

⁴⁹ R. Hamann, 1955, 392–404.

⁵⁰ Salvini, 192.

⁵¹ Krönig, 73f. (ital. 70).

⁵² Wie denn eine solche in der Namensnennung am Doppelkapitell N 19 sich zu bekunden scheint: Salvini, 196ff. mit Fig. 91; Krönig, 234 (ital. 233). – Die Inschrift ist als leoninischer Vers gedacht und in ihrer Wortstellung so gefügt, daß »filius« und »marmurarius« reimmäßig einander entsprechen. Bei Berücksichtigung dieses der sprachlichen Form auferlegten Zwanges ergibt sich doch wohl, daß ein Marmorskulpteur mit Namen Costantinus sich durch die Apposition »romanus filius« als aus Rom stammend hat bezeichnen wollen. – Man vergleiche hier auch die These Hans Wentzels, 1955, 57–59, der die antikisierende Komponente in den normannischen Skulpturen Siziliens, unter besonderem Hinweis auf die Darstellung nackter Putten, aus stadtrömischen Voraussetzungen erklären zu müssen geglaubt hat.

⁵³ Krönig, 40–43 (ital. 39–42).

⁵⁴ Salvini, 321–327.

⁵⁵ Zu dieser Bildformel vgl. W. Paeseler, 1966, 84–89, wo das antik-mediterrane und dann christlich-spätantike Motiv in seiner Rolle als Lieblingsthema der ravennatischen und der unter langobardischer Herrschaft entstandenen oberitalienischen Schmuckkunst in Stein behandelt ist.

⁵⁶ Raphael Cattaneo, *L'Architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise 1890, 120, Fig. 52. – Giuseppe Galassi, *Roma o Bisanzio*, vol. I, nuova edizione, Roma 1953, 235, Fig. 122. – *Attraverso l'Italia*, N.S. XIV: Emilia, Touring Club Italiano, Milano 1965, 83, Fig. 94.

⁵⁷ R. Cattaneo, 1890, 77, Fig. 19. – G. T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, I, Roma 1901, 203, Fig. 278 und 204, Fig. 279. – André Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris 1963, Pl. LXIV 2.

⁵⁸ Zur Frage der byzantinischen dekorativen Plastik in Sizilien, wobei der Südosten der Insel im Blickfeld steht, vgl.: Paolo Orsi, *Sculpture bizantine della Sicilia*, in: *Strena Buliciana*, Zagreb/Split 1924, 433–439; wieder abgedruckt in: P. Orsi, *Sicilia Bizantina*, Roma 1942, 103–110. – Giuseppe Agnello, *Aspetti della scultura bizantina di Sicilia*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des frühen Mittelalters*, Akten zum VII. Internationalen Kongreß für Frühmittelalterforschung 1958, Graz-Köln 1962, 189–195.

Der Osterleuchter in der Kirche San Lorenzo in Lucina in Rom – ein Werk des Vassallettus III.

von Michael Schneider-Flagmeyer

In der römischen Kirche San Lorenzo in Lucina an der Piazza in Lucina steht links vom Hauptaltar etwas im Hintergrund und wenig beachtet ein 2,12 m hoher Osterleuchter aus weißem Marmor. Die Platte, auf der die Basis dieses Säulenleuchters verankert wurde, ist achteckig. Ihre vier langen Seiten sind nicht gerade, sondern nach innen gekrümmt. Die Basis der Säule ist aus einem Block, der die Halbfigurenbilder der vier Evangelistensymbole im Relief zeigt. Engel, Stier, Adler und Löwe sind frontal gegen den Betrachter gerichtet. Vor ihrer Brust halten sie die aufgeschlagenen Evangelienbücher an deren oberer Kante. Die Flügel der vier Evangelistensymbole berühren sich, so daß sich eine Gleichmäßigkeit in Komposition und Linienführung ergibt. Zwischen dem sich jeweils eng berührenden linken Flügel des Einen und dem rechten Flügel des Anderen wächst ein Stengel heraus, der eine vierblättrige Rose trägt, welche die Räume zwischen den Köpfen der vier Gestalten ausfüllt.

Durch eine breite Enkerbung wird die Basis nach oben verjüngt. Im Aufbau des Oberleuchters folgt ein im Verhältnis zum Säulenschaft niedriger, zylindrischer Tambur. Dieser zeigt, durchzogen von zwei doppelt eingekerbten, parallel zueinander ver-

laufenden Bändern, stilisierte pflanzliche Ornamente. Auf dem Tambur steht der etwas schlankere Säulenschaft, in sieben Zonen unterteilt durch gleich breite Bänder mit glatten oder wellenförmigen Einkerbungen, alle mit Reliefschmuck bedeckt.

Die erste Zone des Säulenschaftes über dem Tambur zeigt ineinander verschlungene, stilisierte Blätter und Stiele mit Tieren dazwischen (zum Beispiel ein fruchtepickender Vogel und ein hundeähnliches Tier). Die größere zweite Zone bringt doppelt gekerbte Bänder zu Kreisen fortlaufend ineinander verschlungen, in und zwischen denen abstrahierte und stilisierte Akanthusblätter sowie Früchte angeordnet sind. Es folgt eine dritte kleine Zone, in der ein Akanthusstengel im gleichmäßigen Wellenrhythmus um den Säulenschaft herumgezogen ist. Die vierte und mittlere Zone ist ausgefüllt von zwei Medaillons, die von Palmblättern gebildet werden. Beide Medaillons werden von vier kleinen Engeln in den Zwickeln gestützt. Das Medaillon der dem Betrachter im Kirchenschiff zugewandten Seite zeigt die beiden Apostel Petrus und Paulus, Petrus mit zwei Schlüsseln in der Rechten und Paulus mit dem Schwert in seiner Linken frontal und



*Abb. 1 Rom,
S. Lorenzo
in Luciana,
Osterleuchter*

aufrecht bis etwa zur Hüfte. Das Medaillon der dem Betrachter abgewandten Seite zeigt Christus auf einem Thron mit segnend erhobener Rechter zwischen zwei männlichen, kleineren Gestalten, die wohl als Engel gedeutet werden können. Die fünfte Zone ist eine Wiederholung der dritten, während die sechste Zone die Größe der zweiten erreicht und wieder fantastisch ineinander verschlungene, doppelt gekerbte Flechtbänder zeigt mit stilisierten Blättern verschiedener Art. Die siebte Zone des Säulenschaftes ist von der Größe der ersten und hat stilisierten Akanthus. Über dem Säulenschaft folgt im weiteren Aufbau des Leuchters ein breiter Schaftring mit ähnlichem Ornament und darauf die senkrecht geriefelte Schale für den Kerzenhalter aus Metall. Der Leuchter wurde in vier Teilen gearbeitet. Basis, Tambur, Säulenschaft und der mit der Schale eine Einheit bildende Schaftring wurden getrennt gearbeitet und sind heute mit Gips zusammengefügt.

Bislang wurde als der einzige mit reichem plastischen Ornament versehene Osterleuchter Roms die monumentale Säule der beiden Meister Nicolaus de Angelus und Petrus Vassallettus in der Basilika St. Paul vor den Mauern gerühmt. Alle in Rom befindlichen Osterleuchter lassen sich eindeutig als Werke der sogenannten Cosmaten bezeichnen¹. Von diesen Künstlerfamilien arbeiteten nur die Vassalletti speziell bildhauerisch². Der zweite Vassalletti speziell bildhauerisch². Der zweite Vassalletti, Petrus, ist durch Inschrift auf dem Leuchter von St. Paul vor den Mauern genannt. Damit ist dieses zwischen 1170 und 1190 entstandene Werk aus der Anonymität herausgehoben. Bei der Betrachtung eines zweiten so reich ornamentierten Leuchters wie des von San Lorenzo in Lucina muß sich sofort ein Vergleich mit dem Leuchter von St. Paul aufdrängen. In der Tat werden auf den ersten Blick wichtige Gemeinsamkeiten im formalen Aufbau deutlich. Die Basis des Leuchters von St. Paul ist der von San Lorenzo ähnlich, nur steht sie auf einer Platte, die ein Zwölfeck mit nach innen gekrümmten langen Seiten und nicht wie in San Lorenzo ein Achteck bildet. Auch der Säulenschaft des Leuchters von St. Paul ist in sieben Zonen aufgeteilt, wovon allerdings nur drei pflanzliche Ornamente zeigen. Auch hier ist in der mittleren Zone Christus dargestellt, sitzend in der Mandorla, die rechte Hand zum Segen erhoben, wie auf dem Leuchter von San Lorenzo in Lucina. Ebenso wie in San Lorenzo wird auch in St. Paul die Mandorla von vier kleinen Engeln gestützt bzw. getragen.



*Abb. 2 Rom, St. Paul,
Osterleuchter*

Die größte Ähnlichkeit ergibt sich, wenn man die fünfte Zone mit dem pflanzlichen Ornament des Leuchters von St. Paul mit der mittleren Zone des Osterleuchters von San Lorenzo in Lucina vergleicht. Hier kehrt das Motiv der doppelt gekerbten Flechtbänder, die sich zu Kreisen verschlungen aneinander reihen, fast wörtlich wieder. Nur sind in St. Paul die Formen vollplastischer und reicher als in San Lorenzo, wo sie flacher und abstrahierter erscheinen. Selbst die Tiere, die auf dem Leuchter von St. Paul in den Kreisen dargestellt sind, finden sich auf der Säule von San Lorenzo wieder. Der bedeutende Unterschied zwischen den beiden Osterleuchtern liegt einmal in der Höhe (etwa 6 m zu etwa 2 m) und zum anderen in der sehr viel plastischeren Gestaltung des Leuchters von St.

Paul sowie in seiner differenzierteren und abwechslungsreichen Trennung der einzelnen Bildzonen. Bei der näheren Betrachtung muß natürlich vom stilistischen Unterschied die Rede sein. Es ist ausgeschlossen, daß beide Leuchter gleichzeitig entstanden sind. Das wird besonders klar, wenn man diejenigen Teile der beiden Leuchter vergleicht, welche figürliches Relief zeigen. Was die Figuren am Leuchter von St. Paul auszeichnet, ist der starke Ausdruck der Gesichter und die bewegten Gesten. Man möchte die Figuren dramatischer nennen. Die außerordentliche Bewegtheit zeigt sich auch im Gewandstil. Am Leuchter von San Lorenzo in Lucina drücken die Figuren Ruhe und Ausgeglichenheit aus, ohne starr zu sein. Die Falten der Gewänder verlaufen gleichmäßiger und senk-

recht und bei der Gewandung des Matthäusengels an der Leuchterbasis undifferenzierter als bei den Gewändern der beiden Apostel Petrus und Paulus und der Gestalt Christi. Der Ausdruck der Gesichter ist weniger expressiv als auf dem Vassallettusleuchter in St. Paul vor den Mauern. Die Bewegungen sind verhalten. So haben beide Apostel die rechte Hand auf die Brust gelegt, und auch die haltenden Gesten der Evangelistensymbole sind schlicht und ruhig. Dieser Stil der Ruhe und ausgeglichenen Bewegung, der sich auch bei den Tieren in der ersten Zone des Leuchterschaftes erweist, kann als sicheres Zeichen dafür angesehen werden, daß es sich bei dem Osterleuchter von San Lorenzo in Lucina nicht mehr um ein Werk des 12. oder frühen 13. Jahrhunderts handeln kann.

Um zu einer genaueren Datierung zu kommen wird man weitere Werke der Vassalletti zum Vergleich heranziehen müssen. Ein durch Inschrift bestimmtes und datiertes Werk der Vassalletti (Vassallettus II und III) ist der Kreuzgang von San Giovanni in Laterano³. Zwischen der zweiten und dritten Arkatur des Südflügels befindet sich folgende Inschrift:

NOBILIT̄ DOCT̄ HAC VASSALLECTUS Ī
ARTE CŪ PATRE CEPIT OPS QĀ SOĪ PER-
FECIT IPĒ, dazu das Datum, 1212–1232.

Während der Nord- und halbe Ostflügel älter sind, und besonders dem Kreuzgang von St. Paul vor den Mauern vergleichbar, sind die Formen des Südflügels, an dem sich die Inschrift befindet, sowie des Westflügels weicher und eleganter⁴. Wir haben hier also zum Vergleich nebeneinander den Stil von Vater Petrus (Vassallettus II), im Nord- und Ostflügel und von seinem Sohn (Vassallettus III), von dem die Inschrift des Südflügels stammt. Von Vassallettus II wissen wir, daß er der Mitschöpfer des Osterleuchters von St. Paul vor den Mauern ist. Aber noch ein weiteres Werk glaube ich Petrus (Vassallettus II) zuschreiben zu können. Die Kanzel in der römischen Kirche San Cesareo ist schon von G. Matthiae für ein Werk des Vassallettus III gehalten worden⁵. Doch besteht sie nach Meinung von Walter Buchowiecki sichtlich aus Stücken verschiedener Herkunft⁶. Ich möchte der Ansicht von Matthiae widersprechen. In der Gsimmszone des polygonalen Oberteiles der Kanzel finden wir ähnliche Elemente wie an dem Osterleuchter von St. Paul vor den Mauern. So sind die dichten Punktbohrungen auf dem Lamm unter dem Spitzgiebel des Oberteiles der Kanzel von San Cesareo eine Wiederholung der Punktbohrungen



Abb. 3 Rom, S. Lorenzo, Osterleuchter

auf den Rüstungen der Soldaten in der zweiten Zone des Leuchterstammes von St. Paul⁷. Auch der Zahnfries an dem Spitzgiebel über dem Lamm und an dem Bogen über dem Matthäusengel läßt sich am Leuchter von St. Paul an dem Trennungsfries zwischen der ersten und zweiten Zone des Leuchterschaftes wiederfinden. An dem Kapitell einer von einer geflügelten Sphinx getragenen Säule des polygonalen Oberteiles der Kanzel von San Cesareo lassen sich zwei Masken aufzeigen, ähnlich denen, die sich am Gebälk des Teiles des Laterankreuzganges befinden, der von Vassallettus II stammt⁸. Gewand und Haltung des Matthäusengels sowie die eine andere Säule der Kanzel stützenden, hok-

kenden Männchen stehen in ihrem Stil der figürlichen Plastik des Nord- und Ostflügels des Lateranklosters näher, als dem weichen Stil des Vassallettus III, der sich im West- und Südflügel zeigt. Auch der Kanzelaufgang stammt von demselben Künstler, der das Oberteil der Kanzel fertigte. Die das Mosaikfeld rahmenden Säulen sind eng verwandt den Säulen des polygonalen Oberteils; auch kehrt der Zahnfries des Kanzeloberteils zwischen den beiden Kapitellen der Säulen am Kanzelaufgang wieder. Um das rechteckige Mosaikfeld mit der großen, kreisrunden Porphyrscheibe zieht sich ein Ornamentband, das in etwas abgewandelter Form auch an den Leuchtern von St. Paul und San Lorenzo in Lucina vorhanden ist. Ich bin der gleichen Meinung wie Buchowiecki, daß die Kanzel von San Cesareo aus Teilen verschiedener Herkunft besteht. Der Kanzelaufgang und das polygonale Oberteil muß als ein Spätwerk des Petrus (Vassallettus II) gelten, das zwischen 1215–1220 zu datieren ist und nicht, wie Matthiae glaubte, als ein Werk des Vassallettus III.

Zwei datierte und signierte Werke des Vassallettus III befinden sich im Dom Santa Maria von Anagni. Es sind dies der 1263 entstandene Bischofsthron und der gleichzeitig gefertigte Osterleuchter im Chor des Domes. Der oberste Teil des Osterleuchters wird gebildet von einem auf einer Plinthe halb knienden Knaben, der auf dem Kopf die Schale für die Kerze trägt und sie mit beiden Händen stützt⁹. Vergleicht man diese Figur mit dem Matthäusengel an der Basis des Osterleuchters von San Lorenzo in Lucina, so wird man eine Ähnlichkeit in den Gesichtszügen der beiden Figuren feststellen, besonders in den Mund- und Nasenpartie. Eine weitere Ähnlichkeit weist die Haartracht beider Gestalten sowie der Faltenstil der Gewandung auf. Allerdings wirkt die Knabenfigur auf dem Leuchter in Anagni wesentlich gedrungener und plumper als der Matthäusengel in San Lorenzo in Lucina, der sicher früher anzusetzen ist und mehr dem weichen, feineren Stil des Süd- und Westflügels des Laterankreuzganges entspricht. Mit dem Markuslöwen am Osterleuchter von San Lorenzo in Lucina müssen noch die Löwen am Bischofsthron von Anagni, die ursprünglich eine Säule tragenden Löwen in der Vorhalle von SS. Apostoli in Rom und die Löwenköpfe am Gebälk des Süd- und Westtraktes des Laterankloster verglichen werden.

Die beiden Löwen von SS. Apostoli und am Bischofsthron von Anagni sind so sehr verwandt, daß man annehmen muß, sie seien kurz hintereinander entstanden. Sie sind von monumentaler

Gewaltigkeit und von starkem Naturalismus. Anders ist der Markuslöwe von San Lorenzo gestaltet. Er steht in seiner Zierlichkeit mit fast menschlichem Profil den Löwen am Gebälk des Lateranklosters näher¹⁰.

Besondere Beachtung verdienen auf dem Osterleuchter von San Lorenzo in Lucina noch die Rosen zwischen den Evangelistensymbolen an der Basis. Die Rose als Zierornament in der mittelalterlichen Plastik ist häufig. Es fällt auf, daß es sich hier nicht um fünfblättrige, sondern um vierblättrige Rosen handelt, wie sie am Bischofsthron des Vassallettus III von St. Lorenz vor den Mauern in Rom vorkommen, der um 1250 entstanden ist¹¹.

Für die mittelalterlichen Theologen bedeutete die ausgelöschte Kerze auf dem Osterleuchter den toten Körper Christi im Grab. Der enge Zusammenhang zwischen Leuchter und Kerze in der mittelalterlichen Symbolik ist von Hjalmar Torp ausführlich behandelt worden¹². Wird der Osterleuchter in der Liturgie der Osternacht zum »monumentum resurrectionis«, so ist man sich bewußt, daß der Auferstehung Christi das Leiden und der Tod vorausging. Nun wurde aber die Rose zum Symbol für das Martyrium Christi, das bald auf den König der Märtyrer, Christus selbst, übergang. Beim hl. Bernhard und bei Petrus von Capua werden die fünf Blütenblätter der Rose zum Bild der fünf Wundmale Christi, und in den Staubgefäßen erkannte man das verborgene Gold seiner Gottheit¹³. Gerade die im 13. Jahrhundert aufkeimende franziskanische Frömmigkeit und besonders der hl. Bonaventura hat bei der Verehrung des Blutes Christi und seiner fünf Wundmale diese als Rosen geschaut¹⁴. Es ist unerheblich, daß die Rosen an der Basis des Leuchters von San Lorenzo in Lucina nur vierblättrig sind und nicht mit fünf Blättern den fünf Wundmalen des Erlösers entsprechen. Es wurde bei der Abbildung der Rose, sei es bei Vesperbildern des frühen 15. Jahrhunderts oder bei einer spätmittelalterlichen Turmmonstranz mit der Anzahl der Blätter nicht so genau genommen¹⁵.

Auch bei dem oben angeführten Bischofsthron von St. Lorenz vor den Mauern, einem weiteren Werk des Vassallettus III, finden wir die gleichen vierblättrigen Rosen wieder. Dort sind sie Dekoration. Am Fuße des Osterleuchters von San Lorenzo in Lucina dürften die Rosen jedoch Symbol für das Martyrium Christi sein, das in der Osternacht mit dem Entzünden der Osterkerze hoch auf dem Leuchter die Auferstehung verkündend, seine heilbringende Tat aller Welt kund tut und sichtbar macht.

Zusammenfassend muß festgehalten werden, daß als Meister des Osterleuchters von San Lorenzo in Lucina aus den angeführten Gründen nur ein Mitglied der Familie Vassallettus in Frage kommt. Die ausgeführten stilistischen Erwägungen lassen trotz der engen Verwandtschaft im formalen Aufbau

Petrus Vassallettus, den Mitschöpfer des herrlichen Leuchters von St. Paul vor den Mauern, als Meister unseres Leuchters ausscheiden. Der Osterleuchter von San Lorenzo in Lucina ist vielmehr ein Werk seines Sohnes Vassallettus III und zwischen 1235 und 1245 zu datieren.

ANMERKUNGEN

¹ Eine ausführliche Arbeit des Verfassers über den mittelalterlichen Osterleuchter in Italien ist in Vorbereitung.

² Edward Hutton, *The Cosmati. The Roman Marble Workers of the 12. and 13. centuries*, London 1950, 7.

³ Edward Hutton, (2), Leo Bruhns, *Die Kunst der Stadt Rom (Ihre Geschichte von den frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik)*, Wien 1951, 244f.

⁴ Walter Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms. (Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der alchristlichen Zeit bis zur Gegenwart)*, I, Wien 1967, 85.

⁵ W. Buchowiecki, 1967, 532.

⁶ W. Buchowiecki, 1967.

⁷ Heinrich Decker, *Italia Romanica. (Die hohe Kunst der romanischen Sakralbau in Geschichte und Kunst von der alchristlichen Zeit bis zur Gegenwart)*, Wien 1966², Taf. 116; E. Hutton, 1950, Taf. 37.

⁸ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, 3, Milano 1904, 795, Fig. 712.

⁹ H. Decker, 1966, Taf. 117.

¹⁰ E. Hutton, 1950, Taf. 8.

¹¹ H. Decker, 1966, Taf. 115.

¹² Hjalmar Torp, *Monumentum Resurrectionis. (Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà in Cori.)*, in: *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia Institutum Romanum Norvegiae*, Roma 1962, 79–112.

¹³ D. Forstner, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1961, 260f.

¹⁴ Wolfgang Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis. Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 24, 1962, 97–192, (darin der Abschnitt 4a. Rosetten, Bedeutung und Verbreitung, 146ff). Wolfgang Krönig, *Rheinische Vesperbilder*, Mönchengladbach 1967, 18f.

¹⁵ Auf dem Sockel des Vesperbildes aus Leder in der Wallfahrtskirche Dieburg (1420–1430) befinden sich sechs vierblättrige stilisierte Rosetten. Siehe W. Krönig, *Vesperbilder*, Abb. 13. Auf der Turm-Monstranz aus der Pfarrkirche von Gräfrath von 1394 sind die Rosetten sogar sechsblättrig. Abb. 13 bei Wolfgang Krönig, *Ein Vesperbild im Schnütgen-Museum zu Köln mit einem Exkurs über die Bedeutung der Rosetten. Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 31, 1969, 2–24.

Für die mühevollen und sorgfältigen Zeichnungen des Osterleuchters von San Lorenzo in Lucina bin ich Herrn Heinz Valleè zu besonderem Dank verpflichtet.

Il Castello dell'Ovo di Napoli

Caratteri del monumento nella Prospettiva di un suo recupero a scala urbana

von Costanza Caniglia Rispoli

Tra le numerose testimonianze che una lunga vicenda storica ha lasciato alla città di Napoli, il Castello cosiddetto »dell'Ovo« è un monumento a sé. Scena di avvenimenti innumerevoli, esso ne conserva le tracce in una stratificazione complessa e non compiutamente decifrata¹, ciò che tuttavia non ne sminuisce i valori e intatta permane l'autorevolezza con cui figura nel patrimonio di beni culturali della città.

Esso è costituito da una duplice ed irregolare cortina di edifici addossati e sovrapposti, costruiti nella stessa pietra della roccia sottostante ed intimamente connessi a questa senza evidente soluzione di continuità. Roccia e costruzione appaiono dunque in profonda simbiosi: un oggetto unico, un volume unico, quasi un'unica architettura o, al limite, un unitario fenomeno geologico.

Tale unitarietà è confermata dalla toponomastica con cui è designato. Il nome »Castello dell'Ovo« infatti viene correntemente riferito non tanto all'insieme edificato, quanto all'intero complesso, sostegno naturale ed opera dell'uomo. Come spesso accade per i luoghi abitati e variamente usati per un lungo arco di tempo, anche in questo caso il nome della località ha una sua storia che riflette con più o meno evidenza quella propria dell'insediamento. Anche qui si sono succedute varie denominazioni: Megaride, Monastero e Castello del Salvatore, Castello dell'Ovo, Forte Ovo sono le più note cui si accompagna una variazione di significato di quella attuale.

Noi oggi ignoriamo cosa voglia significare la seconda parte del nome; e a questa sibilità parziale si accompagna la ormai inesistente cor-