



Sommario

INTRODUZIONE	1
LA SIMBOLICA DEL DUOMO DI MILANO	4
IL CROCIFISSO DELL'ALTARE	8
LA RAZA	9
LA MENSA EUCARISTICA	11
IL CANDELABRO TRIVULZIANO	12
LA MADONNINA	13
UNA VISIONE D'INSIEME	14
BIBLIOGRAFIA	25



Introduzione

A seconda delle diverse epoche storiche, il simbolo è considerato uno strumento privilegiato di conoscenza e d'identità, oppure è giudicato uno strumento povero ad uso dei primitivi, dei bambini e degli illetterati. Molto usato presso gli antichi popoli del Vicino Oriente, disprezzato dal razionalismo greco, il simbolo riemerge nel Medio Evo con i lapidari, i bestiari e l'araldica. In seguito, nel secolo dei Lumi, cede il posto all'allegoria; ritrova spazio con il romanticismo, per poi eclissarsi ancora una volta durante l'epoca positivista. L'epoca attuale, segnata dalla cultura dell'immagine e da una rin vigorita attrattiva per l'esoterismo, sta restituendo al simbolo diritto di cittadinanza.



Simbolo, come è noto, deriva dal termine greco *symbolé*, che significa riassunto, condensato. Come in altre parole: sinfonia, simpatia, simbiosi, sinodo, ... il prefisso greco *syn* indica un confronto, una specie d'incastro, un "essere con" che nello stesso tempo sottolinea la diversità delle parti messe insieme. Il *symbolon* è il segno di riconoscimento. Oggetto spezzato in due e distribuito fra due persone alleate, che

dovevano conservare ciascuno la propria parte e trasmetterla ai loro discendenti, in modo che i due elementi complementari, nuovamente riavvicinati, attraverso il loro perfetto combaciamento, permettevano ai loro possessori di riconoscersi e di attestare i vincoli provenienti da un patto contratto in precedenza.

Come tutti i segni, anche i simboli sono espressioni formali che rinviano ad un significato che non è dato direttamente. I segni tuttavia possono semplicemente indicare il significato oppure rappresentarlo. Nel primo caso si tratta di veri e propri segni, anche detti più appropriatamente segnali. Nel





secondo caso invece si tratta di simboli. I simboli sono proprietà esclusiva del linguaggio umano. Essi, infatti, portano in sé stessi una significazione (anzi, sono i soli veri strumenti di significazione) che permette loro non solo di annunciare il significato, ma di comunicare già in qualche modo la complessa realtà. Infatti, più che rinviare all'oggetto significato, i simboli lo rappresentano nel duplice senso che lo rendono in qualche modo presente e nel contempo ne fanno le veci. Questa sua funzione mediatrice conferisce al simbolo un'indipendenza semantica che i segni non possiedono.

Inoltre, il simbolo costituisce un elemento di una complessa trama di legami, esso appartiene ad un codice più vasto, ad un sistema di simboli con i quali è in relazione. Isolato, infatti, il simbolo rischia di essere non compreso o falsamente interpretato. Platone, per esprimere la stretta relazione che lega il simbolo alla realtà significata, usa dei termini complementari: *méthesis* (partecipazione), *parousia* (presenza), *koinonia* (comunione), *mimesis* (imitazione). In una simile prospettiva il simbolo (o immagine) è la realtà stessa nella dinamica della sua manifestazione.





In un certo senso si può sostenere che il simbolo costituisce un linguaggio universale compreso da tutti i popoli e in tutte le epoche. Tuttavia, se è vero che si ritrovano dei simboli identici in tutte le civiltà, è altrettanto vero che esistono dei simboli che non sono comprensibili se non in aree culturali ben determinate. Ad esempio, il bianco che in Europa è il colore della gioia, in Giappone diventa il colore del lutto. Il simbolo evangelico del buon pastore è incomprensibile in Giappone, dove non ci sono né pecore, né pastori.

Per mezzo del suo potere di evocazione, solitamente il simbolo diviene un trampolino per la conoscenza, ma può anche accadere che esso diventi un ostacolo ponendosi fra quello che esso è e ciò che intende simboleggiare. In altre parole, invece di condurre alla realtà significata, il simbolo inibisce lo slancio del pensiero che finisce per autocompiacersi nel simbolo stesso. Per questo il simbolo, al fine di evitare l'ambiguità, non deve identificarsi con ciò che pretende esprimere. «Ogni fenomeno - afferma André Gide - è simbolo di una verità. Il suo unico scopo è quello di manifestare la verità. Il suo unico peccato è quello di preferirsi».

Il simbolo, dunque, costituisce un incontro. Esso non è solo uno strumento privilegiato di conoscenza, ma realizza un'autentica comunione con l'oggetto significato. Il simbolo permette all'immaginazione, alla sensibilità e alla memoria di accostarsi all'essere per strade diverse da quelle della sola ragione. Voler definire Dio come il Vero, il Bello o il Bene, l'Assoluto, l'Atto puro, l'Uno o l'Onnipotente, significa ricorrere a dei concetti astratti, "neutri", privi di ogni aggancio con il reale e privi di ogni potenziale di attrazione affettiva. Il simbolo invece è in grado di conferire alle cose più ordinarie una dimensione e una densità nuova, o, per dirla in breve, una significazione. E, come insegna san Paolo, «fin da quando Dio ha creato il mondo, gli uomini con la loro intelligenza possono vedere nelle cose che egli ha fatto le sue qualità invisibili» (*Rm 1,20*).





La simbolica del Duomo di Milano

Gli studiosi sono concordi nell'affermare che, fin dalla preistoria, l'uomo è un essere religioso. Da sempre, l'uomo ha cercato e vissuto, sia pure in forme molto diverse, un contatto con il divino, con il sacro. Esistono ovunque e in ogni tempo le tracce di questa millenaria religiosità, poiché l'uomo si è circondato di un universo di segni, di oggetti, di gesti, di riti per esprimere simbolicamente il suo rapporto con la divinità. In quanto, come spiega Mircea Eliade, il grande storico delle religioni, «l'uomo prende coscienza del sacro perché esso si manifesta, si mostra come qualcosa del tutto diverso



dal profano», in quel fenomeno che, usando la lingua greca, definisce tautologicamente ierofania. «Nella manifestazione del sacro, un oggetto qualsiasi diventa un'altra cosa, senza cessare di essere sé stesso, in quanto continua a far parte del proprio ambiente cosmico che lo circonda».¹ Dunque, per sua natura, il sacro porta con sé una dimensione simbolica.

Per l'uomo religioso, lo spazio non è omogeneo. Vi è uno spazio sacro, con una sua forza, con un suo determinato significato; e vi sono luoghi non consacrati, privi di struttura e di consistenza, amorfi. In quanto solo la presenza di uno spazio ierofanico dà senso allo spazio profano, lo struttura, lo rende reale e organizzato. «La manifestazione del sacro fonda ontologicamente il Mondo. Nella distesa

¹ ELIADE M., *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984³, p. 15



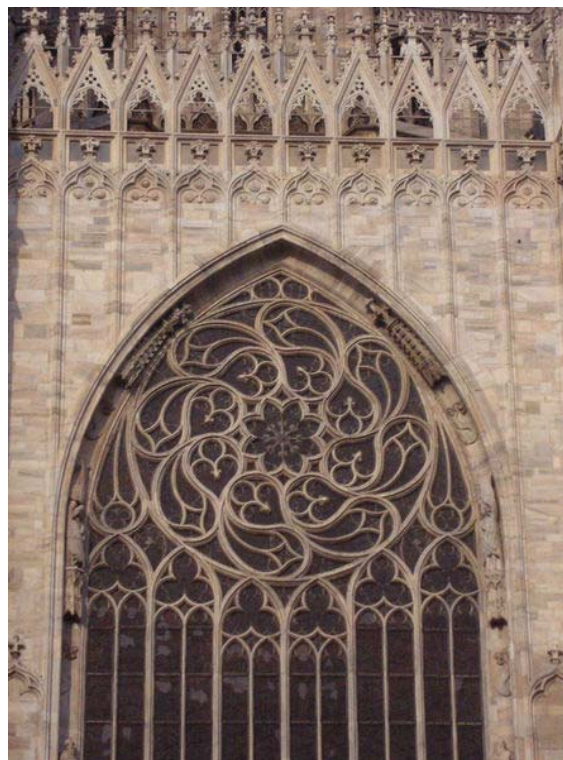
omogenea e infinita. Senza punti di riferimento né possibilità alcuna di orientamento, la ierofania rivela un “punto fisso” assoluto, un “Centro”». ²

Inoltre, la consacrazione di un luogo, che ripete la divina opera primordiale permette il passaggio dal Chaos al Cosmo, consente la fondazione del “nostro mondo”. E in conseguenza di ciò il “vero mondo”, la casa, la città sono organizzati intorno a questo simbolico “Centro”, che diventa così *axis mundi* e “apertura” attraverso la quale è possibile il passaggio da una regione cosmica all’altra (dal Cielo alla Terra, e viceversa; dalla Terra al mondo inferiore).

Senza dubbio, il Duomo costituisce il centro di Milano. Il suo essere perfettamente orientato (in senso letterale) consente una precisa sistemazione topografica dello spazio urbano. Allo stesso tempo, svolge la funzione di strutturare l’ambito spirituale della città. Un ruolo talmente metabolizzato, sia dalla comunità civile sia da quell’ecclesiale, da far dimenticare questo precipuo aspetto simbolico del Duomo. Anche se, occorre precisare, la liturgia non dimentica di proporlo alla meditazione dei fedeli nella festa della Chiesa cattedrale.

L’imponenza architettonica del Duomo richiama subito l’immagine biblica della roccia. Dio è stabile come una roccia. L’uomo può costruire su di lui la sua vita (*Is* 26,4; 30,29; 44,8) e ha la possibilità di fare in lui il suo riparo (*IRe* 19,9; *Ger* 48,28) come sintetizza Davide: «Il Signore è la mia roccia, la mia fortezza, il mio liberatore, il mio Dio, la mia rupe in cui mi rifugio, il mio scudo, la mia salvezza, il mio riparo!» (*2Sam* 22,2-3). Una roccia dalla quale sorga acqua che dà la vita. San Paolo ricorda che durante l’Esodo «tutti bevvero la stessa bevanda spirituale, bevevano, infatti, ad una roccia spirituale che li accompagnava, e quella roccia era il Cristo» (*1Cor* 10,4).

Inoltre, la possente e maestosa costruzione del Duomo evoca la rappresentazione di Dio come architetto. Con quest’appellativo il *salmo* 104,4 si rivolge a Dio in quanto creatore dell’universo, mentre il *salmo* 147,2 lo invoca come costruttore di Gerusalemme.



² ELIADE M., *op. cit.*, p. 19



Il profeta Ezechiele (cap. 40-43) descrive nei dettagli la costruzione del tempio futuro sotto la direzione di un angelo inviato da Dio che ne è l'architetto. Seguendo questa simbologia, il profeta Isaia porrà sulle labbra di Dio questo oracolo: «Ecco io pongo una pietra in Sion, una pietra scelta, angolare, preziosa, saldamente fondata: chi crede non vacillerà» (*Is* 28,16).

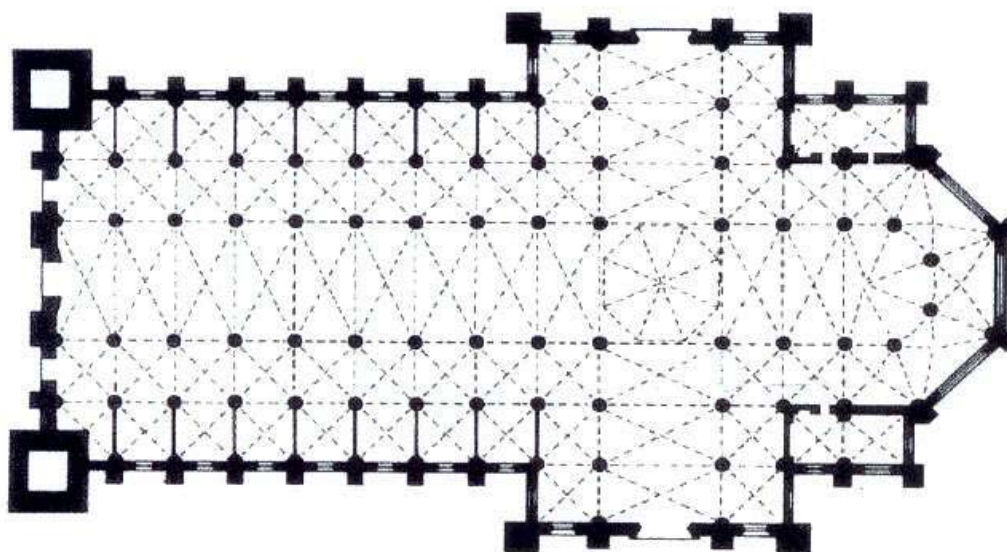
E Gesù, come richiama il *vangelo di Matteo* (21,48), pietra scartata dai costruttori è diventata testata d'angolo (*Sal* 118, 22-23). Cristo è la pietra sulla quale si fonda tutto l'edificio e dalla quale la costruzione prende consistenza e solidità. Così, infatti, san Paolo: «edificati sopra il fondamento degli apostoli e dei profeti, e avendo come pietra angolare lo stesso Gesù Cristo. In lui ogni costruzione cresce ben ordinata per essere tempio santo del Signore; in lui anche voi insieme con gli altri venite edificati per diventare dimora di Dio per mezzo dello Spirito» (*Ef* 2,20-22).

Tutto ciò, associato alle parole di Gesù che s'identifica con il tempio di Gerusalemme, egli è il nuovo tempio: «Distruggete questo tempio e in tre giorni lo farò risorgere [...] Ma egli parlava del tempio del suo corpo» (*Gv* 2,19-21), crea un complesso sistemico di simbologie: Gesù – Chiesa – Tempio – Corpo (mistico).





Quest'ordito simbolico trova mirabile sintesi nel simbolo cristiano per eccellenza, nella pianta a croce latina del Duomo. Sulla Croce, obbedendo alla volontà del Padre, Gesù porta a compimento divino disegno di salvezza. E la totale partecipazione dei milanesi alla costruzione del Duomo manifestò simbolicamente la loro volontà di esserne parte. È palese il richiamo al Decalogo nel modulo 10 - la distanza di dieci metri delle strutture portanti - utilizzato per la costruzione del Duomo. Come la sua edificazione fosse un'espressione di obbedienza alla norma veterotestamentaria. Prendendo in esame solo la *tau*, vale a dire le cinque navate e il transetto, si hanno delle interessanti sollecitazioni simboliche, oltreché architettoniche. Innanzi tutto le dimensioni. La lunghezza totale è di 120 metri, 80 le navate e 40 il transetto, che è largo 80. Mentre risulta di 60 metri la larghezza complessiva delle navate. Appare evidente l'impianto trinitario della planimetria del Duomo. La lunghezza totale è tre volte la lunghezza del transetto. Similmente la navata centrale, larga 20 metri, divide in tre parti eguali la larghezza totale delle cinque navate. Mentre i dodici polistili (pilastrini a fascio) del transetto formano tre navate. E tre sono le grandi vetrate dell'abside.



Le misure utilizzate fanno sì che il punto di incontro dell'asse della navata centrale e di quello del transetto si trovi a 100 metri dalla facciata e al centro della cupola, dove è collocata la Madonnina, in contiguità ideale con l'altare a creare l'*axis mundi*. E volgendo lo sguardo al cielo si nota il grande crocifisso ligneo e la cupola ottagonale che, uguale nella forma dei due contigui battisteri di san Giovanni alle Fonti e di santo Stefano alle Fonti, richiama il Battesimo. Dunque, la necessità di essere incorporati a Cristo nella Chiesa per poter accedere alla pienezza della vita, mediante il Battesimo in virtù della sua morte e risurrezione.



Il crocifisso dell'altare

Il crocifisso argenteo della mensa eucaristica, risalente al XVI secolo, è di grande interesse simbolico in quanto a croce greca, con i due bracci eguali. Richiama il legame della Chiesa ambrosiana con quella Chiesa orientale, alla quale deve la sua fondazione, in quanto la croce greca ne caratterizza l'architettura.



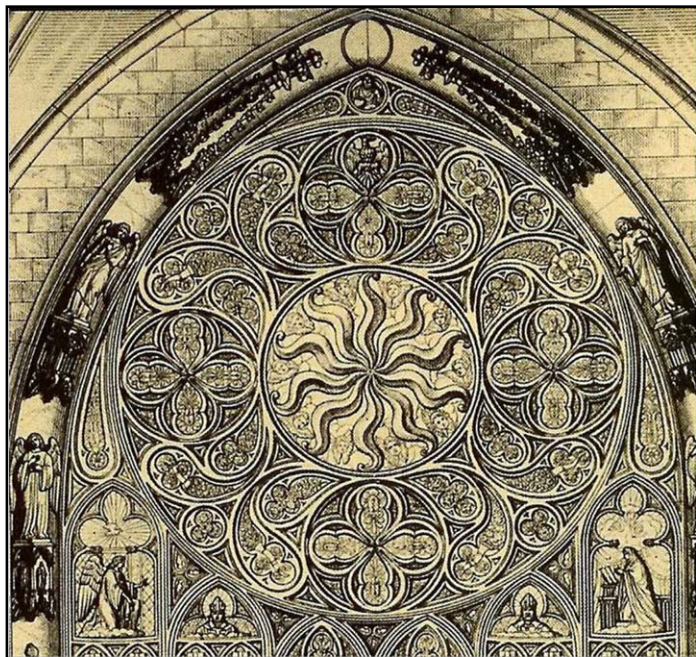
La cattolicità (in senso etimologico) del messaggio cristiano e il compito della missione universale dell'evangelizzazione (*Mt* 28, 18-20) sono messe in risalto dai quattro punti cardinali indicati dalle quattro simmetriche punte della croce.

Il tutto sotto la guida dello Spirito, rappresentato in forma di colomba nel braccio nord della croce.



La Raza

Situato nel finestrone centrale dell'abside, ideato originariamente come fondale dell'altare maggiore, l'immagine del sole, per i milanesi la *raza*, l'araldica raggiera dei Visconti, è comunemente denominato *sol iustitiae*. È diretto il riferimento al profeta Malachia, che promette il sorgere con i suoi benefici raggi del «sole di giustizia» (*Ml* 3,20). Mentre le parole di ringraziamento del *Benedictus*: «grazie alla bontà misericordiosa del nostro Dio, per cui verrà a visitarci dall'alto un sole che sorge, *per rischiarare quelli che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte, e dirigere i nostri passi sulla via della pace*» (*Lc* 1,78s), sembrano materializzarsi nella *raza* durante la recita delle Lodi, alle prime ore del giorno.



Mentre durante il giorno, la *raza* fa eco alla riflessione di san Massimo di Torino «Gesù è il nuovo sole che trapassa le pareti, spalanca gli inferi, scruta i cuori; questi è il nuovo sole che con il suo spirito fa rivivere ciò che è morto, restaura ciò che è corrotto, rialza ciò che è decaduto; e ancora col suo calore purifica ciò che è sordido, riscalda ciò che è languido, consuma ciò che è corrotto. È lui, dico, che scruta a fondo le responsabilità di tutte le nostre azioni e, piuttosto che punire le colpe, le corregge. È questi certamente il sole giusto e sapiente che non si volge senza discrezione indifferentemente sui buoni e sui cattivi come fa il sole di



questo mondo, ma invece, con verace giudizio, splende per i santi e tramonta per i peccatori». ³

Giacché «Una luce brillò dal cielo su di noi, che eravamo seppelliti nelle tenebre e chiusi nell'ombra della morte, una luce più pura del sole, più dolce della vita di quaggiù. Quella luce è la vita eterna, e quante cose partecipano di essa, vivono; ma la notte teme la luce e nascondendosi per la paura lascia il posto al giorno del Signore: l'universo è diventato luce insonne, e l'occidente si è trasformato in oriente. Questo è ciò che ha voluto dire “la nuova creazione”: giacché l’“Helios di giustizia” che cavalca l’universo, percorre in modo eguale tutto il genere umano, imitando il padre suo che “fa sorgere il suo sole su tutti gli uomini” e sparge su di essi la rugiada della verità. Egli trasformò l’occidente in oriente e crocifisse la morte in vita». ⁴

La ristrutturazione tridentina del presbiterio ha modificato la posizione originaria del tabernacolo. Posto alla base del finestrone centrale, amplificava la suggestione simbolica dell’insieme, ricordando con l’Apocalisse che, nella Gerusalemme celeste, «La città non ha bisogno della luce del sole, né della luce della luna perché la gloria di Dio la illumina e la sua lampada è l’Agnello» (Ap 21,23).

Da notare il simbolismo legato al numero dieci evocato dalla cifra dei raggi.



³ Massimo di Torino, “Sermone 62,2”, *Jesus - Bibbia Educational*, redazione e testi di Pasquale Troia

⁴ Tito Flavio Clemente, soprannominato l’Alessandrino, “Cohortatio ad Graecos, Protreptico ai Greci XI,114”, *Jesus - Bibbia Educational*, redazione e testi di Pasquale Troia



La mensa eucaristica

Dal 1986, per l'adeguamento liturgico voluto dal concilio Vaticano II, il Duomo di Milano ha un nuovo altare maggiore. Si tratta di un ritorno alla classica posizione centrale a significare la centralità dell'Eucaristia «fonte e culmine della vita cristiana».



L'elemento simbolico più recente del Duomo in realtà è formato con le parti arcaiche: dall'antica mensa di santa Maria Maggiore e, nel basamento, da un pregevole bassorilievo romano del II-III secolo cristianizzato, per così dire, con l'aggiunta di una croce, ingegnosamente ottenuta abbassando lo sfondo. L'immagine ottenuta richiama quella del Buon Pastore (*Mt* 9,36; 10,6; 15,24).

L'autore della lettera agli Ebrei chiama Gesù «il grande Pastore delle pecore» (*Eb* 13,20). Vale a dire il capo di tutti i pastori, come fa la *prima lettera di Pietro* che attribuisce al Cristo il titolo di *archipoieménos* - pastore supremo - (*IPt* 5,4). Dunque, dall'altare un perenne silenzioso monito alla semplicità e alla modestia per gli episcopi della chiesa ambrosiana.



Il candelabro trivulziano

Il candelabro di bronzo donato nel XVI secolo dall'arciprete Giovanni Battista Trivulzio costituisce una cifra sintetica dei primi capitoli della *Genesi*.

I quattro draghi, che formano il piede del candelabro, sono figura esemplare del Mostro marino, delle Acque cosmiche, delle Tenebre, della Notte e della Morte, in una parola dell'amorfo e del virtuale trasformate e vinte dall'intervento divino (cf. *Gn* 1,1-23).

I bracci richiamano con la loro flessuosità all'immagine dell'albero. In primo luogo «l'albero della vita» di *Genesi* 3,22 e, per metonimia, l'albero della Salvezza: la Croce di Gesù.



I sette bracci, per via del numero, oltre ad un velato rimando alla *menorah* ebraica, additano ai doni dello Spirito santo (v. *Is* 11,2, *ICor* 12,1)



La Madonnina

Sulla Guglia Maggiore, dal 1774, la statua di Maria Vergine, la “Madonnina” (anche se alta più di quattro metri) in rame sbalzato e dorato a foglia eseguita dall’orafo Giuseppe Bini su modello di Giuseppe Perego,



domina Milano; come recita la popolare canzone. Le litanie della Vergine Maria, conosciute fin dal XII secolo, accolgono una serie di suggestive invocazioni: simboli che, con linguaggio poetico, esprimono il posto privilegiato di Maria nel disegno Dio. Per l’inconsueta collocazione della statua, la Madonnina può essere ben chiamata biblicamente “porta del cielo”. Il passo appartiene al profeta Ezechiele. Il quale, percorrendo in sogno, sotto la guida di un angelo, il futuro tempio di Gerusalemme, così descrive la sua visione: «Mi condusse poi alla porta esterna del santuario della parte d’oriente. Mi disse: “Questa

porta rimarrà chiusa, non verrà aperta, nessuno vi passerà, perché c’è passato il Signore, Dio di Israele. Perciò resterà chiusa”» (*Ez* 44,1-2). Sant’Ambrogio ha visto in questa porta chiusa, che solo il principe può varcare, un’immagine della Vergine Maria.⁵ Tuttavia, l’immagine evocata dalla Madonnina è quella del capitolo dodicesimo dell’*Apocalisse*: «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (*Ap* 12,1).

⁵ *In Apocalypsim Espositio*, VII, P.L. 17, 948 A



Una visione d'insieme

Il primo colpo d'occhio che si ha del Duomo, guardandone la facciata con le spalle al monumento di Vittorio Emanuele II, è di sicura e imponente suggestione, ma non rivela purezza di linee architettoniche. All'esterno, il Duomo è *lungo 158 metri*; la navata trasversale è *lunga 93 metri*; la navata maggiore (quella centrale, ovviamente, affiancata dalle due medie, alle quali si affiancano a loro volta le due laterali) è *alta 45,55 metri*. Il Duomo, dal pavimento alla testa della Madonnina, è *alto 108,50 metri*; la Madonnina è *alta 4,16 metri*.



Le statue del Duomo, all'esterno e all'interno, sono 3 mila e seicento: è un totale che comprende le statue delle guglie, ma non le figure degli altorilievi. I finestroni sono 164, dei quali 55 con vetri istoriati e ravvivati da oltre 3 mila e cinquecento figure; 135 sono le guglie; i giganti 96 e i doccioni 150.



Porte e portali. I cinque marmorei portali rispettano il disegno del Pellegrini, realizzato in parte dal Richini nei primi decenni del Seicento, per impulso di Federico Borromeo.

La prima porta di bronzo è stata inaugurata nel 1906. È la più grande, al centro, opera dello scultore Ludovico Pogliaghi, e racconta I dolori e i gaudi di Maria Santissima in uno stile che ben si adatta al gotico del portale.

Le altre quattro porte di bronzo sono (da sinistra):

- di Arrigo Minerbi (1948) sul tema: *La Chiesa milanese dagli inizi all'editto di Costantino e Licinio, promulgato a Milano nel 313*;
- di Giannino Castiglioni (1950) su *La vita di Sant'Ambrogio*;
- di Franco Lombardi (1950) su *L'affermazione civile e religiosa del Comune di Milano*;
- di Luciano Minguzzi (1965) su *Fasti del Duomo dalle origini fino a San Carlo Borromeo*.

Degni di ammirazione, nella facciata, anche gli *altorilievi* inseriti nei portali di marmo e nell'imponente *zoccolatura*, che prosegue lungo i fianchi della cattedrale.

Ai lati del Duomo si può ammirare, al di sopra dell'alta zoccolatura, l'agile disegno degli *archetti*, ai quali fanno da base sorprendenti *mensole*: non raffigurano soggetti religiosi, ma animali creati dalla fantasia, mascheroni, caricature, anonime testine beffarde. Sono opere di libera ispirazione, esempi di scultura popolare usciti dalle mani dei modesti «lapicidi».

Sempre rasentando i lati della cattedrale, si notano i *contrafforti* che delimitano i finestroni e sporgono possenti dal corpo della fiancata.

Si scorgono anche le statue che costellano i fianchi e contornano i finestroni, su mensole marmoree sormontate da ricchi *baldacchini* o *gabbioni*. Molto suggestivi sono i *giganti*, collocati sugli spigoli più alti dei contrafforti: sorreggono i *doccioni*, cioè le bocche per lo scarico dell'acqua piovana.

L'abside, dalla quale fu avviata la costruzione nella seconda metà del XIV secolo, è - per universale giudizio - la parte più bella del Duomo.

Stupendi i **tre grandi finestroni** ad arco acuto (alti 22 metri e 50 e larghi 11) con i loro fiammeggianti rosoni. Il finestrone centrale, concepito come sfondo dell'altare maggiore, è sovrastato dalla *raza*, la raggiera dei Visconti, e racconta la *Storia della salvezza*. Ai lati della *raza*, o *sol iustitiae*, sono in adorazione



l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Annunciata, con i santi vescovi Ambrogio e Galdino.

Appena entrati nel Duomo, se ne coglie la grandiosità più autentica. Il solenne ventaglio delle *cinque navate*, lo slancio gotico di quella centrale. La pianta a croce latina, con il *transetto* a tre navate. All'incrocio del transetto con il corpo centrale, la maestosa *cupola* ottagonale, sopra la quale si erge il *tiburio* che fa da basamento alla *guglia maggiore* con la Madonnina. E in alto, sui monumentali *capitelli* dei pilastri, una moltitudine di santi marmorei immersi nella penombra delle volte.

Partendo dal lato meridionale, cioè quello a destra, troviamo subito nella **prima campata** il sarcofago di Ariberto d'Intimiano, l'arcivescovo ricordato soprattutto per il «Carroccio» e la vittoria dei Comuni sul Barbarossa. Sul sarcofago vi è una copia del *Crocifisso di San Dionigi* (l'originale, del 1040, è conservato nel Museo del Duomo): proviene dalla chiesa intitolata allo stesso santo, e ormai scomparsa, nella quale Ariberto d'Intimiano era stato sepolto prima che le sue spoglie fossero traslate in Duomo. Accanto scopriamo la lapide che afferma: «EL PRINCIPIO DIL DOMO DI MILANO FU NEL ANNO 1386». Questa data viene assunta come ufficiale, ma in realtà la lapide è di molto posteriore.

La *vetrata* narra le storie di san Giovanni Evangelista ed è stata offerta dal Collegio dei Notai nel 1473. Autori sono Cristoforo de' Mottis e i frati Gesuati. È ritenuta una delle più belle vetrate del Quattrocento, una delle poche di quell'epoca rimaste intatte, o quasi, nella Cattedrale.

Seconda campata. Vi si ammira il *mausoleo Visconti*, in marmo rosso veronese, prima collocato nella basilica di Santa Tecla. Nel sarcofago sono le spoglie degli arcivescovi Ottone e Giovanni II Visconti, morti rispettivamente nel 1295 e nel 1354. Il finestrone sovrastante raffigura le storie dell'Antico Testamento: è dovuto a vetrai italiani e tedeschi (seconda metà del XVI secolo).

Terza campata. Qui una lapide ricorda tutti gli arcivescovi di Milano, in ordine cronologico. Nel finestrone proseguono le storie dell'Antico Testamento, con l'aggiunta (sempre nel Cinquecento) di episodi riferiti al Nuovo Testamento.

Quarta campata. Vi si trova l'Arca di Marco Carelli, il mecenate veneziano che alla fine del XIV secolo fece dono al Duomo di 35 mila ducati d'oro (dono che venne accettato con gioia, all'insegna del "*non olet*", giacché pare che il Carelli esercitasse il commercio delle schiave). Il sarcofago è stato ideato da Filippino degli Organi (1408) e le statuette che lo ornano sono attribuite a Jacopino da Tradate. La vetrata è del Cinquecento e tratta ancora dell'Antico Testamento.



Quinta campata. È dominata da una vetrata della fine del Quattrocento, che rivela l'influenza di Vincenzo Foppa. Racconta episodi del Nuovo Testamento, nella figura l'ingresso di Gesù in Gerusalemme.

Sesta campata. È riservata all'altare di sant'Agata, con la pala di Federico Zuccari (1599). La vetrata racconta la vita di sant'Eligio: opera di Nicolò da Varallo (fine del Quattrocento), fu donata al Duomo dal Collegio degli Orafi ambrosiani.

Settima campata. L'altare con la pala del Sacro Cuore, su modello di Edoardo Rubino (1957).

Ottava campata. L'altare dedicato alla *Virgo Potens*, con una pala di marmo che raffigura la Vergine tra i santi Paolo e Caterina (fine XIV secolo). Nella vetrata: *sopra*, la vita di santa Tecla; *sotto*, la vita di sant'Agnese; *al centro*, la Madonna della Neve fra i santi Vittore e Rocco, di Pompeo e Guido Bertini (opera compiuta tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento). Ai piedi di questo altare, le tombe degli arcivescovi Eugenio Tosi (morto nel 1929), Andrea Ferrari (1921), e del beato Alfredo Idelfonso Schuster (1954).

Transetto meridionale. S'incontra subito il fastoso monumento a Gian Giacomo Medici detto il Medeghino, zio di san Carlo e duca di Marignano (Melegnano). L'opera è di Leone Leoni, valente quanto avventuroso artista, e venne donata nel 1564 a san Carlo, cioè al Duomo, dal papa Pio IV, fratello del Medeghino e anch'egli zio del santo Borromeo. La vetrata narra le vite dei santi Gervasio e Protaso: è opera di Giovanni Battista e Giuseppe Bertini (1846-1849).

Accanto sorge l'altare di Pio IV, adorno di marmi preziosi, con la grande vetrata di san Giacomo Maggiore (1565). Sono anche questi doni del papa zio di san Carlo: nei vetri si rileva l'abilità del mastro vetraio Corrado de' Mocchis di Colonia.

Il capocroce meridionale del transetto – dove si apriva una delle due grandi porte laterali, fatte chiudere da san Carlo per impedire ai commercianti di usare il Duomo come una scorciatoia, attraversandolo con merci e animali – è dominato dall'altare di san Giovanni Bono, costruito a cavallo tra il Seicento e il Settecento. Vi sono sei altorilievi con la vita del santo, venerato perché verso la metà del VII secolo riportò a Milano la sede vescovile, scacciata nel secolo precedente dall'invasione dei Longobardi. Le vetrate di quest'altare raccontano la vita di san Giovanni Bono e sono opera di Giovanni Battista Bertini (1838-1842).

Le portine laterali sono sormontate dalla vetrata di santa Caterina d'Alessandria. Autori, Biagio e Giuseppe Arcimboldi (1549-1557).



Da questa parte troviamo l'altare della presentazione della Vergine, con pala marmorea di Agostino Busti detto il Bambaja (1543) e la vetrata che illustra la vita di san Martino vescovo di Tours (fine Cinquecento). Fra questo altare e quello di sant'Agnese, s'incontra la celebre statua di san Bartolomeo, alla quale lo scultore Marco d'Agrate (1562) fa dire, in latino, sul piedestallo: «Non mi ha scolpito Prassitele, ma Marco d'Agrate ».



Presbiterio. Sotto la cupola (al centro ideale, se non geometrico, della cattedrale) si coglie la superba prospettiva del presbiterio, sopraelevato rispetto al pavimento circostante: così lo volle san Carlo e così lo realizzò l'architetto Pellegrini, in uno stile tendente al barocco.



I due grandi pulpiti laterali (1575-1602) sono dedicati all'Antico Testamento (quello meridionale) e al Nuovo (il settentrionale). I parapetti sono sbalzati in rame, cesellati in oro e argento: li ha modellati Giovanni Andrea Pellizzoni. Le cariatidi di bronzo degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa sono state eseguite da Giovanni Battista Busca, su modello di Francesco Brambilla.

Sui due lati del presbiterio si ammirano le cantorie e gli organi, con i loro preziosi intagli lignei, in parte dorati. Sedici grandi tele firmate dai più grandi maestri lombardi della fine del Cinquecento (Procaccini, Figino, Meda) sono messe a rivestimento degli otto «antoni» che proteggono i corpi musicali degli organi.

Al presbiterio fa corona il coro ligneo (1570-1614) realizzato su disegno del Pellegrini. Vi lavorarono artisti insigni, come Aurelio Lumi, Camillo Procaccini, il Brambilla, Angelo de Marinis, con gli intagliatori De Taurinis, Paolo de' Gazzi e Virgilio del Conte. I dossali superiori del coro sono 71 e raccontano la vita di sant'Ambrogio, attraverso episodi scelti da san Carlo. I pannelli inferiori presentano, su due ordini diversi, i santi martiri venerati a Milano e i santi vescovi della Chiesa ambrosiana.

Sopra il coro, al centro della volta, si può scorgere un grande tabernacolo a forma di croce raggiata: lì è custodito fin dal 1461 il **Santo Chiodo**, cioè il chiodo della croce di Cristo che sarebbe stato trovato da sant'Elena, madre di Costantino, e donato alla Chiesa ambrosiana. In conformità ad una tradizione, il 3 maggio di ogni anno, l'Arcivescovo saliva fino al Santo Chiodo su un ascensore detto *nivola*,



per le sue decorazioni esterne: la reliquia veniva prelevata e restava esposta ai fedeli fino al 5 maggio, per festeggiare la ricorrenza dell'Invenzione della Croce (il ritrovamento, cioè, della Croce e del Santo Chiodo, ad opera di sant'Elena). Poi l'arcivescovo risaliva con la *nivola* fino alla sommità della volta, per riporre nel tabernacolo il sacro cimelio.

Se ci si sposta ora dal pulpito meridionale a quello settentrionale (cioè da destra a sinistra) *all'esterno del presbiterio* e passando per l'abside, si può ammirare il più grande e più importante patrimonio di scultura marmorea lombarda del Seicento. Si tratta del ciclo scultorio della vita della Madonna, una serie di 17 imponenti altorilievi, dovuti ai più celebri artisti della prima metà del XVII secolo: i pittori Camillo e Giulio Cesare Procaccini, gli scultori Marc'Antonio Portinari, Gian Andrea Biffi, Giovanni Bellanda, Gaspare Vismara e altri.

Sempre dalla parte destra, oltre il transetto meridionale e dopo la statua del papa lombardo Pio XI (Achille Ratti, di Desio) scolpita da Francesco Messina nel 1939, si apre il sontuoso portale della **Sacrestia meridionale** (o **Capitolare**) costruita intorno alle antiche mura di Santa Maria Maggiore tra gli anni 1391 e 1394. È opera del tedesco Hans Fernach e di altri: celebra i misteri di Maria, con una scena centrale che illustra la *Deposizione*, una lunetta dedicata alla *Vergine in trono* e una cuspide con l'*Incoronazione di Maria*.

All'interno della Sacrestia meridionale si trova un pregevole lavabo del Cinquecento in marmi di più colori, dentro una nicchia gotica con bassorilievo (*Gesù e la Samaritana*) di Giovannino de'Grassi, datato 1391. Gli armadi contengono paramenti, suppellettili e vasellami di inestimabile pregio artistico e storico.

Nel retrocoro, accanto alla Sacrestia meridionale, su un'ornatissima mensola gotica addossata alla parete si staglia il monumento a Martino V, il papa che nel 1418 celebrò la prima messa sull'altare maggiore del Duomo. La scultura è di Jacopino da Tradate (1424) e ha indiscutibili qualità di fattura.

S'incontrano poi due altri monumenti: quello del cardinale Marino Caracciolo, con pregevoli statue del Bambaja, e quello con il busto di san Carlo, a ricordo della consacrazione del Duomo (20 ottobre 1577).

Dei **tre grandi finestroni absidali** soltanto quello centrale contiene ancora, nella parte superiore, vetri quattrocenteschi e cinquecenteschi, in maggioranza imperniati sull'*Apocalisse*. Del resto, le tre vetrate sono dovute a Giovanni Battista Bertini e ai suoi figli Giuseppe e Pompeo: da destra, sviluppano i temi del *Nuovo*



Testamento (1838-1849), *dell'Apocalisse* (1834-1865) e dell'*Antico Testamento* (1835-1838).

Sotto quest'ultimo finestrone è esposto il Crocifisso della Misericordia, forse dell'inizio del XII secolo, di stile bizantino. Poco più avanti, vi è l'unico affresco esistente in Duomo: *l'Affresco del Crocifisso*, tra la Madonna e san Giovanni e i santi Gervasio e Protaso, copatroni della diocesi di Milano. Il dipinto risale al Quattrocento e rivela affinità con la maniera di Isacco da Imbonate.

Al di sopra, una mensola di finissimo disegno firmata da Francesco Brambilla regge la statua di Pio IV, papa Giovanni Angelo Medici, zio di San Carlo: la scultura è di Angelo de' Marinis, detto il Siciliano.

S'incontra poi la tavola della *Madonna della Rosa*, probabilmente dovuta a un artista umbro della fine del XIV secolo.

Subito dopo, il portale della **Sacrestia settentrionale**, o **Aquilonare**, o **delle Messe**. E la parte iniziale del Duomo ed è anche la prima parte scultoria della cattedrale, inserita nel corpo architettonico appena iniziato, nel 1389. Le teste dei profeti che contornano la lunetta inferiore sono di Giovannino de' Grassi; l'altorilievo della lunetta, invece, con il *Salvatore in trono*, e il tabernacolo superiore con il *Cristo in gloria* sono di Giacomo da Campione.

All'interno della Sacrestia settentrionale (quella a sinistra, guardando all'altare maggiore) si ritrovano testimonianze sicure della prima fase di edificazione del Duomo in cotto, secondo lo stile lombardo, prima che la disponibilità del marmo di Candoglia e l'impulso del duca Gian Galeazzo Visconti facessero prevalere la linea del "gotico internazionale". Vi si possono ammirare i monumentali armadi della fine del XVI secolo e, fra l'altro, un bellissimo lavabo in marmi policromi, una grande tela del Cerano raffigurante san Carlo (inizio del Seicento) e una statua del Salvatore, di Antonio da Viggiù.

Appena usciti dalla Sacrestia settentrionale ci viene incontro un magnifico stendardo della Madonna del Rosario, ricamato in seta e oro, su commissione di san Carlo, da Ludovica Antonia Pellegrini (1584).

Nel **braccio settentrionale del transetto**, a destra gli altari di santa Tecla, con scultura di Carlo Beretta (1754) e paliotto in marmo del Fraccaroli (1836), e di santa Prassede, con pala di Antonio Portinari (1615).

Si può quindi ammirare il finestrone con la bellissima vetrata di san Giovanni Damasceno, opera di Nicolò da Varallo (1478-1480). A fianco, la vetrata di san Carlo Borromeo, dei pittori-vetrai Beltrami, Cantinotti, Buffa e Zuccaro: venne



donata al Duomo da privati ed enti lombardi nel 1910, nel terzo centenario della canonizzazione di san Carlo.

Al capocroce nord del transetto, dove si apriva l'altra delle due porte laterali fatte chiudere da san Carlo (detta del «Compedo» o del «Compito»), sta il maestoso altare della Madonna dell'Albero, progettato nel 1571 da Tolomeo Rinaldi e ultimato poi da Francesco Maria Richini e da Fabio Mangone. I sei altorilievi sulle due lesene illustrano episodi della vita della Madonna e sono stati eseguiti tra il 1520 e il 1565; la statua della Vergine con Bambino è di Elia Vincenzo Buzzi (1778). Le vetrate con le storie della Madonna sono di Giovanni Battista Bertini (1842-47).

Ai piedi dell'altare, il sepolcro di Federico Borromeo, cugino di san Carlo e personaggio di spicco nei *Promessi Sposi* manzoniani.

Davanti all'altare si erge lo stupendo *Candelabro Trivulziano*, donato nel 1562 dall'arciprete Giovanni Battista Trivulzio. È alto più di 5 metri, ha sette bracci ed è in bronzo, con pietre dure incastonate. Vi sono raffigurati personaggi ed episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. È un autentico capolavoro, databile tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, eseguito da un maestro mosano, forse Nicola da Verdun.

Sull'angolo l'altare di santa Caterina da Siena, proveniente dalla basilica di santa Tecla. È l'unico altare gotico del Duomo, in gran parte di scuola campionesa. La statua in legno dorato della santa è del Seicento. La vetrata con le storie di santa Caterina (in alto) e con la vita della Madonna (in basso) è di Corrado da Colonia e risale al 1562.

A fianco, la vetrata dei santi Apostoli è di Carlo Urbini da Cremona (1567).

Dirigendosi verso la facciata, lungo il lato settentrionale, troviamo nella **prima campata**, l'altare di sant'Ambrogio, con pala di Federico Barocci (1610) e vetrata di Pompeo Bertini (1888-1895) che racconta la vita del santo patrono di Milano.

Seconda campata. Altare di san Giuseppe, con pala di Andrea Salmeggia (1601) dedicata allo *Sposalizio della Vergine*. La vetrata con la vita del santo è del fiammingo Valerio Perfundavalle (1576), ma è stata vistosamente ritoccata da Giovanni Battista Lampugnani nel 1657.

Terza campata. Altare comunemente detto «del Crocifisso di san Carlo», (ma non è quello che il santo portò in processione durante la peste). Nella vetrata dedicata a sant'Elena, madre di Costantino, si illustra il ritrovamento della Croce: è un'opera iniziata nel 1571 da Rinaldo da Umbria e terminata dal Perfundavalle e dal Sesini.



Quarta campata. Monumento ad Alessandro Tarchetta, fatto erigere da Francesco Sforza nel 1480 in omaggio a questo suo capitano. Sopra: vetrata con le glorie della Vergine, realizzata da Corrado de' Mocchis da Colonia e da Pietro Angelo Sesini, forse su cartoni di Giovanni da Monte (1567).

Quinta campata. Vetrata dei santi Quattro Coronati, eseguita dal de' Mocchis su cartoni del Pellegrini.

Sesta campata. Mausoleo degli Arcimboldi, in memoria dei tre arcivescovi usciti dalla nobile famiglia milanese: il monumento è del 1559. La vetrata di san Michele Arcangelo è tra le opere più recenti del Duomo: l'ha eseguita Giovanni Buffa nel 1939.

Settima campata. Polittico in marmo degli Apostoli, proveniente da Santa Maria Maggiore: è della fine del XII secolo, una valida testimonianza dell'arte romanico-lombarda di quel periodo. Nel finestrone sono raccolti antelli delle vetrate absidali del Quattrocento e del Cinquecento: soprattutto della vetrata dell'Apocalisse, quella centrale.

In corrispondenza dei due piloni verso la navata centrale, il *Battistero* del Pellegrini. La vasca è in porfido rosso, lo stesso delle terme romane di Massimiano Erculeo.

Ottava campata. A ridosso della facciata c'è la grande targa di marmo della *meridiana*, che fu installata nel 1786, in base ai dati forniti da due illustri matematici, Angelo de' Cesaris e Francesco Reggio, astronomi della specola di Brera.

La vetrata superiore, con la vita di Davide, è stata eseguita nel 1939 su cartoni di Aldo Carpi.

Le vetrate della controfacciata sono dedicate (da destra a sinistra, primo ordine): a santa Tecla (1860, Pietro Bagatti Valsecchi su cartone di Mauro Conconi); a sant'Ambrogio (1855, Giuseppe Bertini); alla Vergine Assunta (1836-54, Giovanni Battista Bertini su cartone di Luigi Sabatelli); a san Carlo (1855, Giuseppe Bertini); a san Michele Arcangelo (1858, Giuseppe e Pompeo Bertini).

Sopra, nelle tre finestre gotiche, vetrate dell'ungherese Giovanni Hajnal (1955): da destra, la Chiesa, la Trinità e la Sinagoga.

Il pavimento del Duomo, iniziato nel 1585 da Martino Bassi (quello della Porta Romana) su disegno del Pellegrini, è composto da masselli di marmo di Candoglia, con intarsi ornamentali in marmo nero di Varenna e rosso d'Arzo (Canton Ticino).



Il tetto del Duomo è un insieme di terrazzi di marmo digradanti ma di agevole attraversamento, attornati da falconature, guglie, statue, archi rampanti. Fin dai primi architetti, questa è stata concepita come una passeggiata di straordinaria suggestione, fra i merletti marmorei e lungo le terrazze, le scale e i corridoi che portano al sommo della facciata o sotto la guglia maggiore.

Le guglie sono quasi tutte del Settecento e dell'Ottocento, tranne la guglia Carelli, sormontata dalla statua di Gian Galeazzo (nella parte settentrionale), che è del primissimo Quattrocento. La guglia corrispondente, dalla parte dell'Arcivescovado, è di un secolo più tardi.

Del primo Cinquecento è anche il gugliotto detto dell'Amadeo, dal nome dell'architetto che lo costruì. È quello che corrisponde all'imbocco del corso Vittorio Emanuele e, fra i quattro che circondano la guglia maggiore (gli altri tre sono della seconda metà dell'Ottocento), è decisamente il più bello, il più gotico e il più armonioso, specialmente nell'aereo disegno della transenna che lo unisce al tiburio.

Il tiburio è pure opera dell'Amadeo, insigne costruttore pavese, che si valse della collaborazione dell'architetto Dolcebuono.

Tra la struttura del tiburio e la sottostante cupola, sono ora collocate le tre campane, azionate elettricamente in modo che le vibrazioni da loro prodotte non abbiano a nuocere alla stabilità della costruzione. Fino al 1866 si trovavano in una torre campanaria sopra la navata centrale, torre demolita perché ormai cadente.

La campana più grossa, dedicata alla Vergine Maria, pesa 5.868 chilogrammi: comunemente chiamata il «Campanone», è stata fusa nel 1582 da Gian Battista Busca (in sostituzione di un'altra lesionatasi nel 1563) e benedetta da san Carlo.

La campana mediana è dedicata a sant'Ambrogio e pesa 3.423 chilogrammi. È stata eseguita nel 1577 da Dionisio Busca. La piccola, detta onomatopeicamente «ciochino», è dedicata a san Barnaba ed è stata fusa da Gerolamo Busca nel 1515.

Ma a contendere alla più piccola delle tre campane il nomignolo di «ciochino» c'è un'altra campanella, posta sul terrazzo dell'alto tiburio, dietro una guglietta. È dedicata a santa Tecla ed è opera del fonditore Antonio Busca (1553).

Sul tiburio si erge la guglia maggiore, tormentata opera di Francesco Croce (1769) che dovette difendere il suo progetto da critiche di ogni sorta. E sulla guglia maggiore svetta dal 1774 la Madonnina, in rame sbalzato e dorato a foglia,



eseguita dall'orafo Giuseppe Bini su modello di Giuseppe Perego. Dalla base al punto più alto della testa, questa famosissima statua è alta 4,16 metri. Pesa 964 chilogrammi, un po' meno di quanto pesasse in origine, poiché nel 1967 la sua struttura interna, in ferro ormai corroso dal tempo e dalla ruggine, è stata sostituita con un'altra in acciaio inossidabile. Ad ogni buon conto, dieci quintali sono pur sempre un bel peso per una statua che dal basso appare, come dice Giovanni D'Anzi, «tutta dora e piccinina».





Bibliografia

BERNARD CH.A., *Teologia simbolica*, Paoline, Roma, 1981

ELIADE M., *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984

MIQUEL P., *Breve trattato di teologia simbolica*, Queriniana, Brescia, 1989

TROÌA P., *Bibbia Educational*, CD *Jesus*,





PER CHIARIMENTI E/O ULTERIORI INFORMAZIONI

Sandro Sanna

335 84 43 197

sandrosanna1@gmail.com - religio@tiscali.it

© COPYRIGHT BY SANDRO SANNA

***pro manuscripto* Tutti i diritti sono riservati.**

Sono vietate la riproduzione e la trasmissione dell'opera o di parti essa in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo – elettronico, meccanico, riprografico, digitale, ottico – se non espressamente autorizzata per iscritto dall'Autore.

Tutte le immagini utilizzate vanno intese esclusivamente quali esempi di documentazione, usate per soli scopi didattici e non a fine di lucro, abuso o violazione.