

L'eredità dello spirito romanico secondo Hermann Baur

Dopo il 1960 il Parnaso Editore collaborava alla creazione di una collana di libri su: IL MONDO DELL'ARCHITETTURA. Particolarmente interessante nella collana è il volume: "Architettura Romanica", versione italiana dello stesso testo stampato in Svizzera, entrambi nel 1967, da Office du Livre di Friburgo.



Di questo libro, che ha una splendida veste editoriale ed un ricco contenuto di immagini e ricostruzioni grafiche, interessa qui la prefazione dell'architetto svizzero Hermann Baur. L'architetto Baur (Basilea 1894 – Binningen 1980) è stato un architetto di Basilea che non ha raggiunto una grande notorietà nel firmamento degli architetti *modernisti*. Tuttavia ciò che ha scritto nel libro che stiamo esaminando ha spunti molto interessanti. Lo scritto di Baur è del 1966: La guerra era finita da ventun anni e gli Stati Uniti avevano completato la prima parte del dominio culturale sull'Europa occidentale, per intenderci quell'Europa che era protetta ed ingabbiata nel patto Atlantico e nella NATO. Per capire che cosa succedeva è necessario richiamare il quadro storico di quegli anni, quando ancora i paesi europei vincitori, Francia e Inghilterra, si illudevano di poter tornare, almeno in parte, ai fasti ed al potere che avevano prima della seconda Guerra mondiale. Dall'altro

lato della cortina di ferro la stupidità sovietica faceva il gioco del capitalismo internazionale.

Libertà, progresso, una nuova arte, una nuova scienza, tutto sembrava schiudere un futuro ricco di promesse. In questo clima la grande truffa della nuova arte non venne percepita. Chi si opponeva di solito adduceva solo motivazioni nostalgiche che non avevano alcun peso. Tuttavia i paladini della nuova arte non erano ancora del tutto sicuri di poter mantenere a lungo il predominio del modernismo. Esisteva ancora il timore che si verificasse nel gusto della gente un ritorno al passato.

Per fugare ogni tentativo di guardare indietro e ricavarne ispirazione, era necessario convincere che il moderno era anche una evoluzione dell'arte dalle sue forme precedenti. Il moderno doveva essere onnicomprensivo così da cancellare qualsiasi rimpianto o nostalgia. Oggi uscire dallo spirito del modernismo, ovvero dalla voragine del nulla, è improponibile, quindi le argomentazioni di Baur sarebbero del tutto superflue.

Una fitta schiera di architetti, ben preparati dalle scuole di architettura di tutto il mondo, ben corazzati dalla loro ignoranza in fatto di storia dell'arte e storia dell'architettura in particolare, monta la guardia nei comitati, nelle giurie, negli uffici tecnici di comuni, province e regioni. Nessun progetto che non sia conforme al trionfo del nulla viene approvato. Ma allora la partita era ancora da giocare. Baur dice:

«Il dialogo che l'architettura moderna deve intraprendere coi linguaggi architettonici del passato assume un carattere del tutto sconosciuto ai nostri predecessori. Fino al XIX secolo i costruttori di questo o quel periodo non si preoccupavano affatto delle epoche precedenti, ma cercavano liberamente di essere diversi.»

Questa impostazione è totalmente falsa. L'architettura moderna non ha mai intrapreso alcun dialogo se non quello di una rottura totale con le architetture del passato anche recente, una rottura che viene esibita orgogliosamente e che è la discriminante che decide sull'appartenenza di un'opera alla modernità.

Fino agli inizi del XX secolo l'architettura si rinnovava partendo dalla conoscenza delle architetture precedenti. Le accademie, oggi tanto esecrate, avevano appunto la funzione di stabilire un legame con il passato. Quindi proprio l'inizio del discorso di Baur è fuorviante perché basato su una premessa falsa, che vorrebbe fare apparire l'architettura moderna tollerante e con caratteri di continuità con quella antecedente. Ma questo è dichiaratamente l'opposto della sua vera natura. Baur prosegue:

«Spontaneamente e senza riflessione: l'epoca precedente era il dato da cui ricavare l'incognita. Il fenomeno è particolarmente chiaro nella storia dell'arte romanica: poco rimane del "bianco abito delle chiese" di cui l'Occidente, secondo la bella espressione di (Raul) Glaber, si veste dopo l'anno mille. L'epoca successiva, il gotico, ha avuto la mano pesante nei confronti del romanico, o l'ha completamente ignorato.»

Ecco un altro elemento ingannevole. Raul Glaber nacque attorno al 985, fu un monaco pieno di dubbi, inquieto e girovago, lasciò una cronaca degli anni a cavallo dell'anno mille, descrivendo la Francia, la Borgogna più attraverso leggende e fantasticherie che non fatti reali. Tuttavia ha il merito di aver descritto lo spirito del tempo, l'atmosfera, i pensieri, le aspettative e le paure della gente nel pieno del medioevo. *«Si era quasi all'anno terzo dopo il mille, quando nel mondo intero, ma specialmente in Italia e nelle Gallie, si ebbe un rinnovamento delle chiese basilicali: Ogni popolo della cristianità faceva a gara con gli altri per avere una chiesa più bella. Pareva che la terra stessa, come scrollandosi e liberandosi della vecchiaia, si rivestisse di un candido manto di chiese. – Erat enim instar ac si mundua ipse, excutiendo semet, reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret.»*

Le chiese cominciarono ad apparire bianche perché si era iniziato a rivestirle con marmi e pietre. Dall'architettura povera degli ultimi secoli di transizione dall'impero romano e dal primo medioevo, si passava ad un'architettura più ricca e consapevole della sua forza e del suo consenso.

Con la nascita del gotico alcuni edifici romanici vennero trasformati, ben pochi vennero distrutti. In realtà la distruzione di molte chiese ed edifici romanici avvenne nei secoli XVI e XVII, soprattutto con la Riforma e con la Controriforma, che stabilirono rigide regole per il culto e una nuova concezione di quello che noi oggi chiamiamo il decoro urbano. Il culmine della distruzione avvenne con la rivoluzione francese che distrusse perfino le tombe dei re di Francia e trasformò la celebre abbazia di Cluny in una cava di materiali per la nuova edilizia. Affermare che l'architettura moderna è la veste di un rinnovamento spirituale come l'architettura romanica lo fu per il trionfo del cristianesimo è un passo che Baur non ha avuto il coraggio di compiere ma che lascia solo intravedere.

«*L'avvento dello storicismo modifica questo stato intuitivo-creativo.*» Lo storicismo svolse un'analisi poco approfondita in fatto di arte, lasciandole la più totale libertà e la rimozione da ogni vincolo. Ovviamente questo ha avuto conseguenze funeste, che oggi viviamo in pieno. Noi da molti decenni crediamo nella libertà come un mito; la libertà che sarebbe di per sé fonte di vita e di creatività. Nello stesso tempo non possiamo non riconoscere che l'arte è un linguaggio, anzi un insieme di linguaggi che per essere intelligibili debbono usare simboli e segni noti, cioè derivati da una qualche tradizione. La libertà totale comporta l'invenzione arbitraria e soggettiva di segni e simboli che sono fuori dalla tradizione e quindi non sono comprensibili a nessuno se si eccettua il loro autore dedito ad un continuo solipsismo. Ecco perché Baur saluta con entusiasmo l'avvento dello storicismo nel campo dell'intuizione creativa.

«*Cominciamo le considerazioni che comportano una sclerosi che trova la sua espressione nel neo-classicismo. La Grecia diventa l'ideale, i suoi edifici stabiliscono la scala dei valori architettonici. Questo punto di vista che valorizza quasi esclusivamente i canoni classici, domina sino a Jacob Burckhardt: ne consegue che l'architettura medioevale (e quella romanica in particolare), considerate meno nobili e pressoché primitive, non sono prese in considerazione.*»

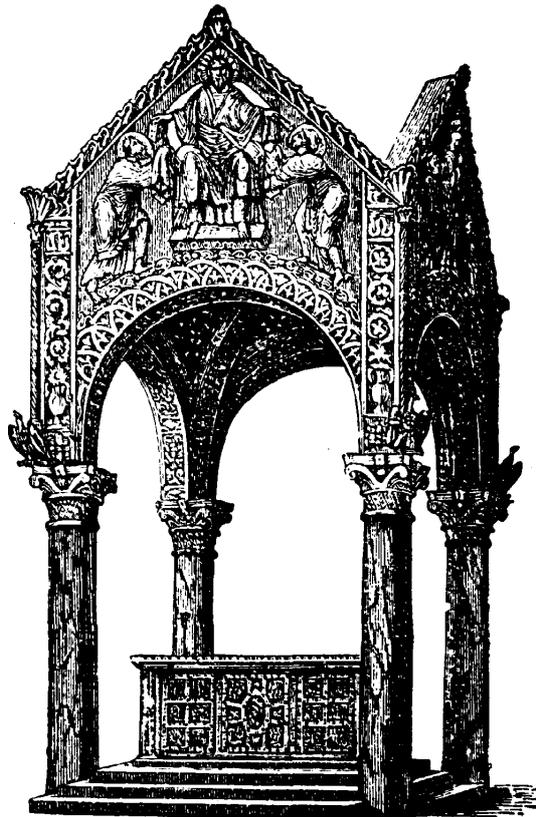
Il famoso Jacob Burckhardt rivalutò l'arte medioevale, ma chi assegnò, in anni molto più recenti, il valore religioso esclusivo all'arte di quel periodo fu piuttosto il meno noto nipote: Titus Burckhardt (1). Jacob Burckhardt rivalutò il medioevo ma in realtà non lo contrappose al classicismo grecizzante. Piuttosto avallò la moda di imitare il medioevo sull'onda del romanticismo.

«*Il romanticismo, fiorito all'inizio del XIX secolo, segna una rivolta contro questa schematizzazione. I romantici si misero di nuovo a cercare e ad amare ciò che i "classici" avevano scartato: la spontaneità, l'irrazionalità, il sogno, il grottesco – valori che furono riscoperti nell'architettura e nella scultura romaniche. Ma ne risultò nello stesso tempo una nuova schematizzazione del passato: col gotico, il romanico fu considerato lo stile religioso per eccellenza, quello che le autorità ecclesiastiche prescissero fino al XX secolo. Sappiamo ora quali furono le fatali conseguenze di questa concezione sulle forze creative dell'arte.*»

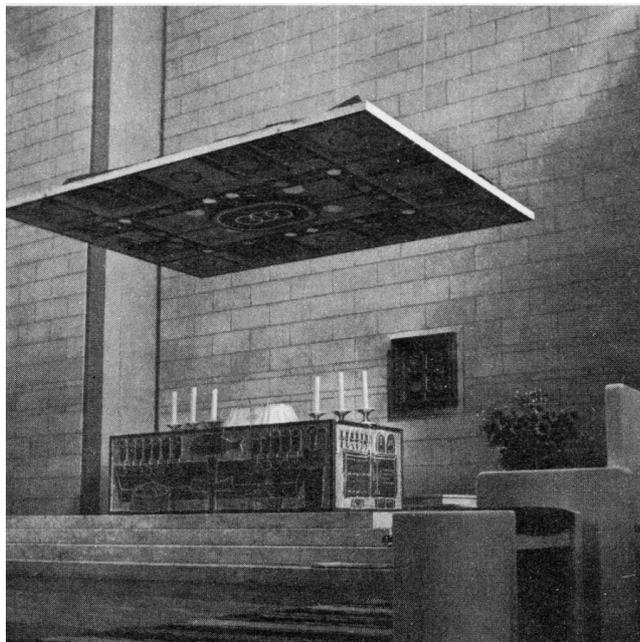
Baur dimentica un aspetto fondamentale: le chiese sono una testimonianza di fede per chi ha fede. Le chiese non vengono costruite per dare spazio alle forze creative dell'arte che poi è oggi un'arte che in più occasioni, per bocca dei suoi rappresentanti più illustri, dichiaratamente nega la fede. Anzi è un'arte che essa stessa si propone come sostituzione della fede. Le fatali conseguenze furono quelle di salvaguardare per qualche decennio l'espressione della religiosità e di ritardare l'arrivo delle mostruosità create dalle così dette forze creative dell'arte anche in fatto di chiese.

«*Si è dovuto attendere la nuova architettura dell'inizio del XX secolo per chiarire le nostre relazioni con l'arte del passato: conoscenza e non imitazione. I tesori artistici delle epoche passate si spiegano davanti al nostro presente. Abbiamo imparato a guardarle al di là della complessità delle loro condizioni storiche; ma anche sappiamo ciò che offrono di imperituro e di atemporale, ciò che contengono d'incompiuto, che il nostro tempo saprà forse riprendere e continuare.*»

La diffusione della cultura, grazie ai mezzi di riproduzione delle immagini della nostra epoca, ha creato una vasta conoscenza dei tesori artistici del passato. Ma è stata creata la più rigida proibizione di imitarli nelle opere attuali.



L'altare di Sant'Ambrogio sotto il ciborio di Angilberto (2)



L'altare nella Chiesa di Tutti i Santi di Hermann Baur a Basilea. Ci si vorrebbe riconoscere un accostamento con gli altari romanici.

Infatti Baur dice: *Abbiamo imparato a guardarle al di là della complessità delle loro condizioni storiche*, ovvero le abbiamo sottratte alle condizioni in cui sono nate, le abbiamo devitalizzate e le possiamo utilizzare come oggetti morti in modo che non possano influire sulla *creatività* attuale.

«Il presente, le sue esigenze e le sue possibilità sono mutate. La tecnica ha modificato le condizioni del costruire.

La fede in Dio, che portò il mondo romanico ai più grandi capolavori non è più il segno del nostro mondo: le chiese non incoronano più, come allora, le nostre città e i nostri villaggi; è finita l'età delle grandi cattedrali. Tuttavia – difficile da spiegare, ma certamente – l'architettura moderna ha una particolare affinità con l'arte romanica! Si distingue anch'essa per la predilezione verso le forme chiare, semplici, cubiche, come quelle che appaiono nelle piccole chiese romaniche. La luminosità e la semplicità meravigliosa di uno spazio come quello di Tournus, col suo chiaro-scuro crepuscolare, la sua calma e la sua misteriosa presenza, ci parlano in maniera diretta.»

«La chiesa romanica deriva essenzialmente dalla basilica. Ma vi si legge presto l'abbandono del modello, per una nuova forma spaziale e un nuovo sistema costruttivo indipendenti, direttamente derivati dal culto cristiano. La navata tagliata dal transetto e la sopraelevazione della crociera, che segnano spazialmente e volumetricamente l'altar maggiore, lo indicano in modo molto evidente. Le piccole chiese romaniche, la cui distribuzione cubica serrata culmina nell'area dell'altare, lo dimostrano con un'evidenza particolare. Proprio qui ha inizio ciò che l'architettura religiosa del nostro tempo in particolare cerca: una forma spaziale e costruttiva che risponda da vicino a quanto la chiesa deve essere e deve dare. Come nell'anno mille, ci stacciamo dalle convenzioni che non hanno più riscontro, grazie a una concezione rinnovata della chiesa.»

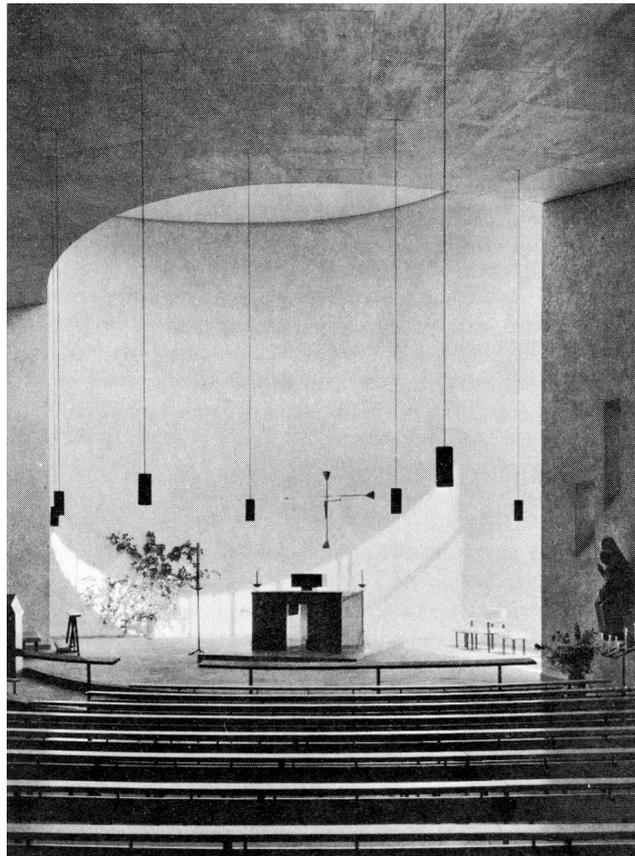
La chiesa romanica nasce da una corale esplosione di fede. Da dove potrebbe nascere oggi questa *concezione rinnovata del concetto di chiesa* in un'era in cui Dio non è più il segno del nostro mondo? Più sinceramente e banalmente l'appello di Baur riguarda gli architetti che desiderano aggiudicarsi la progettazione delle chiese destinate ad una fede in cui essi non credono e che anzi qualche volta deridono. Ma Baur insiste:

«E' molto interessante paragonare alcune nuove chiese e progetti di chiese con le costruzioni romaniche, soprattutto francesi. Se si volesse dire su quali punti si basa l'affinità della nostra epoca con quella romanica, potremmo indicare il tema del portale, così notevole – e così nuovo! – per il romanico e che oggi ha ripreso una grande importanza; oppure la sorprendete somiglianza tra gli altari romanici e quelli moderni, che in tutti e due i casi esprimono con semplicità e immediatezza il senso della tavola per la comunione. Possiamo indicare anche l'attuale tendenza a integrare le arti plastiche nell'architettura, tipico anche nel romanico. Integrazione che si può leggere anche in quelle costruzioni dove le pareti in calcestruzzo a vista sono segnate da righe sottili o da motivi in rilievo. Non si può neppure disconoscere la parentela spirituale tra le decorazioni pittoriche moderne e romaniche, nel loro comune rifiuto al naturalismo e nella loro astrazione dall'oggettività.»

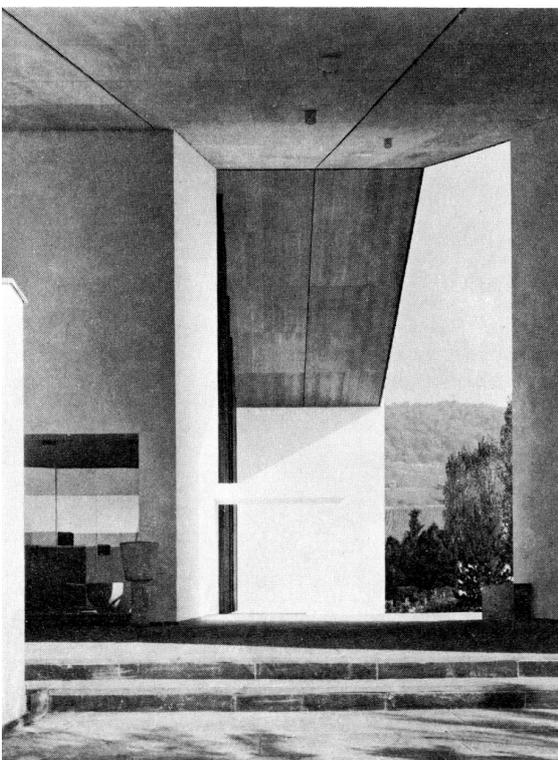
L'arte romanica ha in sé una spiritualità di cui non si trova traccia nel nichilismo di cui è impastata l'arte moderna. Baur continua ad affastellare elementi formali di similitudine, così finisce invece con mettere in evidenza la distanza tra i due mondi. Paragona le pareti in cemento a vista, graffiate con segni senza senso, con le pareti quasi spoglie delle chiese romaniche, dove pochi segni, ricchi di significati, ci parlano della fede di chi le costruì.

Baur tenta poi di stabilire un legame tra le decorazioni pittoriche romaniche e quelle moderne. Il legame sarebbe nel fatto che esse avrebbero in comune il rifiuto del naturalismo e la tendenza all'astrazione. Ma la differenza incalcolabile è nel fatto che nel medioevo si rifiutava la fedele riproduzione del reale per mettere in evidenza l'anima delle immagini, oggi si rifiuta il reale per mostrare l'essenza e la miseria del nulla. Per un osservatore frettoloso gli argomenti presentati da Baur purtroppo possono apparire convincenti. Certamente furono convincenti negli anni in cui vennero scritti. Dopo quarantacinque anni qualche dubbio credo dovrebbe cominciare a nascere anche in chi non ha approfondito questi argomenti. Ciò che dovrebbe insospettire è il fatto che in questo lasso di tempo il

moderno è rimasto immutabile, è rimasto eternamente moderno. Si può solo parlare eventualmente di una esasperazione delle forme attuali rispetto a quelle di Baur.



Coro della Chiesa di San Nicolao della Flüe a Birsfelden



Portico della Chiesa di Döttingen di Hermann Baur.

Nell'introduzione l'altare nella Chiesa di Tutti i Santi di Hermann Baur a Basilea è presentato come un *sorprendente accostamento* agli altari romanici.

Quello che viene definito un "*un sorprendente accostamento*" si dovrebbe più giustamente definire una irrispettosa parodia. Se accostiamo l'altare di Baur nella chiesa di tutti i Santi a Basilea con quello di Sant'Ambrogio sotto il ciborio di Angilberto a Milano, ci rendiamo conto della impossibilità di una similitudine reale, che regga anche solo ad una similitudine formale.

«Un millennio separa il nostro tempo da quello in cui fiorisce il romanico, che rappresenta un universo nuovo nei monumenti e nelle immagini. Mille anni durante i quali le possibilità dell'uomo si sono modificate in una misura che nessuno avrebbe osato mai immaginare, in cui l'assoggettamento delle forze della natura ha portato a condizioni di vita del tutto nuove. Ma, al di là dei secoli e malgrado le mutazioni del mondo esterno, lo spirito dell'uomo getta dei ponti verso il passato, così lontano e tuttavia così vicino. Moti misteriosi dello spirito che si sposta seconda la sua volontà.

Noi, che viviamo nel campo d'azione della nostra epoca, che amiamo il nostro tempo come ogni uomo ama il suo, noi che ci sforziamo di lasciarne nella storia una valida immagine, volentieri ci nutriamo dei segni romanici; li contempliamo con ammirazione e, toccati e arricchiti dal loro significato, portiamo a termine il compito che ci è affidato.»

Sin qui l'introduzione di Baur. Voglio aggiungere qualche breve considerazione. L'arte romanica è il risultato di secoli di invasioni barbariche e di tentativi di cristianizzazione. Scomparvero gli equilibri raggiunti durante i secoli dell'impero romano, ma non scomparve il senso del bello. Emerse un uomo nuovo, assolutamente autentico, con le sue paure e con le sue speranze e con la sua fede. Un uomo nuovo che si esprime con forme nuove ed insieme derivate da quelle precedenti. Oggi ci troviamo egualmente dopo una distruzione barbarica, ma la distruzione del passato è stata totale. In realtà non esiste alcun legame con le forme di espressione precedenti e le forme nuove sono l'immagine del nulla. Nel mondo comunista venivano ricostruiti molti edifici di Dresda, distrutta in un immenso rogo che uccise più di trecentomila tedeschi. Nel mondo occidentale capitalista vigeva e domina tuttora la proibizione di ricostruire ciò che è stato totalmente distrutto. I ruderi erano ruderi e non si poteva ricostruire proprio nulla. Si poteva e si doveva costruire il nuovo, ciò che doveva essere totalmente nuovo, secondo i dettami del moderno.

Ma a Dresda ed in tutta la DDR questa regola occidentale venne ignorata.

Che cosa hanno in comune con l'arte romanica queste opere di Baur?

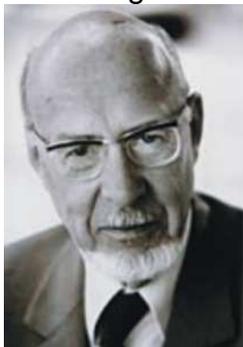
Possiamo dire che hanno molto poco in comune. Lo spirito dell'arte romanica è ciò che resta di una grande distruzione provocata dalla decadenza dell'impero romano e dalle invasioni barbariche. L'arte moderna è ciò che resta dalla decadenza della civiltà europea e dall'invasione di popoli "*barbarici*": russi e americani (oltre ai nordafricani), che la pazzia di Hitler (e di altri europei) riuscì a scatenare contro l'Europa. Dopo la seconda guerra mondiale in Europa ci fu solo una ricostruzione materiale. La civiltà europea non venne ricostruita. L'Europa, in diverse forme, rimase in condizione di sudditanza dell'URSS e degli USA.

Note

1) Titus Burckhardt, nipote del famosissimo storico dell'arte Jacob Burckhardt, svizzero tedesco, nacque a Firenze nel 1908 e morì a Losanna nel 1984. Il nonno Jacob, grande conoscitore dell'arte, dell'architettura e della civiltà Rinascimentale, fu colui che scoprì il

valore del Rinascimento quando gli italiani, guidati dalla cultura e dai preconcetti dei piemontesi, faticavano a ricordare la loro storia.

Titus Burckhardt viene qui ricordato per il suo libro: *“L'ARTE SACRA IN ORIENTE E IN OCCIDENTE – L'Estetica del Sacro”* (seconda edizione, Rusconi editore, 1990 Milano, Titolo originale: *Principes et Méthodes de L'Art Sacré*, 1974).



Titus Burckhardt dedicò tutta la sua vita allo studio ed alla divulgazione dei diversi aspetti della Sapienza e della Tradizione. Nell'era della scienza moderna e della tecnocrazia, Burckhardt fu uno dei più importanti esponenti della verità universale, nell'ambito della metafisica come nella cosmologia e nel mondo dell'arte tradizionale. Nel mondo dell'esistenzialismo, della psicoanalisi, e della sociologia, egli fu la voce più autorevole della filosofia perenne, che è “sapienza uncreata” espressa nel Platonismo, nel Vedanta, nel Sufismo, nel Taoismo ed altri insegnamenti esoterici e sapienziali. Nell'ambito letterario e filosofico egli fu un membro eminente tra gli autori della “scuola tradizionalista” del ventesimo secolo.. Quindi Titus Burckhardt, anche se vide la luce a Firenze, fu erede della famosa famiglia patrizia di Basilea, i Burckhardt. Fu contemporaneo ed amico di Fritjof Schuon – destinato a diventare l'esponente di maggior spicco del pensiero tradizionalista nel ventesimo secolo. Essi trascorsero i primi periodi di scuola insieme a Basilea, negli anni della prima guerra mondiale, legati poi da un'intima amicizia e da una comunanza intellettuale e spirituale che durò tutta la vita. (da Wikipedia)

A proposito del valore dell'opera d'arte Titus Burckhardt dice: *«Perché l'opera d'arte abbia un valore spirituale non c'è affatto bisogno che sia “geniale”; l'autenticità dell'arte sacra è garantita dai suoi prototipi. Una certa monotonia è inseparabile dai metodi tradizionali ... tale monotonia custodisce la povertà spirituale (nel senso evangelico) e impedisce che il genio individuale sprofondi in qualche ibrida monomania: il genio sarà come assorbito dallo stile collettivo ... Ciò significa che il genio dell'artista si manifesta entro i confini di una tale arte attraverso l'interpretazione ... dei modelli sacri.»* L'analisi di Burckhardt così prosegue: *«Ciò spiega anche perché all'epoca del Rinascimento geni artistici si “rivelino” ... all'improvviso e con una vitalità straripante. E' un fenomeno analogo a quello che si verifica nell'animo di chiunque abbandoni una disciplina spirituale. Tendenze ... prima re-presso esplodono a un tratto e fanno balenare ... nuove sensazioni. Tuttavia, poiché l'emancipazione dell' “io” è ormai il motivo dominante, continuerà ad affermarsi come crescita individuale e conquisterà nuovi piani, notevolmente inferiori al primo, poiché la differenza dei “livelli” psichici agirà a modo di energia .. E' tutto qui il segreto del prometeismo del Rinascimento. l'artista tradizionale, protetto dal “cerchio del magico” della forma sacra, crea come un bambino e come un saggio: i modelli che egli riproduce sono simbolicamente fuori dal tempo.»*

2) Realizzato tra l'824 e l'859 l'altare di Sant'Ambrogio fu il coronamento delle modifiche volute alla basilica per iniziativa dell'arcivescovo Angilberto II, il quale fece costruire anche l'abside e il ciborio. L'altare è firmato da Vuolvino *magister phaber* (detto anche Volvino), per questo viene anche chiamato **Altare di Vuolvino**. È un autentico capolavoro dell'oreficeria di epoca carolingia, ed è un documento di storia di quegli anni. E' realizzato in legno con sovrapposte lastre d'oro e d'argento dorato, pietre preziose e smalti. Collocato sotto un ciborio coevo, doveva rappresentare un segnale vistoso della presenza del-

le reliquie dei santi Gervasio e Protasio e dello stesso Ambrogio, collocate al di sotto dell'altare stesso e visibili tuttora da una finestrella sul lato posteriore.



L'altare di Sant'Ambrogio

La forma di grande parallelepipedo doveva ricordare sin da allora una cassa-sarcofago, ma non venne progettato per contenere i resti dei santi. Le quattro facce laterali sono decorate da pannelli a loro volta suddivisi in storie più piccole. Le storie sono divise da ricche cornici con motivi a filigrana e pietre incastonate, ed anche in altri punti sono sparse una gran quantità di gemme e placchette policrome in smalto. La tecnica di realizzazione dei rilievi è quella dello sbalzo. Il lato anteriore, in oro, è rivolto verso i fedeli e diviso in tre pannelli di uguale grandezza. Quello centrale contiene una croce detta clipeata, con al centro, in un ovale, il *Cristo Pantocreatore* in trono ed in corrispondenza dei bracci i simboli dei quattro evangelisti (in alto l'aquila di Giovanni, a sinistra il leone di Marco, a destra il bue di Luca e in basso l'angelo di Matteo). La lettura prosegue sul lato opposto. Il lato posteriore è in argento ed è rivolto verso l'abside. A sinistra c'è *Ambrogio che incorona Vuolvino magister phaber, che lo venera*, quindi, cosa inconsueta in un'opera del genere, è rappresentato il committente e a pari livello l'artefice dell'opera stessa. L'altare presenta una concezione unitaria, ma è certo che alla sua esecuzione presero parte più mani. Ci sono molti riferimenti ad opere dello stesso periodo sparse nell'impero carolingio. I cosiddetti *Maestri delle Storie di Cristo* erano probabilmente lombardi, come si desume dalla grande varietà di influssi da diverse regioni europee riscontrabili nei pannelli:

La narrazione si esaurisce in genere in ciascuna formella, ed è interessante notare come la scelta di alcune scene ribadisca la natura umana e divina del Cristo, in opposizione all'arianesimo, secondo una lotta promossa in quegli anni proprio da Angilberto.

E' rappresentata l'elezione divina di Ambrogio e quindi di riflesso della Chiesa milanese, nelle scene del *Miracolo delle api*, di *Ambrogio richiamato a Milano* e di *Cristo che visita il santo malato*. Vengono richiamati argomenti di attualità dell'epoca come la fondazione del diritto del vescovo a detenere il potere sulla città, con Ambrogio raffigurato come prototipo del *missus dominicus* degli imperatori carolingi. All'interno di ogni formella compare una didascalia in latino che racconta brevemente cosa sta avvenendo nella scena.

Nel 1864 venne fatta una ricognizione delle zone sottostanti l'altare per verificare lo stato delle reliquie di Gervasio, Protasio e di Ambrogio. Dieci anni dopo le reliquie dei santi furono deposte in una nuova urna più preziosa, in argento e cristallo.