



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI ©

# BOLLETTINO D'ARTE

*Estratto dal Fascicolo N. 6 – Aprile-Giugno 2010 (Serie VII)*

ANGELAMARIA ACETO

## LA CAPPELLA CARACCILO DI VICO IN SAN GIOVANNI A CARBONARA A NAPOLI (1514-1517) E IL PROBLEMA DELLA SUA ATTRIBUZIONE



CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI

## LA CAPPELLA CARACCILO DI VICO IN SAN GIOVANNI A CARBONARA A NAPOLI (1514–1517) E IL PROBLEMA DELLA SUA ATTRIBUZIONE

Intorno al 1514, presso il complesso conventuale di San Giovanni a Carbonara a Napoli, Galeazzo Caracciolo, potente maggiorenne del seggio cittadino di Capuana, ordinò l'edificazione del proprio sacello gentilizio: cominciava così la vicenda costruttiva d'un monumento che nel giro d'un cinquantennio avrebbe visto raccogliersi al suo interno i più autorevoli artisti del panorama locale. Un cinquantennio divisibile essenzialmente in due campagne di lavoro: la prima, durata all'incirca un decennio, riguardante l'esecuzione del disegno architettonico, la realizzazione dell'altare in marmo e della restante decorazione scultorea dell'ordine inferiore dell'invaso; la seconda, che, a partire dagli anni quaranta del secolo, avrebbe visto l'edificazione dei sepolcri dei due committenti e il completamento degli abbellimenti scultorei. Se la questione concernente la decorazione plastica, specialmente l'altare, è supportata dalle testimonianze di fonti contemporanee che hanno permesso d'individuare i suoi principali artefici, vale a dire Bartolomé Ordóñez (circa 1485–1520) e Diego Silóee (1490–1563), non può dirsi lo stesso per la questione relativa al disegno architettonico dell'edificio, a ragione considerato il primo di forme rinascimentali mature non solo a Napoli, ma probabilmente nell'intero Vicereame spagnolo del Suditalia. Ragioni formali e storiche hanno portato ad escludere gran parte delle ipotesi concernenti la paternità dell'architettura susseguitesi nel corso dei decenni passati, molte delle quali basate su un'analisi puramente stilistica dell'edificio, ma anche condizionate da un radicato pregiudizio storiografico secondo il quale l'architettura napoletana del Rinascimento sarebbe un fenomeno essenzialmente d'importazione (Giuliano da Sangallo e Donato Bramante, come si vedrà tra breve, compagno tra i candidati). Si ha l'impressione, invece, che nel panorama locale vi fosse un competente architetto in grado di risolvere le non facili questioni tecniche derivanti dal rimodellamento dell'ambiente di età durazzesca, all'interno del quale la nuova cappella fu ricavata e di dare forma alle ambiziose richieste del suo committente.<sup>1)</sup>

### LA FORMA

La cappella presenta un impianto centrale cui s'accede da Sud attraverso un arco di trionfo che ha un vero e proprio valore modulare: nel prospetto, su due plinti decorati dagli stemmi della famiglia Caracciolo

di Vico s'ergono semicolonne scanalate e rudentate d'ordine dorico (*fig. 1*). L'elegante dedica alla Vergine, *Coeli Regina*, posta sulla faccia sinistra dell'interno del varco, fornisce subito importanti informazioni: in primo luogo, il nome del committente, Galeazzo Caracciolo, creato signore di Vico nel 1496; in secondo luogo, la data di chiusura dei lavori alla parte tettonica e a gran parte dell'altare, vale a dire il 1516; infine, il tema culturale. L'epigrafe reca infatti, in conclusione, la data del 6 gennaio, giorno dell'Epifania, evento raffigurato nella tavola d'altare, fulcro devozionale ed iconografico dell'intera struttura.<sup>2)</sup> Condividiamo in questa sede la datazione proposta da Francesco Abbate, per il quale il 1516 — in genere considerato anno d'inizio o di chiusura della costruzione dell'inte-



1 – NAPOLI, CHIESA DI SAN GIOVANNI A CARBONARA  
CAPPELLA CARACCILO DI VICO, ARCO D'INGRESSO  
(foto Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte)



2 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCIOLO DI VICO, VEDUTA DELL'INTERNO CON L'ALTARE DELL'EPIFANIA  
(foto Autrice)

ra cappella — sta ad indicare soltanto la conclusione d'una prima fase dei lavori.<sup>3)</sup> Diversi indizi lascerebbero pensare che la costruzione del sacello dovesse aver inizio non molto dopo il 1513: nel novembre di quest'anno Galeazzo risulta infatti già impegnato a dotare la propria cappella;<sup>4)</sup> altri indizi presentati nel corso di questo studio incoraggiano tale datazione. Nel giro all'incirca di un biennio la cappella dovette essere conformata, e parte dell'altare completata. Dal 1516 in poi i lavori riguardarono la realizzazione dei due monumenti sepolcrali e il completamento della decorazione scultorea. Come si vedrà tra breve, il documento d'allogazione della Cappella de Cuncto in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli datato al 13 agosto del 1517, dove gli archi marmorei della nostra cappella vengono indicati come modello da imitare, fornisce un ulteriore termine *ante quem*. Allo stesso anno risale il testamento del signore, nel quale ordina d'essere sepolto «nella sua cappella costrutta nella chiesa di S. Giovanni a Carbonara».<sup>5)</sup> Nel 1524 la Cappella Caracciolo di Vico meritò d'esser menzionata da



3 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCIOLO DI VICO, INTERNO CON IL MONUMENTO DI GALEAZZO CARACCIOLO  
(foto Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte)

Pietro Summonte nella nota *lettera*, inviata al veneziano Marcantonio Michiel, con la quale rispondeva alla richiesta dell'amico d'informarlo sulla storia artistica napoletana.<sup>6)</sup> Dalle poche parole dell'umanista s'apprende che erano in corso i lavori per conto di Nicola Antonio, figlio primogenito ed erede di Galeazzo.

La medesima tipologia d'arco che incornicia l'ingresso scandisce l'ordine inferiore dell'invaso, realizzando una poderosa travata ritmica di marmo di Carrara. Quattro archi sono alternati ad altrettante

nicchie minori, che custodiscono statue d'Apostoli: l'arco nord inquadra l'altare maggiore, mentre i due laterali sono occupati per tutta la loro ampiezza dai sepolcri dei due committenti: addossato alla parete ovest si trova quello di Galeazzo, ad Est quello di Nicola Antonio. Infine, in controfacciata, sopra l'ingresso, due putti sostengono una tabella con un'iscrizione, dalla quale s'apprende che Nicola Antonio dedicò il sacello al Signore «omnibus suis partibus expletum» di nuovo nel giorno dell'Epifania, questa



4 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCIOLO DI VICO, VEDUTA DELLA CONTROFACCIATA  
(foto Autrice)



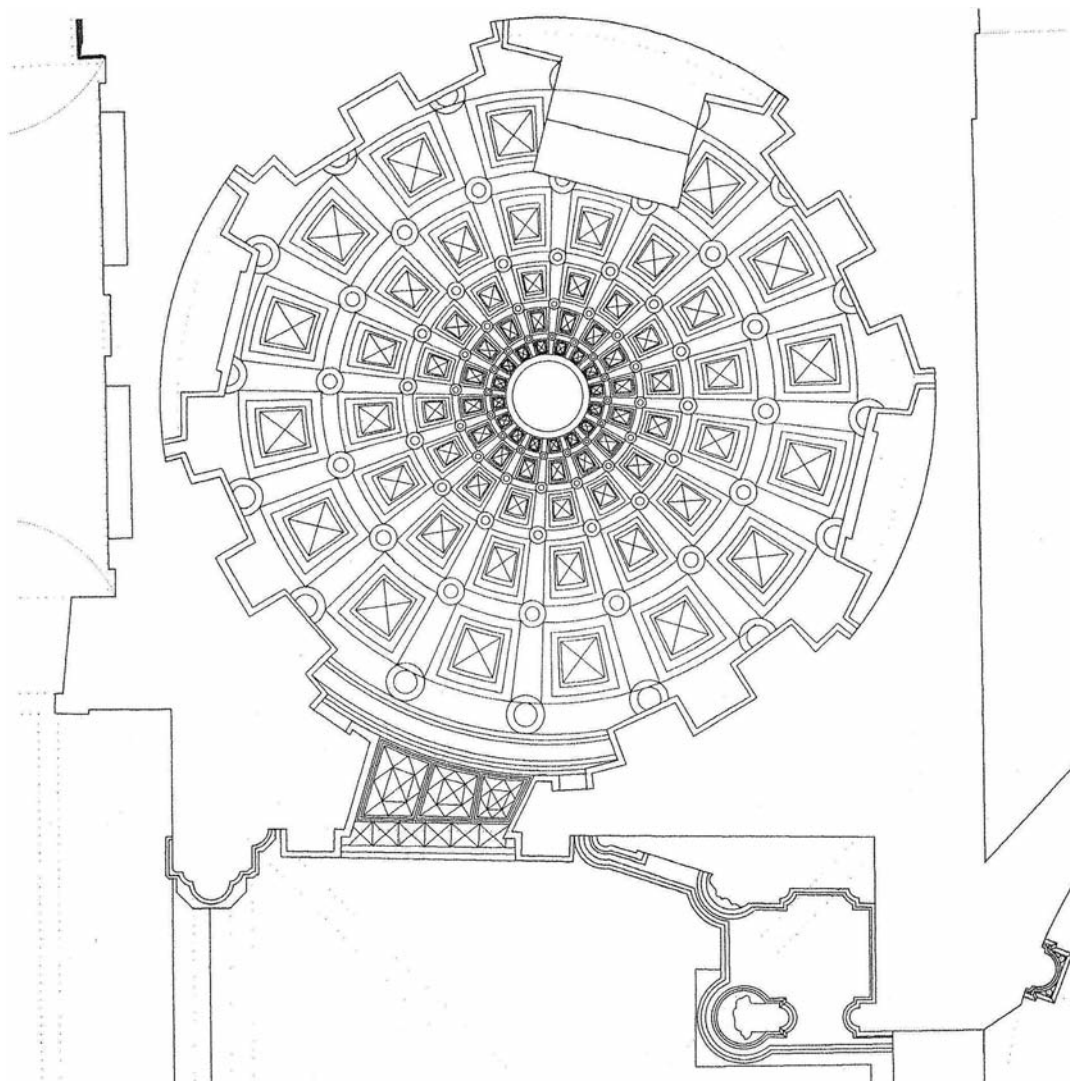
5 – NAPOLI, CONVENTO DI SAN GIOVANNI A CARBONARA  
*Particolare della cupola e del lanternino della Cappella Caracciolo di Vico, con la Cappella Caracciolo del Sole ad Est, il campanile cinquecentesco ad Ovest ed il chiostro della “porteria” in primo piano.*  
*(foto Autrice)*



6 – NAPOLI, CONVENTO DI SAN GIOVANNI A CARBONARA  
 CAPPELLA CARACCIOLO DI VICO, ESTERNO  
*(foto Autrice)*



7 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCIOLO DI VICO, CUPOLA  
*(foto Autrice)*



8 – PIANTE DELLA CAPPELLA CARACCIOLLO DI VICO A NAPOLI

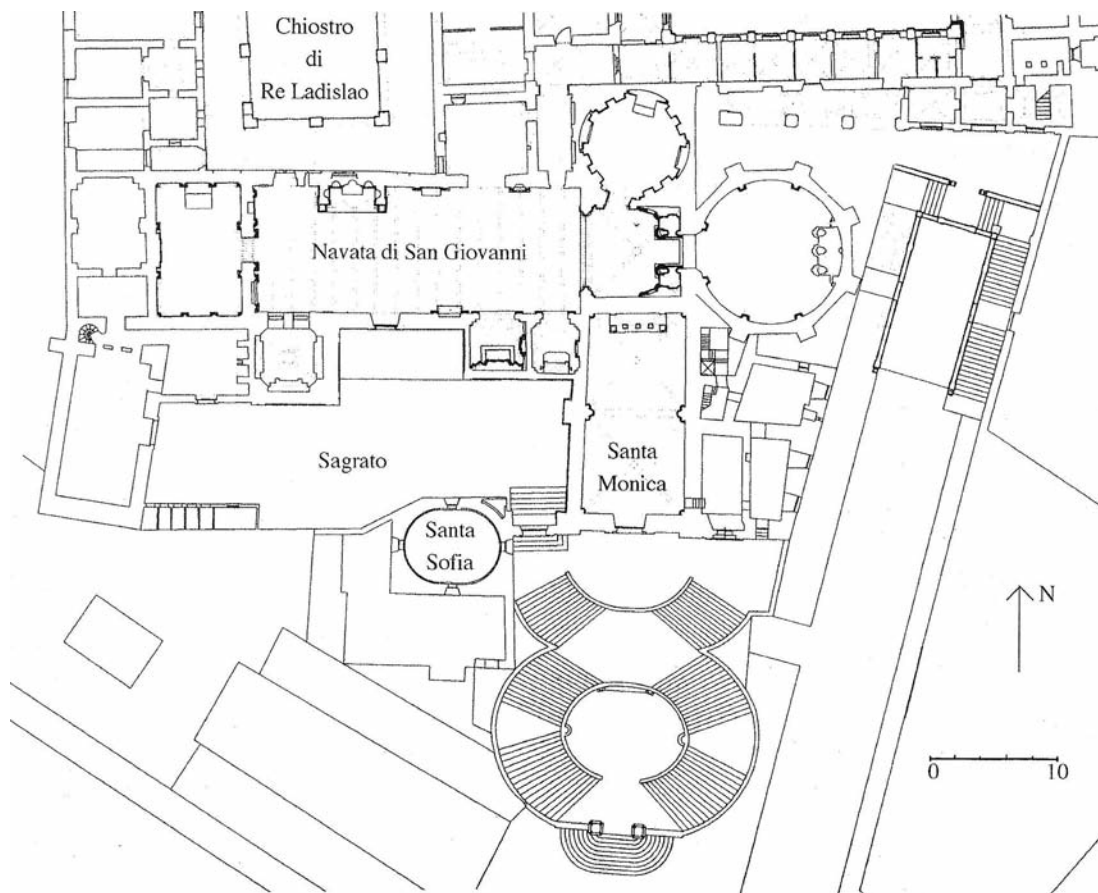
*Disegno della pavimentazione e particolare del monumento di Ladislao di Durazzo a Sud-Est e del pilastro del presbiterio a Sud-Ovest.  
(rilievo grafico di L. Della Monica e L. Raffin)*

volta dell'anno 1557 (*figg. 2-4*).<sup>7)</sup> Il materiale lapideo prescelto per le pareti interne degli archi, plasmate a forma di conchiglia, è di colore rosso, che allude al nobile porfido. Al di sopra della trabeazione il tamburo circolare in stucco è decorato da otto nicchie con rilievi raffiguranti 'Profeti', alternate ad otto finestre, sei delle quali oggi cieche. Corona l'intera struttura un lanternino con sei piccole finestre, le quali insieme alle due di Nord-Est del tamburo costituiscono attualmente le uniche fonti di luce per il nostro sacello.

L'illuminazione naturale odierna, evidentemente, non corrisponde a quella d'origine. Le modificazioni cui fu sottoposto il convento nei primi decenni del Cinquecento hanno interessato anche la cappella: il chiostro «della Porteria»<sup>8)</sup> dovette nascondere in altezza, per almeno un terzo, il versante nord dell'involu-

cro; l'aggiunta poi d'un secondo piano allo stesso chiostro, avvenuta nell'Ottocento, compromise la visibilità fino al tamburo, con il conseguente oscuramento delle due finestre a Nord. Una terza finestra era stata già chiusa a fine Cinquecento, quando era stata decisa l'erezione del campanile al di sopra della quattrocentesca Cappella d'Ottino Caracciolo-Rosso, passata nel corso del secolo successivo ai Caracciolo principi di Forino, e contigua da Ovest al nostro sacello (*fig. 5*):<sup>9)</sup> delle otto finestre che scandiscono il tamburo, dunque, ben cinque dovettero costituire in origine delle buone fonti di luce (le tre finestre meridionali furono evidentemente concepite cieche sin dal principio).

La ricchezza decorativa dell'insieme, accanto ad alcune soluzioni ottiche, ha ingannato per secoli gli occhi dei visitatori antichi e moderni, che hanno spes-



9 – PIANTA DELLA CHIESA E DEL CONVENTO DI SAN GIOVANNI A CARBONARA, NAPOLI

(da R. SABATINO, *La "favrica dela ecclesia reale de Sancto Juanne a Carvonare" in una pergamena del 1423. Nuove acquisizioni sul complesso eremitano napoletano*, in *Napoli nobilissima*, ser. V, III, 2002, p. 136, fig. 1)

(rilievo grafico di L. Della Monica e L. Raffin)

so riferito della nostra cappella come di un vaso circolare. Un attento controllo della pianta rivela, infatti, non un cerchio ma un ottagono irregolare (figg. 8 e 9), com'è possibile verificare anche attraverso l'osservazione dell'alzato. L'asimmetria del monumento trova spiegazione nel fatto che esso fu modellato all'interno di uno spazio precostituito. L'esame dell'unica parte oggi visibile dell'esterno, vale a dire quella che a Sud-Est confina con la Cappella Caracciolo del Sole, ha, infatti, rivelato la sopravvivenza di elementi quattrocenteschi, che non lasciano alcun dubbio sull'esistenza d'un ambiente edificato decenni prima dei lavori dell'interno (fig. 6).<sup>10</sup> Colpisce in particolare l'occorrenza di una modanatura in piperno che percorre questa porzione della fabbrica all'incirca per tutta la sua lunghezza, e di forma molto simile a quella visibile lungo il fianco meridionale della chiesa (oggi ingresso unico). Il celebre monumento di re Ladislao di Durazzo ad Est e la Cappella d'Ottino Caracciolo ad Ovest dovettero naturalmente impedire l'abbattimento di quest'ambiente d'età durazzesca, e costituiscono ulteriori ostacoli per l'architetto cinque-

centesco, il quale fu costretto a posizionare l'asse maggiore diagonalmente alla navata, cosicché l'entrata è piegata verso Est, soluzione di ripiego ma d'effetto gradevole (cfr. fig. 8). Questo più antico ambiente si configurava esternamente come un cubo, probabilmente d'altezza ridotta rispetto all'attuale, che Rosa Sabatino ritiene essere l'antica sagrestia, ipotesi verosimile per la posizione occupata all'interno dello spazio sacro (cfr. nota 10). La cupola ed il lanternino Caracciolo di Vico, innestati sulla sommità del cubo, dovettero pertanto costituire fin dall'origine le uniche parti dell'edificio visibili dalla città, ma bastanti a segnalare il potere della famiglia nel seggio di Capuana.

Davanti a tali difficoltà tecniche, la figura geometrica dell'ottagono si presentava da un lato come una soluzione ricca d'implicazioni iconologiche, in quanto forma direttamente derivante dal cerchio,<sup>11</sup> dall'altro come la più acconcia a rimodellare lo spazio. Ciononostante è significativo che la cappella venisse percepita dal visitatore come una struttura di forma tonda, poiché di fatto l'illusione che lo spazio sia circolare è davvero molto abilmente provocata dall'architetto sia

col ricorso ad elementi particolarmente aggettanti, che celano qualunque smussatura (per esempio gli alti basamenti a sostegno delle poderose semicolonne), sia attraverso l'uso di un tamburo circolare e la decorazione della cupola a cassettoni decrescenti verso il centro, replicata nelle tarsie marmoree della pavimentazione (fig. 7).

#### LA CAPPELLA NELLA LETTERATURA ANTICA E MODERNA

La più antica menzione del nostro sacello si deve a Pietro Summonte, che per primo ci restituisce i nomi dei maestri responsabili del disegno generale e di gran parte dell'esecuzione dell'Altare dell'Epifania, vale a dire Bartolomé Ordóñez e Diego Silóee.<sup>12)</sup> Assai significativo sembra il fatto che il ricordo della cappella, nella *lettera* del Summonte a Marcantonio Michiel, cada subito dopo quello di opere toscane, vale a dire gli altari che Antonio Rossellino (1427/8–1479) e Benedetto da Maiano (1441–1497) avevano scolpito per la chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, e la Cappella Carafa di Santa Severina nella chiesa di San Domenico Maggiore, opera dei fiesolani Andrea Ferrucci e Romolo Balsimelli: l'impressione è che l'umanista abbia instaurato una continuità ideale tra gli esempi d'arte toscana e la Cappella Caracciolo. La posizione occupata da quest'ultima all'interno della *lettera* risponde, infatti, non già ad un principio strettamente cronologico, ma piuttosto ad uno storico-stilistico. È come se il Summonte avesse perfettamente inteso quali fossero le vicende artistiche chiave che, nel corso d'un cinquantennio, avevano portato l'arte napoletana alla progressiva conquista del Rinascimento maturo. E che la nostra cappella si ponga al culmine di questo processo pare sia avvertito dall'umanista allorché, nel riferire dell'altare Caracciolo di Vico, egli sente l'esigenza di spendere parole per il contesto architettonico in cui esso si trova, cosa che non accade per le ancone di Monteoliveto, come ebbe a notare Roberto Pane.<sup>13)</sup> Nel definire il sacello «di opera dorica», infatti, il Summonte sottolinea un particolare stilistico per niente consueto a quei tempi nell'ambiente architettonico napoletano, e il cui uso dovette pertanto essere avvertito come assoluta novità. Giorgio Vasari, che a Napoli avrebbe soggiornato nel 1544 e che proprio per la chiesa di San Giovanni a Carbonara dipinse una tavola con il 'Crocifisso', attribuisce poi il 'San Giovanni Battista', realizzato per la nicchia sinistra della conca Caracciolo (e trafugato nel 1974), a Girolamo Santacroce. Il fatto che Vasari nelle sue due edizioni delle *Vite* (la *Torrentiniana* del 1550 e la *Giuntina* del 1568) menzioni la cappella — sebbene solo brevemente e nel contesto più generale della vita dello scultore napoletano — sembra di per sé assai significativo, considerando quanta poca attenzione egli ponesse alle cose meridionali. Nel ricordare inoltre il sacello come «un tempio tondo, partito in colonne e nicchie, e dentrovi sepolture con intagli, molto con diligenza lavorati»,<sup>14)</sup> lo scrittore aretino sembra

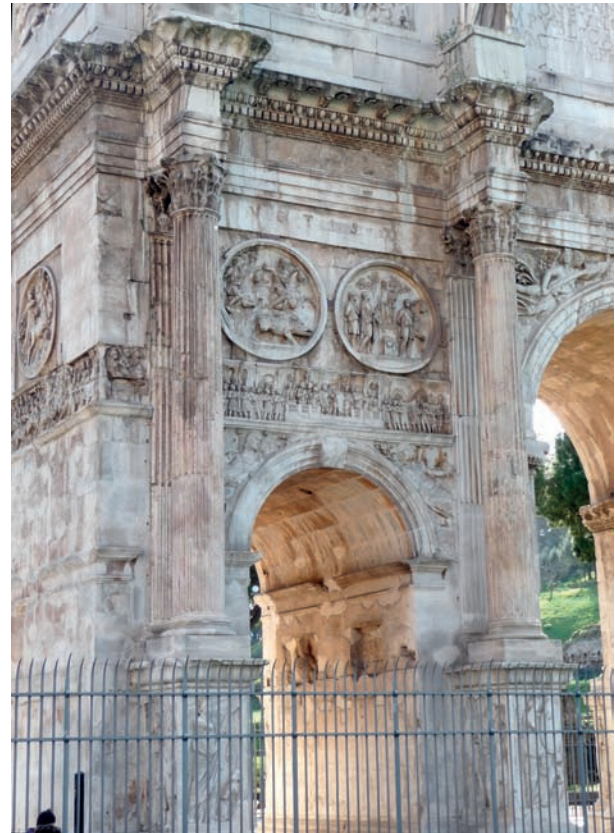
individuare in maniera significativa le principali caratteristiche sia iconologiche che strutturali, vale a dire la funzione di tempio a pianta centrica e naturalmente la poderosa travata ritmica: e dovè essere proprio tale combinazione di travata ritmica d'ordine dorico e pianta centrale, in un edificio di marmo, a richiamare alla mente del Vasari una delle strutture paradigmatiche del primo Cinquecento romano, vale dire il Tempietto di San Pietro in Montorio di Donato Bramante (1502–1508/1512 circa).<sup>15)</sup> Alcune soluzioni adottate dal nostro architetto sarebbero, in effetti, impensabili se non si gettasse uno sguardo alle invenzioni della Roma dei papi della Rovere e Medici, allorché ebbe inizio l'*aemulatio veterum* in un'accezione monumentale e archeologica.

Per un veloce ragguaglio dei più significativi contributi che, a partire dalla prima metà del secolo scorso, hanno riguardato la nostra cappella, iniziamo con la fortunata proposta di Roberto Pane, che negli anni trenta del secolo scorso — e sulla scia d'una precedente ipotesi di Ettore Bernich — credette di poter assegnare il disegno del nostro sacello a Giovan Tommaso Malvito;<sup>16)</sup> l'attribuzione nacque dal fraintendimento d'un documento d'allogagione dal quale s'apprende che il 13 agosto del 1517 lo scultore risulta impegnato a lavorare nel sacello di Giovannello de Cuncto (†1516) in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Giovan Tommaso s'obbligava «a fare la dicta cappella con le infrascripte opere de marmore gentile, fina, et de quella bianchezza et bontà che sono li archi de la cappella del signor Galianzo Caraculo, constructa in la venerabile ecclesia de Sancto Joanne ad Carbonara de Neapoli».<sup>17)</sup> Già Adolfo Venturi respinse quest'attribuzione, sostenendo che il documento non offriva «al decoratore se non l'esempio da imitare»,<sup>18)</sup> la qual cosa sembra esser frequente nei documenti d'allogagione del Rinascimento. È altresì rilevante che nel documento non si faccia alcun riferimento all'architettura della nostra cappella, ma semplicemente al materiale da utilizzarsi, vale a dire alla bianchezza e ricchezza del marmo di Carrara.

Il Venturi propose allora d'assegnare il progetto all'Ordóñez, poiché nella conca d'altare, attribuita al burgalense, ritorna lo stesso disegno della travata ritmica. L'ipotesi attributiva riscosse largo consenso nella prima metà del secolo scorso,<sup>19)</sup> allorché si pose l'attenzione su una notizia riferita nell'Ottocento da Giuseppe Campori e riguardante una partita di novantatré «carrate» di marmo «somministrate» all'Ordóñez alla fine del 1517.<sup>20)</sup> Tale quantità di marmo sarebbe servita al maestro castigliano per l'edificazione dell'invaseo del sacello Caracciolo di Vico; tuttavia dal sunto del documento notarile, così come tramandato dal Campori, s'intuisce che lo scultore si trovava a Napoli, ma non che la «consegna» avrebbe avuto luogo nella stessa città. Pare ormai certo, inoltre, che il marmo ordinato fosse destinato alla costruzione dell'imponente trascoro della Cattedrale di Barcellona, per il quale l'Ordóñez ricevette la commissione il 7 maggio dello stesso anno.<sup>21)</sup> Infine, alla fine del 1517 la trava-



10 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCILO DI VICO, INTERNO  
INTERCOLUMNIO  
(foto Autrice)



11 – ROMA, ARCO DI COSTANTINO, PARTICOLARE  
(foto Autrice)

ta ritmica e il varco d'ingresso — vale a dire tutta la parte di marmo del sacello — dovevano esser già del tutto concluse, come dimostrato dal citato documento de Cuncto, acclarato *ante quem* per la conclusione dei lavori alla parte tettonica.

È solo negli anni settanta del secolo scorso che si apre decisamente la strada romana. Wolfgang Lotz, accanto alla cappella che Raffaello ideò per Agostino Chigi presso la chiesa romana di Santa Maria del Popolo, ritenuta a ragione vicina al nostro sacello «in form and function»,<sup>22)</sup> richiama il Tempietto di San Pietro in Montorio, e non da ultimo la Santa Casa di Loreto, entrambe opere riconducibili al genio di Donato Bramante.<sup>23)</sup> Una pista interessante viene poi additata da Charlotte Nichols, l'unica studiosa ad aver dedicato uno studio monografico alla questione dell'architettura della nostra cappella: sulla scia di Anthony Blunt, la Nichols aggiunge alla rosa d'artisti che avrebbero contribuito al disegno il nome di Giuliano da Sangallo (1445–1516). Nell'opinione della Nichols il progetto sarebbe un'interpretazione ad opera dei due burgalensi, ed in particolare di Diego Silóee, d'un disegno sangallescico che Galeazzo o gli scultori si sarebbero procurati a Roma.<sup>24)</sup> Ma «while one feels the guiding hand of Giuliano da Sangallo in the adaptation of the circular

plan, triumphal scheme, choice of Doric order and marble decoration, one senses, too, the intervention of another hand».<sup>25)</sup> E sarebbe, infatti, proprio l'intervento del Silóee, «fluent in but not a native speaker of the High Renaissance classical language»,<sup>26)</sup> a spiegare l'eccentrica combinazione di motivi all'antica, così come «the inability to arrive at a harmonious synthesis of forms and proportions».<sup>27)</sup> In realtà la disarmonia delle proporzioni della nostra cappella deriva invece dal fatto che l'architetto decise di sfruttare tutta l'area a disposizione della preesistenza durazzesca per ottenere uno spazio il più possibile monumentale, anche a spese della perfetta regolarità delle parti. Vi sono poi diverse ragioni per respingere un intervento dei due burgalensi nel disegno dell'architettura come vedremo più avanti nel testo.<sup>28)</sup>

Cionondimeno rimane interessante il suggerimento del nome di Giuliano da Sangallo, non in quanto materiale ideatore, ma piuttosto come artista il cui vocabolario dovette essere parte del bagaglio conoscitivo dell'architetto prediletto da Galeazzo. Nel corso dei decenni passati, numerosi contributi storiografici hanno accostato alla cappella del signore di Vico una serie di studi d'opere e di dettagli decorativi dell'antichità classica di mano di Giuliano: il progetto per la

loggia dei suonatori papali, datato al 1504; la rotonda progettata presso il monastero fiorentino di Cestello, e soprattutto alcuni disegni per la facciata di San Lorenzo, dove ritorna il motivo della travata ritmica scandita da colonne d'ordine dorico; diversi disegni raccolti nel *Codice Barberiniano* e nel *Taccuino Senese*. Sono tutti studi che mostrano riflessioni su tre principali temi, i quali trovano una perfetta sintesi nella nostra cappella, vale a dire il motivo della pianta centrale, massima aspirazione per l'artista del Rinascimento, quello dell'arco di trionfo, e il maschio ordine dorico, interpretato tuttavia nella sua accezione decorativa ellenistica piuttosto che tuscanica.<sup>29)</sup>

Ma non si tratta d'individuare una corrispondenza precisa tra un progetto sangallescico e l'edificio napoletano, quanto piuttosto di definire un'atmosfera culturale di cui l'architetto della cappella dovette essere partecipe, spinto in parte dal suo personale stile artistico ed in parte dalla consapevolezza che la fantasia decorativa con cui Giuliano interpretava l'antico doveva essere ben gradita alla nobiltà di Napoli, come ebbe a dire Giorgio Vasari, individuando una particolarità del gusto partenopeo, «attesoché quella città molto costuma fare di marmi lavorati le cappelle e gli ornamenti di esse».<sup>30)</sup> Il tipo di confronti sopracitati, inoltre, se da un lato pone l'accento sul carattere particolarmente scultoreo e decorativo della nostra cappella "sangallescica", dall'altro tende a trascurare non solo che l'architetto dovette conoscere da vicino e studiare quegli stessi modelli antichi cui si rivolgeva l'attenzione del Sangallo, ma anche che egli poté essere spinto all'imitazione di tali modelli da motivazioni non esclusivamente riconducibili alla sua formazione in senso sangallescico.

Un buon esempio per illustrare questo punto ci è offerto proprio dalla travata ritmica del sacello, l'impressione che s'evince dall'osservazione del partito architettonico della cappella messa a confronto con l'Arco costantiniano (figg. 10 e 11) è che il nostro architetto — parimenti al Sangallo nella specifica commissione della loggia dei suonatori papali — abbia studiato e riproposto il modello con profondo spirito antiquario piuttosto che reinterpretarlo, in parte semplificandolo, ma allo stesso tempo reinventandolo, al pari di Bramante nel Tempietto, e poi di Raffaello nella Cappella Chigi. Il confronto col modello antico coinvolge non solo la scelta dei dettagli decorativi (si vedano per esempio gli angeli reggiface, i motivi circolari iscritti in pannelli quadrati e le targhe ansate rettangolari),<sup>31)</sup> ma l'intera concezione tettonica. Le colonne semi-scanalate poggianti su alti piedistalli; le imposte a sostegno dell'arco centrale, che si prolungano negli intercolumni laterali a definire l'altezza dei fornic minori, quest'ultimi corrispondenti alle nicchie della travata ritmica; la chiave di volta embricata a decorazione delle tre arcate cieche, e la specifica disposizione sintattica dei motivi decorativi appena citati negli intercolumni sono riproposte secondo un medesimo ritmo nell'Arco romano e nella cappella partenopea. Tale confronto suggerisce una conoscenza ed uno

studio diretto del modello antico; suggerisce in particolare modo che dietro un progetto di tale portata dovette celarsi la triade committente — consulente — architetto: è più che plausibile, infatti, che l'*imitatio* (più che l'*emulatio*) dell'arco dell'imperatore Costantino venisse coscientemente proposta all'architetto dallo stesso Galeazzo, interessato a rendere immediatamente riconoscibile l'esemplare antico. Al corinzio degli archi imperiali fu poi preferito l'ordine dorico — con colonne di tipo greco, caratterizzate dall'occorrenza di scanalature a spigolo vivo, secondo una tipologia molto di rado messa in opera nel Rinascimento, ma descritta da Vitruvio<sup>32)</sup> — che meglio s'addiceva all'esaltazione d'un uomo d'armi quale fu Galeazzo Caracciolo:<sup>33)</sup> la fama e le fortune del committente della nostra cappella sono infatti legate alla celeberrima e vittoriosa battaglia d'Otranto del 1481 contro i Turchi infedeli, in occasione della quale Galeazzo, allora ventunenne, si distinse come generale delle truppe aragonesi.<sup>34)</sup> Egli apparteneva a quella nobiltà di seggio che, a partire dalla regno d'Alfonso I (1442-1458), aveva tratto fortuna non già dal possesso di terre, ma dalla carriera amministrativa e militare svolta alle strette dipendenze della corona. La citazione dell'Arco di Costantino bene s'addiceva, dunque, alla celebrazione-trionfo della cultura cristiana, pur sempre tuttavia nel segno della continuità con lo spirito classico-pagano, massima aspirazione per la cultura umanistica.

Basterebbero probabilmente queste considerazioni sul vocabolario architettonico a respingere l'ipotesi di Roberto Pane, che ancora negli anni settanta del Novecento prospettava come «non impossibile»<sup>35)</sup> l'eventualità che proprio Donato Bramante potesse essere l'architetto della Cappella Caracciolo di Vico. Per lo studioso, Bramante avrebbe potuto fornire il disegno della travata ritmica già nel 1499, dunque ancor prima della realizzazione del Tempietto di San Pietro in Montorio, dove per la prima volta l'architetto urbinato utilizza tale partito in uno spazio centrico. Ipotesi, questa, che se da un lato pone l'accento sul carattere bramantesco dell'edificio almeno per ciò che concerne l'idea tettonica, dall'altro può essere agevolmente respinta sia su un piano più strettamente linguistico — dal momento che, come appena visto, il vocabolario utilizzato denuncia una predilezione per gli aspetti decorativi estranea al Bramante — che cronologico: il 1499 è, infatti, data troppo precoce per l'inizio dei lavori, chiunque sia il padre del progetto.<sup>36)</sup>

Difficilmente spiegabile appare invece la proposta di Ferdinando Bologna, il quale, in un articolo comparso nel 1988, prospettò l'intervento dello spagnolo Pedro Machuca che, tra il 1515 e il 1516, proprio nella nostra cappella avrebbe svolto la sua prima esperienza in campo architettonico.<sup>37)</sup> La tesi del Bologna è stata riproposta in tempi recenti da Pierluigi Leone de Castris, secondo il quale lo spagnolo dal 1510 circa avrebbe soggiornato in Italia, facendo la spola tra Roma e Napoli; nella città vicereale avrebbe fornito non solo il disegno del sacello, ma anche ideato i profeti in stucco che decorano il tamburo.<sup>38)</sup> Tuttavia, non

solo è difficile, allo stato attuale, sostenere con certezza un soggiorno napoletano dell'artista, ma è lecito domandarsi per quale motivo Galeazzo Caracciolo avrebbe dovuto rivolgersi, per un'opera così importante, ad un pittore: l'attività d'architetto del Machuca — padre del progetto del Palazzo di Carlo V a Granada (1528–1637) — sembra maturare, infatti, solo alla fine degli anni venti del Cinquecento. Che poi la nostra cappella manifesti coincidenze di natura formale con un progetto per la *portada* occidentale dello stesso palazzo (soprattutto per la decorazione plastica) come a ragione notato dagli studiosi sopra citati,<sup>39)</sup> non prova altro che una sostanziale comunità di gusto tra il maestro toledano e l'architetto del sacello, in un senso romano e specificamente sangallesco.<sup>40)</sup>

Sintomatico d'una certa tendenza della storiografia napoletana è che, l'anno stesso dell'intervento del Bologna, Francesco Abbate abbia assegnato il progetto del sacello ad un altro spagnolo, questa volta Diego Silóee. Nell'opinione di Abbate, Diego sarebbe il destinatario principale della commissione dell'Altare dell'Epifania, essendo l'autore della gran parte di esso: l'Ordóñez si sarebbe associato solo in un secondo momento, ed ancora il Silóee avrebbe diretto i lavori alla partenza del compagno da Napoli nel 1517, cagionata dalla necessità d'adempiere le richieste della ben più attraente committenza spagnola.<sup>41)</sup> Ma, se così fosse, pare assai strano che il Silóee abbia lasciato al suo conterraneo l'esecuzione della parte più simbolica dell'intera cappella, cioè l'«Epifania» della cona d'altare, concordemente assegnata dalla critica all'Ordóñez. L'attribuzione di Abbate è con decisione respinta dal Tafuri sul piano stilistico, giacché non esisterebbe alcuna realizzazione architettonica del Silóee che lasci intravedere una maniera così aderente all'antico, quale si concretizza nella Cappella Caracciolo di Vico.<sup>42)</sup> A questa confutazione si potrebbe obiettare che nella madre patria la lezione italiana dello scultore dovette esser condizionata dal peculiare gusto spagnolo.<sup>43)</sup> Tuttavia, come nel caso del Machuca, non ci si spiega il motivo per il quale il nostro committente dovesse rivolgersi ad un artista ancor privo d'esperienza d'architetto, tanto più che l'edificazione della cappella imponeva, come s'è visto, la risoluzione di questioni tecniche non facili.

#### LA SEPOLTURA NEL “SEGGIO” NAPOLETANO, ED UN'IPOTESI SU UN MODELLO PALEOCRISTIANO

Non esiste fonte o guida cinquecentesca che non citi anche solo brevemente la nostra cappella e non spenda per essa parole di elogio. «Superba et bellissima» la dice Pietro de Stefano nel 1560, mentre il descrittore delle «meraviglie» di Napoli Giovanni Tarcagnola parla nel 1566 della «sua incredibile vaghezza e magnificentia», tali da lasciare «l'animo di chi la mira e la considera assai soddisfatto e contento».<sup>44)</sup> nessuna di esse, tuttavia, fornisce ulteriori indizi utili a definire l'identità del nostro architetto.<sup>45)</sup> A partire dalla secon-

da metà del secolo sono invece numerose le notizie rintracciabili sui suoi committenti, e non poteva esser altrimenti, appartenendo essi ad una delle famiglie più potenti della Napoli vicereale. Dopo la vittoria ottenuta ad Otranto, Galeazzo aveva avuto ancora occasione di distinguersi nel 1494, essendo stato incaricato d'assoldare militi che bloccassero la discesa di Carlo VIII; due anni dopo gli era stata venduta da Ferrante II la terra di Vico in Capitanata. La scienza nelle armi, ma in special modo la fedeltà alla causa aragonese, furono sicuramente cagione delle sue maggiori fortune, sicché le sue sorti non mutarono neppure al tramonto della dinastia alfoncina: nel 1505 il Cattolico gli confermò tutti i privilegi, e il signore poté così assicurare un futuro d'agiatazza economica ai suoi eredi. La costruzione d'un sacello funerario per sé e per la propria famiglia rispondeva certamente all'ambizione di palesare il potere acquistato nel corso d'un ventennio nel seggio di Capuana, di cui egli era uno dei più prestigiosi maggiorenti.

Studi recenti hanno particolarmente insistito sull'intima relazione che sembra sussistere tra la dislocazione d'edifici privati, quali la cappella di famiglia e la *domus*, ed i singoli seggi d'appartenenza nella Napoli quattro-cinquesca: vi sarebbe pertanto una tendenza a concentrare tali costruzioni in queste regioni urbane, vere e proprie roccaforti politico-amministrative per l'aristocrazia napoletana.<sup>46)</sup> Esse costituivano l'esplicita manifestazione della presenza di un *clan* familiare in un particolare territorio, e dunque del potere ivi esercitato. Così si scopre che la dimora urbana dei Marchesi di Vico era situata a pochi metri da Santa Maria Donnaregina,<sup>47)</sup> altra importante chiesa del seggio di Capuana e luogo di sepoltura dei genitori di Galeazzo.<sup>48)</sup> La scelta del sito per sé cadde invece su San Giovanni a Carbonara. In Donnaregina infatti mancava una adeguata superficie edificabile essendo annessa ad un convento femminile di clausura: sarebbe venuta, pertanto, meno la completa visibilità, ragion d'essere principale d'un sacello gentilizio così ambizioso. Non è raro inoltre che «i singoli rami di un casato, resisi indipendenti e desiderosi di affermarsi sul territorio, scelgano chiese differenti per potersi costruire una propria storia autonomamente».<sup>49)</sup> Ed è quello che s'immagina sia capitato proprio a Galeazzo, che per di più nella chiesa agostiniana poteva usufruire d'uno spazio assai ambito per l'erezione del sacello, vale a dire l'area prossima all'altar maggiore. Con la concessione d'un tale ambiente da parte dei padri agostiniani, Galeazzo s'aggiudicò, infatti, un posto d'onore a fianco non solo d'un suo antenato, quale fu Sergianni Caracciolo — a distanza d'un secolo ancor vivo nell'immaginario collettivo, e la cui monumentale cappella ottagonale dietro il presbiterio s'impondeva come vero e proprio *landmark* nel panorama cittadino — ma, addirittura, dell'ultimo dei sovrani durazzesco-angioini: a tergo dell'altar maggiore, addossata alla parete presbiterale, e secondo l'illustre precedente offerto dal monumento di re Roberto in Santa Chiara, infatti, sorgeva e sorge tutto-

ra la colossale tomba di re Ladislao di Durazzo (1386–1414), fatta erigere da sua sorella Giovanna II (1414–1435). Non solo il “dove” ma anche “con chi” essere seppelliti era questione di grande rilevanza nell’erezione d’un sacello privato.<sup>50)</sup>

Si delinea con sempre maggiore chiarezza l’ambizione e la molteplicità di significati iconologici che dovettero entrare in gioco nell’ideazione della nostra cappella: e non sembrerebbe azzardato ipotizzare che nello scegliere tale luogo all’interno di San Giovanni a Carbonara il nostro committente si sia ispirato ad illustri modelli di derivazione paleocristiana. La concezione d’un edificio a pianta circolare, che fosse adibito a cappella funeraria e ad esaltazione d’un uomo illustre, trova le sue radici nell’idea dei mausolei che numerosi popolarono le campagne romane e campagne, e che tanto attirarono la curiosità degli artisti del Rinascimento, come testimoniano i disegni pervenuti. Accadde che tali strutture venissero imitate o riutilizzate a partire dal IV secolo: esse non erano tuttavia isolate, ma si tendeva ad annetterle ad edifici religiosi cristiani. A Roma il mausoleo d’Elena era collegato alla chiesa dei Santi Marcellino e Pietro; il mausoleo di Costanza era addossato al narcece della basilica di Sant’Agnese, e a sinistra del transetto della basilica costantiniana di San Pietro erano presenti ben due rotonde. Direttamente comunicante con lo spazio sacro era la rotonda occidentale, con ogni probabilità voluta dall’imperatore Onorio all’inizio del V secolo, trecento anni dopo destinata al culto cristiano e dedicata a santa Petronilla. Accanto ad essa si levava un altro mausoleo risalente al principio del III secolo, ed in seguito dedicato a sant’Andrea.<sup>51)</sup> Dunque, il mondo paleocristiano offriva esempi di strutture a pianta circolare annesse al presbiterio d’una chiesa, sito particolarmente ricercato, poiché si credeva che la vicinanza al luogo di sepoltura del santo avrebbe permesso un passaggio privilegiato nel regno dei cieli. La coincidenza con la Cappella Caracciolo di Vico è davvero straordinaria e, probabilmente, solo Firenze offriva qualche esempio simile: comunicante direttamente col presbiterio di San Lorenzo fu progettata da Brunelleschi la Cappella Medici, per la quale fu scelta una pianta quadrata, direttamente derivata dal cerchio. Quasi cento anni dopo Michelangelo innalzò a Nord del presbiterio della stessa chiesa il nuovo pantheon della famiglia Medici.

La Cappella Caracciolo di Vico si presenta dunque come una precocissima imitazione di gloriosi esempi della Roma paleocristiana, che dovettero ben servire le esigenze di Galeazzo, desideroso con la costruzione del proprio *martyrion* di restituire ai posteri l’immagine di sé come *vir triumphalis*, campione della fede cristiana, vittorioso condottiero contro i Turchi infedeli.

Va notato che la stessa Napoli offriva precedenti iconologici di simile natura certamente ben noti a Galeazzo Caracciolo. La cappella funeraria voluta dal cardinale Oliviero Carafa (1430–1511) nella Cattedrale — di sicuro il progetto più ambizioso realizzato a Napoli nel sedicesimo secolo per la ricchezza decorativa del

suo interno nonché per le implicazioni ideologiche, trovandosi ad essere, per la posizione occupata, insieme cappella privata e succorpo della principale chiesa della città — è ispirata alla *confessio* paleocristiana.<sup>52)</sup> Non è strano pertanto immaginare che Galeazzo Caracciolo abbia voluto instaurare un dialogo anche con quest’illustre precedente, e che la fama d’un luogo tanto rinomato abbia attirato l’attenzione degli artisti che soggiornavano a Napoli. Tra la cappella del signore di Vico ed il Succorpo napoletano non sussistono per la verità significative analogie di natura tettonica, rispondendo i due edifici, anche per ragioni cronologiche, a canoni estetici differenti, ma qualche affinità potrebbe esser colta relativamente alla loro decorazione plastica. Il motivo nient’affatto frequente dei putti reggitemma a decorazione d’un sottarco così come si realizza nel nostro sacello ritorna per ben tre volte nella cappella del cardinale Carafa: nel sottarco della nicchia absidale e nell’intradosso delle due finestre strombate ai suoi fianchi (*figg.* 12 e 13).

#### IL COMMITTENTE E L’UMANISTA: GALEAZZO CARACCILO E IACOPO SANNAZZARO

Significati pagani e cristiani convivono in assoluta armonia, spingendo a caldeggiare l’ipotesi già avanzata che Galeazzo Caracciolo — uomo d’armi più che di lettere — dovette giovare dei preziosi consigli di Iacopo Sannazzaro:<sup>53)</sup> la figura di Galeazzo personifica quell’ideale di nobile tratteggiato dal maestro del Sannazzaro, Giovanni Pontano, in alcuni suoi trattati sulle virtù civili. Alla *magnificentia* (nel senso letterale del “fare grandi cose”) l’umanista dedicò un intero scritto, definendola virtù fondamentale d’ogni uomo illustre, il quale affidava agli edifici il compito d’attestare la propria grandezza. La dignità delle opere era suggerita «ex amplitudine, materiae prestantia, ornatu, perennitate artificioque»: tra le costruzioni private, i palazzi, le ville e i sepolcri, quest’ultimi fondamentali per la loro funzione civile, poiché «vim habent excitandi ad virtutem et gloriam, praesertim ubi benemeritis posita sunt».<sup>54)</sup> Il sacello che Galeazzo volle per la sua famiglia non tradisce nessuna di queste aspettative: al bianco marmo fu affidato il compito di suggerire la durezza e l’incorruttibilità della struttura, e dunque del suo messaggio.

Diverse sono le fonti antiche che testimoniano i rapporti intercorsi tra il nostro committente ed il Sannazzaro. Con certezza essi si conoscevano già dal 1487, allorché l’umanista effettuò un pagamento al signore per conto del Duca di Calabria,<sup>55)</sup> ma è possibile che i rapporti fossero iniziati qualche anno addietro, grazie alla mediazione del fratello del signore di Vico Giovan Francesco, poeta di rime, già nel 1481 legato al Sannazzaro.<sup>56)</sup> È possibile, inoltre, che l’umanista abbia accompagnato il Duca di Calabria durante l’impresa d’Otranto.<sup>57)</sup> Ancora a Galeazzo Caracciolo egli dedicava un componimento nel secondo libro degli *Epigrammata*;<sup>58)</sup> nel 1577 Ferrante Caracciolo, conte di



12 – NAPOLI, CATTEDRALE, CAPPELLA DI OLIVIERO CARAFA, PARTICOLARE DELLA STROMBATURA A NORD DELLA NICCHIA ABSIDIALE  
(foto Autrice)

Biccari e nipote del signore di Vico, stendeva una storia genealogica delle famiglie Caracciolo e Carafa, dove ci restituisce la notizia della paternità sannazzariana dell'iscrizione dedicatoria alla Vergine *Coeli Regina*:<sup>59)</sup> sono proprio questi gli anni in cui il Sannazzaro andava elaborando il *De Partu Virginis*, poi pubblicato nel 1526, tema scelto come fulcro iconografico dell'intero edificio. Infine, a testimonianza degli affettuosi rapporti intercorsi tra i due, la morte del signore di Vico sarebbe stata ricordata dall'umanista con queste parole, in una *lettera* inviata a Roma ad Antonio Seripando, segretario del cardinale Luigi d'Aragona: «Di me ben la prego mi perdone se son breve, ché alla indisposizione del corpo si è adiunta quella de l'animo: perdo il S.r Galeazzo Caracciolo, e basta».<sup>60)</sup>

Dell'intervento del Sannazzaro in un'impresa architettonica ci è pervenuta una ben nota testimonianza: si tratta del già citato documento di allogazione de Cuncto, dove egli compare come supervisore dei lavori affidati allo scultore Giovan Tommaso Malvito e — non a caso — al fianco di Giovanni Donadio da Mormando, vale a dire il principale architetto della Napoli vicereale, ricordato dalla storiografia antica e moderna come l'unico artista che fu in grado d'assorbire la lezione dei maestri forestieri, e che per primo si sarebbe dedicato «in tutto all'imitazione e misura delle cose antiche».<sup>61)</sup> E fu proprio tale gioco di relazioni personali a spingere nel 1991 Isabella Di Resta ad annoverare la Cappella Caracciolo di Vico nel catalogo di quest'architetto: il fatto che il Donadio venisse menzionato nel documento de Cuncto, dove gli archi della Cappella Caracciolo di Vico vengono indicati come modello da imitare, sembrò alla studiosa indizio sufficiente a non escludere «un'eventuale paternità del Mormando».<sup>62)</sup>

L'ARCHITETTO E L'UMANISTA: GIOVANNI DONADIO DA MORMANDO E IACOPO SANNAZZARO ESECUTORI DEL DISEGNO DELLA CAPPELLA CARACCIOLO DI VICO

Il soggiorno napoletano di Giovanni Donadio da Mormando, località della provincia cosentina, dovette avere inizio nel 1483: l'indicazione cronologica si ricava da un documento datato al 23 dicembre del 1513, col quale gli fu accordata la cittadinanza onoraria di Napoli, concessa solo a chi avesse dimorato nella città vicereale per trenta anni.<sup>63)</sup> Nel primo ventennio della sua carriera il Donadio è attestato esclusivamente in qualità d'organaiolo, arte che potrebbe aver appreso dal valente maestro Lorenzo Ugolini da Prato, al servizio di Ferrante I d'Aragona.<sup>64)</sup> Con la sua attività di costruttore d'edifici religiosi e civili ebbe inizio a Napoli il rinnovamento del linguaggio architettonico in senso pienamente rinascimentale. Nel 1535 con queste parole Benedetto Di Falco riferisce dell'artista:

«Da poi, a poco a poco edificaronsi bei e magnifici palazzi alla foggia moderna secondo l'antica architettura dorica, corintia e toscana incominciata da messere Giovan Normanno fiorentino, il quale edificò il suo palazzo dirimpetto San Gregorio,<sup>65)</sup> e 'l palazzo del signor Ferrando di Sangro, ne' cui artificiose bellissime fenestre fabricò que' ripari li quali da' latini sono detti plutei».<sup>66)</sup>

All'errore sull'origine fiorentina dell'artista dovette contribuire il fatto che le persone con cui egli intrattene i più significativi rapporti socio-economici appartenevano appunto alla città toscana.<sup>67)</sup> L'invenzione letteraria, tuttavia, come spesso accade, concorre alla comprensione del profilo culturale del nostro architetto, il cui linguaggio appare profondamente debitore dei modi fiorentini. E sebbene non vi siano



13 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCIOLO DI VICO, PARTICOLARE DEL SOTTARCO D'INGRESSO  
(foto Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte)

evidenze documentarie a prova della tradizionale ipotesi d'un suo apprendistato presso Giuliano da Maiano (1432–1490), è sulle opere di quest'ultimo – a più riprese impegnato a Napoli come artista di fiducia del Duca di Calabria durante gli anni ottanta del Quattrocento – che dovette avvenire la primissima formazione del Donadio architetto.<sup>68)</sup> Grazie ad un gioco di relazioni politiche ed economiche particolarmente intensificatesi durante le ultime due decadi del Quattrocento, la città di Napoli s'animò d'opere e personalità in grado di contribuire al suo rinnovamento artistico.

Il soggiorno nel Meridione di Giuliano suggellava in realtà un rapporto con la città partenopea iniziato negli anni sessanta del secolo.<sup>69)</sup> Da urbanista gli fu affidato l'ampliamento della cinta muraria, di cui si conserva la Porta Capuana, e con certezza gli vengono assegnati il palazzo di Alfonso duca di Calabria detto appunto la «Duchessa», il progetto della villa suburbana di Poggioreale, entrambi perduti, ed un intervento nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, poi Sant'Anna dei Lombardi; infine gli viene attribuita la «Conigliera», casino di caccia reale. Ma si può a buona ragione pensare che la sua presenza possa essere estesa a molte altre opere, come suggerito da Isabella Di Resta.<sup>70)</sup> Non è questo il luogo per discutere le singole attribuzioni, ma la strada aperta dalla studiosa rafforza l'idea che il soggiorno di Giuliano fu assolutamente centrale per lo sviluppo dell'ambiente artistico napoletano in termini d'acquisizione delle novità rinascimentali, sviluppo che trovò una continuità nelle figure del veronese fra' Giocondo (1433–1515) — con il quale il Sannazzaro ebbe rapporti, come testimoniano i loro documentati sopralluoghi comuni a Pozzuoli, Mola e Gaeta<sup>71)</sup> — e del senese Francesco di Giorgio Martini (1439–1501). Nel 1494 sia quest'ultimo che

fra' Giocondo furono impegnati nel completamento della villa di Poggioreale. Infine, estremamente importante ai fini del nostro discorso dovette essere il soggiorno nella capitale aragonese di Giuliano da Sangallo (1445–1516), ancora poco indagato dalla storiografia, in parte anche a causa d'una penuria di evidenze documentarie al riguardo. Insomma, una vera e propria colonia d'artisti toscani, rivolta al rinnovamento del linguaggio artistico locale, è frequentata da Giovanni Donadio da Mormando, per il quale, in ogni caso, è lecito supporre un più che probabile soggiorno toscano.

Ma la lettura dell'arte del Mormando non si limita all'evidente debito che essa contrasse coll'arte toscana. Gli studi più recenti hanno proiettato la sua formazione nell'ambiente artistico romano facente capo alle sperimentazioni del Bramante, rilanciando finalmente la notizia — a lungo ignorata oppure ventilata solo come ipotesi — d'un suo soggiorno nell'Urbe:<sup>72)</sup> si deve ad Umberto Caldora il merito d'aver sottolineato nel 1956 l'importanza cruciale d'una copia d'un contratto (già noto dal 1927) stipulato a Napoli il 23 dicembre del 1506, dal quale s'apprende che Mormando realizzò un organo per la chiesa romana di Santa Maria della Pace.<sup>73)</sup> Questo documento rappresenta una prova sufficiente per uscire dal campo delle ipotesi e sostenere con fermezza un soggiorno romano di Giovanni Donadio: alla c. 2v si legge chiaramente che don Gasparo Verellesi, abate della chiesa napoletana di San Pietro ad Aram, presente alla stipula del contratto in qualità di agente per la chiesa romana, si impegnava a «fare condurre lo dicto organo ad le spese de dicto monasterio [Santa Maria della Pace] da Napole in Roma. Et anco fare le spese ali supradicti mastri et alo garzone fra quello tempo che se compo-



14 – NAPOLI – GIOVANNI DONADIO DA MORMANDO: CHIESA DI SANTA MARIA DELLA STELLA ALLE PAPARELLE  
VEDUTA DEL PROSPETTO PRINCIPALE

(foto Autrice)

nerà lo organo in Sancta Maria dela Pace in Roma et darei allogiamento in dicto monasterio». <sup>74)</sup> Il contratto, dunque, prevedeva un periodo di soggiorno romano, durante il quale i maestri napoletani si sarebbero dedicati al montaggio e collaudo dell'organo.

Non sono a tutt'oggi chiare le circostanze che portarono alla sua commissione; in particolare sfugge il ruolo svolto nella vicenda da Oliviero Carafa, fermamente additato da alcuni studiosi quale patrono del progetto. <sup>75)</sup> L'occorrenza nel documento del nome dell'abate di San Pietro ad Aram indurrebbe ad ipotizzare, in prima battuta, che la commissione fosse nata all'interno delle istituzioni facenti capo alla congregazione dei chierici regolari agostiniani, a cui sia la chiesa romana che quella napoletana appartenevano. Sebbene il contratto non faccia alcuna menzione del cardinale, il suo nome è stato esplicitamente accreditato da un erudito seicentesco della statura di Bartolomeo Chioccarelli, assai bene informato dei fatti del

clero napoletano, il quale nella biografia del cardinale afferma «[...] Erexit a fundamentis coenobium Sanctæ Mariæ Pacis, cum organo, paramentis et argenti [...]». <sup>76)</sup> Allo stesso complesso il Carafa lasciò inoltre la sua biblioteca (ora dispersa), in parte ereditata dai canonici regolari della basilica di San Pietro in Vincoli, per la quale, a prestar fede allo scrittore partenopeo, egli avrebbe patrocinato la costruzione di un secondo organo. <sup>77)</sup> La cautela suggerita dalla tardiva testimonianza erudita <sup>78)</sup> nulla toglie d'altronde all'effettivo ruolo di mediazione che il cardinale dovette svolgere nel processo d'acculturazione del Donadio sulle novità romane e, verosimilmente, nella commissione dell'organo in questione. È più che verosimile, infatti, che fosse proprio il Carafa, in qualità di cardinale protettore dei canonici regolari — carica ricoperta probabilmente a partire dal 1488 <sup>79)</sup> — a tenere le fila dei rapporti tra i chierici di Santa Maria della Pace e San Pietro ad Aram, e che i primi usassero suoi fondi

per la realizzazione dell'opera. Il suo nome e quello del Mormando risultano legati al complesso di Santa Maria della Pace, intrecciandosi così all'attività di Donato Bramante, che, oltre al chiostro del complesso romano commissionatogli dal cardinale, entro il primo decennio del secolo aveva dato inizio all'ideazione del tempio del Gianicolo, ancora una volta dietro richiesta d'un committente connesso con Napoli, vale a dire il re Ferdinando il Cattolico, e avviato i lavori per il Cortile del Belvedere, mentre iniziava il nuovo soggiorno romano di Giuliano da Sangallo. Tuttavia il Donadio non dimenticò mai la sua prima formazione, come ben dimostra un'opera matura, vale a dire la chiesetta di Santa Maria della Stella alle Paparelle (1519, *fig.* 14), significativamente accostata dal Pane alla Cappella Pontano, l'opera che con tutta probabilità meglio riflette le aspirazioni artistico-culturali di stampo umanistico dell'ambiente napoletano negli ultimi decenni del quindicesimo secolo.<sup>80)</sup> L'impressione è che in quest'opera il Mormando, non dovendo soddisfare le richieste d'alcun ambizioso committente,<sup>81)</sup> abbia mostrato quale fosse stata l'ampiezza e l'importanza della lezione dei toscani nella Napoli aragonese e, naturalmente, nel suo percorso d'artista. Non si vuole con questo caratterizzare come "fiorentina" invece che "romana" l'arte del Mormando, ma semplicemente evidenziare il fatto che l'opera d'arte necessita di volta in volta d'una lettura che tenga conto certamente del percorso formativo dell'architetto, ma anche di quanti altri fattori intervengono a vario titolo nel processo creativo. Il Mormando è documentato soprattutto come costruttore d'edifici civili al servizio della nobiltà napoletana di seggio, desiderosa d'affermare il proprio ruolo in un momento politico assai delicato in cui una città da capitale d'un regno veniva declassata a capitale d'un vicereame sottoposto alla Spagna. Tale processo d'affermazione e d'ostentazione poteva avvenire anche attraverso l'erezione d'edifici privati, vale a dire il palazzo e il sacello gentilizio. Nei primi decenni del Cinquecento era Roma, con il suo assoluto primato politico, che poteva fornire i più ambiziosi modelli, ed è alla città papale che ad un certo punto il Mormando inevitabilmente si rivolse, spinto dalla sua personale curiosità d'artista, ma anche dalla particolare congiuntura socio-politica. I documenti trasmessici dalle ricerche ottocentesche di Gaetano Filangieri di Satriano ci restituiscono un maestro apprezzatissimo, e molto attivo sia sul fronte dell'attività organica che su quello architettonico.<sup>82)</sup>

Già il toscaneggiante Palazzo di Capua, poi Marigliano (1512–1513),<sup>83)</sup> mostra in effetti un primo aggiornamento su motivi messi a punto a Roma, tuttavia ancora rivolto a forme quattrocentesche. Roberto Pane individuò, infatti, nell'antico portale una rielaborazione del prospetto della cappella voluta da Oliviero Carafa in Santa Maria sopra Minerva:<sup>84)</sup> il varco d'ingresso della cappella romana è inquadrato da un arco a tutto sesto poggiante su due larghe mensole, raccordate mediante alti pulvini a pilastri angolari d'ordine corinzio. A quest'ultimi il Mormando sostituì la lesena ionica con spec-

chiatura, dando alla luce una soluzione che sarebbe diventata tipica del suo linguaggio.<sup>85)</sup> Ma è il Palazzo di Sangro, poi Saluzzo di Corigliano (circa 1506–1514), nell'attuale Piazza San Domenico Maggiore — attribuito al Mormando dal Di Falco in poi — l'opera connotata in genere dalla storiografia antica e moderna come il primo esempio d'architettura partenopea pienamente rinascimentale, questa volta in un'accezione tutta romana.<sup>86)</sup> Numerose e contrastanti sono le ipotesi sull'aspetto originario dell'edificio mormando, di cui a nostro avviso è possibile oggi riconoscere pochissimi dettagli, vale a dire il basamento, le paraste, la trabeazione dorica in piperno del piano terreno, e tracce del cornicione in marmo del piano nobile (*figg.* 15 e 16).<sup>87)</sup> Ciononostante, non è difficile immaginare quanto moderno questo palazzo dovesse apparire agli occhi dei contemporanei, specialmente per l'uso d'una vera e propria trabeazione dorica con metope e triglifi — probabilmente mai prima d'ora apparsa su una facciata partenopea — e per l'occorrenza d'elementi particolarmente aggettanti, come la cornice a cassettoni a coronamento del piano terreno. Ed è proprio una coincidenza di tipo formale tra quest'ultimo dettaglio e la nostra cappella che ha spinto nel 1997 Riccardo Naldi ad accarezzare timidamente la tesi della Di Resta. Lo studioso ha evidenziato che entrambi gli edifici derivano il soffitto della cornice dal Teatro di Marcello:<sup>88)</sup> quest'ultimo presenta una combinazione di due mutuli, il primo che include una losanga contenente una rosetta, l'altro che include tre file di sei gutte (*fig.* 17). Il confronto col monumento romano non è tuttavia così immediato come si è pensato fino ad oggi. I soffitti delle due opere napoletane presentano, infatti, almeno tre dettagli assenti nel Teatro di Marcello, per quanto è possibile constatare dai superstiti frammenti della trabeazione antica così come dagli studi del modello forniti da artisti del Rinascimento.<sup>89)</sup> I due edifici napoletani differiscono per l'occorrenza di quattro addizionali rosette agli angoli del mutulo con losanga e per l'introduzione di altri due mutuli (*figg.* 18–20, 26 e 27).

Lo scandaglio delle fonti grafiche dedicate alla registrazione dell'antico ci permette di fare luce sull'origine di questo lessico. Uno dei tanti modelli di quello che dovette essere un tipo di decorazione assai diffuso potrebbe essere individuato nella Basilica Emilia, altro raro e pertanto imitatissimo esempio di edificio d'ordine dorico, in cui ricorre proprio l'idea del cassettoni della sottocornice decorato da una losanga con rosetta centrale e altre quattro rosette negli spicchi di risulta (*figg.* 21–23).<sup>90)</sup>

Sulla decorazione del soffitto della cornice dell'ordine dorico si pronuncia Leon Battista Alberti, naturalmente ispirato dalle numerosissime testimonianze antiche che egli stesso poteva osservare: «Sopra quest'ultimo si collocano i mutuli, larghi quanto le travi e dello stesso spessore del pavimento: devono essere sistemati in modo che ciascuno corrisponda a una delle sottostanti travi, e devono aggettare di dodici moduli. Le loro estremità vengono tagliate a perpendicolo. In funzione di terminazione, ai mutuli si applli-



15 – NAPOLI – GIOVANNI DONADIO DA MORMANDO:  
PALAZZO DI SANGRO-CORIGLIANO  
PARTICOLARE DELLA TRABEAZIONE DORICA  
(foto Autrice)

ca una gola rovescia dell'altezza di tre quarti di modulo. Negli spazi che dal basso si vedono sporgere tra i mutuli, s'intagliano rosette e fiori d'acanto».<sup>91)</sup>

I fiori d'acanto al posto di rosette compaiono nei mutuli della cornice del soffitto dell'altare Caracciolo di Vico, inoltre arricchiti da quattro borchie angolari (fig. 24) e dall'occorrenza di lingue e di fori di trapano a decorazione del prospetto. Tale cornice sembra replicare un frammento antico registrato in un foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi attribuito



16 – NAPOLI – GIOVANNI DONADIO DA MORMANDO  
PALAZZO DI SANGRO-CORIGLIANO  
PARTICOLARE DEL CORNICE DEL PIANO NOBILE  
(foto Autrice)

a Giovan Battista da Sangallo (GDSU, Arch. 2054r, fig. 25), corredato dalla seguente annotazione: «Questa chornicie doricha si truovò i(n) nuna vingnia dirietro a Termine i(n) Roma», che così prosegue più in basso, in corrispondenza di una base: «Questa basa si truovò cho questa chornicie doricha», ed infine «appresso a Termine de Diocritiano».<sup>92)</sup> La stessa soluzione di sottocornice con rosa e borchie angolari veniva adottata negli stessi anni nel cortile di Palazzo Farnese da Antonio da Sangallo il Giovane (1484–1546), fratello maggiore di Giovan Battista.

Il secondo tipo di variante rispetto all'archetipo consiste nell'introduzione delle frecce e delle saette di Giove. Nella Cappella Caracciolo di Vico questo mutulo svolge la funzione di mezzo modulo utilizzato per colmare lo spazio residuo in corrispondenza dell'oggetto della semicolonna (fig. 20), mentre in Palazzo di Sangro esso decora un intero modulo (fig. 19). In entrambi gli edifici, comunque, ci imbattiamo in un'originale elaborazione di tale motivo, laddove alla classica rappresentazione del fascio di fulmini, frecce, fiamme e ali d'aquila il nostro architetto aggiunge una borchia al centro, che sembrerebbe una patera — simbolo dell'offerta sacrificale al dio — comunemente utilizzata per la decorazione di metope. Semplificato, il motivo ritorna nella sottocornice dell'ingresso della cappella (la patera si è trasformata in un semplice bottone, da cui si dipartono due foglioline, mentre rimane l'invenzione delle fiamme), ancora una volta con la funzione di mezzo modulo in corrispondenza dell'oggetto della cornice (fig. 26). Lo ritroviamo di nuovo in Palazzo di Sangro (fig. 27), in una forma leggermente modificata: alle fiamme si sostituiscono delle foglie che si dipartono da un bottone centrale, secondo un'idea compositiva anch'essa diffusa. Un bel disegno di Alberto Alberti (1525 circa–1598), attento disegnatore dell'antico, ci restituisce proprio questo motivo in combinazione con il mutulo ornato da losanga e rosa



17 – ROMA, TEATRO DI MARCELLO  
PARTICOLARE DEL SOFFITTO DEL GOCCIOLATOIO  
(foto Autrice)



18 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCILO DI VICO, INTERNO, PARTICOLARE DELLA SOTTOCORNICI  
*(foto Autrice)*



19 – NAPOLI – GIOVANNI DONADIO DA MORMANDO: PALAZZO DI SANGRO-CORIGLIANO, PARTICOLARE DELLA SOTTOCORNICI CON IL FASCIO DI GIOVE  
*(foto Autrice)*



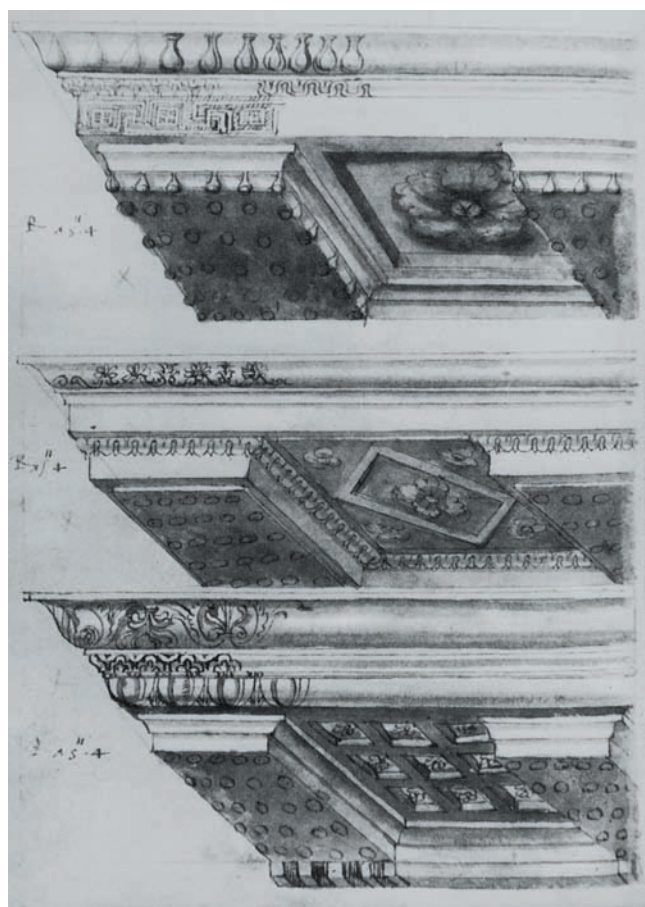
20 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCILO DI VICO, INTERNO PARTICOLARE DELLA SOTTOCORNICI CON IL FASCIO DI GIOVE  
*(foto Autrice)*



21 – ROMA, BASILICA EMILIA, FRAMMENTO DELLA SOTTOCORNICE  
(foto Autrice)



23 – ROMA, TERME DI DIOCLEZIANO  
FRAMMENTO DI SOTTOCORNICE  
(foto Autrice)



22 – SAN PIETROBURGO, ERMITAGE, TACCUINO  
DESTAILLEUR-POLOFZOFF, TRE CORNICI AI SANTI QUATTRO  
CORONATI (ALBUM B, FOL. 21v)

(da I. CAMPBELL, *Ancient Roman topography and architecture*,  
London 2004, 3 voll., II, fig. comp. 230 a p. 630)

(Istituto Nazionale per la Grafica — Gabinetto delle Stampe di Roma, Cod. C, c. 81r, fig. 28), nel contesto non già del dorico, ma del corinzio, ricavandone il modello ancora una volta dalle terme di Diocleziano, precisamente dal *calidarium*, distrutto nel 1589.<sup>93)</sup>

Il tema delle saette come decorazione della sottocornice dell'ordine dorico, in associazione al mutulo decorato da tre file di sei gutte, ha un'origine iconografica ben precisa; è Vitruvio, infatti, a raccomandarne l'uso:

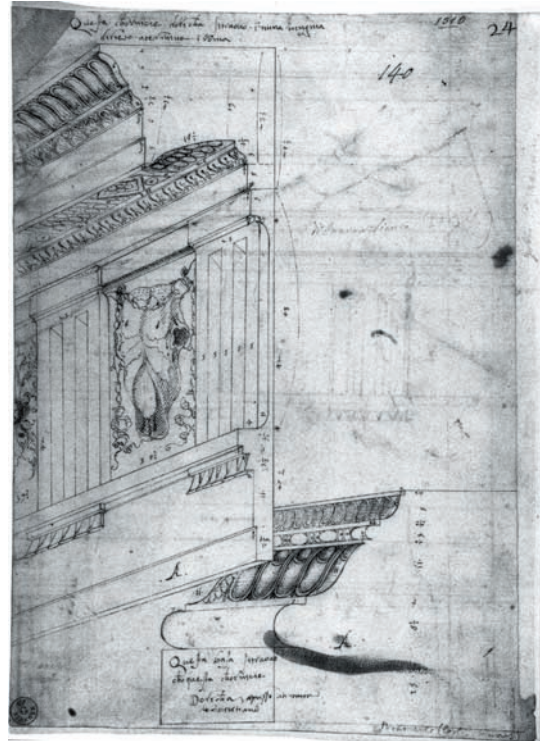
«Triglyphi capitula sexta parte moduli sunt faciunda. Supra triglyphorum capitula corona est conlocanda in proiectura dimidia et sextae partis habens cymatium doricum in imo, alterum in summo. Item cum cymatiis corona crassa ex dimidia moduli. Dividendae autem sunt in corona ima ad perpendicularum triglyphorum et medias metopas viarum directiones et guttarum distributiones, ita uti guttae sex in longitudinem, tres in latitudinem pateant. Reliqua spatia, quod latiores sunt metopae quam triglyphi, pura reliquantur aut fulmina scalpantur [...]».<sup>94)</sup>

Nel 1521 Cesare Cesariano così avrebbe sciolto il termine *fulmina* nel commento che corredda la sua traduzione illustrata del testo vitruviano: «Siano lasati puri, idest senza sculptura alcuna, o vero a fulmini, idest dui dardi ligati in expanso, divisi como sono quilli fulmini che in mano a Iove si dice se imponeano con la cuspidè afocata: et q(ue)sta cosa era per fare qualche cosa expeditiva in lo campo, et p(er) veneratio(n)e de la sageta dil fulmine di Iove, quando sono co(n)cepti per li tronitui coelesti, si extraheno co(n) maximo impeto dal corpo de le dense nube, como è manifesto; similmente si potria(n)o sculpare de li laurini ra(m)i in honore di Apollo, p(er) che si dice il fulmine no(n) offende epso arbore». Solo nel 1537 Sebastiano Serlio avrebbe dato forma al passo vitruviano in una delle xilografie ad illustrazione della rubrica del-

l'ordine dorico (fig. 29).<sup>95)</sup> Jacopo Barozzi da Vignola ancora ne avrebbe fatto uso nella sua personalissima interpretazione del dorico «cavata dal Teatro di Marcello in Roma», dando vita a un'invenzione che assomiglia più ad un gioco letterario che ad una restituzione archeologica (fig. 30).<sup>96)</sup> Le opere napoletane ci pongono pertanto di fronte all'uso precoce di un motivo che ha un'origine colta ed antiquaria nella fonte letteraria per eccellenza, motivo utilizzato, alla maniera del Vignola, per attuare una *licentia* rispetto al modello di partenza.

Nel caso specifico della Cappella Caracciolo di Vico quest'indicazione iconografica si carica naturalmente d'implicazioni d'ordine iconologico, in quanto apre il tema dell'uso allegorico degli ordini architettonici, preoccupazione ancora in parte estranea all'opera dell'Alberti, ed invece centrale per gli artisti del pieno Rinascimento. L'uso del dorico si addice infatti a divinità robuste, come lo stesso Vitruvio ricorda già nel primo libro;<sup>97)</sup> Bramante — ancora una volta nel

25 – FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE (GDSU) ARCH 2054r – GIOVAN BATTISTA DA SANGALLO: FRAMMENTO DI CORNICE ALLE TERME DI DIOCLEZIANO, ROMA  
(foto Uffizi)



25



24 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCILO DI VICO, ALTARE DELL'EPIFANIA, PARTICOLARE DELLA SOTTOCORNICE  
(foto Autrice)



26 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCILO DI VICO, ARCO D'INGRESSO  
PARTICOLARE DELLA SOTTOCORNICI  
(foto Autrice)



27 – NAPOLI – GIOVANNI DONADIO DA MORMANDO: PALAZZO  
DI SANGRO-CORIGLIANO, PARTICOLARE DELLA SOTTOCORNICI  
(foto Autrice)

tempio dedicato all'apostolo Pietro e dietro commissione d'un Re Cattolico — ne recupera il simbolismo di Vitruvio e ne attua una trasposizione in termini cristiani. L'operazione è molto chiaramente illustrata da Serlio:

«Li antichi dedicarono quest'opera dorica a Giove, a Marte, ad Hercole, et ad alcuni altri dèi robusti. Ma dopo l'incarnation de la Salute humana devemo noi christiani procedere con altro ordine, percioche, havendosi ad edificare un tempio consacrato a Giesù

Christo redentor nostro, o san Paolo, o san Pietro, o a san Georgio o ad altri simili santi, che no(n) pur la profession loro sia stata di soldato, ma che habbiano avuto del virile e del forte ad esponere la vita per la fede di Christo, a tutti questi tali si convien questa generation dorica [...]».<sup>98)</sup>

Proprio queste osservazioni ci permettono di arricchire — e forse di provare in maniera concreta — la questione del ruolo svolto dal Sannazzaro nel disegno della Cappella Caracciolo di Vico: studi recenti hanno infatti suggerito che l'umanista sarebbe stato coinvolto nel cantiere non solo come consulente iconografico in relazione alla decorazione scultorea, ma come vero e proprio conoscitore di questioni tecniche relative alla materia architettonica. La sua esperienza dell'antico sembra essere stata, infatti, motivata da un interesse non semplicemente teorico, ma piuttosto dalla necessità d'acquistare competenze da utilizzare in opere da lui stesso commissionate. Tra quest'ultime vanno naturalmente ricordate Santa Maria del Parto, per la quale il Sannazzaro fornì un «disegno»,<sup>99)</sup> la sua villa a Mergellina, ma anche la sua attività di scenografo svolta presso la corte aragonese.<sup>100)</sup>

Intorno al 1510 ritroviamo Sannazzaro intento allo studio di Alberti, compilando un indice al *De re aedificatoria*, ed ancora gli è stato attribuito un *Repertorium rerum antiquarum*, risalente agli anni novanta del Quattrocento, opera dalle caratteristiche ben più ambiziose d'una semplice raccolta di nomi, rivelatrice di una curiosità non meramente antiquaria nei confronti dell'arte classica, se è vero che fine ultimo fosse la ricostruzione dell'antica *Urbs*.<sup>101)</sup> Il rapporto letterario tra Sannazzaro e Alberti apre il più ampio e complesso tema delle relazioni tra l'umanista-architetto e la città di Napoli, che esula dallo scopo immediato di questo contributo, ma di cui vale la pena sottolineare le implicazioni per un episodio architettonico come la Cappella Caracciolo di Vico. Questo rapporto letterario, probabilmente iniziato già alla fine del secolo precedente ed in parte favorito da Giovanni Pontano, che pure dovette avere una conoscenza approfondita del



28 – ROMA, ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA (GABINETTO  
DISEGNI E STAMPE), COD. C, TAV. 81r – ALBERTO ALBERTI:  
PARTICOLARE DI GOCCIOLATOIO ALLE TERME DI DIOCLEZIANO, ROMA  
(VISTO IN ORIZZONTALE)

(da G. M. FORNI, *Monumenti antichi di Roma ...*, Roma 1991)

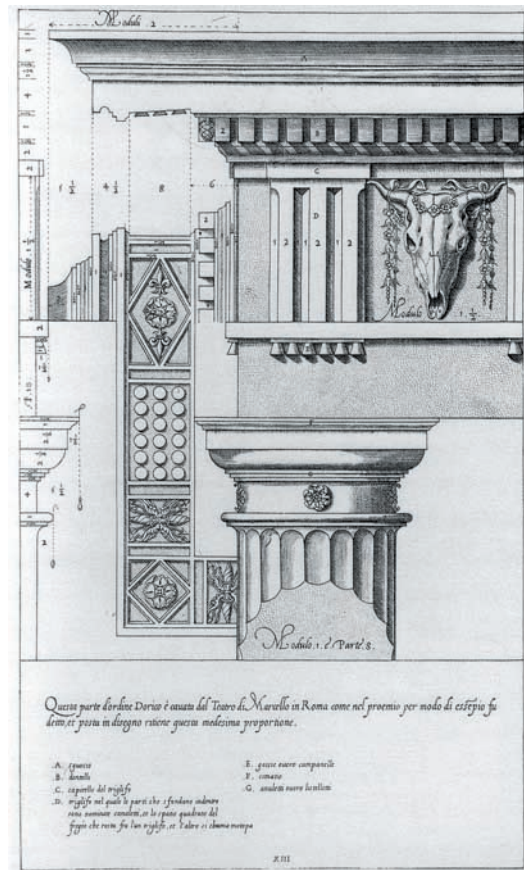


29 – SEBASTIANO SERLIO, *REGOLE GENERALI D'ARCHITETTURA*, C. XVIIIv

(da S. SERLIO, *Tutte le opere d'architettura et prospetiva* ..., Venezia 1619, p. 140v)

*De re aedificatoria*, ci aiuta a definire un clima preciso, caratterizzato da fitti e costanti scambi con la cultura toscoro-mana. Le idee albertiane intorno al *templum* ideale — vale a dire, l'uso della pianta a cerchio o comunque delle figure geometriche da essa derivate come per l'appunto l'ottagono, coronato da un cupola semicircolare; l'impiego di materiali candidi come il marmo a suggerire l'incorruttibilità e purezza della materia; la predilezione per la decorazione scultorea rispetto alla pittura<sup>102</sup> — alle quali per la prima volta Donato Bramante diede veste concreta nel Tempio romano,<sup>103</sup> dovettero largamente circolare negli ambienti di corte facenti capo all'Accademia Pontaniana, di cui il committente della nostra cappella fu partecipe.<sup>104</sup>

Ricerche filologiche hanno appurato la familiarità dell'umanista non solo col *De re aedificatoria*, ma — per l'appunto — anche con il *De Architectura* di Vitruvio: il Sannazzaro fa sfoggio della sua conoscenza del lessico vitruviano nell'epigramma *In Vetusinum* (I, 41) attraverso l'uso di una terminologia desunta proprio dal capitolo vitruviano dedicato all'ordine dorico.<sup>105</sup>



30 – JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA, *REGOLA DELLI CINQUE ORDINI D'ARCHITETTURA*, TAV. XIII

(da Jacopo Barozzi da Vignola, a cura di R. J. TUTTLE, B. ADORNI, CH. L. FROMMEL, C. THOENES, Milano 2002, p. 346, fig. 213a)

Tuttavia l'epigramma, parimenti all'indice albertiano, ci pone ancora di fronte ad una fruizione del testo che rimane a un livello puramente letterario. Evidenze di una ripercussione pratica del Sannazzaro "architetto" non sono ancora emerse. È un'osservazione di tipo filologico che ci permette ora di gettare ulteriore luce su questo problema. Ritorniamo dunque al passo vitruviano sopracitato.

Diverse e contrastanti sono le interpretazioni del termine *fulmina* nella tradizione manoscritta: *femina*, *numina*, *flumina* appaiono tra le principali proposte non solo di studiosi moderni, ma anche di quelle traduzioni antiche che precedettero l'illustrazione del Serlio (si veda per esempio il volgarizzamento di Francesco di Giorgio Martini, che intende *flumina*).<sup>106</sup> Se Pierre Gros ha accettato la lezione *fulmina* per l'appropriatezza di tale motivo nel contesto del dorico,<sup>107</sup> a supporto di questa esegesi potrebbe soccorrerci la tradizione rinascimentale, come visto sopra: ma i volgarizzatori del testo vitruviano avevano ormai un'autorevole restituzione su cui basare la propria lettura, vale a dire l'edizione curata da fra' Giocondo nel



31 – NAPOLI – GIOVANNI DONADIO DA MORMANDO:  
PALAZZO DI CAPUA–MARIGLIANO  
PARTICOLARE DI UNA FINESTRA DEL PRIMO ORDINE  
(foto Autrice)



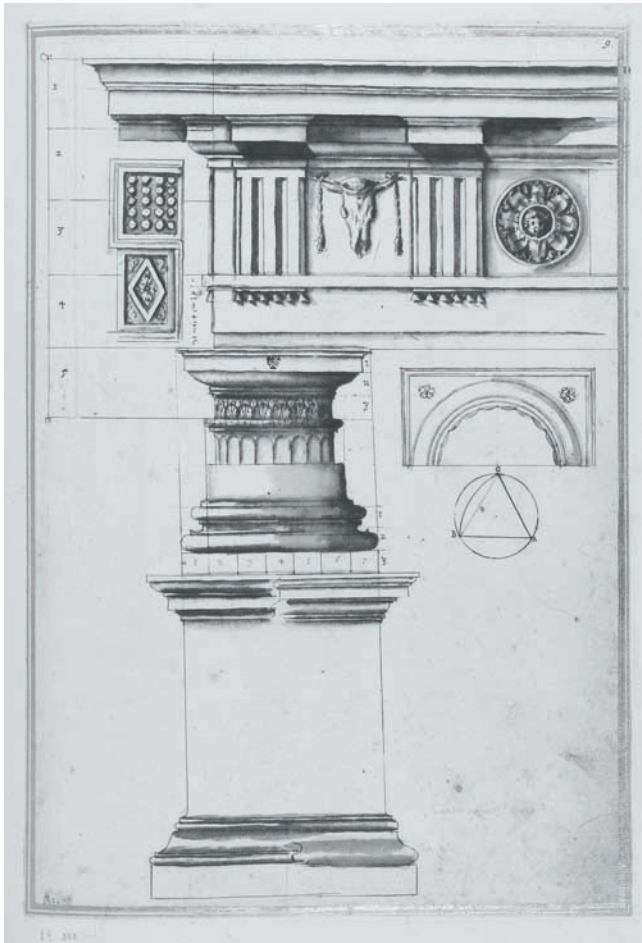
32 – NAPOLI, CAPPELLA CARACCIOLLO DI VICO  
PARTICOLARE DELLA CORNICE DELL'INGRESSO  
DAL LATO INTERNO  
(foto Autrice)

1511. Nei due edifici napoletani trova concreta applicazione proprio la lezione di quest'architetto — legato al Sannazzaro e tra i maestri ideali del Mormando — il quale non solo propone *fulmina*, ma addirittura indicizza il termine nella sua esperta interpretazione illustrata del *De architectura*.<sup>108</sup> Le due opere napoletane ci pongono pertanto al cospetto d'un suggerimento colto ed antiquario partecipe di una tradizione filologica penetrata a Napoli proprio grazie al Sannazzaro: non è dunque difficile immaginare che dietro una citazione iconografica rara nell'architettura dei primi del Cinquecento, diffusa invece attraverso il canale letterario a partire dagli anni trenta, vi sia stato proprio l'umanista.

Ritorniamo così al confronto tra i cornicioni della Cappella Caracciolo e di Palazzo di Sangro.<sup>109</sup> L'impressione, in effetti, è che non vi sarebbe niente di particolarmente eclatante se due edifici — nati nella stessa atmosfera culturale di *revival* dell'ordine dorico — avessero preso ad imitare un medesimo prestigioso modello antico: d'altronde gli esempi di dorico conservatisi non erano numerosi, ed è noto quale significato avesse acquistato per gli artisti del Rinascimento

il Teatro di Marcello. Quello che colpisce, piuttosto, è il riuso di diversi motivi lessicali e la loro medesima peculiare rielaborazione, che lascia con decisione pensare ad un comune ideatore. Siamo al cospetto d'una specifica rielaborazione del modello, che denuncia una libertà d'uso dell'antico, utilizzato come repertorio da cui attingere idee e motivi con più o meno fedeltà archeologica e scientifica, anche a seconda dell'esigenze della committenza e del valore simbolico che ad esso s'intende attribuire.

Continuando sul terreno dell'osservazioni lessicali, vi sono per lo meno altri due elementi nella Cappella Caracciolo di Vico che sembrano riconducibili alle invenzioni del Donadio. La cornice dell'entrata del nostro tempietto, dal lato interno, riproduce in scala maggiore le finestre del primo ordine di Palazzo di Capua, da cui derivano il ritmo compositivo così come i particolari decorativi (figg. 31 e 32). Si tratta d'un sottile arco decorato da una fila d'ovuli e perline poggiate da ogni parte su un capitello d'imposta con collarino semi-scanalato, soluzione quest'ultima che denuncia un gusto ancora quattrocentesco di derivazione fiorentina (basterebbe richiamare a tale proposi-



33 – OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM (INV. WA1942.55.9)  
GIOVANNI BATTISTA MONTANO: ORDINE DORICO  
DISEGNO A PENNA ED INCHIOSTRO CON ACQUARELLO  
(foto Museo)

to il capitello dorico impiegato dall'Alberti in Palazzo Rucellai). Il tutto è infine supportato da lesene con specchiatura, elemento tipicamente mormando. Lo schema generale di questo tipo di finestra potrebbe derivare da quello utilizzato alla fine del secolo precedente nel Palazzo del cardinale Riario, poi Palazzo della Cancelleria (che ripropone una tipologia utilizzata nella veronese Porta Borsari) opera d'attribuzione problematica, più volte considerata dalla storiografia cantiere-chiave per la formazione del Mormando, architetto di edifici civili. All'interno di una cornice rettangolare è riproposta la stessa combinazione di arco, capitelli d'imposta (figg. 33 e 34a) e lesene specchiate: pur riprendendo tale ritmo, le finestre di Palazzo di Capua e l'entrata della Cappella Caracciolo di Vico manifestano però caratteristiche così precise e peculiari nella decorazione da spingere a ritenerle un'invenzione proprio del Mormando.

Il secondo elemento riguarda la decorazione degli intercolumni della travata ritmica. Al di sopra della



34a – NAPOLI, CAPPELLA CARACCILO DI VICO  
INTERNO, CAPITELLO  
(foto Autrice)

nicchia compaiono una targa ansata, una figura geometrica e una ghirlanda (quest'ultimo elemento disposto tra due capitelli, secondo l'illustre modello del Pantheon), tutti dettagli comunemente utilizzati per le decorazioni delle travate. Ciò che sembra tuttavia significativo è la loro impaginazione: l'alternanza — partendo dal basso — di nicchia, targa ed elemento circolare contrassegna anche la facciata di Santa Maria della Stella. Come per le due cornici, ancora una volta c'imbattiamo in una medesima e peculiare articolazione sintattica di diversi motivi desunti dall'antico. Ciononostante, in un edificio di gusto tanto romano come la Cappella Caracciolo compare un elemento decorativo appartenente al più illustre repertorio del Quattrocento fiorentino: nella scelta di decorare le metope della trabeazione dorica della cappella con testine



34b – BASE DI UNA COLONNA  
(foto Autrice)

d'angeli alate si avverte l'eco della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze. Proprio il compromesso tra forme moderne e soluzioni quattrocentesche denuncia, ancora una volta, l'intervento del Mormando, che mai si dimenticò del suo primo bagaglio formativo.

Il Donadio — "fiorentino" non di nascita ma certamente per formazione — appare l'unico artista locale in grado di padroneggiare formule compositive derivate dalla Roma antica e moderna, attingendo ad un repertorio lessicale che è il medesimo di quello della nostra cappella. È al Mormando che la nobiltà di seggio partenopea si rivolse per l'edificazione delle proprie dimore, prestigio che sarebbe stato coronato dall'importante conferimento della cittadinanza in un anno chiave quale il 1513;<sup>110</sup> infine i legami con Iacopo Sannazzaro, intimo amico del signore di Vico, al quale l'architetto risulta connesso in una circostanza particolare quale l'edificazione della Cappella de Cuncto, costituiscono ulteriori indizi a favore di Giovanni Donadio da Mormando come principale progettista della Cappella Caracciolo di Vico. Che poi quest'edificio presenti caratteri d'eccezionalità non solo in relazione all'*oeuvre* del Mormando, ma anche all'intero panorama architettonico italiano, specialmente per l'uso precoce e rarissimo della pianta circolare (studiatissima dagli artisti del Rinascimento, ma di rado messa in opera) trova a nostro avviso spiegazione nella sua specifica funzione (un vero e proprio *martyrion* a commemorazione d'un uomo illustre), alle particolari circostanze storiche relative alla committenza e, naturalmente, alla partecipazione di Sannazzaro, profondo conoscitore dell'Antico e delle sue più moderne applicazioni.

*Questo contributo rielabora una parte della mia tesi di laurea in Storia dell'arte moderna, discussa presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" nell'a.a. 2004-2005. Devo la mia particolare gratitudine per la costante guida e l'incoraggiamento durante lo svolgimento del lavoro al prof. Francesco Caglioti. Ringrazio inoltre la prof.ssa Maria Beltramini per gli utili suggerimenti che mi ha fornito.*

1) Della chiesa e del convento di San Giovanni a Carbonara si conserva oggi, all'Archivio di Stato di Napoli, una Platea, che costituisce la fonte documentaria più preziosa, attraverso la quale è possibile seguire le vicende del complesso dalla sua fondazione fino alla seconda metà del diciottesimo secolo. Dal 1730 circa al 1762 l'anonimo compilatore trascrisse i documenti esistenti nell'Archivio del convento, gran parte dei quali sarebbe andata distrutta durante il secondo conflitto mondiale. Cfr. Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Monasteri soppressi (MM.SS.), fascicoli 6079 (diviso in due tomi), 6080, 6081, *Platea del regal Monastero di San Giovanni a Carbonara dell'Ordine Eremitano di sant'Agostino, in dove notansi la fondazione del detto monastero, e della di lui chiesa, cappelle, legati per messe, donazioni, privilegi ed immunità; tutti i corpi di annue entrate, censi, case, massarie, territori, molini, arren-*

*damenti, annualità ed ogni altra rendita di detto regal Monastero, divisa per maggior comodo in quattro tomi. A.D. MDCCLXII.* Il resoconto moderno più completo sulla storia del complesso si deve ad A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, Napoli 1923. Si veda inoltre G. MASTURZO, *Il complesso conventuale di San Giovanni a Carbonara a Napoli tra il XIX e il XX secolo*, in *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico dell'Università di Reggio Calabria*, 33/34, 2008, pp. 85-94.

2) Nell'iscrizione si legge: «Tibi, Coeli Regina, Galeatius Caracciolus, cui tu bona multa contulisti, a quo item mala aberuncasti plurima, sacellum marmor(eum) cum ara, signis ac omni cultu, gratus lubensq(ue) dedico et, tanquam decumam, solvo anno post editam a te salutem MDXVI VIII Id(ibus) Ianuar(ii)».

3) F. ABBATE, *Ancora sulla Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara*, in *Prospettiva*, I, 53-56, 1988-1989, pp. 362-366, in particolare p. 362.

4) Cfr. *Platea del Regal Monastero di San Giovanni a Carbonara ...*, cit., fasc. 6079, cc. 26r-27v. Il compilatore settecentesco trascrive i più antichi documenti da un *Libro dei Depositi* del convento datato agli anni 1499-1527, di cui oggi s'è persa traccia.

5) Cfr. Napoli, Biblioteca Nazionale, Sez. Mss., X.A.3, *Notizie diverse di famiglie e Regno di Napoli, ricavate da pubblici archivii, processi e contratti particolari*, t. III, c. 55r.

6) La lettera fu resa nota nella sua forma integrale da F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925.

7) Il 6 gennaio è con tutta probabilità da considerarsi una data simbolica. Alla fine dell'agosto dello stesso anno lo scultore Salvatore Caccavello era ancora al servizio di Nicola Antonio, consigliere collaterale dell'imperatore Carlo V, creato marchese di Vico nel 1531. Dal documento si ricava che lo scultore «have laborato iornate tre ad le manech e legaze de lo epitaffio de lo signor Marchese di Vico», affermazione che si riferisce proprio all'iscrizione dedicatoria sopra citata. Allo stato attuale, accanto a questa testimonianza, si dispone solo d'una carta ancora concernente la seconda fase dei lavori, e cioè relativa alla decorazione plastica. Si tratta d'un contratto datato al 15 aprile del 1547, con il quale Giovanni da Nola, Annibale Caccavello e Gian Domenico d'Auria s'impegnano a realizzare alcune sculture per la Cappella Caracciolo di Vico. I documenti sono pubblicati in A. CACCAVELLO, *Diario di Annibale Caccavello scultore napoletano del XVI secolo*, con introduzione e note a cura di A. FILANGIERI DI CANDIDA, Napoli 1896, pp. 45-52 e LXXIX-LXXX.

8) Alla c. 3v del fasc. 6079 della *Platea del Regal Monastero di San Giovanni a Carbonara ...*, cit., si legge: «Nel l'anno 1522 la contessa d'Ailano, Ciancia Caracciolo, lasciò al nostro monistero ducati mille da convertirsi in fabrica del nuovo chiostro, ch'è quello che oggi chiamasi Chiostro della Porteria, ed il quale fu principiato colli suddetti ducati mille».

9) Sulla presenza della Cappella d'Ottino Caracciolo († 1443 circa), cancelliere della regina Giovanna II, poi trasformata in corridoio che metteva in comunicazione la chiesa con la sagrestia, cfr. in *Appendice*, DOC. 1. L'identificazione di questo spazio sembra essere confermata anche dalla lettura

ra di C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli 1623, ed. cons. Napoli 1624, p. 158. Cfr. inoltre FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero...*, cit., pp. 110 e 111.

10) Cfr. R. SABATINO, *La "favrica dela ecclesia reale de Sancto Juanne a Carvonare" in una pergamena del 1423. Nuove acquisizioni sul complesso eremitano napoletano*, in *Napoli nobilissima*, ser. V, III, 2002, pp. 135–152, pp. 145–146 e 152 nota 57.

11) Per una discussione sull'uso e sul significato della pianta centrale nel Rinascimento si rimanda a R. WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism*, Londra 1962, pp. 1–32; S. SINDING-LARSEN, *Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 4. ser., II, 1965, pp. 203–252; W. LOTZ, *Notes on the centralized church in the Renaissance*, in *Studies in Italian Renaissance architecture*, Cambridge 1977, pp. 66–73. Si veda poi *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. ADORNI, Milano 2002, ed in particolare il contributo di A. BELLUZZI, *Le chiese a pianta centrale nella trattatistica rinascimentale*, pp. 37–47. L'importanza e la precocità in relazione al panorama architettonico italiano della messa in opera della pianta circolare nella Cappella Caracciolo di Vico sono state sottolineate da C. NICHOLS, *The Cappella Caracciolo di Vico in Naples and early Cinquecento architecture*, Ph. D. Diss., New York University, New York 1988, pp. 63–71, testo e note.

12) «In la ecclesia di San Ioanne ad Carbonaria, nella cappella cominciata per lo signor Galeazzo Caracciolo e ora seguita per lo signor Colantonio, suo figliolo, di opera dorica, è una cona marmorea con li tre Magi, Nostro Signor, Nostra Donna e altre figure, fatte per doi spagnuoli, Diego [Silóee] e Bartolameo Ordognò: cosa assai buona»: in NICOLINI, *L'arte napoletana ...*, cit., p. 168.

13) Cfr. R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975–1977, 2 voll., I, p. 79.

14) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo di R. BETTARINI, ed. a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1966–1987, 6 voll., IV, p. 416.

15) La datazione più tarda è proposta da A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 992–995.

16) E. BERNICH, *Il monumento di Giovanello de Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli*, in *Napoli nobilissima*, XIV, 1905, pp. 151–153, p. 151, e R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli 1937, pp. 264–269.

17) Cfr. in *Appendice*, DOC. 2. Per l'attribuzione del progetto architettonico a Giovan Tommaso Malvito cfr. ancora A. BORZELLI, *Giovanni Miriliano o Giovanni da Nola, scultore*, Milano 1921, pp. 65–66; O. MORISANI, *Considerazioni sui Malvito da Como*, in *Arti e artisti dei laghi lombardi. Architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di E. ARSLAN, Como 1959, 2 voll., I, pp. 265–274, in particolare p. 271; M. ROTILI, *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1972, pp. 48–49. I lavori sarebbero stati terminati invece sotto la direzione di Tommaso Malvito († 1508) secondo M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 276. I sostenitori di quest'attribuzione ritenevano il cantiere dell'intero edificio concluso nel 1516, poiché l'anno seguente Giovan Tommaso era già impegnato nella Cappella di Giovanello de Cuncto.

18) A. VENTURI, *La scultura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901–1940, 11 voll., XI/1, p. 963.

19) Cfr. M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid 1941, pp. 23–24; H.E. WETHEY, *The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*, in *Art Bulletin*, XXV, 1943, pp. 226–238, in particolare p. 229, per il quale è assai plausibile anche una collaborazione di Giovan Tommaso Malvito. Le argomentazioni di quest'ultimo risultano tuttavia invalidate dalla confusione che — sulla scia del BERNICH, *Il monumento di Giovanello de Cuncto...*, cit., p. 151 — egli fa tra Giovan Tommaso e il padre Tommaso, per cui sarebbe il più giovane scultore — di contro alla realtà documentaria — l'autore del sedile commissionato da Galeazzo per la cappella di famiglia in Santa Maria Donnaregina nel 1506; M. E. GÓMEZ-MORENO, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid 1956, p. 21.

20) Questa notizia sulla vicenda artistica di Bartolomé Ordóñez è riportata da G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873, pp. 343 e 344: «Questo insigne maestro di cui i biografi spagnuoli pongono scarse e inesatte notizie ebbe relazioni con Carrara fino dal 1517. Rilevasi dal sunto di un istrumento steso in Napoli dal notaio Pietro Ferrante delli 11 dicembre di detto anno, come egli accettasse l'obbligazione fatta da Marco Rossi di Avenza, di somministrargli 93 carrate di marmo posto in barca per il valore complessivo di 202 ducati d'oro, in ragione di 25 carlini per ogni carrata».

21) Si veda G. WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, con la collaborazione del suo allievo G. M. R. CALDARELLI, Napoli 1977, p. 108, testo e nota. La somma spesa a Napoli dall'Ordóñez per l'acquisto del marmo corrisponde a quella messa a disposizione dal Capitolo dei Canonici della Cattedrale barcellonese; nel contratto d'allogazione dell'opera spagnola si legge infatti che: «primer la obra de fusta sia lavorada per a valor de CC ducats, li pagaran docents ducats d'or, convertidors en compra dels marbers» (cfr. M. CARBONELL I BUADES, *Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona*, in *Locus Amoenus*, 5, 2000–2001, pp. 117–147, p. 130).

22) W. LOTZ, *Architecture in Italy 1500–1600*, Harmondsworth 1974, ed. cons. New Heaven 1995, p. 44. Per una lettura del monumento chigiano si rimanda a S. RAY, *La Cappella Chigi: significato e cultura*, in *Raffaello a Roma*, a cura di C.L. FROMMEL, M. WINNER, (Atti del Convegno, Roma 21–28 marzo 1983) Roma 1986, pp. 315–321, secondo il quale proprio con quest'opera verrebbe affrontato in maniera compiuta «un dibattuto problema appartenente al bagaglio della tradizione umanistica», vale a dire la questione del mausoleo. È più che probabile che il nostro committente fosse a conoscenza di tale illustre modello che vedeva luce proprio nel 1512–1513, e che abbia voluto instaurare con esso un rapporto d'emulazione. Sebbene non si disponga di documentati soggiorni romani del signore di Vico, diverse furono le personalità e gli eventi che dovettero spingere il nostro committente a compiere almeno qualche viaggio nella città papale. Come si vedrà tra poco, l'umanista Iacopo Sannazzaro, ma anche il cardinale Oliviero Carafa, furono importanti figure di mediazione. Va inoltre ricordato che proprio nel 1514 l'erede Nicola

Antonio si sarebbe rifugiato nella residenza romana del cardinale Luigi d'Aragona, dopo aver rapito la cugina Giulia Lagonissa, con la quale sarebbe convolato a nozze nel 1516: un'ulteriore occasione di contatto tra Galeazzo e la città papale.

23) Per il confronto con la Santa Casa di Loreto cfr. anche A. BLUNT, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, Londra 1975, pp. 25 e 26; NICHOLS, *The Cappella Caracciolo...*, cit., p. 105; L. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella Cappella Caracciolo di Vico, a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 53, 1994, pp. 22–34, in particolare p. 27. Il modello dell'ornamento marmoreo della Santa Casa veniva trasportato a Roma il 23 aprile del 1513 per essere approvato da Leone X (cfr. BRUSCHI, *Bramante architetto*, cit., p. 965, testo e nota).

24) NICHOLS, *The Cappella Caracciolo ...*, cit., pp. 112 e 113

25) *Ibidem*, p. 103.

26) *Ibidem*, p. 113.

27) *Ibidem*, p. 105.

28) Cfr. *infra*, nota 41.

29) BLUNT, *Neapolitan Baroque ...*, cit., pp. 25 e 26, ricorda la cappella progettata presso il monastero fiorentino di Cestello; la NICHOLS, *The Cappella Caracciolo ...*, cit., pp. 76 e 85, aggiunge la loggia dei suonatori papali a Roma e la facciata di San Lorenzo a Firenze, per la quale si vedano in particolare i fogli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (d'ora in poi GDSU) 276 A e 281 A, pubblicati e discussi da S. BORSI, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dall'antico*, Roma 1985, pp. 485–489. Sempre in merito al sangallismo della nostra cappella, la NICHOLS, *The Cappella Caracciolo ...*, cit., p. 97, richiama l'attenzione sul tipo di soffitto cassettonato adottato nella Cappella Caracciolo di Vico, in genere accostato a quello del Pantheon; nell'edificio napoletano esso s'arricchisce di modanature e decorazioni tipiche delle volte di stucco antiche (cfr. fig. 7) che tanto avevano attirato l'attenzione del Sangallo, come testimoniano alcuni disegni pervenutici di sua mano (cfr. per esempio la c. 37r del *Taccuino Senese*), nonché le sue applicazioni in edifici moderni (si vedano la volta del vestibolo di Poggio a Caiano e quella della Sagrestia di San Lorenzo). Un ulteriore elemento decorativo di derivazione sangallesca, anch'esso verosimilmente desunto dall'antico, potrebbe essere riconosciuto nella figura geometrica che decora i quattro intercolumni della travata ritmica (composta da un cerchio di marmo colorato, inscritto in un quadrato, non tangente ad esso, ma collegatovi attraverso quattro linguette di raccordo disposte ortogonalmente), che riprende, semplificandolo, uno schema proposto da Giuliano proprio nelle due opere appena citate. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento ...*, cit., p. 276, afferma che tutti i motivi lessicali sarebbero «tipici di Giuliano da Sangallo», e ai confronti sopracitati aggiunge la c. 74r del *Codice Barberiniano* per la planimetria. Cfr. *infra*, nota 36.

30) VASARI, *Le Vite ...*, cit., p. 417.

31) Sulla relazione tra la decorazione plastica della Cappella Caracciolo di Vico e l'Arco di Costantino cfr. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana ...*, cit., p. 27.

32) Il Tempio di Ercole a Cori dovette essere un modello importante per lo studio di questa tipologia di colonna nel Rinascimento. Va notato tuttavia che l'ordine usato a Napoli trova precise corrispondenze in un disegno di Giovan Battista Montano conservato oggi all'Ashmolean Museum di Oxford (Larger Talman Album, inv. WA1942.55.9, figg. 33 e 34a–b). Nell'opera napoletana così come nel disegno oxoniense colpiscono la presenza del collarino scanalato (soluzione nient'affatto comune) scandito da tre anuli, l'abaco decorato da rosette, la semiscanalatura della colonna, poggiante su un alto piedistallo la cui base, nel dettaglio di sinistra, presenta la medesima variazione di quella della Cappella Caracciolo di Vico, ed infine il sistema della cornice a cassettoni, con mutuli decorati con gutte e fiori. L'impressione è che il Montano, attento disegnatore dell'antico, stesse guardando — a distanza all'incirca d'un secolo dalla realizzazione della Cappella Caracciolo di Vico — ad uno stesso modello.

33) Per la rinascita dell'ordine dorico nel Rinascimento cfr. A. GHISETTI GIAVARINA, *La Basilica Emilia e la rivalutazione del dorico nel Rinascimento*, in *Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura*, 29, 1983, pp. 9–36. Sul valore iconologico conferito agli ordini antichi a partire da Bramante cfr. E. FORSMANN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Bari 1973.

34) Per tale vittoria — celebrata anche nell'iscrizione fatta apporre dal figlio Nicola Antonio sulla tomba — Galeazzo si meritò le lodi di storici e poeti (per la relativa bibliografia cfr. R. NALDI, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997, p. 46, nota 4). L'effetto che un tale evento provocò nell'immaginario collettivo fu notevole: C. DE LELLIS, *Parte seconda, ovvero supplemento a "Napoli Sacra" di don Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654, pp. 27 e 28, riferisce della presenza d'una congregazione nella Cattedrale napoletana, che aveva il solo scopo d'impartire lezioni di catechismo ai Turchi infedeli. La conversione alla nuova religione veniva celebrata col battesimo, sacramento somministrato in due precisi giorni dell'anno: quello della Pentecoste e quello dell'Epifania, festività, quest'ultima, alla quale Galeazzo dedicò il proprio sacello.

35) PANE, *Il Rinascimento ...*, cit., II, p. 136.

36) Roberto Pane ricava questa data dalla lettura di FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero ...*, cit., pp. 69 e 70, il quale riferisce del Libro dei Depositi datato per l'appunto agli anni 1499–1527 (cfr. *supra*, nota 4). Sul carattere fortemente bramantesco della nostra cappella hanno a ragione insistito di recente anche D. HEMSOLL, P. DAVIES (*Michele Sanmicheli*, Milano 2004, pp. 98–101), rilanciando un confronto con una cappella progettata dall'architetto urbinato sopra al torrione di Niccolò V in Vaticano, e nota attraverso un disegno per la ricostruzione dell'area a Est del cortile del Belvedere attribuito ad Antonio da Pellegrino (GDSU 287 A, datato al 1505–1507 circa). Per questa cappella il Bramante aveva concepito un'entrata che si connette diagonalmente con l'enorme Sala del Conclave, parimenti a quanto accade per l'ingresso della Cappella Caracciolo di Vico in relazione all'area presbiteriale della chiesa. È possibile naturalmente che il nostro architetto avesse visionato tale progetto, ma non si può escludere che tale soluzione potesse essere adottata anche indipendentemente da esso. La predilezione per l'entrata sghemba derivò, infatti, non già da una scelta di tipo formale, quanto piuttosto da un esi-

genza tecnica: come illustrato in apertura, la presenza della Cappella d'Ottino Caracciolo ad Ovest e del monumento di Ladislao a Sud-Est non dovettero lasciare molta scelta al nostro architetto. Non v'è dubbio, inoltre, che tra la cappella restituitaci dal Pellegrino e quella napoletana esistano altre connessioni di tipo formale, come giustamente notato dagli studiosi sopracitati: colpisce in particolare l'idea di articolare l'interno con nicchie sugli assi diagonali, rientranze su quelli principali e colonne. È tuttavia sorprendente quanto poco si sia presa in considerazione (o completamente ignorata) la c. 39<sup>v</sup> del Barberiniano, contenente la planimetria d'una villa suburbana per Ferrante I, per la quale Giuliano da Sangallo — la cui presenza a Napoli dovette essere molto più significativa di quanto i documenti non ci permettano di concludere — concepì una cappella a pianta ottagonale, inserita in un quadrato, il cui invaso presenta l'articolazione appena descritta. Ed è noto come nel 1488 l'architetto di Lorenzo il Magnifico si recasse di persona a Napoli per mostrare il modello ligneo, poi perduto, al Re: certe idee e soluzioni costruttive erano dunque ben note a Napoli già a partire dal penultimo decennio del Quattrocento, cioè ben prima dell'ideazione della cappella per la torre di Niccolò V. Questo nulla toglie al ruolo importante che il progetto romano dovette svolgere non solo a Napoli ma nell'intera Penisola nella diffusione della pianta centrale. Hemsoll e Davis ne hanno infatti sottolineato la problematicità anche in relazione alla Cappella Pellegrini presso San Bernardino a Verona di Michele Sanmicheli, che proprio per questo riferimento bramantesco, riletto tuttavia in chiave sangallescica, presenterebbe strette analogie con la Cappella Caracciolo di Vico. Per un approfondimento sulla questione relativa al confronto tra la cappella veronese e la Cappella Caracciolo di Vico si rimanda a HEMSOLL-DAVIES, *ibidem*, e p. 157 nota 11 per la precedente bibliografia, ed ancora ad A. GHISETTI GIAVARINA, *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. BRUSCHI, Milano 2002, pp. 468–479, in particolare pp. 476 e 477. Si veda anche NICHOLS, *The Cappella Caracciolo...*, *cit.*, p. 65, testo e note, per la specifica questione del rapporto tra la cappella napoletana e il disegno bramantesco appena discusso. Per i progetti sangallescici sopracitati cfr. inoltre C. BROTHERS, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, a cura di G. BELTRAMINI, H. BURNS, Venezia 2005, catt. 30 e 31, anche per la precedente bibliografia. Per i documenti concernenti la commissione della villa di Ferrante I si rimanda a (G. FILANGIERI PRINCIPE DI SATRIANO), *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, raccolti e pubblicati per cura di Gaetano Filangieri, Principe di Satriano*, 6 voll., Napoli 1883–1891, VI, p. 416.

37) Cfr. F. BOLOGNA, *Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di 'Gesù Bambino porta croce' e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli*, in *Prospettiva*, I, 53–56, 1988–1989, pp. 353–361, in particolare p. 360.

38) Cfr. P. L. DE CASTRIS, *L'arte a Napoli al passaggio di due dinastie*, in *El Reino de Nápoles y la monarquía de España* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 2003), a cura di G. GALASSO, C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, Madrid 2004 (Real Accademia de España en Roma–Eleccé), pp. 634–651.

39) *Ibidem*, p. 645.

40) Per il progetto sopramenzionato, conservato a New York (The Metropolitan Museum of Art, Department of

Drawings and Prints, inv. 1981.1213), databile al 1574–1580, e considerato una copia d'un originario disegno di mano del Machuca del 1528, cfr. E. E. ROSENTHAL, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985, pp. 107–112.

41) Cfr. ABBATE, *Ancora sulla Cappella Caracciolo di Vico ...*, *cit.*, pp. 365 e 366, e IDEM, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, p. 132. La discussione sulla decorazione scultorea della Cappella Caracciolo di Vico esula dallo scopo di questo contributo, ma va brevemente osservato che questo tipo di attribuzione risente d'una tendenza della storiografia locale ad assegnare un ruolo di troppa rilevanza al soggiorno d'artisti spagnoli nella Napoli d'inizio Cinquecento. Sono diversi, invece, gli indizi che lascerebbero pensare che nel 1517 Ordóñez — verosimilmente seguito dal suo socio conterraneo — dovette lasciare la città vicereale, attratto dalla prestigiosa commissione del coro e trascoro di Barcellona. La recente scoperta di due nuove sculture del giovane Santacroce in mano privata (per le quali cfr. F. CAGLIOTI, *Girolamo Santacroce. Saint John Baptist and Saint Benedict*, in *Italian Renaissance sculpture*, catalogo della mostra a cura di A. BUTTERFIELD, New York 2004, pp. 48–63) ha permesso di collocare la sua perduta statua del Battista tra gli anni 1520 e 1523 circa, ed ha pertanto confermato l'ipotesi sull'incompiutezza dell'altare Caracciolo di Vico ancora agli inizi anni venti del Cinquecento. Oggi si concorda nell'assegnare il 'San Giovanni Battista' ed il 'San Marco' al Santacroce; l' 'Epifania' e le due predelle con scene di sacrificio all'Ordóñez; il 'San Sebastiano', la predella raffigurante il 'San Giorgio che uccide il drago' ed il paliotto con 'Cristo giacente' al Silóee. Per le rimanenti parti dell'altare, vale a dire i tre rilievi della cimasa ed il 'San Luca', la questione è più problematica. L'ipotesi avanzata da R. NALDI, *Su Giovan Giacomo da Brescia e la bottega napoletana dell'Ordóñez*, in *Prospettiva*, 81, 1996, pp. 31–51, a pp. 38–39, secondo il quale quest'ultima sarebbe opera autografa del Maestro dell' 'Adorazione' di Capua, è a nostro avviso verosimile, e dovrebbe spingere a domandarsi se l'intervento di quest'ulteriore allievo dello scultore burgalense possa essere individuato altrove nel nostro altare. Dubbi sulla possibilità che la cimasa potesse esser prova autografa dei maestri spagnoli furono espressi già da WETHEY, *The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*, *cit.*, p. 230, e da WEISE, *Studi sulla scultura napoletana ...*, *cit.*, p. 103, di contro alla storiografia italiana che al Silóee assegnò l' 'Evangelista' e il 'Cristo benedicente' (a buon diritto riconducibili ad una stessa mano), e all' Ordóñez il 'San Matteo'.

Per la datazione del 'Battista' Caracciolo ai primi anni venti del Cinquecento cfr. anche L. BECHERUCCI, *Santacroce Girolamo*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, XXX, Roma, 1936, pp. 763 e 764; WEISE, *Studi sulla scultura napoletana ...*, *cit.*, pp. 53 e 54; NICHOLS, *The Cappella Caracciolo ...*, *cit.*, p. 169. Per un'ipotesi sulla collaborazione del Silóee al coro marmoreo della Cattedrale barcellonese cfr. A. BISCEGLIA, *Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomeo Ordóñez, Diego de Siloe, Jean Mone*, in *Prospettiva*, 91–92, 1998, pp. 143–156, a pp. 149 e 150. Per l'attività barcellonese dell'Ordóñez cfr. CARBONELL I BUADES, *Bartolomé Ordóñez ...*, *cit.*

42) Cfr. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento ...*, *cit.*, p. 298, nota 67.

43) Dagli anni venti l'attività d'architetto del Silóee fu veramente molto intensa. Al novembre del 1519 risale il contratto per i lavori all'Escalera Dorada della Cattedrale di Burgos. Dal 1528 egli risulta impegnato a Granada nel completamento della chiesa del monastero di San Jeronimo, ma soprattutto nella Cattedrale, dove continuò i lavori incominciati da Enrique Egas. Il burgalense fu poi attivo come costruttore d'edifici religiosi fino alla sua morte. L'esperienza napoletana nella Cappella Caracciolo di Vico è ben evidente nel portale della chiesa di Montefrío, un arco di trionfo che riproduce la struttura dell'ingresso del nostro sacello, la cui esecuzione è stata dall'ABBATE, *Ancora sulla Cappella Caracciolo di Vico ...*, cit., p. 363, interamente attribuita al castigliano.

44) Cfr. P. DE STEFANO, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli [...]*, Napoli 1560, c. 155r, e G. TARCAGNOTA, *Del sito et lodi della città di Napoli, con una breve historia de gli re suoi [...]*, Napoli 1566, c. 29v.

45) Il primo tentativo d'attribuzione dell'architettura nelle fonti antiche si trova in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, architetti napoletani [...]*, 1742–1745, ed. cons., a cura di F. SRICCHIA, A. ZEZZA, Napoli 2003, p. 599, al quale si deve il merito d'aver proposto una prima sistemazione globale della materia storico-artistica riguardante la città di Napoli. Nelle parole del De Dominici la Cappella Caracciolo di Vico è opera essenzialmente di Girolamo Santacroce. Lo scrittore napoletano sfrutta un'ambiguità del testo di Giorgio Vasari, il quale, nell'introdurre la vita di Girolamo, sembra quasi gli attribuisca l'ideazione del disegno architettonico della cappella.

46) Per queste problematiche cfr. M. VISCEGLIA, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli 1988, in particolare pp. 107–139, seguita da S. RUGNA, *La nobiltà napoletana dinanzi alla morte tra XIV e XV secolo, in Campania Sacra*, 28, 1997, pp. 307–320; per una disamina della questione in relazione all'edilizia civile cfr. ancora G. LABROT, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana (1530–1734)*, Napoli 1979; IDEM, *Palazzi napoletani: storie di nobili e cortigiani 1520–1570*, Napoli 1993.

47) Cfr. B. MINICHINI, *Illustrazione della Cappella Caracciolo-Rosso nella Chiesa di San Giovanni a Carbonara*, Napoli 1863, p. 16, testo e nota 1, che la dice situata nell'antico Vico Dragonario, poi detto Vico della Lava, attuale Via Santa Sofia.

48) Come notato poco sopra (cfr. nota 19), per questa cappella il 18 agosto del 1506 lo scultore Tommaso Malvito s'impegnava con Galeazzo Caracciolo a realizzare una spalliera di marmo. Nuovamente l'artista comasco compare come testimone in un contratto datato al 16 settembre del 1507 e stipulato da Galeazzo con Antonio di Guido di Carrara per la vendita d'alcune lastre marmoree da utilizzarsi per la costruzione di due fontane: esse erano destinate ad abbellire il giardino della villa suburbana del gentiluomo, eretta sul sito anticamente detto il Guasto, tra le porte Capuana e Nolana. Per i documenti cfr. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti ...*, cit., III, pp. 92–97.

49) RUGNA, *La nobiltà napoletana ...*, cit., p. 312.

50) Pare inoltre che la cappella di Sergianni Caracciolo contenesse una reliquia del Battista — santo cui la chiesa era dedicata — ulteriore elemento d'attrazione per la costruzio-

ne di cappelle e tombe presso l'altare maggiore. Della presenza della reliquia riferiscono I. MORRA, *Cronologia della famiglia de' signori Caraccioli del Sole [...]*, Napoli 1758, pp. 36 e 37, e D'ENGENIO, *Napoli sacra ...*, cit., p. 158. Va inoltre notato che il fiorire di cappelle gentilizie non fu motivato esclusivamente da ragioni ideologiche. S'era difatti verificato in primo luogo, un aumento demografico nella città vicereale, che imponeva la costruzione di nuove strutture; in secondo luogo, ormai sempre di più i conventi e i monasteri tendevano a concedere in enfiteusi alla nobiltà napoletana aree coltivabili, ed in cambio d'un censo annuo essa acquisiva lo *jus aedificandi*: fenomeni, questi, particolarmente intensi nel seggio di Capuana, per il moltiplicarsi proprio dei rami della famiglia Caracciolo. Non a caso, dunque, da una veloce disamina delle cappelle erette tra Quattro e Cinquecento in San Giovanni a Carbonara s'apprende che esse erano perlopiù di patronato di questa famiglia: al lato del sacello di Vico è il corridoio che conduce alla sagrestia, ma che nella prima metà del Quattrocento fu la piccola Cappella d'Ottino Caracciolo-Rosso, passata nel Cinquecento ai Caracciolo principi di Forino; di fronte ad essa la Cappella del Crocifisso della Contessa di Brienza, poi dei Caracciolo duchi di Martina. Ancora la Cappella di San Nicola da Tolentino è dei Caracciolo principi di Santobuono, e la sagrestia dei Caracciolo di Sant'Eramo. Emblemi e stemmi dei vari rami di questa famiglia si trovano ovunque in San Giovanni a Carbonara, finanche nell'antica pavimentazione, donata dal Gran Cancelliere Sergianni.

51) Cfr. A. PINELLI, *L'antica Basilica*, in *La Basilica in San Pietro in Vaticano (Mirabilia Italia, 10)*, a cura di A. PINELLI, Modena 2000, 4 voll., I, pp. 9–51, in particolare pp. 24 e 25 anche per la documentazione fotografica. Nel 1514 incominciò la demolizione di Santa Petronilla per far spazio alla nuova San Pietro di Giulio II. La rotonda orientale fu abbattuta soltanto tra il 1775 e il 1776 per far posto al Palazzo delle Sagrestie, su progetto di Carlo Marchionni.

52) Cfr. D. NORMAN, *The Succorpo in the Cathedral of Naples: «Empress of All Chapels»*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLIX, 1986, pp. 323–355. Per un'analisi delle problematiche relative al riuso di modelli paleocristiani nell'architettura rinascimentale cfr. inoltre L.A. KOCH, *The early christian revival at S. Miniato al Monte: the Cardinal of Portugal Chapel*, in *Art Bulletin*, LXXVIII, 1996, pp. 527–555.

53) Sul coinvolgimento del Sannazzaro come consulente iconografico nella decorazione scultorea della Cappella Caracciolo di Vico cfr. in particolare MIGLIACCIO, *Consecratio pagana ...*, cit., NALDI, *Girolamo Santacroce ...*, cit., pp. 11 e 12, p. 47 nota 34 per la precedente bibliografia, e L. MIGLIACCIO, *La cappella Caracciolo di Vico: l'ideale pontaniano della magnificenza e le arti nel primo Cinquecento tra Roma, Napoli e la Spagna*, in *Les Academies dans l'Europe humaniste: ideaux et pratiques* (Atti del Convegno, Parigi, 10–13 giugno 2003), a cura di M. DERAMAIX, P. GALAND-HALLYN, B. VAGENHEIM, J. VIGNES, Ginevra 2008, pp. 273–294.

54) G. PONTANO, *De magnificentia*, Neapoli 1498, ed. cons., in *I trattati delle virtù sociali. De Liberalitate, De Beneficentia, De Magnificentia, De Splendore, De Conviventia*, introduzione, testo, note, traduzione a cura di F. TATEO, Roma 1965, pp. 97 e 103.

55) «A Jacopo Sanazar de Neapoli quindici ducati corenti lo illustrissimo signor Duca li dona graciosamente et per luy

a Galiaczo Carazolo: XV ducati» (da E. PERCOPO, *Vita di Jacobo Sannazaro*, a cura di G. BROGNOLIGO, Napoli 1931, p. 109, doc. IX).

56) Cfr. PERCOPO, *Vita ...*, cit., p. 33; ed ancora C. MINIERI RICCIO, *Biografie degli Accademici alfonsini detti poi pontantani*, Napoli 1881, p. 312, dov'è riportato un passo dell'*Arcadia*, nel quale con queste parole il Sannazaro esalta l'amico poeta: «Ma a guisa d'un bel sol, fra tutte radia / Caracciolo, ch'n sonar sampogne o cetera / non troverebbe il pari in tutta l'*Arcadia* [...]».

57) Per questa notizia cfr. G. M. MARZIANO, *Successi dell'armata turchesca nella città d'Otranto nell'anno MCCC-CLXXX [...]*, Copertino 1583, pp. 101–210, in particolare p. 152, ed cons. a cura di D. DE FILIPPIS, in *Gli umanisti e la guerra otrantina. Testi del secolo XV e XVI*, a cura di L. GUALDO ROSA, I. NUOVO, D. DEFILIPPIS, introduzione di F. TATEO, Bari 1982. Esprime un'opinione diversa PERCOPO, *Vita... cit.*, p. 35.

58) *Epigrammata* II, XL, p. 243: *In Galeatium*.

59) «Galeazzo fu valoroso et adoperato dal re Alfonso Secondo nella impresa d'Otranto contra' turchi in grado principale nella guerra et così anco dal re Ferrante Secondo, onde n'ebbe mercede della terra di Vico nel Monte Gargano. Fundò quella bellissima cappella di marmi in la chiesa di San Giovanni a Carbonara in Napoli, per il che si può conoscere c'hebbe animo grande, et essendo ambasciatore per la sua patria al Re Cattolico in Spagna, diede a' suoi servizij cinque suoi figli, accioché si havessero acquistata la gratia del suo signore in tempo di pace con li servizij di cavaliere, come lui fe' singolarmente nel giostrare et nella guerra, nell'attioni d'importanza; et nella sua cappella vi fe' fare dal famoso Sannazaro questa iscrizione [...]». F. CARACCILO CONTE DI BICCARI, *Dell'origine de' Caraccioli et de' Caraffi [...]*, Napoli 1577, il testo è conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, Sez. Mss., X.D.61, cc. 46–47.

60) La *lettera*, datata al 7 novembre 1517, è pubblicata in I. SANNAZZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari 1961, p. 317.

61) «Le guerre, dunque, e invasion de' barbari, come ho dicto, hanno immediate disturbate le laude nostre. Avemo adesso Ioan Mormando, al quale, secondo lo iudicio di tutti, non manca altro se non principi e signori grandi che adoperassero l'optima disposizione e sufficienza sua. Questo da prima fo maestro d'organi, poi s'è convertito all'architettura e alla totale imitazione di cose antique. Ha fatte nuovamente alcune case in questa terra; ma, per la poca commodità del loco, forzato dall'angustia del terreno, non ha possuto spiegare le ale del suo ingegno, che per certo, essendo ipso dato, come ho ditto, in tutto all'imitazione e misura delle cose antique, ragionevolmente si può commendare ed exaltare». Così Pietro Summonte scrive a Marcantonio Michiel, 1524, in NICOLINI, *L'arte napoletana ...*, cit., pp. 172 e 173.

62) I. DI RESTA, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando, in Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico, Università degli Studi di Reggio Calabria*, I, 1992, pp. 11–22, in particolare p. 17.

63) Per il documento in questione, di cui oggi s'è persa traccia, cfr. in *Appendice*, DOC. 3. Si ignora la data di nascita dell'architetto, ma si può a ragione sostenere che essa debba cadere in anni non distanti dal 1455, anno indicato dal DE DOMINICI, *Vite ...*, cit., p. 571, testo e nota.

64) Per quest'ipotesi e per le nuove acquisizioni su Mormando organaio cfr. F. SPERANZA, *Tra archivi e biblioteche: documenti su Giovanni Mormando organaio*, in *Napoli nobilissima*, ser. V, I, 2000, pp. 70–76, e in particolare pp. 71, e 76 nota 14 per la precedente bibliografia. Lorenzo Ugolini di Giacomo da Prato è documentato a Napoli dal 1471, quando attendeva alla costruzione d'un organo in Castelnuovo (RESTA, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio ...*, cit., pp. 11 e 18 nota 7 per la relativa bibliografia).

65) Cfr. *infra*, nota 82.

66) B. DI FALCO, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1549, ed cons., a cura di T.R. TOSCANO, Napoli 1992, p. 173.

67) RESTA, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio ...*, cit., p. 11.

68) D'un *praeceptor* del Mormando si trova menzione nel famoso testamento del 2 novembre del 1492. In questa sede, l'artista disponeva che il suo corpo fosse sepolto «in ecclesia Sancte Marie de Monte Oliveto de Neapoli, ubi est sepultus eius preceptor» (in FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti ...*, cit., III, p. 177), il quale non va indentificato con Giuliano da Maiano, sepolto invece nella chiesa dei Santi Severino e Sossio (per questa notizia cfr. DI RESTA, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio ...*, cit., pp. 11 e 19 nota 11). La DI RESTA, *ibidem*, seguita da SPERANZA, *Tra archivi e biblioteche ...*, cit., p. 76 nota 14, ritiene che tale *praeceptor* sia da riconoscersi nel già citato Lorenzo Ugolino da Prato piuttosto che in un architetto, anche sulla scorta del fatto che, a quest'altezza cronologica, l'attività del Donadio sembra si fosse limitata a quella d'orgaio.

69) Per una ricognizione delle relazioni di Giuliano da Maiano e del fratello Benedetto con la committenza napoletana, cfr. F. QUINTERIO, *Verso Napoli: come Giuliano e Benedetto da Maiano divennero artisti della corte aragonese*, in *Napoli nobilissima*, ser. IV, XXVIII, 1989, pp. 204–210.

70) Cfr. I. DI RESTA, *L'ambiente napoletano da Giuliano da Maiano al Mormando*, in *Giuliano da Maiano e la bottega dei da Maiano* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fiesole, 13–15 giugno 1991), a cura di D. LAMBERINI, M. LOTTI, R. LUNARDI, Firenze 1994, pp. 92–103, a pp. 92–95.

71) Sannazaro era con fra' Giocondo il 19 dicembre del 1489; era ancora a Pozzuoli il 5 dicembre dello stesso anno, quando il duca Alfonso gli inviava l'ambasciatore del re di Francia «che li monstrasse tutte quelle antichitate come homo esperto in ciò»: J. LEOSTELLO DA VOLTERRA, *Effemeridi delle cose fatte per il Duca di Calabria (1484–1491)*, in FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti ...*, cit., I, p. LXXIII.

72) D'un aggiornamento sulle novità bramantesche riferì PANE, *Il Rinascimento ...*, cit., II, p. 244. Lo studioso affermò che «il nostro chierico selvaggio compì almeno qualche viaggio a Roma», ammettendo tuttavia una prima formazione a contatto degli artisti toscani attivi nel Regno nella seconda metà del Quattrocento. La conversione all'attività d'architetto del Mormando è interpretata in una chiave squisitamente romana da S. VALTIERI, *Il Mormando architetto, in Storia della Calabria nel Rinascimento: le arti nella storia*, a cura di S. VALTIERI, Roma 2002, pp. 133–146, in particolare p. 136, per la quale le opere del Nostro «sono concettualmente diverse da quelle di Giuliano da Maiano». Cfr. ancora EADEM, *Il regno meridionale*.

*La Calabria*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. BRUSCHI, Milano 2002, pp. 480–495, a pp. 480–483. D'estremo valore sono le pagine che DE DOMINICI, *Vite ...*, cit., pp. 569–583 (con relative note per un'utile sintesi bibliografica sulla figura del Donadio) dedicò al «famosissimo architetto fiorentino e musicista eccellentissimo». Le sue invenzioni letterarie colgono molto bene il carattere dell'arte del Mormando: lo scrittore settecentesco riferisce non solo d'un apprendistato presso Leon Battista Alberti, ma anche d'un soggiorno nella città papale, in parte per rispondere ad uno schema compositivo a lui consueto, in parte perché evidentemente la sua sensibilità d'artista avvertiva il carattere romano d'alcune soluzioni mormandee.

73) Il Mormando risulta impegnato nella commissione con il suo allievo Giovan Matteo de Nicola. I due maestri promettevano di terminare il lavoro entro il 6 maggio dell'anno seguente. Il 5 giugno del 1507 il Mormando dichiarava di aver ricevuto il pagamento finale per l'organo. Cfr. U. CALDORA, *Giovanni Donadio maestro organaio a Roma nella chiesa di Santa Maria della Pace dove operano Bramante e Raffaello*, in *Brutium*, XXXV, 1–2, 1956, pp. 4–7, ed in particolare p. 4, nota 2 per la precedente bibliografia, e pp. 6 e 7 per la trascrizione del documento.

74) Il testo continua così: «Item promecte lo dicto Johanne Mactheo, poi che serrà collocato dicto organo, in capo de uno anno andare ad accordare lo dicto organo in Roma ad le spese comune, cioè de ipso Johanne Mactheo et Johanne Mormando. Verum iunto che serrà in Roma, lo dicto patre abbate le promecte de fare fare le spese fra quello tempo che se accorderà lo dicto organo in dicta ecclesia de Sancta Maria dela Pace ad ipso et alo garzone. Et in dicto monasterio le darà la habitatione fi[n]ché se accorderà dicto organo».

75) Cfr. VALTIERI, *Il Mormando architetto*, cit. p. 136, e GHISSETTI GIAVARINA, *Napoli*, cit., p. 473.

76) B. CHIOCCARELLI, *Antistitum praeclarissimae Neapolitanæ ecclesiae catalogus ab apostolorum temporibus ad hanc usque nostram ætatem, et ad annum MDCXLIII*, Napoli 1643, p. 295.

77) «In Sancti Petri ad Vincula organum aliaque eius impense conspiciuntur [...]». Così CHIOCCARELLI, *ibidem*. La notizia è ripresa anche da F. STRAZZULLO, *Il cardinale Oliviero Carafa mecenate del Rinascimento*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, ser. XIV, 1964–1965, pp. 139–160, in particolare p. 145, e da F. PETRUCCI, *Carafa, Oliviero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIX, Roma 1976, pp. 588–596, in particolare p. 595.

78) Sulla possibilità che il Cardinale sia stato il committente si esprime con altrettanta cautela anche D. NORMAN, *The patronage of Cardinal Oliviero Carafa. 1430–1511*, Ph.D. Diss., The Open University, Milton Keynes 1989, p. 344, testo e nota.

79) Per questa data cfr. D. NORMAN, *The library of Cardinal Oliviero Carafa*, in *The book collector*, 36, 1987, pp. 354–371, in particolare p. 355 nota 4.

80) La Cappella Pontano non ha un'attribuzione certa, ma è stata significativamente accostata a nomi quali Giuliano da Maiano, Francesco di Giorgio, fra' Giocondo, ed anche allo stesso Mormando. Per quest'ultima attribuzione cfr. U. CALDORA, *Giovanni Donadio da Mormanno esponente*

*del Rinascimento del mezzogiorno*, in *Brutium*, XXXIV, 5–6, 1955, pp. 4–7, in particolare p. 6, testo e nota.

81) La chiesetta, di cui il Mormando, «chierico coniugato», fu fatto estauritario con una bolla di Leone X nel 1519, venne restaurata a spese dello stesso architetto. La sua firma compare per ben tre volte nell'edificio (cfr. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti ...*, cit., III, pp. 191–196).

82) Il primo progetto architettonico assegnabile al Mormando sulla base della testimonianza del Di Falco è la sua dimora, edificata su un fondaco concessogli in enfiteusi il 9 febbraio del 1507 dalle suore di San Gregorio Armeno in un'area presso lo stesso monastero (per i documenti concernenti la concessione cfr. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti ...*, cit., III, pp. 594–597). Il 20 agosto del 1509 il “piperniere” Michele di Franco s'impegnava ad eseguire alcuni lavori «secundum modellum et designum ac ordinationem magistris Joannis de Morimanno [...]» per la casa di messer Matteo Acquaviva d'Aragona, duca d'Atri, presso Porta Donnorsio; il 15 settembre del 1514 il Mormando forniva per lo stesso edificio i disegni per «arcus tres de piperno et duas columnas sanas et duas spezatas cum archetrape frise et cornezuni de piperno bono [...]» (*ibidem*, pp. 184–186). Il 16 aprile del 1511 forniva alcuni disegni «cum architrabibus et cornicionibus» per una porta in piperno destinata alla dimora di Luigi de Raymo, presso la grotta di San Martino a Capuana (*ibidem*, pp. 44 e 45). Il nome del Mormando compare ancora nei documenti come autore del palazzo, oggi completamente trasformato, di Antonio Carafa, presso la chiesa dei Santi Severino e Sossio (G. CECI, *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento: i Mormanno*, in *Napoli nobilissima*, ser. I, IX, 1900, pp. 167–172, in particolare p. 171). L'8 giugno e il 22 settembre del 1515 Mormando è infine documentato mentre fornisce diversi disegni destinati al palazzo di Ferdinando Diaz Carlon, conte d'Alife, nella «platea Nidi» (FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti ...*, cit., III, pp. 186–189). Tracce della dimora privata del Mormando sono ancora riconoscibili di fronte al monastero di San Gregorio Armeno. Le altre opere sopra menzionate sono andate perdute.

83) Il 5 ottobre del 1512 veniva concessa a Bartolomeo di Capua, conte di Altavilla, una licenza per la ristrutturazione di alcune proprietà e per la costruzione di un nuovo edificio nell'area dove sorge oggi Palazzo di Capua. La data 1513 si ricava da un'iscrizione che era posta sulla facciata dell'edificio tramandataci dallo storico settecentesco Giuseppe Sigismondo che riferisce della ristrutturazione, voluta nel 1759 da Bartolomeo di Capua, ventesimo conte di Altavilla (cfr. CECI, *Un famiglia ...*, cit., p. 170 testo e nota). Per la storia dell'edificio e la documentazione fotografica si rimanda a *Palazzo Di Capua*, a cura di F. STRAZZULLO, Napoli 1995.

84) La cappella romana del cardinale Carafa è stata a lungo erroneamente ritenuta opera di Giuliano da Maiano, ed in seguito è stata accostata ai nomi di Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo il Vecchio, Donato Bramante, e Baccio Pontelli. Per un sunto sulla questione si rimanda allo studio di S. CATTI, *L'architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma*, in *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 16, 2004, pp. 25–43, e in particolare pp. 36–43. Nuove prospettive di verifica sembrano aperte dall'accenno di F. CAGLIOTI, *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. L'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di

A. ANGELINI, *Cinisello Balsamo* 2005, pp. 386–481, in particolare p. 479 nota 191, secondo il quale l'arco marmoreo d'ingresso spetta allo scultore fiesolano Michele Marini.

85) Cfr. PANE, *Il Rinascimento ...*, cit., II, p. 246.

86) Il palazzo passò prima ai Carafa di Belvedere (1662), poi ai Gambacorta duchi di Limatola (1694), che lo cedettero ai Corigliano di Saluzzo (1732). Come visto sopra, è per primo il Di Falco a riferire della sua paternità mormanda. La menzione nel suo passo di Ferrante di Sangro, figlio primogenito di Giovanni di Sangro e di Adriana Dentice (convolati a nozze nel 1493), ha spinto alcuni studiosi a propendere per l'ipotesi che a commissionare il palazzo sia stato lui piuttosto che i genitori. L'impressione, tuttavia, è che lo scrittore cinquecentesco affermi semplicemente che al tempo della propria stesura letteraria Ferrante fosse il proprietario dell'edificio. F. ABBATE, per esempio (*Il fregio a metope e triglifi sulla facciata*, in *Palazzo Corigliano tra archeologia e storia*, a cura di I. BRAGANTINI, P. GASTALDI, (Istituto Universitario Orientale), Napoli 1985, pp. 116–121, e in particolare p. 120), propone una datazione successiva al 1519, anche alla luce della decorazione del fregio con figurazioni militari che risponderebbe meglio alle esigenze d'autorappresentazione di Ferrante, distintosi come comandante delle truppe imperiali a Siena nel 1526. A. GHISSETTI GIAVARINA (*Napoli*, cit., p. 479, nota 36) posticipa addirittura d'un paio di anni la datazione proposta da Abbate, poiché la trabeazione dorica con metope e triglifi sembrerebbe derivare da quella dell'ordine basamentale del cortile di Palazzo Farnese a Roma, compiuto intorno al 1518–1520. È ragionevole tuttavia ipotizzare che il Mormando conoscesse i disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per questa parte dell'edificio, datati già al 1514 circa da C. L. FROMMEL, *Sangallo et Michel-Ange (1513–1550)*, in *Palais Farnèse*, Roma 1980–1981, 3 voll., I/1, pp. 127–145, 194 e 195, figg. 22–24. Al di là delle osservazioni stilistiche, è la lettura d'alcune carte d'archivio ad aiutarci nella problematica datazione dell'edificio napoletano. Pare infatti che l'area in cui la dimora fu innalzata corrisponda almeno in parte ad un fondaco concesso ai coniugi Di Sangro dal monastero di Santa Patrizia già nell'anno 1506. Dal contratto s'apprende non solo che l'area includeva «domos septem simul coniunctas in pluribus diversis membris et aedificiis inferioribus et superioribus» nella «strada del Nido giusta suoi confini», ma anche che «detti coniugi, loro eredi e successori fossero tenuti domos predictas, ut supra locatas et concessas, a loro proprie spese riparare nelle mura, astrichi, ed aumentarle, ed in detta riparazione ed aumento spendere fra lo spazio di tre anni la summa de duc. 1000, e fare dette riparazioni necessarie in avvenire tante volte quante fusse stato di bisogno. Secondo, che qualora mancassero della detta riparazione ed aumento, o pure cessassero dal pagamento di detti duc. 122 per un biennio continuo, le dette case cadessero in commissum, e detti coniugi, e loro eredi e successori, cadant et priventur a praesenti locatione, et concessione [...]». Ha attirato l'attenzione su queste carte G. VITALE, *Una residenza nobiliare napoletana tra Cinque e Settecento*, in *Palazzo Corigliano ...*, cit., pp. 99 e 100. Va inoltre notato che l'anno seguente Giovanni di Sangro avrebbe ottenuto la prestigiosa ammissione al seggio di Nido: non sembra pertanto azzardato ipotizzare che per lo meno i primi disegni per il palazzo facessero parte di questa campagna di ristrutturazione e che la costruzione iniziasse in anni non troppo distanti dagli eventi sopracitati. L'edificazione d'una ricca dimora privata in una delle più impor-

tanti piazze della città rientrava perfettamente in una consolidata consuetudine di promozione sociale, destinata in questo caso a celebrare l'alleanza tra due famiglie e a consacrare la loro entrata nel seggio cittadino. Una datazione tra il 1506 e il 1514 sembra la più appropriata in assenza d'ulteriori evidenze documentarie. Cfr. anche NALDI, *Girolamo Santacroce ...*, cit., p. 46, nota 30.

87) Gli studi hanno sistematicamente preso in considerazione un dipinto, in deposito dal 1999 al Museo Nazionale San Martino di Napoli (da Palazzo Pitti a Firenze), con una 'Veduta di San Domenico Maggiore' databile tra il 1635 ed il 1657, come documento iconografico principale per ricostruire la *facies* dell'edificio mormando. Basandosi sull'osservazione di tale dipinto, DI RESTA, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio ...*, cit., p. 17, per esempio, riconosce come originale dell'edificio di primo Cinquecento l'*opus reticulatum*, ed il secondo ordine corinzio con finestre a balcone, fiancheggiate da lesene ioniche con bassorilievi, dettati che compaiono nell'incisione settecentesca di P. PETRINI (*Facciate delle palazzi più cospicui della città di Napoli [...]*, Napoli 1718, tavola non numerata) piuttosto che in questa tela seicentesca, dove si vedono finestre rettangolari sormontate da timpani. A. VENDITTI, *La figura e l'opera di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in *Palazzo Di Capua*, cit., pp. 122 e 123, ritiene (probabilmente sulla scia di G. CECI, *Il largo di S. Domenico*, in *Napoli nobilissima*, XV, 1906, pp. 161 e 162) che la fila di merloni a coronamento del piano nobile nel dipinto sia il cornicione in piperno distrutto durante il terremoto del 1688, e ricordato poco dopo ancora da Carlo Celano «Questo palazzo avea un famoso cornicione di piperno. Il tremuoto già detto ne buttò giù una parte, onde dagli architetti, che in quel tempo fero più danni che dal tremuoto istesso, fu ordinato che si togliesse tutto»: (C. CELANO), *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri date dal canonico Carlo Celano divise in dieci giornate*, Napoli 1692, edizione digitale in rete nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2010, a cura di P. CONIGLIO, R. PRENCIPE, p. 107; tali merloni sembrerebbero invece un apparato effimero seicentesco ad imitazione di quelli che sono a decorazione della vicina chiesa di San Domenico, se non addirittura un'invenzione del pittore. Venditti, inoltre, considera sia il portale che le finestre con timpani alternati rettangolari ed arcuati alla stregua di modificazioni tardo-cinquescentesche o proto-seicentesche, di contro alla VALTIERI, *Il Mormando architetto*, cit., p. 141, la quale ritiene quest'ultimo motivo originario dell'edificio mormando. Ecco, insomma, delle notevoli discordanze, probabilmente d'impossibile risoluzione in assenza d'ulteriori e più attendibili evidenze iconografiche. Per il dipinto in questione cfr.: *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, (catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo 12 maggio–29 luglio 1990), Napoli 1990, p. 188 per la documentazione fotografica, e p. 396, anche per la precedente bibliografia.

88) NALDI, *Girolamo Santacroce ...*, cit., pp. 12, e 46 nota 30. Sul confronto tra il soffitto del gocciolatoio della Cappella Caracciolo di Vico e quello del Teatro di Marcello cfr. anche NICHOLS, *The Cappella Caracciolo ...*, cit., p. 81, per la quale «The cornice of the Caracciolo Chapel replicates with great precision that of the Theater of Marcellus (ca. 17 B.C.) [...]»; GHISSETTI GIAVARINA, *La Basilica Emilia ...*, cit., p. 29; e IDEM, *Napoli*, in *Storia dell'Architettura Italiana*, cit., p. 475.

89) Tra quest'ultimi vanno naturalmente ricordati la restituzione di Giuliano da Sangallo del Barberiniano, c. 37v, e quello del Codice Coner, c. 60v, attribuito a Bernardo della Volpaia, personaggio di spicco della cerchia sangallescà. Si vedano inoltre GDSU, Arch. 1602, attribuito ad Antonio da Sangallo il Vecchio (circa 1460–1534); GDSU, Arch. 1705, attribuito a Giovan Battista da Sangallo (1496–1548); e GDSU, Arch. 2005, attribuito a Giovanni Antonio Dosio (1533–1609).

90) Per questo frammento cfr. P. ZAMPA, *La Basilica Emilia*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F. P. FIORE, con la collaborazione di A. NESSELRATH, Milano 2005, p. 221, cat. II.5.1. Tale tipo di variante a decorazione di soffitti era molto diffusa. Si veda ancora il frammento nella nostra fig. 23, ma soprattutto lo *spolium* registrato in un disegno dell'ancora anonimo taccuino Destailleur–Polofzoff (album B, c. 21v), conservato all'Ermitage di San Pietroburgo, che riproduce tre cornicioni ai Santi Quattro Coronati (fig. 22); il dettaglio centrale mostra proprio questo particolare, di un tipo praticamente identico a quello della nostra cappella ed in relazione ad un mutulo decorato da gutte. Si veda inoltre il foglio GDSU, Arch. 549, di Baldassare Peruzzi (1481–1536), che presenta una cornice rivenuta presso Piazza della Minerva, e disegnata anche da Giovan Battista da Sangallo (GDSU, Arch. 1384).

91) «Supra id mutulos collocant latos aequae atque tigna, crassos aequae atque pavimentum; et locantur singuli ut sub se singula respondeat tigna; et porrigunt sese, quoad prominent modulos bis sex; eorumque frontes ad perpendicularum praesecantur. Adpingiturque cimatum in mutilis gulula ex moduli dimidia et quarta. In spatiis autem, quae inter mutulos pendentia subapparent, rosa et acantus insculpitur»: L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Florentiae 1485, ed. cons., *L'architettura [De re aedificatoria]*, a cura di P. PORTOGHESI, Milano 1966, 2 voll., II, p. 593.

92) A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914–1922, 6 voll., VI, p. 102, ritiene che quest'ultima annotazione sia autografa di Antonio da Sangallo il Giovane.

93) Cfr. G. M. FORNI, *Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti (Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, CCCLXXXVI, 1989)*, Roma 1991, 2 voll., I, pp. 155–156.

94) M. VITRUVIUS POLLIO, *De architectura*, ed. cons., VITRUVIUS, *De l'architecture*, livre IV, texte établi, traduit et commenté par P. GROS, Paris 1992, p. 17.

95) Cfr. C. CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece, traducti de latino in vulgare, affigurati, com(m)entati et con mirando ordine insigniti [...]*, Como 1521, c. LXVv; S. SERLIO, *Regole generali di architettura [...]*, Venezia 1537, ed. cons. Venezia 1544, c. XVIIIv.

96) Cfr. la tavola XIII ad illustrazione de *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, Roma 1562.

97) M. VITRUVIUS POLLIO, *De architectura*, ed. cons., VITRUVIUS, *De l'architecture*, livre I, texte établi, traduit et commenté par P. FLEURY, pp. 16 e 17.

98) S. SERLIO, *Regole generali di architettura ...*, cit., c. XVIIr.

99) Il termine «disegno» compare nei documenti dell'ordine dei Serviti e sembra riferirsi non già ad un progetto tecnico, quanto piuttosto ad una dettagliata descrizione dell'edificio. Cfr. C. VECCE, *Sannazzaro e Alberti. Una lettura del 'De re aedificatoria'*, in *Filologia Umanistica per Gianvito Resta*, a cura di V. FERA, G. FERRAÙ, Padova 1997, III, pp. 1821–1860, in particolare p. 1836, testo e nota per la precedente bibliografia.

100) Sulle *Farse* organizzate dal Sannazzaro a Castel Capuano nel 1492 cfr. C. VECCE, *Gli Zibaldoni di Iacopo Sannazzaro*, Messina 1998, pp. 111 e 112 testo e nota 2 per la precedente bibliografia.

101) Su Sannazzaro conoscitore dell'Alberti ha attirato l'attenzione VECCE, *Sannazzaro e Alberti ...*, cit.; IDEM, *Gli Zibaldoni di Iacopo Sannazzaro*, cit., ed in particolare pp. 101–124 per l'indice del *De re aedificatoria*, pp. 22–45 per il *Repertorium rerum antiquarum* (codice Viennese 9477), con l'*Appendice* a pp. 159–181, a cui si rimanda in particolare per la trascrizione della rubrica dedicata ai *funera* e ai *sepulcra*; IDEM, *Sannazzaro lettore del 'De re aedificatoria'*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento* (Atti del Convegno Internazionale del Comitato Nazionale, VI Centenario della Nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, 16–18 dicembre 2004), a cura di R. CARDINI, M. REGOLIOSI, Firenze 2007, pp. 763–784. Cfr. anche NALDI, *Girolamo Santacroce ...*, cit., p. 12.

102) Cfr. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit., in particolare libro VII, cap. III, IV, X, XI. Per le relazioni tra l'umanesimo napoletano ed il testo albertiano cfr. anche S. BORSI, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze 2006, ed in particolare pp. 267–295.

103) Sulla relazione tra Alberti ed il Tempietto di San Pietro in Montorio si rimanda ancora a WITTKOWER, *Architectural Principles ...*, cit., p. 24.

104) C. MINIERI RICCIO, *Cenno storico della Accademia Alfonsina*, Napoli 1875, p. III, elenca Galeazzo Caracciolo tra i membri dell'accademia. Il fratello Giovan Francesco dovette naturalmente essere un'ulteriore figura di mediazione. Sull'ormai accertato soggiorno di Leon Battista Alberti a Napoli nel 1465, ospite di Filippo e Lorenzo Strozzi, cfr. L. BOSCHETTO, *Nuove ricerche sulla biografia e sugli scritti volgari di Leon Battista Alberti. Dal Viaggio a Napoli alla nascita del «De Iciarhia» (maggio–settembre 1465)*, in *Interpres*, 20, 2001, pp. 180–211, in particolare pp. 186–189. C'è anche chi ha ipotizzato un suo intervento nel palazzo di Diomedea Carafa in qualità di consulente (B. DE DIVIITIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 46–47 e 71–73).

105) Cfr. ancora VECCE, *Sannazzaro e Alberti ...*, cit., pp. 1841–1844.

106) F. DI GIORGIO MARTINI, *La traduzione del 'De Architectura' di Vitruvio dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di M. BIFFI, Pisa 2002, pp. 29, e 279 nota 592. Si veda anche la traduzione di Fabio Calvo: «fulguri di luove» (in *Vitruvio e Raffaello. Il "De Architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*, a cura di V. FONTANA, P. MORACCHIELLO, Roma 1975, p. 180).

107) Cfr. VITRUVIUS, *De l'architecture*, cit., livre IV, p. 138, nota 6.6, anche per una sintesi sulla precedente bibliografia.

108) Cfr. *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula [...]*, Venezia 1511, cc. 37r e 114r. Per l'edizione del Vitruvio curata da fra' Giocondo si rimanda alla studio di L. A. CIAPPONI, *Fra Giocondo da Verona and His Edition of Vitruvius*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII, 1984, pp. 72–90.

109) Di una certa rilevanza è che tra i di Sangro e i Caracciolo di Vico s'istaurarono ad un certo punto rapporti di parentela. I primogeniti Ferrante di Sangro e Nicola Antonio Caracciolo convolarono a nozze rispettivamente con Vittoria Lagonessa, probabilmente negli anni venti del secolo (cfr. G. VITALE, *Una residenza nobiliare napoletana ... cit.*, per le notizie nelle fonti e documenti sui di Sangro, ed in particolare p. 104), e con la sorella Giulia (1516), vale a dire con due delle tre figlie nate dal matrimonio tra Beatrice Carafa (sorella di Giampietro, futuro papa Paolo IV) e Luigi Lagonessa, cognato di Galeazzo, in quanto fratello di Camilla, con la quale il signore di Vico si era sposato nel 1475. Giovanni di Sangro e Galeazzo Caracciolo dovevano in ogni caso conoscersi già da tempo: come il signore di Vico, Giovanni aveva tratto le sue fortune dalla carriera di funzionario presso la corte di Alfonso duca di Calabria.

110) La data di morte del nostro architetto è ignota, ma dalla *lettera* del Summonte è possibile ipotizzare che egli fosse ancora attivo nel 1524. Al 13 gennaio 1526 — anno in cui Mormando toglieva a censo un mulino presso il ponte della Maddalena — risale l'ultima notizia documentaria (cfr. CECI, *Una famiglia ... cit.*, p. 172 testo e nota 1).

## APPENDICE

### DOC. 1

Napoli, Archivio di Stato, Monasteri soppressi, San Giovanni a Carbonara, *Platea del regal monastero di San Giovanni a Carbonara [...]*, fasc. 6079.

*Notizie sulla Cappella di Ottino Caracciolo, nella Chiesa di San Giovanni a Carbonara*

[c. 47v] «1428, a' 30 Aprile, mediante istrumento di notar Angelo Marogano di Napoli il nostro monastero diede facultà ad Ottino Caracciolo, cancelliere del Regno di Sicilia, di costruire una cappella, giusta la tribuna della chiesa di detto monastero, giusta il muro del chiostro nuovo [vale a dire il Chiostro di Ladislao] sistente al lato destro, di larghezza palmi 10 e di lunghezza palmi 12, e farvi la sepoltura per potervi sepelire esso cancelliere, e domina Caterina Ruffo sua moglie, e suoi eredi, e per dote di detta cappella donò al detto nostro monastero una casa sita in questa città, nella parrocchia di San Tomase a Capuana, vicino il fosso del Castello Capuano, con peso di messe per esso cancelliere e sua moglie. Nell'anno poi 1443, a' 13 Novembre, il suddetto Ottino Caracciolo fece il suo testamento per mano di notar Nicola Coele di Nicastro, e volle esser sepellito nella nostra chiesa nella sua sepoltura, costrutta in detta chiesa. Tutto ciò sta riferito fol. 287, P[arte] II».

«La sepoltura del sudetto cancelliere non si sa qual sia. In una nota di cappelle che sta trascritta in fogli aggiunti si legge che appresso la cappella dell'Epifania fatta dal Mar-

chese di Vico vi è la cappella del signor Principe di Forino, quale fu del quondam Ottino Caracciolo, uomo tanto insigne e valoroso».

[c. 49r] «Nota delle cappelle site nella nostra chiesa:

La Cappella dell'Epifania, fatta tutta di statue di marmo, la valuta della quale non si può stimare, fatta dal Marchese di Vico, oggi la possiede il signor Marchese di Torrecuso, appresso la cappella del signor Principe di Forino, quale fu del quondam Ottino Caracciolo, a quel tempo uomo tanto insigne e valoroso; al tempo di Carlo Quinto uomo celebrissimo, capitano generale, con tutti li carichi generali quali possa avere uomo al mondo».

### DOC. 2

Napoli, Archivio di Stato, Monasteri soppressi, Santa Maria delle Grazie, vol. 211, s.n. (da G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti ... cit.*, IV, pp. 148–152, nota 3).

*Lo scultore Giovan Tommaso Malvito s'impegna ad eseguire il rivestimento marmoreo della cappella di Giovannello de Cuncto in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli:*

«Die XIII mensis Augusti quinte indictionis 1517, Neapoli [...]: imprimis lo dicto mastro Ioanthomase promecte ad tucte soye spese fare la dicta cappella con le infrascripte opere de marmora gentile, fina, et de quella bianchecza et bontà che sono li archi de la cappella del s. Galianczo Caraczulo, constructa in la venerabile ecclesia de Sancto Joanne ad Carbonara de Neapoli, infra termine de anni duy et mezo, incomensando dal primo dì del mese de settembre proximo venturo, havante computando. Item lo dicto mastro Joanne-Thoma promecte fare in dicta cappella quatro archi marmorei in quisto modo, videlicet: lo archo mayore, che serrà la affaczata de havante, de larghecze de palmi sidici et vintiduj el tucto, de altecza de palmi trenta duj per fi' ala fine de la cornice de coppa, et serrà opera corintia de quilli intagli et designi secondo ey lo designo facto per dicto mastro Joanne Thomase, et visto per dicti patre priore et fratri et anco li magnifici sig. Jacobo Senaczaro, electo per lo magnifico messer Alexandro Severino, et messer Coluccia Coppula, utriusque juris docturj, exequutori del testamento del dicto condan messer Joannello, quale ey subscripto per mano del dicto mastro Ioanthomase et de me notaro, et li restanti tre archi similiter de marmora gentile de quello medesimo designo et lavore ey lo supradicto, de la grandecza et lunghecza necessaria ad dicta cappella, et che quatrano con lo primo, similiter de opera corintia, et lavorate [*sic*] *lavorare* in dicta opera de continuo ad minus con dui mastri [...].

Item dicto mastro Ioanthomase promecte far dicta opera de bone, perfecte et fine marmore gentile et de la bontà secondo ey lo archo de la cappella del dicto signor Galiaczto Caraczulo, et darla finita in dicto tempo, dela bonta de la quale opera dicte parte promecteno stare al judicio del magnifico signor Jacobo Senaczaro et messer Joan Murmando. [...].

Item ey convenuto tra dicta parte che, finita che serrà dicta opera, quella se debia extimare et apprezzare per dui maestri scarpellini eligendi per dicto signor Jacobo Sanaczaro et messer Joan Murmando, dummodo non siano suspecti ale parte [...].».

Doc. 3

Napoli, Archivio Storico Municipale, *Privilegiorum*, Reg. 1, c. 219 (da CECI, *Una famiglia ...*, cit., p. 171, nota 1).

*Giovanni Donadio da Mormando riceve la cittadinanza napoletana:*

«Per infrascriptos dominos Electos sponte et motu proprio fuit expeditum privilegium civitatis Neapolitanae in persona egregii viri Ioannis Donadei de Morimagno, licet civis sit et dici et nominari ex eo quia in civitate Neapolitana per annos circa triginta incolatus fecit et facit cum familia, et plures pulcros et ornatos proprias habet domos, et ideo non fuit opus dare ei tempus, ut aliis novis civibus, anni unius vel duorum habendi domos proprias; sed, ut supra, motu proprio, propter predictas rationes et propter suas singulares virtutes et excellentiam, quam habet in arte, exercitio et

ministerio conficiendi organos et architecturae constructiones, ad maiorem honorem et dignitatem suam effectus est civis Neapolitanus cum eius filiis et heredibus legitimis natis et nascituris in perpetuum ex nunc in antea aggregando et uniendo eius cetui et consortio aliorum civium ordinandorum Neapolitanorum, et cum omnibus privilegiis, capitulis, auctoritatibus, potestatibus, immunitatibus, franchitiis et exemptionibus et gratiis, in dohanis et aliis quibuscumque locis et actionibus Neapolis et ubicumque locorum ut oriundi Neapolitani, et alias in forma et cum omnibus et singulis in precedenti privilegio declaratis et enarratis ad unguem. In Tribunali Sancti Laurentii, die XXIII mensis Decembris MDXIII.

Alberico Poderico, Antonio Brancaczo, Andrea Gattula, Francisco Figliomarino, Aurielo Pignone, per la Montagna; Hieronimo de Gennaro, per lo Porto; Vincenzo Marena, electo de lo Popolo. Magnifici Electi mandaverunt mihi Hyppolito Pontano».

---

---

# BOLLETTINO D'ARTE

---

---

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

---

---

6

ANNO 2010  
APRILE-GIUGNO

ANNO XCV  
SERIE VII

## SOMMARIO

<i>Editoriale: Il nuovo inserto del Bollettino d'Arte</i>	V
MARIA D'ANDREA, JAN KINDBERG JACOBSEN: <i>Louteria di produzione corinzia dal Timpone Motta di Francavilla Marittima in Calabria: osservazioni preliminari</i>	1
IL RESTAURO DEL TABERNACOLO DELLA PARTE GUELFA (POI DEL TRIBUNALE DELLA MERCANZIA) DI ORSANMICHELE A FIRENZE	
ANTONIO GODOLI: <i>Introduzione, cenni storici e artistici</i>	17
GABRIELE MOROLLI: <i>Gli ordini architettonici nel tabernacolo della Parte Guelfa ad Orsanmichele</i>	29
CAMILLA MANCINI: <i>L'intervento di restauro</i>	43
ANGELAMARIA ACETO: <i>La Cappella Caracciolo Di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione</i>	47
FILIPPO TREVISANI: <i>Un Baglione ritrovato nella Mantova ducale</i>	81
FRANCESCO GATTA: «Pure ed il nome, e le ricchezze, e le grandezze svanirono come il fumo ...». <i>La dispersione della Collezione Peretti Montalto: nuove proposte e un inventario inedito del 1696</i>	87
GIOVAN BATTISTA FIDANZA: <i>Le vicende artistiche della chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento: una verifica con la Visita Apostolica del 1727</i>	123
APPORTI ITALIANI ALLE PROBLEMATICHE DI CONSERVAZIONE PROMOSSE DALL'UNESCO IN CONSEGUENZA DI CALAMITÀ NATURALI:	
<i>Arg-e Bam. Archaeological research of the joint Iranian-Italian Mission. Italian post-earthquake cooperation project of MiBAC</i>	
I. – MICHAEL JUNG, VINCENZO TORRIERI, NARGEZ AHMADI: <i>The archaeological research (2005-2010)</i>	145
II. – MICHAEL JUNG, VINCENZO TORRIERI: <i>Fortificazioni, sistemi difensivi ed eventi bellici a Bam: fonti storiche e archeologia</i>	153
Abstracts	166



il Notiziario dell'Arte, inserto del Bollettino d'Arte

CAMILLA CAPITANI: *Il rischio sismico: il passato e le indicazioni per il futuro nel quadro normativo del MiBAC*

---