
La porta della fede

Timothy VERDON

Canónigo de la Catedral Metropolitana de Florencia
Director del Museo de la *Opera di Santa María del Fiore*
Director del *Ufficio per l'Arte Sacra dell'Arcidiocesi di Firenze*

Il nostro vero tema è quella «porta» spirituale a cui alludono le tante porte materiali con cui, attraverso i secoli, delle chiese cristiane sono state dotate: la «porta» evocata da Benedetto XVI nella sua Lettera d'indizione dell'Anno della fede 2012-2013, dove esordisce dicendo:

La «porta della fede» (cfr. *At* 14, 27) che introduce alla vita di comunione con Dio e permette l'ingresso nella sua Chiesa è sempre aperta per noi. E' possibile oltrepassare quella soglia quando la Parola di Dio viene annunciata e il cuore si lascia plasmare dalla grazia che trasforma. Attraversare quella porta comporta immergersi in un cammino che dura tutta la vita. Esso inizia con il Battesimo (cfr. *Rm* 6, 4), mediante il quale possiamo chiamare Dio con il nome di Padre, e si conclude con il passaggio attraverso la morte alla vita eterna, frutto della risurrezione del Signore Gesù che, con il dono dello Spirito Santo, ha voluto coinvolgere nella sua stessa gloria quanti credono in Lui (cfr. *Gv* 17, 22)¹.

Si tratta cioè di una 'porta' introduttrice sul cammino esistenziale che inizia col *Battesimo*, ed ecco, a un mese dall'apertura dell'Anno della Fede – nel settembre del 2012 cioè –, esposta al pubblico dopo un lungo restauro la celebre porta bronzea di un antico battistero, quello di Firenze – la porta realizzata tra il 1425-52 da Lorenzo Ghiberti, a cui Michelangelo avrebbe dato il nome 'Porta del Paradiso'. Come poi per Benedetto XVI il cammino che si inizia col Battesimo conclude con «il passaggio attraverso la morte alla vita», anche questa porta fiorentina, originalmente posta nella facciata orientale del suo battistero, a valve aperte lasciava vedere all'interno del battistero un mosaico raffigurante i morti che risorgono sotto i piedi del Cristo risorto – quasi ad illustrazione della domanda paolina: «O non sapete che quanti siamo stati battezzati in Cristo Gesù siamo stati battezzati nella sua morte? Per

¹ Lettera Apostolica del Sommo Pontefice Benedetto XVI in forma di *motu proprio*, *Porta fidei*, dato a Roma, presso San Pietro, l'11 ottobre dell'Anno 2011, settimo di Pontificato.

mezzo del battesimo dunque siamo stati sepolti insieme a lui nella morte affinché, come Cristo fu risuscitato dai morti per mezzo della gloria del Padre, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova» (Rm 6, 3-4).

Questa straordinaria porta fiorentina comunicava cioè il senso della fede battesimale e la speranza della vita eterna. Lo stesso messaggio è comunicato oggi da copie, mentre, per motivi di tutela, le valve originali sono conservate al museo della cattedrale. Ma nelle più importanti ricorrenze liturgiche le porte sostitutive vengono ancora aperte, com'era d'uso in passato, permettendo a chi sta all'esterno di vedere Cristo che suscita i morti, e a chi è all'interno di uscire verso la cattedrale, il cui ingresso maggiore è dirimpetto alla Porta del Paradiso. Attraverso questa porta adorna di raffigurazioni veterotestamentare, il popolo di Dio passa cioè dal fonte verso l'altare maggiore del Duomo: dall'inizio del cammino della fede verso l'anticipazione del banchetto celeste che l'Eucaristia cattolica è.

La frase di Michelangelo riguardo a queste valve ghibertiane – «tanto belle che starebbon bene alle porte del Paradiso» – suggerisce infine il quadro teologico del tema che c'interessa. Nel cristianesimo come in altri sistemi di fede, l'ideale funzione di porte monumentali dando accesso a luoghi di culto è quella di evocare, mediante lo splendore della materia e la bellezza delle forme, l'ingresso del credente in uno spazio connotato dalla presenza divina. Questo simbolismo universale viene poi elevato a nuova ed unica dignità dall'asserto di Cristo di essere Lui la vera porta: «*Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo*» (Gv 10, 9). Nelle porte cristiane, voglio dire, lo splendore dei materiali e la bellezza delle forme sono segni di Cristo, 'irradiazione' della gloria del Padre e sua 'immagine' (cfr. Eb 1, 3; Col 1, 15), unico 'mediatore' (1 Tim 2, 5), unica 'via' (Gv 14, 6), nuovo e vero 'tempio' (Gv 2, 18-22). Nella prospettiva cristologica, cioè, la porta diventa un simbolo totalizzante: compendia e congloba gli altri significati del 'cammino' del credente e del suo 'arrivo alla meta', preparando un'esperienza letteralmente *liminale* del senso dell'esistenza.

UNA FEDE STORICA

Un'ulteriore caratteristica della Porta del Paradiso del Battistero fiorentino può servire a sviluppare il tema che qui interessa. Le due imposte, eseguite tra il 1425-1452 da Lorenzo Ghiberti, sono *istoriate*: raccontano cioè, in dieci formelle in rilievo, 'storie' tratte dall'Antico Testamento. Queste porte principali dell'edificio completano un denso programma ideato nel secolo precedente, con altre due porte istoriate: quella a sud, con storie della vita del Patrono della città e del Battistero stesso, San Giovanni Battista – opera di Andrea Pisano realizzata dal 1330-1336 – e quella a nord con storie della vita di Cristo, eseguita dallo stesso Ghiberti tra il 1402-1424.

Così a Firenze il programma delle porte invita a riconoscere nella storia della salvezza – nelle ‘grandi cose’ che Dio ha fatto per l’uomo – il Figlio dell’uomo che è ‘la Porta’. Il legame è chiaro al Battistero perché, come già detto, quando la Porta del Paradiso è aperta si vede Cristo nella colossale figura musiva dirimpetto all’ingresso principale. Ciò significa che, a battenti aperti, si vede Cristo attraverso le storie dell’Antico Testamento raffigurate sulla Porta del Paradiso! E’ come dire a chi entra: ‘se penetri il senso della storia, troverai il Signore della storia, il Primo e l’Ultimo, l’Alfa e l’Omega’ (cfr. Ap 1, 8 e 1, 17).

Complessivamente, poi, le cinquanta formelle istoriate delle tre porte del Battistero ripropongono i personaggi e gli eventi illustrati nel denso programma musiva all’interno, sottolineando una funzione didattica comune a molte porte monumentali: proiettare verso l’esterno messaggi storici il cui senso è pienamente comprensibile solo all’interno, ‘nella Chiesa’ e ‘in Cristo’.

Le sontuose dorature di tutte queste porte, infine – ad ornamento del Battistero interamente rivestito di marmi policromi –, evoca l’immagine biblica della ‘città santa’, la ‘nuova Gerusalemme’ a cui Dio promette: «Le tue porte saranno di carbonchi, tutta la tua cinta di pietre preziose» (Is 54, 12), e «Le porte di Gerusalemme saranno ricostruite di zaffiro e smeraldo» (Tob 13, 17), e ancora: «Le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta è formata di una sola perla» (Ap 21, 21).

UNA TRADIZIONE ANTICA

Le più antiche porte storiche di cui abbiamo notizie sono quelle del Tempio di Salomone, iniziato ca. 960 a.C. Secondo 1 Re 6, 31, il figlio di Davide «fece costruire la porta della cella di legno di ulivo», e sui due battenti «fece scolpire cherubini, palme e boccioli di fiori che ricoprì d’oro, stendendo lamine d’oro sui cherubini e sulle palme. Lo stesso procedimento adottò per le porte della navata», i cui battenti erano di abete (1 Re 6, 32-35). Questo ‘programma iconografico’, uguale a quanto Ezechiele vedrà nella sua visione del tempio futuro (Ez 41, 23-25), riflette accuratamente la decorazione dell’interno della navata e del Santo dei Santi (similmente adorni di cherubini, palme e boccioli di fiori: 1 Re 6, 29; Ez 41, 17-20); cioè il programma affidava alle porte il compito di preannunziare i messaggi dell’interno, come già notato nel caso del Battistero fiorentino.

La ricchezza delle porte descritte in 1 Re e nel Libro di Ezechiele rientra in una tradizione già evocata da Omero, quando il poeta narra delle imposte di bronzo, argento e oro della reggia di Alcino (*Odissea* VII, 88-92). Anche Virgilio parlerà di porte in oro, avorio e bronzo con una serie di scene narrative (*Georgiche* III, 26-33), e Ovidio, descrivendo la trasformazione della capanna di Filemone e Baucide in un tempio col pavimento di marmo e tetto dorato, menziona anche le «*caelataeque fores*» – le porte intagliate – che evidentemente facevano parte dell’idea comune di

un edificio di culto (*Metamorfosi* VIII,702). Alcune porte raffigurate nell'arte romana confermano l'esistenza di imposte dotate di elementi scultorei – genii e *imagines clipeatae* – anche se tutte le porte antiche superstiti appartengono a una seconda categoria di manufatto (similmente rappresentato in dipinti parietali e nella scultura): porte a specchiature lisce e cornici modanate, arricchite semmai dalle protomi aggettanti delle maniglie; così infatti i battenti bronzei del Pantheon, del II secolo, e quelli dell'atrio della Basilica dei santi Cosma e Damiano nel Foro romano, chiamato 'Tempio di Romolo', del III secolo. Una tipologia più ricca è suggerita dai battenti della *Curia Senatus*, del I secolo (dal 1660 all'ingresso principale di San Giovanni in Laterano), dove nelle parti originali, al posto di modanature architettoniche troviamo eleganti girali d'acanto.

LE PRIME PORTE CRISTIANE

La porta monumentale cristiana nasce con la libertà della Chiesa, ad appena quattro o cinque anni dall'Editto di Milano con cui Costantino aveva dato alle comunità cristiane la possibilità di costruire edifici di culto in grande scala.

La prima menzione di una porta importante si trova nel discorso di Eusebio di Cesarea per la consacrazione della Cattedrale di Tiro in Fenicia (ca. 316-19), dove – descrivendo il cortile antistante la chiesa – l'autore parla dei tre ingressi alla basilica, di cui quello mediano si distingueva per le dimensioni e per la decorazione, così che sembrava «una regina tra due umili guardie». Secondo Eusebio, questa porta maggiore (scomparsa con la sua chiesa) aveva «piastre di bronzo legate con il ferro, e cesellature in bassorilievo» (*Historia ecclesiastica* X, 4, 41).

Non conosciamo il programma iconografico delle 'cesellature', ma la loro funzione era certamente quella che – nel medesimo brano – Eusebio attribuisce a tutto il cortile d'ingresso: di 'prima tappa' per quelli che accedevano alla basilica, uno spazio la cui decorazione conferiva bellezza e magnificenza al complesso e nel contempo serviva all'istruzione dei catecumeni (X, 4, 40).

Pare che tale 'istruzione' o 'catechesi' derivasse dalle Scritture, perché il Vescovo di Cesarea mette in bocca ai fedeli che entrano le parole del Salmo 48, 8: «Come avevamo udito, così abbiamo visto nella città del Signore degli eserciti, nella città del nostro Dio». L'autore insiste sulla novità di questa *visibilità dei contenuti della fede*, contrapponendo il brano dei salmi appena citato con un altro, in cui la trasmissione di informazione religiosa avviene attraverso la parola: «Dio, con i nostri orecchi abbiamo udito, i nostri padri ci hanno raccontato l'opera che hai compiuto ai loro giorni nei tempi antichi» (Sal 44, 1). E aggiunge: «Ora non è più mediante la parola pronunciata che gli uomini imparano... ma mediante i fatti, per così dire, perché *vediamo con i nostri stessi occhi* che le tradizioni degli antichi erano veraci e degni di fiducia» (X, 4, 1-2).

Altamente significativo, poi, è l'orizzonte teologico su cui Eusebio proietta la sua descrizione della nuova cattedrale arricchita di porte istoriate e di altri elementi per la catechesi attraverso l'arte. Per il Vescovo di Cesarea, il fatto stesso della trasmissione della fede con mezzi visibili fa parte del trionfo del cristianesimo sui suoi persecutori, e costituisce un adempimento particolare delle promesse sponsali di Cristo al suo popolo. La cattedrale di Tiro, costruita sulle macerie di una precedente chiesa distrutta dai pagani, viene paragonata al Tempio gerosolimitano ricostruito dopo l'esilio, di cui Dio aveva profetato: «La gloria futura di questa casa sarà più grande di quella di una volta» (Ag 2, 9), e la stessa struttura fisica del tempio 'risorto' è presentata come segno del rinnovamento spirituale dell'universo degli uomini, attirati dalla nuova fede. Eusebio racconta che il committente della cattedrale, il Vescovo Paolino, «aprì una porta ampia e molto alta per ricevere i raggi del sole mattutino, offrendo così anche a coloro che restavano fuori del cortile un panorama ininterrotta dell'interno, come per attirare gli occhi perfino dei non-credenti verso l'ingresso, così che nessuno potesse passare in fretta senza riflettere con profonda commozione alla desolazione di prima e la miracolosa trasformazione ora; (Paolino) sperava che la sola emozione davanti a questo spettacolo avrebbe toccato le persone, spingendole verso l'entrata» (X, 4, 34-36).

Quando l'iniziale impatto visivo di un edificio viene misurato in questi termini, è evidente che le porte avranno un ruolo speciale nel *processo di attrazione, istruzione e conversione*. Dovranno esprimere, tra l'altro, qualcosa della vittoria del Risorto, a cui partecipa chiunque entri nella chiesa con fede. In un certo senso, le porte si sostituiscono all'arco di trionfo di epoca classica, trasponendo gli elementi scultorei narranti i *gesta* del vincitore dal contorno al centro, alla porta stessa, ormai elevata a simbolo primario del passaggio dei credenti dalla morte alla vita in Colui che è «la porta delle pecore» e promette: «se uno entra attraverso di me, sarà salvo» (Gv 10, 9b).

PORTE PALEOCRISTIANE ANCORA VISIBILI

I più antichi resti di porte cristiane hanno questo carattere cristologico e trionfale. Si tratta di elementi di battenti lignei databili tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, provenienti da località ben distanziate nella compagine culturale del Impero cristianizzato: da Milano (la Basilica ambrosiana dei santi Gervasio e Protasio: 'Sant'Ambrogio'), da Cairo (Santa Barbara nella Città Vecchia, ora al Coptic Museum) e da Roma (Basilica di Santa Sabina).

Nessuna delle comunità in questione sembra aver mancato di mezzi economici all'epoca della costruzione ed abbellimento delle loro rispettive chiese, e così la preferenza per imposte di legno piuttosto che quelle di bronzo o altri metalli in uso nel mondo classico, o quelle arricchite con lastre di bronzo viste da Eusebio un secolo prima a Tiro, deve essere significativa: un'allusione, forse, alle porte del Tempio ge-

rosolimitano, di legno di ulivo e di abete (cfr. 1 Re 6, 31-35). In due dei tre casi poi – la porta milanese e quella romana – il programma iconografico ha i connotati storici, cristologici e trionfali già notati, alludendo a una continuità tra il gregge antico e quello nuovo, la Chiesa radunata intorno al Pastore che morendo si è costituito ‘porta’ e risorgendo si è rivelato ‘tempio’.

La vittoria di Cristo sul peccato e sulla morte è anche una vittoria sul tempo: chi ‘entra’ per Cristo supera il limite della propria esistenza storica, diventando col battesimo partecipe dell’eternità del Risorto. Tutte e tre le porte in questione, infatti, suggeriscono quest’ingresso in una dimensione temporale nuova, dove ‘in Cristo’ il discepolo «entrerà e uscirà e troverà pascolo»: quelle di Cairo fanno vedere scene teofaniche e Cristo in trono, su uno dei battenti, mentre sull’altro un santo (Marco?) già partecipa alla gloria del suo Signore. A Milano le porte raffigurano il pastore regale Davide, di cui Cristo è nel contempo ‘figlio’ e ‘Signore’. E a Roma, dove (a differenza dei resti frammentari di difficile lettura a Cairo e Milano) rimangono ben diciotto dei ventotto pannelli originali, i soggetti costituiscono una *concordantia veteris et novi Testamenti* analoga a quella nei mosaici della Basilica lateranense (eseguiti quasi un secolo prima, in epoca costantiniana, e perduti nel terremoto del 896 ma ricordati dalle fonti e nell’iconografia attuale della Basilica).

Nella porta di Santa Sabina, i raffronti tematici – la *Ascesa al cielo di Elia* vicino alla *Ascensione di Cristo*, ad esempio, o *Mosé che fa scendere la manna* vicino a *Cristo che moltiplica i pani* – comunicano la dimensione escatologica della fede, invitando a leggere ogni evento storico in rapporto a Chi poteva dire «prima che Abramo fosse, Io Sono» (Gv 8, 58). E’ il ‘metodo’ che troviamo ovunque nel Nuovo Testamento: in Giovanni 6, 51, dove la manna antica prepara a riconoscere Cristo, «pane vivo disceso dal cielo», e in 1 Corinzi 10, 4, dove gli Israeliti «bevevano infatti da una roccia spirituale che li accompagnava, e quella roccia era Cristo». Nelle porte di Santa Sabina, cioè, vediamo il processo di trasmissione per immagini non solo dei contenuti ma anche della *mens* ermeneutica cristiana, e con Eusebio possiamo dire, «Come avevamo udito, così abbiamo visto nella città del Signore degli eserciti».

ESEMPI COSTANTINOPOLITANI

Lo spostamento della sede del potere imperiale a Bisanzio, dall’epoca di Costantino in poi, spiega la concentrazione di porte di manifattura orientale nel VI secolo, nell’ambito del mecenatismo giustiniano. Porte di legno provenienti dal Monastero di Santa Caterina a Monte Sinai e da Deir Mar-Elva a Qaryatayn (oggi rispettivamente al Museo Nazionale di Damasco e a Berlino, nel *Museum für spatantike und byzantinische Kunst*), completamente aniconiche, sono arricchite da motivi vegetali e zoomorfici dal generico significato paradisiaco. Similmente aniconiche sono le tre porte che immettono dall’atrio al narcece di Santa Sofia,

eseguite su commissione di Giustiniano in ottone, in una lega color giallo brillante chiamata 'oricalco'; uguali dovevano essere le nove porte che immettevano poi dal narcece nella chiesa, oggi perdute ma che – con le tre esistenti – evocavano certamente le dodici porte della Gerusalemme celeste e stabilivano una volta per tutte l'ideale di una serie cospicua di porte monumentali ad abbellimento di un'unica chiesa: ideale, questo, imitato più volte in Occidente, notevolmente a Venezia, a Pisa e a Firenze.

Questa profusione di porte aniconiche riflette l'influsso dell'atteggiamento iconoclasta, ma una falsa porta nella chiesa costantinopolitana di San Salvatore in Chore – la forma di una porta monumentale scolpita nel muro, cioè – suggerisce la coeva esistenza di porte istoriate. Opera del VI secolo, con formelle mutilate in epoca turca, mostra ancora le tracce di un programma cristologico. Così anche due porte false di marmo in Santa Sofia, che hanno le formelle scalpellate, in origine verosimilmente erano istoriate.

Una fonte letteraria del periodo, evidente espressione di sensibilità iconoclasta, aggiunge poi un dato sorprendente. La lettera del vescovo Ipazio di Efeso (531-40 ca.) proibisce al suo suffraganeo Giuliano di Atramizio ogni sorta di decorazione scultorea nelle chiese, «fuorché sulle porte», dove (apparentemente) la funzione catechetica giustificava il rischio².

PORTE CAROLINGE E OTTONIANE

Non però a prototipi bizantini bensì romani si deve lo sviluppo dell'autonoma tradizione di porte nell'Europa settentrionale, che nasce ad Aquisgrana nel contesto della *renovatio* carolingia del IX secolo. Le quattro porte bronzee della cappella di Carlo Magno, tra cui la monumentale 'Wolfstur', ripropongono le caratteristiche di porte romane antiche a due ante con ampie specchiature rettangolari lisce arricchite solo di cornici modanate e maschere leonine che fungono da maniglie. Lo stesso modello verrà copiato duecento anni dopo nelle porte della Cattedrale di Magonza, come indica l'iscrizione in cui il committente, il Vescovo Villigeso, si paragona a Carlo Magno.

La porta bronzea tedesca più importante fu eseguita ca. 1015 per la chiesa di San Michele a Hildesheim (oggi nella Cattedrale). Commissionata dal vecchio tutore e cappellano di corte di Ottone III, il Vescovo Bernward (993-1022), s'ispira direttamente alla porte istoriate tardo antiche di Sant'Ambrogio e Santa Sabina, e

² Ø. HJORT, «*Except on Doors*»: *Reflections on a Curious Passage in the Letter from Hyaptios of Ephesus to Julian of Atramyttion*, in *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, a cura di Christopher MOSS, Katherine KIEFFER, Princeton, 1995, pp. 615-622.

costituisce la componente maggiore di una serie di arredi monumentali in bronzo voluti dal prelado per la sua chiesa. I battenti sono eseguiti a fusione unica, come quelli di Aquisgrana e della Cattedrale di Magonza, ma a Hildesheim l'intero campo visivo è ricoperto di immagini organizzate in sovrapposti registri orizzontali, otto per battente. Ci sono quindi sedici zone narrative in tutto, con caratteristiche spaziali e morfologiche derivanti da coevi codici ottoniani.

Di grande originalità è il programma iconografico delle porte di Hildesheim, in cui tutte le scene del battente a sinistra sono tratte dal Libro della Genesi, mentre quelle a destra illustrano la vita di Cristo. Ma oltre alla tradizionale *concordantia* dei due Testamenti, qui la giustapposizione di episodi ha implicazioni antropologiche, mettendo a confronto gli inizi della storia umana segnata dal peccato (a sinistra) con il nuovo inizio offerto dal secondo Adamo Cristo (a destra). La raffinatezza teologica dei raffronti è suggerita dal fatto curioso (forse unico) che, mentre l'ordine narrativo della valva a sinistra inizia in alto e *scende* – dalla *Creazione di Eva* alla *Uccisione di Abele* – quello a destra *sale* dal basso verso l'alto: dall'*Annunciazione* al *Noli me tangere*. Nella sua globalità, pertanto, lo schema presenta Adamo, Eva e il loro peccato come una *discesa*, e l'incarnazione di Cristo e il mistero pasquale come un'*ascesa*, del genere umano.

Nei singoli registri orizzontali, questo singolare schema organizzativo giustappone, ad esempio, la *Cacciata di Adamo ed Eva* con la *Presentazione al Tempio* (l'umanità espulsa dalla presenza di Dio/ Dio che in Cristo si affida all'uomo); *Adamo ed Eva interrogati da Dio dopo il peccato* con *Cristo interrogato da Ponzio Pilato* (l'uomo vecchio che non accetta la propria responsabilità incolpando altri/l'uomo nuovo Cristo che non si giustifica davanti al giudice ma si fa carico del peccato del mondo); e *Il peccato originale* con *La Crocifissione di Cristo* (la colpa/il riscatto: ambedue per il legno di un albero).

Bellissimo poi è il raffronto in cima alla porta: *Dio crea Eva dal costato di Adamo*, il quale darà un nome a sua moglie, e *Noli me tangere*, in cui Cristo pronuncia il nome della donna, 'Maria', nel giardino della Risurrezione. Vediamo cioè l'inizio della storia umana, a sinistra, e – a destra, alla fine del racconto cristologico – il nuovo inizio dell'umanità, il Risorto e la peccatrice redenta che segnano un nuovo rapporto tra l'uomo e la donna, in Cristo e nella Chiesa.

La sottolineatura ecclesiologica collega le porte di Hildesheim con quelle di sei secoli prima a Roma, in Santa Sabina, dove una delle grandi formelle lignee illustra Cristo asceso alla gloria adorato dai santi Pietro e Paolo in terra, i quali stanno a destra e sinistra di una donna in preghiera, sopra la cui testa i due apostoli innalzano una corona: la Chiesa orante e trionfante che contempla il suo Sposo celeste. Nel medesimo spirito, ma con un modo di ragionare medievale, l'ideatore delle porte di Hildesheim – probabilmente lo stesso Bernward – contrappone *Dio che presenta Eva a Adamo*, a sinistra, con *Le pie donne al sepolcro di Cristo*, a destra: lo Sposo è ormai nella gloria, e la sposa che lo cerca deve innalzarsi da realtà mortali verso il cielo.

Simili rimandi ecclesiologici sono del resto comprensibili alla porta di una chiesa: entrando nella 'città santa', i fedeli sono sempre invitati a cogliere la loro identità comune nella nuova famiglia fondata dal Risorto.

DIFFUSIONE DELLE PORTE MONUMENTALI NEI SECOLI XI-XII

Tra l'undicesimo e il tredicesimo secolo, l'Europa cristiana vide una moltiplicazione di porte monumentali in bronzo e legno come mai prima e mai dopo. Questo fenomeno, collegato alla nuova rapidità di scambi culturali dovuta ai pellegrinaggi e alle crociate, nonché al mecenatismo di prelati e principi nel mondo feudale in evoluzione, costituisce la prima fase di una preoccupazione comunicativa che di lì a poco sposterà il programma di immagini dalle battenti al portale circostante, a sua volta potenziato con vasti timpani scolpiti sorretti da elementi verticali similmente 'eloquenti' di figure.

L'inventario delle porte istoriate realizzate in questi secoli include quelle bronzee del Duomo di Augsburg (XI secolo); le porte lignee di Santa Maria im Kapitol a Colonia (prima del 1065) e di San Bertoldo a Parma (ora al Museo Archeologico Nazionale), nonché manufatti lignei del XII secolo in Abruzzo, a San Pietro in Albe e Santa Maria *in Cellis* a Carsoli (ora al Museo Nazionale dell'Abruzzo a Aquila). Nell'Auvergne, vanno ricordate due porte della Cattedrale di Le Puy (1140-50) ed altre tre in chiese vicine.

Del tutto singolare è la diffusione di porte bronzee di manifattura costantinopolitana in Italia meridionale dalla metà del XI alla metà del XII secolo, dovuta agli stretti legami di chiese e signori locali con il raffinato mondo bizantino. Al Duomo di Amalfi (1065), all'Abbazia di Montecassino (1066), a San Paolo fuori le mura, Roma (1070), a Monte Sant'Angelo (1076), a San Salvatore a Atrani (1087), e al Duomo di Salerno (1098) troviamo battenti lignei rivestiti di lastre di oricalco fissate con chiodi: opere di assemblaggio realizzate con un sistema quasi industriale che produceva porte leggere, facilmente trasportabili in sezioni modulari. Le figure incise, che emergono solo per il cromatismo (dovuto all'uso di leghe intermedie o dall'impiego di smalti), hanno l'eleganza della coeva oreficeria bizantina.

Vi è anche un'attività autonoma in Italia, di forte impronta franco-tedesca. Nel nuovo regno normanno delle due Sicilie, le due porte di Oderisi da Benevento per la Cattedrale di Troia, in Puglia (1119 e 1127) ne attestano la ricchezza e l'originalità iconografica; vanno menzionate anche le porte del Mausoleo di Boemondo a Canosa (1111-18) e la coppia di porte per la Cappella Palatina a Palermo (1140). Altrove, le porte di San Zenone a Verona, di cui le parti più antiche risalgono a questo periodo (ca. 1130), come le analoghe porte realizzate per la Cattedrale di Plonk in Polonia (dal XV secolo a Novgorod), sono probabilmente dovute a maestranze tedesche, forse di Magdeburg, trasferitesi all'estero.

BONNANO PISANO

I più importanti maestri di porte nell'Italia medievale erano Barisano da Trani e Bonnano Pisano, entrambi chiamati da Guglielmo II a creare battenti per la nuova Cattedrale di Monreale. Barisano, che aveva già lavorato alle cattedrali di Ravello (1179) e di Trani, sviluppa un approccio modulare non dissimile a quello delle porte bizantine importate nel secolo precedente.

Bonnano invece, aperto al linguaggio formale e all'iconografia dei codici miniati e degli avori tedeschi, è più ambizioso. La sua porta al Duomo di Monreale, firmata e datata 1186, sviluppa in quaranta formelle un ciclo biblico completo – con venti scene dall'Antico e venti dal Nuovo Testamento – di notevole impatto scultoreo ed emotivo. Bonnano privilegia la comunicazione, e ogni scena è accompagnata da un'iscrizione didascalica che riassume il senso del relativo passo scritturistico.

L'interazione tra testo e immagine, nonché tra immagine e immagine, dimostra l'originalità di questo maestro. Dopo la scena del *Peccato Originale*, ad esempio, viene la *Cacciata dal Paradiso* con l'iscrizione: «Nel sudore del tuo volto ti procacerai il pane». Ma l'angelo che espelle i progenitori, con una spada nella mano destra, con la sinistra reca una zappa ad Adamo, come per dire: 'anche se vi punisce, Dio vi dà il modo di vivere'. E – cosa straordinaria – mentre Adamo guarda su all'angelo, Eva allunga il braccio destro e con la mano tocca delicatamente il braccio del marito, quasi ad illustrazione di quanto Dio le dice in Genesi 3,16: «verso tuo marito sarà il tuo istinto».

Nella formella successiva, che illustra il duro lavoro della coppia, ritroviamo poi la zappa – ora in mano a Adamo – e viene illustrata la seconda parte della condanna di Eva: «verso tuo marito sarà il tuo istinto, *ma egli ti dominerà*». L'immagine fa vedere la donna che porta da mangiare all'uomo mentre lavora nel campo, e l'iscrizione è: «Eva serve a Adamo»,

Le imposte di Bonnano per la 'Porta di San Ranieri' del Duomo di Pisa – di qualche anno prima della porta di Monreale (secondo alcuni), o dopo (secondo altri) – utilizzano gli stessi schemi delle porte monrealesi, ma, dimezzando il numero delle scene da quaranta a venti, evidenziano una più imponente concezione sia dello spazio che di elementi architettonici e della figura umana. In effetti, il programma pisano – limitato alla vita di Cristo (corrispondente alla sola parte superiore della porta di Monreale, con quasi le medesime didascalie) – sembra 'correggere' la versione siciliana, aggiungendo in qualche caso dei particolari recuperati dalle scene veterotestamentarie a Monreale.

In ambedue le porte, ad esempio, l'episodio del *Viaggio dei Magi* segue immediatamente la *Natività e annuncio ai pastori*, ma mentre a Monreale i Magi avanzano da sinistra verso destra, volgendo le spalle alla grotta della Natività, a Pisa Bonnanao ha invertito l'ordine di marcia così che i tre sembrano effettivamente 'arrivare' a Betlemme. Nell'edizione pisana, poi, sotto la collina che i Magi salgono a cavallo

vediamo – in una sorta di grotta in evidente analogia con la grotta della Natività nella scena accanto – il *Peccato originale e la cacciata dal Paradiso*. In questo modo la nascita del Salvatore viene presentata come ‘risposta’ al peccato dei progenitori, e l’espulsione dell’uomo dalla presenza divina (la Cacciata) viene rovesciata nei Magi chiamati a adorare il Dio venuto nel mondo. Sotto la collina, Adamo ed Eva espulsi camminano da sinistra verso destra, volgendo le spalle alla Natività nella scena precedente, mentre appena sopra i Magi vanno da destra verso sinistra, nella direzione della Natività.

FIRENZE, ROMA, VENEZIA, PISA

Oltre alla Porta San Ranieri, altre porte due e trecentesche sono degne di menzione: quelle dell’Abbazia di San Clemente in Casauria, in Abruzzo (1182-89); quelle dell’Oratorio di San Giovanni Evangelista nel Battistero del Laterano (1195) e nel chiostro (1196); quelle del Duomo di Benevento (XIII secolo) e le ben undici porte bizantineggianti eseguite per la Basilica Marciana a Venezia dal XI al XIII secolo. Ma il modello su cui verranno concepite le ‘moderne’ porte del Battistero di Firenze è la Porta di San Ranieri, con le sue venti scene narrative nitide, drammatiche e di forte definizione plastica.

L’elemento che accomuna le tre porte del Battistero fiorentino tra di loro, e queste con altre porte del XV e XVI secolo, è un rapporto con la pittura moderna dell’epoca e – nel contempo – con la scultura antica. Andrea Pisano, autore delle porte a sud, era collaboratore e poi successore di Giotto al cantiere del coevo campanile del Duomo, e le scene narranti la vita del Battista nelle porte per il Battistero ne attestano l’influsso. Lorenzo Ghiberti era lui stesso pittore – un’arte in cui continuava ad esercitarsi, disegnando gran parte delle vetrate del Duomo – e nelle porte a nord come in quelle ‘del Paradiso’, a est, introduce effetti pittorici di estrema raffinatezza e ‘attualità’: il decorativismo tardo-gotico dello stile internazionale della fine del XIV secolo, nelle prime porte, e la nuova razionalità prospettica nelle seconde. In queste, poi, sentiamo l’interesse per la scultura antica che si diffondeva allora nell’ambito della rinascenza umanistica.

Altre porte bronzee fiorentine vanno ricordate: quelle della Sagrestia delle Messe in Duomo, opera della metà del Quattrocento, di Luca della Robbia, e le due porte della brunelleschiana Sagrestia Nuova a San Lorenzo, su disegno di Donatello.

Le più importanti porte del XV secolo, dopo le Porte del Paradiso, sono quelle eseguite dal fiorentino Antonio Averlino, chiamato ‘Filarete’, per l’antica Basilica Vaticana su commissione di Eugenio IV. Fatte a commemorazione del Concilio di Firenze che mirava alla riconciliazione tra la Chiesa Latina e le chiese d’Oriente, queste porte (adattate e trasferite nella nuova Basilica) evocano l’arte paleocristiana e bizantina, in un evidente gesto di *rapprochement* culturale, con affascinanti ‘inserti’ di medaglie antiche intese a valorizzare la tradizione romana.

Tra le porte del XVI-XVII secolo è doveroso menzionare quella del fiorentino Jacopo Sansovino per la sagrestia della Basilica di San Marco a Venezia (1546) e le porte eseguite per il Duomo di Pisa, a sostituzione di porte medievali distrutte da un incendio nel 1595. Le nuove porte pisane, realizzate tra il 1597 e il 1604, sono il frutto di un lavoro d'equipe in cui erano coinvolti Giovanni da Bologna, Giovanni Caccini, Pietro Francavilla, Pietro Tacca ed altri, tutti operanti a Firenze; come la porta del Sansovino per San Marco, le nuove porte di Pisa tradiscono l'influsso ormai ineludibile delle ghibertiane Porte del Paradiso.

Ma la ricerca di monumentalità tipica del Rinascimento e del Barocco, il gusto dell'allegoria al posto del simbolo e le esigenze di committenti aristocratici interessati soprattutto al fasto, segnano la fine della porta monumentale come elemento di comunicazione religiosa e di originalità artistica. Sarà solo il medievalismo del XIX secolo a riscoprire questo componente antico di arredo ecclesiastico, ridandogli importanza. In questo senso le porte di Augusto Passaglia e Giuseppe Cassioli per la facciata neogotica del Duomo di Firenze, eseguite tra il 1897-1905 e collocate di fronte al Battistero con le sue celeberrime porte (di cui quelle ottocentesche ripropongono diversi elementi formali), sono emblematiche di una nuova funzione storicistica e nostalgica.

PORTE BRONZEE DEL XX SECOLO

Gli anni che seguono la Seconda Guerra Mondiale vedono però un ritorno all'originaria funzione catechetica delle porte monumentali: il primo episodio importante risale al 1952, quando si conclude la seconda fase del concorso per una porta bronzea per il Duomo di Milano, in cui spicca la figura di Lucio Fontana. Questo interesse per la tradizione delle porte riflette uno dei temi fondamentali dell'arte sacra contemporanea: la ricerca di monumentalità in linguaggi non tradizionali – la ricerca, cioè, dopo il fallimento dei regimi fascisti, di immagini imponenti, capaci di comunicare i loro messaggi a masse di persone, ma svincolate dal conservatorismo culturale del ventennio precedente.

Emblematico della ricerca di monumentalità è il numero di porte bronzee commissionate per chiese italiane dalla metà del Novecento in poi³. Abbiamo già accennato al pluriennale concorso per la V porta del Duomo milanese, vinto finalmente da Luciano Minguzzi; ma vanno ricordati anche i concorsi per le cattedrali di Lecco, Siena, Orvieto e Cefalù, nonché le porte fatte per chiese parrocchiali antiche e moderne quali San Fermo a Verona, la Chiesa dell'Autostrada a Firenze, quella di San Colombano al Lambro (Milano), San Filippo Neri a San Benedetto del Tronto.

³ Mariano APA, *Questa porta*, in *La porta. Segno di Cristo ed evento artistico. Porta segno architettonico. Porta metafora spirituale* (Nona biennale d'arte sacra, 15/7-15/10 2000, San Gabriele, Teramo), a cura di Maurizio CALVESI, San Gabriele (Te), 2000, pp. 51-66.

Promotrice dei progetti più importanti è stata la stessa Santa Sede, che nel dopoguerra commissionò una serie di porte contemporanee per la Basilica Vaticana, che – insieme alle porte quattrocentesche del Filarete – dovevano comunicare la vitalità della fede di cui la Chiesa è madre e maestra. Vico Consorti, Venanzio Crocetti, Luciano Minguzzi sono tra quelli chiamati a progettare queste opere⁴.

La più celebre delle porte moderne di San Pietro è quella eseguita da Giacomo Manzù tra il 1961-63, denominata la ‘Porta della Morte’. Manzù, che aveva vinto il concorso proprio nel 1952, avrebbe dovuto sviluppare il tema del ‘Trionfo dei santi e martiri della Chiesa’, ma, morto Pio XII, persuase il nuovo Pontefice, Giovanni XXIII, ad accettare un altro soggetto: non il trionfo ma la sconfitta – una *contemplatio mortis* terribilmente attuale nel clima dell’incubo atomico⁵.

La porta fa vedere, nelle due grandi scene della parte superiore, la deposizione di Cristo (fig. 142) e la morte di Maria. «Non l’ascesa al cielo del Figlio dell’uomo, né la *Dormitio Virginis*», precisa un critico: «il realismo classico dell’artista si struttura di tragicità quotidiana. Due scene che vibrano di *pietas* e di *pathos*. Non c’è disperazione ma silenzio d’attesa che invoca, nonostante tutto, l’avvento di Dio»⁶. E’ l’arte sacra dell’anti-eroe, e le otto più piccole scene inferiori rappresentano l’uccisione di Abele, la morte di Giuseppe, l’impiccagione di un partigiano, la morte di Giovanni XXIII, la lapidazione di Santo Stefano, la morte di Gregorio VII, la morte sulla terra, la morte nello spazio. Scene isolate e prive di riconoscibili coordinate storiche, afferrano la mente con nuda verità, ciascuna «mossa da tensione interna e scavata da segni generanti fragore e silenzio»⁷.

Questa porta, eseguita durante il Secondo Concilio Vaticano (dicembre 1961-dicembre 1965), visualizza – nella dignità profondamente umana dei personaggi – la vocazione di universale solidarietà che la Chiesa andava riscoprendo. Anticipa il tono e i contenuti del documento più rappresentativo del Concilio, la Costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo *Gaudium et spes*, laddove afferma che

Le gioie e le speranze, le tristezze e le angosce degli uomini d’oggi, dei poveri soprattutto e di tutti coloro che soffrono, sono pure le gioie e le speranze, le tristezze e le angosce dei discepoli di Cristo, e nulla vi è di genuinamente umano che non trovi eco nel loro cuore⁸.

⁴ AA.VV., *La Basilica di San Pietro*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze, 1989, p. 329, offre una nota bibliografica sulle porte di San Pietro.

⁵ Cesare BRANDI, *Manzù. Studi per la Porta di San Pietro*, Milano, 1964; John REWALD, *Manzù*, Londra, 1966.

⁶ Giovanni BONANNO, *Profezia dell’arte contemporanea. Itinerari inquieti del XX secolo*, San Gabriele, Teramo, 2000, p. 175.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo «Gaudium et spes»*, in *Enchiridion vaticanum, vol. 1: Documenti del Concilio Vaticano II*, Bologna, 1981, n° 1 (1319), p. 774.

Riconoscendo che «l'umanità vive oggi un periodo nuovo della sua storia, caratterizzato da profondi e rapidi mutamenti»⁹, i padri conciliari promettono che, dalle risposte che intendono dare, «risulterà ancora più chiaramente che il popolo di Dio e l'umanità entro la quale esso è inserito, si rendono reciproco servizio, così che la missione della Chiesa si mostra di natura religiosa e perciò stesso profondamente umana»¹⁰. Non più perciò una Chiesa trionfale, ma solidale; non più una sacralità fuori dalla storia, separata dal mondo, ma una 'missione', 'profondamente umana' perché affidata alla Chiesa dal Dio che in Gesù Cristo si è incarnato nella storia.

CHRISTUS JANUA VERA

Nei millesecento anni che vanno dalla Cattedrale di Tiro, descritta da Eusebio di Cesarea nel IV secolo, all'intervento di Manzù a San Pietro, l'originaria funzione simbolico-didattico delle porte monumentali di chiese cristiane è rimasto leggibile, come è leggibile il senso cristologico di questi arredi. Da Santa Sabina e Sant'Ambrogio a Hildesheim, Monreale, Pisa e Firenze, come poi a Milano e nel Vaticano postconciliare, le porte parlano di Cristo, porta, via, tempio, Signore del tempo e della storia.

L'articolazione più bella del messaggio delle porte cristiane è l'iscrizione delle perdute imposte istoriate dell'Abbazia Reale di Saint-Denis vicino a Parigi. Riportata dall'Abate Sugerio nella sua descrizione della chiesa abbaziale ricostruita e consacrata nel 1140, il testo esprime il significato di tutte le porte monumentali. Invitando il visitatore ad ammirare la principale di tre porte di bronzo, con scene raffiguranti la Passione e Risurrezione/Ascensione di Cristo, Sugerio dice:

*Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem,
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera...*

Chiunque tu sii che cerchi di lodare la gloria di queste porte
Non ti stupire solo dell'oro e dell'arte dell'opera.
L'opera nobile brilla, sì,
Ma brillando nobilmente deve illuminare le nostre menti
Perché, avanzando attraverso lumi interiori,
Possano giungere alla vera luce in cui contempliamo Cristo vera porta...¹¹

⁹ *Ibid.*, n° 4 (1325), p. 777

¹⁰ *Ibid.*, n° 11 (1354), p. 791

¹¹ *Sugerii abbatis sancti Dionysii liber, de rebus in administratione sua gestis*, xxvii, 25-32. Cfr. Erwin PANOFKY, *Abbot Suger on the Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946, pp. 46-49.

Breve nota bibliografica

Un'efficiente introduzione e 'guida' all'immensa letteratura sulle porte monumentali è la pubblicazione in due volumi a cura di S. SALOMI, *Le porte di bronzo dall'antichità al XIII secolo*, Roma, 1990, con saggi di vari autori e utili rimandi bibliografici. Si veda anche la voce *Porta* a cura di A. IACOBINI nella *Enciclopedia medievale Treccani*, vol. IX, 655-72, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Milano, 1988. Per le porte di Andrea Pisano a Firenze, A. L., *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Londra-New York, 1986; per le porte del Ghiberti: Richard KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.