

La ‘finta’ porta in Sant’Ambrogio a Montecorvino Rovella (SA): alcune riflessioni su un unicum altomedievale.

Flavia Vanni

(University of Birmingham)

Porte e portali hanno sempre rivestito un ruolo non solo funzionale ma anche simbolico nella percezione dell’architettura sacra, e non solo. Lo spazio sacro nella cultura giudaico-cristiana è contraddistinto da una gerarchia di santità del luogo (Branham 2006). Nell’età tardoantica e nell’Alto Medioevo, il primo, drastico, passaggio avveniva dall’esterno all’interno della chiesa e significava l’entrata simbolica nel mondo ultraterreno dove Dio, la Vergine e i santi dimoravano (de Blaauw 2018). Varcata la soglia d’accesso alla chiesa, il fedele si trovava di fronte ad una visione ultraterrena che veniva messa in scena attraverso la scansione gerarchica degli spazi costituita da direttrici verticali (l’alzato e gli arredi liturgici) e orizzontali (ingresso-abside) (Baschet 1996). Le pareti erano in genere ‘abitate’ nella parte superiore da santi o scene dell’Antico e Nuovo Testamento, mentre nell’abside si assisteva all’apparizione di Cristo, della Vergine oppure dei santi titolari o una combinazione di essi. La parte inferiore delle pareti era invece spesso decorata con motivi aniconici e geometrici, in alcuni casi in *opus sectile*, in molti altri, in imitazione di esso. Tessuti veri e dipinti animavano solitamente la zoccolatura delle absidi (Osborne 1992; cfr. Bordi in questo volume).¹ L’utilizzo e la simulazione di diversi materiali nella zoccolatura concorreva, insieme agli arredi liturgici, lampade e candelabri fissi e mobili, a segnalare al fedele la gerarchia del sacro (Mitchell 1997).

Questo contributo si concentra sui significati che la zoccolatura dipinta a finto marmo assume nella chiesa di Sant’Ambrogio a Montecorvino Rovella (SA) e in particolar modo su un elemento che interagisce con essa: la ‘finta’ porta fra le lastre di marmo dipinto (fig. 6a-b). Questa ‘finta’ porta è un *unicum* della pittura altomedievale che non è stato sufficientemente approfondito; l’*opus sectile* di S. Ambrogio, a parte il contributo di Mauro, non è stato al centro di studi volti a comprenderne il suo valore nella scansione dello spazio sacro nel contesto della pittura altomedievale (Peduto & Mauro 1990: 22-27). Solo recenti studi hanno colmato questa lacuna mostrando come l’*opus sectile* qui sia permeato da un gusto per il dialogo fra la materialità suggerita dalla pittura e quella reale dell’architettura e dell’arredo liturgico (Mitchell & Leal in Dell’Acqua *et al.* 2017: 204); allo stesso tempo la struttura del *sectile* e alcune convenzioni pittoriche utilizzate per la realizzazione del marmo lo connettono ad esempi della *Langobardia maior* e *minor* (Scirea 2018).

¹ Ci sono chiaramente delle eccezioni, fra queste la cappella dei Ss. Martiri a Cimitile (IX secolo) Belting 1968: 95-98, figg. 38-39. Per segni di tessuti a decorare le pareti della cripta anulare di S. Vincenzo Maggiore in S. Vincenzo al Volturno Hodges *et al.* 2011:79-80, pls. 3.41, 42, 48.

Il presente contributo si concentra sulla porta dipinta poiché genera riflessioni sulla prassi operativa di una bottega di pittori altomedievali e al contempo sul contesto culturale cui artigiani e committenti appartenevano. Per fare questo si procederà prima con una descrizione della decorazione interna della chiesa e della prassi operativa dei pittori. In seguito, si esploreranno le connessioni che l'*opus sectile* di Sant'Ambrogio ha con edifici della *Langobardia minor* in particolare nell'area di Benevento e Salerno ma anche della *Langobardia maior* fra VIII e IX secolo. Infine, sulla base del programma pittorico della chiesa, verrà esaminata la simbologia della porta all'interno della pratica liturgica fra VIII e IX secolo e le fonti iconografiche a cui essa attinge.

La chiesa di Sant'Ambrogio

L'edificio che sorge oggi isolato nella piana della frazione di Occiano venne riscoperto negli anni '70 del Novecento dalla popolazione locale. Negli anni '90 la Soprintendenza di Salerno restaurò la chiesa e condusse le indagini archeologiche che portarono alla luce diverse tombe terragne, purtroppo precedentemente violate e quindi prive del corredo (Iannelli 1994). Le pitture parietali sono state oggetto di studi da parte di Mauro, Pace, Visentin, Suatoni, Orabona, e Falla Castelfranchi.²

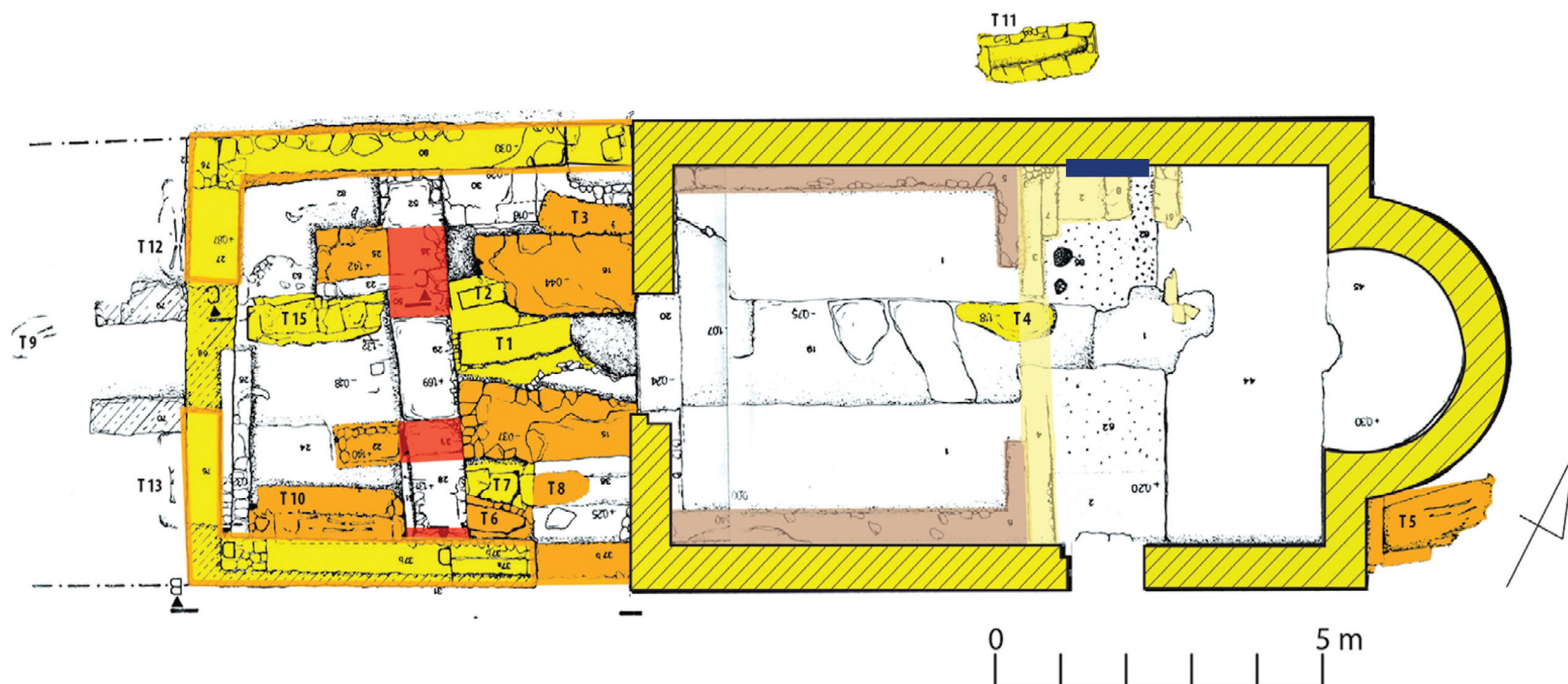
Dall'estate 2017 Sant'Ambrogio è nuovamente oggetto di campagne di ricerca da parte di un team internazionale nell'ambito del progetto *At the Crossroads of Empires* guidato da Francesca Dell'Acqua e Chiara Lambert (Università di Salerno) e Daniel Reynolds (University of Birmingham). Le pitture sono anch'esse al centro di rinnovati studi da parte di John Mitchell, Beatrice Leal e della scrivente; lo studio tecnico condotto da Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani che si è avvalso di analisi stratigrafica degli intonaci, riprese a raggi infrarossi e di indagini con la luminescenza visibile indotta, ha permesso di stabilire l'ordine delle pontate e di identificare il *modus operandi* dei pittori (Gheroldi & Marazzani in Dell'Acqua *et al.* 2018).

La chiesa di Sant'Ambrogio misura 12,25 x 5,5 metri, è costituita da una sola navata con abside semicircolare leggermente oltrepassata (**fig. 1**); la muratura è costituita da ciottoli di fiume con blocchi ben squadri negli angoli e opera listata negli archi. Vi erano due ingressi all'aula, uno sul lato occidentale e un altro sul lato meridionale. Il primo ingresso era preceduto da un piccolo atrio la cui muratura si appoggia sulla facciata occidentale della chiesa, quindi costruito in un momento successivo il cui l'accesso avveniva anch'esso sul lato meridionale.³ La presenza di entrambi gli ingressi sullo stesso fianco era verosimilmente dovuta al percorso della viabilità locale, una possibile ramificazione della via *da la Antennara* (Iannelli 1994: 216, 224-233, fig. 15E).

All'interno, due nicchie fiancheggiano l'abside. Le pareti erano in origine interamente coperte di pitture. Ad oggi si possono identificare due strati, visibili nel-

² Peduto & Mauro 1990: 11-32; Pace 1994: 245; Visentin 2000; Suatoni 2001; Orabona 2006; Falla Castelfranchi 2006.

³ Iannelli, pur ammettendo l'impossibilità di quantificare con certezza l'intervallo di tempo intercorso fra la costruzione della chiesa e l'atrio, suggeriva per quest'ultimo una datazione di poco successiva all'aula di culto considerandolo pertinente alla fase I. Iannelli 1994; più di recente si veda Lambert *et al.* 2018; Dell'Acqua *et al.* 2018, pp. 424-434. La cronologia dell'atrio è al momento in fase di verifica da parte di Lambert.



l'abside e nelle nicchie. Il primo è quello più completo, ed è quello cui appartiene la finta porta. Il secondo è costituito da pochi frammenti nell'abside e nella nicchia meridionale (Falla Castelfranchi 2006). La datazione delle pitture di entrambi gli strati non si può avvalere di epigrafi o documenti che possano fornire una cronologia *ad annum*; a questo si aggiunge l'assenza di menzioni esplicite della chiesa nelle fonti scritte altomedievali.⁴ Di conseguenza l'analisi stilistica e iconografica sono al momento gli unici strumenti a disposizione. Per il primo strato essi suggeriscono un periodo che oscilla fra l'VIII e il IX secolo, attualmente argomento di dibattito.⁵ Le future campagne di scavo e l'analisi delle malte serviranno a fornire nuovi elementi per verificare questa cronologia o almeno stabilire un *terminus post quem* per le pitture.

Durante la prima campagna decorativa, l'abside venne coperto con pitture raffiguranti la Theotokos seduta su un trono gemmato. Ai suoi lati, quattro santi milanesi riconoscibili grazie ai *tituli*: Ambrogio e Simpliciano abbigliati a vescovi, Gervasio e Protasio (**fig. 2**). All'altezza della metà della finestrella absidale inizia la decorazione aniconica che comprende fasce a motivi geometrici e gemmati, un meandro

Fig. 1. Chiesa di S. Ambrogio, rielaborazione Lambert e Villari di Iannelli 1994 su rilievo D'Arminio 2017. (da Dell'Acqua et al. 2018) In blu la posizione della porta dipinta.

⁴ La prima menzione della chiesa è nel 1308-10 nel *Rationes decimarum Italiae*, Peduto & Mauro 1990: 12. Per l'organizzazione dei *loci* nelle fonti a partire dal X secolo e l'identificazione del *locum* cui S. Ambrogio doveva far parte si vedano Visentin 2000a e Iannelli 1994. Di Muro ha suggerito che S. Ambrogio facesse parte di una *cella* di proprietà del monastero di S. Vincenzo al Volturno, Di Muro 2012: 170-173.

⁵ Sulla datazione delle pitture di S. Ambrogio al IX secolo si vedano Suatoni 2001; Orabona 2006; Dell'Acqua et al. 2017.



Fig. 2. Occiano
(Montercorvino Rovella),
chiesa di S. Ambrogio, abside
(© Vanni 2018).

prospettico (o piuttosto mensoloni) e un *velum* (**fig. 3**). Le nicchie erano invece decorate da croci gemmate che, almeno in un caso, erano affiancate da fiori rossi.⁶ La zoccolatura delle pareti del presbiterio e della navata è invece scandita da un *opus sectile* dipinto a grandi specchiature di finto marmo proconnesio incorniciate da pannelli rettangolari contenenti un cerchio inscritto in una losanga (**fig. 5, 7**). Specchiature di finto proconnesio, ma non incorniciate, si trovano sotto le nicchie (**fig. 4**); lo stesso tipo di marmo dipinto marca anche lo stipite interno della porta meridionale. La tavolozza utilizzata per dipingere l'*opus sectile* si gioca tutta sul giallo, il blu scuro, alcuni dettagli in rosso, bianco e diverse tonalità di grigio-azzurro. Al di sopra dell'alta zoccolatura in finto marmo sono state individuate, durante la campagna di studi del 2018, tracce di una fascia ocra con probabilmente dei fiori rossi che si estendeva all'incirca alla stessa altezza anche sull'arco absidale.

La 'finta' porta

La 'finta' porta si trova sulla parete settentrionale, in asse con la porta d'ingresso che si apre sul lato opposto. Le due porte condividono non solo la posizione specu-

⁶ La mappatura dei frammenti di pittura superstiti da me condotta ha permesso di identificare dei fiori rossi su lunghi steli ai lati della croce nella nicchia nord. La nicchia sud, invece, rimane problematica. Sono individuabili delle linee rosse diagonali, forse un elemento basamentale non meglio identificabile.



lare ma anche le dimensioni, essendo entrambe larghe circa un metro. Sull'altezza è difficile pronunciarsi perché entrambe sono mutili della parte superiore. Infatti, sul lato nord, le pitture murali presentano una grossa lacuna, che tuttavia non investe la muratura, proprio fra la finta porta e la finestra (fig. 6a); la fascia rossa che inquadrava in alto l'*opus sectile* potrebbe fornire un indicatore dell'altezza mas-



Fig. 3. Occiano (Montercorvino Rovella), chiesa di S. Ambrogio, abside, ipotesi ricostruttiva della decorazione aniconica (© Leal 2018).

Fig. 4. Occiano (Montercorvino Rovella), chiesa di S. Ambrogio, parete est, specchiatura marmorea dipinta sotto la nicchia meridionale (© Leal 2018).

Fig. 5. Occiano (Montercorvino Rovella), chiesa di S. Ambrogio, parete sud, *opus sectile* dipinto (foto Vanni 2018).

Fig. 6a-b. Occiano (Montercorvino Rovella), chiesa di S. Ambrogio, parete nord, finta porta (foto Vanni 2018).

sima della finta porta (2m ca) (**fig.7**), anche se non si deve escludere che porta e *opus sectile* potessero avere altezze diverse. La muratura dell'ingresso meridionale, invece, è stata restaurata negli anni '90 a partire da un'altezza di circa 70 centimetri dal suolo fin quasi al livello del davanzale delle finestre e quindi non è più ricostruibile.

La porta dipinta è oggi parzialmente obliterata dalla struttura in muratura appartenente ad una fase successiva, ma che tuttavia non ne preclude la sua generale comprensione (**fig. 6b**) (Iannelli 1994: 198-199, fig. 6). Si può infatti vedere che ogni battente della porta era composto da almeno tre lacunari sovrapposti e che doveva continuare nella parte superiore con almeno altri due lacunari. Questo è suggerito dalle misure superiori della losanga dell'*opus sectile* situata alla destra della porta (**fig. 7**).

Fig. 7. Occiano
(Montercorvino Rovella),
chiesa di S. Ambrogio, ipotesi
ricostruttiva della decorazione
aniconica sulla parte
nord (© Leal 2018)

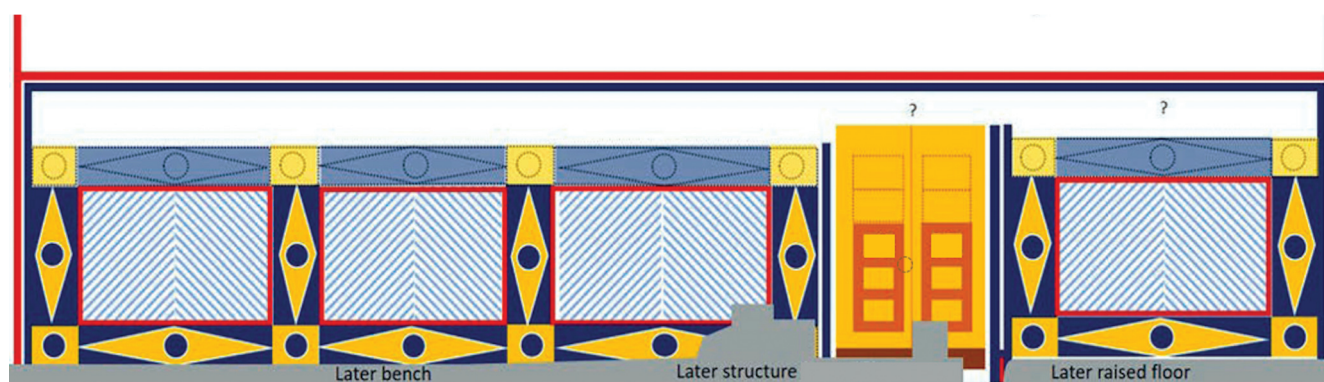


Fig. 8. Occiano
(Montercorvino Rovella),
chiesa di S. Ambrogio, abside,
dettaglio di un castone
del trono gemmato
(da Dell'Acqua et al. 2018)

I profili dei lacunari sono stati tracciati con un pennello spesso e sono di forma piuttosto irregolari se messi a confronto con l'esatta geometria dell'*opus sectile*. Infatti, le *crustae* di marmo dipinto vengono delimitate da linee nette e sottili mentre i lacunari della porta sono stati tracciati con ampie pennellate di pittura scura che trovano un più stretto confronto con il trono gemmato raffigurato nell'abside. Qui i castoni sono stati tracciati velocemente con colore scuro e il loro profilo rettangolare

non si compone di linee perfettamente perpendicolari come nell'*opus sectile* (**fig. 8**). Il profilo nero dei castoni era poi coperto da pigmenti più chiari e completato da pigmenti a legante oleoso che doveva dare l'illusione del luccichio delle pietre preziose. Se torniamo ai lacunari della finta porta, ci accorgiamo che non è possibile rilevare ad occhio nudo le velature più chiare sul profilo nero, ma tuttavia sono stati rilevati dettagli a secco con legante oleoso anche su di essa, altro elemento che la collega al trono gemmato (Gheroldi & Marazzani in Dell'Acqua et al. 2018: 420-424). Il profilo dei battenti sembra allargarsi leggermente verso l'alto, mentre la linea verticale che li divide è sottile e perfettamente dritta. Ci si potrebbe chiedere se queste irregolarità non siano casuali ma servano a creare una sorta di effetto prospettico, magari di porta semiaperta; tuttavia questa rimane al momento solamente una suggestione poiché la parte



inferiore dei battenti è coperta dalla struttura in muratura che ne impedisce la verifica (**fig. 6b**).⁷

Il colore ocre e le tracce di pittura a legante oleoso, in comune con il trono gemmato dagli effetti 'metallici', suggeriscono che la porta dipinta simulasse una porta bronzea. Se cerchiamo esempi di porte bronzee datate fra VIII e IX secolo in Occidente l'unico caso conosciuto sono quelle della cappella di Aquisgrana (tardo VIII secolo) a pannelli rettangolari e con battenti con protomi leonine, poi ripresi nella cattedrale di Magonza intorno all'anno Mille (Mende 2010). Databili all'VIII secolo, secondo alcuni, sono anche le porte bronzee del Pantheon a Roma (Gramaccini 1995).⁸ Tuttavia, la porta bronzea a lacunari è una tipologia comune a molte porte antiche a tardoantiche.⁹

Tuttavia, se si cerca una corrispondenza precisa fra la 'finta' porta di S. Ambrogio e porte bronzee o lignee si resta delusi per due ragioni: i dati a disposizione per descrivere la porta sono veramente pochi e i battenti, nella loro genericità, sembrano far riferimento ad una tipologia abbastanza convenzionale che si trova dalle pitture murali di epoca romana, ai sarcofagi tardoantichi, agli sfondi delle scene narrative dei cicli pittorici altomedievali nel Mediterraneo. Alcuni esempi sono le tre porte degli edifici dipinti nella villa di Boscoreale (**fig. 10**), i sarcofagi con porte semiaperte (Huskinson 2015: 82-83, 93 n. 44, fig. 5.3); le porte degli sfondi architettonici nella sinagoga di Dura Europos (Weitzmann & Kessler 1990: fig. 4-5, 48, 80, 139) la porta con croce gemmata nell'altare della Basilica di S. Giovanni Evangelista a Ravenna (VI sec.) (Angiolini Martinelli 1968: 19-20, fig. 8), il manoscritto con le Omelie di Gregorio Nazianzeno, Paris BN Gr. 510, dove si notano negli sfondi del folio 882 delle porte dorate a pannelli (Brubaker 1985); e infine le porte a pannelli quadrati nelle pitture murali di S. Maria Egiziaca a Roma (S. Maria in Secundicerio) (**fig. 9**) (Del Buono 2010).

Quello che accomuna queste porte è però la loro funzione: mettono in comunicazione due luoghi con caratteristiche diverse, l'esterno con l'interno. La falsa porta di Montecorvino è anch'essa una soglia che poteva suggerire la comunicazione fra due dimensioni diverse.



Fig. 9. Roma, chiesa di S. Maria Egiziaca (cd. Tempio della Fortuna virile), Giovanni accoglie gli apostoli davanti alla porta della Vergine (da Lafontaine 1959)

⁷ Sul lato destro la base della porta è visibile e sembra essere chiusa, ma solo la rimozione della struttura in muratura potrà fornire un'immagine ben precisa.

⁸ Di opinione diversa è Vlad Borrelli 1990a.

⁹ Si vedano, ad esempio, la cosiddetta 'porta bella' e quelle databili alla fase giustinianean della S. Sofia di Costantinopoli (Vlad Borrelli 1990b; Guiglia Guidobaldi & Barsanti 2009); a Roma, le porte del Battistero Lateranense databili tra il V e il XII secolo (Iacobini 1990). Porte lignee a pannelli ma istoriate o figurate, si trovavano in S. Ambrogio a Milano, S. Sabina sull'Aventino, S. Caterina sul monte Sinai (VI sec.) e S. Barbara al Vecchio Cairo (Cecchelli 1990). Infine, si segnala la porta bronzea con pannelli quadrati nel katholikon di Hilandar, Athos (X-XI sec.) (Taddei 2009).

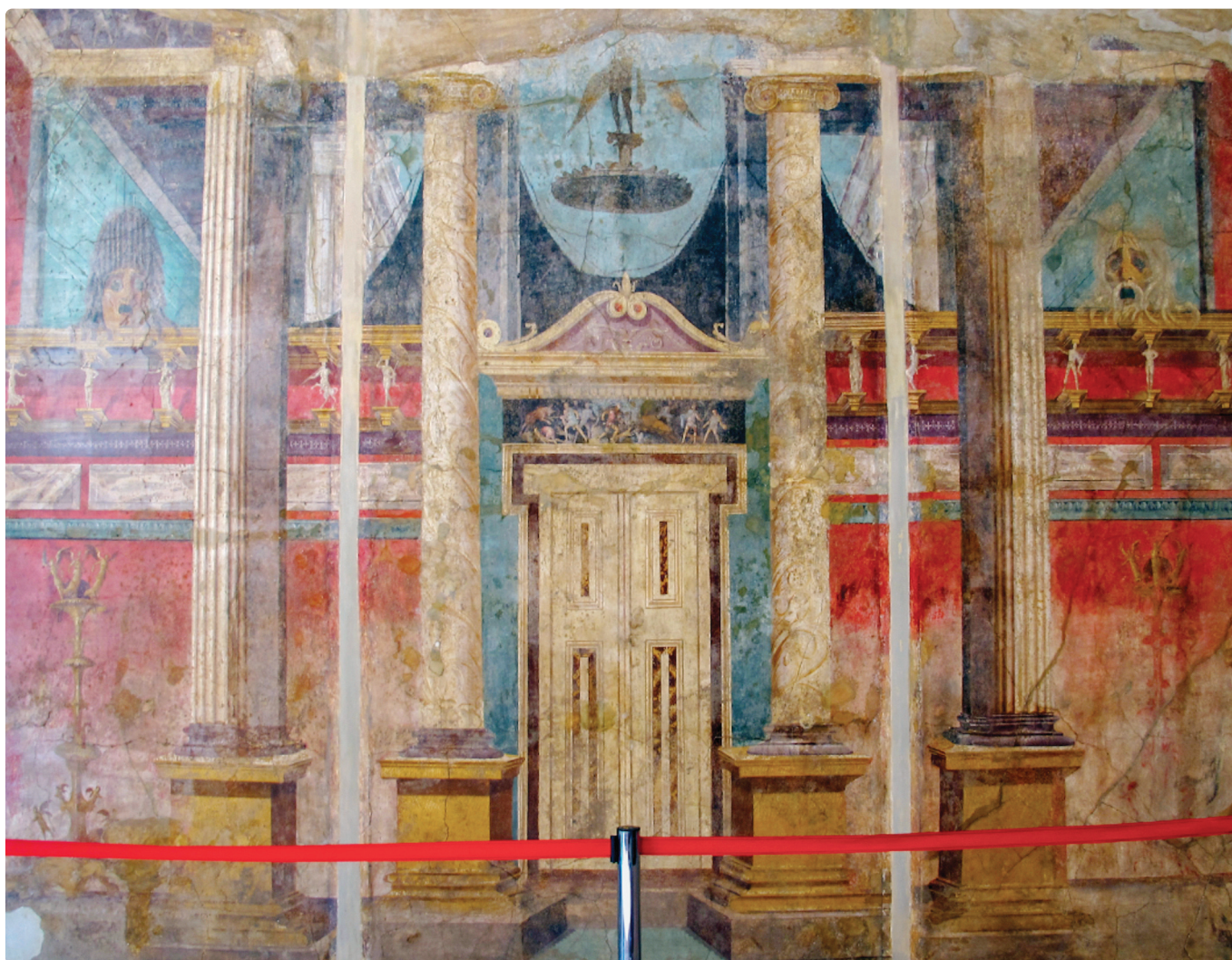


Fig. 10. Napoli, Museo archeologico Nazionale, affreschi dalla villa di Boscoreale (foto Vanni 2015).

Materialità e decorazione aniconica

Prima di analizzare quali luoghi delimita e mette in comunicazione la finta porta, bisogna collocarla correttamente nello spazio in cui si trova: l'interno della chiesa e la sua decorazione aniconica.

La porta simulata è in asse con l'ingresso sul lato meridionale. È questa una scelta consapevole? Si crede di sì. Infatti essa rappresenta una soluzione alla divisione della superficie da decorare con le *crustae* marmoree dipinte. In Sant'Ambrogio la simmetria dell'*opus sectile* è quasi maniacale nella sua perfezione: le pareti sono scandite da riquadri che presentano esattamente le stesse dimensioni su entrambi i lati; la pianificazione della decorazione non presenta pentimenti come si nota dalla corrispondenza fra i fili battuti sull'intonaco e i segni del compasso per la preparazione delle forme e la pittura. La divisione dello spazio in incrostazioni marmoree non avrebbe trovato un riscontro speculare sulla parete sud, dove l'ingresso interrompe l'avvicinarsi del finto marmo. Infatti, il modulo utilizzato per la pianificazione della decorazione è il segmento di parete meridionale fra la nicchia e l'ingresso su quel lato. La realizzazione di una falsa porta sul lato opposto potrebbe essere una facile soluzione ad un problema meramente compositivo, di pianificazione, della decorazione aniconica. L'assenza di una porta sul lato nord avrebbe infatti determi-

nato un'evidente asimmetria in un contesto altrimenti altamente simmetrico. In ogni caso, la scelta di simulare una porta di tali dimensioni in pittura è un *unicum*, ed è una soluzione di sapore antico che ricorda, da lontano, le porte e le architetture illusionistiche delle pitture romane che si trovano dal cosiddetto II al IV stile, come ad esempio quelle delle pitture di Oplontis, Ercolano o della villa di Boscoreale (fig. 10). Architetture con effetti prospettici si ritrovano anche nella villa d'ozio a Positano che presenta, a livello della zoccolatura, un pannello rosso con un battente con protome leonina (*La villa d'ozio* 2017).

Non è possibile sapere in che modo i pittori di Sant'Ambrogio avessero potuto avere accesso a pitture antiche o quali modelli continuassero ad essere utilizzati, tuttavia il riferimento alla tradizione romana e tardoantica è evidente e accomuna l'*opus sectile* della stessa chiesa a quello di alcune fondazioni della *Langobardia maior* e *minor* (Scirea 2018). L'organizzazione del finto marmo in grandi pannelli incorniciati da rettangoli contenenti losanghe e cerchi e da quadrati contenenti cerchi connette l'*opus sectile* dipinto di Sant'Ambrogio anche con quello della S. Sofia di Benevento (762) (Belting 1968: 42-53; Pace 1994: 243-244) e della cripta di S. Michele a Capua (X secolo circa) (Belting 1968: 79-91). C'è da dire, però, che le proporzioni monumentali delle specchiature marmoree in Sant'Ambrogio (larghe circa 2 m) non trovano puntuali confronti. Invece, l'utilizzo dei listelli bianchi a incorniciare i pannelli e i piccoli quadrati rossi angolari accomunano il *sectile* di Sant'Ambrogio al pannello superstite dall'area dell'altare delle Impronte a Monte Sant'Angelo (Scirea 2018: n. 32; Trotta 2012: 139-144), alla cripta di San Salvatore a Brescia (terzo quarto VIII sec.) (Scirea 2018: tav. 7 a-b; Gheroldi 2014) e all'aula bi-absidata sull'Isola Comacina (Rossi 2016). La rete di connessioni fra questi *opera sectilia* mostra quindi una direttrice che collega nord e sud Italia in territori sotto il controllo longobardo o, almeno, afferenti alla cultura figurativa sviluppatasi all'inizio in queste aree (Scirea 2018). E, di nuovo, tali elementi trovano riscontro in pavimenti e rivestimenti parietali di età imperiale e tardoantica.¹⁰

La trasposizione in pittura dell'*opus sectile* non è, di per sé, una scelta inusuale. Tuttavia, qui i pittori utilizzano degli accorgimenti volti a sottolineare la materialità del marmo fin tanto da dipingere le grappe che negli *opera sectilia* di marmo servono a mantenere unite le lastre. È questo un altro aspetto che accomuna l'*opus sectile* di Sant'Ambrogio con i marmi dipinti nella *cd Assembly Hall* e nel *Vestibule* del monastero di S. Vincenzo al Voltorno (inizi IX sec.) (Mitchell 1985, 129, fig. 6:7; Hodges 1995, 5, 36, fig. 1:7, pls. 1:1, 3:6), nel santuario di Monte Sant'Angelo sul Gargano (fase datata fra il VII secolo e l'età angioina), Prata di Principato Ultra (VIII sec.) (Gandolfo & Muollo 2013: 21-31), torre di Torba (secondo quarto del IX sec.) (Mitchell & Leal 2013: 328-344) creando un'altra connessione fra edifici

¹⁰ Per i cerchi dentro quadrati incorniciati da listelli rettangolari e da quadrati d'angolo, si vedano, ad esempio, il pavimento marmoreo del foro di Traiano a Roma, e nella domus settentrionale di Luni. Alcuni esempi di losanghe allungate sono quelle del pavimento della casa del Rilievo di Telefo ad Ercolano; altre dovevano costituire una delle fasce decorative in *opus sectile* nell'edificio con le tre esedre a Villa Adriana a Tivoli, l'interno del mausoleo di Elena a Roma, il battistero neoniano di Ravenna. Infine, in Santa Sabina a Roma losanghe allungate alternate a quadrati e cerchi costituiscono la fascia soprastante gli archi (Guidobaldi & Pedone: 42, 67, 88-92, 116, 122-127, fig. 29, 51-52, 77a, 68).

in *Langobardia maior e minor* (Scirea 2018).

La falsa porta e le grappe fanno parte della stessa strategia visiva che aggancia la simulazione pittorica alla realtà dell'oggetto. La ricerca di verosimiglianza, e il gioco di specchi che si crea fra ciò che è tangibile e ciò che è dipinto mi sembra particolarmente evidente nell'*opus sectile* di Sant'Ambrogio in cui la falsa porta imita quella vera e allo stesso tempo crea con essa un asse visivo che marca la soglia del presbiterio.

Porte isolate e Alto Medioevo

Il presbiterio era rialzato e separato dal resto della navata anche attraverso una barriera, almeno sul lato nord (Iannelli 1994: 190). In questo modo, lo sguardo di chiunque fosse entrato dalla porta sud sarebbe stato indirizzato alla falsa porta anche grazie alla barriera. La falsa porta, quindi si trovava visivamente e simbolicamente al di

fuori del presbiterio e all'interno dello spazio riservato ai laici, ma allo stesso tempo, veniva vista dal clero prima di entrare nel presbiterio. La sua posizione liminare fra spazio dei laici e presbiterio e l'essere essa stessa immagine di un *limes* vero e proprio, ne fa un elemento altamente evocativo che richiede di essere esplorato in tutti i suoi possibili significati prima di giungere ad una conclusione univoca.

La pittura altomedievale non ci ha, finora, restituito esempi di porte isolate; elementi di arredo liturgico e architetture fanno solitamente da sfondo alle scene narrative. Nell'iconografia dell'incredulità di San Tommaso, tuttavia, la porta assume un ruolo visivamente importante. Infatti, un portone chiuso con un chiavistello è di solito rappresentato in primo piano, in concordanza con il racconto evangelico dell'apparizione di Cristo agli apostoli a porte chiuse (Gv, 20, 26). Alcuni esempi campani datati fra VIII e XI secolo sono quelli nella cappella dei Ss. martiri a Cimitile (fine IX-inizi del X secolo) (Belting 1968: 92-98), negli affreschi della basilica *maior* di S. Vincenzo al Volturno datati tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo (La Mantia 2010) (**fig. 11**), e nella basilica di Sant'Angelo in Formis (1072-1086) (Pace 1994: 248) (**fig. 12**). La porta chiusa o aperta si trova anche nelle rappresentazioni della Visitazione e delle Donne al Sepolcro anche se in



Fig. 11. Venafro, Museo archeologico, *Incredulità di San Tommaso* proveniente dalla basilica *Maior* del monastero di S. Vincenzo al Volturno (fine X-XI sec.) (foto Vanni 2017)

questi casi la porta non è sempre così in vista. Nessuna di queste scene, però, si trova, di solito, al livello della zoccolatura né la invade.

Se invece guardiamo al passato imperiale e tardoantico, la porta isolata compare in contesti funerari, come i sarcofagi dove porte socchiuse segnalavano il passaggio all'Ade (Haarløv 1977). Probabilmente con lo stesso significato, ma di dimensioni



Fig. 12. S. Angelo in Formis (Capua), Basilica, navata centrale, parete nord, Incredulità di San Tommaso (1072-1087) (foto Vanni 2019).

monumentali, erano le porte scolpite sui mausolei di Ghirza in Libia (IV e V sec.), che ornano l'esterno delle strutture (Brogan & Smith 1984: 134, 151, tav. 56, 59, 76, 89, 92-94, 97). Ben note porte dipinte sono quelle del cubicolo F nell'ipogeo di via Dino Compagni a Roma (terzo quarto del IV sec.) (Mazzei 2006); qui accanto a scene del Nuovo e Vecchio Testamento, ci sono due pannelli rappresentanti un uomo di spalle nell'atto di passare attraverso una porta semiaperta. Nonostante l'immagine della porta come *limes* da sorpassare si presta ad essere piegata a significati prettamente cristiani, essa non venne frequentemente utilizzata nel primo periodo cristiano. È stato notato, ad esempio, che nella produzione di sarcofagi strigliati, il tema della porta scompare per committenti dichiaratamente cristiani (Koch 2000: 51). La porta assume un significato particolare nelle ampolle dei pellegrini prodotte in Terra Santa fra IV e VI secolo dove sta per il Sacro Sepolcro (Grabar 1958; Filipová 2014). La porta in questo senso continua ad avere un significato funerario perché associata alla tomba di Cristo, la tomba per eccellenza e luogo di venerazione. Un abbinamento porta-reliquiario è suggerito dalla porta scolpita a bassorilievo sulla fronte dell'altare di Santa Maria del Priorato a Roma (fine del X e gli inizi dell'XI secolo) (**fig. 13**). In esso erano contenute le reliquie dei santi spoletini; tuttavia, la porta scolpita non era funzionale alla fruizione delle reliquie, ma un mero simbolo: infatti l'apertura per l'inserimento delle reliquie si trova sul lato superiore (Peroni & Riccioni 2000).

Fig. 13. Roma, S. Maria del Priorato, altare altomedievale (da Peroni & Riccioni 2000).



Una più tarda occorrenza di porta semiaperta utilizzata per una tomba laica è quella scolpita sul sarcofago di III secolo riutilizzato per la sepoltura del conte normanno Ruggero di Calabria (1101) oggi al Museo Archeologico di Napoli (**fig. 14**). Il sarcofago venne rilavorato per l'occasione dallo scultore Petrus Oderisius che rimosse i volti delle gorgoni ma non la porta (Faedo 1982: 695). È questo un cosciente riutilizzo di un artefatto antico che venne adattato e privato di elementi scomodi o comunque ritenuti non appropriati; fra questi, la porta socchiusa sicuramente non creava fastidi per un regnante quale il conte Ruggero se venne lasciata intonsa dallo scultore.



Fig. 14. Napoli, Museo Archeologico, sarcofago di III secolo riutilizzato per la sepoltura del Conte Ruggero (foto Vanni 2017)

Dal momento che il resto della decorazione aniconica di Sant' Ambrogio a Montecorvino Rovella attinge, direttamente o indirettamente, alla tradizione antica, si può pensare a un significato funerario per la porta dipinta? Sicuramente non è da escludersi. Infatti, al di là della falsa porta c'è una tomba terragna (T11) che è quasi in asse (**fig. 1**); la sepoltura è stata datata precedentemente alla prima fase dell'edificio (VIII-X sec.) (Iannelli 1994), tuttavia la cronologia delle sepolture è in fase di verifica dagli scavi in corso, quindi, una connessione certa fra porta dipinta e tomba non può essere confermata in questa sede.¹¹

Infine, la porta deve essere anche analizzata in relazione al significato che essa assume nei testi liturgici di VIII e IX secolo. Gli antifonari romani di IV e VIII secolo

¹¹ La stessa revisione cronologica è in corso per le sepolture ritrovate nell'atrio della chiesa. Ringrazio Chiara Lambert per il prezioso scambio di riflessioni in merito.

tendono a identificare Maria con l'immagine della *porta clausa* e della porta dorata che attraverso l'Incarnazione è divenuta strumento di salvezza dell'umanità intera (Dell'Acqua 2015).¹² Quando si arriva al IX secolo, tuttavia, la metafora di Maria come Porta del Cielo diventa frequente e le due immagini di porta aperta e porta chiusa iniziano a convergere, e l'inno di Venanzio Fortunato con la metafora di Maria Porta del Cielo veniva cantato durante le principali feste mariane (Dell'Acqua 2020).¹³ Sempre entro il IX secolo l'immagine di Maria Porta del Cielo, finestra del Cielo e scala verso il Paradiso diventano formule diffuse anche nella liturgia occidentale e vengono tradotte in immagini (Dell'Acqua 2015; Piano 2009). Un esempio cronologicamente vicino al Sant' Ambrogio, si trova nella cripta di Epifanio nel monastero di S. Vincenzo al Volturno, dove la scena dell'Annunciazione è articolata ai lati della *fenestella confessionis* che qui assume il valore di apertura verso il Cielo (Dell'Acqua 2015).¹⁴ Nella chiesa di Sant' Ambrogio a Montecorvino Rovella, la Theotokos assume un ruolo centrale nella rappresentazione dell'abside dove è assisa su un trono gemmato. Tuttavia, la relazione spaziale fra la Vergine e la finta porta non rende esplicita questa connessione visto che essa si trova al difuori del presbiterio quindi in una posizione secondaria rispetto alla teologia esposta nell'abside. Non si può escludere, ma neanche dimostrare, che vi fosse un pannello con storie della Vergine nella fascia al di sopra della porta dipinta; in tal caso il nesso porta-Vergine sarebbe più esplicito come avviene in altri edifici (es. cripta di Epifanio a S. Vincenzo al Volturno, arco absidale dei Santi Nereo e Achilleo a Roma (815 ca-816), ancor prima nella basilica di Parenzo). Purtroppo, al momento mancano i dati a disposizione per confermare questa ipotesi e collegare la Vergine e la porta dipinta nella chiesa di Sant' Ambrogio visto che proprio sopra la porta vi è una grossa lacuna nell'intonaco. È invece più esplicita la connessione fra la finestra absidale e la Vergine visto che il suppedaneo poggia su di essa (fig. 3).¹⁵

Si possono fare, invece delle riflessioni sull'assenza di una vera porta sul lato settentrionale della chiesa. Una possibile risposta si trova nell'analisi della topografia e dell'assetto viario intorno alla chiesa di Sant' Ambrogio. L'edificio nel periodo altomedievale si trovava molto probabilmente nel cosiddetto *locus Stricturia*, uno dei *loci* in cui la valle del fiume Picentino era organizzata.¹⁶ La chiesa era situata vicino al confine meridionale con il *locus Montecorbinus* che comprendeva il Castel Nebulano, originaria fortificazione dell'abitato di Montecorvino. La viabilità altomedievale mostra che le strade principali di questa zona della valle passavano ad ovest e a sud della chiesa: la via *da la Antennara* e la via *que pergit ad Iufuni* (Visentin

¹² Fra questi, un antifonario romano nella liturgia dell'Annunciazione, l'omiliario composto da Alano di Farfa (metà VIII sec.), omiliario dello pseudo-Agostino (metà VIII sec.).

¹³ Ringrazio Francesca Dell'Acqua per aver potuto leggere le pagine prima della pubblicazione.

¹⁴ Per altri esempi nell'arte occidentale si veda Piano 2009.

¹⁵ Per la Vergine come *gnomon* in S. Ambrogio di Montecorvino Rovella si veda Dell'Acqua 2019. La finestra absidale è al momento argomento di studi da parte di Andrea Mattiello, Mattiello *forthcoming*. L'irregolarità dello sguancio non sembra essere casuale, ma volto a catturare e a direzionare la luce all'interno della chiesa in modi diversi a seconda del mese dell'anno. Se il fascio di luce dall'abside illuminasse chiaramente la falsa porta in una festa mariana, allora l'immagine di Maria porta del Cielo sarebbe più esplicita.

¹⁶ Visentin 2000a.

2000a: 232, tav. I-II; Iannelli 1994: fig. 15). È molto improbabile che l'assetto viario che si dipanava da esse nei campi e nei più piccoli insediamenti si sviluppasse in prossimità del lato settentrionale della chiesa dove scorre il torrente Rienna (forse *Acqua Argenza* nelle fonti altomedievali). Non appare convincente la possibilità che la finta porta fosse stata dipinta per simulare un secondo ingresso laterale riservato alle donne (Suatoni 2001:11), poiché l'apertura di un ingresso sul lato nord non avrebbe comportato alcun problema di ordine statico all'edificio; semplicemente non ve ne era bisogno dal momento che gli ingressi della chiesa sembrano orientati a rispondere alle esigenze dei fedeli che l'avrebbero utilizzata. Infatti, quasi nessuno sarebbe entrato dal lato settentrionale per partecipare alla celebrazione liturgica perché il torrente sarebbe stato di impedimento.¹⁷ La simulazione della porta in pittura conferma questo orientamento della chiesa verso sud-ovest poiché è dai lati meridionali e occidentali che il gioco fra la porta vera e simulata sarebbe stato palese al fedele e al celebrante.

Contestualizzare un unicum

La porta dipinta in Sant' Ambrogio a Montecorvino Rovella è uno dei tanti elementi che fanno di questo edificio un caso studio estremamente interessante per comprendere la società del Mezzogiorno altomedievale.

Il quadro culturale e artistico finora descritto non pretende di avere la coerenza di uno studio definitivo. Infatti, rimangono ancora irrisolte diverse domande, prima fra tutte la cronologia delle tombe nell'atrio e quella della tomba T11.¹⁸ Quello che emerge con chiarezza è invece il *modus operandi* della bottega che realizzò l'*opus sectile* dipinto e il gusto per i continui rimandi fra la materialità dell'edificio e quella suggerita dalla pittura che giocava sul concetto di liminalità e che accomunava committenti e pittori. La materialità suggerita dalla decorazione aniconica di Sant' Ambrogio e l'organizzazione dell'*opus sectile* la inseriscono nel contesto culturale comune a monumenti della *Langobardia maior e minor*. È questo un indicatore della cultura materiale dei committenti e degli artigiani attivi nella chiesa che dovrà essere esplorato in congiunzione al messaggio esposto nell'abside. È tuttavia importante notare che la scelta della porta, e non, ad esempio, di una lastra di marmo, a soluzione di un problema compositivo avviene in un periodo in cui la liturgia sottolineava il ruolo fondamentale di Maria nella storia della salvezza chiamandola 'Porta del Cielo'. Se questa metafora sia stata coscientemente tradotta in pittura nel S. Ambrogio di Montecorvino è difficile da confermare per le ragioni sopra esposte. Infine, rimane a titolo di ipotesi il valore funerario della porta suggerito dalla posizione quasi in asse con la tomba T11 e con la creazione di una direttrice visiva che marcava il presbiterio dalla parete settentrionale a quella meridionale.

Un aspetto, tuttavia, sembra essere chiaro. La ragion d'essere della porta, e il suo simbolismo, cessò di esistere quando venne obliterata dalla struttura in muratura che ancora oggi si vede.

¹⁷ Su scelte architettoniche e viabilità si veda anche Gianandrea 2015.

¹⁸ L'analisi di C14 condotte sullo scheletro inumato al centro della navata di fronte all'accesso del presbiterio è risultata in una datazione al XIX secolo; la stessa sepoltura era stata precedentemente datata alla prima fase dell'edificio, per le analisi e i nuovi dati si veda Lambert *et al.* 2018.

Bibliografia

Angiolini Martinelli, P. 1968, "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina e altomedievale di Ravenna, I, Roma.

Baschet, J., 1996, *Liturgia e iconografia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 7, Roma, ora disponibile all'indirizzo:
http://www.treccani.it/enciclopedia/liturgia-e-iconografia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

Belting, H. 1968, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, Wiesbaden.

Bordi, G. in questo volume.

Branham, J. R. 2006, *Penetrating the Sacred: breaches and barriers in the Jerusalem Temple*, in *Thresholds of the sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological perspectives on Religious screens, East and West*, a c. di S. E. J. Gerstel, Washington DC, pp. 7-24.

Brogan, O., Smith, D. J. 1984, *Ghirza: a Libyan settlement in the Roman period*, Tripoli.

Brubaker, L. 1985, *Politics, patronage, and art in ninth-century Byzantium: the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (B.N. Gr. 510)*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 39, pp. 1-13.

Cecchelli, M. 1990, *Le più antiche porte cristiane: S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma*, in *Le Porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a c. di S. Salomi, Roma, pp.59-70.

de Blaauw, S. L. 2018, *The Paradise of Saint Peter's*, in *Sacred thresholds. The door to the sanctuary in Late Antiquity*, a c. di E. M. Van Opstall, Leiden, pp. 160-186.

Del Buono, G. 2010, *Giovanni VIII e le pitture di S. Maria de Secundicerio a Roma: realizzazione artistica di un progetto ecumenico*, in *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*. Rendiconti, s. IX, vol. XXI, fasc. 3-4, pp. 513-568.

Dell'Acqua, F. 2015, *Porta coeli: the Annunciation as Threshold of Salvation*, in *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting*, a c. di I. Foletti – H. L. Kessler, pp. 102-25.

Dell'Acqua, F. 2019, *Una pieve della Langobardia minor e il trionfo dell'Iconofilia? La Vergine come gnomon*, in 'Erat hoc sane mirabile in regno Langobardorum' *Insedimenti montani e rurali nell'Italia longobarda, alla luce degli ultimi studi*, a c. di. C. M. Lambert, F. Pastore, Bari, pp. 411-22.

Dell'Acqua, F. 2020, *Appendix Two – Mary as Gate of Heaven and Ladder to Heaven*, in *Iconophilia. Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome, c.680-880* London – New York (in stampa).

Dell'Acqua, F., Foletti, I., Gheroldi, V., Leal, B., Marazzani, S., Mitchell, J. 2017, *Echoes of Milan in Ninth-Century Langobardia Minor? Preliminary Findings on the Painted Programme of S. Ambrogio alla Rienna, Montecorvino Rovella (Salerno)*, in «*Convivium*», IV, 2, pp. 202-209.

Dell'Acqua, F., Gheroldi, V., Marazzani, S., Lambert, C., Torino, M., Perciante, F. 2018, *La chiesa altomedievale di Sant'Ambrogio a Montecorvino Rovella (SA). Prima campagna di studi archeologici e storico-artistici*, in «*Hortus Artium Medievalium*», 24, pp. 417-442.

Di Muro, A. 2012, *Insedimenti vulturnensi nel Salernitano*, in *Studi sul Mezzogiorno longobardo: insediamenti e trasformazione del paesaggio tra i secoli VI e X*, a c. di F. La Manna, Olevano sul Tusciano, 167-184.

Faedo, L. 1982, *La sepoltura di Ruggero, conte di Calabria*, in *AIAPXAI: nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, a c. di M.L. Gualandi, L. Massei, S. Settis, Pisa, 691-706.

Falla Castelfranchi, M. 2006, *La chiesa di Sant'Ambrogio di Montecorvino Rovella. La seconda stagione pittorica: una damnatio memoriae alla fine del X secolo*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a c. di F. Abate, pp. 27-36.

Filipová, A. 2014, *The Memory of Monza's Holy Land Ampullae; from Reliquary to Relic, or There and Back Again*, in *Objects of Memory, Memory of Objects. The Artworks as a Vehicle of the Past in the Middle Ages* a c. di A. Filipová, Z. Frantová, F. Lovino, Brno, pp. 10-25.

Gandolfo, F., Muollo, G., 2013, *Arte medievale in Irpinia*, Roma.

Gheroldi, V. 2014, *La cripta e il cunicolo settentrionale. Materiali, tecniche di finitura, sequenze*, in *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore*, a c. di G. Brogiolo, Mantova, pp. 121-139.

Gianandrea, M., 2015, *Una proposta di restituzione per il nartece tardoantico*, in *Zona liminare: il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*, a c. di M. Gianandrea, I. Folletti, Roma, pp. 60-68.

Grabar, A. 1958, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris.

Gramaccini, N. 1995, *Die karolingischen Grossbronzen. Brüche und Kontinuität in der Werkstoffikonographie*, «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums» 1995, 130-140.

Guiglia Guidobaldi, A., Barsanti, C. 2009, *Le porte e gli arredi architettonici in bronzo della Santa Sofia di Costantinopoli*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, a c. di A. Iacobini, Roma, pp. 81-124.

Haarløv, B., 1977, *The Half-Open Door: a common Symbolic Motiv within Roman Sepulchral Sculpture*, (Odense University classical studies, v. 10), Odense. [tesi di laurea]

Hodges, R., Leppard, S., Mitchell, J., 2011, *San Vincenzo Maggiore and its Workshops*, London.

Huskinson, J. 2015, *Roman Strigillated Sarcophagi: Art and Social History*, Oxford.

Iacobini, A. 1990, *Le porte bronzee medievali del Laterano*, in *Le Porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a c. di S. Salomi, Roma, pp. 71-96.

Iannelli, M. A. 1994, *La chiesa di Sant'Ambrogio di Montecorvino Rovella: archeologia e fonti scritte*, in *Atti della Accademia Pontaniana*, n.s. 43, Napoli, pp. 185-233.

Koch, G. 2000, *Frühchristliche Sarkophage*, München.

La Mantia, S. 2010, «...Et mittam manum meam in latus ejus». *Un affresco senza parete: l'Incredulità di San Tommaso del monastero di San Vincenzo al Volturno* in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, a c. di C. Ebanista, A. Monciatti, Firenze, pp. 223-232.

La villa d'ozio, Positano 2017.

Lambert, C., Torino, M., Perciante, F., Marazzani, S., Gheroldi, V. 2018, *Montecorvino Rovella (SA), chiesa di S. Ambrogio. Revisione di vecchi scavi – analisi paleopatologiche – prospezioni geognostiche – indagini multispettrali sui dipinti murali*, in *VIII Congresso nazionale di archeologia medievale*, I, a c. di F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, Firenze, pp. 74-79.

Mattiello, A., *forthcoming*, *Sun, Stones, and Saints: On the Orientation of the Church of Sant' Ambrogio alla Rienna, Montecorvino Rovella, SA, Italy*, in *Licht aus dem Osten?: Natural Light in Medieval Churches between Byzantium and the West*, a c. di A. I. Sullivan – V. Ivanovici, Leiden - Boston.

Mazzei, B. 2006, *I dipinti del cubicolo F detto di Sansone dell' ipogeo di via Dino Compagni*, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431*, I, a c. d. M. Andaloro, S. Romano, Milano, pp. 154-158.

Mende, U. 2010, *Was das Feuer nahm, das Erz hat es wiedergegeben: Das Bronzeportal am Dom zu Mainz*, in *Basilica Nova Moguntina: 1000 Jahre Willigis-Dom St. Martin in Mainz*, a c. di B. Nichtweiß, L. Bratner, F. Janson, Mainz, pp. 79–104.

Mitchell, J. 1985, *The painted decoration of the early medieval monastery*, in *San Vincenzo al Volturno*, in *The Archaeology, Art and Territory of an Early Medieval Monastery*, a.c. di R.Hodges, J.Mitchell, Oxford, pp. 125-74.

Mitchell, J. 1997, *Spatial hierarchy and the uses of ornament in an Early Medieval monastery*, in *Le role de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age. Actes du Colloque international tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995*, Poitiers, pp. 35-55.

Mitchell, J. 2011, *The painted decoration of the annular crypt of San Vincenzo Maggiore*, in *San Vincenzo Maggiore and its Workshops*, a c. di R. Hodges, S. Leppard, J. Mitchell, London, pp. 49-92.

Mitchell, J., Leal, B. 2013. *Wall paintings in S. Maria foris portas (Castelseprio) and the tower at Torba. Reflections and reappraisal*, in *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, a c. di P. M. de Marchi, pp. 311-344.

Orabona, R. 2006, *La chiesa di Sant' Ambrogio di Montecorvino Rovella*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a c. di F. Abate, pp. 11-26.

Osborne, J. 1992, *Textiles and Their Painted Imitations in Early Medieval Rome*, «Papers of the British School at Rome», 60, pp. 309-351.

Pace, V. 1994, *La pittura medievale in Campania*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a c. di C. Bertelli, Milano, pp. 243-260.

Peduto, P., Mauro, D. 1990, *Il S. Ambrogio di Montecorvino Rovella*, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s. 7/13, pp. 7-48.

Peroni, A., Riccioni, S. 2000, *The reliquary altar of S. Maria del priorato in Rome*, in *Early Medieval Rome and the Christian West*, a c. di J. M. H. Smith, Leiden, pp. 135-150.

Piano, N, 2009, *From the closed door of the temple of Solomon to the open door of Paradise. History of a Marian image in exegesis and medieval liturgy*, «Studi Medievalia», 50(1), pp.133-157.

Rossi, M. 2016, *L'imitazione di crustae antiche nella pittura alto-medievale: l'aula biabsidata dell'Isola Comacina*, in *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo. Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a c. di S. Lusuardi Siena, C. Perassi, F. Sacchi, M. Sannazaro, Milano, pp. 233-241.

Scirea, F. 2018, *Dipingere il marmo nella Langobardia. La sintassi ornamentale da ponte con la tarda Antichità a matrice di una cultura artistica*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen âge», 130-1, pp. 213-243.

Suatoni, S. 2001, *Pittura monumentale della Campania longobarda: gli esempi di Occiano e Per-*

nosano, in «Apollo. Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano», XVII, pp. 10-45.

Taddei, A. 2009, *Le porte bizantine in Grecia*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, a c. di A. Iacobini, Roma, pp. 523-564.

Trotta, M. 2012, *Il Santuario di San Michele sul Gargano dal tardoantico all'altomedioevo*, Bari.

Visentin 2000a = Visentin, B. 2000, *Destutturazione tardoantica e riorganizzazione altomedievale nelle terre del Picentino (secc. VI-XI)*, «Schola Salernitana», a. 1998-1999, pp. 225-278.

Visentin 2000b = Visentin, B. 2000, *Il panorama artistico tra Salerno e il Tusciano in età longobarda: quattro esempi di pittura altomedievale*, in «Schola Salernitana», 5/6 (2000/01), pp. 157-195.

Vlad Borrelli 1990a = Vlad Borrelli, L. 1990, *La porta del Pantheon*. In *Le Porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a c. di S. Salomi, Roma, pp. 11-22.

Vlad Borrelli 1990b = Vlad Borrelli, L. 1990, *La 'porta bella' di S. Sofia a Costantinopoli: un palinsesto*, in *Le Porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a c. di S. Salomi, Roma, pp. 97-108.

Weitzmann, K., Kessler, H. L. 1990, *The frescoes of the Dura synagogue and Christian art*, Washington D. C.