

Graziano Alfredo Vergani

Da Milano a Galliano: qualche nuova riflessione sulla committenza dell'arcivescovo Ariberto di Intimiano*

La sequenza delle venerande tombe degli arcivescovi di Milano ospitate nell'estrema navatella meridionale del Duomo ambrosiano si apre, nella prima campata, con un singolare monumento (fig. 1), composto da un antico sarcofago di serizzo, sormontato da due lapidi moderne poste ai lati di un *Crocifisso*. Si tratta del monumento funebre di Ariberto di Intimiano, arcivescovo di Milano dal 1018 al 1045, la cui tomba e le cui spoglie, deposte per più di sette secoli presso il complesso di San Dionigi fuori Porta Orientale, furono qui trasferite nel 1783 per sottrarle alla dispersione che avrebbe potuto travolgerle durante i lavori di demolizione di quella chiesa che ci si apprestava allora a effettuare¹.

La sistemazione dell'insieme come lo vediamo oggi non risale comunque a quella data, ma ha avuto una lunga gestazione, che si è conclusa solo nel 1968 con la messa in opera di

* Il presente articolo, redatto nell'estate del 2007 per una pubblicazione del FAI che non ha mai visto la luce, riprende il testo di una conferenza da me tenuta nel marzo 2007 presso il Liceo Scientifico E. Fermi di Cantù, nell'ambito degli incontri organizzati sempre dal FAI (Delegazione di Como, Comitato di Cantù) per celebrare il millenario delle ristrutturazioni aribertiane della basilica di San Vincenzo a Galliano. Lo propongo in questa sede con un opportuno apparato di note, che tiene conto anche degli studi ospitati nel volume *Ariberto da Intimiano: fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, E. Bianchi, M. Basile Weatherill, M.R. Tessera, M. Beretta (a cura di), pubblicato nell'agosto 2007 da Silvana Editoriale per iniziativa dell'Associazione Ariberto d'Intimiano.

¹ Per la localizzazione originale della tomba di Ariberto e le sue vicende di trasmissione si veda in particolare W. Cupperi, *La tomba di Ariberto, "alius Ambrosius"*, in *Ariberto da Intimiano: fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, E. Bianchi, M. Basile Weatherill, M.R. Tessera, M. Beretta (a cura di), Cinisello Balsamo 2007, pp. 463-481.

una copia in cuoio al posto del *Crocifisso* originale, allora in pessime condizioni di conservazione e perciò trasferito nel vicino Museo del Duomo: un *Crocifisso* in rame dorato e argentato (fig. 2) che la fabbrica della cattedrale aveva acquistato nel 1870 e che era stato da tempo riconosciuto come quello che lo stesso Ariberto aveva fatto realizzare per la chiesa in cui si sarebbe fatto seppellire, dove era rimasto fino al 1783, per passare poi in San Calimero, come risulta dalla lapide murata a destra (l'altra riporta invece una copia dell'epigrafe sistemata in origine sopra la tomba del presule) e dalle fonti documentarie².

Uomo di chiesa e di potere, dotato di un carattere energico e ambizioso, di un forte carisma e di un'indomita coscienza del proprio ruolo istituzionale, Ariberto è stato uno dei più grandi presuli tra quelli che si sono succeduti sulla cattedra episcopale della metropoli lombarda³, al pari di altre personalità di rilievo come Carlo e Federico Borromeo, Ottone Visconti, Ansperto di Biassono e lo stesso Ambrogio, il vero fon-

² Delle quali dà conto Cupperi 2007, preceduto da E. Brivio, *L'acquisizione del Crocifisso al Duomo* in E. Brivio (a cura di), *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 1997, pp. 131-142.

³ Su Ariberto di Intimiano vescovo e committente restano fondamentali C. Violante, *La società milanese nell'età precomunale*, Bari 1953, *passim*; G.L. Barni, *Dal governo del vescovo a quello dei cittadini*, in *Storia di Milano*, III, Milano 1954, pp. 3-236; A. Ambrosioni, *Milano tra il primo e il secondo millennio*, in Brivio (a cura di), 1997, pp. 37-46; B. Brenk, *Ariberts mailandische kunstpolitik*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Colloque international (2-6 mai 1983), (a cura di) X. Barral I Altet, Paris 1987, pp. 101-120; Idem, *La committenza di Ariberto d'Intimiano*, in *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, C. Bertelli (a cura di), Milano 1988, pp. 124-155; G.A. Vergani, "Omne regnum italicum ad suum disponebat nutum": *Ariberto d'Intimiano, vescovo, guerriero e committente*, in Brivio (a cura di), 1997, pp. 47-56; S. Bandiera, *Ariberto, tra vecchio e nuovo millennio*, in Brivio (a cura di), 1997, pp. 57-88; G.A. Vergani, *Ariberto d'Intimiano: arcivescovo e committente nella Milano dell'XI secolo*, in A. Tomei (a cura di), *Evangelario di Ariberto. Un capolavoro dell'oreficeria medievale lombarda*, Milano 1999, pp. 23-49; E. Lampugnani, *Ariberto custos a Galliano e arcivescovo a Milano. La personalità storica di un committente artistico attraverso i suoi "ritratti"*, in "Archivio Storico Lombardo", 129, 2003, pp. 11-48, oltre naturalmente ai saggi raccolti nel volume *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, con particolare riguardo a S. Lomartire, "Ut aula Domini resplendeat". *Riflessioni su Ariberto committente*, *Ibidem* pp. 41-69 e M. Beretta, *L'immagine di Ariberto nell'XI secolo*, *Ibidem* pp. 519-527.

datore e patrono della chiesa milanese che, come hanno sottolineato gli studi, fu l'indiscusso modello di riferimento di Ariberto, la figura alla quale il presule della prima metà dell'XI secolo volle improntare la propria personalità e la propria azione politica e pastorale⁴.

Proprio sant'Ambrogio sarà, del resto, anche l'ultimo nome che egli pronuncerà in punto di morte, almeno stando al cronista Landolfo Seniore, che nella sua *Mediolanensis Historia* (un testo che ripercorre le vicende di Milano e della sua diocesi dal 375 al 1085) narra come, accomiatandosi dal mondo nel gennaio 1045, l'arcivescovo avrebbe manifestato una grande serenità di spirito davanti a coloro che lo circondavano, nella certezza che "Ego enim ad pedes beati Ambrosii mei et vestri patris securus pergo" [io infatti mi avvio sicuro ai piedi del beato Ambrogio, padre mio e vostro]⁵.

Proiettandosi con la mente oltre le soglie dell'esistenza, sul letto di morte Ariberto immagina quindi il momento successivo al proprio trapasso come un viaggio che lo porterà a prostrarsi ai piedi di sant'Ambrogio. Si tratta di un'immagine assai significativa, poiché evoca il gesto rituale della *prostratio*, volto a esprimere la sottomissione a una superiore autorità sacra, che dopo aver avuto un'altalenante fortuna negli ambienti ecclesiastici e nell'iconografia carolingia – si pensi al mosaico absidale della chiesa di Santa Maria in Domnica a Roma, dell'età di papa Pasquale I (817-24), o all'affresco con l'abate Epifanio genuflesso ai piedi del *Crocifisso* nella cripta di San Vincenzo al Volturno (824-42) – verrà rivendicato come prerogativa esclusiva del papa da parte di Gregorio VII (1073-85), per diventare quindi pratica corrente a partire da Callisto II (1119-24), come tangibile manifestazione del potere e dell'autorità sovrana del pontefice, sulla base del valore simbolico che il rituale della *proskynesis*, da cui la *prostratio* deriva, aveva recuperato nell'etichetta della corte imperiale d'occidente tra la fine del X e la prima metà dell'XI secolo.

⁴ Cfr. in questo senso Violante 1953, *passim*, seguito da tutti gli studiosi che si sono occupati dell'argomento.

⁵ Landolfo, *Landulphi Senioris Mediolanensis Historia libri quatuor*, in RIS, L.A. Muratori (a cura di), IV/II, Bologna 1942, p. 32.

Un'esemplare manifestazione di questo recupero d'età ottomiana è riconoscibile nella figurazione intagliata sulla celebre *Placchetta Trivulzio* delle Civiche Raccolte d'arte applicate del Castello Sforzesco di Milano (fig. 3). Si tratta, com'è noto, di una piccola placca in avorio (14 x 10 cm), forse pertinente in origine alla preziosa legatura di un codice liturgico, riconosciuta da tempo come uno dei capolavori prodotti dall'officina monastica installata nel X secolo presso la basilica milanese di Sant'Ambrogio⁶. Raffigura l'omaggio a Cristo della famiglia di un imperatore Ottone, come indica l'iscrizione "Otto imperator" in lettere capitali incisa sul listello di base. Al centro della placca è il Cristo in Maestà, frontale e ieratico, in atto di reggere con la sinistra un libro aperto, mentre con la destra accoglie l'imperatore. Lo affiancano due angeli in volo con le mani velate in segno di rispetto per la sua sacralità, oltre a San Maurizio e alla Vergine, che con una mano presentano, indicandoli, i membri della famiglia imperiale inginocchiati ai piedi di Cristo. In base alla loro età apparente, questi ultimi vengono identificati con Ottone II (973-83), sua moglie Teofano e il figlio Ottone III (983-1002), qui effigiato come un bimbo di 3 o 4 anni con la testa cinta da una corona, come i genitori. Ciò induce a datare l'opera al 983 e a metterla in relazione con la morte di Ottone II, avvenuta a Roma in quell'anno a seguito di un improvviso attacco di malaria, e con l'incoronazione veronese di Ottone III a re d'Italia che l'aveva immediatamente preceduta. La placca si configura perciò come un'immagine commemorativa e trionfale allo stesso tempo, in cui, alla presenza della moglie e del figlio, è presumibilmente rappresentata la *Commendatio animae* di Ottone II, cioè l'ingresso dell'imperatore in Paradiso, scortato dal santo protettore della dinastia, Maurizio.

Molto interessante è allora il gesto di Ottone che, prostrato in ginocchio, bacia il piede di Cristo. Si tratta proprio della

⁶ Su quest'opera e il soggetto raffigurato cfr. da ultimo C.T. Little, *Avori milanesi del X secolo*, in Bertelli (a cura di), 1988, pp. 84-88; G.A. Vergani, *scheda n. 10*, in *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 1993, p. 264 (con completa bibliografia) e C. Bertelli, *Una regione italiana nel Medioevo europeo*, in Idem, (a cura di), *Lombardia Medievale. Arte e architettura*, Milano 2002, p. 71.

cosiddetta *Proskynesis*, un rituale di omaggio e sottomissione al sovrano proprio del cerimoniale di corte, la cui origine risale alle antiche civiltà del vicino Oriente, da cui era poi passato nel tardo impero romano e di qui a Bisanzio, donde sarebbe riaffiorato in Occidente in età carolingia e poi, ancora e con maggiore evidenza, dopo le nozze celebrate nel 972 tra Ottone II e la principessa Teofano, figlia dell'imperatore di Bisanzio Romano II. Nell'ottica dell'*ordo* feudale e gerarchico della società allora in vigore e in relazione a questo percorso di trasmissione, il gesto di Ottone II assume perciò un rilievo peculiare e attribuisce un preciso significato simbolico alla figurazione: sottoponendosi al rituale della *proskynesis*, cioè prostrandosi e baciando il piede del Salvatore, il sovrano tedesco, suprema autorità dell'Occidente, manifesta infatti in termini espliciti di essere nient'altro che un "creato", un vassallo di Cristo, di cui riconosce la superiorità di grado e sacralità. Come egli è imperatore sulla terra, l'altro lo è nei cieli e nell'universo, ed è dal suo potere e dalla sua autorità di *Rex regum et Dominus dominantium* che discendono tutti gli altri poteri, ivi compresi quelli detenuti dall'imperatore, che in tal modo rimarca però anche l'investitura divina della propria sovranità, manifestando con chiarezza l'ideologia dominante nella concezione della trasmissione dei poteri in vigore nella società feudale. A ribadire il concetto, di fronte a Ottone II la vedova Teofano sostiene il piccolo Ottone III, nuovo re d'Italia e imperatore di Germania, che si protende verso il piede di Cristo, quasi impaziente di baciarlo a sua volta dopo il padre, di cui ha ereditato titoli e prerogative.

La situazione illustrata nella *Placchetta Trivulzio* è la stessa cui fanno riferimento le ultime parole che secondo Landolfo Seniore sarebbero state pronunciate da Ariberto, solo con altri protagonisti: lo stesso Ariberto al posto di Ottone II e sant'Ambrogio al posto di Cristo. Ciò che si affaccia alla mente del presule prima di morire è la speranza di poter baciare i piedi del fondatore della chiesa milanese, a ribadire in tal modo la propria devozione nei confronti del santo, ma ad affermare nel contempo, insieme alla propria subordinazione rispetto al patrono della città, anche la linea di continuità che lo lega ad esso, ovvero la diretta discendenza della propria autorità e della

propria azione da quelle di sant'Ambrogio, di cui Ariberto si considera non solo un prosecutore, ma in un certo qual modo un "creato", alla stregua di Ottone II nei confronti di Cristo.

Si tratta, a ben vedere, di una sorta di proiezione della propria identità su quella di sant'Ambrogio che, com'è stato rimarcato dagli studi, è ben presente nella condotta di Ariberto nel corso di tutta la vita, sia negli anni dell'episcopato, sia in quelli precedenti, come fanno ragionevolmente intendere le testimonianze documentarie e le cronache dell'epoca, ma anche i manufatti artistici che egli ebbe occasione di commissionare, alcuni dei quali sono giunti fino a noi, mentre di altri ci resta solo il ricordo o la memoria visiva.

In queste opere Ariberto, che aveva certamente un'alta coscienza del proprio ruolo e della propria forza, si celebra con una serie di ritratti, quattro per l'esattezza, che ci permettono di capire che egli non agiva solo in veste di committente ma molto probabilmente anche come ideatore dei programmi figurativi svolti nei singoli manufatti, che tra le altre cose intendevano esaltarne la personalità, presentandola non solo come quella di un potente prelado e arcivescovo di Milano, quanto piuttosto come quella del vicario di Ambrogio se non addirittura di un vero e proprio "alter Ambrosius".

Non insisto in questa sede sull'analisi delle opere e dei ritratti in questione, cui del resto è già stato dedicato ampio spazio dalla storiografia recente⁷. Ricordo solo che i manufatti in oggetto sono, in ordine cronologico, la chiesa di San Vincenzo a Galliano, la Pace di Ariberto del Tesoro del Duomo di Milano, il Crocifisso del vicino Museo del Duomo e una scomparsa coperta di Evangelionario già conservata nel Tesoro del Duomo di Monza.

A Galliano, com'è noto, Ariberto aveva fatto ristrutturare e decorare nel 1007 la chiesa di San Vincenzo, di cui era custode, con un intervento il cui culmine qualitativo è concordemente riconosciuto nei dipinti dell'abside⁸, dominati al centro

⁷ Per quanto riguarda i quattro ritratti di Ariberto, si vedano in particolare Lampugnani 2003 e Beretta 2007.

⁸ Per la sconfinata bibliografia relativa agli interventi aribertiani nella basilica di San Vincenzo a Galliano si rimanda in particolare ad AA.VV., *Galliano. Mille anni di storia*, Cantù 1995, pp. 197-214; Vergani 1999, pp. 23-50 e Lomartire 2007, pp.

del catino dalla figura del Cristo in mandorla affiancato dalle schiere di virtù, precedute a loro volta dai profeti Geremia ed Ezechiele che si inchinano davanti al Pantocratore, mentre nel registro sottostante si svolgono le Storie di San Vincenzo, chiuse a destra da sant'Adeodato che presenta a Cristo il giovane Ariberto nell'atto di offrire un modello della chiesa da lui fatta ristrutturare e decorare⁹ (fig. 4).

Realizzata probabilmente verso il 1020-30 e così chiamata per essere stata utilizzata per secoli come tavola per il bacio della pace durante le celebrazioni solenni nella cattedrale milanese, la Pace di Ariberto è invece costituita da due valve separate, diverse per dimensioni, materiali, caratteri e uso originario: una maggiore (fig. 5), in lamine d'oro ornate da filigrane, perle, pietre preziose, paste vitree e smalti; l'altra minore (fig. 6), in lamine d'argento dorato lavorate a sbalzo. Si ritiene che la prima fosse in origine il coperchio di una cassetta liturgica che conteneva un *Evangelario* di cui la seconda costituiva la coperta superiore¹⁰. Dominata da un cromatismo acceso, che scaturisce dal contrasto tra l'oro e le dominanti blu, verde e rossa degli smalti, la coperta maggiore sviluppa un programma iconografico centrato sul tema della morte di Cristo come garanzia di salvezza per l'umanità, cui alludono la scritta "*lux mundi*" sulla croce centrale, perno del sistema decorativo e simbolico del manufatto, e i soggetti degli smalti figurati disposti tutto in-

51-59. Com'è ormai concordemente riconosciuto dalla critica, l'erezione del battistero di San Giovanni annesso alla basilica di Galliano va invece riferita a una successiva campagna di interventi, databile con ogni probabilità dopo l'elezione di Ariberto alla cattedra episcopale milanese: su questo punto cfr. in particolare Vergani 1999, pp. 32-33; Lomartire 2007, p. 57; M. Rossi, *Il rinnovamento architettonico della basilica di San Vincenzo e il battistero di San Giovanni battista a Galliano*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 93-99.

⁹ Sugli affreschi di Galliano, il loro programma e i loro autori si vedano da ultimo Lomartire 2007, pp. 51-57 e M. Beretta, *Il programma spirituale delle pitture murali di San Vincenzo a Galliano. Tracce di un percorso iconografico*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 101-121 (con ampia bibliografia).

¹⁰ Questa ipotesi è stata tuttavia messa recentemente in dubbio, con ottimi argomenti, da Lomartire 2007, p. 65 e C. Maggioni, "*Fulgeat ecclesie*": *le committenze orafe di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 278-287, che propongono di riconoscere nelle valve le due coperte dello stesso *Evangelario*, per quanto realizzate, secondo la Maggioni, a breve distanza tra di loro.

torno¹¹. Eseguita da vari artefici, l'opera recepisce con duttilità suggestioni lombarde, bizantine e germaniche, fondendole in una sintesi di altissima tenuta formale, i cui dati peculiari sono uno squisito senso narrativo e una complessa sintassi compositiva che prelude a quella romanica. Di impianto più semplice, ispirato nella composizione delle sue due sole scene agli sbalzi dell'altare d'oro e agli stucchi del ciborio di Sant'Ambrogio, la coperta argentea è intonata invece a uno stile scabro, segnato da una resa schematica e lineare delle forme. Anziché su temi dottrinali, il soggetto vi punta inoltre su contenuti di natura politica e istituzionale: la corrispondenza tra la figura del Messia in alto e di sant'Ambrogio nel registro sottostante sembra infatti alludere alla posizione del santo arcivescovo di Milano, e per traslato anche dei suoi successori, come vicario di Cristo in terra, manifestando per immagini i fondamenti ideologici dell'operato di Ariberto, centrato sul riconoscimento del primato della chiesa di Milano su tutte le altre d'Italia. Le idee del presule trovano espressione anche nel motto "lex et pax" del cartiglio sostenuto da Cristo, che è quasi una sintesi del programma d'azione perseguito dall'arcivescovo, sicché l'intera figurazione assume il carattere di un proclama, volto ad affermare il valore di Ariberto nel contesto politico e spirituale dell'impero, reso in termini ancora più espliciti dall'apparire del suo ritratto nel registro superiore, dove egli si fa rappresentare mentre offre l'*Evangelario* appena realizzato al Messia, che alza la mano destra sulla sua testa, in un gesto di protezione e benedizione esemplato su quello che caratterizza la figura del Redentore nelle scene con la *Missio apostolorum* dei sarcofagi paleocristiani, a partire da quello, che doveva essere ben noto al committente, comunemente detto di Stilicone conservato *ab antiquo* nella basilica milanese di Sant'Ambrogio, come a voler sancire l'identità del presule quale nuovo apostolo, inviato e legittimato nella sua missione politica e spirituale direttamente da Cristo¹².

¹¹ Per il programma iconografico di questa coperta cfr. G.A. Vergani, *scheda n. 23a*, in *Milano e la Lombardia*, cit., 1993, pp. 282-283; Idem 1999, p. 37; M. Bussagli, *L'Evangelario di Ariberto d'Intimiano. Percorsi iconologici*, in A. Tomei (a cura di), 1999, pp. 81-105; Maggioni 2007.

¹² Su questi temi cfr. G.A. Vergani, *scheda n. 23b*, in *Milano e la Lombardia*, cit., 1993, pp. 283-284; Idem 1999, p. 37; Bussagli 1999; Lampugnani 2003; Maggioni 2007.

La stessa riduzione delle forme entro sistemi semplici ed essenziali ritorna nella resa delle figure della Vergine, di san Giovanni e dello stesso Ariberto nel *Crocifisso* in rame dorato e argentato realizzato per la chiesa di San Dionigi, ora al Museo del Duomo¹³. Identificato dalla scritta “Aribertus indignus archiepiscopus” di cui ho già avuto modo di chiarire il significato retorico¹⁴, il ritratto del presule compare qui in basso, sotto i piedi di Cristo, colto in questo caso nell’atto di offrire un modello di chiesa a tre navate con tre torri che si riferisce probabilmente al progetto di rifacimento di quella di San Dionigi che Ariberto aveva messo in cantiere ma che forse non venne mai portato a termine per il precipitare della situazione politica interna di Milano¹⁵, tanto che nel 1041 l’arcivescovo fu costretto a lasciare la città per rifugiarsi in esilio a Monza, dove restò relegato fino al dicembre 1044, quando il ristabilirsi di pacifici rapporti tra *cives* e *capitanei* gli permisero di rientrare nella metropoli, ma solo per morirvi nel gennaio del 1045.

Nonostante le difficoltà del momento, anche a Monza Ariberto continuò a promuovere l’esecuzione di opere preziose, caratterizzate da complessi programmi iconografici e da figurazioni autoreferenziali. Nel tesoro della basilica monzese si conservava infatti un *Evangelario* fatto realizzare dal presule, con una legatura in oro, pietre preziose e smalti figurati su un lato, probabilmente in argento dorato sull’altro. Razziata nel

¹³ Sul *Crocifisso*, oltre a Brivio (a cura di), 1997, dove si fornisce un’ipotesi di datazione intorno al 1039, cfr. ora K.C. Schuppel, *Fede e iconografia: le croci di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 296-304, che propone una datazione più alta, in connessione con la fondazione verso il 1023 del monastero di San Dionigi promossa dall’arcivescovo.

¹⁴ Cfr. Vergani 1997, pp. 47-48. Una diversa interpretazione è offerta tuttavia da A.R. Calderoni Massetti, *Oreficerie in area lombarda nei secoli XI e XII: continuità e innovazione*, in *Medioevo: arte lombarda*. Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), A.C. Quintavalle (a cura di), Milano 2004, p. 60, seguita da L.C. Schiavi, “*Ubi elegans fundaverat ipse monasterium*”. *L’architettura ecclesiastica negli anni dell’arcivescovo Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 202-203.

¹⁵ Cfr. G.A. Vergani, *Ariberto e il modello di San Dionigi*, in Brivio (a cura di), 1997, pp. 89-97. Pareri diversi ma non inconciliabili sulla struttura della chiesa sono stati avanzati da C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma 1997, pp. 79-80 e Schiavi 2007, pp. 200-207.

1796, l'opera fu portata a Parigi, dove venne rubata e distrutta nel 1804. Della sua esistenza e dei suoi caratteri siamo tuttavia informati grazie a un'incisione pubblicata nel 1760-65 dal Giulini, da cui apprendiamo che la valva principale era occupata da una scena con la *Deposizione di Cristo dalla croce* circondata da gemme e smalti simili a quelli della coperta aurea di Milano, mentre sull'altra, forse copia seicentesca dell'originale, entro una cornice con iscrizioni e con i busti clipeati dei quattro Dottori della Chiesa posti negli angoli, apparivano in alto il Cristo in Maestà entro una mandorla circondata dai simboli degli Evangelisti e in basso i santi Giovanni Battista e Ambrogio nell'atto di presentare al Messia l'anziano Ariberto, inginocchiato a destra, a mani giunte e con lo sguardo rivolto verso il Pantocratore¹⁶. E se la presenza del Battista si spiega con la destinazione dell'*Evangelario* alla basilica monzese che gli era dedicata, quella di sant'Ambrogio, che tra l'altro pone la mano sinistra sulla spalla del presule in atto di protezione, rimanda invece al ruolo di Ariberto come erede del grande arcivescovo e sommo rappresentante della Chiesa milanese, di cui Ambrogio era riconosciuto quale effettivo fondatore e quale simbolo per eccellenza.

Non si tratta di una novità. Già nella Pace del Duomo di Milano, realizzata circa vent'anni prima, l'immagine di sant'Ambrogio compare infatti ben due volte: in coppia con il fratello san Satiro nei due piccoli smalti che affiancano quello con l'*Anastasi* alla base della legatura aurea, e al centro del registro inferiore di quella argentea, dove invece gli fanno compagnia i santi Gervasio e Protasio. In entrambi i casi si tratta di una scelta iconografica volta sia a manifestare la destinazione milanese dell'oggetto, sia a dichiarare che la Chiesa a cui rimanda il programma figurativo non è solo quella universale, ma anche quella ambrosiana, di cui Ambrogio, Satiro, Gervasio e Protasio sono simboli.

Quello che forse non è mai stato adeguatamente sottolineato, tuttavia, è che la scelta di questi santi potrebbe anche allu-

¹⁶ Per la scomparsa legatura monzese vedi in particolare Lampugnani 2003, pp. 40-43 e Schuppel 2007, pp. 304-307.

dere all'originaria destinazione del manufatto alla basilica di Sant'Ambrogio, dal momento che questo era l'edificio in cui i quattro santi effigiati erano stati sepolti: san Satiro nel sacello di San Vittore in Ciel d'oro accanto alla chiesa; Ambrogio, Gervasio e Protasio sotto l'altare maggiore, inizialmente in due tombe distinte e poi, dall'età carolingia, in un sarcofago di porfido di riuso che l'arcivescovo Angilberto II aveva fatto inserire all'interno dell'altare d'oro commissionato a Vuolvinio, nel quale i loro corpi erano rimasti anche dopo che nella seconda metà del X secolo l'altare era stato spostato di quota e posto sopra il sarcofago. Ora, com'è noto, secondo la tradizione agiografica le spoglie dei martiri Gervasio e Protasio erano state trovate per ispirazione divina dallo stesso Ambrogio nel cimitero vicino a Porta Vercellina e trasferite nella basilica *ad martirum* che egli aveva appositamente fondato nel 386 per ospitarle e nella quale aveva poi stabilito di essere lui stesso sepolto in una tomba accanto a quella dei due martiri e quindi sotto l'altare, con una scelta ispirata forse all'esempio di Costantino, che nel 337 si era fatto inumare sotto l'altare al centro della chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli (circondato da dodici *signa* simboleggianti i dodici apostoli, a dichiarare la propria identità di tredicesimo apostolo se non di *alter Christus*), e che come in quel caso aveva suscitato reazioni scandalizzate nella popolazione, da tempo abituata alle sepolture presso i corpi santi, ma non a una collocazione così sacra e eminente, per giustificare la quale Ambrogio aveva dovuto ricordare che quello era il luogo in cui aveva celebrato la messa per tanti anni e quindi quello più degno e adatto a conservare le sue spoglie in attesa della resurrezione finale e della salvezza eterna, secondo un'interpretazione che aveva poi fatto scuola e aveva quindi trovato ampio seguito nell'episcopato di rango, e non solo in ambito milanese¹⁷. Su questa base, ricordo tra l'altro che all'inizio dell'VIII secolo il re longobardo Liutprando aveva fatto trasferire dalla Sardegna le reliquie di Sant'Agostino, deponendole sotto l'altare maggiore

¹⁷ Su questi temi cfr. R. Krautheimer, *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Torino 1987, passim.

della chiesa di San Pietro in Ciel d'oro a Pavia, la città che nel frattempo era stata eletta a capitale del *Regnum Italiae*.

Ora, come sappiamo, Ariberto era rampollo di una famiglia dell'alta nobiltà lariana di discendenza longobarda e come tale aveva avuto la possibilità di entrare, giovanissimo, a far parte del collegio dei canonici del duomo di Milano, l'accesso al quale era riservato solo ai membri delle più illustri famiglie baronali della diocesi. Attestato fin dal 999 come suddiacono del duomo di Milano, era stato poi nominato anche custode della piccola basilica di San Vincenzo a Galliano, sede plebana a pochi chilometri dalla località di Intimiano su cui la sua famiglia deteneva diritti feudale e da cui traeva il nome¹⁸. Questo doppio ruolo istituzionale del giovane prelato è dichiarato in termini espliciti nell'epigrafe commemorativa della cerimonia di consacrazione della chiesa fatta realizzare dallo stesso Ariberto alla fine dei lavori promossi nel 1007 e ancora oggi conservata nella navatella nord dell'edificio: "+ VI nonas iulias translacio / sancti Adeodati et dedicatio istius / ecclesiae. Et ibi requiescunt / in pace bonae memoriae Ecclesius / et Manfredus presbiteri seu / Sevinus diaconus qui fuerunt / inventi iusta sepul / crum ipsius sancti Adeodati. / Anni domini DDVII indizione V / tempore domini Ariberti de / Antimiano et subdiaconi / sanctae mediolanensis ecclesiae / et custodis istius ecclesiae / Seu tempore Henrici re / gis" [+ Il 2 luglio. Traslazione di sant'Adeodato e dedicazione di questa chiesa. E qui riposano in pace di buona memoria Ecclesio e Manfredo, sacerdoti, Savino diacono, che furono trovati presso il sepolcro di questo sant'Adeodato. Nell'anno del Signore 1007, indizione quinta, al tempo del signor Ariberto da Intimiano suddiacono della santa chiesa di Milano e custode di questa chiesa. Ovvero al tempo di re Enrico].

Oltre ad attestare le cariche di suddiacono del Duomo di Milano e di custode di Galliano ricoperte da Ariberto, se interpretata nel contesto del clima e degli avvenimenti dell'e-

¹⁸ Un'aggiornata sintesi sulla famiglia e la figura giovanile di Ariberto è offerta da M. Basile Weatherill, *Una famiglia "longobarda" tra primo e secondo millennio: i "da Intimiano"*. *I parenti e le proprietà di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 311-333.

poca questa epigrafe fornisce altre preziose informazioni per indagare più a fondo il significato dell'operazione che il giovane ma certo già ambizioso prelado aveva probabilmente voluto attuare a Galliano, svelando in particolare un disegno di riqualificazione e di promozione simbolica del sito che egli riteneva forse di poter utilizzare quale trampolino di lancio per la propria futura affermazione ai vertici della gerarchia diocesana e della feudalità metropolitana. Un disegno che già a questa data ha tutta l'apparenza di essere ispirato da un lato alla figura e all'opera di sant'Ambrogio e dall'altro al modello della basilica ambrosiana.

In effetti, con la consacrazione del 2 luglio 1007 si erano chiusi i lavori di ristrutturazione della basilica di Galliano che Ariberto aveva allora promosso e che, come è stato ormai provato, si erano concretizzati, dal punto di vista architettonico, nell'erezione di una torre campanaria sulla facciata (scomparsa ma attestata da una litografia pubblicata nel 1835 da don Carlo Annoni), nella creazione di un quadriportico davanti all'edificio (scomparso ma riconosciuto da prospezioni archeologiche), nell'aggiunta di due piccole absidi in testa alle navatelle (distrutta nell'Ottocento quella di destra) e nella ricostruzione dell'abside principale, che venne allora abbattuta e sostituita con una struttura più ampia, internamente articolata sui due livelli della cripta interrata e del presbiterio rialzato, posti a quote sfalsate rispetto al piano dell'aula, secondo un impianto che, come ha sottolineato il Tosco, rappresentava una novità assoluta, a questa data, nel contado di Milano¹⁹. Novità che trova tuttavia il suo modello nell'aspetto che in quello stesso momento doveva avere la basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Fondata nel 386, essa aveva infatti subito importanti interventi di ristrutturazione tra il IX e il X secolo. In età carolingia, in particolare, erano stati eretti in lato ovest la torre dei monaci presso la facciata (cui solo nel XII secolo si aggiungerà quella dei canonici) e il cosiddetto quadriportico anspertiano, mentre sul lato est l'abside originale era stata sostituita con un'abside più grande, affiancata da due absidio-

¹⁹ Cfr. Tosco 1997, pp. 79-80.

le e preceduta da uno spazio coperto da una volta a botte, agganciato a sua volta al corpo longitudinale che conservava invece l'antico impianto basilicale a tre navate divise da due sequenze di arcate impostate su colonne. Verso il 970-75, infine, si era provveduto all'apertura della cripta semi interrata e all'innalzamento del presbiterio²⁰.

A ben guardare, la struttura che ne doveva risultare è riflessa in termini essenziali ma perfettamente riconoscibili nell'impianto assunto dalla chiesa di San Vincenzo in seguito ai lavori promossi dal giovane custode, che sembrerebbe perciò aver voluto fare di questo edificio (che aveva tra l'altro eletto a mausoleo familiare, come indicherebbero i graffiti ritrovati)²¹ una replica della basilica ambrosiana, simbolo dell'identità e del prestigio della Chiesa milanese, nell'intento forse di trasformare la stessa Galliano in una sorta di Milano *altera*, così come Milano era ormai da secoli percepita in ambito locale come una Roma *secunda*, cui nel IV secolo aveva sottratto sia il ruolo di capitale dell'impero, sia quello di centro egemone della cristianità, in questo caso grazie all'azione di Sant'Ambrogio. Se così fosse, saremmo in presenza di un'operazione di alto valore simbolico, programmata dal giovane suddiacono per promuovere la propria immagine e spianarsi la strada verso quella candidatura ad arcivescovo che sarebbe in effetti giunta undici anni dopo.

Ulteriori indizi a favore di questa interpretazione dell'operazione sono forniti proprio dalla lapide del 2 luglio 1007, o meglio dai fatti che essa illustra, secondo un'interpretativa che ho già avuto modo di introdurre in altra sede²², in sintonia con alcune osservazioni di Marco Sannazaro²³, e che vorrei qui approfondire partendo dalla notazione relativa alla strana chiusura del testo, in cui, mentre non si fa alcun cenno all'arcivescovo di Milano, si ricorda invece che il ritrovamento

²⁰ Cfr. in questo senso C. Bertelli, *Sant'Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo*, in Bertelli (a cura di), 1988, pp. 16-81.

²¹ Per i quali cfr. da ultimo M. Petoletti, *Voci immobili: le iscrizioni di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 140-141.

²² Cfr. Vergani 1997, pp. 48-49 e Idem 1999, pp. 28-32.

²³ Cfr. M. Sannazaro, *Antiquitates Galiani. Epigrafi ed altro nella datazione della prima chiesa di Galliano*, in *Galliano. Mille anni di storia*, Cantù 1995, pp. 113-118.

delle sacre spoglie, la loro traslazione e la dedizione della chiesa sono avvenute ai tempi di Ariberto e di re Enrico. Per chi abbia familiarità con la diplomatica e l'epigrafia medievale tutto ciò suona abbastanza singolare, a meno di non volervi cogliere, accanto alla rivendicazione dell'iniziativa personale di un giovane prelato che agisce in assoluta autonomia rispetto alle direttive della curia, anche la dichiarazione di un rapporto autonomo e diretto tra il committente e l'imperatore: rapporto difficile però da sostenere nel caso in cui Ariberto fosse allora solo uno dei vari suddiaconi della cattedrale ambrosiana e non già invece – in virtù sia della potenza della propria famiglia, sia delle proprie doti, delle proprie capacità e dei propri legami personali – un personaggio di primo piano nella società milanese come esponente di punta di quel partito imperiale che dalla morte di Ottone III nel 1002 era fieramente impegnato ad appoggiare i diritti di Enrico II di Germania contro le pretese di Arduino d'Ivrea sulla corona d'Italia. Ruolo, questo, che trova conferma in successivi indizi, come la lettera inviata nel 1016 dall'arcivescovo Leone di Vercelli all'imperatore Enrico II per assicurargli la fedeltà dei milanesi nel nome di un prete Ariberto che la storiografia tende a identificare risolutamente con il nostro prelato, la posizione del quale deve in effetti essere cresciuta talmente nel corso di questi anni, da assicurargli la riconoscenza perenne dell'imperatore, tanto che, a coronamento del tutto, alla morte di Arnolfo II nel 1018 sarà proprio lui ad essere designato come nuovo vescovo di Milano "consultu maiorum civitatis ac dono imperatoriae potestatis"²⁴, cioè su indicazione dei maggiorenti della città, ovvero dei grandi esponenti della classe capitanale milanese, ma soprattutto con il beneplacito e il consenso della potestà imperiale dello stesso Enrico II. Potestà a cui Ariberto resterà legato per tutta la vita, come dichiarano due dei suoi cinque testamenti rimasti, uno del 1034, l'altro del 1044: successivi quindi di ben dieci e venti anni rispetto alla morte dell'imperatore, ma nei quali Enrico II è ancora ricordato come

²⁴ Arnolfo, *Arnulphi Gesta Archiepiscoporum Medionalensium*, in MGH, Hannover 1848 (ed. cons. Nachdruck 1936), II, p. 1.

referente di canti e preghiere di suffragio che vengono ordinate al clero beneficiato dal presule²⁵, nell'ottica di una relazione personale che rientra di fatto nel clima dell'organizzazione feudale della società dell'epoca, ma che in questo caso appare così stabile e profonda da fare quasi rivivere quella altrettanto diretta e continuativa che nella seconda metà del IV secolo aveva caratterizzato i rapporti tra l'imperatore Teodosio e sant'Ambrogio, che già da questo momento sembra quindi emergere come l'ideale modello di riferimento su cui Ariberto struttura il proprio operato.

Ma c'è di più. Dal testo dell'epigrafe del 1007 si apprende infatti che la cerimonia di consacrazione della rinnovata chiesa di Galliano aveva avuto luogo in consentaneità con la traslazione delle spoglie di sant'Adeodato, che Ariberto aveva ritrovato nella stessa chiesa insieme a quelle dei preti Ecclesio e Manifredo e del diacono Savino, rinvenute presso il sepolcro del santo. Secondo una pia leggenda probabilmente sorta in quell'occasione e registrata poi alla fine del Duecento dal *Liber Notitiae Sanctorum* di Goffredo da Bussero²⁶, il ritrovamento non era stato casuale ma era invece dovuto all'ispirazione divina, come era già accaduto a sant'Ambrogio in relazione alla scoperta dei corpi di san Gervasio e Protasio: come a Milano, anche a Galliano era stato infatti lo stesso Sant'Adeodato ad apparire in sogno a un prete di cui non è tramandato il nome, ma che tutto lascia supporre fosse lo stesso Ariberto, indicandogli il luogo della propria sepoltura, che venne di fatto ritrovata davanti all'altare dell'antica pieve, con accanto "in sepolture singole, i corpi del venerabile sacerdote Manifredo e di Ecclesio"²⁷, cioè con una disposizione che richiama, a mio giudizio in modo per nulla casuale, l'originaria sistemazione dei corpi santi di Ambrogio, Gervasio e Protasio presso l'altare ambrosiano di Milano.

²⁵ Sul tenore di questi documenti cfr. M. Basile Weatherill, "Unde futuram mercedem accipiat". *I testamenti di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 449-461.

²⁶ Cfr. Goffredo da Bussero, *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, M. Magistretti, U. Monneret de Villard (a cura di), Milano 1817, col. 37 bis.

²⁷ *Ibidem*. Su questo tema cfr. anche Sannazaro 1995.

Recuperate le spoglie del santo e degli altri prelati, Ariberto aveva allora provveduto a deporle sotto l'altare della cripta appositamente creata in quell'occasione e disposta in modo da permettere ai fedeli di visitarvi le reliquie, esattamente come accadeva nella basilica milanese di Sant'Ambrogio, utilizzando inoltre l'originaria lapide funeraria di Adeodato in funzione di mensa d'altare, come ricorda sempre il *Liber Sanctorum*²⁸. Al di sopra, al centro del presbiterio, aveva quindi fatto ricollocare l'altare del VII-VIII secolo con le sue preziose reliquie, concludendo la riqualificazione dello spazio con il grandioso ciclo di affreschi dell'abside, di cui un'iscrizione dipinta alla base lo dice committente e che risulta dominato al centro del catino dall'immagine trionfale e teofanica del Cristo Pantocratore affiancato dalle schiere degli eletti (fig. 7). A ben guardare, a seguito di tali interventi, non solo l'impianto della zona presbiteriale della chiesa di Galliano finiva con il riprodurre, pur con qualche variante, quello che doveva allora caratterizzare la cappella maggiore della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, ma come là si imperniava su un asse mediano verticale che dai corpi santi depositi al centro della cripta saliva all'altare della celebrazione eucaristica al centro del presbiterio, per concludersi nella *Maiestas Domini* del catino absidale. A questo proposito ricordo che anche in Sant'Ambrogio la tomba dei santi era allora posta in asse sia con il soprastante altare d'oro, sia con la parte centrale del mosaico del catino absidale, giunto a noi molto alterato ma che Bertelli ritiene del IX secolo²⁹, dominato da un Cristo in trono affiancato da due angeli e dagli eletti, sintetizzati nelle figure dei santi Protasio e Gervasio. In entrambi i casi l'asse che lega questi tre livelli è analogo e si qualifica come una sorta di *axis mundi* che porta dal basso all'alto, dalla terra al cielo, dalla morte alla vita eterna, secondo un'impostazione che, come ha rilevato Marco Bussagli³⁰, ritroveremo nel 1020-1030 anche nella sequenza delle figura-

²⁸ Cfr. *Ibidem*.

²⁹ Cfr. C. Bertelli, *Opere d'arte per la chiesa ambrosiana. Il mosaico alla luce della tradizione apostolica milanese*, in *Il mosaico di Sant'Ambrogio*, C. Capponi (a cura di), Cinisello Balsamo 1997, pp. 6-18.

³⁰ Cfr. Bussagli 1999.

zioni che scandiscono l'asse mediano della coperta aurea della Pace di Ariberto, dove si susseguono, dal basso in alto, l'*Anastasi* (cioè il *Cristo al Limbo*) affiancata dai santi Ambrogio e Satiro (sepolti sotto la basilica ambrosiana), la *Crocifissione* (ovvero la visualizzazione del sacrificio di Cristo per la salvezza dell'umanità che è rievocata nella liturgia della messa celebrata presso l'altare) e infine l'*Ascensione*, con gli apostoli che guardano verso la *Maiestas Domini* posta al vertice della legatura. Espresso in termini figurativi nella coperta aurea ed invece tramite una scansione dello spazio, dell'arredo e delle immagini nel caso di Galliano, si tratta dello stesso percorso simbolico e figurale su cui era allora imperniato lo spazio più sacro della basilica di Sant'Ambrogio, che Ariberto sembra perciò voler esportare da Milano a Galliano, quasi a fare di questo centro un polo sacro parallelo a quello della grande basilica metropolitana.

Concorre probabilmente a questo intento anche la figura del santo coinvolto nell'operazione, cioè sant'Adeodato, che potrebbe non essere per nulla casuale. In realtà, com'è già stato dimostrato, le spoglie ritrovate nel 1007 dal giovane custode non appartenevano a un santo ma a un semplice sacerdote morto nel 525 all'età di 85 anni e sepolto nella primitiva chiesa di Galliano³¹. Lo dichiara con chiarezza l'epigrafe ritrovata sulla sua tomba, che Ariberto utilizza poi come mensa d'altare della cripta e che è ancora conservata nella navata sinistra, il cui testo recita: "Bonae Memoriae / Hic requiescit in pa / ce sanctae memoriae Adeo / datus presbiterus qui / vixit in seculo / annis plus minus LXXXV. Depositus / sub die VIII kalendas julii / Probo Iuniore vir clarissimus con / sul per indictione tertia [Alla Buona Memoria. Qui riposa in pace il sacerdote Adeodato di santa memoria, che visse nel secolo più o meno 85 anni; fu deposto il nono giorno delle calende di luglio (22 giugno), sotto il consolato di Probo Iuniore, uomo chiarissimo, nella terza indizione (cioè nell'anno 525)].

Sfruttando l'ambiguità delle abbreviazioni di cui l'iscrizione è infarcita e forzando in modo più o meno cosciente i dati epi-

³¹ Cfr. in particolare Sannazaro 1995 e Idem, *Il complesso religioso di Galliano prima di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano*, cit., 2007, pp. 71-85.

grafici, Ariberto scioglie però la formula del terzo rigo, ovvero “sanc(tae) m(emoriae) Adeodatus”, assolutamente consueta nell’epigrafia paleocristiana per i membri del clero, come se si trattasse di “sanctus martir Adeodatus”, sicché da semplice prete Adeodato diventa a tutti gli effetti un santo martire vissuto in età tardo-antica³², sul tipo di quelli di cui sant’Ambrogio aveva ritrovato i corpi nel cimitero di Porta Vercellina, trasferendoli poi nella basilica ambrosiana ad essi dedicata, alla quale le ristrutturazioni di Ariberto tendono ad assimilare la chiesa plebana di cui egli è custode. Un santo martire che poteva tra l’altro essere identificato, nello specifico, con il figlio di quel sant’Agostino da Ippona che dall’Africa era passato a Roma e quindi a Milano, dov’era stato battezzato da sant’Ambrogio e le cui spoglie erano state traslate all’inizio dell’VIII secolo da re Liutprando nella chiesa di San Pietro in Ciel d’Oro a Pavia, nell’intento di trasformare la città sul Ticino, ormai divenuta capitale del *Regnum Italiane*, in un polo sacro paritario e alternativo rispetto a Milano. In quest’ottica, però, nel clima di esaltazione delle memorie e della dignità imperiale della metropoli lombarda e della sua diocesi che caratterizza la prima metà dell’XI secolo, il ritrovamento delle supposte spoglie di sant’Adeodato a Galliano assume a tutti gli effetti la valenza di un’operazione attentamente programmata per fare di questa località una sorta di nuovo polo sacro, accanto a Milano e Pavia, e per trasformare di conseguenza l’artefice di questa scoperta, che guarda caso è il custode della chiesa, in una personalità di rilievo nel quadro della gerarchia ecclesiastica, destinandolo, grazie anche alla potenza della famiglia e ai suoi rapporti personali con Enrico II, a scalare i vertici della società, per raggiungervi un ruolo di assoluto protagonista, come in effetti accadrà nel giro di un decennio.

Ce n’è a sufficienza, a mio giudizio, per ripensare all’intervento di Ariberto in San Vincenzo come all’emblematica manifestazione d’avvio di quel piano di assimilazione della sua figura a quella di sant’Ambrogio su cui si incardinerà tutta la futura azione politica e pastorale del prelado. E se nelle inten-

³² Cfr. *Ibidem*.

zioni del suddiacono la sua figura doveva essere percepita fin da questo momento come quella di un “alter Ambrosius”, è possibile che allo stesso modo, con le ristrutturazioni e le decorazioni promosse, egli intendesse trasformare la chiesa di Galliano in una “copia” in senso medievale della basilica ambrosiana di Milano e, di conseguenza, promuovere la piccola località della Brianza al rango di una “Mediolanum altera”.



Fig. 1. Monumento funebre dell'arcivescovo Ariberto di Intimiano, Milano, Duomo.



Fig. 2. Il Crocifisso di Ariberto di Intimiano, rame dorato e argentato, 1040 ca, Milano, Museo del Duomo.



Fig. 3. Intagliatore milanese, La famiglia di Ottone II rende omaggio al Salvatore, avorio, 983 ca, Milano, Civiche Raccolte d'arte applicata.



Fig. 4. Ariberto offre il modello della chiesa di Galliano, dipinto murale, 1007 ca, Galliano, chiesa di San Vincenzo.



Fig. 5. Interno della chiesa di San Vincenzo a Galliano.



Fig. 6. Coperta dell'Evangelicario di Ariberto di Intimiano, lato posteriore, argento dorato, 1020-1030 ca, Milano, Tesoro del Duomo.



Fig. 7. Coperta dell'Evangelicario di Ariberto di Intimiano, lato anteriore, oro, smalti, pietre preziose, 1020-1030 ca, Milano, Tesoro del Duomo.