



## La tipologia: forma e significato

Accanto alla filologia, anche la tipologia è una questione nodale nell'esegesi del ponte di San Rocco per la complessità delle vicende edilizie che lo hanno interessato e che si riflettono nell'ambiguità delle valutazioni proposte dagli studiosi a questo riguardo. Se per Cassi Ramelli "più che un ponte controllato, data la scarsa portata della Molgora", l'edificio può essere infatti considerato "come raddoppio di rivellino ai due lati del fosso semiacqueo che circonda le mura dell'antico vico"<sup>1</sup>, per Merati, Mirabella Roberti e Perogalli sarebbe invece un tipico esempio di ponte fortificato, simile ad altre fabbriche lombarde coeve, come quella di Valeggio sul Mincio, cui lo accosta Perogalli, per sottolinearne però il carattere di episodio minore, o il distrutto "ponte di Azzone" a Lecco, con cui lo confronta invece Merati<sup>2</sup>. Il limite di queste classificazioni sta nell'aver privilegiato la fase trecentesca dell'organismo a scapito di quelle precedenti, sottovalutando in tal modo la complessità della struttura, non risolvibile nella sola accezione di ponte ma coinvolgente anche il tema della porta urbana, sia nella versione a torre singola, sia in quella a doppia torre passante aperta alla gola.

### Tipologia I: la morfologia

Nell'ottica di uno studio tipologico è quindi necessario ricorrere a una prospettiva diacronica che affronti il manufatto considerandone le principali mutazioni nel corso del tempo. Punto di partenza è l'individuazione della conformazione della fabbrica all'origine della sua vicenda, cioè nella tarda età imperiale, quando un ponte in muratura retto probabilmente da cinque arcate e da sei pile con fornic di scarico venne eretto sul Molgora, qualche centinaio di metri a est del *vicus* romano. Sostanzialmente conservatosi fino ai nostri giorni nella struttura portante (eccetto l'arcata est) e in varie porzioni del rivestimento, questo ponte presentava significative relazioni morfologiche e metrologiche con quello di Monza, di cui è in genere accettata una datazione al III-IV secolo, ma anche con manufatti precedenti, specie d'età augustea, come i quattro ponti del *castrum* di Foligno e quello di Boissezon, in Francia, anch'esso a cinque arcate, con pile munite di fornic e profilo a schiena d'asino<sup>3</sup>.

Un'affinità, questa, che non meraviglia se si tiene conto del fatto che per i ponti romani lungo corsi d'acqua secondari è attestata una permanenza nei tempi lunghi di forme e procedimenti costruttivi definiti fin dal I secolo a.C., con una coerenza tale da rendere spesso problematica l'esatta datazione delle sopravvivenze. Un ponte di questo tipo era anche quello di Vimercate. Strutturato in forme sobrie e prive di elementi ornamentali, esso aveva una funzione utilitaria a servizio di un percorso come quello da Monza a Trezzo d'Adda che arricchiva con un'importante diret-

trice di traffico la raggiera di strade proiettate da Milano verso i principali centri della pianura Padana. Il che sembra indiziare ancor più per una datazione del valico tra il III e il IV secolo, quando il ruolo di capitale dell'impero assunto da Milano dovette ripercuotersi in una vasta campagna di potenziamento delle attrezzature del contado<sup>4</sup>, non solo per garantire l'efficienza dei traffici portati da e verso la Metropoli, ma per proiettare oltre le mura della città quell'immagine di magnificenza della sede imperiale espressa non solo dai grandi monumenti pubblici del centro egemone ma anche attraverso l'organizzazione di un'efficiente rete di infrastrutture territoriali (strade, ponti, acquedotti, *mansiones*), percepite come strumenti apologetici dell'autorità imperiale<sup>5</sup>.

Il ponte di Vimercate si inserisce pertanto in una diffusa categoria di manufatti le cui peculiarità si manifestano solo nell'adattamento all'ampiezza e alla portata del corso d'acqua, così da garantirne l'uso indipendentemente dagli accadimenti climatici e idrologici. Di qui la sua probabile lunghezza di circa 35 metri, in relazione con un regime del Molgora presumibilmente più abbondante di quello attuale.

Nulla sappiamo sulle attrezzature di superficie di questo valico (per esempio archi d'accesso o di sbarramento), che non doveva comunque essere collegato con una cortina muraria data la distanza dall'abitato e la connotazione di quest'ultimo come semplice *vicus* pagense, quindi difficilmente fornito, anche in età tardo-antica, di un sistema perimetrale di fortificazioni.

Le attestazioni documentarie conducono invece a ritenere che nell'alto Medioevo l'insediamento dovette venir affiancato da un castello – sito nella zona nord-occidentale del centro storico, intorno alle chiese di Santo Stefano e di Santa Maria – da cui nell'895 l'imperatore Lamberto di Spoleto emanava un diploma con concessione di terre al suo fedele vassallo Amalgisio<sup>6</sup>.

Oltre al castello, attestato fino al 1190<sup>7</sup>, dalla metà dell'XI secolo cominciano a essere citate anche delle porte, innanzitutto quella di San Damiano, la cui esistenza è registrata in una pergamena del gennaio 1087<sup>8</sup>. S'è già detto come ciò lasci presumere l'erezione, già a questa data, sia di un primo sistema di difese, sia delle altre due porte di cui il borgo risulta munito in età medievale, quelle cioè di Moriano e de Burgo ricordate a partire dal 1153<sup>9</sup>. Le evidenze materiali non permettono tuttavia di sostenere nulla sul tipo e sul carattere di questi edifici, scomparsi senza lasciare traccia.

Sopravvive invece, inglobata nella torre ovest, la struttura di una porta a bassa torre passante aperta alla gola, con coronamento di merli guelfi e pianta trapezoidale, che dalle risultanze delle indagini stratigrafiche sembra databile tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo e che rappresenta

il primo importante intervento di ristrutturazione medievale di cui sia rimasta traccia nel complesso. Il quale, a questa data, doveva quindi presentarsi nelle forme di un ponte di pietra collegato a ovest con una porta pertinente al sistema difensivo dell'insediamento. Tale schema – che si rifà a quello in uso in età romana in centri fortificati di una certa importanza, come il *castrum* di Deutz, in Germania (310 d.C.), e che riappare anche nel Medioevo, come nella cittadella del nucleo protetto di Carcassonne, in Francia – trova la sua peculiarità nella particolare conformazione della porta, non costituita da un arco affiancato da due torri – come nei casi citati – ma da una bassa torre merlata aperta alla gola, con fornice d'accesso ad arco rialzato.

Questo tipo, attualmente privo di raffronti in Italia<sup>10</sup>, ha qualche riscontro in ambito iconografico, come negli ingressi di Milano raffigurati in una schematica pianta della città disegnata alla metà del XIV secolo da Pietro de' Guicciardini al f. 46v di una copia del *Chronicon extravagans de antiquitatibus* di Galvano Fiamma (Milano, Biblioteca Ambrosiana)<sup>11</sup>, dove, accanto alle sei porte principali (Comacina, Nuova, Orientale, Romana, Ticinese, Vercellina) e alla pusterla di Sant'Ambrogio, tutte effigiate come archi fiancheggiati da due torri, appaiono altre sette pusterle (delle Azze, dei Fabbri, di San Marco, di Monforte, Nuova, di Sant'Eufemia, Giovia), rese come archi ricavati in una bassa torre merlata, cioè con un impianto simile a quello prospettato per questa fase di porta Moriano. È noto però come tale raffigurazione rifletta in modo sintetico realtà monumentali un po' diverse, visto che dalle fonti e dalle ricostruzioni risulta che le pusterle milanesi del 1171 erano costituite da torri più slanciate di quella vimerchese<sup>12</sup>. Perciò, malgrado l'appartenenza di porta Moriano, in questa specifica *facies*, a una tipologia nota, la sua conformazione resta un caso singolare, almeno rispetto alle sopravvivenze conosciute e alle strutture di cui si hanno notizie.

Circa l'organizzazione dell'edificio dopo le trasformazioni viscontee del 1360-1370 circa, consistenti nel sopralzo della torre occidentale – munita in facciata di due ordini di feritoie e di un apparato a sporgere su beccatelli – e nell'erezione di un'altra torre passante aperta alla gola sulla seconda arcata del ponte, il problema è ancora più complesso per la necessità di individuare non solo un modello tipologico delle torri, ma dell'intero organismo, giuntoci purtroppo compromesso per il rifacimento nel 1582 della fronte della torre orientale, la mozzatura dei coronamenti e la dismissione degli impalcati lignei (*ante* XVII secolo), l'abbattimento nel 1819-1820 della prima arcata e la coeva erezione sui fianchi del ponte di spallette in sostituzione di precedenti balaustre a colonnine che dovevano a loro volta aver sostituito, in età moderna, le cortine adottate in precedenza per la protezione laterale del valico.

Circa le torri se ne può riconoscere l'analogia con esemplari del XIV seco-

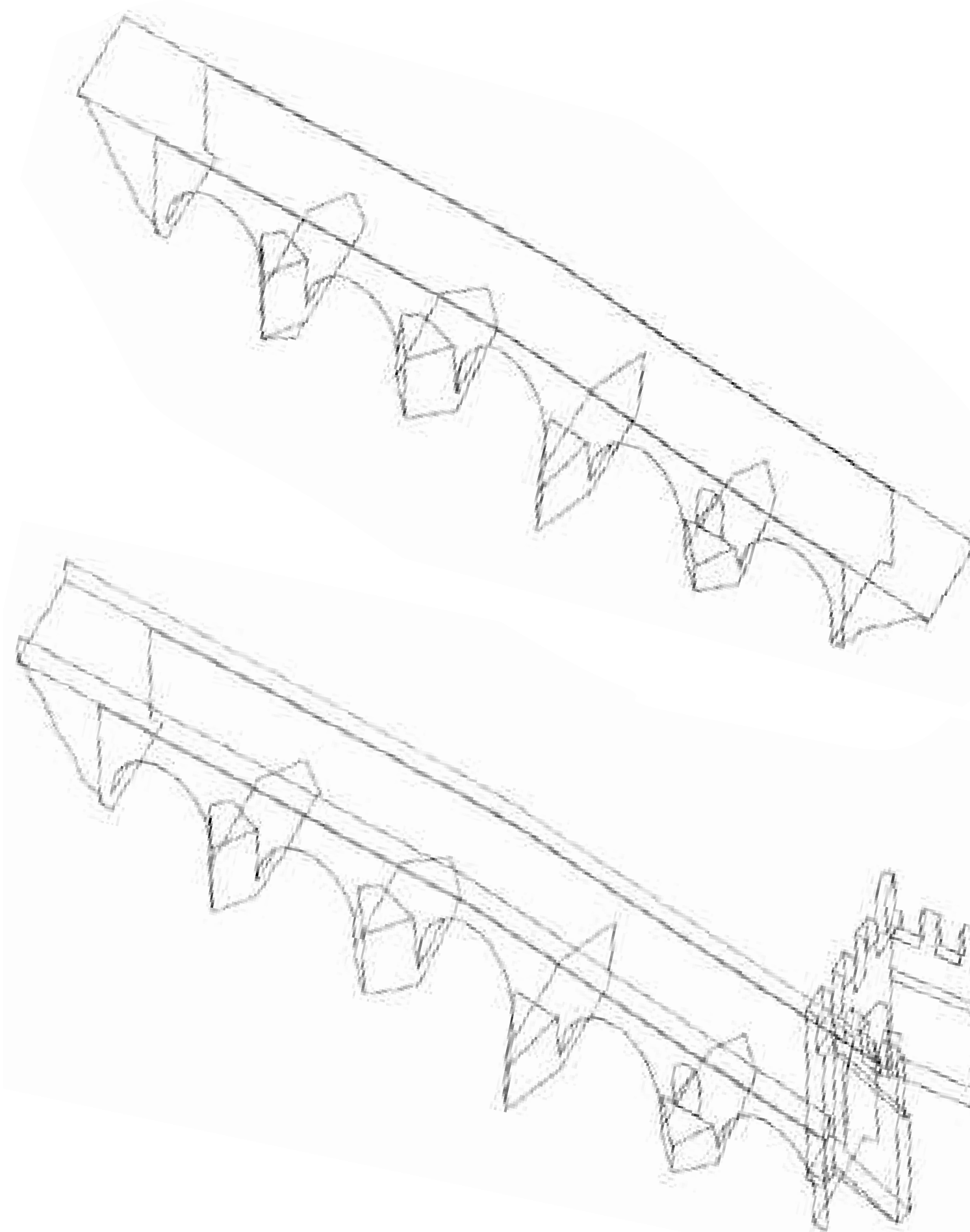
lo, sia d'ambito europeo che italiano. Per il primo si veda la porta d'Orange a Carpentras, in Francia (1392), più monumentale ma con un impianto simile a quello della torre ovest di Vimercate, cui s'avvicina sia nelle proporzioni di pianta e alzato (non però nel rapporto dimensionale della fronte con il fornice d'accesso), sia nell'evidenza data all'apparato a sporgere, sia, infine, nell'apertura della gola, con pareti laterali slegate tra loro<sup>13</sup>. Una generica analogia si riscontra anche con esempi italiani, come la porta di Federico II a Montefalco, eretta nel XIII secolo ma solo nel XIV fornita di sporto sopra l'accesso<sup>14</sup>, che non solo ripropone un'apertura alla gola e un coronamento simili a quelli della porta vimerchese, ma è anche in diretto collegamento con la cortina muraria, di modo che la fronte si allinea a filo di parete e l'apparato a sporgere acquista l'aspetto di una bertesca.

Non sembrano invece rilevabili analogie particolari con coeve porte-torri lombarde, per lo meno a una verifica condotta sulle sopravvivenze, a parte una generica affinità con la porta dei Cappuccini a Melzo, vicina anche per cronologia e occasione, che tuttavia presenta un paramento murario interamente di mattoni e una diversa organizzazione delle attrezzature di difesa<sup>15</sup>. Se mai, per la Lombardia, qualche rapporto può darsi con torri viscontee inserite in strutture castellane in qualità di mastio o di torre angolare, come quella fatta erigere nel 1375 da Bianca di Savoia nel castello di San Colombano al Lambro, con la quale si segnalano varie affinità formali (slancio della struttura, sporto su beccatelli, merli ghibellini, forma delle feritoie), ma non strutturali e funzionali<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda invece il complesso in generale, l'identificazione della sua tipologia è questione controversa. Per Cassi Ramelli, infatti, come si è detto, l'edificio può essere letto come un "raddoppio di rivellino ai due lati del fossato semiacqueo che circonda le mura dell'antico vico"<sup>17</sup>. Adottati fin dall'antichità, nel Medioevo i rivellini erano strutture di sbarramento davanti agli ingressi di una fortificazione, per lo più in forma di recinti posti al di qua del fossato e separati dalle mura da un ponte levatoio, introdotto a partire dal XII secolo proprio per permetterne l'isolamento in caso di conquista da parte dei nemici<sup>18</sup>. Prima del XII secolo il loro impianto deve essere stato assai vario, così come la denominazione, per la quale erano utilizzati anche i termini "barbacane" e "dongione", il secondo dei quali attestato in Francia già nel X secolo<sup>19</sup>. Anche in Italia sembra che simili organismi siano stati in uso prima del Mille. Cos'altro dovevano essere infatti se non delle specie di rivellini quei "propugnacula" davanti alle porte citati nel *Versus de Mediolano Civitate*, il celebre panegirico sulla Metropoli lombarda redatto nel 739?<sup>20</sup>. Ciò detto, nel Basso Medioevo il rivellino ha in genere una pianta quadrangolare ed è posto sul battiponte o davanti all'ingresso, nel qual caso è preceduto e non seguito da un ponte levatoio, secondo una soluzione attestata per la

*Il ponte di San Rocco: ricostruzione ipotetica della struttura architettonica in età romana (tavola di R. Scarabelli).*

*Il ponte di San Rocco: ricostruzione ipotetica della struttura architettonica tra la fine del XII e il XIV secolo (tavola di R. Scarabelli).*



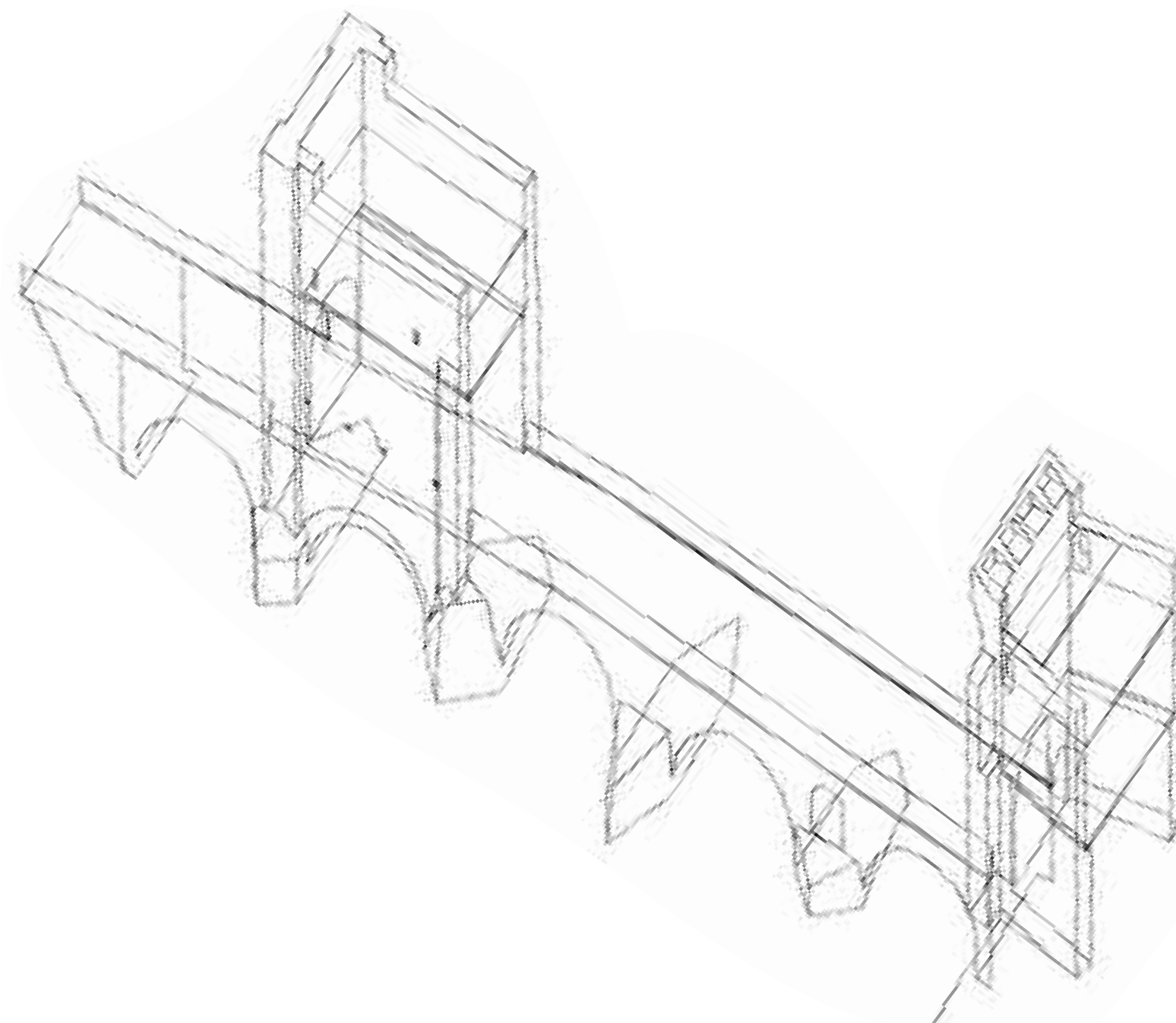


Pietro de Guioldis, *Pianta schematica di Milano*, disegno su pergamena, metà del XIV secolo, da un codice del *Chronicon extravagans de antiquitatibus di Galvano Fiamma*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 275 inf., fol. 46v.

tiro, dai quali si differenzia anche per l'erezione su un ponte fisso in muratura, che impedisce l'isolamento della torre in caso di conquista nemica: un principio, questo, pressoché irrinunciabile nei rapporti tra il rivellino e il varco retrostante qualora il primo si attesti sul battiponte. D'altra parte, la torre occidentale non può essere a sua volta assimilata a una torre-rivellino addossata all'ingresso, dal momento che non si appoggia alla cortina muraria del borgo ma ha la fronte complanare ad essa, mentre le mura laterali si innalzano all'interno della cinta.

Nella sua *facies* trecentesca il complesso vimercatese rimanda piuttosto a un'altra soluzione per la difesa degli ingressi, connessa in termini funzionali ai rivellini ma da essi ben distinta per tipologia e vicende. Ci si riferisce alle torri isolate poste davanti alle mura, come quella "turrem ante portam de castro" ricordata in un documento del 957 nel castello di Palosco (Bergamo), per la quale Settia pensa a una struttura isolata simile agli anteportali che le fonti ricordano nell'alto Medioevo davanti alle porte di Milano<sup>24</sup>. Dalle ricerche finora condotte, pare che questo tipo di organismo abbia avuto un particolare sviluppo a partire dalla seconda metà del XIII secolo, quando venne adottato dal re d'Inghilterra Edoardo I (1272-1307) nel castello di Flint (1277), base delle sue operazioni per la conquista del Galles. Di struttura rettangolare, con torri tonde a protezione di tre degli spigoli, sul quarto angolo il castello presentava infatti un'altra torre tonda, isolata in mezzo al fossato, che un ponte collegava alla porta vera e propria, aperta nelle mura retrostanti<sup>25</sup>. Sulla scia dell'esempio inglese, questo tipo di struttura sembra essersi sviluppato in Europa soprattutto in relazione con i ponti, dando origine alla tipologia del ponte fortificato, di cui rimangono numerose attestazioni monumentali: da quello Nomentano sull'Aniene, in Lazio<sup>26</sup>, a quello di Alcantara, in Spagna (riedificato su un precedente valico romano e munito nel 1218 di due torri sulle opposte testate)<sup>27</sup>, a quello eretto fra 1308 e 1335 sul fiume Lot a Cahors, in Francia, collegato alle mura della città e composto, come precisa Viollet-le-Duc, "di sei arcate principali a sesto acuto che si innalzano parecchio al di sopra del letto del fiume. Sulla pila centrale e su quelle alle due estremità si elevano tre torri: quella di centro è quadrata, quelle all'estremità si prolungano su un piano rettangolare verso la riva. Dalla piattaforma del ponte, delle scale merlate consentono la salita al primo piano delle torri laterali", cui si accedeva lateralmente, superando una porta difesa da un castelletto, che dava accesso "a angolo retto alla piattaforma del ponte innanzi alla prima torre", oltrepassata la quale "si entrava nella prima metà del ponte dominata dalla torre centrale, a cui si poteva accedere mediante una scala contenuta in una costruzione posta su uno dei rostri. Anche questa torre centrale era chiusa da una porta che, una volta varcata, dava accesso alla seconda metà dell'impalcato del ponte", dominato da un'altra porta-torre<sup>28</sup>. In definitiva un organismo com-

Il ponte di San Rocco: ricostruzione ipotetica della struttura architettonica nel XIV-XVI secolo (tavola di R. Scarabelli).



plesso, impostato secondo i più avvertiti principi dello scaglionamento in profondità degli sbarramenti<sup>29</sup>, ben più monumentale e articolato dell'esemplare di Vimercate, che risponde comunque ad alcuni principi analoghi, sia per la successione delle linee di sbarramento, assolute dalle due porte turrette che chiudono la strada e garantiscono una difesa attiva scaglionata, sia per l'isolamento assicurato alla torre esterna dalla collocazione sulla seconda arcata del ponte.

Queste convergenze spingono a valutare la proposta di Merati e Perogalli di considerare quello di Vimercate un vero e proprio ponte fortificato, che Perogalli confronta con quello di Gian Galeazzo Visconti a Valeggio sul Mincio, per rilevarne però, come si è visto, il carattere minore<sup>30</sup>. Avviata un'analisi delle fonti iconografiche, cui resta affidata la testimonianza degli scomparsi ponti fortificati esistenti un tempo nella nostra regione (Trezzo, Pavia, Mantova, Lodi, Lecco), Merati ritiene invece che nel Medioevo questo tipo di edificio consistesse in Lombardia "in un attraversamento fluviale stabile (il ponte propriamente considerato) e in due propugnacoli, uno in posizione anteriore, sulla testata esterna del ponte, uno

in posizione posteriore, dalla parte del nucleo abitato. Come naturale complemento una o più interruzioni per mezzo di ponti levatoi a bolzoni (stanghe). Le torri, poi, non erano certamente delle semplici muraglie ritte, di protezione (come ci appaiono ora quelle di Vimercate), ma servivano all'avvistamento e alla difesa attiva<sup>31</sup>. Si tratta però, a nostro avviso, di una ricostruzione troppo schematica, che non tiene conto né della diversa cronologia dei manufatti, né della varietà delle funzioni, da cui devono essere dipese le scelte progettuali, contrassegnate da una casistica estremamente articolata. Una rassegna degli esempi noti chiarisce il problema, rivelando la ricca varietà morfologica delle strutture, che solo in termini generici possono essere messe a confronto tra loro e con il caso di Vimercate, come segnala l'esempio più vicino a quest'ultimo per datazione e localizzazione, cioè il ponte del castello di Trezzo, capolavoro assoluto dell'ingegneria militare medievale - eretto da Bernabò Visconti nel 1370-1377 e distrutto nel 1417 dal Carmagnola - che scavalcava l'Adda con un unico immenso arco di 72 metri di luce, collegando il castello sulla riva destra del fiume con la sponda bergamasca, dove si attestava una torre

Montagnana, il castello degli Alberi.

Pont Valentré a Cahors sul fiume Lot, 1308-1335.

Trezzo d'Adda: ricostruzione ipotetica del castello e del ponte visconteo (veduta generale; sezione e prospetto sud) (da Vincenzi 1981).

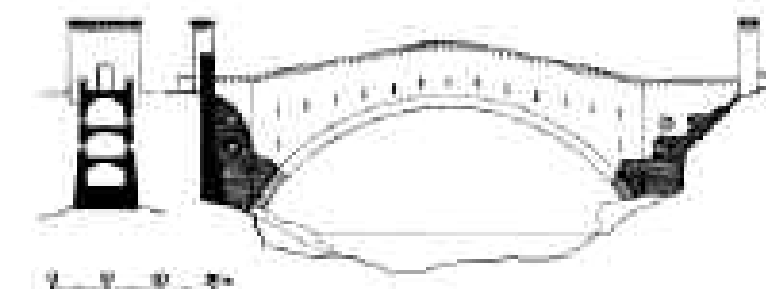
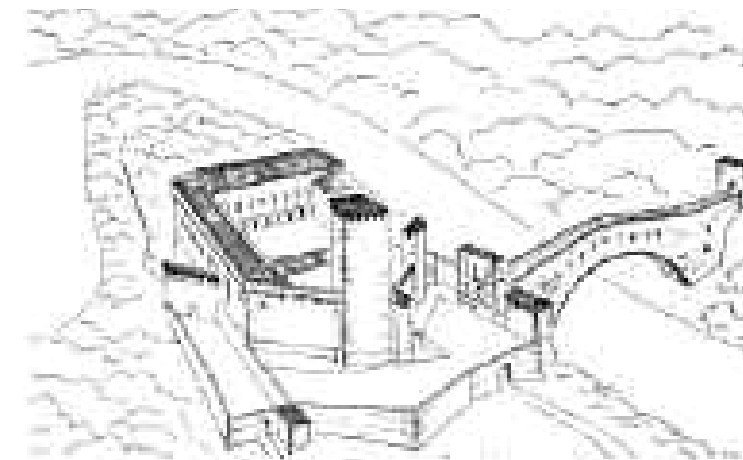


difesa da una cortina muraria. Un accesso cintato e turrato si ergeva anche sulla sponda milanese, mentre il passaggio del ponte avveniva su due livelli, di cui quello inferiore coperto e quello superiore a cielo aperto, protetto da cortine laterali merlate<sup>32</sup>. Come si vede, una struttura diversa da quella di Vimercate, a parte l'impostazione delle due torri sulle testate, che a Trezzo erano però non solo più imponenti e chiuse alla gola, ma anche inserite in appositi recinti fortificati, assenti invece in quello di San Rocco, che presenta inoltre un differente posizionamento della torre orientale, isolata sulla seconda arcata del valico.

In questo senso qualche riscontro può essere individuato con il ponte eretto a Lecco nel 1336-1338 da Azzone Visconti allo sbocco del Lario, anch'esso scomparso ma noto da alcune raffigurazioni del XVI secolo (un affresco nel castello di Abbiategrasso e un disegno nella Biblioteca Ambrosiana, che ne testimonia già la parziale distruzione), che lo mostrano impostato su otto arcate e fornito di tre torri di sbarramento, due sulle opposte testate, l'altra isolata sulla terza arcata, come a Vimercate, dove l'arcata interessata era però la seconda e dove non vi sono tracce del ponte levatoio che invece precedeva la torre intermedia nel valico lariano<sup>33</sup>.

Analogo a quello di Lecco, ma più vasto, è il ponte edificato nel 1393 da Domenico Fiorentino e Melchiorre Gambaretti per Gian Galeazzo Visconti a Valeggio sul Mincio, di cui restano ruderi imponenti e suggestivi. Lungo seicento metri, si configurava come un caso atipico nel panorama dei ponti fortificati dell'epoca, sia per le dimensioni, sia per la funzione cui era destinato, cioè un ponte-diga per sbarrare le acque del fiume a nord di Mantova, onde prosciugare i laghi che cingevano la città<sup>34</sup>. Come a Lecco la protezione del valico era assicurata da due enormi torri di testata e da una torre centrale preceduta da un'interruzione servita da un sistema di ponti levatoi disposti su più livelli, preceduti da un rivellino. I fianchi erano inoltre difesi da cortine merlate, fornite di feritoie e scandite da torri frangi tratta, munite a loro volta da feritoie su due livelli. Una struttura quindi ben più imponente, complessa e attrezzata di quella vimercatese, con la quale è perciò difficile stabilire dei confronti, a parte la localizzazione di due torri agli antipodi.

Di contro, presenta qualche analogia l'antico ponte pavese sul Ticino, eretto nel 1351-1355, rimaneggiato nei secoli e distrutto nel 1948 a causa dei danni causati nel 1944 dai bombardamenti della seconda guerra mondiale<sup>35</sup>. Sostituito da una copia, l'edificio ci è noto da raffigurazioni del XV-XVI secolo – in particolare un disegno a penna all'interno della copertina in pergamena di un registro delle Provvisioni di Pavia del 1451 (Pavia, Archivio Storico Comunale) e due affreschi di Bernardino Lanzani (uno con la *Veduta di Pavia* dipinto nel 1522 nella chiesa di San Teodoro e un altro con l'*Elemosina di san Martino* in San Salvatore, del 1524) – da cui risulta che doveva essere costituito da una grande struttura su otto



arcate coperta da una tettoia, introdotta da una torre merlata preceduta da un rivellino (recante alla base un ingresso carraio con ponte levatoio affiancato da una pusterla pedonale) e conclusa verso la città da un'altra torre con sporto merlato. Pur nella differente morfologia, la presenza di due sole torri rende più simile questo impianto a quello di Vimercate, anche se diversa era la collocazione e la tipologia delle torri stesse, essendo impostate quelle pavese sulle testate e non essendo inoltre aperte alla gola come quelle del ponte di San Rocco.

Ritessendo le fila del discorso occorre riconoscere che in Lombardia non esiste un tipo canonico di ponte fortificato medievale, dato che, fatta salva la necessità di garantire sbarramento, controllo e difesa tramite torri e interruzioni del valico, le soluzioni adottate variano da caso a caso, a seconda della specificità del luogo e delle funzioni che l'organismo doveva assolvere. Così se a Trezzo, postazione strategica di fondamentale importanza per il controllo del passaggio dell'Adda, il ponte visconteo si definiva come una "macchina da guerra", vero e proprio castello lanciato sul fiume, a Lecco la connessione con la città e con una strada di grande scorrimento avevano imposto una soluzione più flessibile, che affidava il controllo del ponte allo scaglionamento in profondità di varie linee di sbarramento, attrezzate per la difesa attiva. Analogamente avveniva a Pavia, dove le linee di sbarramento coincidevano con le opposte testate del valico.

Una struttura di questo tipo presentava anche il ponte di San Rocco, dove però la torre esterna – aperta alla gola e posizionata sulla seconda arcata del passaggio – si connotava con caratteristiche simili a quelle dei rivellini del XIII-XIV secolo. Talché se possiamo condividere con Merati la proposta di cogliere nel complesso un ponte fortificato, dovremo anche riconoscere come di questa tipologia esso rappresenti una versione scarnificata ed essenziale, ovvero una variante funzionale ottenuta sovrapponendo alle strutture di un ponte romano due porte a torre aperte alla gola, il cui impianto e la cui postazione sono simili a quelli dei rivellini. In definitiva, una struttura a metà strada tra le due tipologie, la cui funzione doveva quindi configurarsi nel binomio protezione dell'ingresso e controllo della strada Monza-Trezzo. Funzione perfettamente compatibile con la data di sistemazione (1360-1370 circa), che lo pone nel pieno svolgimento di quel vasto processo di potenziamento delle difese del dominio milanese attuato da Galeazzo II e Bernabò Visconti tra il 1360 e il 1380<sup>36</sup>.

#### Tipologia II: i contenuti

Se l'oscillazione della denominazione tra i termini di ponte e di porta sancisce l'equilibrio raggiunto da questi due elementi nella determinazione del complesso, la morfologia dell'edificio conferma tale dualismo, atte-

standone la paritaria convergenza nel definire l'identità del monumento. Di ciò va tenuto conto nel passaggio dall'analisi morfologica a quella dei contenuti, cioè della connotazione semantica dell'organismo, per cogliere la quale è opportuno riflettere innanzitutto sulle specificità di senso connesse in generale ai tipi architettonici della porta e del ponte, onde verificarne poi le connessioni con il caso vimercatese.

#### Porta multifrons: la porta urbana come entità polisemantica

A tale proposito andrà segnalato l'ampio dibattito acceso nel Novecento sul tema della porta, che ne ha chiarito la ricca e articolata valenza semantica, le cui motivazioni risiedono nei contenuti connessi al tema della "soglia", di cui la porta – quella della casa e del palazzo, così come quella del tempio e della città – è una traduzione in termini architettonici. Insieme alle mura, anche la porta rappresenta infatti una delle forme primarie con cui viene simboleggiata e attuata l'aspirazione dell'uomo a dominare e a trasformare il mondo della natura, a dare un ordine e un senso al proprio agire nello spazio<sup>37</sup>. Fin dalle più remote civiltà l'uomo religioso, il cui rapporto con il mondo si esercita in una dimensione esistenziale e mitica oltre che fenomenica, ha infatti elaborato un concetto di spazio come struttura instabile, scandita dall'opposizione tra la dimensione sacra dello spazio in cui risiede e quella profana della "restante informe distesa che lo circonda"<sup>38</sup>. A questa "struttura mitica dello spazio" sono connessi i contenuti simbolici delle mura e delle porte, che sono le forme a un tempo "storiche" e "simboliche" di manifestazione di tale dualità, i limiti tra i due mondi: finito, sacralizzato e organizzato sull'uomo l'uno, quello dentro le mura, al di qua della porta; indefinito, profano e dominato dalle leggi della natura e dal caos, da demoni ed esseri ostili l'altro, fuori delle mura, al di là della porta<sup>39</sup>. Ma poiché la validazione sacra dell'ambiente in cui l'uomo vive non può darsi senza l'azione del dividere la spazialità primigenia, l'atto del delimitare e le strutture cui è demandata tale delimitazione – nel caso specifico mura e porte – partecipano della stessa sacralità e della stessa valenza cosmica dello spazio sacro<sup>40</sup>.

Questi concetti sono manifestati già nelle antiche civiltà del Vicino Oriente nella forma geometrica *ad quadratum* o circolare delle città murate e nella disposizione orientata sui punti cardinali delle strade e degli accessi, secondo uno schema che dal mondo assiro-babilonese si trasmettono poi senza soluzione di continuità all'intera storia dell'Occidente<sup>41</sup>. Nello specifico la connotazione sacra e cosmologica delle porte è espressa inoltre dalla connessione con una divinità, che in Grecia è generalmente identificata con Hermes, dio dei cambiamenti di stato, e a Roma con Giano, dio bi o quadrifronte, che da custode delle porte celesti e di tutti gli inizi (tra cui quello dell'anno: *Ianuaris*, da *ianua*), giunge a rappresentare,

Giovanni Battista Clarici,  
Il fiume Adda e il castello  
visconteo a Trezzo,  
particolare, disegno  
acquerellato, 1592.  
Milano, Archivio di Stato.



per estensione, il *numen* tutelare delle porte (*ianitor*, guardiano della soglia). Nell'Occidente cristiano tutori degli ingressi urbani sono invece i santi patroni della città e delle sue chiese, ma soprattutto la Vergine, protettrice e tramite tra l'uomo e Dio, ma anche forma risignificata delle antiche dee madri, garanti della fertilità e della rinascita, il cui culto era connesso a riti di passaggio localizzati presso le porte cittadine<sup>42</sup>. La connotazione sacra e cosmologica degli accessi urbani trova espressione anche nella tradizione secondo cui essi sarebbero il luogo privilegiato per la manifestazione dei presagi<sup>43</sup>; ed ancora nei riti di fondazione delle mura, che iniziano in genere dalla localizzazione delle porte, preceduta nel mondo etrusco e romano dalla consultazione degli auguri<sup>44</sup>. Nel Medioevo cristiano gli stessi riti sono invece solennizzati da cerimonie religiose che esprimono ancora una volta la sacralità delle mura e degli accessi, come nel caso di quella celebrata da papa Leone IV il 27 luglio 852 per consacrare la cinta muraria della "città leonina" intorno alla basilica vaticana, centrata, come ricorda il *Liber Pontificalis*, su tre orazioni "super portam" recitate dal pontefice, che oltre a sancire la validazione

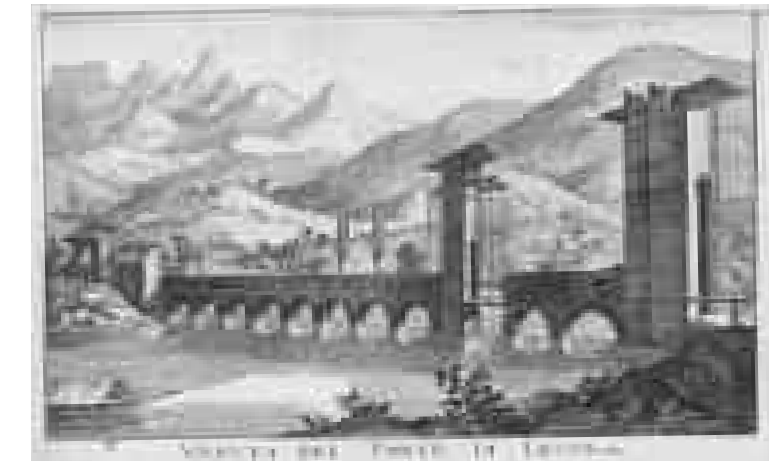
sacra degli accessi manifestano il ruolo emblematico assunto da tali organismi rispetto alla città, di cui diventano una sorta di metonimia in forma monumentale<sup>45</sup>.

Benché condivida con le mura una connotazione sacra e cosmologica, la porta se ne distingue però in modo sostanziale, poiché "proprio nel sottile gioco di assonanza e distanza che unisce e separa 'limen' (soglia) e 'limes' (confine) è custodito il carattere ontologicamente determinante della Porta: il suo essere 'limite valicabile'"<sup>46</sup>. A differenza delle mura – la cui funzione si risolve nel circoscrivere e separare la continuità dello spazio primigenio –, per il fatto di poter essere attraversata la porta garantisce infatti la possibilità di superare questa separazione, di riunire cioè lo spazio che è stato diviso. Pur ponendosi quindi come limite tra due opposte qualità del mondo, essa è allo stesso tempo anche la cerniera che permette di andare oltre tale cesura per ristabilire una comunicazione tra i due spazi<sup>47</sup>. Questa doppia natura della porta si manifesta con piena coscienza in Occidente, specie nella letteratura e nelle arti figurative, dove non mancano esempi di porte isolate, non collegate a un circuito murario, che segnalano il punto di separazione ma anche di comunicazione tra mondi di opposta connotazione, come accade in ambito letterario con la porta dell'Inferno di Dante o, in ambito figurativo, con quella del Paradiso raffigurata nell'allegoria della "Via veritatis" di Andrea Buonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli a Firenze (1366-1368) e con quella del Paradiso Terrestre nella *Cacciata dei progenitori* affrescata da Masaccio nella cappella Brancacci (1424-25).

In ambito architettonico, invece, un caso eclatante di porta isolata, nella quale la duplice funzione di demarcazione e passaggio si lega a una ricca stratificazione di valenze glorificanti, è rappresentata dalla nota *Torhalle* dell'abbazia carolingia di Lorsch.

Ma proprio su questa natura duale della "soglia" si fonda la particolare connotazione funzionale e simbolica della porta, che, in quanto elemento deputato alla separazione e alla comunicazione tra fuori e dentro, ordine e caos, sacro e profano, fin dalle antiche civiltà si afferma come luogo deputato dei riti di passaggio e delle cerimonie propiziatricie, in particolare di quelle tese a garantire uno scambio tra due universi e due opposte realtà: città e campagna, sacro e profano, benessere e malattia, vita e morte. Le complesse modalità di questi riti, in cui sono coinvolte le divinità tutelari (della porta stessa, della casa e della città) testimoniano ancora una volta la validazione sacra e la connotazione cosmica degli accessi<sup>48</sup>. Così, per esempio, nelle antiche civiltà del Vicino Oriente, alle porte del tempio e della città si svolgevano le cerimonie connesse al ciclo annuale della natura e della vita. Caso esemplare è quello di Babilonia, prospera capitale della Mesopotamia dal 2300 al 539 a.C., dotata di un impianto pianificato, organizzato su un sistema ortogonale di strade

Veduta del ponte di Lecco,  
acquaforte di G.C. Bianchi,  
1760 (da Giulini 1760,  
tav. 71). Milano, Civica  
Raccolta delle Stampe  
"Achille Bertarelli".



principali poste sulle direttrici delle porte e convergenti nel tempo centrale di Marduk, nume tutelare della città e principale divinità del pantheon assiro-babilonese. Delle otto porte che si aprivano nella sua doppia cinta, quattro sono state recuperate dall'archeologia, che ha chiarito come si situassero nella zona in cui si ergeva il tempio della divinità cui il varco era consacrato. Delle quattro, quella a nord, dedicata alla dea Ishtar, è la più importante, sia per la sua monumentalità che per la complessità della struttura, sviluppata nei termini di una porta doppia con fornic centrali affiancati da due torri, cui si addossava il palazzo reale e sotto cui passava la strada *Ai-ibur-sabu* che collegava il tempio di Marduk con quello *bit akitu* fuori le mura. La porta faceva così parte di un complesso di edifici che trovava la sua coesione nella liturgia della più importante festa mesopotamica, l'*akitu*, il capodanno babilonese, che ogni primavera veniva celebrato con fastose cerimonie distribuite su dodici giorni, volte a rinnovare gli eventi cosmici della ciclica rinascita della vita, sancendo così in forma eclatante la connotazione sacra e cosmologica del varco, presso cui si svolgevano le fasi salienti del rito<sup>49</sup>.

Come hanno chiarito gli studi, un analogo valore della soglia permane nella tradizione occidentale, riemergendo in modo esplicito nel Medioevo<sup>50</sup>. Spesso, però, nell'Europa medievale la porta urbana è deputata anche a simboleggiare "passaggi" politico-istituzionali di segno opposto, come quelli che sanciscono la sottomissione della città a un'autorità esterna. Infatti, come attestano i documenti e le cronache, il passaggio di un centro sotto il dominio dei nemici è in genere simboleggiato dalla consegna delle chiavi delle porte urbane, oppure dall'occupazione e dalla distruzione di queste ultime, cioè da atti che ratificando la perdita di controllo sugli elementi liminari e liminali della città esprimono in termini rituali la fine dell'autonomia urbana<sup>51</sup>. Così nel 1162, dopo aver occupato Milano e aver ricevuto dalle mani di Guinellino, progettista delle sue difese, le chiavi delle porte, Federico Barbarossa affida a ciascuna delle città lombarde sue alleate il compito di distruggere un accesso della Metropoli: decisione questa che mentre configura il valore metonimico delle porte rispetto alla città, esprime anche, simbolicamente, la perdita di autonomia del centro, che viene privato di quegli elementi che ne avrebbero dovuto garantire la protezione dai nemici<sup>52</sup>. Lo stesso schema riemerge nel racconto di Agnolo di Tura relativo alla riconquista senese di Massa Marittima nel 1349, in seguito alla quale "...i Sanesi fero disfare una gran parte de le mura di detta terra e guastaro due porte di detta terra..."<sup>53</sup>. Nel 1311, invece, di fronte all'avanzata di Arrigo VII, gli abitanti di Cremona, incapaci di resistergli, gli andarono incontro per implorarne il perdono, a piedi nudi, senza vesti e "portaro le chiavi della città". Ma invano. Entrato infatti nel centro come se l'avesse conquistato, "lo 'mperadore comandò che fussero disfatte le porte, che ve n'erano 17, e anco

fe' guastare e abattere le tori de la città e palazi infino al primo palco ecetto chiese e campanile"<sup>54</sup>.

Nel Medioevo un ruolo rappresentativo è riservato alle porte anche in connessione con avvenimenti politici che, riconfermandone il valore metonimico, le connotano però in chiave celebrativa. È il caso della dedizione delle città a un'autorità amica o degli ingressi solenni di sovrani, ambasciatori e condottieri, che danno luogo a cerimonie rituali, in cui la cinta muraria, e segnatamente la porta, occupa un posto privilegiato, non solo come teatro delle fasi più significative del rito, ma anche perché, con l'apparato decorativo che in genere la riveste, si propone come immagine emblematica dell'identità, del valore e della potenza della città<sup>55</sup>. Tra i tanti è esemplare il caso dell'ingresso dell'imperatore Sigismondo a Siena il 12 luglio 1432, descritto nella *Cronaca* di Tommaso Fecini<sup>56</sup>. Secondo il cronista l'imperatore si sarebbe infatti presentato davanti alla porta "simbolo" della città, cioè porta Camollia, dove ad accoglierlo "fuvi tutta la signoria e l'onoranza tutti a copia": autorità civili, magistrati e "tutto il chericato". Aprivano il corteo i tre gonfalonieri del comune, riccamente abbigliati, con "le chiavi delle porte di Siena in mano in tre mazi di tre terci", che inginocchiatisi davanti all'imperatore gli presentarono le chiavi, che Sigismondo portò alle labbra, indi restituì loro, dicendo: "Siate voi proprii guardia della vostra città senese". Il tutto in un tripudio di stendardi con le insegne dell'imperatore, del duca di Milano e di Siena, cui la porta faceva da sfondo, emergendo così come un biglietto da visita cui era affidato il compito di comunicare l'immagine migliore della città.

Secondo la Dufour Bozzo tale investitura celebrativa appartiene in modo stabile alla connotazione degli ingressi urbani, in particolare di quelli che, come le porte genovesi del 1155 o quelle milanesi del 1171, presentano una grandiosità e una tipologia ispirate alle porte urbane e castrensi romane<sup>57</sup>, oppure agli archi di trionfo, il cui modello avrà vasta fortuna in Italia nel XVI-XVII secolo, come attesta la ricostruzione delle porte di varie città, caratterizzate da dimensioni e da forme desunte proprio da questa categoria di monumenti, con lo scopo di qualificare l'edificio non solo come struttura d'ingresso e difesa, ma come manifesto di propaganda, deputato a manifestare verso l'esterno ciò che la città vuole comunicare di sé agli altri: ricchezza, potere, prestigio. È il caso delle porte cinquecentesche di molte città della terraferma veneta, come quelle di Verona progettate dal Sanmicheli, oppure quelle di Bergamo (porta Sant'Agostino, porta San Giacomo e porta San Lorenzo), rifatte nel 1561-1574 in uno con la cinta muraria e particolarmente interessanti perché la città orobica rappresentava allora l'avamposto e quindi, in certa misura, la facciata della Serenissima verso lo Stato di Milano, sicché la sua immagine esterna, espressa nelle mura e nelle porte, viene sentita come metonimia non solo del ricco insediamento ma dell'intero dominio veneziano (i lavo-



Il ponte di Valeggio  
sul Mincio, particolare.

Bernardino Lanzani,  
Sant'Antonio abate protegge  
la città di Pavia, particolare,  
affresco, 1522. Pavia,  
chiesa di San Teodoro.

incaricato di proteggere la soglia e tutti coloro che la varcano<sup>63</sup>. Da Hattusa viene anche la testimonianza di un rituale scaramantico, volto ad assicurare la protezione magica della porta del palazzo reale, centrato sulla recitazione di una formula magico-rituale: "...il male non entri, un uomo malvagio non entri nella casa. Sulinkatti, il re, prese gli utensili, li prese su e li mise sul legno del chiavistello: lasci entrare il bene, non lasci entrare il male: Sulinkatti, il re, è dentro"<sup>64</sup>.

Come ha segnalato la Dufour Bozzo, è significativo il fatto che a distanza di quasi tre millenni lo stesso contenuto ricompaia, in chiave cristianizzata e con una connotazione cosmica amplificata, in una delle epigrafi murate negli stipiti di porta Soprana a Genova, il grandioso accesso orientale delle mura erette nel 1155 dai genovesi per proteggere la città dal Barbarossa. In questa epigrafe si legge infatti: "+ IN NO(m)(n)E O(mn)IPOTENTIS DEI PATRIS ET FILII ET SP(iritu)s s(an)c(t)i AM(en) / SUM MUNITA VIRIS. MURIS CIRCUMDATA MIRIS / ET VIRTUTE MEA PELLO P(ro)CUL OSTICA TELA. / SI PACEM PORTAS. LICET HAS TIBI TANGERE PORTAS. / SI BELLUM QUERES TRISTIS VICTUSQ(UE) RECEDES / AUSTER ET OCCAS(us) SEPTEMPTRIO NOVIT ET ORT(us) / QUANTOS BELLORU(m) SUPERAVI IANUA MOT(us)..."<sup>65</sup>.

Se, come ha dimostrato la studiosa, il significato dell'iscrizione può essere colto solo a una lettura storica del manufatto – cioè in relazione alle motivazioni che determinarono l'erezione e la forma della porta, riconosciuta dalla tradizione storiografica come manifestazione di potenza frapposta dai genovesi alle mire del Barbarossa – a un più generale livello di senso il tenore dell'epigrafe rilancia i contenuti di protezione sacra del varco già espressi dal formulario di Hattusa, rivisitati in chiave cristiana e proiettati entro un orizzonte cosmico ancor più marcato ("auster et occasus septemptrio novit et ortus / quantos bellorum superavi ianua motus"), da cui dovrebbe risaltare la potenza dell'edificio ("sum munita viris. muris circumdata miris / et virtute mea pello procul hostica tela"), che l'ambiguità semantica del termine *ianua* (ad un tempo "porta", ma anche "Genova" nel latino medievale) e il tenore dell'iscrizione dichiarano essere una metonimia dell'intera città, che qui parla quindi di sé per bocca della porta, nella cui immagine, nel cui apparato e nel cui destino si identifica. Sicché porta Soprana, "simbolo di Genova, è l'emblema cittadino che si erge a memoria perenne della gloria urbana"<sup>66</sup>.

Per tornare agli apparati iconici che assicurano la protezione magica e simbolica della porta, oltre a quelle antiche numerose ne sono anche le attestazioni medievali, spesso sotto forma di protomi di valore apotropaico e scaramantico, come nel caso di quelle umane e animali scolpite sui capitelli di porta Ticinese, il grandioso varco eretto nel 1171 a sud delle mura di Milano, presso la basilica di San Lorenzo; o ancora, nella stessa città, delle testine sull'archivolto della pusterla dei Fabbri, il cui arco è stato ricostruito al Castello Sforzesco<sup>67</sup>. Come ho già avuto modo di pre-



ri sono infatti voluti dal Senato veneziano "per sicurtà non solamente di Bergamo, ma ancora di tutto il stato nostro"): donde un'attribuzione di plusvalore simbolico all'immagine degli accessi, che ne spiega la monumentalità e la qualità della struttura, esemplata su quella degli archi di trionfo e con gli attici insigniti del leone di San Marco<sup>68</sup>.

Un analogo modello imperiale, portatore di valenze celebrative, si coglie anche in numerose porte medievali, come porta Soprana a Genova, liberamente ispirata all'esempio delle porte castrensi d'età romana; allo stesso modo le porte milanesi del 1171 si rifanno, com'è stato dimostrato, al tipo di porta urbana tardo-imperiale che a Milano aveva lasciato memoria di sé nelle grandiose strutture degli accessi della cinta massimiana, di cui le nuove porte si presentano come diretta filiazione in chiave "gotica". In entrambi i casi il valore celebrativo proprio dei modelli è dichiarato in modo esplicito: a Genova nell'inedita grandiosità della fabbrica e nelle lapidi murate nelle spalle dell'arco, che sottolineando la coincidenza tra la città e la porta fanno di quest'ultima la manifestazione "in figura" della potenza indomabile e del prestigio del centro; a Milano, invece, sia nell'epigrafe dedicatoria sul pilastro centrale di porta Romana, sia nei rilievi che, sui capitelli della stessa porta, rappresentavano due momenti tipici della gloria cittadina, quello contemporaneo del rientro dei milanesi in città nel 1167 e quello antico, legato al mito di Milano capitale dell'impero romano, della cacciata degli Ariani da parte di sant'Ambrogio, introdotta nell'apparato iconico del varco come metafora delle aspirazioni della Metropoli ad abbattere le forze imperiali che l'avevano umiliata dieci anni prima, come in effetti accadrà nel 1176 con la battaglia di Legnano<sup>69</sup>.

Emblema quindi dell'identità urbana e dell'autocoscienza cittadina, "figura" del prestigio del centro, ma prima ancora cerniera tra due mondi sepa-

rati e antagonisti, la porta rappresenta però, proprio per questo, anche il punto più critico e vulnerabile nel sistema delle mura. La frattura che essa vi genera è infatti potenziale veicolo per l'irruzione in città di quelle forze negative che dominano all'esterno, siano esse di natura fenomenica (eserciti nemici, malfattori, malattie ecc.) o metafisica (demoni, peccati, forze oscure del cosmo, ecc.). Da qui la necessità di potenziarne la difesa. Necessità cui risponde innanzitutto la morfologia dell'edificio, con la sua complessa organizzazione difensiva. Ma ciò non basta. Se infatti, com'è stato detto, "le mura di città prima di essere opera militare sono una difesa magica"<sup>70</sup>, la protezione delle porte deve essere garantita anche a livello simbolico. A ciò provvede la sacralizzazione del varco, che si esplica non solo nella connessione con una divinità tutelare e nel suo coinvolgimento in riti propiziatori, ma soprattutto nell'apparato iconico ed epigrafico che fin dall'antichità marca la soglia con valore scaramantico e apotropaico<sup>71</sup>. Così accade in molte città assiro-babilonesi, come a Nimrud o a Khorsabad, le cui porte erano fregiate da grandiosi leoni e leoni androcefali scolpiti negli stipiti in funzione di guardiani della soglia, o come a Babilonia, dove la già ricordata porta di Ishtar era addirittura ricoperta da un ricco apparato decorativo in mattoni smaltati a fondo blu con la raffigurazione di ben 575 draghi e tori e 120 leoni<sup>72</sup>. Anche ad Hattusa (presso l'odierna Bogazkoy), antica capitale del regno hittita (XVII-XIII secolo a.C.), le porte si presentavano come passaggi carichi di pregnanza sacra e apotropaica, esplicitata dalle figurazioni che le accompagnano. Leoni in pietra dalle fauci spalancate costituivano infatti le protomi-guardiano della porta occidentale della cinta superiore, mentre delle sfingi proteggevano l'ingresso sud. La "porta del re" a est del circuito superiore recava invece scolpito su uno degli stipiti una figura maschile con piccola accetta e corta spada, interpretata come immagine del dio

cisare<sup>68</sup>, in entrambi i casi il significato delle immagini è riconducibile a quello che Benois e Cimaschi, nei loro studi sulla *tête coupée* in area mediterranea e in Liguria, hanno riconosciuto in una nutrita serie di protomi antropomorfe murate isolatamente su porte, case, muretti divisorii di proprietà e altro. Caratteristica ricorrente di queste teste, oltre all'eccentricità della collocazione, che non risponde mai a criteri ornamentali, è la presenza di grandi occhi, a volte chiusi, più spesso sbarrati, in un'espressione quasi allucinata legata al principio primordiale del *Gorgoneion* che pietrifica con lo sguardo e che assolve quindi a una specifica funzione apotropaica e scaramantica, di protezione della proprietà, del suo *limes* e del suo ingresso, dall'aggressione di forze nemiche visibili e invisibili<sup>69</sup>. Come ha chiarito Andrea von Hulsen, un'analogo funzione doveva essere svolta sul pilastro centrale di porta Romana, sempre a Milano, anche dal noto rilievo raffigurante una *Figura virile seduta su un drago* (ora al Castello Sforzesco), in passato identificato da due parallele tradizioni come effigie dell'imperatore Manuele I Comneno, finanziatore della ricostruzione della città dopo la distruzione del 1162, o come ritratto caricaturale del Barbarossa, esposto sulla porta "simbolo" della città a perpetuo schermo da parte dei milanesi<sup>70</sup>. Così come un analogo valore apotropaico può essere attribuito alla protome leonina murata sopra l'arco d'ingresso della porta urbana raffigurata da Giotto nell'affresco della *Cacciata dei diavoli da Arezzo* nella basilica superiore di Assisi, oppure all'analogo protome su uno dei *crochet* del capitello della bifora sopra il portale della porta-torre duecentesca dell'antico borgo di Villincino, presso Erba: due immagini in cui possiamo cogliere la persistenza nel tempo di un motivo figurativo che abbiamo visto esplicitarsi fin dalle più remote testimonianze delle porte assiro-babilonesi e di Hattusa<sup>71</sup>.

Una validazione sacro-protettiva di matrice espressamente cristiana è

La porta di Ishtar  
a Babilonia, VII-VI secolo a.C.,  
ricostruita nei Musei Statali  
di Berlino.

Leone androcefalo  
da una porta del palazzo  
di Nimrud, alabastro  
gessoso, IX secolo a.C.  
Londra, British Museum.



invece connessa, nello stesso periodo, alle immagini dei santi e della Vergine che accompagnano il passaggio della porta, vuoi in forma di dipinti – come la Madonna che Donato di Neri ricorda affrescata per volontà del Comune di Siena “a capo el portale fuori a la porta a Camullia”, accesso simbolo della città di cui la Vergine era stata eletta protettrice, o come quella di fine Trecento affrescata a lato di porta Ferraia di San Paolo nel non lontano centro di Cantù, in alta Brianza<sup>72</sup> – vuoi, invece, nella formula di più o meno complessi tabernacoli con sculture inseriti sopra il fornice d'accesso: formula, questa, di ampia diffusione nell'Occidente medievale ma che trova un'attestazione di notevole valore nei bei tabernacoli realizzati verso il 1345-1355 dalla bottega di Giovanni di Balduccio e dal Maestro della lunetta di Viboldone per le porte di Milano<sup>73</sup>.



Scampati alla distruzione dei rispettivi complessi edilizi e trasferiti in buona parte nelle Raccolte del Castello Sforzesco (ad eccezione di quello di porta Nuova, conservato in loco), questi tabernacoli si qualificavano anche come strumento di una specifica rappresentatività topografica dell'edificio. In ogni tabernacolo, accanto al gruppo della Vergine col Bambino, erano infatti disposte due coppie di santi corrispondenti ai titolari delle maggiori chiese presenti nel sestiere retrostante. In questo modo l'apparato iconico del varco visualizzava in termini sintetici ma estremamente chiari e riconoscibili la geografia sacra dell'area circostante, proponendosi come rappresentazione sintetica, all'esterno delle mura, della topografia urbana<sup>74</sup>. Garanzia di protezione celeste, le immagini dei tabernacoli ribadiscono la

Hattusa, la porta dei Leoni,  
XIV-XIII secolo a.C.,  
calcare.



sacralità della porta, che a volte viene rinforzata da altre e più consistenti emergenze, come ad esempio cappelle erette presso la fabbrica<sup>75</sup> oppure lungo le strade che ne dipartono verso la campagna, secondo una tradizione che appartiene forse fin dall'origine alla società cristiana, se è vera la pertinenza della cintura protettiva di basiliche sorta intorno alle mura di Milano tra la fine del IV e il V secolo a un disegno ideato da sant'Ambrogio per difendere la città, capitale dell'ortodossia cattolica<sup>76</sup>. Un sistema questo, che ricollegando le porte cittadine a un complesso di edifici religiosi distribuiti nello spazio, fuori e dentro la cinta muraria, secondo uno specifico disegno rituale di connotazione cosmica, ribadisce, in termini cristianizzati, la stessa validazione sacra e cosmologica degli accessi urbani sviluppata nelle città del Vicino Oriente antico.

Per concludere, è allora possibile affermare che anche nel Medioevo si assiste a una qualificazione della porta urbana come testo polifunzionale e polisemantico, che “attinge ad una identità piena e compiuta solo quando si riconosce nella complessità e nella globalità delle sue funzioni. Accanto al suo compito difensivo emerge con un salto di livello il suo valore di limite sacro, dalla valenza cosmologica intesa insieme come espressione del potere”. La porta “si configura dunque come un'immagine dove è possibile leggere la collocazione cosmica e storica della città”: cioè, in definitiva, come un ideogramma della città stessa nella sua realtà fenomenica e ideologica<sup>77</sup>.

#### L'immagine della porta come metonimia della città

Proprio questa valenza metonimica della porta rispetto alla città ne segna in misura determinante l'identità in ambito figurativo, soprattutto tra l'antichità e il Medioevo, quando, come ha spiegato Krautheimer<sup>78</sup>, i sistemi di rappresentazione si esercitano spesso in una particolare forma di mimesi consistente nell'elaborazione di una copia della realtà connotata solo dai dati salienti del prototipo, cioè in una trasposizione selettiva che si risolve nella raffigurazione della *pars pro toto*, ovvero in una “metonimia figurativa” che sintetizza l'immagine dell'oggetto reale nei suoi elementi più rappresentativi e più rappresentabili.

In Occidente questa la linea contraddistingue chiaramente la raffigurazione della città in età tardo antica<sup>79</sup>, quando, in contrasto con la varietà di formule sperimentate dai romani, l'immagine urbana perde di naturalezza per ridursi a un ristretto campionario di schemi convenzionali, caratterizzati da pochi elementi portatori di valenze allusive e simboliche, la cui genesi affonda le radici nei motivi messi a punto dalla cartografia romana per definire in termini sintetici l'identità e la gerarchia delle città, come attesta la *Tabula Peutingeriana* della National Bibliothek di Vienna – copia del XII-XIII secolo di una carta redatta probabilmente nel IV, in cui le città, i villaggi e i centri di sosta del mondo antico sono espressi da

555 vignette che ne evidenziano la diversa grandezza e funzione (una cinta di mura esagonali per le città principali, due torri, un cortile o un semplice edificio per le altre) – o come manifestano alcune mappe musive del VI-VII secolo, sul tipo di quella di San Giorgio a Madaba, in Giordania, in cui le città più importanti della Palestina sono espresse da una cinta di mura circolare o poligonale stretta intorno ad alcuni edifici pubblici visti in prospettiva a volo d'uccello, mentre la raffigurazione degli altri centri è affidata a tre segni convenzionali che ne codificano la diversa importanza: un breve tratto di mura turrette da cui spuntano alcuni tetti per le città di piccole dimensioni, un tratto di mura con torri e una o più aperture per i villaggi di una certa importanza, una porta urbana tra due torri per le località minori.

A questi schemi si attingono moltissime rappresentazioni pittoriche di città tra l'età tardo antica e l'alto Medioevo, a partire da quelle dei mosaici con *Storie della Genesi* realizzati nell'età di papa Sisto III (432-440) nella navata di Santa Maria Maggiore a Roma. Tralasciata completamente l'idea di raffigurare gli insediamenti dall'interno, anche quando la fonte letteraria lo richiederebbe, le dodici città bibliche che compaiono in questo ciclo sono infatti ridotte a organismi di limitate dimensioni, ripresi dall'esterno e risolti nell'assemblaggio di pochi elementi convenzionali: una cinta fortificata poligonale munita di una porta monumentale e di torri angolari, serrata intorno alle parti alte di alcuni edifici, come nelle scene con la *Presa di Gerico* e *Il ritorno degli inviati di Mosé*. A schemi simili rispondono anche le raffigurazioni urbane dell'arco trionfale, dove appaiono le immagini di Gerusalemme e Betlemme, che si differenziano dalle altre solo per la diversa caratterizzazione delle mura, definite in questo caso da un paramento d'oro tempestato di perle e pietre preziose: una soluzione desunta dal modello letterario della Gerusalemme Celeste, la città santa per eccellenza, alla quale, in forza del contesto apocalittico della figurazione, le due città sono assimilate, secondo una linea destinata a ripetersi fin dentro il XII secolo, come attestano le raffigurazioni superstiti dello stesso soggetto, da quelle sugli archi di trionfo delle basiliche ravennati di San Vitale e di Sant'Apollinare in Classe (metà del VI secolo), a quelle romane di San Lorenzo fuori le mura (579-590 circa), dell'oratorio di San Venanzio nel Battistero Lateranense (642-49), di Santa Prassede (817-824), di Santa Cecilia (824-827), di San Marco (828-844), di San Clemente (inizio del XII secolo) e di Santa Maria in Trastevere (1130-1143)<sup>80</sup>.

Gli stessi schemi ritornano senza soluzione di continuità per quasi tutto il Medioevo, come attesta un fitto campionario di immagini, che non è possibile elencare in questa sede e per il quale si rimanda agli studi sull'argomento<sup>81</sup>, limitandoci qui a menzionare solo alcuni degli esempi più belli, come le città illustrate nei codici bizantini della rinascita macedo-

Genova, porta Soprana,  
veduta esterna, 1155.



ne (dal *Gregorio Nazianzeno* della Biblioteca Nazionale di Parigi al *Cosma Indicopleuste* della Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma) e nei manoscritti ottoniani di fine X - inizio XI secolo (come i *Vangeli di Liutardo* del Duomo di Aquisgrana e i *Vangeli di Limburg* della Biblioteca Diocesana di Colonia).

La situazione non cambia, sostanzialmente, anche alla fine del Medioevo, malgrado il progressivo esaurirsi del linguaggio astrattivo e schematico dei secoli precedenti e l'affermarsi di una sempre più ricercata componente naturalistica. Emblematico il caso della città dipinta da Giotto nella scena con *San Francesco scaccia i diavoli da Arezzo* pertinente al ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi (1292-1295 circa). Divisa in due settori, l'immagine presenta a sinistra san Francesco inginocchiato davanti all'abside di una chiesa, colto nell'atto di pregare affinché Arezzo venga liberata dai demoni che la infestano; davanti a lui frate Silvestro rivolge un gesto perentorio verso la città, ritratta nell'istante in cui viene abbandonata da uno stormo di diavoli alati. Opera di grande suggestione, il dipinto è caratterizzato da una strenua cifra naturalistica, che si manifesta nella resa formale ed espressiva dei due frati e nell'acuta descrizione della chiesa e delle strutture della città, anche se quest'ultima continua ad essere presentata in termini sintetici, in continuità con le convenzioni rappresentative alto medievali. Staccato da ogni coerente rapporto proporzionale con il resto della scena, l'insediamento vi è infatti raffigurato come un organismo compatto, sintetizzato in un'alta cinta di mura, stretta ad anello intorno al fitto tessuto edilizio che, quasi schiacciato in una morsa, svetta contro il cielo. Malgrado la schematicità della soluzione, l'immagine sfugge allo stereotipo grazie all'attenta e meticolosa descrizione delle strutture e dei particolari: dalla cinta muraria – fornita di duplice porta, di una corona di merli ghibellini, di caditoie per la difesa piombante e di un alto zoccolo bugnato – alla ridda di edifici ammassati all'interno, che traducono in forme semplificate ma verisimili la varietà tipologica delle fabbriche di una città italiana tardo duecentesca.

Se la cinta muraria stretta attorno agli edifici è il motivo più diffuso fino alla metà del Trecento per rappresentare una città dall'esterno, altre formule l'affiancano, ancor più schematiche e simboliche. Tra queste un posto speciale occupa la cinta muraria, elemento primario dell'identità urbana. Come nell'antichità, anche nel Medioevo non c'è infatti città che non sia racchiusa entro una cortina di mura, che non solo rende sicuro e protetto l'insediamento, ma ne definisce la forma e l'estensione, qualificandolo visivamente. Senza le mura la città non esiste. Lo attestano le sopravvivenze architettoniche e le immagini, ma anche gli ordinamenti dell'epoca, come ad esempio un passo delle *Partidas*, il corpo dottrinale redatto nella seconda metà del XIII secolo per Alfonso X di Castiglia, che attribuisce la qualifica di città a "ogni luogo cinto di mura, con i rioni e

L'arco della pusterla  
dei Fabbri di Milano  
in una foto del 1954.  
Milano, Civiche Raccolte d'Arte  
del Castello Sforzesco.



Milano, porta Ticinese,  
veduta della fronte esterna.



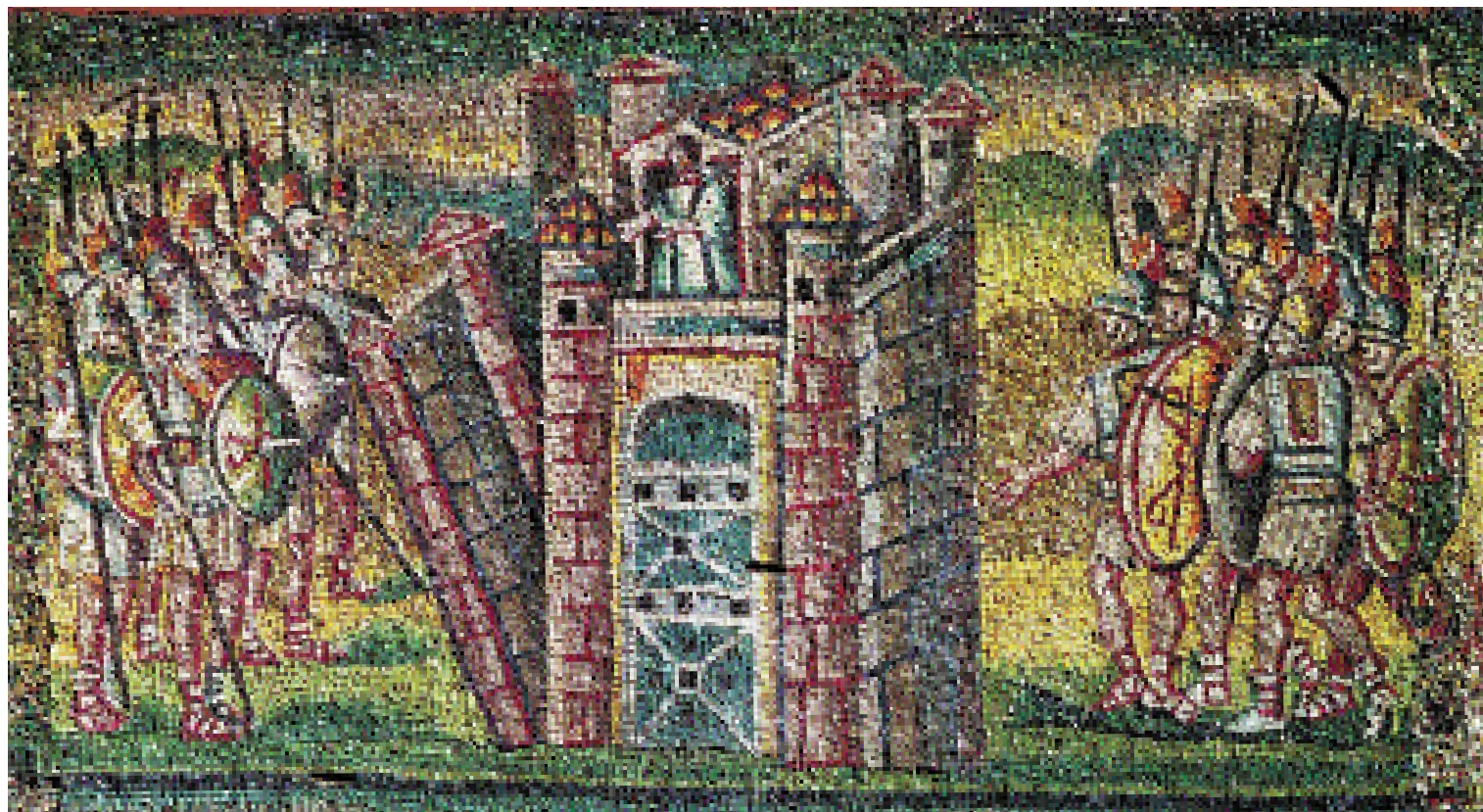
gli edifici da queste contenuti"<sup>702</sup>: una definizione che nella sua schematicità non potrebbe essere più chiara e categorica nel riconoscere il circuito murario quale elemento imprescindibile dell'organismo urbano. Tanto che l'atto di fondazione di una città si identifica spesso con il tracciamento e la costruzione delle mura, come dimostra nel 1255 il caso di Ciudad Real, in Spagna, per la quale lo stesso re Alfonso X ordinò come primo atto "che fossero fatte le strade e segnalò i luoghi dove dovevano essere costruite le mura. E fece poi fare una porta lavorata di pietra e impose agli abitanti del luogo il modo in cui dovevano fare la cinta muraria"<sup>703</sup>.

Alla centralità delle mura nel definire l'identità urbana corrisponde lo sviluppo di uno schema di rappresentazione che sintetizza la città nel solo motivo iconografico della cinta difensiva. Non si tratta di un'elaborazione originale, ma della ripresa di un tema della tradizione figurativa preellenica, passato al Medioevo attraverso la mediazione dell'arte romana. Lo evidenziano, per restare nella fase germinativa del processo, varie figurazioni assiro-babilonesi, come i rilievi lapidei dei palazzi di Assurbanipal II a Ninive e di Sargon II a Khorsabad, oppure quelli bronzei delle porte del palazzo di Salmanassar III a Nimrud (i cosiddetti bronzi di Balawat,

dell'858-848 circa a.C.), nei quali la celebrazione delle vittorie del re sui nemici offre il destro alla rappresentazione di un ricco campionario di città, concordemente risolte nel solo dato figurativo della cinta muraria, raffigurata sempre dall'esterno e in forme semplificate, che sfuggono tuttavia allo stereotipo grazie alla varietà delle soluzioni elaborate per evidenziarne la diversa importanza ed estensione (mura semplici o doppie, con numero variabile di torri e con diverso andamento dei prospetti)<sup>704</sup>. D'analogo tenore è l'iconografia della città presente nella monetazione romana, la cui vasta circolazione è forse una delle cause dello stabilizzarsi e del trasmettersi di questa formula all'età tardo-antica, che ancora una volta la riflette innanzitutto nell'ambito della cartografia e della topografia, come attestano le illustrazioni del *Corpus Agrimensorum* (Roma, Biblioteca Vaticana), un codice dell'VIII-IX secolo, copia di un originale della seconda metà del V con aggiunte del VI secolo, contenute numerose mappe di singoli comparti dell'impero, in ognuna delle quali è raffigurata una città, ripresa a volo d'uccello e definita in genere da uno spazio vuoto, intersecato dalle linee del cardo e del decumano e delimitato da una cortina di mura turrete<sup>705</sup>.



Officina romana,  
Presa di Gerico,  
mosaico, 432-440 d.C.  
Roma, basilica  
di Santa Maria Maggiore.



Lo stesso discorso vale per la pittura, che ricorre sovente a questo schema, specie in ambito carolingio, come attestano le miniature di vari codici del IX secolo, in cui la rappresentazione delle città bibliche e della Gerusalemme Celeste è risolta quasi esclusivamente nel motivo di una cinta poligonale di mura turrette, priva di monumenti interni: valgono per tutti gli esempi del *Salterio di Utrecht*, del *Codice Aureo* di San Gallo, del *Vangelo dei Celestini*, della prima *Bibbia di Carlo il Calvo* e della *Bibbia di San Paolo fuori le mura*.

Al di là delle città bibliche, nel Medioevo il motivo è adottato per illustrare anche le città reali. Allo stereotipo dello spezzone di mura è fatto ricorso, infatti, per le sintetiche ma efficaci raffigurazioni di città negli sbalzi con la *Partenza di sant'Ambrogio* e la *Chiamata del santo* sull'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano, realizzato verso la metà del IX secolo sotto la direzione dell'orafo Volvino per l'arcivescovo Angilberto II<sup>86</sup>, così come nei disegni inseriti a bordo pagina nel codice del 1166-1173 circa contenente gli *Annales lanuensis* del Caffaro (Parigi, Biblioteca Naziona-

le), il più antico testo medievale di storia civile che ci sia rimasto: si vedano, ad esempio, le raffigurazioni di Almeria e di Tortosa al f. 6r, quella di Albenga al f. 78r o il bellissimo disegno con la *Distruzione di Milano ad opera del Barbarossa* al f. 12r, dove la rovina della Metropoli lombarda è espressa dal segno convenzionale ma fortemente evocativo di uno spezzone di mura con torri inclinate, così descritte per indicarne il crollo sotto i colpi del nemico, quale metaforica illustrazione della distruzione dell'intera città<sup>87</sup>. Due secoli più tardi le mura appaiono ancora come l'unico elemento capace di esprimere in forma sintetica l'immagine di Milano nella già citata mappa tracciata da Petrus de Guioldis al foglio 46v del *Chronicon extravagans de antiquitatibus* di Galvano Fiamma conservato alla Biblioteca Ambrosiana. In questo caso la Metropoli lombarda è infatti sintetizzata nel motivo di due cerchi concentrici che rappresentano i circuiti delle mura romane e comunali, graficamente definiti da linee circolari scandite dalla sequenza delle porte urbane: a semplice arco quelle romane, con arco e merlatura quelle secondarie della cinta medievale,

con fornice inquadrato da due torri quelle principali della stessa cinta. Non si tratta di un caso isolato. Le porte urbane, raffigurate in genere come fornici arcuati racchiusi tra due torri, sono infatti uno degli elementi più rilevanti e ricorrenti nella definizione delle cinte murarie. Già effigiate in questa forma nei rilievi assiro-babilonesi, così come nella monetazione e nella cartografia romana, esse riappaiono con analoga tipologia nei mosaici realizzati a Roma e a Ravenna tra il V e il XII secolo, a partire da quelli di Santa Maria Maggiore, dove una porta con queste caratteristiche è in genere ricavata nel tratto di mura rivolto verso lo spettatore o su una porzione collaterale, in modo da essere sempre riconoscibile. Di struttura monumentale, essa è talora sottolineata dalla presenza di battenti lignei, come nella scena con la *Presa di Gerico*, oppure da altri elementi decorativi che le attribuiscono un'inedita rilevanza, come nelle rappresentazioni di Betlemme e di Gerusalemme sull'arco trionfale di San Clemente, dove il motivo delle mura gemmate è risolto nell'accostamento di due grandi porte urbane, di cui quella principale ha le torri impostate sopra colonne tortili e reca sull'archivolto il nome della città, proponendosi così quale esempio paradigmatico di una specifica formula iconografica, definita nei termini di "città-porta" da Colette Bozzo Dufour, tesa a proiettare non tanto sulla cinta muraria quanto sui suoi accessi il compito di denotare e visualizzare l'organismo urbano<sup>88</sup>.

Una ricognizione attenta tra le testimonianze figurative permette di seguire con una certa coerenza il processo formativo e lo svolgimento di questa formula, che si organizza in due differenti e paralleli filoni iconografici, il primo dei quali sintetizza ancora l'immagine della città nel motivo delle mura, definite però da una sequenza continua di porte urbane (non separate, se non sporadicamente, da setti murari), mentre il secondo la condensa nell'evidenza figurativa di un'unica porta, chiamata a riassumere da sola l'organismo della città e quindi a manifestare in modo ancora più eclatante la sua valenza metonimica.

Tra le precoci espressioni del primo filone un ruolo paradigmatico svolgono i cosiddetti "sarcofagi a porte di città" della fine del IV e dell'inizio del V secolo, mirabilmente rappresentati dal raffinato esemplare della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, noto come "sarcofago di Stilicone", considerato il pezzo capostipite della serie. Caratterizzati da una notevole affinità stilistica e iconografica, questi sarcofagi devono la loro denominazione al fatto di presentare una serie di scene di contenuto salvifico (*Traditio Legis*, *Missio Apostolorum*, *Elia sul carro di fuoco*, *Mosè e le tavole della legge*, *Sacrificio di Isacco*, *Adorazione dei Magi*), in cui le figure sono costantemente proiettate sullo sfondo di una sequenza di monumentali porte urbane – anche in questo caso effigiate nel tipo a un solo fornice tra due torri di derivazione castrense e di connotazione trionfale – in cui si coglie una trasposizione figurativa, abbreviata e simbolica, della Gerusalemme Celeste<sup>89</sup>.

Come ha dimostrato Colli, proprio a modelli del IV-V secolo, forse mediati da derivazioni carolingie e iberiche, si ispira l'impianto della *Gerusalemme Celeste*, di datazione ancora dibattuta tra la seconda metà dell'XI e il XII secolo, dipinta sulla volta della prima campata dell'andito d'ingresso della chiesa di San Pietro al Monte di Civate, presso Lecco, che rappresenta una delle più fedeli traduzioni in immagini della descrizione giovannea della Gerusalemme Celeste ideata dalla pittura italiana medievale<sup>90</sup>. Con assoluta fedeltà al testo dell'*Apocalisse* la città della salvezza escatologica vi è infatti raffigurata come un vasto recinto quadrangolare di mura che racchiude uno spazio ineditato, al cui centro, tra i due alberi della vita, sta l'agnello, ai piedi di un Cristo trionfante seduto su un globo, dal quale scaturisce il fiume della vita. Come nei sarcofagi "a porte di città", anche qui le mura della città apocalittica sono però risolte in una sequenza continua di porte inquadrata da torri: tre per ogni lato, per un totale di dodici, interrotte solo agli spigoli da spezzoni di mura in funzione di raccordo tra i lati del quadrangolo. Una soluzione analoga ritroviamo nelle illustrazioni della *Gerusalemme Nuova* contenute nella cospicua serie superstita di codici – circa trenta manoscritti scalati tra il X e il XVI secolo – del celebre *Commentario all'Apocalisse* composto nella seconda metà dell'VIII secolo dal monaco spagnolo *Beatus*, abate del monastero asturiano di San Martino a Toriento, presso Liébana, nell'attuale provincia di Santander, che alcuni hanno voluto riconoscere quali plausibili fonti per l'iconografia della *Gerusalemme apocalittica* di Civate<sup>91</sup>. Pur distribuite su un ampio arco cronologico, le illustrazioni di questi codici costituiscono un gruppo coerente, caratterizzato da un linguaggio formale originale e dalla perfetta corrispondenza delle figurazioni, tra cui appare anche l'immagine della *Gerusalemme Nuova*, generalmente vista in una proiezione ribaltata sul piano e risolta in forma di spazio quadrato ineditato, delimitato lungo il perimetro da un muro composto da dodici porte monumentali, tre per ogni lato, rese secondo la consueta tipologia castrense (cioè monofore con torri laterali), talora commista a elementi di estrazione mussulmana, come l'arco a ferro di cavallo (si veda, tra gli altri, il bellissimo esemplare, forse del 1047 circa, scritto da *Facundus* per il re Ferdinando I di Castiglia e León e per sua moglie Sancha: Madrid, Biblioteca Nacional). In tutti i casi i setti murari si riducono a quattro spezzoni di mura posti negli angoli, sicché l'immagine della città apocalittica si risolve, ancora una volta, nella sequenza correlata delle sue dodici porte.

Analogamente, in un altro dei gruppi illustrativi dell'*Apocalisse* d'età alto-medievale – quello cioè composto dall'*Apocalisse* della Biblioteca Municipale di Cambrai, dell'inizio del X secolo, e dal suo modello, riconosciuto in un codice della Stadtbibliothek di Treviri realizzato nello *scritorium* di Tours nel primo quarto del IX secolo – l'immagine della *Gerusalemme*

Officina romana,  
Gerusalemme, mosaico,  
432-440 d.C. Roma, basilica  
di Santa Maria Maggiore.



*Celeste* è resa nelle forme abbreviate di due chiese contenute entro una cinta circolare di mura eretta su un alto basamento e definita dalla sequenza continua di dodici svettanti porte a torre passante.

Se, com'è stato dimostrato<sup>92</sup>, l'influenza dell'archetipo apocalittico agisce in misura preminente sull'immaginario urbano medievale, determinando, accanto a fenomeni di concreta sacralizzazione e ritualizzazione dello spazio cittadino, anche il costituirsi di un modello visivo di città ispirato all'iconografia della Gerusalemme Celeste – e come tale sintetizzato in un perimetro murario di rigida geometria, basato su schemi quadrati, circolari o poligonali di connotazione simbolica – si può ipotizzare che anche la tradizione figurativa cui si è ora accennato possa essersi riflessa sulla percezione e la visualizzazione delle città reali, dando origine a un ana-

Giotto, San Francesco scaccia  
i diavoli da Arezzo, affresco,  
1292-1295 circa. Assisi,  
basilica di San Francesco,  
chiesa superiore.



logo fenomeno o comunque interagendo con altre motivazioni nella definizione di uno schema che riassume la forma dell'impianto urbano nella sequenza correlata dei suoi accessi perimetrali.

Ne è esempio il disegno della *Pianta di Milano in età romana* nel codice del *Manipulus Florum* di Galvano Fiamma realizzato nel 1340 per il podestà visconteo di Bergamo, Pagano da Bizzozero (Parigi, Biblioteca Nazionale), di cui è stato chiarito sia il carattere simbolico e "moralizzato" delle illustrazioni, sia l'influenza esercitata dall'archetipo della Gerusalemme apocalittica<sup>93</sup>. Tutto ciò è particolarmente evidente nell'immagine al f. 8r, dove la pianta dell'antica capitale imperiale è risolta nello schema di un perimetro esagonale a tre ordini di iscrizioni esplicative, su cui sono innalzate le porte cittadine, sei maggiori agli spigoli e sei minori lungo i lati (per un totale di dodici, come gli accessi della Gerusalemme Celeste), convergenti verso un motivo centrale di cerchi concentrici, anch'esso ispirato al paradigma apocalittico<sup>94</sup>, ed espresse nella suggestiva forma di un arco di pietra chiuso da due battenti lignei montato su una piattaforma a gradoni: in definitiva uno schema che risolve l'immagine urbana nella sequenza delle sue dodici porte, sulla linea della tradizione figurativa relativa alla città apocalittica attestata dagli esempi sopra ricordati.

Ma, come si è già anticipato, tale tradizione si svolge in parallelo con un altro filone – di cui la Dufour Bozzo ha giustamente rimarcato le relazioni con la produzione numismatica romano-imperiale – che risolve l'immagine della città nell'unico dato figurativo di una porta urbana<sup>95</sup>. È quanto attesta, ancora una volta, un filone di immagini della *Gerusalemme Celeste*, che, sebbene appartenenti a codici di data molto avanzata, si segnalano per le connessioni con le formulazioni iconografiche della città presenti nella monetazione antica e carolingia. Esempiare il caso di un manoscritto francese dell'inizio del XIV secolo, proveniente dal monastero femminile di Greenfield, in Inghilterra (Londra, British Library), in cui la città dell'eterna salvezza è resa nelle forme di uno spezzone di mura tra due torri, con portale centrale, che esprime in termini abbreviati il motivo del perimetro urbano, secondo una soluzione formale imparentata con il modello tipologico della porta castrense d'età imperiale riprodotta nella monetazione tardo-antica e carolingia<sup>96</sup>.

Le ripercussioni di questo filone sulla visualizzazione di città reali sono ancor più significative di quelle della tradizione figurativa precedentemente analizzata, poiché è in quest'ambito che si assiste a una radicalizzazione del processo di valorizzazione dell'immagine della porta come metonimia della città. Per limitarci a pochi esempi rappresentativi si segnala innanzitutto la coloratissima pagina del *Commentario di Beatus* proveniente dall'abbazia di Saint-Sever, della metà dell'XI secolo (Parigi, Biblioteca Nazionale), in cui, nella raffigurazione della città di Susa (*Suse Civitas*) posta a illustrazione di Daniele (VIII, 348), l'assimilazione tra la

Officina lombarda,  
La Gerusalemme celeste,  
1050-1075 circa.  
Civate, chiesa  
di San Pietro al Monte.

Missione degli Apostoli,  
fronte del sarcofago  
di Stilicone. Milano,  
basilica di Sant'Ambrogio.

Le truppe della Lega Lombarda  
escono dalle città alleate  
e rientrano a Milano,  
particolare del fregio di porta  
Romana, 1171. Milano,  
Civiche Raccolte d'Arte  
del Castello Sforzesco.

Porta Romana a Milano,  
incisione di G.C. Bianchi,  
1760 (da Giulini 1760).



veduta esterna della città e la tipologia della porta castrense non potrebbe risultare di più eclatante evidenza. Così è anche per le immagini delle due città poste ai lati della scena con la *Traslazione di san Magno* dipinta nel secondo quarto del XIII secolo nella cripta del Duomo di Anagni. Anche qui, infatti, gli organismi urbani sono risolti nel tema, monumentalizzato fino a riempire completamente il lato d'affaccio, di una porta a un fornice compreso tra due torri. Ancor più emblematico, infine, il caso dei rilievi del pilastro centrale di porta Romana a Milano, ora conservati al Castello Sforzesco. Eseguiti nel 1171 da Girardo de Mastegnanega e Anselmo de Alzate<sup>97</sup>, raffigurano l'epopea del rientro dei milanesi in città, svolta in due sequenze separate che si dipartono dal lato breve esterno e si svolgono con opposto andamento sui lati lunghi. A sinistra abbiamo così il rientro in città della popolazione civile, a destra invece l'uscita delle truppe milanesi dalle città alleate di Cremona, Bergamo e Brescia e il loro rientro a Milano sotto la guida del mitico frate Jacopo. Benché caratterizzati da un linguaggio rude e arcaizzante, che ha indotto la critica ad emettere giudizi severi sul valore degli artefici e sul livello della scultura a Milano nella seconda metà del XII secolo, questi rilievi rappresentano un'opera di estremo interesse, non solo per l'originalità del contenuto civile e politico e per il carattere celebrativo e propagandistico delle figurazioni, assolutamente "senza precedenti nella scultura padana del tempo", ma anche per le soluzioni formali, che, come ha osservato la Fio-

rio su suggerimento della Dufour Bozzo, sembrano ispirarsi ai modelli del rilievo storico romano, in particolare alla decorazione degli archi di trionfo d'età tardo-antica, un esempio dei quali era offerto da quello quadri-fronte eretto in età massimiana lungo la strada uscente dall'antica porta Romana della città: arco distrutto proprio durante l'assedio del Barbarossa, ma la cui memoria doveva essere ancora ben viva, nel 1171, nella mente dei milanesi e dei due artefici, che probabilmente ad esso si ispirarono<sup>98</sup>. Ma con questa scelta la committenza comunale sembra esprimere una cosciente volontà di riconoscersi nel mondo antico, di sottolineare la continuità della città risorta con la gloriosa capitale dell'impero romano dell'età di sant'Ambrogio, di cui si pone quale erede diretta, rinnovandone i fasti e il prestigio. Una volontà questa, che, com'è stato riconosciuto, si esprime anche nella tipologia degli accessi urbani – a doppio fornice affiancato da torri quadrate in aggetto – che si rifà direttamente al modello della *porta urbis* d'età imperiale, solo ridefinito sulla base delle esigenze e della sensibilità medievale e sulla scorta dei procedimenti progettuali elaborati dai cantieri cistercensi, approdati a Milano nel 1135 con la fondazione dell'abbazia di Chiaravalle<sup>99</sup>. Oltre che dalle scarse sopravvivenze (porta Nuova, porta Ticinese e la pusterla di Sant'Ambrogio) e da numerose illustrazioni scalate tra il XIV e il XVIII secolo, la morfologia di queste porte è documentata anche dal rilievo di porta Romana con il rientro delle truppe milanesi nella Metropoli, dove le raffigurazioni di Milano, Bergamo, Brescia e Cremona sono infatti affidate al motivo esclusivo di una porta urbana, resa nel tipo a doppio fornice tra due torri che corrisponde alla reale tipologia degli edifici, recanti qui all'estradosso un'iscrizione con il nome della città di cui rappresentano, in forma metonimica, l'intero organismo (MEDIOLANUM, BRIXIA, CREMONA, BERGM). Ancora una volta, quindi – e in questo caso in modo eclatante per l'ufficialità dell'opera e per il ripetersi del motivo per ben quattro volte – la porta urbana è chiamata a evocare in forma abbreviata l'organismo urbano, riconfermando la sua carica rappresentativa, il suo valore di "icona" della città<sup>100</sup>. Rispetto a tutto ciò, le cose non cambiano nel mutato contesto formale che caratterizza l'arte del Basso Medioevo. Anche nel processo che, tra la fine del XIII e la metà del XIV secolo, determina uno svolgimento in chiave sempre più naturalistica delle forme, le vedute di città continuano infatti a riproporre un formulario convenzionale d'ascendenza alto-medievale, in cui le porte conservano un ruolo preminente. Così, per esempio, nel pannello con *Andata a Emmaus* inserito sul retro della *Maestà* dipinta nel 1308-1311 da Duccio di Boninsegna per l'altare maggiore del Duomo di Siena (Siena, Museo dell'Opera del Duomo), la porta aperta nelle mura del borgo effigiato nella parte destra assume una rilevanza eccezionale per dimensioni e caratterizzazione, tale da risolvere in sé quasi l'intera struttura urbana, in linea con la tradizionale formula



metonimica della "città-porta" diffusa nei secoli precedenti, anche se in questo caso la descrizione dell'organismo è meno schematica e si ispira a reali esempi coevi, sostanziosamente nel tipo a torre passante munita di feritoie verticali, ricavate sulla fronte e sui merli, e di possenti pareti (anch'esse fornite di feritoie balestriere a sezione interna strombata) poste a protezione del varco, secondo un sistema che traduce in forme semplificate la struttura di un rivellino.

In questo contesto un caso esemplare è rappresentato, alla metà del Trecento, dalle miniature del *Codice del Biadaiolo* (Firenze, Biblioteca Laurenziana), specie da quelle illustranti fatti della cronaca recente, come la scena con *I poveri senesi accolti e rifocillati dai fiorentini* al f. 58. Anche in questo caso l'episodio è ambientato all'esterno della città, che vi è ritratta in forme a un tempo schematiche e monumentali, affidando al battistero di San Giovanni, che svetta sopra la cinta muraria, il compito di identificare con immediatezza l'insediamento grazie alla forza evocativa della sua sagoma inconfondibile. L'edificio più appariscente dell'organismo urbano è tuttavia la porta, identificabile forse con quella di San Pancrazio, che si erge in primo piano, rivestita da un sontuoso paramento a bugnato e descritta con efficace illusionismo nella sua complessa struttura a torre passante, fornita di fornice ogivale, attico di guardia, apparato a sporgere e bertesca laterale. Al centro della fronte due leoni lapidei sono inseriti entro edicole trilobate, mentre in alto appaiono due ordi-



ni di stemmi con la croce e il giglio rosso in campo bianco. Rappresentando gli emblemi e le armi di Firenze, leoni e stemmi proiettano sulla porta i segni di riconoscimento dell'identità urbana, facendo dell'edificio una sorta di "figura" della città, per lo meno alla pari del retrostante battistero. A riprova, nella miniatura d'analogo impianto con *I poveri cacciati da Siena*, l'identità del centro, che l'effigie della cattedrale inserita tra le costruzioni non può evocare (trattandosi infatti del duomo di Firenze, affiancato dal campanile di Giotto in costruzione), è dichiarata dalle due statue di lupa e dagli stemmi con la balzana bianca e nera, simboli del comune senese, inseriti sulla fronte della porta in primo piano, che anche in questo caso conferma pertanto il suo ruolo di emblema della città, assumendo una forte pregnanza semantica<sup>101</sup>.

Pregnanza che si risolve in forma di vero e proprio ideogramma nella rarissima raffigurazione di *Genova* illustrata al f. 1r del già citato codice parigino del *Manipulus Florum* di Galvano Fiamma, eseguito nel 1340 per Pagano da Bizzozero: qui, infatti, l'etimo IANUA, che identifica il capoluogo ligure nell'iscrizione posta all'interno del solito schema circolare entro cui appaiono nel codice le varie raffigurazioni urbane, offre l'occasione per una singolare soluzione figurativa, per cui l'immagine della città portuale è riassunta nel motivo di una porta ad arco (*janua* appunto), fornita di due spalle rinforzate da un paramento di masselli di pietra. Soluzione origina-

le e sorprendente che potrebbe sembrare, di primo acchito, un semplice “gioco” cui il disegnatore è stato sollecitato dalla singolare identità etimologica esistente tra i due termini, se non fosse per il clamoroso precedente rappresentato da porta Soprana a Genova, eretta dal Comune ligure nel 1155 per difendere la città dalle mire del Barbarossa, nelle cui lapidi dedicatorie, murate negli stipiti del varco, affiora un’analoga ed esplicita identificazione tra i termini, che secondo la Dufour Bozzo esprime in forma eclatante la promozione dell’edificio al rango di emblema cittadino, eretto a perenne memoria dell’identità e della gloria urbana<sup>102</sup>. Sulla base di questo precedente anche il disegno parigino acquista pertanto un significato esemplare, confermando la continuità nel tempo del valore metonimico che in ambito genovese viene attribuito al motivo della porta urbana quale espressione dell’identità cittadina.

#### Il ponte

Ora, oltre alla porta, anche il ponte, cioè l’elemento fondatore del complesso architettonico di Vimercate, si presenta, secondo le più recenti interpretazioni, come una forma rappresentativa dell’espandersi della volontà umana sul mondo, cui attribuisce un ordine e un senso che non possiede in natura<sup>103</sup>. Come le mura e le porte separano lo spazio, determinando una cesura tra la realtà sacra e sicura che sta all’interno e quella profana e avversa che sta all’esterno, e come la porta manifesta un’identità duale, in relazione alle funzioni del separare e del collegare, così il ponte lega tra loro due entità separate dello spazio primigenio come le rive del fiume, rendendole uguali e corrispondenti. Ma in una concezione mitica della realtà, le sponde del fiume rappresentano il cielo e la terra, sicché anche l’azione di congiungere del ponte acquista un valore cosmologico, diventando metafora della ricongiunzione mitica tra il mondo e il cielo, tra finito e infinito, tra profano e sacro, tra vita e morte<sup>104</sup>.

Elemento di collegamento tra due mondi separati, anche il ponte si configura inoltre, come la porta, quale passaggio obbligato, eretto sulle acque, a proposito delle quali è nota la simbologia connessa con il tema della purificazione attestata in tutte le culture occidentali e del Vicino Oriente, ma allo stesso tempo anche quella di metafora delle più oscure, profonde e avverse forze del cosmo<sup>105</sup>. Di qui il potenziamento della valore rituale del ponte, che rappresenta uno dei luoghi e delle immagini predilette dalla cultura folklorica in relazione a delicate fasi di passaggio dell’esistenza, come quelle connesse a un difficile cambiamento di stato o quelle collegate alla morte e all’ultimo viaggio verso l’eterna dimora (si vedano le leggende e le raffigurazioni medievali del “ponte della prova” e del “ponte del Purgatorio”)<sup>106</sup>. La necessità di una validazione sacra del ponte è accentuata, secondo la Seppilli, dal valore negativo che la sua costruzione assume nella concezione religiosa del mon-

do. Infatti, nelle più antiche civiltà del Vicino Oriente l’azione dell’erigere un edificio, che scardina con un nuovo ordine l’assetto del mondo stabilito dagli dei, è sentito come un atto sacrilego, accentuato dal fatto che lo scavo delle sue fondazione pone l’uomo in diretto contatto con le forze inferne: donde la necessità di provvedere a un rito propiziatorio, che protegga la costruzione dallo scatenarsi di queste forze. Tale è il senso delle cerimonie e dei sacrifici di fondazione attestati in tutte le civiltà antiche ma anche nel Medioevo, quando si mantiene l’uso di seppellire nelle fondazioni tesori o oggetti speciali, sul tipo dei *telesmata* murati negli edifici antichi<sup>107</sup>. Se tutto ciò vale per edifici come mura, porte, templi e santuari, tanto più “doveva essere intenso il terrore evocato dalla costruzione di un ponte, che non solo affonda i suoi piloni nel sottosuolo, ma anche dissacra la corrente dei fiumi – delle acque, così cariche di valenze sacrali, e già esse stesse in comunicazione con l’oceano infero, col mondo dei morti – le varca, le aggioga e persino penetra a volte nella profondità del loro alveo”<sup>108</sup>. Donde la necessità di sacralizzare la fondazione e la costruzione con analoghi riti, volti a proteggerlo dallo scatenamento delle forze demoniache. Se nelle civiltà antiche e a Roma, tali riti si definivano secondo complessi cerimoniali basati su offerte sacrificali, talora di vittime umane gettate nelle acque o murate nelle fondamenta per placare le forze oscure che si annidavano nei flutti, garantendo così solidità e protezione alla struttura<sup>109</sup>, nel Medioevo e in età moderna tale sacralizzazione si esprime nelle evidenze monumentali dei ponti stessi e nel fiorire di una tradizione leggendaria sul motivo della loro sorprendente costruzione a opera del diavolo, indotto a ciò dall’ingannevole patto stipulato con un santo<sup>110</sup>. Tali leggende testimoniano il persistere nella nostra cultura di quel terrore sacro connesso dagli antichi alla fondazione e alla protezione dei ponti, la cui costruzione viene affidata con uno stratagemma al diavolo per neutralizzare le reazioni delle forze infernali, che per principio non distruggerebbero mai una loro “creazione”; tutta l’operazione è però gestita da un santo, che diviene così nume tutelare della costruzione e garante della sua protezione sacra<sup>111</sup>.

Nelle testimonianze monumentali, la difesa sacra del valico è invece garantita, come nelle porte, dall’apparato iconico ed epigrafico collocato in genere all’imbocco e allo sbocco del ponte, dove si concentra la difesa militare bisognosa di potenziamento sacro, oppure da strutture edilizie, sia di carattere militare, come le torri nel caso dei ponti fortificati, sia di carattere religioso, come edicole e cappelle, generalmente erette al centro del ponte, a perpendicolo sul turbinoso scorrere delle acque cosmiche e infernali, così da proteggere quello che dal punto di vista simbolico è il punto critico del valico e perciò più bisognoso di una difesa magico-sacrale.

Le attestazioni in questo senso sono numerose e sparse per tutto l’Occi-

I poveri senesi sono accolti dai fiorentini, *miniatura del Codice del Biadaiolo*. Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, ms Tempi 3, fol. 58.



dente e il Vicino Oriente. Per quanto ci riguarda riteniamo importanti i riscontri lombardi, che testimoniano il radicamento del fenomeno anche nella nostra regione, a partire dal ponte di pietra sul torrente Frodolfo, a Bormio, in Valtellina, probabilmente riferibile al XIII secolo, che reca al centro, su entrambi i lati, un’edicola con le effigi della Madonna e delle anime del purgatorio<sup>112</sup>. Sul ponte di Azzone Visconti a Lecco una statua seicentesca di *San Giovanni Nepomuceno* (patrono di coloro che rischiano

di annegare), si ergeva un tempo a metà del parapetto. Gettata in acqua nel 1799 dalle truppe francesi, fu subito sostituita da una cappella (ora scomparsa), all’interno della quale venne affrescata una copia della *Madonna del Granduca* di Raffaello<sup>113</sup>.

Una sacra effigie della *Madonna dell’Aiuto* era scolpita invece, fino alla metà del XVIII secolo, allo sbocco del ponte sul Lambro tra Canonica e Macherio, in Brianza. Qui avvennero nel 1745 delle guarigioni miracolose che spinsero la curia arcivescovile a istituire un processo conoscitivo, che riconobbe la legittimità del culto prestato all’immagine – poiché “satis constet de gratis receptis a nonnullis Christi fidelibus ob praefatam intercessionem” – e raccomandò alla famiglia Taverna, sul muro della cui proprietà l’immagine si trovava, di individuare un luogo *decentiori* ove trasferire l’opera, poi passata nella chiesa parrocchiale, dove ancora si trova, sostituita in sito da una copia ad affresco<sup>114</sup>.

Se il caso di Canonica è eclatante, poiché l’azione di protezione sacra esercitata dalla sacra effigie posta in testa al ponte si esplica in una specifica azione taumaturgica, che cala nella realtà della storia un contenuto meta-storico acclarato, l’esempio più vistoso e complesso, in Lombardia, di ponte fornito di stratificati elementi di connotazione sacra e difensiva doveva essere quello eretto nel 1351-1355 a Pavia. Un’opera munita nel tempo da elementi tesi ad assicurarne la protezione sacra, come l’ampia e raffinata cappella dedicata a san Giovanni Nepomuceno eretta nel 1745-1746 sul pilone centrale, che, come scrive Calvi, “consacrava a Dio il ponte e fungeva in qualche modo da chiesa parrocchiale del Borgo, quando questa era invasa dalle acque”<sup>115</sup>. Sulla porta-torre trecentesca all’imbocco del valico, verso la città, erano invece murate alcune lapidi, che ricordando la ricostruzione dell’edificio ne esaltavano anche l’integrità, la potenza e la protezione ad esaltazione e difesa della città. Due di esse risultano particolarmente importanti per il nostro assunto. La prima (ora al Castello Visconteo) si trovava sulla fronte e celebrava il signore della città, augurandogli la stessa perennità cui destinava il fiume e il ponte: “VIVAT VIVAT VIVAT FELIX CASTELLINUS / PRINCEPS NOSTER HUIUS MAGNAE REGIAE DECUS / BECCARIAEQUE SPLENDOR INCLITAE STRIPIS / UT PERENNE LUMEN SIT PONS ISTE PERENNIS / AB HOC COMMUNI SUB IPSO FIERI COEPTUS”. La seconda (anch’essa al Castello Visconteo), murata sull’accesso, esalta la città come seconda Roma e ripropone quello stesso binomio tra porta e insediamento urbano che abbiamo già osservato in porta Romana a Milano e in porta Soprana a Genova: “QUISQUIS + HUC + INTRAT + / DE + FLEXO + POPLITE + DICAT + / DIC + PROPE + QUI + TRANSIS + / QUI + PORTE + LIMINA + TANGIS + / ROMA + SECONDA + VALE + / MUNDI + CAPUT + IMPERIALE + / TU + BELLO + TEBAS + / TU + SENSU + VINCIS + ATENAS + / TE + METUUNT + GENTES + / TIBI + FLECTUNT + COLLA + POTENTES +”<sup>116</sup>.

<sup>1</sup> Cassi Ramelli 1964, p. 299.

<sup>2</sup> Cfr. Merati 1968, pp. 43-47; Mirabella Roberti 1976, p. 63; Perogalli, Bascapè 1964, p. 212; Perogalli 1981, p. 101.

<sup>3</sup> Per il ponte di Monza vedi Gazzola, *Ponti...* 1963, p. 162; Merati 1966, pp. 6-12; Mirabella Roberti 1976, pp. 43-44; Pasciuti 1990 e Merati 1991, pp. 32-47. Per i ponti augustei di Foligno e di Boissezon cfr. Gazzola, *Ponti...* 1963, pp. 61-64 e 127, e in questo volume, il secondo capitolo, in particolare le note 40 e 42.

<sup>4</sup> Cfr. la messa a punto della questione nei saggi contenuti in *Milano capitale...* 1990.

<sup>5</sup> Cfr. Gazzola, *Ponti...* 1963, p. 114.

<sup>6</sup> Cfr. Archivio Comunale di Piacenza, Diplomi, n. 13, pubblicato in Schiapparelli 1906, n. 1, pp. 71-72. Per il castello medievale di Vimercate vedi Marchi, Sala, Vergani 1994, p. 76 e Vergani 1995, pp. 137 e 152, nota 3.

<sup>7</sup> ASMi, Fondo Religione, Pergamene, cart. 611, n. 227, trascritto in Castoldi 1976-1977, Appendice II, n. 14, pp. 383-384 e Vergani 1992-1995, II, Appendice I/1, n. 27.

<sup>8</sup> Cfr. ASMi, Museo Diplomatico, cart. 22, n. 525/936, pubblicato in Manaresi, Santoro 1969, IV, n. 700, pp. 274-275.

<sup>9</sup> Cfr. ASMi, Fondo Religione, Pergamene, cart. 612, nn. 364 e 481. Per tutto ciò vedi anche Marchi, Sala, Vergani 1994, pp. 78-82 e quanto scritto al capitolo precedente, nota 54.

<sup>10</sup> Infatti, anche nel caso di accessi castellani o di porte urbane costituite da torri passanti, le emergenze superstite presentano in genere un impianto più slanciato (paragonabile a quello che la torre di Vimercate assumerà nel 1360-1370 circa) e sono fornite di sistemi difensivi più complessi. Si vedano ad esempio la porta d'Orange a Carpentras, in Francia (XIII-XIV secolo), le porte di Monteriggioni, in Toscana (1223), e la porta di Federico II a Montefalco (XIII-XIV secolo). Se mai, un confronto pertinente è con certi rivellini di datazione più tarda, come quello che introduce al castello di San Zeno a Montagnana (metà circa del XIV secolo), cui è però difficile collegare la porta di Vimercate, poiché la torre si posizionava qui a filo delle mura e non davanti ad esse, come a Montagnana.

<sup>11</sup> Pubblicata da Ceruti 1869, la pianta è sta-

ta studiata da Verga 1911, pp. 3-11; Gambi, Gozzoli 1982, pp. 5-12; Tozzi, David 1993, pp. 352-357.

<sup>12</sup> Cfr. Reggiori 1957; Vincenti 1983, pp. 25-56.

<sup>13</sup> Sulla porta di Carpentras cfr. Chobaud 1922 e Brun 1975.

<sup>14</sup> Cfr. Cassi Ramelli 1964, p. 131 e Chiuni 1980.

<sup>15</sup> Sulla porta dei Cappuccini di Melzo cfr. l'ampia trattazione di Vergani 1992-1995, I, pp. 537-572 (con bibliografia).

<sup>16</sup> Sul castello di San Colombano al Lambro cfr. Bascapè, Perogalli 1961, p. 192; Cassi Ramelli 1964, p. 287; Bagnoli 1982, *ad vocem*; Conti, Hybsch, Vincenti 1990, p. 92; Favole 1992, pp. 156-157.

<sup>17</sup> Cassi Ramelli 1964, p. 299.

<sup>18</sup> Cfr. Cassi Ramelli 1964, pp. 271-274 e Hogg 1982, p. 40.

<sup>19</sup> Cfr. Hogg 1982, p. 40 e Settia 1984, pp. 375 sgg.

<sup>20</sup> Pubblicato in Pighi 1960 e tradotto in Navoni 1990.

<sup>21</sup> Cfr. Cassi Ramelli 1964, pp. 117-118 e 255; Soragni 1980.

<sup>22</sup> Cfr. Conti, Hybsch, Vincenti 1990, p. 138.

<sup>23</sup> Su questi edifici cfr. Conti, Hybsch, Vincenti 1990, pp. 37-38, 168; Idem 1992, pp. 62-63; Idem 1993, pp. 212-213.

<sup>24</sup> Cfr. Settia 1984, p. 205.

<sup>25</sup> Cfr. Hogg 1982, pp. 48 sgg.

<sup>26</sup> Si veda Martinori 1931, pp. 36-39; Amidei 1948, pp. 51-52; Gazzola, *Ponti...* 1963, p. 186; Cassi Ramelli 1964, p. 295.

<sup>27</sup> Cfr. Gazzola, *Ponti...* 1963, p. 188.

<sup>28</sup> Viollet-le-Duc 1854-1868, VII, pp. 233-235.

<sup>29</sup> Sul principio dello scaglionamento in profondità delle difese cfr. Cassi Ramelli 1964 e Hogg 1982, pp. 49-51, 61, 90.

<sup>30</sup> Cfr. Perogalli 1981, p. 101.

<sup>31</sup> Merati 1968, p. 44.

<sup>32</sup> Sul castello e sul ponte di Trezzo cfr. Ferrario 1867; Crivelli 1886; Beltrami 1910; Bascapè, Perogalli 1960, pp. 205-206; Langè 1965; Vincenti 1981, pp. 70-74; Conti, Hybsch, Vincenti 1990, p. 90; Vergani 2001, p. 31.

<sup>33</sup> Sul ponte di Lecco cfr. Magni 1931; Gan-

dola 1931 e 1937-1938; *Notizie e discussioni...* 1989. Oltre che da quelle del XVI secolo l'immagine del ponte è nota anche da un'acquaforte pubblicata in Giulini 1760-1765.

<sup>34</sup> Sul ponte di Valeggio vedi Filippi 1994.

<sup>35</sup> Sul ponte di Pavia resta fondamentale Calvi, Arecchi 1973, I, pp. 76-115; Idem 1973, 2, pp. 104-136; Idem 1973, 3, pp. 80-86.

<sup>36</sup> Cfr. Reggiori 1957; Perogalli 1969, *passim*; Perogalli 1977; Vincenti 1981; Vergani 2001, pp. 30-34.

<sup>37</sup> Cfr. in particolare Eliade 1952; Idem 1973, pp. 21 sgg.; Idem 1975, p. 382; Simmel 1970, pp. 3-8; Douglas 1972; Caprettini 1975; van Gennep 1981; Biraghi 1992.

<sup>38</sup> Per tutto ciò vedi Eliade 1973, pp. 19-26, ma anche Bianchi 1958; Lynch 1972, p. 156 e van der Leeuw 1975, *passim*.

<sup>39</sup> Si tratta di concetti ampiamente noti e trattati, per i quali cfr. Simmel 1970, pp. 3-8 e Biraghi 1992, pp. 17-25.

<sup>40</sup> Cfr. Eliade 1973, pp. 19-26.

<sup>41</sup> Sul simbolismo cosmico degli antichi insediamenti umani cfr. Frankfort 1950 e Liverani 1976. Per la persistenza nel lungo periodo, fin dentro il Medioevo e il Rinascimento, vedi Krautheimer 1942; Hauteceour 1954; Marconi 1968; Dufour Bozzo 1989, pp. 129 sgg.

<sup>42</sup> Su questi temi vedi in sintesi Dufour Bozzo 1989, pp. 129-157 (con ampia bibliografia) e Ginzburg 1989, p. 94.

<sup>43</sup> Cfr. Guglielmi 1985, p. 105.

<sup>44</sup> Cfr. Le Gall 1970.

<sup>45</sup> Cfr. Duchesne 1955, LXXIII, p. 124.

<sup>46</sup> Biraghi 1992, p. 20.

<sup>47</sup> Cfr. Simmel 1970, p. 8.

<sup>48</sup> Per questo tema, che è essenziale al riconoscimento della validazione sacra e cosmica degli accessi urbani, si rinvia a van Gennep 1981.

<sup>49</sup> Su Babilonia e la porta di Ishtar cfr. Matthiae 1976; Unger 1970; Parrot 1946; Idem 1970, pp. 106 sgg.; Garbini 1976; Eliade 1975, pp. 87-88; Pettinato 1994; Parrot 2005, pp. 141-159.

<sup>50</sup> Vedi in particolare Eliade 1973; Idem 1975; Dufour Bozzo 1989, pp. 129 sgg., e Biraghi 1992, *passim*.

<sup>51</sup> Cfr. Guglielmi 1985, pp. 115-119.

<sup>52</sup> Per queste vicende cfr. la sintesi recente di Donati 1993, p. 150.

<sup>53</sup> Cfr. Agnolo di Tura 1939, p. 561.

<sup>54</sup> Cfr. *Ibidem* pp. 311-313.

<sup>55</sup> Si vedano le osservazioni di Robin 1985, pp. 86-91 e Guglielmi 1985, p. 115.

<sup>56</sup> Fecini 1939, p. 821.

<sup>57</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1985 e Eadem 1989, *passim*.

<sup>58</sup> Per le porte sanmicheliane di Verona oltre al sintetico De Lisca 1915-1916, si vedano Dal Forno 1977; Puppi 1971 e soprattutto Puppi 1986, pp. 124 sgg. Per le fortificazioni e le porte veneziane di Bergamo cfr. invece *Le mura...* 1977 e Marino Guidoni 1982.

<sup>59</sup> Per porta Soprana a Genova vedi Dufour Bozzo 1989. Per porta Romana a Milano cfr. ancora *Ibidem*, pag. 195; Fiorio 1993, pp. 189-192 e Vergani, *Defensor civitatis...* 1998. Per entrambe si rinvia inoltre alla sintetica ma esauriente analisi di Dufour Bozzo 1985.

<sup>60</sup> Eliade 1952, p. 17.

<sup>61</sup> Vedi in questo senso Dufour Bozzo 1989, pp. 129 sgg.

<sup>62</sup> Cfr. Parrot 1970, *passim*.

<sup>63</sup> Su Hattusa sono fondamentali le pubblicazioni dello scopritore, per le quali cfr. Bittel 1970; Idem 1977, pp. 103-116; Idem 2005, pp. 129-156 e 225-229, oltre a Coppa 1968, pp. 333 sgg. e Matthiae 1976, pp. 78 sgg. Per la bibliografia sulle porte della città e del palazzo cfr. Dufour Bozzo 1989, pp. 203-204, nota 41.

<sup>64</sup> Per il ritrovamento e il testo della formula cfr. Del Monte 1973.

<sup>65</sup> "+ In nome di Dio onnipotente Padre e Figlio e Spirito Santo, Amen. Sono difesa da forze militari. Sono circondata da mura straordinarie e con il mio valore scaccio lontano i dardi nemici. Se porti pace ti è permesso toccare queste porte, se cerchi guerra allontanati tristo e vinto. L'Austro e l'Occaso, il Settentrione e l'Oriente sanno quanti sconvolgimenti bellici io, lanua, ho vinto..." Sul tema cfr. Dufour Bozzo 1989, p. 305, che in merito a porta Soprana precisa anche la connessione con Apocalisse 21, 27 relativa alla Gerusalemme Celeste ("...non

entrerà in essa niente d'impuro, nessun profanatore, nessun mentitore...") che si definisce come archetipo cristianizzato dello stesso formulario e probabile modello diretto dell'iscrizione. Per l'occasione dell'erezione della porta e della cinta genovese del 1155 si vedano le approfondite analisi della Dufour Bozzo 1989, pp. 291-299.

<sup>66</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1989, pp. 291-313.

<sup>67</sup> Per porta Ticinese cfr. Bascapè, Mezzanotte 1948, pp. 540-550; Reggiori 1957, pp. 788-789; Vincenti 1983, pp. 34-36. Per la pusterla dei Fabbri si veda invece Beltrami 1900; Bascapè, Mezzanotte 1948, pp. 609-611; Reggiori 1957, pp. 788-789; Romanini 1964, pp. 46-47; Vincenti 1983, pp. 40-43.

<sup>68</sup> Cfr. Vergani, *Dalla chiesa alla città...* 1994, pp. 170-181.

<sup>69</sup> Cfr. Benoist 1949 e Cimaschi 1964. L'argomento è stato affrontato in termini più generali anche in Vernant 1985 e Deonna 1965, interessantissimi per la casistica e le osservazioni su un'enorme varietà di immagini apotropaiche che percorrono trasversalmente la cultura indo-europea nel corso degli ultimi cinque millenni. Per aspetti più prettamente cristiani si rinvia a McCartney 1940-1941.

<sup>70</sup> Cfr. von Hulsén 1992. Per una breve messa a punto dei problemi critici relativi al rilievo si veda però la mia scheda in *Milano e la Lombardia...* 1993, n. 407, p. 474.

<sup>71</sup> Sulla porta di Villincino cfr. Isacchi 1981; Biscottini 1984, p. 156; Zastrow 1989, pp. 142-144; Zanon 1990; Favole 1992, p. 100; Conti, Hybsch, Vincenti 1991, p. 71; Vergani 1992-1995, I, pp. 109-110.

<sup>72</sup> Donati di Neri 1939, pp. 504 e 598-599. Per la porta canturina cfr. invece Vergani, *La porta...* 1998.

<sup>73</sup> I più recenti ed esaurienti contributi sui tabernacoli trecenteschi milanesi e sulle loro maestranze sono Fiorio 1991 e Vergani, *Defensor civitatis...* 1998, cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

<sup>74</sup> Cfr. Vergani, *Defensor civitatis...* 1998.

<sup>75</sup> Cfr. Salch 1975 e Durand 1988. Per un caso brianteo vedi la cappella eretta all'inizio del XVI secolo intorno all'affresco tre-

centesco della *Vergine col Bambino* accanto a porta Ferraria di San Paolo a Cantù (per la quale vedi Vergani, *La porta...* 1998).

<sup>76</sup> Per tale tradizione, che risale al *Versus de Mediolano Civitate* dell'VIII secolo, e per la sua interpretazione cfr. Cagiano de Azevedo 1963; Krautheimer 1987, pp. 123-124; Dufour Bozzo 1989, p. 144.

<sup>77</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1989, p. 131.

<sup>78</sup> Cfr. Krautheimer 1942.

<sup>79</sup> Per un inquadramento sulla raffigurazione della città in età tardo-antica e medievale cfr. Lavedan 1954; Ehrenberger Katz 1969; Mansuelli 1972; Manzi, Corti 1979; Le Goff 1982; Frugoni 1983; Bertelli 1993; Nuti 2002; Bocchi, Smura 2003; Vergani, *Nel segno...* 2003.

<sup>80</sup> Sulla raffigurazione della Gerusalemme Celeste nell'arte medievale vedi in particolare Hauteceour 1954; Gousset 1974; Klein 1979; Frugoni 1983; Gatti Perer 1983; Vergani, *Nel segno...* 2003.

<sup>81</sup> Si vedano i testi citati alle due note precedenti.

<sup>82</sup> Partida VII, titolo 33, legge VI, cit. in Valdeón Baraque 1989, p. 58.

<sup>83</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 72.

<sup>84</sup> Per un inquadramento sull'iconografia della città nell'arte assiro-babilonese e sui rilievi citati nel testo cfr. Parrot 1970; Amiet 1975; Barnett 1976; Dolce, Nota Santi 1995; Matthiae 1998.

<sup>85</sup> Cfr. Lavedan 1954, p. 33 e Frugoni 1983, p. 12.

<sup>86</sup> Cfr. Capponi 1996.

<sup>87</sup> Cfr. Polonio 1964-1965; Petti Balbi 1987; Donati 1994, pp. 23-27.

<sup>88</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1989, p. 168.

<sup>89</sup> Per l'individuazione e lo studio dei "sarcofagi a porte di città" sono fondamentali Lawrence 1927; Wilpert 1929; Sansoni 1969; cui vanno aggiunti Brandenburg 1983 e Gatti Perer 1983, pp. 201-211. Sulla simbologia del sarcofago milanese e sui suoi riferimenti all'Apocalisse e al Vangelo di Matteo (XIX, 28) cfr. invece Christe 1973 e Dufour Bozzo 1989, pp. 162-167, che nella lettura del programma iconografico privilegia il tema della "porta baluardo di santità" e mette in evidenza il rapporto tra

la figurazione principale del sarcofago e il cerimoniale imperiale, da cui scaturisce il valore celebrativo delle porte castrensi effigiate e la motivazione del loro uso metonimico nella raffigurazione urbana. Sulle connotazioni trionfali e celebrative connesse alla tipologia della porta castrense in età romana cfr. Dufour Bozzo 1989, pp. 158-162.

<sup>90</sup> Cfr. Colli 1981 e 1982. Per il dibattito sulla datazione dell'affresco vedi da ultimo Bertelli, *Tre secoli...* 1993, pp. 181-182; Valagussa 1993, pp. 227-229; Lomartire 1994, pp. 69-74.

<sup>91</sup> In questo senso si è espresso Klein (1975, p. 106, e 1979), con cui non concorda invece Colli (1981, p. 8, nota 6).

<sup>92</sup> Cfr. i testi citati alla nota 80.

<sup>93</sup> Per questo codice cfr. Rovetta 1993.

<sup>94</sup> Cfr. Rovetta 1993 e Vergani 1992-1995, I, pp. 39-69.

<sup>95</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1989, pp. 158-162. Per la rappresentazione della città attraverso il tema della sola porta urbana vedi inoltre Frugoni 1983; Robin 1985; Vergani 1992-1995, I, pp. 41-50 e Idem, *Nel segno...* 2003.

<sup>96</sup> Per questo codice vedi James 1931, p. 65 e Gatti Perer 1983, p. 171.

<sup>97</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1985; Fiorio 1993; Vergani 1993, pp. 471-472; Idem, *Defensor civitatis...* 1998.

<sup>98</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1989, p. 195, e Fiorio 1993.

<sup>99</sup> Oltre a Fiorio 1993, cfr. Romanini 1964, pp. 45-47, e Eadem 1989, p. 30.

<sup>100</sup> In questo senso cfr. anche Dufour Bozzo 1985, pp. 67-80, e Eadem 1989, p. 195.

<sup>101</sup> Cfr. Vergani, *Tra simbolo...* 2003, pp. 58-59.

<sup>102</sup> Cfr. Dufour Bozzo 1989, pp. 303-313.

<sup>103</sup> Cfr. Simmel 1970, pp. 3-8, e Seppilli 1977. Sullo stesso tema vedi anche Eliade 1973 e van Gennep 1981.

<sup>104</sup> Cfr. Eliade 1973 e Seppilli 1977, p. 247.

<sup>105</sup> La connessione con l'acqua è molto importante nell'interpretazione e nella connotazione sacra e cosmologica dell'edificio.

<sup>106</sup> Per il potere magico e miracoloso dell'acqua cfr. Di Nola 1970; Eliade 1954, pp. 193-221. Per l'area lombarda si veda invece Pirovano

1983, pp. 32-43. Sulla sacralità dell'acqua e sul valore sacrilego connesso nell'antichità e nella cultura folklorica ad ogni sfida ad essa rivolta cfr. Seppilli 1977, pp. 217-230.

<sup>107</sup> Per le leggende sul "ponte della prova" cfr. Seppilli 1977, pp. 231-273. Per le raffigurazioni medievali del "ponte della prova", identificato con il "ponte del Purgatorio", vedi invece Dell'Orso 1988. Per altri significati del ponte in pittura e il suo valore semantico di passaggio cfr. Calabrese 1985.

<sup>108</sup> Più in generale sulla sua valenza come passaggio cosmico e la connessione con i rituali e l'immaginario funebre cfr. invece Lombardi Satriani, Meligrana 1989, pp. 161-193.

<sup>109</sup> Su questi temi vedi Seppilli 1977, pp. 231-244.

<sup>110</sup> *Ibidem*, pp. 238-239.

<sup>111</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 21-90.

<sup>112</sup> Così una tradizione della Valle d'Aosta attribuisce la costruzione dell'antico ponte sul Lys a san Martino, vescovo di Tours, cui i valdostani avrebbero chiesto di far sorgere con un miracolo un ponte al posto di una fragile passerella. Il vescovo si sarebbe allora rivolto al diavolo, che in cambio di un'anima si sarebbe impegnato a far trovare compiuto l'indomani un ponte solidissimo, come di fatto avvenne. Ma il giorno seguente san Martino avrebbe consegnato al diavolo l'anima di un cane (Cfr. Tibaldi 1911, p. 4, e Cocchiara 1954, pp. 62-63). In Lombardia il diavolo avrebbe invece costruito il ponte di Bobbio sul Trebbia, in seguito alla promessa fattagli da san Colombano di concedergli il primo essere che fosse transitato sul ponte. Ma anche in questo caso, una volta eretto il ponte, il santo vi avrebbe fatto transitare un cane (Cfr. Cocchiara 1954, pp. 63-64). Per un ricco repertorio di queste leggende vedi Seppilli 1977, pp. 256-273.

<sup>113</sup> Cfr. Seppilli 1977, pp. 256 sgg.

<sup>114</sup> Cfr. Conti, Hybsch, Vincenti 1991, p. 115.

<sup>115</sup> Cfr. Magni 1931, pp. 111-126.

<sup>116</sup> Cfr. Vismara Chiappa 1988.

<sup>117</sup> Calvi, Arecchi 1973, pp. 121-122.

<sup>118</sup> Sul ponte di Pavia cfr. Calvi, Arecchi 1973 (per le due lapidi si veda in particolare pp. 134-135).