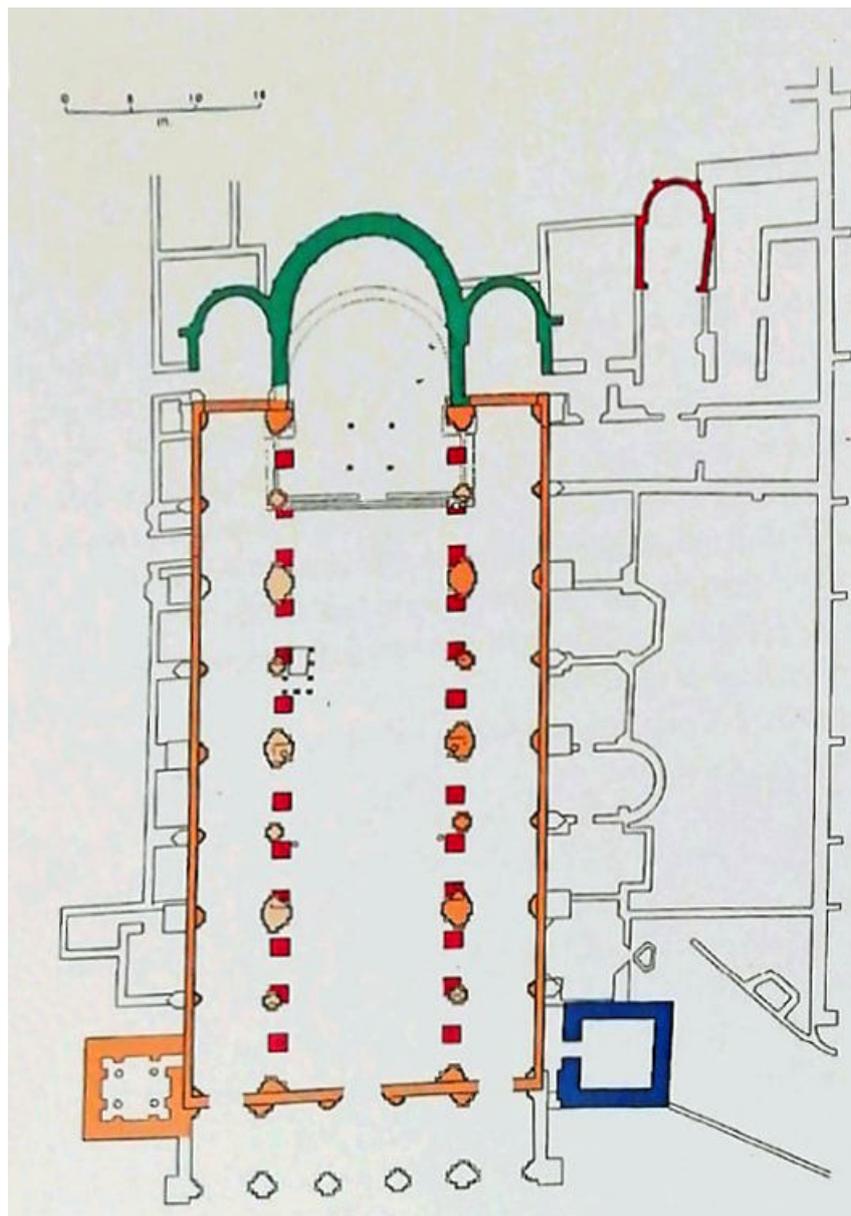


Fig. 2 Fondamenta di colonna di navata in Sant' Ambrogio, IV secolo, Milano.



*Fig. 3* Pianta basilica di Sant' Ambrogio, Milano. Cronologia delle fasi costruttive conservate: rosso = fase 1 (fine IV-V secolo d.C.); blu = fase 2 (IX secolo d.C.); verde = fase 3 (X-XI secolo d.C.); arancio = fase 4 (XI-XII secolo d.C.)



*Fig. 4 Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano.*



*Fig. 5 Particolare dei girali d'acanto, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 6 Particolare della fascia ornamentale dei pannelli minori, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 7 Particolare della fascia ornamentale dei pannelli maggiori, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 8 Particolare della traversa inferiore, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 9 Particolare della targa in bronzo di sinistra,  
Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 10 Particolare della targa in bronzo di destra,  
Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 11 Particolare dei due batacchi con protomi leonine,  
Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 12 Particolare del  
pannello con 'draghi'  
affrontati di sinistra,  
Porta maggiore della  
basilica di  
Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 13 Particolare del  
pannello con 'draghi'  
affrontati di destra,  
Porta maggiore della  
basilica di  
Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 14 Particolare del pannello con angeli e chrismon di sinistra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 15 Particolare del pannello con angeli e chrismon di destra, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 16 Particolare del pannello maggiore superiore di sinistra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano.*



*Fig. 17 Particolare del pannello maggiore superiore di destra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano.*



*Fig. 18 Particolare del pannello minore di sinistra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



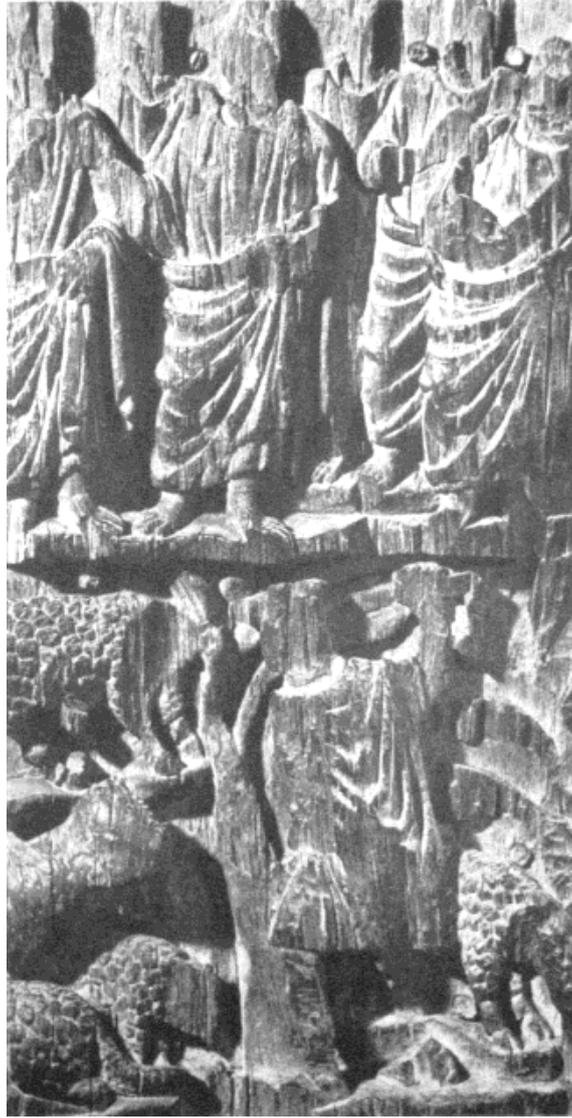
*Fig. 19 Particolare del pannello minore di destra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



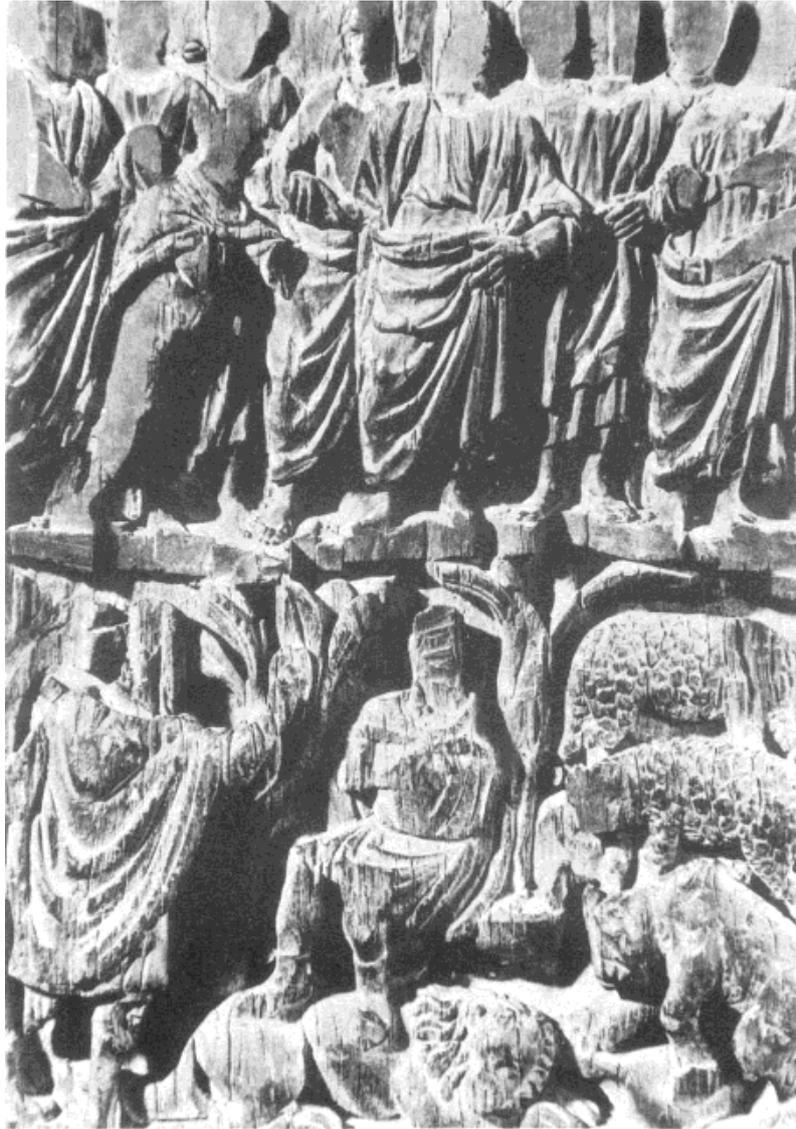
*Fig. 20 Particolare del pannello maggiore inferiore di destra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano.*



*Fig. 21 Particolare del pannello maggiore inferiore di sinistra con scene della storia di Davide, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano.*



*Fig. 22 Particolare del pannello originario di IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano Museo Diocesano Carlo Maria Martini.*



*Fig. 23 Particolare del pannello originario di IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano, Museo Diocesano Carlo Maria Martini.*



*Fig. 24 Particolare del pannello minore superiore di sinistra con pavoni affrontati e chrismon e della decorazione a girali, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano, Museo Diocesano Carlo Maria Martini.*



*Fig. 25 Particolare del pannello minore superiore di destra con pavoni affrontati e chrismon e della decorazione a girali, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano, Museo Diocesano Carlo Maria Martini.*

Nota d'altro cose si vanno facendo & la ristaurazione della Porta Maggiore  
 di S. Ambroggio come da lista, e confessi annessi alla med.

1750. 3. Feb. 0	Al Galidini & altri et ordine & far di intagli della sudd. Porta	fl. 17. 4. —
6. 5. 0	Al Branca & altri di far le ramate nel saglio del garbato 1779. & ordine della sudd. Porta	fl. 16. 10. —
6. giugno	Al Gadesio Rocca intagliatore & altri intagliate le cornice e vari pezzi di cornice, come da sua lista e c.	fl. 202. 10. —
10. 8. 0	Al Sig. Carlo Annone & vari pezzi di teste di Cigroli & le guide della sudd. Porti in Cavenago. senza spesa di Gabella ne dazio fl.	fl. 50. —
23. 8. 0	Al Gadesio Rocca & altri 4 pezzi di cornici intagliati a foglie et scelli fl.	fl. 28. 10. —
2. 8. bre	Al Giuseppe Fontana scaltor in bronzo & sua fattura in far due Taghe da mettere alla sudd. Porta con scolpiti li caratteri <u>Quod Religio Peregrinorum immineat restituitur anno Gabellæ</u> 1750 e & altre fatture non compreso il bronzo somministratogli di quello recato dalla sudd. Porta come da f. e c.	fl. 65. —
4. 8. bre	Mancia e facimenti delli Intagliatori in giu uolte	fl. 4. 10. —
15. 8. 0	Al Cianga & Colori e Benelli fl.	fl. 9. 18. —
	Al Galinoirago & Otio di Noce fl.	fl. 10. 18. 0
12. 8. 0	Al Cianga & altri colori fl.	fl. 5. 10. —
15. 8. 0	Al Cianga & altri colori fl.	fl. 6. —
16. 8. 0	Al Cianga & altri Colori e Benelli fl.	fl. 22. 6. —
24. 8. 0	Al Antonio Creverina intagliatore & avere lavorati li Cigroli e rifatte le Medolie acchie et altre fatture come da f. e c.	fl. 98. 10. —
10. 11. bre	Al Branca & 1000 fedi di ordine & far le ramate alle ante fl.	fl. 89. 1. 0
12. 8. 0	Al Casati ordonatore & conto di sue fatture in colorire la sudd. Porta fl.	fl. 12. 10. —
	Al quello che ha fatto cocere il cotone e apparecchiato l'estratto e in Gualta & far le ramate a conto	fl. 1. 10. —
		fl. 491. 12. —

Fig. 26 ABSA, ms. V B1.2-a 1r, Milano.

24. Aprile 1750 Soma Zotto — f. 813. 12.  
 Al Segnataro Beretta per giornale fatto per la rimessa  
 ragione della Porta Mag. e di tutte le altre sei  
 Torre della Chiesa e due dell'altro ~~di~~  
~~accrescendo la quota alla f. 18.5.~~  
 e come già dalle med. f. 18.5. e Conf. — f. 109. 15.  
 A Giorgio Casati inondatore di conto di sue fatture  
 altre f. 11. 10. date in altra gamma date altre — f. 12. 10.  
 Per condotta delle aue di Cipro da Caerago a  
 Gorgonzola f. 8. 10. da Gorgonzola a Milano f. 1. 10.  
 dal naviglio di S. M. a S. Ambro. f. 1. 5. a fachini  
 a caricare e scaricare, et a uomini in Gorgonzola  
 a portarle alla barcha in tutto 1. 4. 6. che sono — f. 7. 12. 6.  
 Bi. anno 1751.  
 Per f. 20. f. 20. di Otone della Croce a B. 35.  
 preso dal Ferrario e non averne il barone f. 3. 6.  
 che tiene il primo f. C. ~~con propria memoria~~ — f. 11. 11.  
 Primo f. 20. di Antonio Verdone e fatture delle  
 vande di Otone sono. quadranti 29. 2. 5. 7. 9  
 oltre altre spese come da C. N. — f. 1. 5. 7.  
 26. f. per colori al Costa f. C. — f. 1. 6.  
 Olio di Noce e olio di Siroca vecchi presi da  
 Paolo Sardelli f. 10. f. 10. a f. 10. — f. 12. 10.  
 28. maggio macinato d. 26. a f. 12. dal Gial. Piccoli f. C. — f. 50.  
 Al Casati inondatore altre a conto — f. 12. 25.  
 Per Colori e il mordente al Casati — f. 13.  
 3. Giu. Al Casati inondatore altre a conto — f. 52.  
 13. Ag. Al Casati f. il ferro servito per le ferate et altro f. 404.  
 24. 8. Al Alberto Rossi f. spese e fatture — f. 679. 11.  
 19. 8. Al Casati inondatore altre f. saldo f. 24. e manc. a f. 1. 11. 6. f. 125. 17. 6.  
 f. Socano sol. 19. non annotati alla Carta venet. 1753. — f. 1.

Fig. 27 ABSA, ms. V B1.2-a 1v, Milano.



*Fig. 28 Particolare di attacchi entomatici causati da coleotteri delle famiglie delle Anobiidae, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



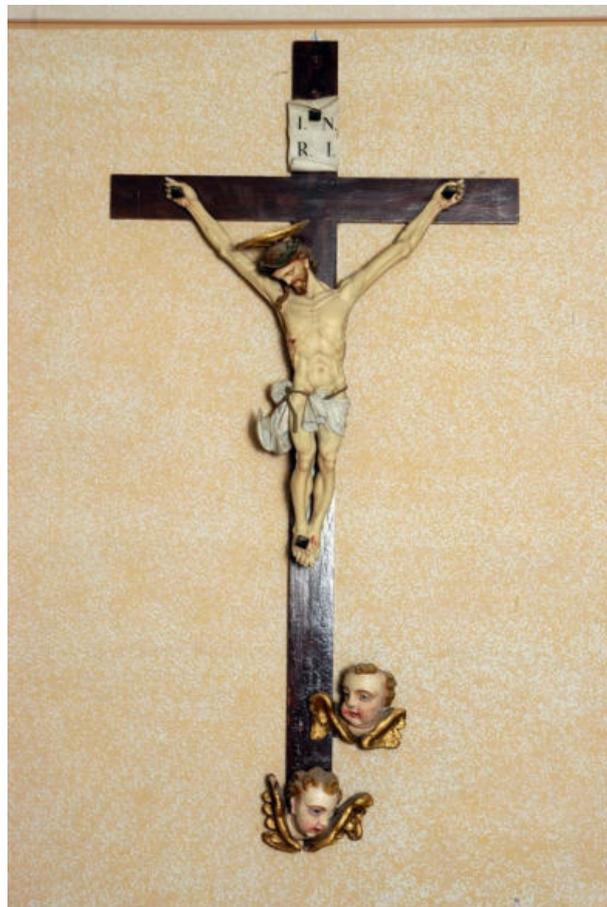
*Fig. 29 Particolare di attacchi entomatici causati da coleotteri delle famiglie delle Cerambycidae, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 30 Particolare delle placche in rame sul retro aggiunte durante il restauro del 1749-1751, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano.*



*Fig. 31 Sarcofago del principe o di Sarigüzel, V secolo, Istanbul, Museo Archeologico.*



*Fig. 32 Antonio Crevenna, Crocifisso con cherubini, legno scolpito e dipinto, 1753, Lodi, Parrocchiale di San Michele Arcangelo in Marulo.*



*Fig. 33 Sarcofago etrusco con Kētos e Ippocampo, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, 198 a.C..*



*Fig. 34 Scitale, Univ Lib. ms. 24, Bestiario di Aberdeen f. 68 v, XII secolo, Biblioteca Università di Aberdeen, Aberdeen.*



*Fig. 35 Vipera-serpente, Gl. kgl. S. 1633 4<sup>o</sup>, Bestiario di Ann Walsh f. 51v, 1400-1425, Copenhagen, Kongelige Bibliotek.*



*Fig. 36 Vipera-serpente, ms. M.81, Worksop bestiary f. 80r, circa 1185. Morgan Library, New York.*



*Fig. 37 Vipera-serpente, MMW 10 B 25, f. 40r, circa 1450, Netherlands Museum Meermanno, Hague.*



*Fig. 38 Transenna dell'altare maggiore, VI secolo, Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo.*



*Fig. 39 Sarcofago, V secolo, Ravenna, Sant'Apollinare in Classe.*



*Fig. 40 Pluteo in marmo con pavoni che si abbeverano a un cantharos, 'Pluteo di Teodote', inizio VIII secolo, Pavia, Chiesa di Santa Maria in Teodote.*



*Fig. 41 Lastra con Pavone, 750 d.C., Brescia, Area capitolina e Museo della città Santa Giulia.*



*Fig. 42 Sacramentario gregoriano della Chiesa Tridentina, avorio, VIII-IX secolo, Trento, Museo del Castello del Buon Consiglio.*



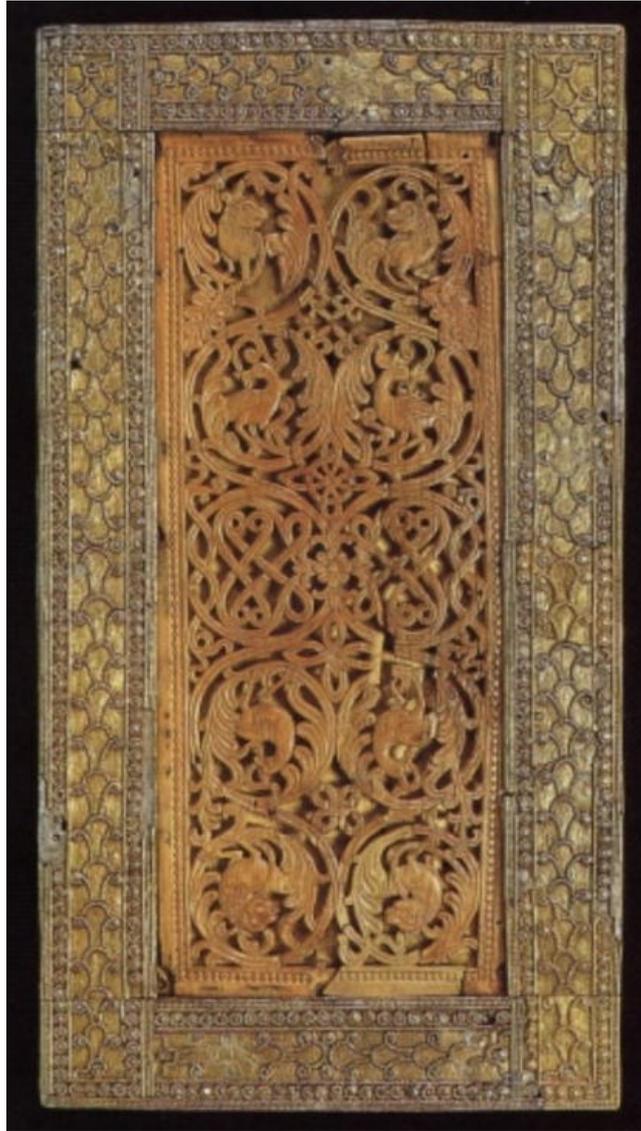
*Fig. 43 Particolare del pavone, Sacramentario gregoriano della Chiesa Tridentina, avorio, VIII-IX secolo, Trento, Museo del Castello del Buon Consiglio.*



*Fig. 44* Arco di Galerio, 305 d.C., Tessalonica.



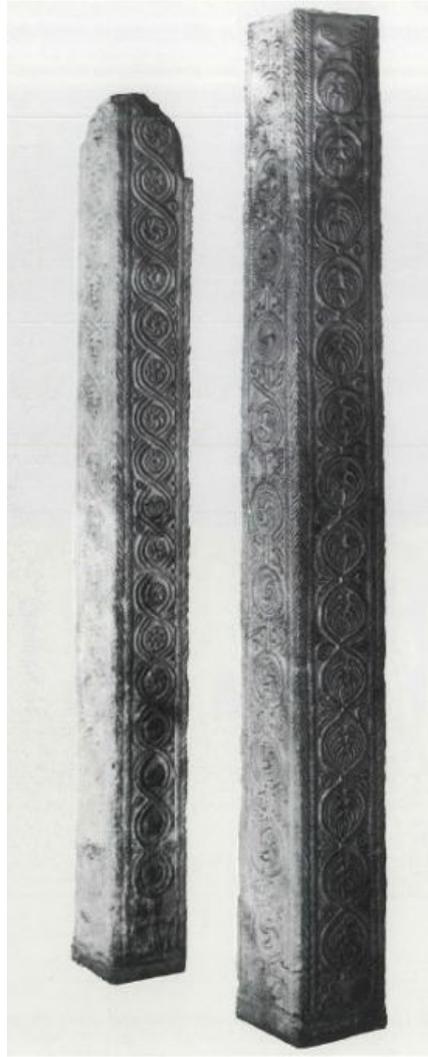
*Fig. 45 Sacramentario di Berengario, prima del restauro, fine IX secolo, Monza, Duomo di Monza.*



*Fig. 46 Particolare del piatto superiore, Sacramentario di Berengario, dopo il restauro, fine IX secolo, Monza, Duomo di Monza.*



*Fig. 47 Dittico con viticci, fine IX secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.*



*Fig. 48 Pilastrini di recinzione presbiteriale, prima metà VIII secolo, Milano, scavi di Santa Maria d'Aurona, Museo d'arte Antica, Castello Sforzesco.*



*Fig. 49 Frammenti di ghiera a stucco del presbiterio, X secolo, Milano, Basilica ambrosiana, Museo della basilica.*



*Fig. 50* Capitello binato con foglie e sirene bicaudate, primo quarto del XII secolo, Parma, Museo Archeologico.



*Fig. 51* Tralcio d'acanto e girali, 1140 – 1160, Galeata (Forlì-Cesena), Museo Civico Mons. Domenico Mambrini.



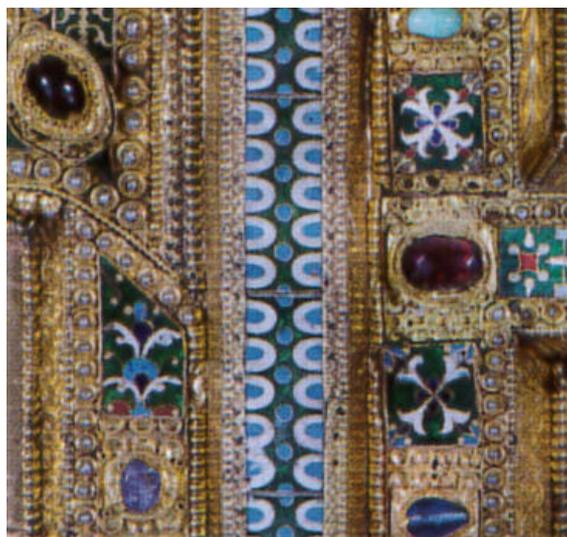
*Fig. 52 Particolare dell'arco centrale del loggiato della facciata, Basilica ambrosiana, Milano.*



*Fig. 53 Fregio, Palazzo di Diocleziano, Spalato.*



*Fig. 54 Particolare del Sarcofago Giunio Basso, 359 d.C., Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro.*



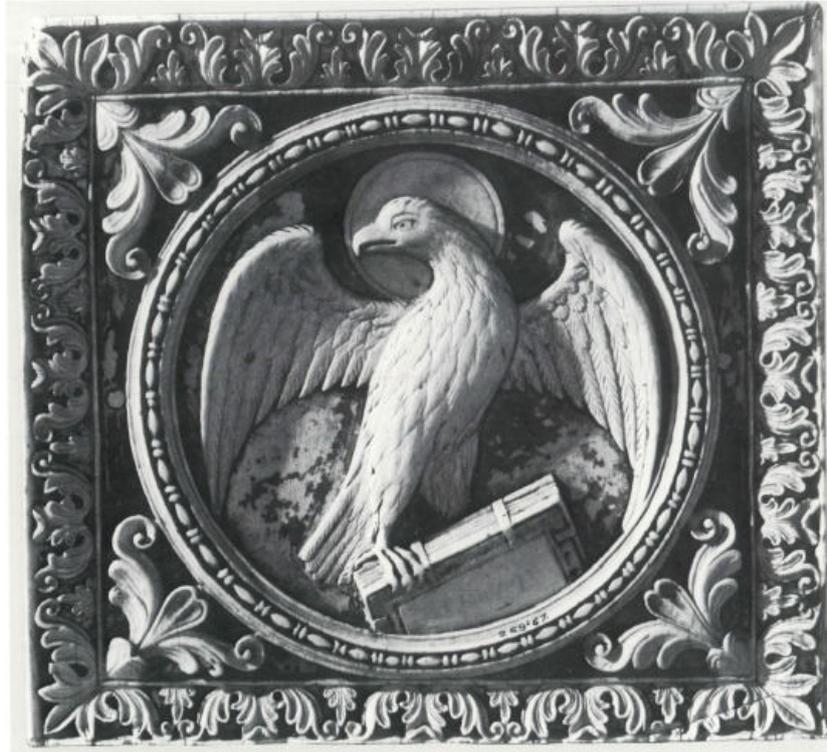
*Fig. 55 Particolare dei cloisonné, Altare Aureo, 824-859, Milano, basilica di Sant' Ambrogio.*



*Fig. 56 Particolare della lamina in argento della zoccolatura, Altare Aureo, 824-859, Milano, basilica di Sant'Ambrogio.*



*Fig. 57 Particolare dei supporti per le gemme in lamina d'oro, Altare Aureo, 824-859, Milano, basilica di Sant'Ambrogio.*



*Fig. 58* Placca con medaglione raffigurante il simbolo dell'Evangelista Giovanni, IX secolo, Londra, Victorian and Albert Museum.



*Fig. 59* Placca con medaglione raffigurante il Cristo Benedicente, IX secolo, Ravenna, Museo Nazionale.



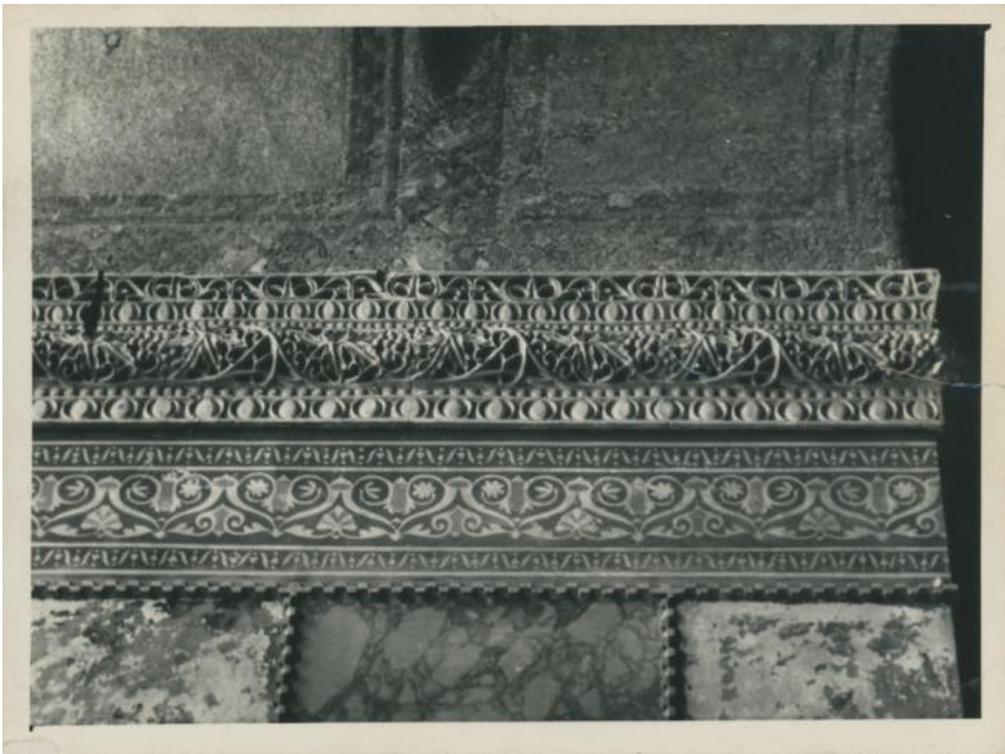
*Fig. 60* Placca con medaglione raffigurante il simbolo dell'Evangelista Luca, IX secolo, Ravenna, Museo Nazionale.



*Fig. 61* Dittico con lavanda dei piedi e la crocifissione di Cristo, IX secolo, Bonn, Rheinisches Landesmuseum.



*Fig. 62 Capitello, marmo del Proconneso, inizi del V secolo, Salona-Spalato, Museo Archeologico.*



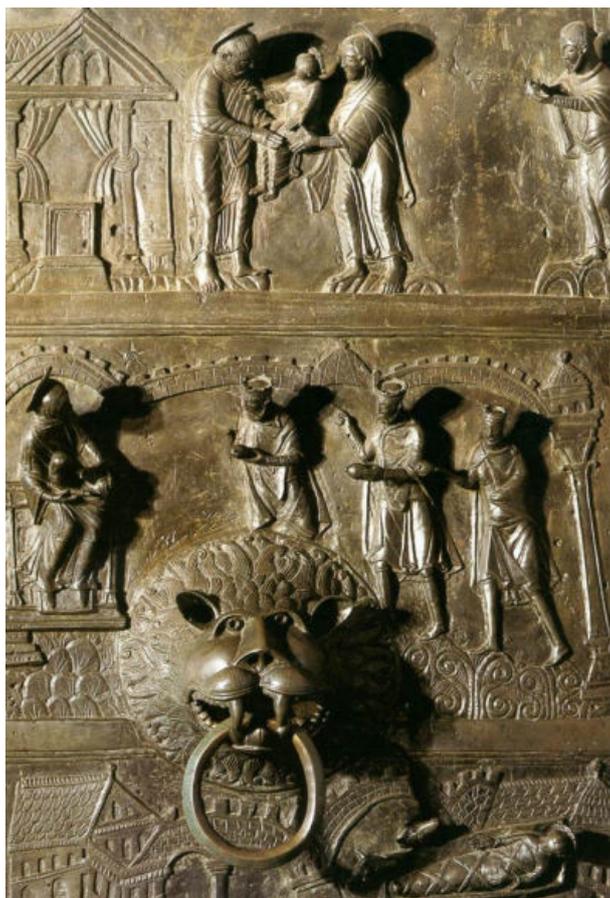
*Fig. 63 Cornice absidale, VI secolo, Istanbul, Basilica di Santa Sofia.*



*Fig. 64 Particolare della protome leonina, Porta di bronzo della Cattedrale, XII secolo, Gniezno.*



*Fig. 65 Particolare delle protomi leonine, Porta in bronzo della Cattedrale di Santa Sofia, 1152-1154 Novgorod.*



*Fig. 66 Particolare della protome leonina di destra, Porta di bronzo della Cattedrale di San Michele, 1015, Hildesheim.*



*Fig. 67 Particolare della protome leonina di sinistra, Porta di bronzo della Cattedrale di San Michele, 1015, Hildesheim.*



*Fig. 68* Copia grafica del pannello Fig. 22, sanguigna, XVII (?) secolo, Milano, Museo della basilica di Sant'Ambrogio.



*Fig. 69* Copia grafica del pannello Fig. 16, sanguigna, XVII (?) secolo, Milano, Museo della basilica di Sant'Ambrogio.



*Fig. 70* Copia grafica del pannello Fig. 17, sanguigna, XVII (?) secolo, Milano, Museo della basilica di Sant'Ambrogio.



*Fig. 71 Copia grafica di un pannello perduto, sanguigna, XVII (?) secolo, Milano, Museo della basilica di Sant'Ambrogio.*



*Fig. 72 Copia grafica del pannello Fig. 19, sanguigna, XVII (?) secolo, Milano, Museo della basilica di Sant'Ambrogio.*

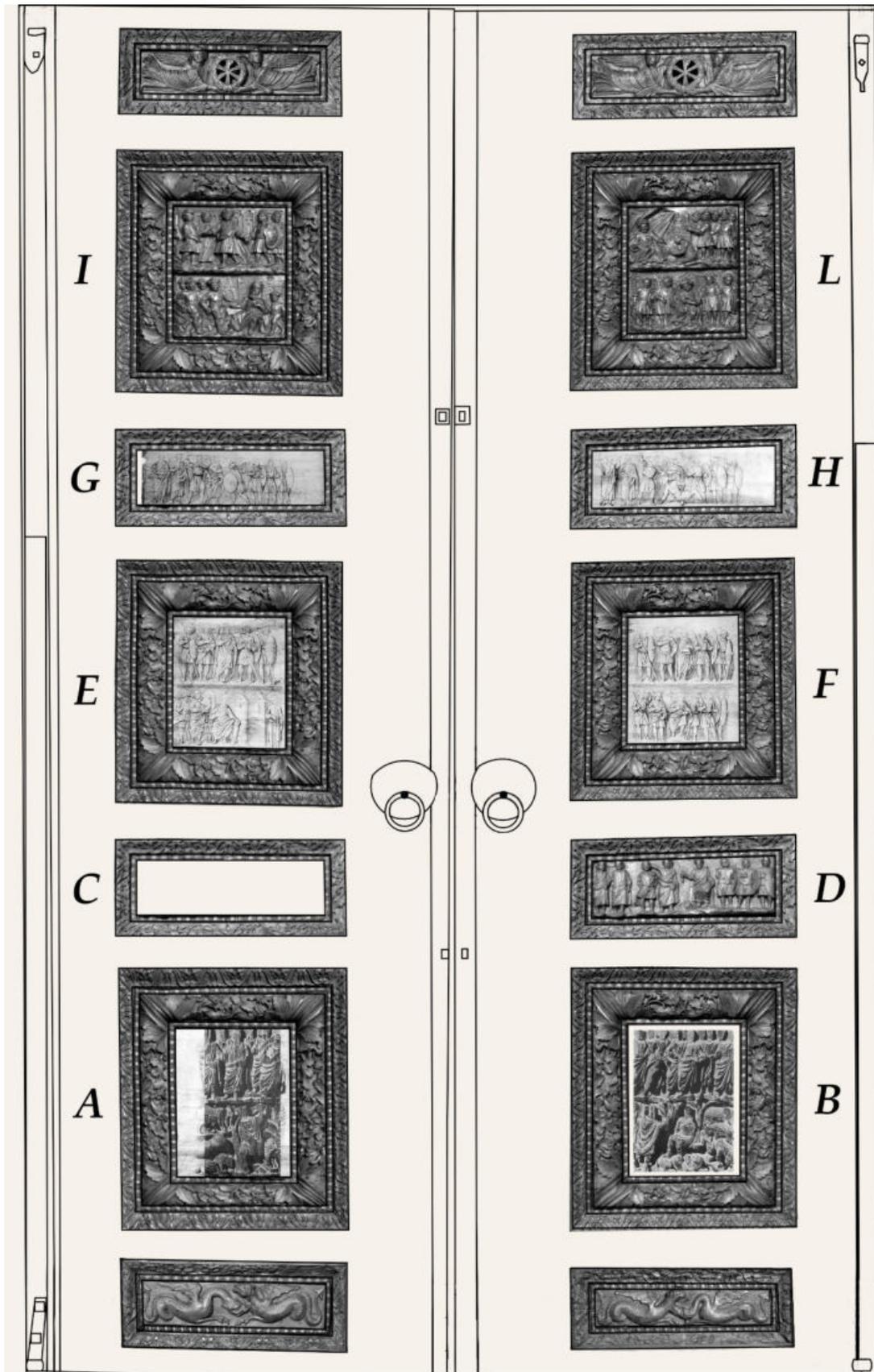
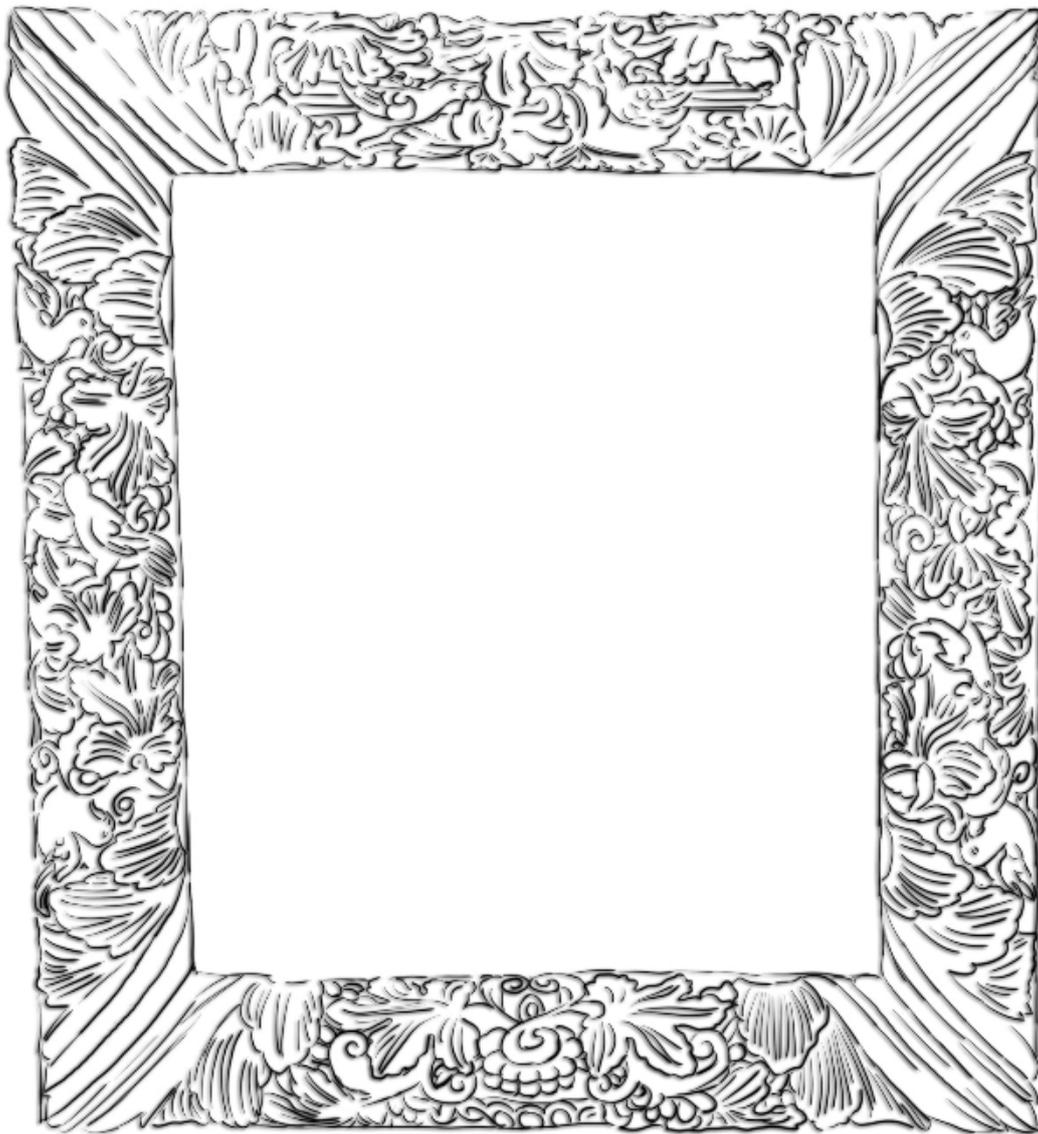


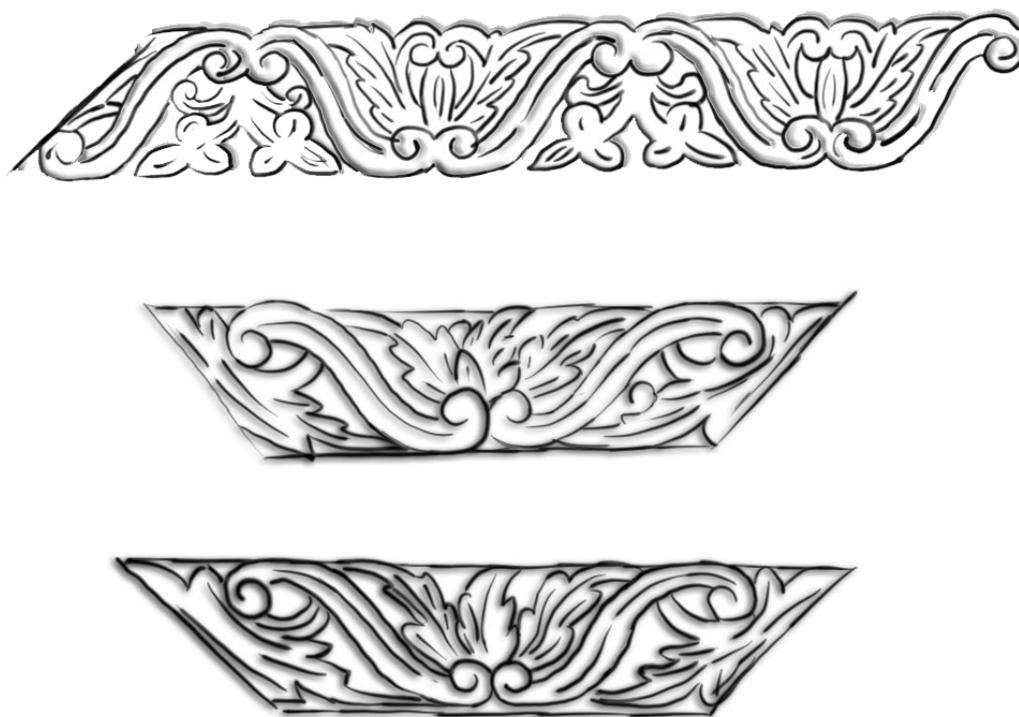
Fig. 73 Ricostruzione porta del IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano, Basilica di Sant' Ambrogio.



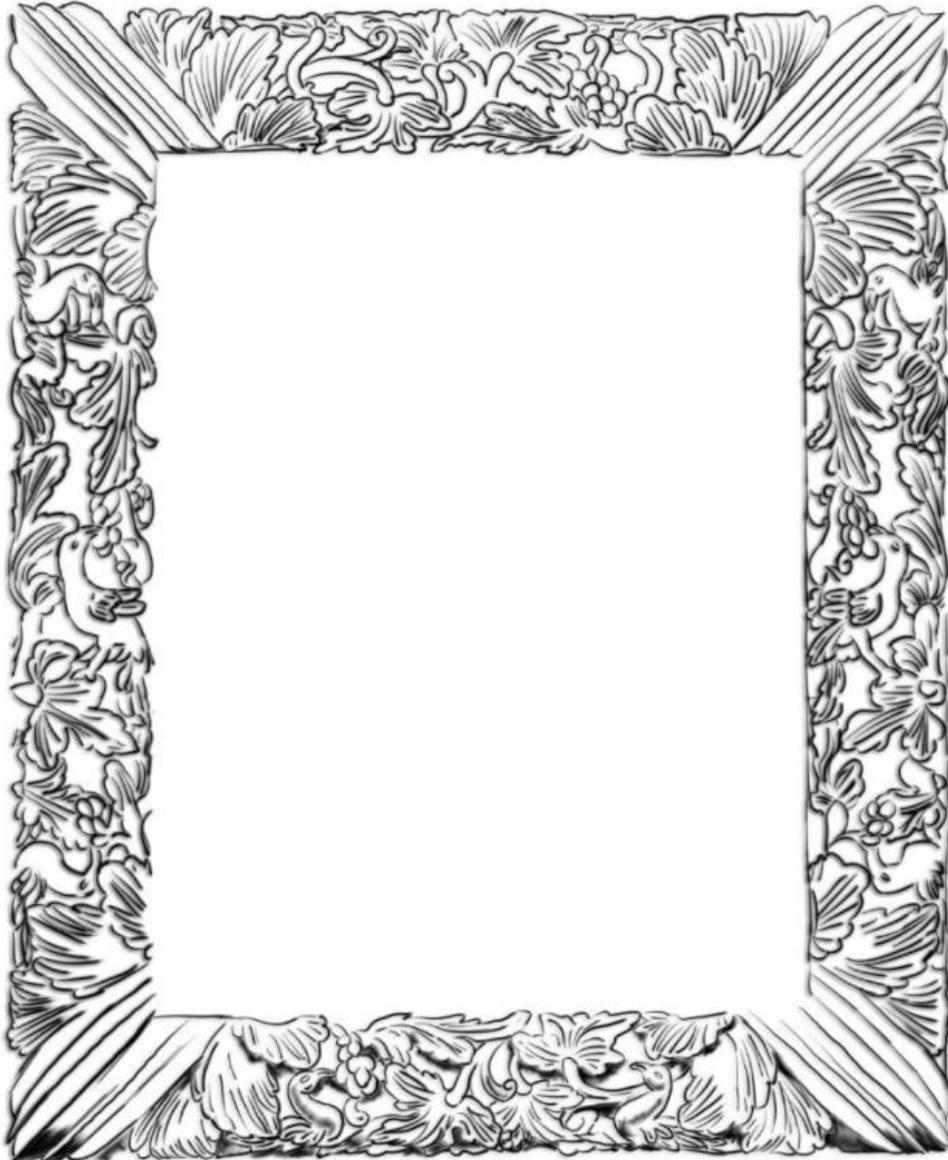
*Fig. 74* Disegno della fascia con tralci di vite e uccelli beccanti del IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano, Basilica di Sant' Ambrogio.



*Fig. 75 Disegno della fascia con elementi dritti e rovesci del IV secolo, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano, Basilica di Sant' Ambrogio.*



*Fig. 76 Disegno della fascia con elementi dritti e rovesci del IX secolo, ripresi anche XVIII secolo, Porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio, Milano, Basilica di Sant' Ambrogio.*



*Fig. 77* Disegno della fascia con tralci di vite e uccelli beccanti del XVIII secolo, Porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio, Milano, Basilica di Sant' Ambrogio.