

Schola Salernitana



ANNALI
2000-2001

**DIPARTIMENTO DI LATINITÀ E MEDIOEVO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO**

RIPOSTES

GLI AFFRESCHI DI SANTA MARIA DELL'OLEARIA (MAIORI)

Paola Valitutti

Introduzione

Gli affreschi di Santa Maria de Olearia costituiscono un'importante testimonianza nell'ambito dei cicli pittorici medievali campani¹.

È apparso evidente che essi appartengono a diverse fasi di frequentazione del complesso dell'Olearia.

Ad un primo momento sono da ascrivere gli affreschi dell'ambiente denominato "Catacomba" (fig. 1). Il lessico pittorico ed alcuni confronti con opere coeve sembrerebbero collocare il pannello della Vergine orante intorno alla fine del X secolo², all'interno di una corrente campana, che fonde elementi locali con altri di matrice orientale³. La commistione che si coglie tra le espressioni artistiche locali e le influenze orientali anche in altri coevi esempi campani (il pannello dei compagni di martirio di San Gennaro nelle Catacombe omonime, la figura di Santa Brigitta nella Grotta di San Biagio a Castellamare di Stabia e la Vergine orante nel complesso di Santa Maria di Pattano (fig. 5), li avvicina alle produzioni

¹ Dalla *Istoria della città e della costiera d'Amalfi* del Camera apprendiamo che "un umile romita" intorno la fine del X secolo si era ritirato in un antro, definito "tetro e profondo", per condurvi vita di preghiera e penitenza. L'anacoreta non era amalfitano, ma probabilmente doveva provenire dalla Calabria. L'eremita, di nome Pietro, era accompagnato dal nipote Giovanni ed entrambi si mantenevano lavorando e vendendo poi ad Amalfi stuoie, canestri ed altri manufatti intrecciati. I due, probabilmente monaci di culto greco-bizantino, costruirono nella grotta una piccola edicola dedicata a "Santa Maria de Dolearea"; nella dedicazione è compreso il toponimo della zona dove si trovava la grotta, ricca di oliveti con trappeti. Alla morte di Giovanni, avvenuta in santità, il romitorio cominciò ad ospitare un maggior numero di eremiti. Il primitivo insediamento non è leggibile proprio a causa degli ampliamenti, che l'accresciuta comunità monastica dovette richiedere. I monaci, non trovando lo spazio necessario, costruirono anche al di fuori della grotta. La laura, a questo punto, iniziò a trasformarsi in cenobio, il cui primo abate fu un certo Taurus. Il complesso dell'Olearia è costituito da tre cappelle sovrapposte. Al primo livello si trova l'ambiente denominato "Cripta o Catacomba". La sua costruzione è probabilmente da ascrivere all'insediamento dei due eremiti. La Cappella principale sovrasta la "Cripta". Questo ambiente ospita gli affreschi più tardi dell'intero complesso. Al di sopra si trova la piccola cappella di San Nicola affrescata con scene della vita del Santo.

² All'interno di questo ciclo si è notata una leggera differenza cronologica tra le immagini delle tre absidiole ed il pannello principale. Probabilmente gli affreschi delle absidi sono stati realizzati pochi anni dopo, con l'evidente intento di raccordarsi alle immagini precedenti.

³ G. Bertelli, *Cultura longobarda nella Puglia altomedievale. Il tempio di Seppannibale presso Fasano*, Bari, 1994, p.143.

salentine. Si intuisce che stretti legami intercorressero tra i vari centri campani e pugliesi.

In una seconda fase, probabilmente da far risalire all'XI secolo, deve essere stato realizzato il ciclo della cappella di San Nicola; infine, ad una terza, andrebbe ascritto il ciclo più recente della cappella principale, che è stato ricondotto al XII secolo⁴. Questi ultimi due cicli, sia nella scelta dell'impianto iconografico (con i temi della Visitazione del tipo dell'Aspasmos –fig. 16– e della Natività dedotta dai Vangeli apocrifi –fig. 17), che nell'utilizzo di taluni stilemi, sembrano rimandare all'ambiente siriano⁵. Anche nell'atteggiamento delle teste dei due san Giovanni, nell'arco absidale (fig. 11), nelle figure del ciclo di san Nicola, nell'omonima cappella e nei personaggi del ciclo cristologico si rintracciano reminiscenze di elementi di stile siriano. Questo lascerebbe intuire come gli artisti locali avessero assimilato questi elementi, trasponendoli poi nel loro linguaggio pittorico.

Purtroppo la lacunosità e le frequenti cadute di colore non consentono un'analisi puntuale ed esatta dello stile.

Affreschi della Catacomba

Il primo livello, costruito nell'ambito della grotta, noto come catacomba o cripta, mantiene in minima parte la spazialità originaria. Attualmente, mediante una rampa di scale, si accede ad una sorta di anticamera che dà accesso alla cappella. Questa, di forma approssimativamente quadrata, con tre absidi rivolte ad est, presenta all'altezza delle absidi stesse un innalzamento del piano di calpestio di circa mezzo metro; ciò induce a pensare che l'ambiente fosse diviso da un parapetto e che l'accesso all'ambiente absidato avvenisse mediante una scala.

La cappella è arricchita da un ciclo di affreschi, che presenta due diversi strati. Nei pressi dell'arco di accesso, oggi chiuso, rivolto verso il mare, vi è un pannello con, al centro, una Vergine orante tra Santi (fig. 1). La Vergine è vestita in rosso con un *maphorion* blu; Ella alza al cielo, in posa orante, lunghe mani affusolate (fig. 4). Il Santo sulla sua sinistra indossa un corto abito militare in maglia di ferro, bordato in oro con pietre e ricoperto da un manto rosso, calza gambali blu e, nella mano sini-

⁴Gli affreschi di questo ambiente sono visibili da circa nove anni. L'unica recensione critica è stata curata da R. P. Bergman nel 1995, che attribuisce il ciclo alla fine del XII secolo. R.P. Bergman, *S. Maria de Olearia in Maiori*, tomo I: *Architettura ed affreschi*, Amalfi, 1995, pp. 32-38.

⁵G. de Francovich, *Persia, Siria, Bisanzio e il medioevo artistico europeo*, Napoli, 1984, pp. 2-60.

stra, reca uno scudo mentre nella destra una lancia (figg. 1-13). Questi potrebbe venire identificato con san Demetrio⁶ (antico martire cristiano vissuto tra il III-IV secolo d. C.), in cui la chiesa riconosce un Santo guerriero. Nella vicina Maiori è attestata la dedicazione di una chiesa a questo Santo⁷; ciò potrebbe indicare una diffusione, in zona, del culto di San Demetrio. Sulla destra della Madonna vi è un Santo barbato, probabilmente san Paolo, vestito con una tunica bianca definita da una serie di panneggi realizzati con sottili linee azzurre e ricoperta da un mantello giallo; ai piedi calza sandali infradito, con la mano sinistra, velata, regge un rotolo, mentre sembrerebbe alzare la destra in tono oratorio (fig. 6). L'attaccatura della barba dei due Santi è bassa ed è resa a punta, alla maniera longobarda. Sulla destra del Santo barbato, posta in angolo, vi è la figura del donatore⁸ (fig. 6). Egli indossa una corta tunica giallina, la cui foggia rimanda all'ambiente longobardo⁹. In mano reca il modellino di un edificio ecclesiastico visto dall'abside¹⁰.

Le figure non poggiano a pieno sul terreno, che è reso con una tinta dorata ed è disseminato da piante stilizzate; una linea ondulata sul fondo dovrebbe richiamare un paesaggio collinare. L'uso del colore oro abolisce ogni accenno ad uno spazio naturalistico. I personaggi appaiono inondati da una luce frontale che li blocca nelle loro posture; non vi è la presenza dei toni chiaroscurali. Nel caratterizzare le figure, l'artista, però, non nasconde un intento naturalistico: le sottolinea con un ispessimento del segno di contorno, tentando così di combatterne la bidimensionalità e

⁶ Il suo culto era molto diffuso in area orientale. La sua figura si trova ritratta, solitamente in piedi con lancia e scudo in affreschi e mosaici bizantini (secc. VII-XIV). G. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli dell'arte*, Milano, 1996, p. 134.

⁷ Un documento del 1193 riporta l'esistenza di una chiesa a Maiori dedicata a San Demetrio. J. Mazzoleni, R. Orefice, *Codice Perrris cartulario amalfitano sec. XXV*, Amalfi, 1995, vol I, doc. n. CLXXXIX, pp. 369-371.

⁸ Attualmente la figura è acefala, ma un disegno di metà Ottocento ne ricostruisce il volto, che è di un uomo giovane con barba scura della medesima foggia dei due Santi. R. Bergman, A. Cerenza, *Maiori, Santa Maria de Olearia. Guida alla visita dell'abbazia medievale*, Napoli, 1994, p. 81, 1994.

⁹ La figura induce a pensare che si tratti di un dignitario longobardo. Lo stile dei suoi abiti è molto vicino a quello dei personaggi della *Lamina di Agilulfo* e del *Codex legum langobardorum*. È quindi evidente che il donatore della cappellina o del ciclo pittorico era un laico. Ciò porta a formulare due ipotesi: la prima che la cappella sia stata costruita prima dell'arrivo dei due monaci, oppure che il donatore sia una sorta di protettore dei religiosi, e ne abbia, quindi, "sponsorizzato" l'insediamento.

¹⁰ È interessante notare che la figura del donatore appare ben visibile solo accedendo alla cappella dal lato sud, attraverso l'arco ora chiuso. Ciò potrebbe indicare che la prima entrata all'ambiente sia stata proprio mediante questo arco.

di conferire volume ai personaggi. Questa linea più spessa si ripete nell'ovale dei volti e negli occhi, segnati da pesanti arcate sopraccigliari. I panneggi delineano e accompagnano le figure, come nel panneggio che sottolinea la gamba destra piegata del Santo barbato che, nell'atto dell'incedere, sembra quasi venire fuori dalla composizione. I personaggi hanno nella loro consistenza e nella loro volumetria quasi un vigore statuario. Al di sotto di questa scena, vi è un riquadro che richiama delle specchiature marmoree, utilizzando i toni del verde e del porpora.

Al di sopra della raffigurazione un lacerto di affresco, molto corrotto, sembrerebbe mostrare una scena raffigurante i quattro fiumi del Paradiso¹¹.

Anche due delle tre absidiole presentano una decorazione pittorica, che denuncia una diversa mano esecutrice ed anche, probabilmente, una, sia pur di poco, differente epoca di realizzazione (fig. 2). Appare evidente, però, un intento a raccordarsi con la decorazione antecedente. Il programma decorativo riprende il precedente nell'uso dei colori, nella marcatura delle fasce che campiscono le raffigurazioni, nella resa stilizzata della vegetazione e nel tratteggio della linea dell'orizzonte. Nell'abside meridionale sono raffigurati tre personaggi acefali¹² (fig. 2). La figura centrale, probabilmente il Cristo, è vestita con una tunica bianca, ricoperta da un mantello dorato; sulla Sua destra vi è un'altra figura in tunica rossa e mantello bordato di pelliccia; essa regge nella mano destra un cartiglio svolto; si tratta quasi certamente del San Giovanni Battista. Sulla sinistra del Cristo vi è un Santo in tunica verde e copritunica rosso, che reca nella mano sinistra un codice; quest'ultimo potrebbe essere identificato invece con Giovanni Evangelista. I tre personaggi calzano sandali infradito simili a quelli indossati dal Santo in tunica della precedente composizione. Le figure, rispetto al riquadro della Vergine orante, appaiono molto appiattite ed allungate, irrigidite nella loro bidimensionalità. Il panneggio, molto severo e schematico, non delinea né accompagna le figure, ad eccezione del Cristo dell'abside meridionale, dove si nota un richiamo al Santo barbato del riquadro della Vergine orante.

Nell'abside centrale è campita la figura di Cristo in posa benedicente; Egli indossa una tunica bianca con un mantello d'oro e regge con la ma-

¹¹ Solitamente i quattro fiumi (i Vangeli) scendono da un'altura sormontata dall'Agnello. La scena è dedotta dall'Apocalisse di San Giovanni. Hall, *Dizionario dei soggetti* cit., p.15.

¹² Probabilmente le teste sono state asportate verso la fine dell'Ottocento insieme a quella del donatore.

no sinistra velata un rotolo svolto. Lo affiancano due Arcangeli in tunica rossa e *loros* dorati con orbicoli. Anche il Cristo calza sandali infradito, mentre l'Arcangelo di destra porta calzari a fasce (fig. 2). L'affresco appare molto corrotto, tanto che la figura dell'angelo di sinistra è quasi scomparsa. Il muro tra le due absidi conserva tracce di una figura (probabilmente una Santa) in tunica bianca con il capo ricoperto da un *maphorion* simile a quello della Vergine orante ma di colore rosso (fig. 2); non si distingue ciò che reca nelle mani. Una fascia porpora, resa con volute, segue la curvatura superiore dell'abside meridionale e presenta, in più punti, segni di distacco. Sulla parete ovest è presente un riquadro¹³ a finta specchiatura marmorea (fig. 3); il pannello sembra riprendere, nell'uso dei colori, quelli del riquadro posizionato al di sotto dell'affresco della Vergine orante anche se, nella resa pittorica, appare leggermente diverso.

Infine c'è da segnalare, sul muro che separa l'abside meridionale dallo spazio che ospita la Vergine orante, un decoro a figure geometriche con rombi che inglobano piccoli tondi e formano asterischi ai loro incroci (fig. 2). Un decoro simile, ascritto alla seconda metà del IX secolo¹⁴, si rinviene in un riquadro delle Catacombe di San Gennaro.

Sul ciclo pittorico presente in questo ambiente molto si è discusso: sicuramente ad una prima fase è da ascrivere la Vergine orante con Santi, mentre la decorazione delle due absidi (sicuramente realizzata da un diverso esecutore) la segue di poco.

Da ascriversi ad una fase successiva è la figura della Santa con il *maphorion* rosso ed il decoro a rombi, che deve essere stato eseguito dopo l'abbattimento del muro che separava l'ambiente absidato da quello meridionale, con l'intento evidente di raccordare i due spazi e i due cicli pittorici. Non pochi problemi ha creato, negli anni, la collocazione cronologica e culturale di questo affresco. L'abito del donatore, la resa delle barbe dei personaggi sembrano ricondurre l'affresco ad un clima longobardo, ma il lessico pittorico sembra collocarlo in un ambito influenzato da una cultura orientale. Probabilmente l'artista agiva all'interno di una corrente locale in cui si erano innestati influssi orientali, portati in zona dai

¹³ Il riquadro è probabilmente il superstito di una serie, che successivi lavori operati in quest'ambiente, come ad esempio l'apertura di una porta ad occidente, hanno reso illeggibile.

¹⁴ Un decoro simile ascritto al IX secolo, ma privo di asterischi, si rinviene in un riquadro delle Catacombe di San Gennaro a Napoli. G. Bertelli, *Affreschi altomedievali dalle Catacombe di San Gennaro a Napoli. Note preliminari*, in *Bessarione*, quaderno . 9, Roma, 1992, p.129.

seguaci di san Basilio¹⁵. Nel medesimo ambiente si ravvisa un confronto interessante: la figura della Madonna trova riscontro in un'altra immagine di Vergine orante (fig. 5), che si trova nella cappella di San Filadelfo, facente parte del complesso monastico "basiliano" di "Santa Maria de Pactano"¹⁶, ubicato nel Cilento, nei pressi di Vallo della Lucania (SA). Anche il viso della Madonna di Pattano¹⁷ (fig. 5), attualmente non leggibile per una caduta di colore, appare sottolineato da una spessa riga scura; gli occhi, di dimensioni maggiori, appaiono segnati da una pesante arcata sopraccigliare e da una riga sottostante, il volto è incorniciato da un

¹⁵Un testo dell'epoca consigliava ai monaci che sfuggivano alle persecuzioni religiose di riparare nella regione romana ed in quella napoletana. B. Cappelli, *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli, 1968, p.16.

¹⁶L'abbazia sorgeva lungo una delle strade più importanti, che dalla pianura dell'Alento conducevano verso Vallo della Lucania. In epoca romana era stata stazione daziaria. Questo di Santa Maria è uno dei pochi monasteri bizantini di cui è possibile rinvenire la collocazione sicura. La più antica menzione è del 993, a proposito di una ricognizione lungo i suoi confini. A partire da questa data si rinvengono frequenti notizie sul suo patrimonio che diviene, grazie a frequenti lasciti ed acquisti, molto cospicuo. Il monastero ha sempre avuto una posizione di prestigio rispetto alle analoghe fondazioni locali. Difatti nel 1034, si apprende dal Codice Diplomatico Cavese, l'igumeno Nikodemo è richiesto come *kréites*-arbitro in una contesa tra due monasteri italo-greci della zona. Anche dopo la conquista normanna, il monastero continua a mantenere il suo potere. Nel 1368 venne elevato al soglio di San Nilo un monaco di Pattano. P. Ebner, *Monasteri bizantini nel Cilento. Santa Maria di Pattano*, in *Rassegna Storica Salernitana*, Salerno, 1967, pp. 175-230. La cappella di San Filadelfo, a pianta rettangolare, si imposta su un piccolo edificio termale, probabilmente a servizio di una villa rustica romana. La terma, una volta caduta in disuso, fu riutilizzata come sepolcreto, difatti sono state rinvenute alcune sepolture con corredi risalenti al VI-inizi VII secolo (brocchette decorate a stralucido e un paio di orecchini a cestello). La chiesetta è quasi del tutto affrescata, le decorazioni sembrerebbero ascrivibili a tre diversi cicli pittorici, di cui i più antichi risultano quelli della controfaccia, rappresentanti una teoria di sante ed una Vergine orante, e quelli dell'abside. Gli affreschi dell'abside appaiono divisi in tre registri: nel catino campeggia una Ascensione, nella fascia superiore del cilindro la Vergine orante tra i dodici Apostoli, mentre in quella inferiore nove vescovi. Ai lati del collo della Vergine si leggono le tipiche abbreviazioni del nome della Madonna: MP (*Meter*) e OY (*Teou*). Altre iscrizioni a colonna sono disposte ai lati delle teste degli Apostoli.

La chiesa venne poi divisa in due navate, mediante l'inserimento di un diaframma murario, in cui si aprono quattro arcate poggianti su colonne di spoglio. Venne quindi realizzato un secondo ciclo di affreschi per decorare il muro divisorio. A questa fase, probabilmente collocabile nel XI secolo, vanno ascritte le figure di Santi dei sottarchi e la scena, probabilmente, del sacrificio di Isacco sul lato destro della controfaccia.

¹⁷Nel 1997 lo studioso Vincenzo Cerino ha pubblicato una monografia sulla Badia di S. Maria di Pattano. Il Cerino attribuisce il ciclo pittorico presente nell'abside ai secoli XI-XII, non motivando però la sua affermazione. In seguito, egli dice di accettare per l'abside la datazione al X secolo (anche in questo caso non specifica chi abbia attribuito il ciclo absidale al X secolo). V. Cerino, *La Badia di S. Maria di Pattano*, Napoli, 1997, pp. 77-86.

Il lessico pittorico ed i confronti stilistici con le figure di Maiori sembrerebbero ascrivere gli affreschi dell'abside all'interno del X secolo.

maphorion color porpora. Le aureole delle due Vergini sono delineate da un bordo più scuro e da una sottile linea chiara. Diversa è la struttura del naso che, nell'esempio maiorese, appare più adunco, mentre in quello di San Filadelfo è più regolare, e per la bocca, che nella raffigurazione di Pattano appare più carnosa. La Vergine di San Filadelfo è compresa in una teoria di Santi e porta sul petto un grande medaglione con, al centro, un decoro floreale¹⁸. L'immagine del Santo barbato di Maiori sembra trovare riscontro in quella di uno dei Vescovi-Santi di Pattano (figg. 6-7), anche se alcune differenze si riscontrano nella resa delle vesti che, nell'esempio di Pattano, sono connotate da una certa pesantezza e dall'assenza di panneggio. L'immagine del Vescovo non è caratterizzata dalla stessa volumetria del santo maiorese, che sembra appiattirsi sul fondo del riquadro. Anche la figura di San Demetrio trova similitudini in un altro Vescovo della cappella di San Filadelfo (fig. 7). Il primo documento attestante l'esistenza del cenobio cilentano è del X secolo; la data sembrerebbe, visto lo stile, corrispondere con il periodo di stesura dell'affresco. È interessante notare il confronto tra il Vescovo di Pattano ed il San Simeone della grotta dei Santi a Calvi Vecchia¹⁹. Anche nella resa dei due nimbi perlinati si notano delle somiglianze. Gli artisti che hanno prodotto le tre opere (probabilmente contemporanei) sembrerebbero agire all'interno della medesima corrente artistica e subirne le medesime influenze. Nei tre episodi si nota una fusione tra la cultura locale e gli influssi di matrice orientale, per cui in ognuna si ravvisano echi e richiami all'altra.

In area campana si rinvengono ulteriori richiami al ciclo di Santa Maria de Olearia nella grotta di San Biagio a Castellamare di Stabia²⁰ e nell'ultimo strato degli affreschi del vestibolo della catacomba inferiore di San Gennaro. Le caratteristiche stilistiche del riquadro raffigurante i

¹⁸ Questa raffigurazione della Vergine orante con il medaglione, che volge lo sguardo verso l'osservatore, è detta *Panaghia platitera*, che letteralmente significa con il "corpo più grosso", appellativo dedotto da un testo di san Basilio, in cui si sostiene che Dio ha creato il corpo di Maria più grosso per poter accogliere il Cristo incarnato. Solitamente sul medaglione viene appunto raffigurato il Cristo giovane, in posa benedicente. G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, 1995, p. 217.

¹⁹ Il Belting data la figura di San Simeone intorno al XII secolo, ma il Pace ritiene che se ne possa anticipare la datazione al XI secolo. Pace, 1994, p.408.

²⁰ Il pannello, molto corrotto, contenente Santa Brigitta e San Giovanni Evangelista, mostra la Santa in una posa del tutto simile alla Vergine; i personaggi sono sottolineati da una profonda linea di contorno, con arcate sopraccigliari marcate e mani lunghe ed affusolate, mostrando così punti di contatto con l'esempio campano. G. Bertelli, pp. 68-69.

compagni di martirio di San Gennaro sembrano ricollegarlo ai personaggi del pannello della Vergine orante di Maiori²¹.

Lo stile del ciclo dell'Olearia appare rintracciabile nelle coeve produzioni di ambito pugliese²². Ciò, probabilmente, è il frutto della commistione di varie correnti stilistiche che influenzavano la vita artistica meridionale e, nella fattispecie campana e pugliese²³. Questi legami stilistici tra le correnti pittoriche campane e pugliesi sottolineano che, già a partire della metà del X secolo, vi è una forte osmosi tra il mondo artistico campano longobardo e quello pugliese-salentino legato agli stilemi della cultura greca-bizantina.

Cappella di San Nicola

Al di sopra della chiesa maggiore si trova una piccola cappella. Si tratta di un ambiente di piccole dimensioni, voltato a botte; vi si accede da ovest, l'abside è orientata a nord, mentre a sud si apre una piccola finestra. Nonostante grandi lacune, si percepisce che l'ambiente dovesse essere completamente affrescato. La zona più importante della decorazione è data dal ciclo sulla vita di San Nicola²⁴.

Il culto del Santo si diffonde in Oriente in tra il V ed il VI secolo, mentre in Occidente una delle prime menzioni risale al VII secolo. Al secolo VIII va ascritta la prima *Vita* del Santo ad opera di Michele Archimandrita²⁵. Il IX ed il X secolo rappresentano il momento d'oro della diffusione del culto e della letteratura nicolaina. Intorno al 950, il monaco Giovanni di Amalfi si reca a Costantinopoli per ricercare negli archivi notizie inedite sulla vita del Santo. Si devono a lui l'episodio di "Basi-

²¹Bertelli, *Affreschi altomedievali* cit., p.134.

²² Forti assonanze si riscontrano tra il volto del "Cristo della lavanda dei piedi" in San Pietro di Otranto (X secolo) e quello della Vergine orante di Maiori; significative analogie si scorgono nelle profonde solcature che contornano i grandi occhi e nella resa dell'ovale; evidente, anche in questo caso, l'intento, utilizzando linee pesanti di contorno, di creare una volumetria ed una immagine più corposa. Diversa è la resa dell'aureola del Cristo contornata da perline rispetto a quella maggiormente severa della Madonna campana. Un altro confronto si ritrova in alcune immagini del II ciclo di affreschi presenti nella cripta di Santa Cristina a Carpignano, datato al 1020. La Vergine con il Bambino mostra una grande affinità nei tratti somatici con la Vergine orante; anch'essa è sottolineata da una pesante linea di contorno, anche se in questo caso si nota un maggiore appiattimento ed allungamento della figura rispetto all'immagine più corposa dell'esempio maiorese. M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano, 1991, pp. 48-61.

²³ *Ibidem*, p. 45.

²⁴ Il nome è sempre riportato alla maniera greca con il K.

²⁵ G. Cioffi, *San Nicola di Bari*, Milano, 1998, p. 29.

lio"²⁶, le prime notizie relative alla morte del Santo ed all'emissione della manna dalla sua tomba²⁷. L'ampia diffusione del culto di san Nicola nella Costiera Amalfitana²⁸ deve aver spinto il monaco a recarsi sino a Costantinopoli. Nel corso della spedizione a Myra (intorno al 1087) per la translazione delle spoglie di San Nicola è menzionata la presenza di mercanti ravellesi. Questo avvenimento potrebbe aver conferito un ulteriore impulso alla diffusione del culto del Santo. Il clamore suscitato potrebbe aver indotto i monaci a riprodurre pittoricamente gli episodi della vita del Santo.

Il ciclo pittorico della piccola cappella dovrebbe andare letto partendo dall'angolo di sud-est²⁹. La prima scena è in pessime condizioni: si riconoscono alcune vele, le teste di alcuni uomini e una figura in abiti vescovili. L'episodio potrebbe far riferimento al miracolo dei naviganti riportato da Michele Archimandrita. L'archimandrita narra in proposito di alcuni marinai trovatisi in difficoltà, i quali dopo aver invocato san Nicola furono tratti in salvo.

Sulla parete ad est è riportata la prima parte della *Praxis de stratelais*³⁰ (fig. 8). Durante i primi anni di culto nicolaiano, questo è l'unico episodio conosciuto sulla vita del Santo. Il racconto cuce in realtà due episodi differenti, che hanno tra loro qualche punto di contatto³¹. La prima parte è costituita dallo scoppio di tumulti al porto di Andriake, tumulti che si propagano poi a Myra. La rivolta viene sedata da alcuni soldati e dai loro generali: Nepoziano, Urso ed Erpilione³². Nonostante il ritorno della pace, San Nicola viene informato da un messaggero della condanna a morte di tre cittadini myresi. L'agiografo descrive con dovizia di particolari la corsa affannosa del Santo per le vie della città sino alla collina di Berra,

²⁶ Basilio è un giovinetto di Myra fatto prigioniero dai Saraceni e donato all'Emiro di Creta. Preso l'Emiro il giovane viene utilizzato come coppiere. Basilio, dopo un anno di prigionia, viene liberato grazie all'intervento miracoloso di San Nicola.

²⁷ In Occidente la prima menzione della manna si rinviene nel *Liber de miraculis* di Giovanni da Amalfi. Cioffari, *San Nicola* cit., p. 121.

²⁸ Il culto del Santo è molto diffuso nella Costiera Amalfitana e nel solo territorio di Maiori sei luoghi sacri gli sono stati dedicati. F. Cerasuoli, 1865, pp. 94-95.

²⁹ Bergman, *S. Maria de Olearia* cit., p. 43.

³⁰ Questo episodio viene riportato per la prima volta da Eustrazio di Costantinopoli (510-580); egli in questo frammento fa chiaramente riferimento ad una *Vita* di San Nicola, da cui deduce questo episodio. Di questo testo è pervenuta solo la *Praxis de stratelais*. Cioffari, *San Nicola* cit., p. 14-15.

³¹ *Ibidem*, p. 91.

³² L'agiografo riporta i loro nomi, in quanto essi sono i protagonisti della seconda parte dell'episodio.

luogo delle esecuzioni. Egli trova i tre condannati inginocchiati, con la testa già avvolta nel sudario, pronti a ricevere il colpo di spada. Il Santo, a questo punto, strappa la spada dalle mani del carnefice e libera i tre concittadini.

La scena, riportata nella parete ad est, mostra San Nicola che ferma l'esecuzione di tre uomini (fig. 8). Si notano alcune discrepanze rispetto al racconto dell'agiografo: nessuno dei tre ha il capo fasciato dai sudari ed è in ginocchio, solo un condannato è bendato, con le mani legate dietro la schiena, e porge la testa al carnefice, incurvandosi vistosamente. Una forte tensione psicologica sembra percorrere il corpo del condannato. Dietro di lui vi sono gli altri due, anch'essi a torso nudo e con le mani legate sul davanti. Il boia tiene con la destra la spada e con la sinistra il fodero. San Nicola non afferra la spada, ma ferma la mano del carnefice. Alle spalle di San Nicola si intravede una figura vestita di verde, che potrebbe venire identificata con il latore della notizia dell'esecuzione. La scena non sembrerebbe ambientata sulla collina di Berra, ma in un ambiente chiuso. Nella seconda parte della *Praxis de stratelais* si narra che Nepoziano, divenuto anche cognato di Costantino, si fosse attirato le invidie di molti e, in particolare, di Ablavio, ministro di Costantino. Quest'ultimo, prestando fede alla voce di calunniatori, lo fa rinchiudere in prigione insieme ai suoi compagni Urso ed Erpilione, condannandoli a morte. La sera prima dell'esecuzione Nepoziano, ricordandosi dell'intervento del vescovo di Myra a favore dei suoi tre concittadini, gli si raccomanda nelle preghiere. A questo punto, il Santo compare in sogno contemporaneamente a Costantino e ad Ablavio intimando loro di liberare i tre generali innocenti. Il giorno seguente Costantino, assicuratosi di non essere stato vittima di una magia, concede la grazia ai tre generali e li invia dal vescovo di Myra con doni di ringraziamento. I tre recano un Vangelo con cesellature in oro, un calice e due candelabri³³.

Sul muro ovest (iniziando la lettura da nord-ovest) si trovano le due scene in cui San Nicola appare in sogno ad Ablavio ed a Costantino, per dissuaderli dal giustiziare i tre innocenti (fig. 9). La resa delle scene e dei due personaggi è del tutto simile: le uniche differenze sono reperibili nel fatto che Costantino porta una corona e alza la mano in tono oratorio, mentre Ablavio si fregia di un ricco diadema; in entrambe le scene il Santo ha il braccio e la mano in atteggiamento oratorio.

³³ Cioffari, *San Nicola* cit., pp. 90-101.

Tutti i personaggi tradiscono una acuta tensione. L'ultima scena, nell'angolo di sud-est, dovrebbe rappresentare il ringraziamento da parte dei tre generali (fig. 10). Il riquadro appare abbastanza compromesso; si riconosce la testa del Santo, una figura in abiti purpurei recante nelle mani un grosso libro, probabilmente il Vangelo, ed un altro personaggio (ridotto ai soli tratti sinopici) nell'atto di porgere qualcosa al Santo. Il terzo personaggio non appare, probabilmente dovrebbe trovarsi in basso, in ginocchio, in una zona completamente rovinata da una caduta di colore³⁴. Nell'abside si trova una Vergine stante con Bambino, affiancata sulla destra da San Paolino e sulla sinistra da San Nicola, entrambi in abiti vescovili³⁵ (fig. 11). La Vergine veste abiti nel tono del porpora, mentre il Bambino ha una veste rosata con manto anch'esso purpureo. Sull'arco absidale, nel lato sinistro, troviamo san Giovanni Battista riconoscibile da un mantello marrone bordato di pelliccia e dal rotolo che regge in una mano, dove si legge "ECCE AGNUS DEI ECCE"; sulla destra vi è San Giovanni Evangelista con una veste azzurrina; anch'egli regge un filatterio dove sono riportate le prime parole del suo Vangelo "IN PRINCIPIO..." (fig. 11). I due Santi indicano un tondo sopra l'arco absidale, in cui si intravede l'Agnello. Le figure dei due Santi sono caratterizzate da un'impronta decisamente espressionistica che si coglie nella posizione fortemente inarcata delle due teste. Anche in questo caso si può parlare di una sopravvivenza di stilemi siriaci. Il sottarco è decorato da una fascia con disegni geometrici di color panna, verde e porpora. Un Cristo in Maestà, racchiuso in una mandorla sostenuta da quattro angeli, decora la volta nei pressi dell'abside. Il Cristo, con nimbo crucisegnato, con la mano destra benedice alla maniera greca e con la sinistra regge un libro. Dei quattro angeli, i due di sinistra sono ben visibili, mentre della coppia del lato destro rimane solo una testa. A sud della mandorla si trova una teoria di Santi, undici sul lato est e sette sul lato ovest. Le figure sono molto danneggiate, spesso ridotte alla sola sinopia; maggiormente leggibili appaiono quelle sul lato ovest, dove si riconoscono personaggi in abito monastico. Gli abiti non sono caratterizzati, per cui non è possibile de-

³⁴ Secondo il Belting si tratterebbe della scena raffigurante i due donatori della cappella o del ciclo pittorico; egli forse ha identificato nell'oggetto portato dalla figura in porpora il modello della chiesa. R. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968.

³⁵ Le figure dei Santi in questa cappellina sono identificate dalle iscrizioni.

finirne l'ordine di appartenenza. Dei personaggi, affrescati sulla parete opposta, è rimasta solo la parte inferiore.

Ai due lati della finestrella, rivolta a mare, troviamo sul lato destro una figura intera di San Nicola in abiti vescovili e con un libro sorretto con la mano destra velata; sulla sua sinistra, identificato da un'iscrizione, San Cesario. Doveva completare la decorazione dell'ambiente una zoccolatura affrescata di cui restano solo tracce che, però, ne lasciano intuire l'andamento. Sotto la figura di San Cesario vi è una finta specchiatura marmorea con un pannello centrale verde; lungo la parete est vi è il residuo di un pannello caratterizzato da tessere geometriche campite in rosso, con al centro croci del tipo di Sant'Andrea; nella parte finale del muro la zoccolatura muta in un velario, che gira in parte anche nel catino absidale (fig. 12). Il velario presenta globi crucisegnati in rosso, le cui croci sono del tipo a rampone. Similmente doveva essere decorato l'altro lato della cappella. Il velario trova un riscontro nei *vela* presenti nella "Grotta delle Fornelle" a Calvi Vecchia, con l'unica differenza rappresentata da una diversa tipologia di croce che, in questo caso, è del tipo di Sant'Andrea con potenziature ai lati³⁶.

Il finestrino esternamente è sovrastato da un tondo che racchiude la mano di Dio, e due angeli monumentali lo fiancheggiano; l'angelo di sinistra indossa una tunica rosata ricoperta da un manto rosso, quello di destra una tunica color panna con manto verdino (fig. 14).

Le differenze stilistiche, all'interno di questo ciclo, sembrerebbero indicare la presenza di artisti diversi.

Ad un primo pittore si potrebbe ricondurre l'esecuzione dei due angeli monumentali sulla facciata esterna. I tratti che li delineano sembrano appesantire le figure: gli occhi sono profondamente cerchiati, così come le sopracciglia; una pennellata purpurea accende violentemente le guance, mentre il pannello degli abiti è rigido ed abbastanza innaturale. Ci si trova davanti ad un'artista provinciale che, però, sembra richiamarsi ad opere importanti, realizzate nell'ultimo quarto dell'XI secolo in Campania: l'angelo di sinistra sembrerebbe infatti esemplato sul modello degli Arcangeli presenti nel catino absidale di Sant'Angelo in Formis³⁷. Echi dell'opera capuana si riscontrano nelle grandi ali, nella capigliatura e

³⁶ A. Carotti, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, Roma, 1974.

³⁷ L'esecuzione del ciclo pittorico di Sant'Angelo in Formis viene datata tra il 1072 ed il 1086. Belting, *Studien* cit.

nell'atteggiamento del volto dell'angelo e per questo si potrebbe collocare l'esecuzione tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XII secolo³⁸.

Il ciclo dedicato alle storie di San Nicola denuncia una diversa mano ed una maggiore caratterizzazione emotiva dei personaggi. La scena dell'esecuzione è caratterizzata da una significativa espressività: l'irrompere del Santo sulla scena blocca l'azione proprio nel suo compimento; la figura del condannato, piegata in avanti, è percorsa da un'intensa emozione e lo sguardo della figura in verde mostra stupore misto a timore. Il volto di San Nicola, nelle apparizioni notturne, esprime grande disappunto per l'azione che Costantino ed Ablavio si accingevano a compiere. Anche i volti di questi ultimi tradiscono un certo stupore. L'utilizzo di alcuni elementi stilistici avvicina le figure del ciclo nicolaiano a quelle della Grotta dell'Angelo di Olevano sul Tusciano (SA). La resa pittorica dei tre condannati (fig. 8) sembra rifarsi a quella del Cristo del Battesimo di Olevano (fig. 15).

Le figure della teoria di Santi e Sante e dei personaggi absidali appaiono invece più appiattite e racchiuse in pesanti panneggi.

Le decorazioni della cappella sembrano doversi ricondurre, quindi, all'interno dell'ultimo scorcio dell'XI secolo; supportano questa tesi alcune affinità con le decorazioni di Sant'Angelo in Formis ed alcuni legami con gli affreschi della grotta delle Fornelle.

Cappella Principale

La cappella principale affaccia su un'ampia terrazza. Si accede alla chiesa attraverso un'apertura sul lato meridionale.

Sulla facciata vi sono dei lacerti di affreschi ascrivibili a fasi differenti. Accanto a questi frammenti affrescati vi è una scritta che non risulta leggibile, se non per la data: 1110. Purtroppo non è possibile ricondurla alla costruzione della cappella oppure alla stesura dei due angeli sulla facciata della cappellina di San Nicola.

Anche gli affreschi all'interno della cappella sono da ascrivere ad epoche differenti. La maggior parte di essi, che si concentra nell'ambiente principale, non appariva visibile prima dell'intervento di restauro effettuato nel 1988³⁹.

³⁸ Bergman, *S. Maria de Olearia* cit., pp. 39-41.

³⁹ Gli affreschi presentano molte lacune e frequenti cadute di colore, per cui si inseriscono le foto solo di quelli maggiormente leggibili.

Sulla finestra meridionale sono raffigurate L'Annunciazione e la Visitazione. L'Annunciazione è stata disturbata dall'apertura della finestra, ma le figure dell'angelo proteso e della Vergine che si ritrae intimorita appaiono chiaramente leggibili. Interessante appare la scena della Visitazione che sembrerebbe rientrare nel tipo "dell'Aspasmus", costituito da uno scambio di effusioni tra le due donne incinte⁴⁰ (fig. 16). Ritroviamo la stessa iconografia, in area campana, nella Santa Sofia di Benevento e nella grotta dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano. Le scene sono sottolineate da una fascia ornamentale; nella parte inferiore si notano tracce di un altro episodio da identificarsi probabilmente con la "Presentazione al tempio". Sulla parete occidentale è raffigurata la Natività: la Vergine appare distesa su un giaciglio⁴¹, il Cristo è posto sulla destra della madre e più in alto, il bue e l'asino gli sono accanto. Sullo sfondo si vede una montagna, al di sopra della quale vi sono quattro angeli. Uno di essi annuncia la lieta novella ai pastori, che appaiono sensibilmente emozionati (fig. 17). L'incontro con il sovrannaturale provoca in questi personaggi una forte emozione e conferisce alle figure una decisa impronta espressionistica. Poco discosto si intravede un terzo pastore, il quale sembra guardare nella direzione del gregge, che si trova nell'angolo inferiore sinistro della composizione. In basso, sulla destra, vi è Giuseppe che guarda verso il centro. I lacerti di due teste è tutto ciò che rimane della scena del primo bagno del Bambino; una caduta di colore non rende leggibile l'episodio.

L'iconografia di questo tipo di Natività è dedotta dai Vangeli apocrifi⁴². In Costiera Amalfitana si rinviene la medesima iconografia nella SS. Annunziata a Minuto⁴³. La parte esterna della parete della Natività ospita una Crocifissione fortemente danneggiata. La croce occupa il centro della composizione: sul lato sinistro si trova la Vergine, con la mano poggiata sul viso, in compagnia di tre donne, e sul lato destro vi è San

⁴⁰ Il tema dell'Aspasmus è desunto dall'area siriana ed è presente in diverse chiese rupestri della Cappadocia. Heinz-Mohr, *Lessico* cit., p. 221.

⁴¹ Il giaciglio dove è distesa la Vergine appare di forma uguale in tutte le rappresentazioni della Natività mutuata dai Vangeli apocrifi. La sua forma allungata sembra quasi voler simboleggiare una nuvola.

⁴² La fonte iconografica di questa scena è dedotta dai Vangeli apocrifi. Nel Vangelo di Giacomo è descritta una scena di parto vera e propria, con la Vergine distesa e le levatrici intente a lavare il bambino. Questo tipo di rappresentazione della Natività si diffuse maggiormente tra gli artisti bizantini. Il *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (probabilmente databile all'VIII secolo) riporta per la prima volta la presenza nella grotta del bue e dell'asinello. Hall, *Dizionario* cit., pp. 294-295.

⁴³ Bergman, *S. Maria de Olearia* cit., p. 38.

Giovanni Evangelista in un gruppo di persone, tra cui si distingue un soldato armato di lancia. La scena principale della parete settentrionale appare molto danneggiata dall'apertura dell'arco inferiore, ma si intuisce trattarsi dell'adorazione dei Magi. I tre Re sono raffigurati sulla sinistra della composizione, in ginocchio, nell'atto di offrire i doni, mentre della figura della Vergine con il Bambino restano solo le parti inferiori. L'impianto iconografico del ciclo cristologico riprende, nella sua organizzazione scenografica, quello della Grotta dell'Angelo di Olevano sul Tusciano⁴⁴.

Al di sotto delle scene narrative si trovano alcune figure di Santi.

Un tondo, che doveva contenere l'immagine di un Cristo *Pantocratore*, si staglia sulla volta di colore blu scuro. Convergono, dalla crociera verso il tondo, quattro angeli, le cui figure presentano grosse lacune. Due arcangeli si alternano, nei quattro spazi della volta, ai simboli degli Evangelisti. Nei punti di raccordo della volta con la muratura, racchiuse in cornici, vi sono alcune figure di Profeti del Vecchio Testamento.

Le condizioni generali degli affreschi non rendono possibile una esauriente analisi dello stile. I personaggi delle scene della Visitazione, dell'Annunciazione e della Natività sono caratterizzati da una forte partecipazione emotiva: essi assumono, sotto l'urgere dell'azione, posizioni brusche, connotate da un forte espressionismo⁴⁵. Ciò lascia presupporre che l'artista abbia voluto riproporre alcuni stilemi dell'arte siriana. Queste opere, chiaramente connotate da modi provinciali, appaiono in ritardo rispetto ai loro probabili modelli.

⁴⁴ L'artista della cappella sembra essersi ispirato al ciclo cristologico di Olevano (fine del X secolo). In entrambe le scene della Visitazione, le due donne si abbracciano congiungendo i visi. Anche l'Annunciazione ripropone la medesima organizzazione dell'analoga scena olevanese: l'Angelo è posto sulla sinistra, mentre la Vergine sulla destra. Lo stesso vale per la Natività: in entrambi i cicli la Vergine è sdraiata in una grotta stilizzata, sulla sinistra ha il Bambino, mentre San Giuseppe siede, in basso, sulla destra. L'unica differenza sta nel fatto che la scena dell'annuncio ai pastori ad Olevano è posta sulla destra della composizione, mentre a Maiori è sulla sinistra. In entrambe le composizioni vi è un pastore che per lo stupore alza un braccio al cielo. Anche la Crocifissione di Maiori, poco leggibile per frequenti cadute di colore, sembra esemplata su quella di Olevano. Cristo, in croce, è al centro di entrambe le composizioni, sulla sinistra vi è la Madonna che ha una mano alzata all'altezza del viso; a Maiori è la destra, ad Olevano la sinistra. L'accompagnano a Maiori due donne, ad Olevano tre. Sulla destra di entrambe le Crocifissioni vi è il Giovanni Evangelista e le guardie (una è armata di lancia).

⁴⁵ La forte tensione che pervade le figure di questo ciclo pittorico si evidenzia maggiormente nel brusco ritrarsi della Vergine della Visitazione, nell'abbraccio delle due donne nella scena della Visitazione, nella posizione fortemente inarcata dei due pastori della Natività e nella posa dolente della Madonna sotto la Croce.

Bibliografia

- AA.VV., Scruzioni storiche, archeologiche, topografiche, con annotazioni e documenti sulla città di Maiori. 1905 in *Napoli Nobilissima I*, 1962.
- Morisani O., Affreschi inediti o poco noti in Campania: Santa Maria de Olearia, in *Napoli Nobilissima I*, 1962.
- Matthiae G., *Pittura romana del medioevo*, Roma, 1965.
- Ebner P., Monasteri bizantini nel Cilento Santa Maria di Pattano, in *Rassegna Storica Salernitana*, Salerno, 1967.
- Venditti A., *Architettura Bizantina dell'Italia meridionale*, Napoli, 1967.
- Bertaux E., *L'art dans l'Italie meridionale* (Parigi 1903), Roma, 1968.
- Belting A., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968.
- Cappelli B., *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli, 1968.
- Camera M., *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e del ducato di Amalfi*, Salerno, 1881, rist. anast. Salerno, 1972.
- Carotti A., *Gli affreschi della grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, Roma, 1974.
- Zuccaro R., *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, 1977.
- Rotili M., *La miniatura nella Badia di Cava*, Cava dei Tirreni (Sa), 1978.
- Imperato G., *Vita religiosa nella costa d'Amalfi: monasteri, confraternite e conventi*, Maiori, 1981.
- de Francovich G., *Persia, Siria, Bisanzio e il medioevo artistico europeo*, Napoli, 1984.
- *Codice Perris cartulario amalfitano sec. XXV*, a cura di Mazzoleni J., Orefice R., Amalfi, 1985.
- Cassanelli R., *Storia dei Longobardi*, Milano, 1985.
- Caffaro A., *Insedimenti rupestri del Ducato di Amalfi*, Salerno, 1986.
- Cioffari G., *San Nicola di Bari*, Milano, 1988.
- Melucco Vaccaro A., *I Longobardi d'Italia*, Milano, 1988.
- Bertelli G., *La grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli)*, Bari.
- Falla Castelfranchi M., *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano, 1991.
- Bertelli G., *Affreschi altomedievali dalle Catacombe di San Gennaro a Napoli. Note preliminari*, in *Bessarione*, quaderno n.9, Roma, 1992.
- Bergman R., Cerenza A., *Maiori, Santa Maria de Olearia. Guida alla visita dell'Abbazia Medievale*, Napoli, 1994.
- Bertelli G., *Cultura longobarda nella Puglia altomedievale. Il tempio di Seppannibale presso Fasano*, Bari, 1994.
- Lomartire S., *La pittura medievale in Lombardia*, in *La Pittura medievale in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, 1994.
- Pace V., *La pittura medievale in Campania*, in *La Pittura medievale in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, 1994.
- Pace V., *La pittura medievale nel Molise*, in *Basilicata e Calabria*, in *La Pittura medievale in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, 1994.
- Bergman R. P., *S. Maria de Olearia in Maiori*, tomo I, *Architettura ed affreschi*, Amalfi, 1995.
- Cerino V., *La Badia di S. Maria di Pattano*, Napoli, 1995.

-Heinz-Mohr G., *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, 1995.

-Hall G., *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1996.

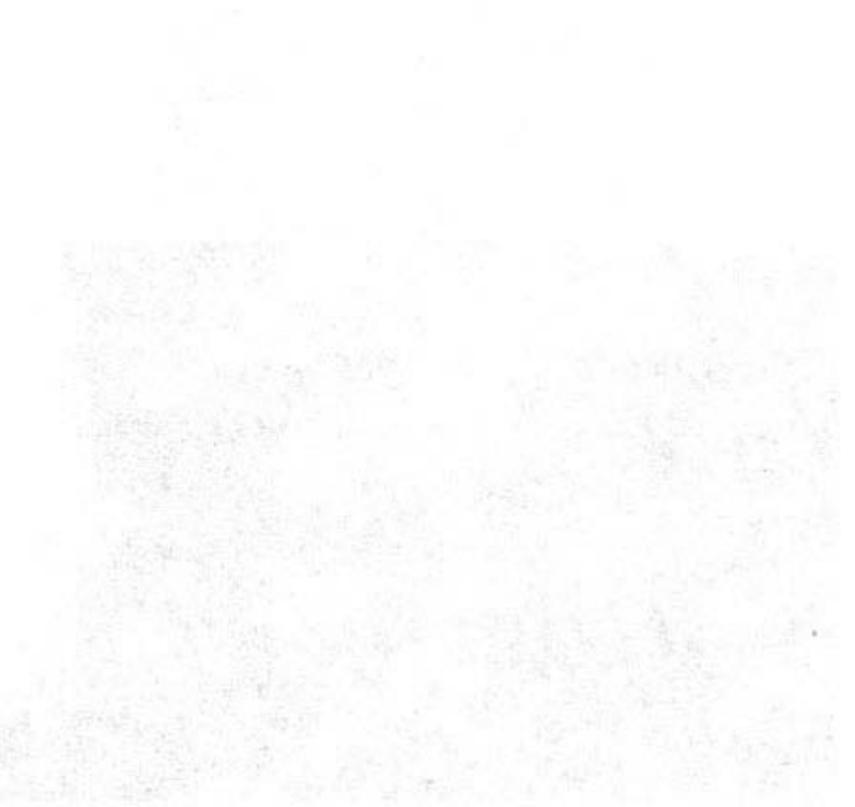




Fig. 1. Catacomba: Vergine orante e Santi



Fig. 2. Catacomba: absidi



Fig. 3. Finta specchiatura marmorea



Fig. 4. Vergine orante



Fig. 5. Vergine orante (Abbazia di Pattano).



Fig. 6. San Barbato

Fig. 9. Castello di San Nicola: Apparizione di San Nicola



Fig. 14. Cappella di San Nicola: angelo



Fig. 15. Battesimo (Grotta dell'Angelo - Olevano sul Tusciano - SA)



Fig. 16. Cappella principale: Visitazione



Fig. 17. Cappella principale: Natività (da Bergmann 1994)



Fig. 10. Cappella di San Nicola: Ringraziamenti dei tre generali

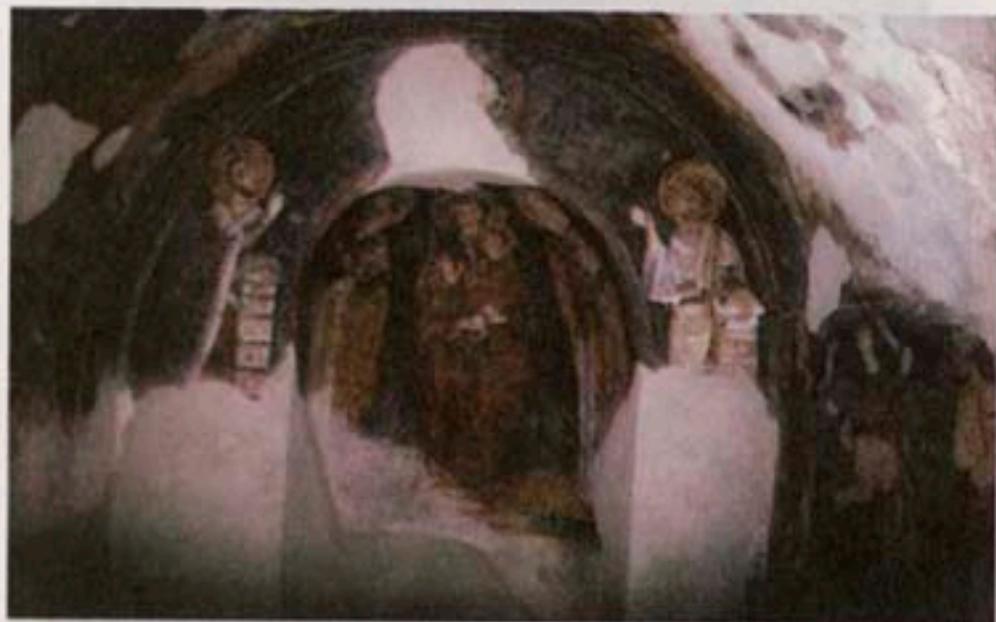


Fig. 11. Cappella di San Nicola: abside



Fig. 12. Cappella di San Nicola: zoccolatura



Fig. 13. Catacomba: San Demetrio