

ANGELA DRESZEN

OLIVIERO CARAFA COMMITTENTE 'ALL'ANTICA' NEL SUCCORPO DEL DUOMO DI NAPOLI

Con 13 tavole

La cappella sepolcrale di Oliviero Carafa (1430–1511) nel duomo di Napoli (fig. 1) è stata a lungo trascurata dalla ricerca pur essendo un'opera degna di ammirazione per il suo valore artistico¹. Stilisticamente essa rappresenta un punto di svolta unico tra il primo e il pieno Rinascimento, in quanto il committente viene celebrato come mai fino ad allora. Questi però aveva costruito poco prima un'altra cappella sepolcrale a Roma. Tema del mio intervento sarà illustrare le differenti motivazioni che portarono alla costruzione delle due cappelle, nonché le questioni socio-politiche e gli sviluppi stilistici e artistici che da esse si avviarono. Entrambe le cappelle sono state oggetto di diversi studi e il loro confronto, mai sviluppato prima, mostra come le intenzioni del committente per ognuna di esse fossero fondamentalmente diverse tra loro.

Oliviero Carafa, napoletano di nascita, fu legato alla cattedrale fin dalla tenera età di sette anni in qualità dapprima di canonico e poi di arcivescovo più volte in carica; e questo valse anche per altri membri del suo casato, che si tramandarono la carica di arcivescovo. La carica e gli onori di cardinale (1467), di protettore dell'Ordine domenicano (1478), di abate commendatario di Montevergine (1485) e soprattutto la sua appar-

* Questo saggio è nato nel contesto del seminario "Arte e cultura a Napoli nella prima età moderna: nuovi studi" per la American Academy a Roma 2002. Vorrei ringraziare vivamente le seguenti persone per avermi aiutato nella stesura di questo articolo: Gerhard Wolf, Sebastian Schütze, Christof Thoenes, Hellmut Hager, Nadja Horsch, Francesca Dell'Acqua. Elisabetta Pastore si è occupata gentilmente della traduzione.

¹ Grazie ad un recente ed ampio saggio di Daniela Del Pesco sono state approfondite questioni stilistiche e di attribuzione del suo arredo scultoreo e architettonico: D. DEL PESCO, Oliviero Carafa e il Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli, in: Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture, a cura di F. PAOLO DI TEODORO. Urbino 2001, 143–205.



Fig. 1: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa

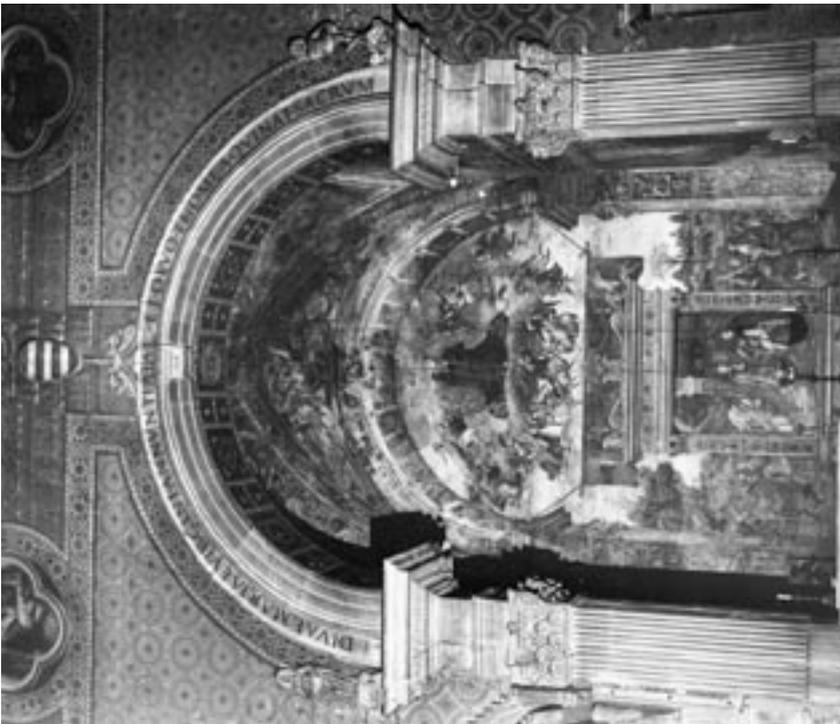


Fig. 2: Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa

Fig. 3: Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa, pala d'altare di Filippino Lippi

tenenza alla Curia romana ne fecero un importante mediatore anche per Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli dal 1458 al 1494, al cui servizio rimase molti anni. La salita al trono di questo re coincise con la prima nomina di Carafa ad arcivescovo di Napoli nel 1458. I favori del re espressi in riconoscimenti e incitamenti, condussero nel 1465 alla sua nomina a viceprotonotario del Regno e a presidente del Sacro Regio Consiglio, e questo avvenimento accelerò la sua nomina a cardinale da parte di Paolo II nel 1467. Tra i suoi contemporanei Carafa era conosciuto come uomo economicamente potente e con grande abilità nel commercio, ma anche come un modello di moralità e virtù. La rappresentazione di questa sua duplice personalità caratterizzò tutte le sue committenze. Le sue fondazioni tra il 1486 e il 1511 – e prima di tutto le sue due cappelle sepolcrali a Roma e a Napoli, come detto completamente opposte nelle intenzioni e nello stile – evidenziarono ben presto una via motivata socialmente, snodata attraverso le più recenti tendenze artistiche con lo scopo di presentare al pubblico il committente, e allestita magistralmente secondo i canoni del pieno Rinascimento e del Barocco. Il mutamento compiuto in queste due fondazioni di cui parlerò caratterizza ancora oggi Oliviero Carafa come uno dei committenti più ambiziosi del Rinascimento.

INSERIMENTO STILISTICO DELLA CAPPELLA CARAFA A ROMA

Già la sua prima cappella (fig. 2) destinata a sepolcro seguiva lo schema più moderno e prestigioso del primo Rinascimento, uno schema di cappella che prevedeva pareti policrome affrescate da un famoso artista, un dipinto d'altare ad olio e – mezzi e potenze permettendo – un pavimento in *opus sectile*, altrimenti in maiolica. Questa tipologia trova la sua massima espressione e allo stesso tempo il modello più volte imitato nella Cappella del Cardinale di Portogallo in San Miniato al Monte a Firenze.

Quando nel 1488 il cardinale Oliviero Carafa divenne generale dell'Ordine Domenicano, fece ampliare la nuova chiesa principale dell'ordine, Santa Maria sopra Minerva, e progettò di far erigere lì, per il suo futuro sepolcro, una cappella per la quale aveva acquistato un sito già nel 1486. I lavori iniziarono un anno dopo e terminarono nel 1493. L'arredo e l'iconografia della cappella rispecchiano più precisamente del solito i desideri e gli interessi del committente. Per gli affreschi venne chiamato Filippino Lippi da Firenze. Questi si era già fatto un nome al servizio dei Medici, che lo introdussero presso il Carafa, fatto a cui alludono esplicitamente tra l'altro le imprese negli affreschi, e soprattutto nella volta

della Cappella: l'anello di diamanti, il ramo nodoso e le tre piumette che circondano lo stemma del Carafa al centro della volta².

Nella sua lettera del 2 maggio 1489³ Lippi descrive al suo committente fiorentino Filippo Strozzi, da lui consolato durante il proprio soggiorno romano per aver trascurato le sue committenze fiorentine, l'arredo dispendioso ed eccellente della Cappella Carafa, che suscitava grande meraviglia tra i contemporanei: ... *La chappella non potrebe essere più ornata in terra di pavimento porfido o serpentino, tutto sottilissimamente fatto, un parapetto di marmo ornatissimo, e in effetto tutta richissima. ...*⁴. La cappella era nota per la sua decorazione *all'antica* con lesene, pilastri e fregi dipinti con grottesche e *grisaille* secondo l'usanza più recente⁵.

Conformemente al doppio patronato della cappella⁶, dove vengono venerati sia la Vergine Maria che san Tommaso d'Aquino, la pala d'altare mostra un'Annunciazione di Maria (fig. 3), mentre la parte destra è riempita con episodi tratti dalla vita dell'Aquino, venerato da Oliviero Carafa e dagli altri domenicani seguaci della teoria tomistica. Sulla parete orien-

² Lo stemma dei Medici è analogamente rintracciabile nella Cappella del Cardinale di Portogallo in San Miniato al Monte a Firenze con lo stemma dei Medici nel soffitto, essendo anche questa cappella influenzata dal gusto artistico mediceo. – Sui legami tra i Carafa e i Medici richiama l'attenzione Enrico Parlato in un suo saggio: E. PARLATO, La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva, in: Roma, centro ideale della cultura dell'Antico dei secoli XV e XVI. Milano 1989, 169–184. Oliviero Carafa come rappresentante degli Aragonesi di Napoli aveva legami diplomatici sia a Roma che a Firenze, li soprattutto con Lorenzo de' Medici. Filippino Lippi due anni prima aveva cominciato a dipingere la cappella sepolcrale per Filippo Strozzi a Santa Maria Novella, ma venne richiamato in anticipo a favore del Carafa.

³ La lettera è stata pubblicata testualmente da A. SCHARF, Filippino Lippi. Wien 1935, doc. 11; D. S. CHAMBERS, Patrons and artists in the Italian Renaissance. London 1970, 24–25; G. L. GEIGER, Filippino Lippi's Carafa Chapel. Kirksville 1986, 187, doc. 5.

⁴ Dunque per questa data bisogna immaginarsi già finiti i lavori al pavimento cosmatesco e ai cancelli della cappella. Le parti mancanti della decorazione furono finite con molta probabilità entro l'inizio dell'anno 1493, quando Alessandro VI il 25 marzo 1493 visitò la chiesa, per celebrare la festa dell'Annunciazione: vedi GEIGER (come nella nota 4), 187, doc. 6.

⁵ *IBID.*, 161–182.

⁶ Una bolla di Alessandro VI del 15 giugno 1493 riprodotta sulla parete della cappella menziona i due giorni commemorativi per San Tommaso e l'Annunciazione, rispettivamente il 7 e il 25 marzo, e promette l'indulgenza plenaria in questo luogo. Pubblicato da P. LITTA, Famiglie celebri italiane, Carafa di Napoli. Napoli 1910, tav. IV.

tale, modificata nel 1566 per accogliervi la tomba di Paolo IV Carafa, ma che in origine doveva accogliere in uno stretto spazio secondario la tomba di Oliviero, bisogna immaginarsi, seguendo la breve descrizione di Vasari, raffigurazioni allegoriche delle virtù trionfanti sopra i vizi. Vasari menziona la *Fides* e la *Spes*. Contemporanei fogli di studio attribuiti a Lippi e conservati negli Uffizi mostrano tra l'altro le virtù *Fortitudo*, *Temperantia* e *Prudentia*, e vengono messe in relazione a questa parete⁷.

Nella pala d'altare di Lippi i due patroni della cappella, cioè la Vergine Maria e Tommaso d'Aquino, s'incontrano in modo fittizio con il committente Oliviero. Nella scena dell'Annunciazione, Oliviero Carafa viene raccomandato da san Tommaso d'Aquino alla Madre di Dio. I temi raffigurati sulle pareti affrescate sono rintracciabili, in forma simbolica, in tutto l'arredo della cappella.

Il pavimento (fig. 4) segue lo schema tradizionale di tipo cosmatesco con una *quincunx*, che consiste in cinque cerchi rinviabili al numero greco cinque. Il cerchio centrale è circondato da altri quattro cerchi legati insieme da fasce circolari. Questo tipo tradizionale di *opus sectile* è realizzato con materiale di spoglio che, sebbene esistente in vasta quantità nelle chiese romane medievali, non era facile da procurare, in quanto occorreva sempre un permesso speciale della Curia. Trattandosi di materiali di spoglio, il disegno era già predefinito e quindi veniva solo leggermente modificato⁸.

⁷ Cfr. GEIGER (come nella nota 4), 49–52 e 114–131. Così farebbero in tutto cinque virtù, e qui Geiger parte dal presupposto che forse erano rappresentate tutte e sette, cioè sarebbero da includere anche *Charitas* e *Justitia*, tanto più che il simbolo di quest'ultima compare più volte nella cappella (IBID., 116–117). La proposta di Geiger di considerare come tema della parete il trionfo della virtù, viene ripresa da Norman, che suggerisce la soluzione iconografica: “Underlying the painted programme of the chapel and adjacent tomb chamber as a whole is the notion of the triumph of virtue over vice. Thus the lower mural on the west wall celebrates Aquinas' triumph over heretical knowledge. On the opposite wall would once have been a painting whose subject was the Virtues seen in triumph over the Vices. Similarly, the paintings on the altar wall carry a message of triumph over death, which was entirely appropriate, given the chapel's function as a funerary chapel, initial place of burial for the patron and setting for requiem masses.” [D. NORMAN, In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance Chapel. *Renaissance Studies* 7 (1993), 1–42, 26].

⁸ Un *opus sectile* come quello usato dai Medici nella cappella del loro palazzo a Firenze era ancora molto più pregiato, avendo un disegno all'antica e di conseguenza i pezzi tagliati su misura per questa commissione.

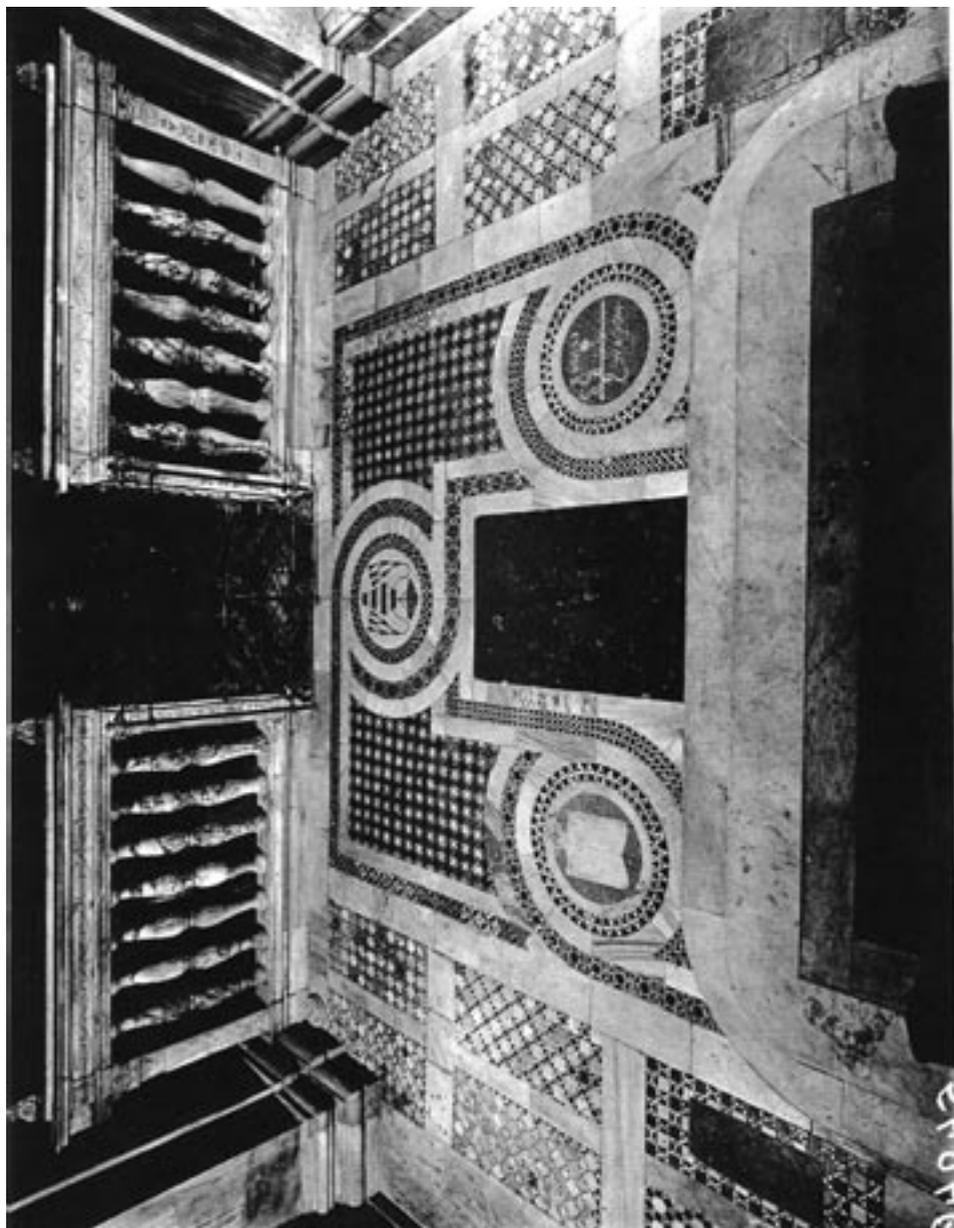


Fig. 4: Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa, pavimento cosmatesco

Della quincunx fiancheggiata da campi rettangolari si sono conservate, dopo la costruzione del nuovo altare nel XIX secolo⁹, solo tre fasce circolari, nelle quali sono intrecciate le imprese personali in modo del tutto insolito per un pavimento cosmatesco¹⁰.

Lo stemma dei Carafa sul pavimento verso l'ingresso che prevede un libro aperto nella fascia destra e una bilancia con l'iscrizione HOC FAC ET VIVES in quella sinistra, va interpretato come insieme di simboli personali, dove il libro aperto rappresenta un legame con il suo modello spirituale Tommaso d'Aquino e la sua erudizione¹¹. Per questo Carafa lo aveva inserito come simbolo di sapienza nelle sue imprese. A partire da Tommaso Carafa, la stadera ha sempre contraddistinto il ramo familiare dei Carafa della Stadera, differente dai Carafa del Sole. Secondo Gelli vi

⁹ Vedi C. BERTELLI, Il restauro della cappella Carafa a S. Maria sopra Minerva. *Bollettino dell'Istituto Centrale per il restauro* XLV (1965), 145–195, 170ss.; GEIGER (come nella nota 4), 53, nota 16, suppone per il modello originale uno decisamente più piccolo proveniente da un fronte d'altare come in uso nel Quattrocento. Nel documento 15 è menzionato un nuovo altare nel 1874 sotto Benedetto XIII.

¹⁰ Se si volesse attribuire a Lippi anche il progetto per il pavimento cosmatesco, occorrerebbe tener presente che esso a prima vista appare inconsueto per un artista fiorentino. Facendo però un paragone con altre cappelle molto elaborate e intese come cappelle sepolcrali, come la cappella del Cardinale di Portogallo in San Miniato al Monte a Firenze, la cappella Piccolomini in Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli oppure la cappella Bufalini a Santa Maria in Aracoeli a Roma, si nota comunque che, sebbene il pavimento maiolicato in quell'epoca fosse la scelta in uso e più aggiornata rispetto ai materiali e alle possibilità decorative, il pavimento cosmatesco veniva visto senza dubbio come la scelta più sontuosa e soprattutto più durevole. Come il sepolcro, questo tipo di pavimento era parte eterna della cappella. Perciò la scelta del modello cosmatesco in questo luogo non va vista soltanto come fenomeno tipicamente romano, ma dev'essere messa in relazione con le cappelle a Firenze e a Napoli, come fatto contemporaneo allo stesso fenomeno dei pavimenti, che ho sviluppato nella mia tesi di dottorato sui pavimenti quattrocenteschi in Italia. Probabilmente più della pittura e la scultura è il pavimento cosmatesco che mette in evidenza il collegamento di queste cappelle.

¹¹ G. L. GEIGER, Filippino's Carafa 'Annunciation': Theology, Artistic Conventions, and Patronage. *ArtBull* LXIII (1981), 62–75; A. REYNOLDS, The Private and Public Emblems of Cardinal Oliviero Carafa. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XLV (1983), 273–284; E. PARLATO, La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva, in: Roma, centro ideale della cultura dell'Antico dei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527. Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento (Roma 1985), a cura di S. DANESI SQUARZINA. Milano 1989, 169–184.

appartiene anche il motto HOC FAC ET VIVES, di cui si appropriò anche Oliviero Carafa per le sue committenze¹². Come messaggio personale egli aggiunse alla stadera anche una testa di Giano per aumentarne l'importanza¹³. Nel suo saggio, la Reynolds ricava le virtù cardinali cristiane dalle imprese¹⁴. Riprendendo l'interpretazione della *Summa Theologiae* dello scrittore cristiano Lactantius, ella collega dapprima la stadera con la giustizia divina e poi con l'umiltà umana e l'amore per il prossimo. La stadera appare così come punto di partenza e incoronazione di tutte le virtù. Stando a Lactantius, la sapienza e la religione sono inscindibilmente legate tra loro, e questo è illustrato qui nel pavimento attraverso la combinazione della stadera con il libro entro il motivo a fasce circolari. Carafa è 'presente' in questo messaggio attraverso il suo stemma.

Geiger¹⁵ deduce il concetto iconografico della cappella dal libro di Tommaso d'Aquino *Summa theologiae*, tanto apprezzato da Oliviero Carafa, che era un riassunto degli insegnamenti cristiani articolato in tre parti, i cui temi principali sono rintracciabili sulle tre pareti della cappella. La prima parte del libro tratta di Dio come origine di tutte le cose, la seconda delle virtù necessarie a raggiungere la vita eterna e la terza di Cristo, che, uomo e Dio allo stesso tempo, si fece carne per ritornare all'origine attraverso la morte. Geiger è riuscito a rintracciare questi tre temi negli affreschi di Lippi, tracciando anche tematicamente un 'ponte' verso il vicino pavimento. La parola di Dio viene diffusa attraverso gli scritti di Tommaso d'Aquino simboleggiati dal libro aperto. La parete delle virtù, dietro la quale era previsto l'annesso sepolcrale, è coperta con l'allegoria della bilancia come simbolo di giustizia e dal motto. Al farsi uomo di Cristo è subordinata la scena dell'Annunciazione, qui però Geiger non affronta un possibile rapporto con il pavimento.

¹² J. GELLI, *Divise, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*. Milano 1976, 248, n. 921. Il motto è preso da San Luca.

¹³ GEIGER (come nella nota 4), 28, nota 11. Giano viene collegato alla virtù della *Prudentia*. Normalmente egli ha due teste che guardano in direzioni opposte e quindi verso il passato e verso il futuro. Così anche l'emblema del Carafa nel suo futuro sepolcro nel succorpo del duomo napoletano ha due teste, e qui l'indicazione di Giano in riferimento al patrocinio della chiesa e alle importanti reliquie acquista un ulteriore e rafforzato significato (vedi in questo contesto anche D. NORMAN, *The Succorpo in the cathedral of Naples*. *ZKg* 49, 1986, 332-355).

¹⁴ REYNOLDS (come nella nota 11), 278s.

¹⁵ GEIGER (come nella nota 4), 49-52 e 114-131.

¹⁶ Per l'iconografia della caraffa vedi REYNOLDS (come nella nota 11), 279 e GEIGER (come nella nota 4), 124.

Se si parte dal fatto che l'altare del Quattrocento era decisamente più piccolo di quello del XIX secolo, allora è logico immaginarsi l'intero disegno della *quincunx* e completarlo con una fascia circolare. Seguendo il messaggio iconografico della cappella, è probabile che l'impresa all'epoca qui presente dovesse essere stata un simbolo mariano, che decifrato come anagramma del suo nome riemerge nell'impresa personale di Oliviero Carafa: la caraffa di vetro con il ramoscello d'ulivo come simbolo della purezza e castità nonché della pace attraverso la forza di carattere¹⁶. Si può trovare la caraffa inoltre nel piccolo annesso sepolcrale in tondi posti ai lati di un putto che regge un libro aperto. La caraffa quindi è strettamente collegata con le altre imprese di Oliviero e probabilmente è quella più personale¹⁷. Tale parallelismo iconografico tra i temi della parete e i rispettivi tratti del pavimento vicino è un fatto assolutamente unico nel Quattrocento. Così l'osservatore, guardando dall'ingresso della cappella verso l'altare, percepisce per primo lo stemma del committente, che nella sua progettata cappella sepolcrale, pregando e sperando, si era innalzato un monumento e lo aveva fatto esaltando le sue virtù, come ben sapevano i suoi contemporanei: virtù come sapienza e giustizia che lo avevano portato a diventare generale dell'ordine dei domenicani e simboleggiate nel libro e nella stadera; castità e purezza che dovevano portarlo più vicino al regno di Dio, simboleggiate dall'ulivo. Il simbolo diventa così un riscontro alle sibille profetiche raffigurate nel soffitto, che secondo la Reynolds annunciano la verità su Cristo, la sua giustizia e la sua grazia nonché la purezza e la castità di Maria nella pala d'altare¹⁸. In tal modo questo medaglione con il ramoscello d'ulivo andrebbe visto come un riscontro allo stemma, come un simbolo personale direttamente riferito al suo nome e alla sua persona, un simbolo che può avvicinarlo a Dio attraverso tutto quanto si può dedurre dal pavimento percorrendolo dall'ingresso all'altare.

¹⁷ Quest'ambiguità iconologica di un'impresa era presente anche a Firenze nel tempietto della Santissima Annunziata, commissionata da Piero di Cosimo. Questi si presentava ugualmente al visitatore tramite le sue imprese personali come il motto *semper* e l'anello col diamante che circondano qui in un fregio la caraffa col giglio. Il vaso col giglio è un simbolo del culto mariano, dell'annunciazione, mentre il giglio da solo rappresenta anche la città di Firenze. Per l'iconografia di questa cappella vedi W. LIEBENWEIN, Die ‚Privatisierung‘ des Wunders. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato, in: Piero de' Medici ‚il Gottoso‘ (1416–1469), a cura di A. BEYER–B. BOUCHER. Berlin 1993, 251–290, vedi 261–264.

¹⁸ REYNOLDS (come nella nota 11), 279.

Le imprese riferite a Oliviero Carafa attraversano come un filo conduttore l'iconografia della cappella: sono presenti negli affreschi, nelle ghirlande del soffitto e perfino nei pavimenti ornati da cosmatesche, avvicinandoli, attraverso uno stretto legame con il committente, a tutto l'arredo della cappella. L'iscrizione di san Tommaso d'Aquino sulle pareti affrescate, diventa nel pavimento una componente foggiate in modo strettamente privato sul committente, come un riassunto della sua vita, per la quale era noto tra i suoi contemporanei. L'emblematicità è coniata in modo così preciso su una persona, che si può trovare qualcosa di simile soltanto nelle tombe dei Medici in San Lorenzo a Firenze. L'uso di motti, imprese e materiali pregiati come il porfido sembrano essere stati modello e stimolo per questa cappella, e qui, nella chiesa della Minerva, grazie alla cooperazione delle arti, appare addirittura accresciuto. Che Carafa avesse fornito i temi, è cosa ormai in genere accettata. A Filippino Lippi spettò solo la loro trasposizione concettuale e iconografica, che rese questa cappella un *Gesamtkunstwerk* eccezionale per tutto il Quattrocento¹⁹.

CARAFÀ TRA I MEDICI E GLI ARAGONA

La decisione di Oliviero per il luogo e la forma della seconda cappella sepolcrale ebbe senza dubbio uno sfondo dettato quantomeno dagli stessi motivi politici della prima scelta. Sebbene il ramo del casato dei Carafa della Stadera risiedesse essenzialmente a Napoli, la famiglia proveniva originariamente dalla Toscana. Anna Coliva, nel suo saggio sulla Cappella Carafa di Roma, ha sottolineato l'importanza del collegamento tra la chiesa domenicana, i Carafa e i Medici²⁰. Santa Maria sopra Minerva ebbe come chiesa dei Fiorentini a Roma una grande rinomanza, per questo i Medici vi fecero seppellire i loro papi. Carafa, come protettore dell'Ordine domenicano, ebbe senza dubbio legami del tutto particolari con questa chiesa. Soprattutto l'alleanza tra le fazioni – un tempo nemi-

¹⁹ Dunque non sembra affatto improbabile che Filippino Lippi avesse fornito anche il progetto per il pavimento cosmatesco. Di questa opinione è Friedmann, che vede nella lista della lettera di Lippi lavori, che egli aveva già finito [D. FRIEDMANN, *The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Florence*, *L'arte* 3/9 (1970), 109–131, 109].

²⁰ A. COLIVA, *Filippino Lippi nella Cappella Carafa: L'affermazione del nuovo spazio romano*, in: *Le due Rome del Quattrocento*, a cura di S. ROSSI–S. VALERI, Roma 1997, 148–153.

che – dei Medici a Firenze e degli Aragonesi a Napoli, che Carafa poté raggiungere come loro rappresentante e grazie alla cui riuscita Lorenzo de' Medici andò a Napoli nel 1479–1480, fu molto apprezzata come successo politico e diede una forte impronta al suo potere. Lorenzo de' Medici era legato alla famiglia Carafa da una lunga amicizia, soprattutto con Diomede Carafa, il capofamiglia prima di Oliviero. Così raccomandò a Oliviero Filippino Lippi, un'artista della sua cerchia, per la decorazione della sua cappella. Questo legame venne raffigurato negli affreschi tramite le imprese mediche, che si intrecciano sul soffitto con quelle del Carafa, proprio come avevano fatto i committenti della Cappella del Cardinale di Portogallo a Firenze.

Con una lettera del 1490, re Ferdinando I d'Aragona chiedeva al Carafa di adoperarsi affinché venissero donate alla cattedrale di Napoli le venerande reliquie di san Gennaro, patrono di questa chiesa, per aumentare l'afflusso di pellegrini²¹. Perciò Carafa dovette chiedere al papa Innocenzo VIII il trasferimento delle ossa ritrovate nel monastero di Montevergine, nel duomo di Napoli, dove già si custodiva il sangue del Santo. Questo però non gli fu concesso subito. La causa originaria del trasferimento delle ossa di san Gennaro nella cattedrale di Napoli, e quindi nel centro del regno, non fu dunque soltanto un desiderio personale del Carafa, sebbene come abate commendatario di Montevergine e più volte arcivescovo della cattedrale ciò gli fosse consentito. Per Oliviero stesso tuttavia i rapporti politici e interpersonali andarono mutando nel tempo. Se prima era stato per lunghi anni un mediatore importante di Ferdinando I, questa situazione mutò a partire dal 1489 a causa di disordini politici tra il re e la Chiesa che Carafa non fu più in grado di appianare. Così a partire dalla fine del 1491 Pontano lo sostituì come mediatore e Oliviero finì in una posizione politica svantaggiata. Quando infine, nel 1497, esattamente sette anni dopo, riuscì a traslare le reliquie con l'autorizzazione di Alessandro VI (che nello stesso anno lo aveva chiamato a far parte della commissione per la riforma della Chiesa) è probabile che anche la casa regnante aragonese avesse nel frattempo di nuovo interesse verso quelle reliquie. Infatti proprio in quel lasso di tempo ven-

²¹ NORMAN (come nella nota 13), 335. – Ferdinando I dipendeva dall'aiuto del Carafa, in quanto lui stesso non era in buone relazioni con Innocenzo VIII, che in passato lo aveva attaccato. Quindi gli serviva il Carafa come mediatore per l'approvazione pontificia. Per le vicende storiche attorno agli Aragona e ai Carafa vedi C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli III/1*. Napoli 1692 (rist. Napoli 1970), 193; F. STRAZZULLO, *Saggi storici sul duomo di Napoli*. Napoli 1959, 85ss.

nero incoronati prima Ferdinando II (1495–1496) e poi Federico (1496–1501), nei confronti dei quali Carafa poté così rivalutarsi. Probabilmente nell'anno dell'incoronazione di Federico egli forzò talmente questa traslazione per consentirgli di vedere riunite nella cattedrale al centro del suo regno le reliquie più importanti del napoletano. In quell'occasione egli decise di far costruire una cappella *in corpore ecclesiae* in memoria del venerato santo, come meta di pellegrinaggio e come luogo del proprio sepolcro: un intento, quest'ultimo, decisamente poco modesto, ma che poteva avere più di una ragione.

Nello stesso periodo sembrano diminuiti anche i legami d'amicizia con i Medici, soprattutto a causa dei rapporti del Carafa con il monaco domenicano Girolamo Savonarola. Lorenzo il Magnifico morì nel 1492. Il suo ultimo anno di vita era stato offuscato dalle prediche del Savonarola, che nel 1491 era diventato priore di San Marco. Come Protettore dei domenicani Carafa era preposto a Savonarola. Con abilità diplomatica quest'ultimo riuscì a sciogliere il suo convento da Firenze e a farlo porre direttamente sotto Carafa e al Generale dell'Ordine. Nelle sue prediche in San Marco, in San Lorenzo – la chiesa di famiglia dei Medici – e più tardi anche nel duomo fiorentino di Santa Maria del Fiore, Savonarola inveì con focose parole contro la decadenza dei costumi e della morale – soprattutto contro il dominio dei Medici – ed esortò il popolo al pentimento per evitare il castigo divino. Due anni dopo la morte del Magnifico i Medici vennero cacciati da Firenze. Ciò che quindi all'epoca della Cappella Carafa di Roma era ancora un'amichevole alleanza tra le famiglie, volentieri esibita e manifestata attraverso numerose imprese e stemmi come nella Cappella del Portogallo a Firenze, a Napoli non venne ripreso affatto nell'iconografia. Ma al più tardi nel 1497 anche Carafa si allontanò da Savonarola, quando questi venne arrestato per istigazione popolare ed ebbe inizio un processo. Nel 1498 Carafa ritornò per un anno a Napoli per sfuggire agli avvenimenti, in quanto Savonarola lo accusava di essere l'ispiratore delle sue azioni e il papa tentennava nei suoi confronti²².

LA CAPPELLA A NAPOLI

In questo periodo Carafa comunque riuscì ad avere il permesso per la traslazione delle venerande reliquie da Montevergine ed iniziò immediatamente la costruzione della sua seconda cappella funeraria, allo stesso

²² A Napoli venne accolto con amicizia dal re e al ritorno a Roma anche dal clero, per cui riprese la sua carica nella Curia.

tempo confessio della chiesa, nella cattedrale della sua città natale, Napoli, con la quale allora dimostrò di avere forti legami²³.

I lavori di costruzione iniziarono il 1° ottobre 1497, nello stesso anno della traslazione, e si protrassero per la struttura di base fino al 1503. I lavori di ultimazione e la decorazione continuarono in gran parte fino al 1506, come attesta l'iscrizione sopra la porta della sacrestia. Stando ai *Giornali* di Passero, qui si dovette lavorare però ancora per due anni²⁴. L'arredo scultoreo e forse anche la supervisione dei lavori di costruzione vennero affidati al lombardo Tommaso Malvito e alla sua bottega, dove lavorava anche il di lui figlio Giovanni Tommaso²⁵. Ciò è attestato anche da un panegirico composto da Fra Bernardino durante i lavori di costruzione tra il 1503 e il 1505, che descrive la cappella incredibilmente dispendiosa e del tutto insolita e cita Malvito come il creatore di numerose figure²⁶.

La tipologia della cappella corrisponde, com'è già stato sottolineato dagli studiosi²⁷, all'impianto di costruzione a *confessio* per custodire reliquie di un santo venerato e renderle accessibili ai pellegrini. Come cappella sotterranea sotto l'altare principale della chiesa essa è accessibile dai lati dell'altare, da dove due scale scendono nel sotterraneo (fig. 5).

²³ Il 12 marzo 1509 il Carafa fissava nel suo testamento il luogo per il suo sepolcro, che doveva essere nel Succorpo, contrariamente alla sua prima intenzione nella chiesa romana di Santa Maria sopra Minerva. Il testamento è stato pubblicato da F. STRAZZULLO, *Il Card. Oliviero Carafa mecenate del Rinascimento*. Napoli 1965, 148–152. La salma venne spostata a Napoli il 20 gennaio 1511, dopo un breve periodo a Santa Maria sopra Minerva (G. PASSERO, *Giornali*, ed. V. M. ALTOBELLI. Napoli 1785, 173–174).

²⁴ *IBID.*, 117–118. – Con i lavori nel Succorpo si rese necessario nel 1506 rinnovare anche la tribuna soprastante e questi lavori si fecero a spese dell'Arcivescovo, cardinale Alfonso Gesualdo [CELANO (come nella nota 21), 197].

²⁵ Malvito, di nascita lombardo, arrivò con Francesco Laurana nel 1484 a Napoli, dove lavorò fino alla sua morte nel 1508. Sulla vita e le opere di Tommaso Malvito vedi soprattutto G. FLANGIERI, *Documenti per la storia, le arte, e le industrie delle province napoletane VI*. Napoli 1885, 474–476; R. DI STEFANO, *Tommaso Malvito architetto. Struttura e forma nel Succorpo del duomo di Napoli*, in: *Scritti in onore di R. PANE*. Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli 1969–1971. Napoli 1972, 275–288.

²⁶ La poesia ritrovata da Miola verso la fine del XIX secolo venne pubblicata di nuovo da Strazzullo nel 1966 con alcune annotazioni. Secondo Strazzullo, il padre francescano siciliano aveva scritto la lode tra il 1503–1505 per Oliviero Carafa. Nella strofa 26 viene nominato Tommaso Malvito da Milano come il responsabile dell'arredo scultoreo, cfr. F. STRAZZULLO, *La Cappella Carafa del Duomo di Napoli in un poemetto del primo cinquecento*. *NapNob* V/1 (1966), 59–71.

²⁷ NORMAN (come nella nota 13), 339–340; DEL PESCO (come nella nota 1), 150.



Fig. 5: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa, portale della sacrestia tra le scale d'ingresso

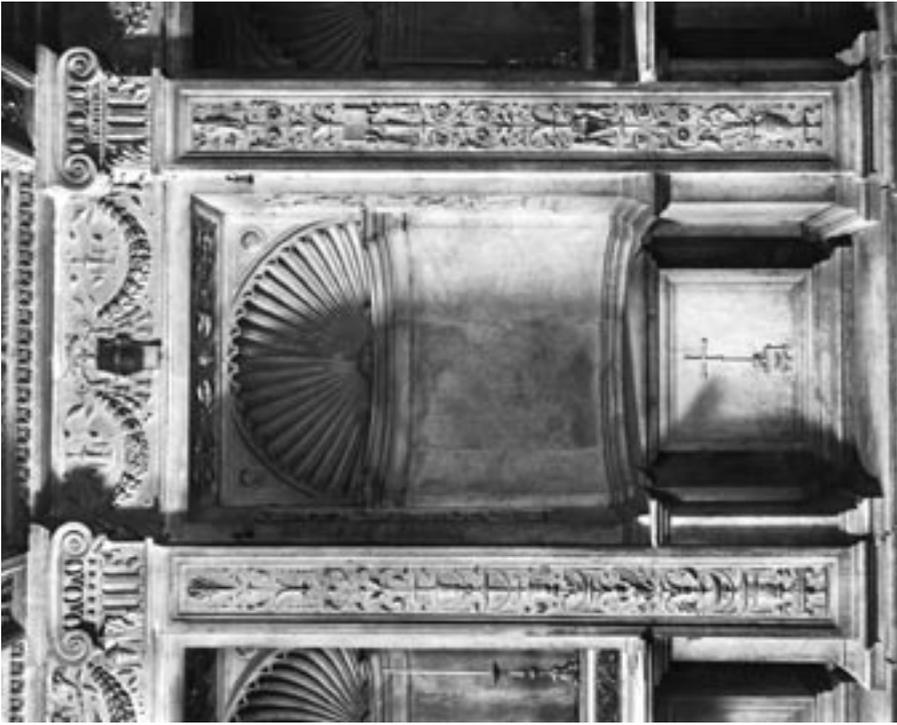


Fig. 6: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa, nicchie laterali

L'architettura della cappella è costituita da uno spazio rettangolare diviso da due file di colonne e un abside longitudinale per il coro. Sia l'architettura che l'ornamento architettonico sono uniformemente in marmo bianco, mentre le colonne di spoglio sono in cipollino molto chiaro. Le pareti della cappella sono composte da una sequenza di cinque nicchie, ognuna con un altare (fig. 6). Sugli altari di queste nicchie dovevano essere collocate le reliquie dei santi protettori della Cattedrale, ma la morte del Carafa non ne consentì la realizzazione²⁸. Nicchie e lesene presentano ornamenti architettonici anticheggianti e sono ornate con ghirlande, putti e arabesche, nonché con numerose imprese del committente. Il soffitto a cassettoni, ugualmente monocromo, segue la formazione delle campate condizionate dalla posizione delle colonne e offre un ampio spazio alla venerazione dei santi. Nei medaglioni fiancheggiati da Cherubini appaiono busti della Madonna col Bambino, san Gennaro, gli apostoli, i dottori della Chiesa e i protettori napoletani (fig. 7). Soffitti con programmi iconografici, che vadano al di là di un generale linguaggio simbolico, sono estremamente rari per il Rinascimento²⁹.

La cappella presenta un'insolita ricchezza decorativa e il suo ornamento è deducibile in gran parte dall'influenza lombarda, conformemente alla provenienza della bottega. I capitelli un po' grezzi e articolati in modo semplice rispetto ai rilievi laterali finemente eseguiti, nonché i

²⁸ CELANO (come nella nota 21), 197.

²⁹ La consapevole rinuncia – presupposta da Norman [NORMAN (come nella nota 13), 352] – ad un vasto programma cristiano nella cappella a favore delle importanti reliquie di san Gennaro, da sola non è sufficiente. Il programma spostato insolitamente sul soffitto indica inconfondibilmente il santo qui venerato, san Gennaro, che fa parte dei sette santi protettori napoletani ugualmente ivi rappresentati (san Aspreno, san Agrippino, san Attanasio, san Severo, san Eusebio, san Agnello), e indica inoltre anche i padri della Chiesa (san Ambrogio, san Gregorio Magno, san Girolamo e san Agostino), nonché Maria, i fondatori della Chiesa Pietro e Paolo e i quattro evangelisti. L'accentuazione delle radici storicamente importanti per la cappella come elemento della cattedrale, e già presente nell'iconografia è estendibile anche alla struttura basilicale. Stando alla descrizione della chiesa scritta da Celano nel 1620, le colonne in cipollino del Succorpo provengono dall'antico Tempio di Apollo, un tempio situato sotto la cattedrale e che nel corso dei secoli era stato sfruttato più volte come fonte di materiali di spoglio. La vecchia basilica di Santa Restituta deve a questo tempio le sue colonne, come anche la cattedrale stessa [CELANO (come nella nota 21), 194–195], per cui tutte rimandano alle sue fondamenta almeno nell'iconologia dei materiali. Anche la tipologia architettonica a basilica del Succorpo potrebbe rimandare alla basilica di Santa Restituta, che per qualche tempo portò anche il nome del primo vescovo napoletano, sant'Aspreno.



Fig. 7: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa, soffitto, S. Matteo



Fig. 8: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa, pavimento



Fig. 9: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa, pavimento

campi e i medaglioni con busti di ritratti sembrano presi in prestito dalla scultura in terracotta lombarda ed emiliana, qui però realizzata in pregiato marmo, per essere all'altezza del prestigio di un'importante cappella sepolcrale destinata a custodire preziose reliquie.

Il pavimento rappresenta l'unica sfumatura cromatica in un ambiente per il resto monocromo, tutto bianco. L'articolazione dello spazio in campate, che segue la ripartizione del soffitto, si rispecchia anche nel pavimento. Questo lavoro in *opus sectile* strettamente geometrico, presenta in ogni campata un motivo diverso. Tali motivi si basano su cinque diversi modelli, in parte presi lontanamente in prestito dai pavimenti cosmateschi, come lo stilizzato motivo della *quincunx* (fig. 8). In gran parte però essi si basano – cosa ancora del tutto insolita attorno al 1500 – su studi diretti di pavimenti antichi, come nel caso delle losanghe, del motivo a stella composto da quadrati e rombi, dei cerchi e quadrati intrecciati (fig. 9) o anche del cubo con effetto concavo³⁰. Questo pavimento non è affatto confrontabile con i pavimenti cosmateschi del modello ancora tradizionale presente nella Cappella Carafa di Roma o nella Cappella Sistina in Vaticano, come ha scritto la Del Pesco³¹.

Del tutto insolita è la figura libera e inginocchiata del fondatore, la cui posizione originaria è fonte di discussione, in quanto sembra essere stata spostata più volte a seguito di diversi lavori di restauro (fig. 10). Dal 1964 essa sta come si vede oggi e come era descritta anche nella poesia di Fra Bernardino, all'ingresso della cappella con lo sguardo rivolto all'altare di fronte³². Ancora oggi è difficile nominare un solo artista come esecutore oppure un solo stile come modello dell'orante. Da un lato

³⁰ Nella tarda antichità e nell'epoca paleocristiana questi motivi erano in parte usati nel *opus sectile* in parte nel *opus tessellatum*. L'insieme del decoro, che crea un effetto a tappeto con vari motivi divisi in spartizioni, trova però più confronti con i tessellati. Nel mosaico del Musée de la Civilisation Gallo-romaine di Lione questi scompartimenti sono regolari quadrati con motivi variabili in ogni sezione. Lo stesso sistema si trova a Château du Pont-Chevron, Ouzouer-sur-Trézée. I pavimenti musivi di Ravenna spesso dividono il decoro in aree irregolari. Anche nella basilica paleocristiana di Aquileia i motivi sono separati in varie aree larghe. Gli esempi sono comunque tanti.

³¹ DEL PESCO (come nella nota 1), 190.

³² Cfr. IBID., 200, nota 102. – Il salmo XXI del poema di Fra Bernardino racconta: „For de la grata in mecoz le doe scale / uno scabello sta polito e necto: / yvi starrà quel digno cardinale / genibus flexis capite scoperto / innante al Sancto de vita immortale: / manibus iunctis con suo tucto affecto / suo grato aspecto verso quel pastore / qual prese per suo digno defensore.“ [STRAZZULLO (come nella nota 26), 63]. La foto (fig. 10) fa vedere la vecchia posizione della statua prima del restauro, ancora situata nell'abside. Oggi è collocata al lato opposto all'abside, ma rivolto verso essa. Nell'abside stessa si vede un busto di san Gennaro.



Fig. 10: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa, statua del committente



Fig. 11: Napoli, Duomo San Gennaro, Cappella Carafa, portale di bronzo

esiste una tradizione pittorica in Italia, alla quale in fondo appartiene anche la figura orante inginocchiata nella pala d'altare della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva. La Norman però mette giustamente in evidenza la tradizione spagnola di statue a tuttotondo in connessione con tombe, visto che i legami politici e culturali tra la Spagna e Napoli nella seconda metà del Quattrocento erano molto forti e diffusi³³. La Del Pesco invece attribuisce la statua del Carafa a Guido Mazzoni o ad un artista che conosceva bene la sua opera, e propone il paragone con le grandi statue a tuttotondo in Sant'Anna dei Lombardi, eseguite da Mazzoni nel 1492, che raffigurano persone in atteggiamento di preghiera e di devozione accompagnate dai loro donatori³⁴. Mazzoni, che di per sé era specializzato piuttosto in statue di terracotta, aveva appreso parecchie nozioni sulle statue a tuttotondo di oranti durante il suo soggiorno in Francia, progettando una simile statua del re francese Carlo VIII.³⁵

Le imprese e i motti del committente, già note dalla cappella romana, qui sono presenti in tutta la cappella in modo ancora più abbondante, e l'unica eccezione è costituita dal pavimento. Lo stemma, il libro aperto, la stadera con la testa di Giano³⁶ e il motto 'HOC FAC ET VIVES' si trovano nei medaglioni e nei rilievi ai margini delle pareti, nei due portali bronzei (fig. 11), sull'inginocchiatoio della statua di marmo e anche come elementi ai margini dei cassettoni del soffitto, cioè in ogni posto immaginabile con ancora maggior insistenza rispetto alla cappella di Roma. Del tutto insoliti sul soffitto sono i due putti con lo stemma del committente, posizionati verso l'abside e le finestre.

Il tipo di costruzione a *confessio* del Succorpo implica uno spazio sotterraneo, perciò obbligatoriamente compresso in altezza con molti sostegni portanti. Esso inoltre deve offrire, come architettura a sala,

³³ NORMAN (come nella nota 13), 344–345. Per l'attività degli spagnoli Diego de Siloe e Ordoñez a Napoli vedi G. WEISE, Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Napoli 1977, 81–105. Anche la Del Pesco in un'altra attribuzione della statua non può negare l'influenza spagnola molto forte di Gil de Siloe, il padre di Diego, specialmente con la sua opera a Burgos, come la statua inginocchiata dell'infante Alfonso del 1494 [DEL PESCO (come nella nota 1), 202, nota 116].

³⁴ DEL PESCO (come nella nota 1), 176–182.

³⁵ Sull'esposizione più dettagliata delle questioni legate all'attribuzione rimando all'ampio saggio della DEL PESCO (come nella nota 1).

³⁶ La testa bifacciale di Giano, col nome latino Januarius da cui deriva il nome Gennaro, ha qui dunque un'importanza maggiore che a Roma, allude infatti al nome del patrono della cappella e alle sue venerande reliquie [NORMAN (come nella nota 13), 348].



Fig. 12: Venezia, Santa Maria dei Miracoli

sufficiente posto al numero dei pellegrini. In questa cappella, il messaggio iconografico è spostato dalle pareti al soffitto, che è il vero e proprio campo iconografico, mentre le pareti rappresentano solo un sistema di articolazione architettonica con nicchie piatte e paraste in rilievo. Con la riduzione del mezzo artistico all'architettura e alla scultura, che assume il compito della pittura e con l'uniformità dei materiali e il colore quasi esclusivamente bianco, si ha l'impressione, ancora più che in altre cappelle del primo Rinascimento, di un concetto globale che miri ad un effetto unificante: i confini dei generi si sbiadiscono attraverso l'intreccio di elementi architettonici e sculture, e il soffitto diventa addirittura la vera e propria superficie principale e acquista una grande importanza iconografica³⁷. Altrettanto esposta ed espressiva è la statua a tutt'ondo in marmo bianco del fondatore, nella sua monumentalità, anticipatrice di sviluppi artistici posteriori. Con questa cappella si raggiunse infatti uno sviluppo che andò ben oltre la molteplicità artistica e formale del Quattrocento, anche se singoli elementi, come la rigida suddivisione in campate ripresa nel pavimento e nel soffitto, nonché molti dettagli nell'ornamento architettonico illustrano evidentemente un ritmo severo e ricorrente legato a quei tempi.

Per un confronto interessante e l'influenza sul Succorpo prendiamo la chiesa veneziana di Santa Maria dei Miracoli, dopo San Marco una delle chiese più riccamente decorate di Venezia, pensata come cappella votiva per un'immagine miracolosa della Madonna (fig. 12)³⁸. Essa venne realizzata tra il 1481 e il 1489 da Pietro Lombardo come chiesa a sala, a una navata e con volta a botte. Il parallelo a prima vista più palese con il Succorpo è il soffitto a cassettoni – qui però in legno – con una serie di santi utilizzati praticamente come unica decorazione figurativa della sala³⁹,

³⁷ Questo fenomeno di uniformare la sala e di standardizzare le arti, insieme all'accentuazione in senso iconografico del soffitto, non è soltanto eccezionale per lo sviluppo artistico attorno al 1500, ma viene elaborato in senso vero e proprio soltanto del primo Barocco romano all'inizio del Seicento.

³⁸ Per la storia e la costruzione cfr. *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. PIANA–W. WOLTERS. Venezia 2003.

³⁹ La realizzazione del soffitto potrebbe collocarsi attorno agli anni venti del Cinquecento, come presuppone Wolters. Un progetto per una volta a botte però esisteva già all'inizio dei lavori (W. WOLTERS, *Architektur und Ornament*. München 2000, 240). – Bisogna però notare un'altra parallela meno evidente. Soltanto avvicinandosi all'altare si notano le figure di marmo in tre-quarti sulla balaustra del coro. Esse sono raffigurate in modo naturale nel momento di preghiera e devozione, come ad esempio il Sant'Antonio da Padova. Guardando verso la navata stanno in contatto con i fedeli, come la statua di Carafa, che guarda attraverso tutto lo spazio della cripta verso l'altare.

caratterizzata ugualmente per lo più da marmo chiaro. Le pareti chiare erano rivestite con marmo in origine solo nella parte bassa, e forse da una certa altezza in poi erano dipinte ad imitazione del marmo. L'*opus sectile* del pavimento, con ornamenti molto vicino all'antica, costituisce anche in questa chiesa una parte non indifferente della policromia dello spazio. Nel coro si nota un motivo a losanghe policrome, interpretabili anche come cubi prospettici traforati⁴⁰. Queste losanghe sono paragonabili a quelle nel Succorpo, anche se disposte in modo da apparire più piatte all'occhio. Lo spazio del coro del Succorpo invece mostra cubi prospettici concavi, che in effetti non sono traforati, ma hanno una punta di nuovo convessa, sporgente a forma di diamante. Leggendo la descrizione del Sansovino, fatta della chiesa di Venezia, si potrebbe analogamente pensare al Succorpo napoletano: *Questa ricca, bella et culta chiesa ... è stata incrostata di fuori di finissimi marmi e dentro il simile per terra et per tutto, con bellissimo soffitto in volto messo a oro con molta ricchezza ... Vi sono anche opere di marmo pario celebrato da gli antichi per il più nobile et per il più fine che produca la terra ... et ornamenti di porfidi et serpentine posti con mirabile artificio*⁴¹.

La chiesa veneziana, essendo la custodia di un'immagine miracolosa, aveva lo scopo di riflettere l'intensità della devozione popolare⁴² e fu proprio il popolo a pagarne il ricco allestimento, cioè, come lo chiama Schiavon, *dal prestigio e dalla determinazione di una famiglia, 'cittadina' e non patrizia, gli Amadi*⁴³. Tre punti molto significativi sottolineano le particolarità in comune a entrambe le chiese evidenziabili a prima vista. La concentrazione iconografica al soffitto costituisce un fatto di non poca importanza. La realizzazione del tipo come riquadri al soffitto (di legno dipinto) con figure a mezzo busto inserite in medaglioni, che rappresentano santi e protettori, si stabiliva a Venezia proprio negli anni novanta tramite la scuola lombarda, alla quale apparteneva infine anche il costrut-

⁴⁰ La navata della chiesa presenta quadrati inseriti l'uno nell'altro, isolati e che lasciano libera una struttura a grata, i cui punti d'intersezione sono marcati in nero. Entrambi i motivi erano molto moderni, ma già possibili verso il 1490.

⁴¹ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* descritta in XIII libri. Venezia 1581, 62–63.

⁴² R. LIEBERMAN, *L'Architettura del Rinascimento a Venezia 1450–1540*. Firenze 1982, tav. 12.

⁴³ A. SCHIAVONI, *Santa Maria dei Miracoli: una fabbrica „cittadina“*, in: *Santa Maria dei Miracoli* (come nella nota 38), 3–16, 3. Schiavoni precisa gli incarichi della famiglia con impegni diplomatici per lo stato veneziano, imprese commerciali ed altri.

tore della chiesa^{43a}. Come nota Wolters per Santa Maria dei Miracoli, già nel 1484, con i lavori ancora in corso, un viaggiatore tedesco lodava la magnificenza dell'edificio, perchè nessun duca tedesco si sarebbe potuto permettere un edificio di tale lusso⁴⁴. La chiesa, con l'aspetto così prezioso, quasi da 'reliquiario' per l'immagine venerata, divenne subito nota e conosciuta non soltanto a Venezia. Tale magnificenza era espressa inoltre anche attraverso lo stile all'antica. Questo non consisteva soltanto in marmi pregiati, ma anche nella nuova policromia del marmo e nella struttura dell'edificio anticheggiante o con decorazioni all'antica, come sottolinea Concina per Santa Maria dei Miracoli⁴⁵, che trova quindi un validissimo pendant nel Succorpo napoletano⁴⁶.

Nel Succorpo tutta l'impressione spaziale e molti dettagli architettonici hanno un orientamento anticheggiante decisamente più forte che nella Cappella Carafa di Roma e in genere nella maggior parte delle prestigiose cappelle familiari fino al 1500. Gli studiosi hanno sempre cercato per tutto il complesso un responsabile diverso da Tommaso Malvito. A questi e alla sua bottega dovette spettare piuttosto la trasposizione e realizzazione di un concetto già esistente, cosa suggerita anche dalla lirica di Fra Bernardino. Bruschi, Pane e la Del Pesco propongono quindi per motivi stilistici Bramante quale creatore del concetto anticheggiante e rimandano ai suoi legami con il Carafa, iniziati già a Roma verso il 1500

^{43a} Cfr. i soffitti dell'Albergo della Scuola della Carità, delle chiese di Santa Maria della Visitazione, Santa Maria degli Angeli, tutti a Venezia, e della Chiesa dell'Immacolata a Rivolta d'Adda. In questo gruppo il Bora colloca anche quello di Santa Maria dei Miracoli (G. BORA, *I Leonardeschi a Venezia tra anticlassicismo e "maniera moderna"*, in: *Leonardo e Venezia*. Venezia 1992, pp. 111–131).

⁴⁴ N. HUSE–W. WOLTERS, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*. München 1994, 90.

⁴⁵ E. CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia*. Milano 1995, 134–136.

⁴⁶ È difficile stabilire un legame oppure un'influenza diretta fra le due chiese. Bramante – se fosse stato veramente lui l'ideatore spesso discusso del complesso napoletano – poteva benissimo essere a conoscenza della chiesa veneziana. Ma anche lo stesso Carafa, tramite il suo incarico politico, ebbe vari legami con Venezia. Nel 1472–73 combatté con la flotta veneziana contro i turchi, ma il tempo era ancora troppo presto per influenze stilistiche per la cappella. Poi, grazie sempre a cariche amministrative, conobbe, tramite la curia romana, un nobile ambasciatore di un noto casato veneziano: Antonio Giustiniani, uomo di legge come Carafa e ambasciatore veneziano a Roma dal 1502–05. Sembra tuttavia che questi avesse l'incarico diplomatico di 'oratore' nelle vicende politiche tra l'Italia, la Francia e la Spagna e le città italiane interessate – Venezia, Roma e Napoli – piuttosto dal 1502 in poi, cioè già da dopo l'inizio dei lavori nel Succorpo. (Per Antonio Giustiniani vedi P. VILLARI, *Dispacci di Antonio Giustiniani ambasciatore veneto in Roma dal 1502 al 1505*. Firenze 1876).

con il chiostro di Santa Maria della Pace⁴⁷. Che Bramante con i suoi studi di antichità fosse arrivato anche fino a Napoli, lo attesta già Giorgio Vasari, ma la Del Pesco esclude l'arrivo prima del 1499–1500⁴⁸. Dunque va ad ogni modo esclusa una partecipazione di Bramante al Succorpo fin dall'inizio dei lavori, in quanto a quell'epoca egli era ancora attivo in Lombardia.

Sebbene il Succorpo non sia confrontabile direttamente con nessuna architettura di Bramante, molte singole idee e la concezione generale del tutto insolita si esprimono effettivamente a favore del rinomato architetto. Innanzitutto c'è l'impressione spaziale fortemente anticheggiante, che suggerisce all'osservatore l'idea di una basilica antica con navate e abside – ad eccezione delle misure tozze – un tipo di spazio fino ad allora insolito, che come architettura a sala è confrontabile tutt'al più con il San Sebastiano a Mantova di Alberti o, come consapevole imitazione di un'antica struttura, con il Tempietto di Bramante in San Pietro in Montorio a Roma. Anche se nicchie con calotte a conchiglia non rappresentano affatto una rarità nell'architettura del Rinascimento, sono difficilmente ignorabili negli edifici di Bramante, dove, per lo più in sequenza allineata, hanno una funzione di articolazione della parete, come ad esempio nel *coro finto* di Santa Maria presso San Satiro (1479–1482) a Milano: qui le conchiglie sono ugualmente abbassate con una pesante trabeazione e sopra sono accompagnate da due dischi. Fregi e paraste presentano in entrambe arabeschi e ghirlande.

Le architetture di Bramante nonché gli ornamenti architettonici dei suoi edifici divergono rispetto alle forme severe e funzionali e alla ricchezza decorativa lombarda, condizionate forse più tardi dalle influenze romane. Che il Tempietto romano e il Succorpo napoletano risalgano allo stesso periodo, appare difficilmente immaginabile osservando il dettaglio. Ma nello sforzo di creare una struttura all'antica, cioè orientata sull'antico attraverso studi diretti, anche se in fondo trasformati secondo la propria idea dell'antico, le due strutture si avvicinano di nuovo, nonostante tutti i presupposti dettati dalle differenti funzioni. I confronti stilistici con l'architettura di Bramante vanno visti con cautela. Un aiu-

⁴⁷ Nel mondo scientifico si è sempre continuato a discutere su una partecipazione di Bramante all'architettura del Succorpo [A. BRUSCHI, *Bramante architetto*. Bari 1969, 826. R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale II*. Milano 1977, 107; R. PANE, *Bramante e il Succorpo del Duomo di Napoli*. *NapNob* 23 (1984), 221] rispetto all'attribuzione a Malvito STRAZZULLO (come nella nota 26), 59; DI STEFANO (come nella nota 25), 275; NORMAN (come nella nota 13), 353-354.

⁴⁸ DEL PESCO (come nella nota 1), 146.

to ci può venire tuttavia dal recente saggio pubblicato da Schofield⁴⁹, che, esaminando soprattutto gli edifici della Lombardia, presenta il fenomeno all'antica come una variante regionale. Che cosa e come venga recepito, dipende molto spesso dalle architetture locali antiche o da edifici moderni all'antica, dalla mediazione di artisti viaggiatori e in fondo – e anche in modo non irrilevante – dalle botteghe locali coinvolte nella costruzione e alle quali era affidata la trasposizione del progetto. Nel suo saggio Schofield fa notare che gli edifici milanesi di Bramante sono condizionati, ad esempio nel dettaglio, da usanze deducibili dall'architettura locale, mentre il progetto generale è del tutto estraneo alla tradizione lombarda⁵⁰. Questo causa una varietà del linguaggio architettonico all'antica di Bramante decisamente maggiore che in Brunelleschi e in fondo anche una libertà decisamente maggiore intorno a lui. Il fenomeno all'antica viene adattato alle condizioni di volta in volta presenti. Allo stesso tempo Bramante non sembra essersi preoccupato più di tanto della trasposizione delle sue idee.

In tutti i tentativi di attribuzione a Bramante si ripresenta obbligatoriamente sempre la stessa domanda, e cioè perché un architetto così rinomato non sia citato nei documenti. Questo accade anche nel caso del Succorpo. Non solo a Fra' Bernardino nella sua poesia, ma anche al committente stesso avrebbe dovuto stare a cuore nominarlo. Schofield, che però non ha studiato l'architettura del Succorpo, giunge alla conclusione generale che: *Bramante non venne mai registrato come il capomastro ufficialmente incaricato e regolarmente pagato di un progetto in costruzione: deve aver eseguito una gran quantità di disegni per i progetti sopra discussi, ma solo uno di tali disegni – quello per la controfacciata di Santa Maria presso San Sirtiro – è giunto fino a noi. Sembra, piuttosto, che egli sia stato un consulente che forniva le idee per gli elementi architettonici a grande scala stranieri, poi realizzati da altri*⁵¹. Anche Bruschi chiama Bramante *un consulente, un suggeritore, anche con disegni, di soluzioni progettuali, più che un'architetto costruttore ... Anche a Roma, secondo il Vasari, sembra*

⁴⁹ R. SCHOFIELD, Bramante e un rinascimento locale all'antica, in: Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture, a cura di F. PAOLO DI TEODORO. Urbino 2001, 47–81.

⁵⁰ *IBID.*, 67. Alla stessa conclusione giunge anche Bruschi in un intervento molto importante per gli argomenti di questo mio saggio: A. BRUSCHI, Alberti e Bramante: Un rapporto decisivo, in: Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di C. CRAYSON e E. GOMBRICH. Atti del Convegno internazionale (Mantova 1998), a cura di L. CHIAVONI–G. FERLISI–M. V. GRASSI. Città di Castello 2001, 351–369, 361.

⁵¹ SCHOFIELD (come nella nota 49), 75.

inizialmente soprattutto un consultante su problemi riguardanti opere iniziate da altri; uno che poteva presentare pure nuovi progetti al committente⁵². Ci si potrebbe quindi immaginare che Bramante, passando per Napoli – o inviato lì da Roma – avesse fornito solo un progetto, più o meno elaborato, per la cappella già iniziata, e realizzato poi dallo scultore-architetto Malvito con la sua bottega.

Considerando tutte le influenze possibili, si potrebbe mettere in discussione, se esistesse veramente fin dall'inizio dei lavori un progetto rifinito, che del resto non viene mai menzionato nelle fonti. Per una sala come il Succorpo, situata come una cripta sotto il livello della chiesa, ci voleva tanto tempo per liberare lo spazio, nel quale – rafforzato il posto - si poteva poi inserire un'architettura, e questa quindi poteva subire ancora le influenze dal 1499/1500 in poi. Così sarebbe stato Bramante stesso a dare la spinta verso l'idea di un'architettura all'antica come tema globale del Succorpo, che nella cappella a Roma si nota soltanto nelle arabesche affrescate.

Quando nel 1511 Francisco Albertini narra nel suo *Opusculum de mirabilibus Novae & veteris Urbis Romae dei templis Urbis*, le categorie che definivano un antico tempio erano ben chiare: ci voleva un tempio con *pavimenta pulcherrima* anche con *crustationes diversorum lapidum*, poi le *columnae cum capitibus* apparentemente e possibilmente *preciosae*, mentre le *parietes ... era[n]t incrustati numidico marmore*. Poi si nomina anche delle *statuae pulcherrimae*⁵³.

Abbiamo già visto brevemente la vicinanza della struttura e della decorazione del Succorpo alle proposte albertiane del trattato di architettura. Chi si serviva di questa lettura però non seguiva strettamente l'esempio di Alberti, ma cercava di integrare diversi aspetti sia del tempio per la massima adorazione profana degli dei, sia della basilica ideata per il culto religioso e sia dei monumenti commemorativi, visti comunque tutti e tre come edifici pubblici sacri. Per l'edificio di culto Alberti suggeriva come struttura una basilica rettangolare con colonne. Leggendo il passo dell'ornamentazione si possono notare molti punti in comune con il soffitto strutturato e variabilmente ornato del Succorpo⁵⁴. Dalla descrizione emerge il soffitto della basilica suddiviso in riquadri composti da

⁵² BRUSCHI (come nella nota 50), 363.

⁵³ F. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus Novae & veteris Urbis Romae* editum a Francisco de Albertinis Clerico Florentino dedicatumque Iulio secundo Pon. Max. 1510, fol. 45 e 49.

⁵⁴ *L'eccellenza nella travatura del tetto si raggiunge se in essa la superficie inferiore (soffitto) risulta perfettamente piana e con le tavole perfettamente combacianti. Il soffitto verrà scompartito in ampi cerchi, di appropriate dimensioni, misti a disegni*

cerchi e rettangoli e racchiusi da cornici differentemente decorate e derivate dall'ornamentazione classica degli edifici. Ciò che stupisce ancora di più è l'interno di questi riquadri decorati con figure.

Nella traduzione di Orlandi si legge invece per l'ornamentazione del tempio ... *ha ragione chi sostiene che il tetto, i muri e il pavimento del tempio debbano essere artisticamente ed elegantemente eseguiti, e soprattutto – per quanto ci sia possibile – riuscire durevoli*⁵⁵. Poi spiega: il marmo, il vetro, le lastre e le tarsie siano i materiali più convenienti a tale scopo. Per le pareti interne del tempio preferisce invece non gli affreschi, ma pitture su tavola o ancor meglio dei rilievi, e anche nel Succorpo è presente questa predilezione con i rilievi sulle lesene e sui fregi delle pareti. Sebbene Alberti non si fermi esplicitamente sul pavimento del tempio o della basilica, propone comunque per gli edifici pubblici o di culto un materiale durevole e prezioso. Questi edifici cioè sono preferibilmente di marmo e rispettano nel disegno la *concinnitas* e la *varietas*, come si vede perfettamente nel pavimento del Succorpo⁵⁶. Alberti chiede inoltre che la decorazione delle pareti e del pavimento abbia un'ispirazione filosofica. Il portale di bronzo però secondo lui è adatto soltanto al tempio, mentre per la basilica si dovrebbero usare battenti più semplici di legno⁵⁷. Il parallelo con i monumenti commemorativi è certamente più difficile da fare, avendo essi un'origine profana: derivano cioè da conquiste o vittorie. Qui venivano esposti materiali di valore commemorativo: spoglie e trofei, per i quali si creavano tanti altari⁵⁸. Alberti sottolinea inoltre – sempre spiegando i monumenti commemorativi – l'uso di statue sia per edifici sacri che pro-

poligonalì; e questi riquadri saranno limitati nelle loro membra per mezzo di modanature desunte da parti delle cornici: soprattutto gole rovesce, ovetti, bacche, festoni intrecciati; i margini dei riquadri saranno coronati all'intorno da ghirlande ingemmate aggettanti quanto si conviene; e tra i fiori si distinguerranno anche foglie d'acanto. Gli spazi interni saranno decorati nel modo più elegante e piacevole dall'ingegno dei pittori. [L. B. ALBERTI, *L'architettura*, trad. di G. ORLANDI, introduzione e note di P. PORTOGHESI, Milano 1989, 353 (libro 7, cap. XV)]. Già Wolters ha notato la somiglianza di questo passaggio con il soffitto di Santa Maria dei Miracoli [WOLTERS, *Architektur und Ornament* (come nella nota 39), 240–241].

⁵⁵ ALBERTI (come nella nota 54), 331 (libro 7, cap. X). Del Pesco ha già accennato al sistema architravato su colonne e all'uso del marmo bianco e dei rilievi; cfr. DEL PESCO (come nella nota 1), 153, 186–187, 203, nota 125.

⁵⁶ ALBERTI (come nella nota 54), 445–449 (libro 9, cap. IV). – Per il concetto di Alberti sulla pavimentazione e comunque su tutti i modelli di pavimenti del Quattrocento rinvio alla mia tesi di dottorato.

⁵⁷ *IBID.*, 354 (libro 7, cap. XV).

⁵⁸ *IBID.*, 354–355 (libro 7, cap. XVI).

fani. Esse ricordano le persone e le loro azioni e nel nostro contesto ci possono aiutare a capire l'origine della statua libera del donatore⁵⁹.

Tutti questi elementi stilistici non sono lontani dall'arte di Bramante, che secondo gli studiosi, era a conoscenza del trattato di architettura albertiano. Ad ogni modo non è questa la sede per approfondire il rapporto tra Alberti e Bramante. La comprensione e l'uso stilistico dei modelli dell'antichità in modo libero e inventivo, cioè all'antica, è comune ad entrambi⁶⁰.

Ma riepiloghiamo: la Cappella Carafa a Roma si orienta in senso stilistico e formale verso le cappelle più prestigiose del Quattrocento. Tenta inoltre di raggiungere un'unità tematica del pavimento con gli affreschi della parete, di integrare anche nel pavimento cosmatesco le imprese, che nel frattempo erano ampiamente in uso nelle mattonelle di maiolica, e di usare così il pavimento per una presentazione personale. La Cappella Carafa di Napoli invece mostra una nuova via: la trasposizione architettonica di un'idea rinascimentale più vicino a una basilica antica. Questa cappella venne concepita in modo globale all'antica, a partire dal soffitto cassettonato fino allo spazio con colonne in cipollino, alla decorazione architettonica con lesene decorate con arabeschi e al pavimento in *opus sectile*. Qui tuttavia alludono al committente non solo gli stemmi e le imprese presenti ovunque, ma soprattutto la sua grande statua libera collocata fra le due scale, il cui sguardo attraversa lo spazio della cappella verso il proprio stemma nell'abside. La stessa statua del fondatore, qui inginocchiato e presentato come un chierico, nonché l'ampia iconografia di santi nel soffitto, in prevalenza santi protettori e vescovi di Napoli – che si presentano così come “antenati” del Carafa, con i quali questi non manca di mettersi in relazione – evidenziano, assieme all'architettura, un'ulteriore caratteristica di questa cappella: raramente l'antichità e la

⁵⁹ *Eccellente tra tutti – se non erro – era l'impiego delle statue. Esse infatti sono adatte del pari ad ornare edifici sacri e profani, pubblici e privati, e a tramandare mirabilmente il ricordo sia di persone che di fatti. Chiunque sia stato l'inventore delle statue – uomo d'ingegno eccezionale, indubbiamente –, si pensa che l'origine di queste sia connessa con il culto religioso, ...* . *IBID.*, 357–358 (libro 7, cap. XVII).

⁶⁰ Che Bramante fosse a conoscenza del trattato di Alberti nel 1499, quando costruiva il chiostro di Santa Maria della Pace, è confermato già da Frommel (C. L. FROMMEL, *Il complesso di S. Maria presso S. Satiro e l'ordine architettonico del Bramante lombardo*, in: *La scultura decorativa del primo rinascimento*, a cura di Università di Pavia, Istituto di storia dell'arte. Viella–Roma 1983, 149–158, vedi 153, 157–158). Bruschi, nel suo saggio sul rapporto tra i due architetti, vede in Alberti il „vero maestro“ di Bramante. Esaminando il tipo d'influenza, elenca alcune soluzioni presenti sia negli edifici di Alberti, che nel suo trattato [BRUSCHI (come nella nota 50), 351–369].

cristianità si sono intrecciate così nel Rinascimento. Ciò si manifesta non soltanto nell'ambiguità e nel contrasto tra l'iconografia e l'architettura, ma anche nell'architettura stessa, che non segue strettamente l'esempio di Alberti, ma cerca di integrare motivi sia del tempio importante e adatto all'adorazione profana, sia della basilica ideata per il culto religioso e sia dei monumenti commemorativi per esporre le reliquie e commemorare sotto forma di statua una persona e la sua opera importante.

* *
* *

La seconda cappella di Oliviero Carafa si presenta per diversi aspetti come l'espressione di un programma politico. È come se Oliviero, con la sua opera architettonica senza precedenti, volesse da una parte affermarsi nei confronti della casa reale e richiamare l'attenzione su di sé, e dall'altra dovesse distanziarsi necessariamente sia dai Medici che dal suo successore come mediatore del re, l'umanista Giovanni Pontano⁶¹. Questi nell'autunno del 1490 si era già assicurato per tempo, con la sua ascesa nei favori del re, un luogo per una cappella privata a sé stante ben visibile su una strada principale del centro di Napoli, e cioè su Via dei Tribunali (fig. 13). La costruzione di questo piccolo tempio rettangolare all'antica con trabeazione accentuata e articolazione con paraste, proseguì in modo insolitamente rapido tra il 1491 e il 1492. Come afferma giustamente Frommel, questa cappella aveva, come nel nostro caso, la stessa ambivalenza stilistica di sepolcro cristiano e mausoleo antico⁶², senza però rimandare a importanti reliquie. Dalle fonti non emerge il nome dell'architetto e gli studiosi finora hanno proposto tanti nomi provenienti dalla Toscana, da Roma e anche da Verona⁶³. Verso la fine del XV secolo, anche in altre zone di Napoli furono molto richiesti artisti

⁶¹ Sull'importanza politica del Pontano vedi: L. MONTI SABIA, *Un profilo moderno e due vital antiche di Giovanni Pontano*. Napoli 1998.

⁶² C. L. FROMMEL, *Kirche und Tempel: Giuliano della Roveres Kathedrale Sant'Aurea in Ostia*, in: *Festschrift für N. HIMMELMANN*, a cura di H. U. CAIN-H. GABELMANN-D. SAZLMANN. Mainz 1989, 491-505, 496.

⁶³ A Filangieri sembra possibile attribuirgli ad uno degli artisti toscani seguaci di Brunelleschi, con i quali Pontano era in contatto, come Giuliano da Maiano, che morì a Napoli nel 1490, o Giuliano da Sangallo (R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempio di Giovanni Pontano in Napoli*. Napoli 1926, 26ss.). Pane propone Fra' Giocondo da Verona (R. PANE, *Architettura del Rinascimento a Napoli*. Napoli 1937, 247ss.), mentre Frommel, che vede paralleli con la chiesa di Sant'Aurea a Ostia, attribuisce l'architettura allo stesso Baccio Pontelli, che si presenterebbe pure come l'ideatore del tempio, realizzato poi da maestranze locali [FROMMEL (come nella nota 61), 496-498].



Fig. 13: Napoli, Cappella Pontano

toscani. In Sant'Anna dei Lombardi venne eretta nel 1475 per opera di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, la Cappella Piccolomini come copia diretta della Cappella del Portogallo di Firenze. Per la tomba di Maria d'Aragona, figlia del re Ferdinando I di Napoli e moglie di Antonio Piccolomini, morta nel 1470, ci si orientò ancora secondo il gusto artistico fiorentino, in un'epoca in cui anche Carafa fece costruire la sua cappella sepolcrale a Roma su modello fiorentino, opponendo però all'uniformità del materiale della Cappella del Portogallo un progetto generale iconografico, ispirandosi cioè al modello in modo decisamente più libero dei Piccolomini. Verso il 1490 Giuliano e Benedetto da Maiano crearono ugualmente in Sant'Anna dei Lombardi l'architettura e la scultura della Cappella Terranova-Correale.

Balza all'occhio non solo il fatto che Carafa non si servisse di alcun artista della cerchia dei Medici – Tommaso Malvito e Bramante venivano entrambi dalla Lombardia e quest'ultimo aveva già lavorato per lui a Roma – anche sotto l'aspetto stilistico si sciolse decisamente da questa famiglia, cercando allo stesso tempo di superarli. Con il Succorpo venne raggiunta una più complessa vicinanza all'antichità, che mette in ombra sia la costruzione a tempio di Pontano che le committenze dei Medici, come ad esempio nella Vecchia Sacrestia, i due tempietti in San Miniato al Monte e nella Santissima Annunziata e anche le Cappelle Medicee.

La chiesa inferiore nel Succorpo, simile ad una cripta, era un ambiente pubblico per la presenza delle venerate reliquie molto importanti per la diocesi. La statua a grandezza naturale del fondatore inginocchiato è immobile di fronte all'altare in eterna e devota adorazione delle reliquie. Allo stesso tempo questa statua acquista un'incredibile dominanza davanti all'altare con le reliquie; diventa una statua di eroe a ricordo di come Carafa aveva saputo ottenere le reliquie per il duomo. Qui si fa valere un incredibile diritto. Attraverso 'l'atto eroico' di rilevante importanza ecclesiastico-politica di trasferire le reliquie nella sua città natale, egli volle collegarsi in maniera visiva con l'azione da lui portata a termine. L'associazione ottica dell'ambiente ad una basilica antica crea un'ambivalenza tra uno spazio sacro ed uno profano. Se Carafa avesse voluto competere con i Medici e specialmente con le ambiziose committenze di Piero di Cosimo, il padre di Lorenzo il Magnifico, allora avrebbe superato nella sua presentazione attraverso la statua libera sia la dominanza del contrassegno tombale di Cosimo de' Medici nella crociera davanti all'altare maggiore di San Lorenzo, che il carattere antico del tabernacolo, anch'esso posto davanti all'altare maggiore in San Miniato, e del Tempietto nella Santissima Annunziata, con i quali il Succorpo ha in comune inoltre la ricezione di attestati miracolosi. Sull'ovvia ricezione

dell'immagine miracolosa della Madonna da parte dei Medici ha richiamato l'attenzione già Liebenwein⁶⁴. Ma presso i Medici non c'era alcuna funzione doppia del luogo come cappella di reliquie e di sepolcro e né tanto meno una statua monumentale del fondatore guardava al di sopra della cassetta delle reliquie direttamente nell'abside verso il proprio stemma invece che verso una pala d'altare. Tutta la magnificenza infine stava in una contraddizione stridente e sorprendente alle prediche di Savonarola. Oliviero riuscì in breve tempo a trasportare nella sua cappella, oltre alle ossa portate da Montevergine, anche il sangue del santo già conservato nel duomo napoletano, però in uno spazio separato, e che per i suoi miracoli era tenuto ancora più in considerazione delle ossa. Se si permettesse o meno a Carafa questa concentrazione di reliquie nella propria città, sta di fatto che il sangue venne traslocato ben presto nella Cappella San Gennaro edificata già dal 1527 in poi, a seguito della peste, e chiamata espressamente con il nome del santo.

Che Oliviero con la costruzione del Succorpo mirasse in primo luogo ad elevare il prestigio della famiglia Carafa, è un dato accettato da tutti gli studiosi, ma finora si sono approfonditi poco i molteplici motivi, che lo spinsero verso quest'insolita opera architettonica da *confessio* con la quale realmente si confessava, e gli sviluppi stilistici ed iconografici che essi ebbero. Verso il completamento del *sacrarium* Oliviero fece un'altra importantissima committenza nella cattedrale napoletana: la pala dell'altare maggiore con l'Ascensione della Vergine Maria, per la quale egli poté assicurarsi verso il 1505 il Perugino, un artista molto richiesto nell'ambiente papale. Perugino, poco prima, aveva affrescato per il nuovo papa Giulio II un soffitto nelle sue stanze private nell'Appartamento Borgia e più esattamente nella Stanza dell'Incendio⁶⁵. Nel tradizionale schema dell'Ascensione Carafa appare, come nella pala d'altare della sua prima cappella sepolcrale, di nuovo come donatore inginocchiato che viene di nuovo raccomandato dal suo patrono, qui da San Gennaro, alla Vergine Maria che a sua volta lo guarda benevolo dall'alto. La pala sull'altare maggiore appare come messaggio anticipatore della cappella sottostante.

Sotto l'aspetto stilistico tutt'e due le cappelle sepolcrali del Carafa, con il loro progetto generale così differente, ma in entrambi i casi estremamente insolito e moderno, restano uniche e senza dirette imitazioni. L'unità iconografica della cappella romana, raggiunta con la disposizione

⁶⁴ LIEBENWEIN (come nella nota 17), 251–290.

⁶⁵ In precedenza egli aveva già dipinto tre scene nella Cappella Sistina. La Del Pesco sottolinea la derivazione del tema dell'Ascensione e della raffigurazione dalla pala d'altare della Cappella Sistina; cfr. DEL PESCO (come nella nota 1), 190.

tematica degli affreschi sulle pareti e delle imprese nel pavimento, non viene più ripresa, né trova diretti imitatori la struttura basilicale all'antica del Succorpo con la statua libera del donatore nella confessio. Carafa venne lodato non solo dai suoi contemporanei, ma anche dopo la sua morte, come un modello di virtù, al quale però stava a cuore, più del fervore religioso e profondo, l'istituzione gerarchica della Chiesa. Suo fratello Alessandro venne sepolto nel Succorpo nel 1508 subito dopo il suo completamento. Nel 1509 Oliviero fissò in modo inequivocabile nel testamento, che anche la sua tomba venisse collocata nella cappella napoletana. Quando morì nel 1511 venne sepolto provvisoriamente in Santa Maria sopra Minerva e in un secondo momento le sue spoglie vennero portate solo a Napoli, come testimonia Passero⁶⁶. Altre fonti mettono in dubbio questa traslazione della salma, tuttavia davanti alla statua del committente, che è collocata sotto il busto del patrono san Gennaro sul soffitto, si trova il coperchio di una tomba⁶⁷. Anche se manca un'iscrizione possiamo supporre con molta probabilità che si tratti della tomba del Carafa, posizionata sotto il busto del suo "predecessore" san Severo, del quale Celano ci narra: *Circa poi gli anni 381 ... S. Severo, in quel tempo canonico, presso del pubblico cimiterio di Napoli ... fe' cavare una Chiesa dentro del monte; e col Vescovo, ch'era Giovanni primo di questo nome, col Clero e cittadini; fra' quali vi erano i parenti del Santo, processionalmente trasferirono le Sacre Reliquie nella già detta Chiesa; ed ivi S. Severo e'l vescovo Giovanni, con le proprie mani le collocarono: trasportando nella Cattedrale il sacro Capo, e due ampolle del suo prezioso Sangue*⁶⁸.

* *
*
*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- Figg. 1, 5, 6, 7, 10, 11: Alinari
 Fig. 2: Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma
 Fig. 4: ICCD
 Fig. 12: Anderson
 Fig. 13: Bibliotheca Hertziana
 Fig. 3, 8, 9: archivio dell'autrice

⁶⁶ PASSERO (come nella nota 23), 173–174.

⁶⁷ Nel pavimento del Succorpo ci sono altri due coperchi nelle navate laterali. Su quello di destra c'è scritto HECTORIS CARAFA DUCIS ANDRIAE e l'anno 1464. Su quello di sinistra manca l'iscrizione come su quello in mezzo.

⁶⁸ Questo parallelo con il soffitto è un ulteriore indizio per la giusta posizione della statua. Per le prime vicende della salma di San Gennaro, morto nel 305, vedi CELANO (come nella nota 21), 199.