

1 Mario Cartaro (qui attr.), ricostruzione dell'anfiteatro di Capua. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. XII.D.74, foglio incollato fra le cc. 47v e 48r

---

# MARIO CARTARO E IL PERDUTO AFFRESCO DELLA *CAPUA VETUS* DI CESARE COSTA (1595)

---

*Fulvio Lenzo*

Nel 1595 l'arcivescovo di Capua Cesare Costa faceva affrescare nel salone principale del suo episcopio due vedute urbane raffiguranti Capua Nova e Capua Vetus, una coppia di città che pur distinte l'una dall'altra condividevano una comune identità.<sup>1</sup> Il sito dell'antica Capua, al centro della piana campana dominata dal monte Tifata, era stato abbandonato a partire dal IX secolo e in età moderna si componeva di poche case raccolte intorno alla chiesa di Santa Maria Maggiore e alle maestose rovine dell'anfiteatro romano (figg. 12–15). Il suo nome era mutato prima in Berelais, il termine longobardo indicante l'anfiteatro,<sup>2</sup> poi in Santa Maria

Maggiore e infine, nel XIX secolo, in Santa Maria Capua Vetere. Il toponimo Capua era quindi stato adottato dalla nuova città fondata poco lontano, sull'area dell'antico porto fluviale di Casilinum, con l'intento di stabilire un'orgogliosa continuità con quella che Cicerone aveva definito "altera Roma".<sup>3</sup> Una traslazione di identità che si nutriva anche di numerosi *spolia* provenienti dai monumenti romani e trasportati nella nuova città. Capua era dunque una città unica con due corpi diversi, uno antico e uno moderno, e le vedute commissionate da Costa dovevano sottolineare proprio il legame simbiotico fra i due centri.

<sup>1</sup> Francesco Daniele, *Monete antiche di Capua con alcune brevi osservazioni [...]*, Napoli 1802, p. 70, nota a. L'esistenza della veduta di Capua moderna è nota soltanto grazie al resoconto (1632) di Jean-Jacques Bouchard, ora in *idem, Voyage dans le royaume de Naples [...]*, a cura di Emanuele Kanceff, Torino 1977, p. 452. Cfr. Leonardo Cambini, "Il Campidoglio di Capua: appunti di topografia campana", in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXV (1910), pp. 47–69: 48sg., nota 3.

<sup>2</sup> È il cronista longobardo Erchemperto a precisare: "Berelais hoc est amphiteatrum"; cfr. "Erchemperti Historia Langobardorum Beneventanorum", in: *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX*, a cura di Georg Waitz, Hannover 1878, pp. 231–264: 250. L'uso dello stesso nome, italianizzato in vario modo – borlascio, virillassi, verlascio ecc. – è attestato in relazione agli anfiteatri di altre città italiane.

<sup>3</sup> Cicerone, *De lege agraria*, II, 32, 86.

Dopo essere rimasti alla vista per circa un secolo e mezzo, gli affreschi sono andati distrutti con il rifacimento del palazzo arcivescovile promosso dall'arcivescovo Muzio Gaeta nel 1759.<sup>4</sup> Al momento della loro scomparsa, i sensazionali ritrovamenti venuti alla luce dagli scavi di Ercolano e dai primi sondaggi nel sito di Pompei avevano nel frattempo disegnato una nuova geografia archeologica, spostando l'interesse verso le due città vesuviane. Fino ad allora, però, Capua era stata, insieme con i Campi Flegrei, la meta prediletta delle peregrinazioni antiquarie di epigrafisti, artisti e architetti in Italia meridionale, da Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio e Fra Giocondo nel XV secolo ad Antonio Agustín, Pirro Ligorio e Antoine Morillon nel XVI.<sup>5</sup> Molti erano anche gli scavi intrapresi alla ricerca di statue e altri oggetti antichi, come la grande *Afrodite* in marmo trasferita nel palazzo napoletano di Adriano Guglielmo Spadafora prima del 1563 o la *Minerva* astata che qualche decennio più tardi fu inviata a Roma per arricchire la collezione Vitelleschi.<sup>6</sup>

È dunque nel contesto di un plurisecolare interesse per le antichità capuane che si inquadra la vicenda dei due affreschi voluti dall'arcivescovo Costa. La loro precoce scomparsa è certamente all'origine del silenzio su questo fondamentale episodio nella pur cospicua letteratura che negli ultimi decenni si è interessata con sempre maggiore attenzione alle vedute di

città affrescate sulle pareti di diversi palazzi italiani.<sup>7</sup> All'interno di questa tipologia la veduta della Capua moderna sembra una scelta non inconsueta, mentre quella della Capua antica rappresenta un caso eccezionale, poiché non era il ritratto di una città esistente, bensì la ricostruzione a posteriori dell'aspetto che la città aveva avuto nell'antichità. La *Capua Vetus* di Cesare Costa intersecava il fortunato filone delle vedute urbane affrescate con quello, più ristretto, delle ricostruzioni antiquarie di città scomparse. Già dall'inizio del Cinquecento erano stati intrapresi tentativi di ricostruzione scientifica di città antiche, ma si trattava di operazioni relegate in prevalenza all'ambito della carta stampata, a partire dalla pianta di Nola Vetus ricostruita dall'umanista Ambrogio Leone nel 1514<sup>8</sup> fino al caso più tardo e molto più fortunato di Roma. Dopo quella vagheggiata da Raffaello intorno al 1520, la prima ricostruzione della Roma antica si era concretizzata nel 1527 grazie a Fabio Calvo.<sup>9</sup> Questo genere di rappresentazioni iconiche, in cui i monumenti antichi erano raffigurati quasi come simboli astratti, si era evoluto in un tentativo di ricostruzione urbana più coerente nella mappa della Roma antica realizzata nel 1553 da Pirro Ligorio, giungendo a una piena maturità in quella più grande e dettagliata pubblicata dallo stesso Ligorio nel 1561.<sup>10</sup> Soltanto a inizio Seicento si registra un caso analogo a quello capuano con l'affre-

<sup>4</sup> Francesco Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Napoli 1766, I, pp. 181sg.; Gabriele Iannelli, "Nota", in: *Atti della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti nella provincia di Terra di Lavoro*, IV (1873), pp. 45–51: 51.

<sup>5</sup> Fulvio Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo: le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma 2011, pp. 40–71; *idem*, "Philibert De l'Orme et les architectures antiques et modernes du Royaume de Naples", in: *Revue de l'Art*, 188 (2015), 2, pp. 41–47; Bianca de Divitiis, "Humanists and Artistic Debate in 15th Century Southern Italy: With an Appendix by Lorenzo Miletti. The Chapters on Architecture and Urbanism in Leone's *De nobilitate rerum*", in: *Humanistica*, XI (2016), 1/2, pp. 153–179.

<sup>6</sup> Giacomo Ruca, *Capua Vétère o sia descrizione di tutti i monumenti di Capua antica e particolarmente del suo nobilissimo anfiteatro*, Napoli 1828, pp. 66sg.; Italo Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Napoli 2003, pp. 75sg.

<sup>7</sup> Sugli affreschi di città cfr. almeno Maria Beatrice Bettazzi, "Affreschi di città: ricerche per un catalogo ragionato", in: *Città e Storia*, I (2006), pp. 317–324; Francesca Fiorani, "Cycles of Painted Maps in the Renaissance", in: *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, Chicago/Londra 2007, pp. 804–830.

<sup>8</sup> Ambrogio Leone, *De Nola opusculum* [...], Venezia 1514. Cfr. Fulvio Lenzo, "The Four Engravings: Between Word and Image", in: *Ambrogio Leone's De Nola (Venice 1514): Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, a cura di Bianca de Divitiis/Fulvio Lenzo/Lorenzo Miletti (in corso di stampa).

<sup>9</sup> Pier Nicola Pagliara, "La Roma antica di Fabio Calvo: note sulla cultura antiquaria e architettonica", in: *Psticon*, 8/9 (1976), pp. 65–87; Howard Burns, "Raffaello e 'quell'antiqua architectura'", in: *Raffaello architetto*, cat. della mostra Roma 1984, a cura di Christoph Luitpold Frommel *et al.*, Milano 2002 (1984), pp. 381–404: 396–399.

<sup>10</sup> Si veda Howard Burns, "Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient

sco – anch'esso perduto – realizzato dal pittore Giulio Calderone nel Casino Cesi di Tivoli e raffigurante una veduta di Villa Adriana.<sup>11</sup> L'eccezionalità della *Capua Vetus* di Cesare Costa è stata però obliterata dalle vicende successive della veduta, che, distrutta nella sua versione affrescata, ci è nota soltanto attraverso tarde copie a stampa. Prima sotto forma di affresco, poi come incisione, la veduta diviene ben presto un documento imprescindibile per gli studiosi interessati all'antica topografia di Capua e al suo anfiteatro, tanto che vi fanno riferimento non solo eruditi locali, quali Michele Monaco (1575 ca.–1644), Fabio Vecchioni (1597–1675), Camillo Pellegrino junior (1598–1663), Alessio Simmaco Mazzocchi (1684–1771), Francesco Maria Pratilli (1689–1763) e Francesco Granata (1701–1771), ma anche studiosi forestieri del calibro di Lukas Holste (1596–1661), più noto come Holstenius od Olstenio, Cassiano Dal Pozzo (1588–1657), Bernard de Montfaucon (1655–1741) e Scipione Maffei (1675–1755).

In questo articolo si tenta per la prima volta di ricomporre le vicende della veduta di Capua Vetus alla luce di nuove ricerche che hanno consentito di identificare un probabile disegno preparatorio raffigurante il dettaglio dell'anfiteatro (fig. 1) e di riconoscerne l'autore nel pittore e cartografo viterbese Mario Cartaro (1540 ca.–1620). L'obiettivo è ricostruire l'ambiente culturale all'interno del quale era stata concepita un'operazione che andava ben al di là della mera realizzazione di un affresco e che era il risultato della profonda erudizione antiquaria di Cesare Costa, il quale non solo ne era committente, ma anche coautore.

### Le incisioni e le fonti a stampa

La prima citazione nota della veduta è del letterato capuano Giovanni Carlo Morelli, che nel 1613 le

dedica il carme *Vetus Capua in Archiepiscopali aula pictura Ceasaris Costae Archiepiscopi studio restituta*. Qui è la città stessa a parlare in prima persona, ricordando i tempi in cui per potenza militare, clemenza del cielo e fertilità della terra era stata paragonabile alla stessa Roma. Distrutta e semicancellata dalle vicende del tempo e degli uomini, l'antica città riviveva adesso grazie all'ingegno di Cesare Costa:

Subdita mi quondam felix Campania, Romae  
Aemula in Imperio, tertia in orbe fui.  
Temperie coeli, terrae ubertate secunda  
Nulli, pulchra nimis, dives et armipotens.  
Fortuna omnipotens è tanto culmine rerum  
Deiicit, et mecum maxima Roma cadit.  
Caesarum ut impensa repararis, Roma, tuorum,  
Sic redeo studio Caesaris ipsa mei.  
Est opibus magnum refici, de sentibus autem  
Ingenio totam surgere, maius opus.<sup>12</sup>

Il carme sulla veduta è inserito in una raccolta di componimenti poetici dedicati da Morelli ai principali monumenti di Capua raffigurati anche nella veduta, quali l'anfiteatro, il teatro, il *Capitolium*, il criptoportico, l'arco di trionfo, l'acquedotto antico e il tempio di Diana Tifatina. Il contesto, più che il contenuto, rende dunque evidente che a meno di dieci anni dalla sua realizzazione l'affresco cominciava a essere considerato non tanto, o non solo, come una qualsiasi opera d'arte moderna, ma quasi come se fosse esso stesso paragonabile a un monumento antico.

Nel 1630 il sacerdote capuano Michele Monaco – per lungo tempo vicino all'arcivescovo Costa, di cui era stato segretario ed elemosiniere segreto – pubblicava nel suo *Sanctuarium Capuanum* una pianta dell'antica Capua (fig. 2) esplicitamente ricavata “ex

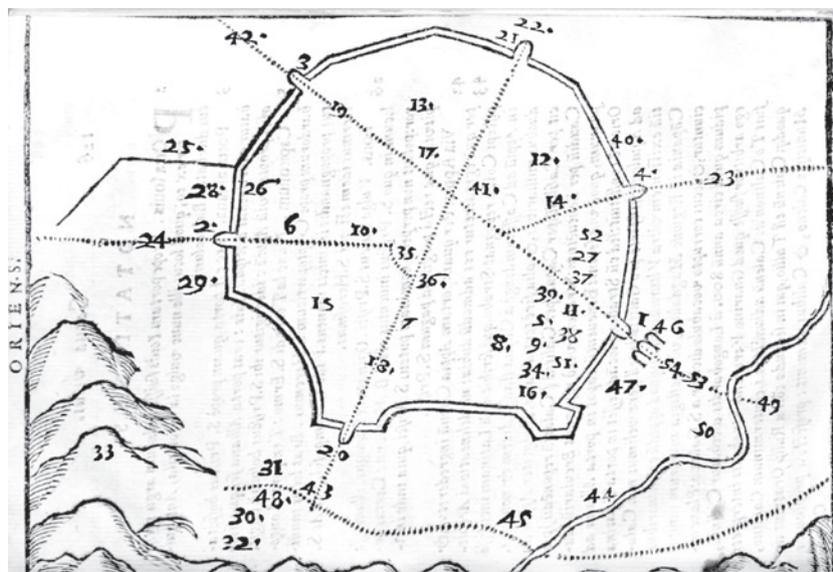
Rome: The *Antiquae Urbis Imago* of 1561”, in: Pirro Ligorio, *Artist and Antiquarian*, a cura di Robert W. Gaston, Cinisello Balsamo 1988, pp. 19–92.

<sup>11</sup> Giuseppina Enrica Cinque, *Le rappresentazioni planimetriche di Villa Adriana*

tra XVI e XVIII secolo: Ligorio, Contini, Kircher, Gondoin, Piranesi, Roma 2017, pp. 68–77, e bibliografia ivi citata.

<sup>12</sup> Giovanni Carlo Morelli, *Opera: Sacri Tumuli. Sacri Hymni. Veteris Capuae monumenta. Epigrammata*, Napoli 1613, p. 208.

2 Mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, in: Michele Monaco, *Sanctuarium Capuanum* [...], Napoli 1630, p. 125



descriptione quam Archiepiscopus Caesar Costa fecit, et in Archiepiscopali palatio depingi curavit”.<sup>13</sup> Monaco copiava soltanto la pianta del perimetro murario della città, indicando le collocazioni degli edifici con una legenda numerata preceduta da una brevissima introduzione in cui forniva poche indicazioni sulla configurazione del dipinto, la sua posizione nel palazzo e l’orientamento della veduta. Apprendiamo così che l’affresco era situato sulla parete meridionale del salone principale dell’arcivescovado, proprio in direzione della città antica. La veduta era orientata con il sud in alto e il nord in basso, in modo da mimare la visione che si avrebbe avuto se al posto della parete vi fosse stata una finestra aperta. La città era quindi riprodotta sulla parete nella sua esatta posizione geografica, ma con l’aspetto che aveva in età romana, come se fra la realtà esistente e l’occhio dell’osservatore si fosse frapposto un filtro che consentisse di andare indietro nei secoli e di ammirare, grazie alle pazienti ricerche dell’arcivescovo, l’aspetto che la città, ormai distrutta, aveva al

tempo del suo massimo splendore. È grazie a un’anonima glossa manoscritta appuntata a margine di un esemplare del *Sanctuarium Capuanum* che conosciamo il testo dell’iscrizione originariamente posta sotto l’affresco, la quale, precisandone l’anno di realizzazione, ne attribuiva l’ideazione all’arcivescovo:

Caesar Costa Archiepiscopus Capuae / invento veteris urbis situ / iussit describi et pennicillo exprimi / ut esset opus civitati gratum / studiosis utile / et huius aulae ornamentum / anno salutis MDXCV / aetatis suae LXV pontificatus XXIII.<sup>14</sup>

A due anni di distanza dalla pubblicazione del *Sanctuarium Capuanum*, Camillo Pellegrino junior faceva da guida al francese Jean-Jacques Bouchard durante la sua visita a Capua nel 1632. Prima di condurlo a vedere dal vivo le reliquie dell’antica Capua Pellegrino aveva introdotto il suo ospite nel palazzo arcivescovile, affinché di fronte all’affresco della *Capua Vetus* potesse farsi un’idea complessiva della città.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Michele Monaco, *Sanctuarium Capuanum* [...], Napoli 1630, p. 123.

<sup>14</sup> Iannelli (nota 4), p. 51; “Verbale della tornata del 4 luglio 1883”, in: *Atti della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti nella*

*provincia di Terra di Lavoro*, XVI (1883), pp. 99–103: 101; Cambini (nota I), p. 48.

<sup>15</sup> Bouchard (nota I), pp. 449–458.

Nel novembre del 1637 era la volta del tedesco Holstenius. Giunto a Capua nel corso di un viaggio antiquario nel sud Italia, era stato ospite dell'arcivescovo Camillo Melzi, il quale – come lo stesso Holstenius scrisse al cardinale Francesco Barberini – lo aveva trattenuto per mostrargli “minutamente le maravigliose reliquie della grandezza di Capua”.<sup>16</sup> Come qualche anno prima aveva fatto Bouchard, anche Holstenius aveva studiato attentamente l'affresco di Costa e ne aveva fatto ricavare un dettagliato disegno a penna da portare con sé a Roma: è a questo disegno, o meglio alle copie tratte da esso, che dobbiamo le nostre conoscenze sulla veduta. Infatti, una quindicina d'anni più tardi, nel 1652, l'erudito capuano Camillo Pellegrino, intenzionato a comporre una storia complessiva dell'antica Capua e desideroso di illustrarla con la ricostruzione della Capua Vetus, ottenne da Holstenius una copia del disegno per il tramite del comune amico Cassiano Dal Pozzo.<sup>17</sup> Secondo quanto affermato nel 1802 dal numismatico Francesco Daniele, il disegno sarebbe stato eseguito da tale Carlo Cartaro e lo stesso Pellegrino ne avrebbe poi commissionato all'incisore lorenese Jacques Thevenot la traduzione in rame, senza tuttavia riuscire a stamparla.<sup>18</sup> Alla morte di Pellegrino, nel 1663, la lastra sarebbe stata ereditata da un altro studioso locale, Giovan Pietro Pasquale, il quale a sua volta l'avrebbe trasmessa al nipote Agostino. Quest'ultimo, infine, l'avrebbe fatta stampare corre-

dandola di un foglio esplicativo con dettagliata legenda.<sup>19</sup> La lunga redazione di questo foglio esplicativo deve aver ritardato la pubblicazione, se consideriamo che nel 1666, nel suo breve trattato sulla basilica di Santa Maria, Giovan Pietro Pasquale preferiva ancora riferirsi direttamente alla raffigurazione in affresco

con somma industria, e diligenza cavata, insieme con quella de' più magnifici, e principali edifici secondo l'uso, et esercitii di quei tempi, dalla sempre felice, e gloriosa memoria di Cesare Costa Arcivescovo di Capua, e da lui con altrettanta industria, e diligenza fatta delineare, et esprimere con colori per beneficio publico, et ornamento del suo Palaggio nella Sala maggiore.<sup>20</sup>

Era soltanto nel 1676 che l'incisione con la *Pianta di Capua antica e sua esplicatione* vedeva finalmente la luce, stampata a Napoli dall'editore De Bonis. Attualmente non si conosce alcun testimone originale di tale incisione, mentre un esemplare del foglio esplicativo è custodito presso la Biblioteca del Museo Campano di Capua.<sup>21</sup>

Grazie alla facilità di diffusione, l'incisione della *Pianta di Capua antica e sua esplicatione* sarebbe divenuta il tramite principale per la conoscenza e la fortuna della veduta di Capua Vetus anche per chi non aveva modo di vedere dal vivo l'affresco e si presenta oggi – nelle sue copie e derivazioni – come la fonte primaria per ricostruire l'aspetto della veduta scomparsa. La diffusione

<sup>16</sup> CIL, X: *Inscriptiones Bruttiorum, Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae latinae*, a cura di Theodor Mommsen, Berlino 1883, II, pp. XLV–XLVI. Sul viaggio di Holstenius del 1637 cfr. Peter Rietbergen, “Lucas Holstenius (1596–1661), Seventeenth-century Scholar, Librarian and Book-collector: A Preliminary Note”, in: *Quaerendo*, XVII (1987), pp. 205–230.

<sup>17</sup> Per la corrispondenza fra Pellegrino e Cassiano, cfr. Giacomo Lumbroso, “Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo, protettore delle belle arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo [...]”, in: *Miscellanea di storia italiana*, XV (1874), pp. 131–388: 381–383. Camillo Pellegrino, *Apparato alle antichità di Capua o vero Discorsi della Campania felice* [...], Napoli 1651, p. 369, anticipa la volontà di pubblicare la veduta di Capua di Cesare Costa, scrivendo che “fece egli una distinta descrizione in pittura della medesima città, che si recherà in altro luogo”. Secondo le fonti, oltre a quest'opera rimasta manoscritta e poi perduta, Pellegrino aveva anche realizzato una pianta dell'anfiteatro e una

del criptoportico; cfr. Rucca (nota 6), pp. VII, 34; Bouchard (nota I), p. 456.

<sup>18</sup> Daniele (nota I).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Giovan Pietro Pasquale, *Historia della prima chiesa di Capua ovvero di Santa Maria Maggiore* [...], Napoli 1666, p. 22.

<sup>21</sup> Capua, Biblioteca del Museo Campano, cartella F 67. Angelo Broccoli, *Catalogo della Biblioteca Topografica del Museo Campano*, Capua 1898–1902, I, p. 289, segnalava la presenza dell'incisione nelle raccolte del Museo Campano di Capua, con collocazione: Scaffale E, Capua, classe I. Le ricerche da me effettuate hanno dato esito negativo: gli esemplari della veduta attualmente presenti negli archivi del Museo Campano sono copie delle edizioni Granata del 1752 e Gravier del 1771 (cfr. *infra* nota 26). Il “Verbale della tornata del 4 luglio 1883” (nota 14), punto 6, p. 100, nota I, riferisce invece dei vari passaggi della originale matrice in rame fino al



3 Mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, in: Giovan Battista Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703, I, tav. a fronte p. 82

dell'incisione è testimoniata dai riferimenti che si possono ritrovare nelle pubblicazioni di diversi intellettuali europei che si occupavano di antichi anfiteatri, dal teatino Girolamo Vitali, nel 1690,<sup>22</sup> al francese Bernard de Montfaucon, che la ricorda nel 1702 e nel 1719,<sup>23</sup> senza dimenticare il capuano Alessio Simmaco Mazzocchi nel 1727 e il veronese Scipione Maffei nel 1728.<sup>24</sup> Ma l'incisione è anche copiata e ristampata. E se la replica

piuttosto rozza pubblicata da Giovan Battista Pacichelli nel 1703 (fig. 3) si è forse giovata del confronto diretto con l'affresco,<sup>25</sup> deriva invece certamente da Thevenot la copia data alle stampe da Francesco Granata nel 1752 (fig. 4); mentre è ricavata direttamente dalla lastra originale la versione acclusa da Giovanni Gravier alla riedizione dell'*Apparato alle Antichità di Capua* di Camillo Pellegrino del 1771 (fig. 5).<sup>26</sup>

1850, quando entrò a far parte delle collezioni del principe di Bisignano, nella quale si perdono poi le sue tracce.

<sup>22</sup> Girolamo Vitali, *Lexicon mathematicum astronomicum geometricum [...]*, Roma 1690, p. 929, dedica ampio spazio all'anfiteatro di Capua, specificando di aver desunto le informazioni dalla "ortographia, quae in magna aula Archiepiscopalis Palatii Capuae novae, descripta est, quamque aere incisam, nuper publici iuris fecit Io. Petrus Paschalis è Soc. Iesu, quondam meus magister".

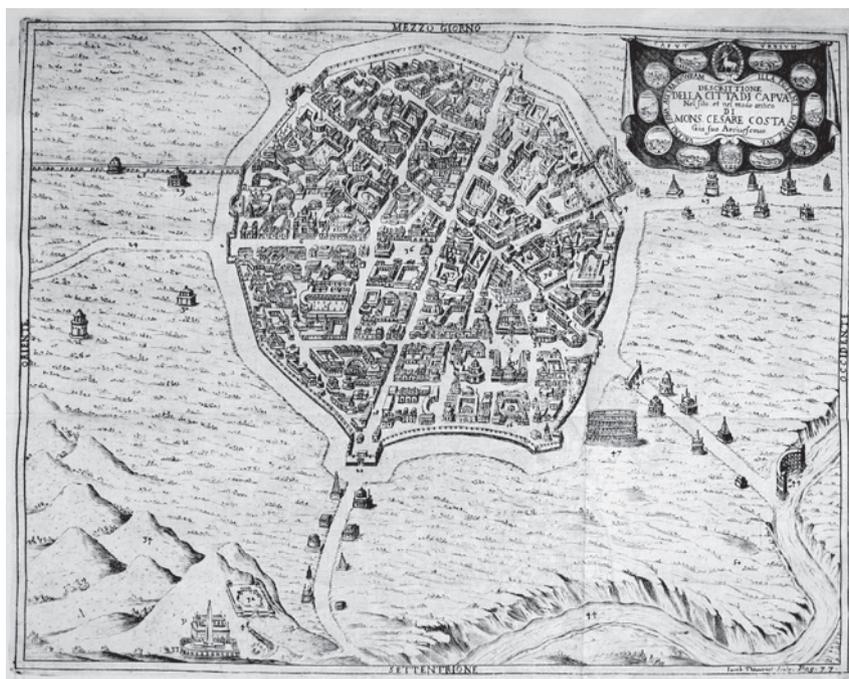
<sup>23</sup> Bernard de Montfaucon, *Diarium Italicum [...]*, Parigi 1702, p. 321: "Caetera nobilissimam antiquam urbem spectantia accurate descripta sunt in veteris Capuae ichnografia simul et scenographia, studio et opera Caesaris Costae, olim archiepiscopi Capuani, edita et typis data Neapoli anno 1676 additis rerum et monumentorum explicationibus." Qualche

anno dopo, nel 1719, lo stesso Montfaucon avrebbe copiato dall'incisione il dettaglio dell'anfiteatro, inserendolo in una delle tavole della sua *Antiquité expliquée* e specificando che si trattava della ricostruzione di "M.r Cesar Costa"; cfr. *idem*, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, III, Parigi 1719, tomo II, p. 258, tav. 149.

<sup>24</sup> Alessio Simmaco Mazzocchi, *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullas Campanas inscriptiones commentarius*, Napoli 1727, pp. 122sg.; Scipione Maffei, *De gli Anfiteatri e singolarmente del veronese libri due; ne' quali e si tratta quanto appartiene all'istoria, e quanto all'architettura*, Verona 1728, p. 164.

<sup>25</sup> Giovan Battista Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703, I, tav. a fronte p. 82. Pacichelli (*ibidem*, p. 86) attribuisce l'incisione del 1676 alla "immortal penna del P. Pascale".

<sup>26</sup> Francesco Granata, *Storia Civile della fedelissima città di Capua [...]*, Napoli



4 Copia da Jacques Thevenot, mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, in: Francesco Granata, *Storia Civile della fedelissima città di Capua [...]*, Napoli 1752, I, tav. a fronte p. 77



5 Jacques Thevenot, mappa dell'antica Capua dall'affresco per Cesare Costa, in: Camillo Pellegrino, *Apparato alle Antichità di Capua [...]*, a cura di Giovanni Gravier, Napoli 1771, II, tav. a fronte p. 38

Tutte le incisioni che riproducono la veduta presentano una legenda numerata che identifica i principali edifici. Mentre quella pubblicata da Pacichelli si limita a sole tredici voci, le altre ne elencano cinquanta. Fra i testi delle legende si riscontrano alcune differenze che denotano come ogni curatore abbia operato correzioni, aggiungendo o espungendo elementi rispetto a quanto avevano fatto i precedenti scrittori. Le legende di Monaco e di Pasquale, ad esempio, identificano gli edifici e forniscono anche il riferimento alla fonte letteraria, classica o medievale.<sup>27</sup> Granata si dimostra invece più attento a offrire indizi aggiuntivi che consentano al lettore di calare la ricostruzione nella realtà moderna, e contestualmente fa aggiungere nella mappa stessa alcuni edifici funzionali all'illustrazione di sue personali ipotesi storiografiche.<sup>28</sup> Tuttavia, nonostante le discrepanze di dettaglio, è degno di nota che le diverse legende siano simili fra loro per numero di voci e per contenuto; una somiglianza che induce a credere che anche l'affresco fosse dotato di iscrizioni utili a identificare gli edifici rappresentati. Questa possibilità è inoltre suggerita da un passo di Camillo Pellegrino, il quale nel 1651 si riferiva direttamente all'opinione di Cesare Costa a proposito della relazione fra la *porta Iovis* e il tempio di Giove di Capua, opinione fondata su quanto tramandato da Livio ai libri XXVI e XXVII.<sup>29</sup>

Dunque, nonostante le differenze riscontrabili, le incisioni di Monaco, Pacichelli, Granata e Gravier consentono di avere un'idea complessiva di come si presentasse la veduta commissionata da Cesare Costa.

Nessuna fra le derivazioni a stampa oggi note può essere acriticamente accettata come copia fedele dall'affresco, tuttavia la collazione fra le diverse varianti permette di risalire con buona approssimazione alla veduta perduta e di intravedere in controluce anche il metodo seguito per realizzarla.

### La veduta: committenza ed erudizione

L'affresco del palazzo arcivescovile di Capua era il frutto del serrato confronto fra i dati materiali e le fonti letterarie. La città antica era riprodotta in una veduta a volo d'uccello, sicché erano apprezzabili sia il perimetro urbano, sia lo sviluppo in alzato degli edifici. La cinta muraria disegnava una pianta grosso modo circolare, da cui si dipartivano verso l'esterno sei strade principali: l'Appia, che entrava in città attraverso la porta del Fiume (a nord-ovest) e usciva in direzione opposta dalla porta Albana; le vie Cumana e Atellana, che si dipartivano dalle omonime porte rispettivamente in direzione ovest e sud; e la via Aquaria, che conduceva verso est uscendo dalla porta di Giove e correva vicina all'acquedotto. I tratti extraurbani della via Cumana, dell'Appia e della via che portava a nord verso il santuario di Diana Tifatina apparivano costellati da numerosi mausolei. Nei pressi del tempio di Diana erano localizzati anche un complesso termale e un circo (fig. 6). Lungo il braccio settentrionale dell'Appia, oltre ai monumenti funebri, erano segnalati l'arco trionfale, l'anfiteatro e, sulle rive del fiume, un edificio in forma di esedra identificato come porto. L'interno della città era innervato da tre strade principali, ovvero

1752, I, tav. a fronte p. 77; Camillo Pellegrino, *Apparato alle Antichità di Capua*, [...] Nuova edizione accresciuta di varie Giunte e Note manoscritte dell'Autore, e di alcune Note del Canonico Alessio Simmaco Mazzocchi [...], a cura di Giovanni Gravier, Napoli 1771, II.

<sup>27</sup> Le differenze fra le due, se si prescinde dal maggior numero di dettagli forniti da Pasquale e la correzione di alcuni refusi nella citazione degli autori classici, sono trascurabili. Gravier corregge qualche altro passo e aggiunge un altro edificio (no. 28, "castrum aquarum").

<sup>28</sup> Granata rifiuta la doppia numerazione della via Appia ed espunge dalla legenda la casa dei Duumviri. Indicazioni mirate a collegare più strettamente la ricostruzione archeologica con la realtà dei suoi tempi si

ritrovano a proposito del tempio di Marte (no. 8); egli precisa che si trovava "ov'è oggi la Chiesa di S. Lorenzo". Chiaramente una nuova aggiunta, sia nella mappa che nella legenda, è il "tempio di Priapo" (no. 45) collocato al centro del "foro del Popolo", che Granata deriva da una sua ipotesi personale sul culto primigenio degli antichi capuani, non confortata né da resti visibili, né da fonti scritte; cfr. Granata (nota 26), I, pp. 15sg.

<sup>29</sup> Pellegrino (nota 17), p. 369. Va notato che nella legenda pubblicata da Michele Monaco nel *Sanctuarium Capuanum*, che costituiva l'unica altra versione fino a quel momento disponibile, a proposito della *porta Iovis* il passo di Livio è erroneamente citato come libro XXXVI, mentre riguardo al tempio è completamente omissivo.

il tratto urbano dell'Appia, che tagliava il tessuto edilizio da nord-ovest a sud-est, la via Seplasia, che collegava la via Atellana e quella per il tempio di Diana, e, poco più a nord dell'incrocio di queste strade, la via Albana, che conduceva alla porta di Giove.

La struttura urbana della città rispecchiava la sua composizione sociale, imperniata su una suddivisione netta fra i ceti, con un foro dei nobili (fig. 7), nel settore nordoccidentale, e un foro del popolo, al centro. Coerentemente con questa suddivisione, anche le terme erano distinte in bagni del popolo e terme dei nobili.<sup>30</sup> Fra le infrastrutture urbane erano poi segnalati il teatro, il circo, l'ippodromo, una cisterna o piscina, una fontana e un edificio identificato come “templum” o “castrum aquarum”.<sup>31</sup> Ritroviamo quindi il Campidoglio (no. 5; fig. 7), il tempio di Giove dentro la città, il tempio della Fortuna, il tempio di Marte – che Granata specifica essere stato presso la chiesa di San Lorenzo – e un altro tempio anonimo “di cui fa menzione Livio”.<sup>32</sup> Il riferimento all'autorità di Livio ritorna con insistenza anche in una serie di edifici identificati ai numeri 10–17 in tutte le legende delle quattro principali versioni a stampa. Vi ritroviamo i *Ludi Gladiatorii* di Gaius Cornelius Lentulus Batiatus (no. 10; fig. 8), dove avrebbe avuto inizio la rivolta dei gladiatori guidati da Spartacus.<sup>33</sup> Seguono poi la curia dei senatori (no. 11;

<sup>30</sup> Le terme “del Popolo” sono identificate con il numero 36 nelle legende di Monaco e Pasquale, con il 37 in Granata e Gravier; quelle dei nobili con il numero 37 in Monaco e Pasquale, 38 in Granata e Gravier.

<sup>31</sup> Il teatro è identificato con il numero 38 in Monaco e Pasquale, 39 in Granata e Gravier. Il circo è al numero 39 in Monaco e Pasquale, 40 in Granata e Gravier, l'ippodromo al numero 40 in Monaco e Pasquale, 41 in Granata e Gravier. In tutte le versioni la cisterna, o piscina, è al numero 27, mentre la fontana al numero 26 e il “castrum aquarum” (secondo Gravier) o “templum” (secondo Monaco, Pasquale e Granata) al numero 28.

<sup>32</sup> Cfr. la legenda della mappa pubblicata da Granata al no. 17.

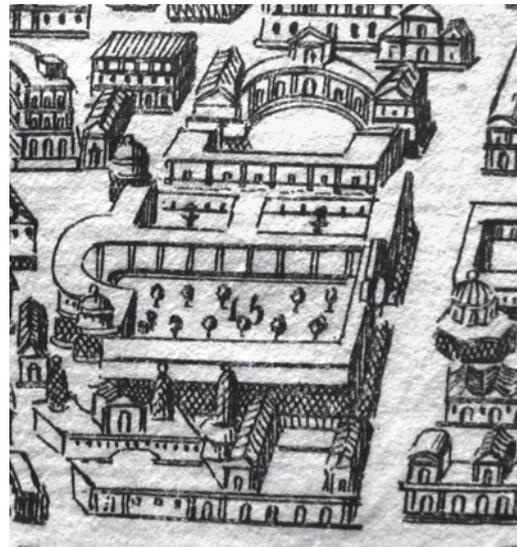
<sup>33</sup> In Monaco e Gravier con il riferimento a “Livius Epit. Lib. 95” ovvero Livio, *Periochae*, XCV. Ringrazio Lorenzo Miletta per questa precisazione e per le indicazioni di tutti gli altri riferimenti alle fonti classiche citate nella legenda della veduta. Per la scuola di Lentulo, cfr. anche Ruca (nota 6), pp. 97–101, il quale precisa che l'area corrispondeva all'ospizio di San Carlo, poi municipio.



6 Jacques Thevenot, mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, dettaglio di fig. 5 con tempio di Diana Tifatina (no. 31), terme (no. 32), circo (no. 33) e acquedotto di acque salubri (no. 48)



7 Jacques Thevenot, mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, dettaglio di fig. 5 con foro dei nobili con il Campidoglio (no. 5), la curia dei senatori (no. 11), il criptoportico (no. 35), le terme dei nobili (no. 38), il teatro (no. 39) e il circo (no. 40)



8, 9 Jacques Thevenot, mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, dettagli di fig. 5 con casa di Decio Magio (no. 13), tempio citato da Livio (no. 17), scuola dei gladiatori di Lentulo (no. 10), via Albana (no. 19) e casa di Mario Blossio (no. 15)

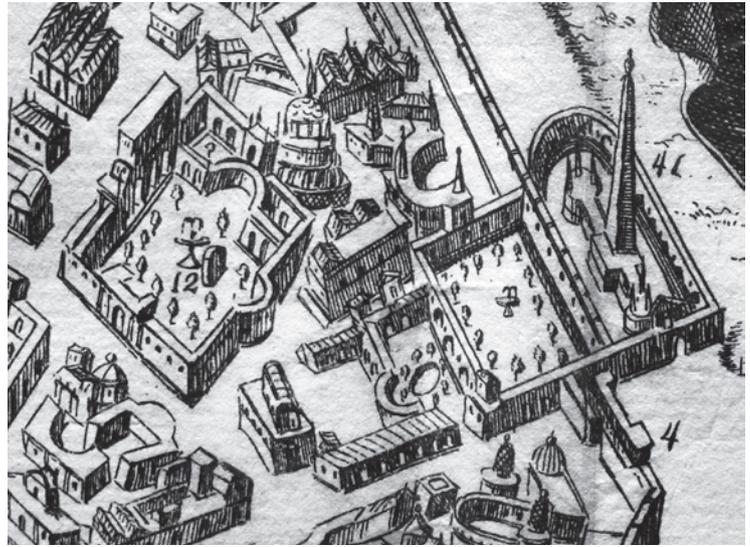
fig. 7) e le case dei protagonisti delle vicende che videro Capua al centro della seconda guerra punica fra Roma e i Cartaginesi, ovvero Pacuvio Calavio (no. 12; fig. II), Decio Magio (no. 13; fig. 8), Vibellio Taurea (no. 14), Mario Blossio (no. 15; fig. 9) e Vibio Virrio (no. 16; fig. 10).<sup>34</sup> La ricostruzione delle case degli antichi capuani citati da Livio era il frutto di un'interpretazione fantasiosa, basata esclusivamente su criteri di coerenza con il testo liviano: la posizione delle case era decisa in relazione agli eventi narrati, mentre l'aspetto di queste dimore rispecchiava il carattere dei proprietari. Così, mentre l'abitazione dell'unico protagonista positivo (Decio Magio) è immaginata come un edificio sobrio, quelle dei perso-

naggi negativi (Pacuvio Calavio, Vibio Virrio, Mario Blossio, Vibellio Taurea) ostentano lusso. Anche in questo caso, così come nella suddivisione sociale fra plebe e aristocrazia, la ricostruzione dell'aspetto fisico della città si faceva interprete di categorie politiche e morali.

Nella legenda apposta sulle versioni a stampa ritroviamo poi altre informazioni derivate dalle fonti classiche – soprattutto Livio, ma anche Cicerone e Valerio Massimo – a proposito delle strade Seplasia e Albana all'interno della città, della porta di Giove, della porta Albana e di quella rivolta verso il Volturmo, dell'esistenza di templi dedicati rispettivamente alla Fortuna e a Giove, nonché

<sup>34</sup> Va notato che soltanto in Monaco la collocazione della casa di Vibellio Taurea è indicata sulla mappa, mentre nelle incisioni pubblicate da Pasquale, Granata e Gravier la casa, pur figurando in legenda, non è identificata all'interno della veduta. Forse nell'affresco l'iscrizione corrispondente era andata perduta poco dopo essere stata copiata da Mona-

co, rimanendo quindi inaccessibile ai successivi editori, ma non è chiaro perché, viste le numerose variazioni che si ritrovano nella legenda delle diverse versioni, questo dettaglio non sia stato anch'esso integrato. Sulla curia cfr. Rucca (nota 6), p. 51, che precisa anche la corrispondenza fra l'antico edificio e il moderno Palazzo Teti. Sulle case degli antichi capuani



10, 11 Jacques Thevenot, mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, dettagli di fig. 5 con casa di Vibio Virrio (no. 16), casa di Pacuvio Calavio (no. 12) e ippodromo (no. 41)

della separazione fra nobili e plebe in due fori distinti.<sup>35</sup> L'ampio ricorso a testimonianze fondate sui testi antichi dimostra la precisa volontà di fornire un'immagine storicamente verosimile. Del resto, come ricordato dall'iscrizione dedicatoria posta sotto l'affresco, la ricostruzione era frutto dello studio dell'arcivescovo, uno studio che, come apprendiamo da Fabio Vecchioni, lo aveva tenuto occupato per due anni.<sup>36</sup> A partire da Francesco Daniele, la tradizione locale ha identificato l'artefice nel quasi sconosciuto pittore Francesco Cicalese,<sup>37</sup> ma nessuno storico ha mai esitato ad attribuirne l'ideazione allo stesso Costa.

Nato a Macerata nel 1530 e appassionato cultore del greco, Cesare Costa aveva conseguito presso l'università locale il dottorato *in utroque iure* e nel 1560 era stato inviato a Roma per trattare gli affari del comune. Qui si era avviato alla carriera ecclesiastica, aveva stretto amicizia con due campioni della Controriforma quali Carlo Borromeo e Filippo Neri ed era entrato nella Congregazione dell'Oratorio. Non aveva però abbandonato gli studi, contribuendo a creare quel nuovo clima di attenzione per la storia che avrebbe condizionato l'ambiente culturale romano di fine Cinquecento e di cui si sarebbe più tardi fatto interprete Cesare Baronio.<sup>38</sup> Lo stesso Baronio,

cfr. ora Lorenzo Miletta, "Sulla fortuna di Livio nel Cinquecento: le domus dei nobili capuani nella veduta di *Capua vetus* di Cesare Costa", in: *Bollettino di Studi Latini*, XLIV (2014), pp. 107-126.

<sup>35</sup> Cicerone è citato per le vie Seplasia e Albana (*De lege agraria*, II, 94), Valerio Massimo per l'esistenza di due fori distinti per nobili e plebei (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, IX, 5, ext. 4), mentre l'autorità di Livio ritorna per la porta di Giove (*Ab urbe condita libri CXLIII*, XXVI, 14, 6), la porta Albana e quella rivolta verso il Volturmo (*ibidem*, XXVI, 5, 8), nonché per l'esistenza di templi dedicati rispettivamente alla Fortuna e a Giove (*ibidem*, XXVII, 23, 1). Le indicazioni presenti nelle diverse legende presentano numerosi refusi ed errori: la corretta identificazione dei passi è in Miletta (nota 34), nota 15.

<sup>36</sup> BNN, ms. XIV.D.18, fasc. IV, fol. 26r: "Versatissimo poi nelle istorie e antichità, onde per lo spazio di due anni stentò a trovare il sito dell'antica Capua che fece delineare nella sala del Palazzo Arcivescovile con molta esattezza."

<sup>37</sup> Daniele (nota 1). Il nome di Cicalese è stato poi accettato dalla letteratura moderna. In realtà un Francesco Antonio Cicalese è attestato come pittore a Napoli soltanto a Seicento inoltrato. Cfr. Iannelli (nota 4), p. 51, che lo dice allievo di Viviano Codagora, ovvero Viviano Codazzi.

<sup>38</sup> Carlo Marcora, "Relazione epistolare dell'arcivescovo di Capua Cesare Costa coi Borromeo: San Carlo e il cardinale Federico", in: *Michele Monaco e il Seicento capuano*, atti del convegno San Prisco 1976, a cura di Pietro

che era stato suo allievo, ne lodava la profonda erudizione, che si era esplicata principalmente in ambito giuridico, con la pubblicazione del *Decretum Gratiani* e di vari altri libri del *Corpus iuris canonici*, ma che non aveva disdegnato gli studi storici, giungendo nel 1567 alla scoperta di un importante testo altomedievale quale il cosiddetto *Chronicon Vulturnense*.<sup>39</sup> Cesare Costa era indubbiamente un uomo di vasta e profonda cultura; tuttavia, per ricostruire l'aspetto complessivo dell'antica Capua aveva bisogno, oltre che di un pittore, anche di un architetto. La messe di informazioni che aveva ricavato dai testi antichi e medievali andava calata nella realtà oggettiva della città: bisognava capire se gli edifici citati dalle fonti corrispondevano a resti ancora esistenti, poi provare a immaginarli nel loro stato originario e quindi ricomporli insieme in una veduta. Riconoscere gli edifici soltanto dalle loro rovine era un'operazione che richiedeva esperienza e conoscenze tecniche specifiche. Spingersi ancora oltre, fino a ricostruirne idealmente l'aspetto originario, era un compito che solo un esperto conoscitore dell'architettura antica poteva svolgere. A dimostrare al di là di ogni dubbio che Cesare Costa si era avvalso dell'aiuto di un architetto è soprattutto la ricostruzione del presunto stato primigenio dell'anfiteatro.

## L'Anfiteatro Campano

L'anfiteatro era ed è ancora il monumento antico più importante di Capua e uno dei principali dell'intera Italia meridionale.<sup>40</sup> Era proprio in esso che prendeva corpo la continuità identitaria fra la vecchia e la nuova città: sin dall'età normanna le sue pietre erano state riadoperate nella nuova Capua per costruire il campanile del duomo e il Castello delle Pietre.<sup>41</sup> A distanza di qualche secolo questi blocchi in calcare bianco erano stati impiegati anche in edifici privati, come nel basamento del Palazzo Fieramosca (XIV secolo), e poi nel Quattrocento si era diffuso l'uso, da parte delle famiglie dell'élite locale, di inserirli nei portali dei propri palazzi, dove venivano enfatizzati dal contrasto fra il loro nitore e le incorniciature in tufo bruno.<sup>42</sup> Nel 1514 gli Eletti di Capua decidevano di porre un freno al saccheggio, decretando, “per lo beneficio publico, universale, et onore de questa Magnifica città”, che nessuno potesse più “pigliare prete da li [...] Borlasci et Gructe” ovvero dall'anfiteatro e dal criptoportico.<sup>43</sup> Come si desume da ulteriori decreti successivi, il divieto era assoluto solo per le parti ancora in opera, mentre i blocchi già caduti ai piedi dell'antico edificio potevano essere concessi, seppure con parsimonia, ai cantieri della nuova Capua. Oltre a un ristretto gruppo di privati, a

Borraro, Salerno 1980, pp. 257–279; Enrico Stumpo, *s.v.* Costa, Cesare, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, pp. 167–169.

<sup>39</sup> *Chronicon Vulturnense del Monaco Giovanni*, a cura di Vincenzo Federici, Roma 1925–1940, III, pp. 220sg. Cesare Baronio, *Annales ecclesiastici*, X, Roma 1602, p. 810, dichiara che Costa era stato suo precettore nello studio della legge: “vacante eadem sede obitu Caesar Costae Archiepiscopi, mei in lurre civili publice interpretando olim in Urbe praeceptoris [...]”.

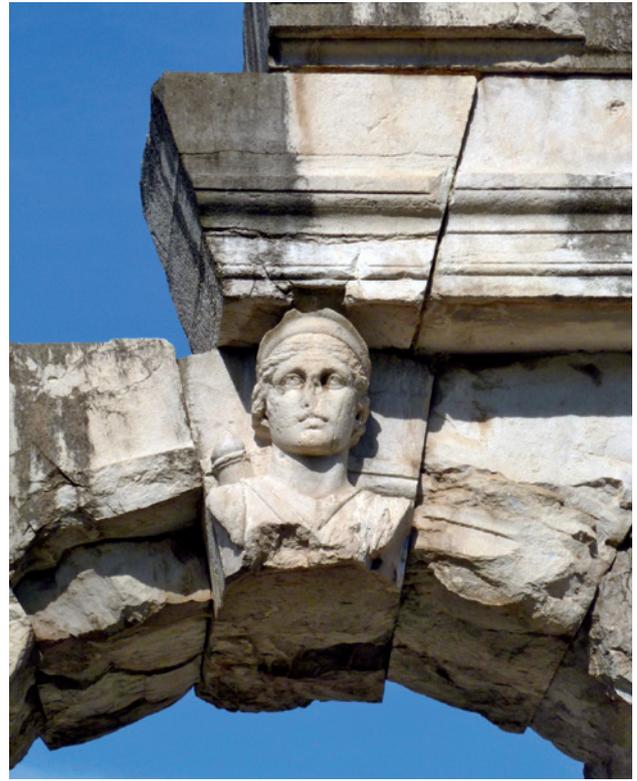
<sup>40</sup> Rucca (nota 6), *passim*; Mariano de Laurentiis, *Descrizione dello stato antico, e moderno dell'Anfiteatro Campano*, Napoli 1835; Francesco Alvino, *Anfiteatro Campano illustrato e restaurato*, Napoli 1842; Karl Julius Beloch, *Campanien: Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Breslavia 1890, pp. 351–353; Gennaro Pesce, *I rilievi dell'Anfiteatro Campano*, Roma 1941; da ultimo, Simone Foresta, “Lo sguardo degli dei: osservazioni sulla decorazione architettonica dell'Anfiteatro Campano”, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte*, s. 3, XXX/XXXI (2007/08), pp. 93–112, con ulteriori riferimenti bibliografici. Per il disegno di Giuliano da San-

gallo, già pubblicato a inizio XX secolo da Hülsen, ma finora trascurato dalla storiografia, cfr. Bianca de Divitiis, “Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange”, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, LXXIV (2015), pp. 152–178.

<sup>41</sup> Giulio Pane/Angerio Filangieri, *Capua: architettura e arte, catalogo delle opere*, Capua 1994 (Vitulazio 1990), I, pp. 210–231; II, pp. 533–536.

<sup>42</sup> Bianca de Divitiis, “Architettura e identità nell'Italia meridionale del Quattrocento: Nola, Capua e Sessa”, in: *Architettura e identità locali*, II, a cura di Howard Burns/Mauro Mussolin/Clara Altavista, Firenze 2015, pp. 315–331.

<sup>43</sup> Giulio Minervini/Gabriele Iannelli, “Relazione sull'Anfiteatro Campano”, in: *Atti della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti nella provincia di Terra di Lavoro*, IV (1873), pp. 55–61: 59sg.; Bianca de Divitiis, “Architecture, Poetry and Law: The Amphitheatre of Capua and the New Works Sponsored by the Local Élite”, in: *The Quest for an Appropriate Past*, a cura di Karl A. E. Enekel/Konrad Ottenheim (in corso di stampa).



12, 13 Santa Maria Capua Vetere, anfiteatro, arcate residue e dettaglio di una delle due chiavi d'arco ancora in situ

beneficiare di queste concessioni erano soprattutto le fabbriche pubbliche di pertinenza degli stessi Eletti, come la chiesa dell'Annunziata (1531–1588), la nuova porta Napoli (1577), la cisterna dell'acquedotto (1592) e il Palazzo dei Giudici (1539–1594), sulla cui facciata si trovano oggi murate ben sette delle chiavi d'arco figurate che costituivano il tratto distintivo dell'anfiteatro capuano.<sup>44</sup>

Dal gran numero di deroghe al divieto di prelevare pietre dai 'borlasci', nelle quali compare sempre la clausola che non si intacchi la parte superstite dell'edificio antico, si deduce che presso l'anfiteatro dovesse esistere un'ingente quantità di materiale

crollato, ma i documenti della cancelleria capuana non specificano quanta parte dell'edificio fosse ancora in piedi. Oggi, oltre alle strutture interne in laterizio, sono visibili due sole arcate dell'anello più esterno in pietra (figg. 12, 13): al livello inferiore si presentano complete, inquadrate da semicolonne con capitelli dorici (fig. 14), mentre del secondo livello sussiste soltanto la porzione inferiore di una semicolonna e un capitello erratico, anch'esso dorico, ma leggermente diverso da quelli del registro inferiore (fig. 15). Possiamo ritenere che la situazione che si presentava già dalla seconda metà del Cinquecento non fosse molto dissimile. Lorenz Schrader nei suoi

<sup>44</sup> Nel 1559 le pietre dell'anfiteatro vengono inoltre concesse ai Gesuiti di Napoli, nel 1584 ad Annibale Lanza e nel 1589 a Francesco Di Franco. Si vedano a proposito Giovanni Antonio Manna, *Prima parte*

*della cancelleria [...] della fedelissima città di Capua*, Napoli 1588, cc. 60v, 62r; Isabella Di Resta, *Capua*, Bari 1985, p. 58, nota 69, pp. 64sg.; De Divitiis (nota 42).



14 Santa Maria Capua Vetere, anfiteatro, capitello dell'ordine inferiore



15 Santa Maria Capua Vetere, anfiteatro, capitello erratico dei registri superiori crollati

*Monumentorum Italiae [...] libri quatuor*, pubblicati nel 1592 ma scritti sulla base di osservazioni risalenti a più di trent'anni prima, precisava infatti che “ingressus patuit locis duobus, qui adhuc paene integri sunt, et visuntur bina capita, unum viri, alterum muliebri”.<sup>45</sup> Nel 1562 Antonio Sanfelice descriveva la “vasta mole” dell'anfiteatro come di “opera dorica”, riferendosi molto probabilmente alle due arcate ancora in piedi.<sup>46</sup> La medesima situazione emerge anche dall'orazione funebre per la morte di Carlo d'Austria, pronunciata nel 1571 da Giovan Battista Attendolo, letterato capuano noto soprattutto per la sua difesa delle posizioni di Tasso nel dibattito di quegli anni

sulla lingua italiana. Nell'orazione Attendolo si chiedeva retoricamente come avrebbe reagito il principe se avesse potuto visitare l'anfiteatro insieme ad Ambrogio Attendolo – architetto e padre del letterato – il quale “da quei pochi marmi, che vi si veggono erti, et ch'anco dimostrano l'ordine toscano, et dorico” sarebbe stato capace di restituire anche “gli altri del lavor corinthio, et ionico; che non dal tempo, che nulla, o poca attion ci haveva, ma dall'empie mani di Gothi, di Vandali, et d'altri del suo fuoco ministre, furo in più volte distrutti, et gittati a terra”.<sup>47</sup> Insieme alla precisazione che all'epoca erano visibili solo le arcate inferiori, troviamo qui per la prima volta

<sup>45</sup> Lorenz Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a christianis posita sunt, libri quatuor*, Helmstedt 1592, c. 258v. Schrader era stato in Italia una prima volta fra il 1556 e il 1558 e poi di nuovo nel 1568. Cfr. Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici: storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000, I, p. 373.

<sup>46</sup> Antonio Sanfelice, *Campania*, Napoli 1562, cc. non num., fasc. Di verso (ed. Amsterdam 1656, pp. 47sg); cfr. Lorenzo Miletta, “L'anfiteatro e il criptoportico di Capua nell'antiquaria del Cinquecento: due sonetti in-

diti di Giovan Battista Attendolo”, in: *La parola del passato*, LXVII (2012), pp. 134–148: 140. Assolutamente fantasiosa la ricostruzione di Celestino Guicciardini, *Mercurius Campanus, praecipua Campaniae felicitis loca indicans, & per-lustrans*, Napoli 1667, p. 22, che lo dice di opera corinzia.

<sup>47</sup> Giovan Battista Attendolo, *Oratione [...] nell'essequie di Carlo d'Austria Principe di Spagna [...]*, Napoli 1571, cc. 14r–v; cfr. Miletta (nota 46), p. 141, nota 31.

vagheggiata l'ipotesi che in origine l'anfiteatro avesse avuto registri di arcate caratterizzati dalla sovrapposizione di semicolonne tuscaniche, doriche, ioniche e corinzie: un'idea che discendendo per via diretta o indiretta dall'orazione di Attendolo ha poi permeato quasi tutta la letteratura successiva sull'argomento.<sup>48</sup>

La questione ci interessa in questa sede poiché quanti hanno immaginato un anfiteatro con semicolonne doriche, ioniche e corinzie sovrapposte e chiavi d'arco scolpite collocate su tutti i livelli hanno citato quale autorità la veduta di Costa. Ma le incongruenze fra le diverse ricostruzioni sono tali da far comprendere come questo riferimento fosse in qualche modo obbligato, e fanno pensare che nella tradizione erudita sei e settecentesca la testimonianza dell'affresco sia stata filtrata attraverso informazioni derivate da altre fonti, in particolare dalle sue derivazioni a stampa. Nell'incisione pubblicata nel 1719 da Montfaucon (fig. I6), all'ultimo livello sono presenti aperture centinate che non compaiono in nessuna altra incisione. Si ritrovano invece esclusivamente nell'incisione di Mazzocchi del 1727 (fig. I7) il porticato sovrapposto all'ultimo ordine di gradinate dell'interno e i busti isolati tra le finestrelle dell'attico all'esterno. Anche il numero delle campate

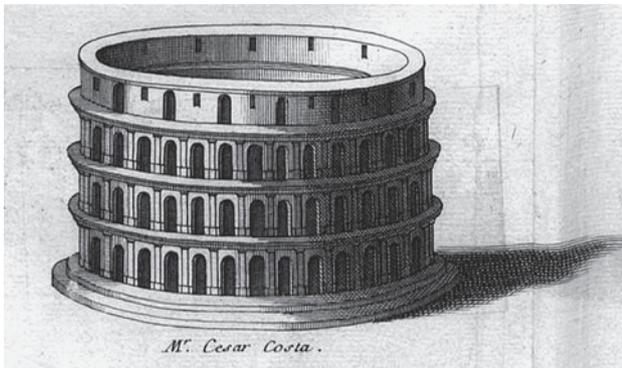
visibili varia da un minimo di sette nell'incisione Pacichelli (fig. 3) fino a un massimo di ventuno in quella di Mazzocchi (fig. I7), passando per le dieci di Gravier (fig. I8) e le tredici di Montfaucon (fig. I6) e di Granata (fig. 4).

A fornire nuovi elementi di riflessione concorre adesso un inedito disegno con la veduta prospettica di un anfiteatro (figg. I, 20), finora mai considerato dalla letteratura, nel quale propongo di riconoscere un frammento superstite del materiale preparatorio approntato per la veduta di Capua Vetus commissionata da Cesare Costa. Il disegno si trova nell'album XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli, un codice che raccoglie i fogli di uno smembrato taccuino contenente disegni dall'antico, vari progettati napoletani e molti altri di ambito romano, come l'interessante nucleo di disegni di Palazzo Farnese, della Farnesina Chigi e di San Pietro, insieme a un numero cospicuo di altri progetti diversi.<sup>49</sup> L'opera di collazione di tutti questi disegni in un unico album è stata convincentemente ricondotta al nolano Colantonio Stigliola (1546–1623), architetto, filosofo e stampatore, nonché possessore anche dell'omologo manoscritto XII.D.I, sempre conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli e composto per lo più da

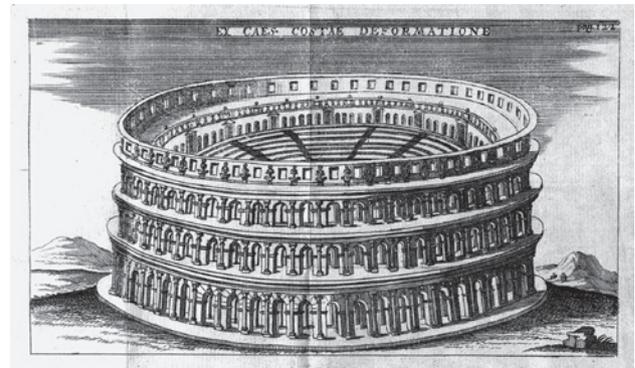
<sup>48</sup> Nel foglio esplicativo del I676, accluso alla perduta incisione della veduta, Pasquale non fa alcun riferimento agli ordini, ma precisa invece che su tutti i livelli erano state le chiavi d'arco decorate, con teste al primo ordine, con mezzi busti al secondo e al terzo, e con statue intere al quarto. Questa informazione passa poi anche a Vitali (nota 22), p. 928, e a Montfaucon I702 (nota 23), p. 321, e *idem* I719 (nota 23), tomo II, pp. 258sg. Quest'ultimo non fornisce indicazioni sugli ordini architettonici, ma, scrivendo che erano come quelli del Colosseo, lascia intendere che vi fosse una sovrapposizione canonica di dorico, ionico e corinzio, così come osservabile a Roma. Tale ricostruzione è riproposta dubitativamente da Alessio Simmaco Mazzocchi (nota 24), pp. I21sg., nota 67, il quale ne deduceva più cautamente che, "fortasse", al di sopra dei due livelli ai suoi tempi ancora visibili, vi fossero state in origine semicolonne ioniche e corinzie (*ibidem*, p. I24). Dopo l'autorevole giudizio di Mazzocchi quest'idea è stata poi accettata da quasi tutti gli studiosi successivi, insieme con quella che le arcate di tutti i piani fossero decorate da chiavi d'arco scolpite; cfr. Granata (nota 26), I, p. 95; Ottavio Rinaldo, *Memorie storiche della fedelissima città di Capua*, Napoli 1753–1755, I, p. 234; Ruca

(nota 6), p. 189; De Laurentiis (nota 40), p. 105. Soltanto nel 1842 Francesco Alvino (nota 40), anticipando le deduzioni degli studi archeologici più recenti, metteva in dubbio questa ricostruzione, ipotizzando capitelli dorici su tutti i livelli e chiavi d'arco decorate limitate al livello inferiore (fig. I9). Tale ipotesi è stata recentemente riproposta, sulla base delle evidenze archeologiche, da Foresta (nota 40).

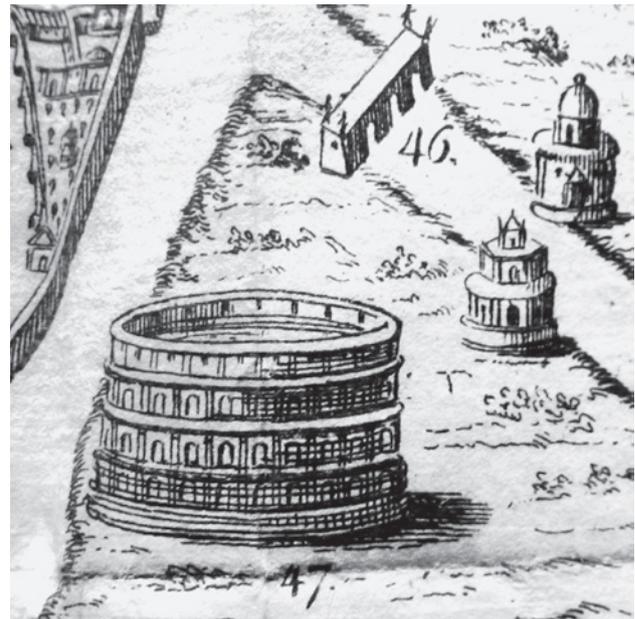
<sup>49</sup> Benché l'album sia molto noto e alcuni disegni siano stati più volte pubblicati, il disegno dell'anfiteatro è finora rimasto ignorato. Per gli altri disegni si veda: Leonardo Di Mauro, "Il cantiere di Palazzo Farnese a Roma in un disegno inedito", in: *Architettura: storia e documenti*, I/II (1987), pp. I13–I23; *idem*, "Domus Farnesia amplificata est atque exornata", in: *Palladio*, n. s., I (1988), pp. 27–44; Simona Crovato, "Su alcuni disegni di antichità nella Biblioteca Nazionale di Napoli", in: *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, n. s., LXVI (1996), pp. 189–232; Francesco Starace, "Un disegno appartenuto a Colantonio Stigliola (1546–1623)", in: *Napoli Nobilissima*, s. 4, XXXVIII (1999), pp. I21–I28; *idem*, "Angelo Landi, Nicola Antonio Stigliola e il disegno di una fontana nel porto di Napoli", in: *Napoli Nobilissima*, s. 5, II (2001), pp. 177–194.



16 Anfiteatro di Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, in: Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, III, Parigi 1719, tomo II, p. 258, tav. 149



17 Anfiteatro di Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, in: Alessio Simmaco Mazzocchi, *In mutilum Campani Amphitheatri titulum [...]*, Napoli 1727, foglio non numerato fra le pp. 121 e 122



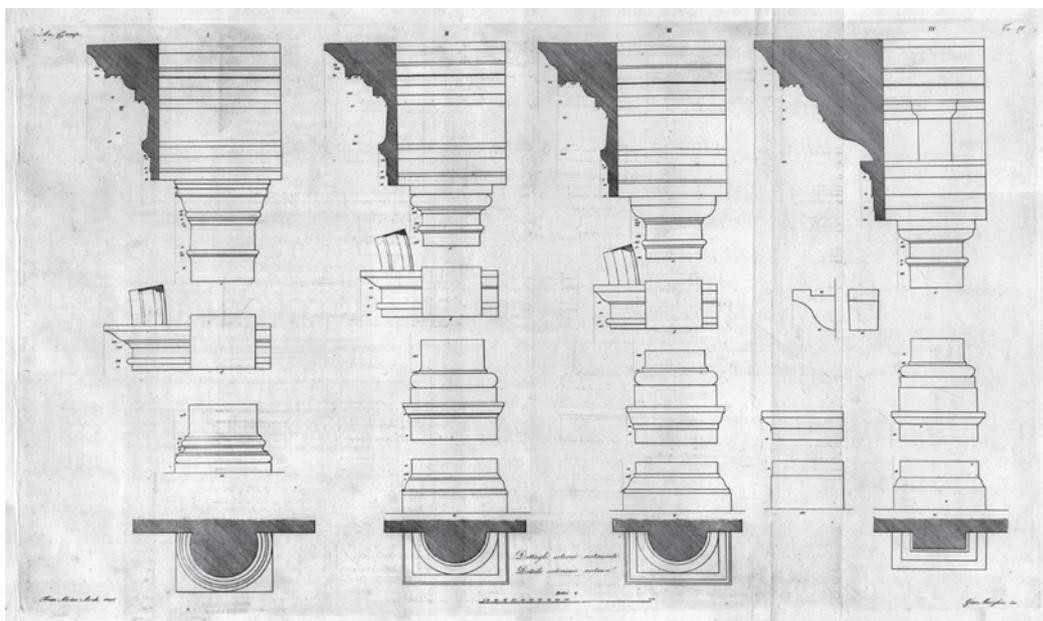
18 Jacques Thevenot, mappa dell'antica Capua dall'affresco realizzato per Cesare Costa, dettaglio di fig. 5 con anfiteatro (no. 47), arco trionfale (no. 46) e mausolei lungo la via Appia

rilievi topografici.<sup>50</sup> Come molti altri disegni di entrambi i codici, anche quello dell'anfiteatro, tracciato a penna e acquerello bruno, è realizzato su un foglio sciolto solo successivamente rilegato nell'album fra le carte 47v e 48r. Il disegno presenta un anfiteatro in visione frontale assonometrica, mostrando la suddivisione esterna in quattro registri sovrapposti, i primi tre composti da arcate inquadrata da semicolonne,

l'ultimo con muro piano scavato da finestrelle rettangolari e ritmato da lesene. I due livelli inferiori sono caratterizzati da una muratura bugnata, nella quale, oltre alle cornici di imposta degli archi, sono tracciate le fughe tra i filari orizzontali e i singoli conci che compongono gli archi, mentre al terzo livello un accenno di bugnato è soltanto lungo il profilo delle arcate. L'anfiteatro è riconoscibile come quello ca-

<sup>50</sup> Per l'attribuzione dell'assemblaggio dei due album cfr. Starace 1999 (nota 49), che per primo ha riconosciuto in alcuni fogli progetti la cui paternità è di Stigliola. Su Stigliola cfr. Vincenzo Spampinato, *Sulla soglia del Secento: studi su Bruno, Campanella ed altri*, Milano 1926, pp. 243–348; Pietro

Manzi, *Annali della Stamperia Stigliola a Porta Reale in Napoli (1593–1606)*, Firenze 1968; *idem*, "Un grande nolano obliato: Nicola Antonio Stigliola", in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, s. 3, XI (1973), pp. 287–312; Massimo Rinaldi, *Laudacia di Pythio: filosofia, scienza e architettura in Colantonio Stigliola*, Bolo-



19 Ricostruzione degli ordini disposti sui quattro registri dell'Anfiteatro Campano, in: Francesco Alvino, *Anfiteatro Campano illustrato e restaurato*, Napoli 1842, tav. IV

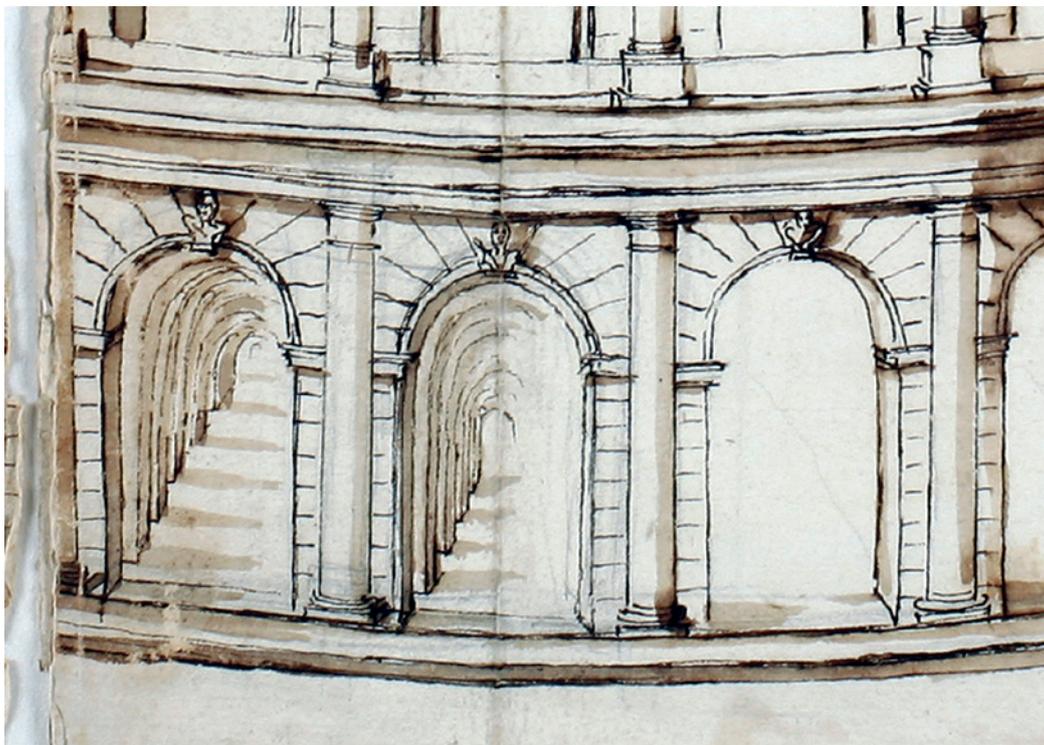
puano per le chiavi d'arco figurate, qui inserite soltanto nell'ordine inferiore (fig. 20). I capitelli delle semicolonne sono resi da poche linee orizzontali che delineano l'abaco, l'echino e il collarino dell'ordine dorico-tuscanico, e si ripetono identici nei tre livelli inferiori, mentre il quarto piano, privo di arcate, è scandito da lesene piatte apparentemente sprovviste di capitelli.<sup>51</sup> Il trattamento delle ombre e il livello di precisione, che non indulge troppo nei dettagli ma delinea esattamente anche gli elementi che si ripetono in modo seriale, rimandano al tipo dei disegni preparatori per incisioni. Non si tratta comunque di una copia, bensì di un disegno di studio, come desumibile dalla leggera traccia a matita nella parte alta del disegno, che lascia intravedere l'opzione, poi abbandonata, di aggiungere un ulteriore livello, o forse di

innalzare l'ultimo piano con le finestre per conferirgli uno sviluppo maggiore in altezza.

Le convenzioni grafiche adottate nel disegno, che semplificano i dettagli privilegiando la compattezza del volume, accentuato anche dall'ombreggiatura all'acquerello, portano a ritenere che questo foglio, più che non come un rilievo autonomo, vada considerato come porzione di una composizione più vasta. Inoltre, il punto di osservazione leggermente sopraelevato, tanto da rendere visibile parte delle gradinate interne, dimostra che la composizione complessiva doveva essere una veduta a volo d'uccello. Gli elementi per ritenere che questo foglio sia uno studio preliminare per la veduta fatta affrescare da Cesare Costa nel salone del suo palazzo sono dunque molteplici. Ed è nel probabile autore di questo disegno,

gna 1999; Fulvio Lenzo, "Che cosa è architetto: la polemica di Domenico Fontana con gli ingegneri napoletani e l'edizione del *Libro Secondo*", in: *Studi su Domenico Fontana*, atti del convegno Mendrisio 2007, a cura di Giovanna Curcio/Nicola Navone/Sergio Villari, Mendrisio 2011, pp. 265–287.

<sup>51</sup> Al secondo livello appare qualche incertezza, perché i primi sei capitelli da sinistra sembrerebbero recare traccia di volute ioniche, poi comunque abbandonate nelle semicolonne centrali e in quelle della porzione destra. Al terzo livello invece ricompaiono nuovamente capitelli chiaramente dorici.



20 Mario Cartaro (qui attr.), ricostruzione dell'anfiteatro di Capua, dettaglio. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. XII.D.74, foglio incollato fra le cc. 47v e 48r

a mio avviso identificabile con Mario Cartaro, che va riconosciuto l'architetto il quale ha coadiuvato con una ricerca sul campo lo studio sui testi condotto da Costa e ne ha poi ricomposto i risultati nella veduta di Capua Vetus.

### L'architetto

Sulla possibile identità dell'architetto che ha redatto i rilievi topografici e il disegno di base della veduta esiste una certa confusione, creata nel 1802 da Francesco Daniele, che lo riconosceva in Ambrogio Attendolo.<sup>52</sup> All'origine di questa ipotesi, accreditata anche dalla letteratura successiva,<sup>53</sup> è il fraintendimento

del citato passo di Giovan Battista Attendolo, il quale collegava il nome del padre Ambrogio a una ricostruzione ideale dell'anfiteatro capuano. Va però notato che in quella che rimane soltanto un'iperbole letteraria non si trova alcun cenno a eventuali disegni ricostruttivi materialmente eseguiti dall'architetto e, pur volendo forzosamente interpretare in tale accezione le parole del figlio, rimangono comunque insormontabili le incongruenze cronologiche. La testimonianza di Giovan Battista Attendolo risale infatti al 1571: la presunta ricostruzione dell'anfiteatro non può dunque essere riferita a una commissione di Cesare Costa, nominato arcivescovo di Capua soltanto nel novembre

<sup>52</sup> Daniele (nota I).

<sup>53</sup> Ruca (nota 6), pp. 46sg.; Di Resta (nota 44), p. I, didascalia fig. I; Simone Foresta, "Il Capitolium dell'antica Capua: osservazioni sulle testimonianze antiquarie e archeologiche", in: *Orizzonti*, XII (2011), pp. 11-23: 12; *idem* (nota 40), p. 98.

del 1572 e venuto a prendere possesso della sua carica nella primavera dell'anno successivo. Quando infine, nel 1595, Costa faceva realizzare l'affresco con la veduta di Capua Vetus, Ambrogio Attendolo era ormai morto da dieci anni. Anche se è possibile che gli studi sull'anfiteatro portati avanti da Ambrogio Attendolo possano essere confluiti fra i materiali raccolti da Cesare Costa – forse grazie all'intermediazione del figlio Giovan Battista, con il quale l'arcivescovo intratteneva buoni rapporti<sup>54</sup> – va comunque esclusa la partecipazione diretta dell'architetto alla ricostruzione dell'aspetto urbano complessivo dell'antica Capua. La questione va dunque riesaminata.

Nel 1727 Alessio Simmaco Mazzocchi, discutendo della posizione dell'anfiteatro in rapporto alle mura urbane, rilevava che su questo punto la veduta di Costa era scorretta, e attribuiva l'errore sia al pittore che all'architetto che vi avevano lavorato. Non dimostrava alcun dubbio sul fatto che si trattasse di due personalità distinte, e anzi precisava di aver letto in un manoscritto di sua proprietà che l'architetto era un romano dal nome ignoto (“Romani nescio cuius architecti”).<sup>55</sup> La ricerca tra le fonti manoscritte ha consentito di aggiungere nuovi elementi sulla questione. In particolare, in una delle copie che a metà Settecento Francesco Maria Pratilli ha tratto dai volumi manoscritti di Fabio Vecchioni sulla storia di Capua, al margine di un passo in cui si parla della ricostruzione di Capua Vetus

dell'arcivescovo Costa è una glossa che recita: “Architetto di monsignore Cesare Costa fu Mario Cartaro”.<sup>56</sup> L'attendibilità di Pratilli, soprattutto come epigrafista, è notoriamente bassa: le sue ricostruzioni storiche appaiono spesso inficcate dall'uso di fonti non veritiere e talvolta, come nel caso dei documenti longobardi, anche da falsificazioni consapevoli.<sup>57</sup> Tuttavia, l'informazione sulle relazioni fra Costa e Cartaro sembra degna di fede sia per il modo in cui è riferita, sia a causa di altri indizi esterni.<sup>58</sup> Si tratta di un appunto per uso personale, che non ha l'ambizione di dimostrare qualcosa, e infatti non fa alcun riferimento diretto al possibile ruolo di Cartaro nella veduta della Capua Vetus. Sembra invece che Pratilli, nel ricopiare un passo in cui si accennava alla ricostruzione dell'antica Capua di Cesare Costa, abbia annotato a margine una notizia che aveva potuto ricavare per altre vie, forse da un altro brano dei molti manoscritti di Vecchioni.<sup>59</sup>

La provenienza di Mario Cartaro, che in calce alle sue incisioni si definisce viterbese ma anche cittadino romano,<sup>60</sup> corrisponde abbastanza bene a quella dell'ignoto architetto romano citato da Mazzocchi; inoltre, quanto conosciamo delle sue attività professionali si dimostra perfettamente congruente con il ruolo che avrebbe avuto nella redazione della veduta di Capua antica. Nel 1576 Cartaro aveva pubblicato una mappa di Roma moderna, e tre anni dopo una della città antica.<sup>61</sup> Questa seconda veduta, intitolata

<sup>54</sup> Per i rapporti fra Attendolo e Costa cfr. Eustachio d'Afflitto, *Memorie degli scrittori del regno di Napoli*, Napoli 1782–1794, I, pp. 464–466. Per la biografia di Ambrogio Attendolo, cfr. Franco Strazzullo, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Torino 1969, pp. 23–28, e da ultimo la scheda dello scrivente sul database HistAntArtSI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Famiglie e Persone/19>.

<sup>55</sup> Mazzocchi (nota 24), p. 122.

<sup>56</sup> *Libro Secondo: varie opinioni circa l'edificatore di Capoa. Discorso I*, copia da Fabio Vecchioni, BNN, ms. XV.D.I8, fasc. IV, fol. Ir.

<sup>57</sup> *Inscriptiones Bruttiorum* (nota 16), p. 373, si riferisce a Pratilli come a colui “qui infestavit et maculavit cum universam regni Neapolitani epigraphiam tum maxime litteratorum lapidum thesaurum Campanum”. Nicola Cilento, “Il falsario della storia dei Longobardi meridionali: Francesco Maria Pratilli”, in: *idem, Italia meridionale longobarda*, 2ª ed. riveduta e corretta, Milano 1971 (1966), pp. 36–51.

<sup>58</sup> Per l'affidabilità di Pratilli, a esclusione delle trascrizioni epigrafiche, cfr. Désiré Raoul-Rochette, “Notice sur les fouilles de Capoue”, in: *Journal des savants*, 1853, pp. 65–80, 279–293, 348–362, 417–430, 470–487, 548–564, 684–703: 280–292.

<sup>59</sup> Il nome di Cartaro, benché erroneamente riferito a Carlo, si ritrova del resto anche nella testimonianza di Francesco Daniele (nota 1), il quale però lo riteneva autore della copia redatta nel 1637 per conto di Holstenius.

<sup>60</sup> Vincenzo Federici, “Di Mario Cartaro incisore viterbese del sec. XVI”, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XXI (1898), pp. 535–552: 536, 549. Cartaro si firma “Viterbiensis” nella veduta di Roma antica (1579), ma è invece chiamato “Romanus civis” nella dedica della veduta dei Campi Flegrei (1584).

<sup>61</sup> Per la veduta della Roma moderna si veda Christian Hülsen, “Saggio di bibliografia ragionata delle piante icnografiche e prospettiche di Roma

ta *Celeberrimae Urbis Antiquae Fidelissima Topographia post omnes alias aeditiones accuratissime delineata*, reca in alto a sinistra un cartiglio con la dedica a Giovan Giorgio Cesarini, marchese di Civitanova e gonfaloniere del popolo romano, firmata “Marius Cartarius Viterbiensis” e datata 1579.<sup>62</sup> A destra è un simmetrico cartiglio con la dedica al lettore, nel quale Cartaro specifica il metodo di lavoro da lui seguito: avverte di aver raffigurato la città antica così come si trovava all’interno delle mura ancora esistenti, pur sapendo che nei secoli essa era andata incontro a variazioni di estensione, in particolare ai tempi della riconquista bizantina guidata dal generale Belisario e poi sotto papa Adriano I durante le guerre gotiche. Scrive di aver fatto ricorso all’aiuto di autorevoli studiosi e di avere poi messo a confronto quanto ricavato dagli scritti di questi “plurimorum doctorum hominum” con tutte le precedenti fonti grafiche e con l’ispezione diligente dei resti antichi, condotta con l’ausilio degli strumenti matematici atti a precisarne l’esatta collocazione. Rimanda quindi alla sua veduta della Roma moderna per un confronto immediato fra lo stato antico della città e la situazione attuale, un’idea che avrebbe poi guidato anche Cesare Costa nella scelta di far raffigurare, accanto alla *Capua Vetus*, anche una mappa della Capua Nova. Il confronto fra i dettagli della veduta di Roma realizzata dal viterbese (figg. 21, 22) e la mappa di Capua Vetus, così come la conosciamo dalle incisioni (figg. 6–II), delinea

un medesimo approccio al problema di restituire il tessuto edilizio unitario di una città antica ormai apprezzabile nella realtà soltanto per frammenti discontinui. Frammenti che però Cartaro si era preoccupato di collocare in maniera puntuale sulla mappa, cimentandosi in attente operazioni di rilevamento sul campo.

Dalla metà degli anni ottanta del Cinquecento Cartaro comincia a frequentare Napoli e nel 1584 incide una mappa dei Campi Flegrei dedicata al viceré Ossuna. La tavola viene pubblicata a Roma dall’editore Bartolomeo Grassi, con in alto una dettagliata legenda dei luoghi, corredata dall’epigramma latino di Giulio Roscio “De rebus mirabilibus Puteolorum” e in basso un cartiglio con la dedica al viceré.<sup>63</sup> Nella dedica l’editore riferisce che la mappa è stata redatta da Cartaro dopo accurate misurazioni del sito e dei monumenti antichi e con l’ausilio delle trattazioni dei dottissimi uomini che frequentavano la tipografia di Grassi. Sulla base di questa indicazione è stata attribuita a Cartaro anche una serie di venti piccole vedute anonime raffiguranti i monumenti flegrei, che nella Biblioteca Corsiniana di Roma sono conservate insieme alla mappa.<sup>64</sup> Sebbene sia più che probabile che tali vedute non si debbano all’incisore viterbese, è significativo che solo una decina di anni più tardi la mappa di Cartaro sia stata riutilizzata, con alcune piccole correzioni, nel *Sito, et antichità della città di Pozzuolo* di Scipione Mazzella, stampato a Napoli

dal 1551 al 1748”, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XXXVIII (1915), pp. 5–105: 65sg., no. 72; Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962, p. 185, no. CXXVI.

<sup>62</sup> Hülsen (nota 61), pp. 68–70; Frutaz (nota 61), pp. 68sg. La Roma antica di Cartaro, sebbene certamente ispirata a quelle di Ligorio (1561) e Dupérac (1574), non è copia di queste due, dal momento che il punto di osservazione è leggermente spostato, cosa che modifica completamente l’angolo di visuale dei singoli edifici, che a loro volta sono spesso ricostruiti in maniera differente. Per la Roma antica di Dupérac e Villamena cfr. Hülsen (nota 61), pp. 60sg., no. 56; Frutaz (nota 61), pianta XXII, tavv. 37–45.

<sup>63</sup> La carta è descritta da un esemplare oggi perduto alla Corsiniana di Roma da Roberto Almagià, “Studi storici di cartografia napoletana: parte

seconda, cap. I”, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXVIII (1913), pp. 318–333: 321–323. Salvatore Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei: realtà e metafora*, Napoli 2005, p. 45, la dice dispersa, ma una copia è invece a Parigi, alla Bibliothèque nationale de France, GEDD-626(7RES).

<sup>64</sup> Almagià (nota 63), p. 323; Di Liello (nota 63), pp. 46sg. Almagià, da cui dipende Di Liello, fonda probabilmente la sua affermazione sulle ultime parole della legenda, dove, dopo l’elenco numerato dei venti luoghi dell’area, è scritto: “Finibus Puteolorum XXXV Balnea co(n)/tinentur, ex quibus calentes aquae / variis morbor(um) generibus utiles ema/nat: et plurima etiam antiquorum mo/numenta, quae singula significavimus / ut apparet in hac ipsa descriptione.” Ma le rappresentazioni dei monumenti antichi sono quelle già presenti nella mappa, non altre incise a parte. Le vedute della Corsiniana provengono invece da Francesco

da Colantonio Stigliola nel 1594.<sup>65</sup> Oltre alla grande mappa, ritroviamo qui una serie di diciotto piccole vedute dedicate a località e monumenti flegrei quali il molo di Caligola, l'anfiteatro (fig. 23), le antiche terme o “trugli”, il circo o “Mercato di Sabato”. Alcune di queste vedute erano già presenti nella precedente edizione dello stesso volume, stampata a Napoli da Orazio Salviani nel 1591, ma è indubbio che Stigliola avesse redatto nuove tavole e riorganizzato il materiale iconografico.<sup>66</sup>

Lo stesso Cartaro, del resto, non esitava a riciclare più volte i propri rilievi. Così, nel 1586, dopo aver redatto una mappa dell'isola d'Ischia per il trattato di idrologia medica del medico calabrese Giulio Iasolino,<sup>67</sup> ne modificava leggermente l'impianto per fornirla al medico francese Charles Nepveu, anch'egli interessato ai rimedi termali dell'isola.<sup>68</sup> Allo stesso medico, che probabilmente doveva avere in mente di pubblicare uno scritto in materia, Cartaro dava an-

Villamena, *Ager Puteolanus sive prospectus eiusdem insigniores [...]*, Roma 1620. Basta a dimostrare l'estraneità di Cartaro il solo dettaglio del tempio di Nettuno, che nella serie di piccole vedute è raffigurato come edificio cupolato chiaramente ispirato alla medaglia di fondazione del Tempio Malatestiano di Rimini (in Di Liello [nota 63], p. 27), mentre nella mappa di Cartaro è ricostruito come un semplice edificio rettangolare con tetto a due falde.

<sup>65</sup> Scipione Mazzella, *Sito, et antichità della città di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto [...]*, Napoli 1594.

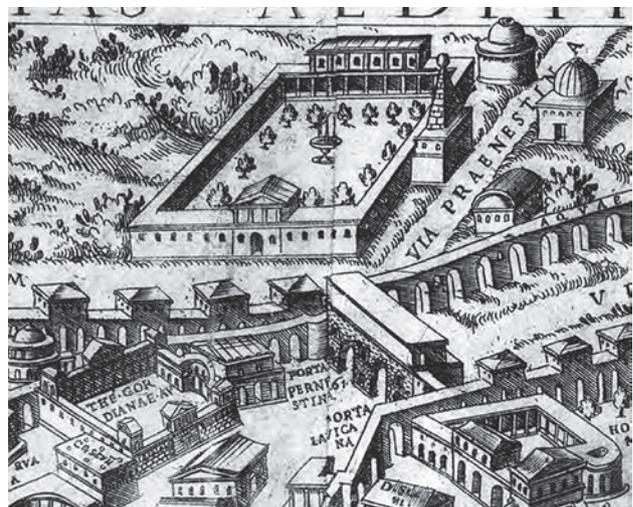
<sup>66</sup> Manzi 1968 (nota 50), pp. 20sg.

<sup>67</sup> Giulio Iasolino, *De rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa, hoggi detta Ischia*, Napoli 1588. L'incisione con la mappa dell'isola contenuta all'interno del volume in foglio ripiegato è dedicata a Isabella Feltria della Rovere principessa di Bisignano, firmata “Marius Cartarius F[ecit]” e datata “Neapoli, XV Cale[n]das Sextilis salutis anno [M]DLXXXVI”. Non è noto se Cartaro abbia collaborato anche alla redazione dell'incisione che funge da frontespizio al volume, dove Ischia è raffigurata come una sorta di prigione che ingabbia il gigante Tifeo, il cui respiro veniva riconosciuto dai miti classici come origine dei vapori sulfurei che emanavano dalle rocce dell'isola. Cfr. Paolo Buchner, *Giulio Iasolino medico calabrese del Cinquecento che dette nuova vita ai bagni dell'Isola d'Ischia*, Milano 1958.

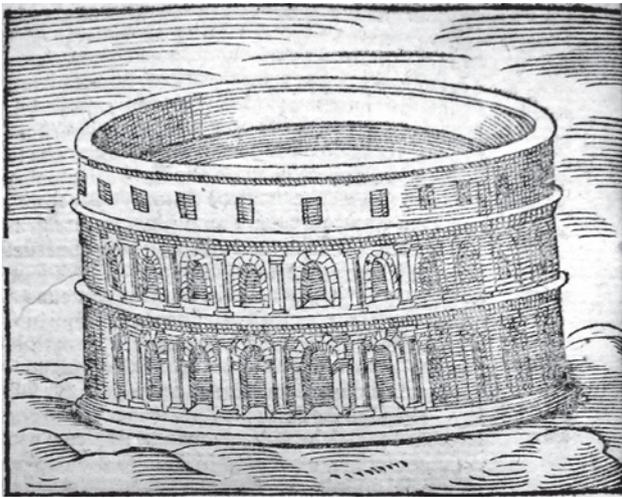
<sup>68</sup> Sul rapporto fra la mappa per Iasolino, datata al 17 luglio 1586, e quella per Nepveu, datata al 20 agosto dello stesso anno, cfr. Marie-Antoinette Vannereau, “Une carte de l'île d'Ischia datée de 1586 et signée C. Nepveu”, in: *Bulletin de la section de géographie*, LXXIV (1961), pp. 117–124.



21 Mario Cartaro, mappa di Roma antica, dettaglio dell'area fra le terme di Agrippa e il teatro di Pompeo



22 Mario Cartaro, mappa di Roma antica, dettaglio dell'area di Porta Praenestina e Porta Labicana



23 Colantonio Stigliola, anfiteatro di Pozzuoli, in: Scipione Mazzella, *Sito, et antichità della città di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto [...]*, Napoli 1594, p. 48

che una nuova versione della sua mappa dei Campi Flegrei di due anni precedente, alla quale apportava diverse modifiche e variava l'inquadratura.<sup>69</sup> Se nella mappa di Ischia realizzata per Nepveu la raffigurazione è limitata alle sole isole di Ischia e Procida, in quella per Iasolino è rappresentata anche la costa prospiciente, dalle rovine di Cuma al promontorio di Capo Miseno, presso il quale appare ben in evidenza il circo romano noto come Mercato di Sabato. È interessante notare che, mentre nella mappa dei Campi Flegrei del 1584 tale monumento è raffigurato come una rovina (fig. 24), in quelle del 1586 – sia quella

<sup>69</sup> La mappa, intitolata *La description du pais de Poussol et ses environs*, è datata "Naples XX Sept. 1586". Cfr. Almagià (nota 63), p. 323; Di Liello (nota 63), p. 47.

<sup>70</sup> Per l'attività di Cartaro come ingegnere nel Regno di Napoli cfr. Gaetano Filangieri, *Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie Napoletane*, Napoli 1883–1891, II, p. 324, nota 4; V, p. 102; Strazzullo (nota 54), pp. 63sg.; Giuseppe Fiengo, *I Regi Lagni e la bonifica della Campania Felix durante il vicereame spagnolo*, Firenze 1988, pp. 25, 27, 44, 88, 51, 62, 64, 67, 77sg., 85, 88sg., 92, 125.

<sup>71</sup> Roberto Almagià, "Intorno a un cartografo italiano del secolo XVI", in: *Rivista geografica italiana*, XX (1913), pp. 99–112; Strazzullo (nota 54), p. 64; Fiengo (nota 70); Vladimiro Valerio, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze 1993, pp. 56sg.; *idem*, "Disegnare et ponere in pianta qualsivoglia sito del Regno: il rilevamento del Regno di Napoli

dei Campi Flegrei per Nepveu, sia quella di Ischia per Iasolino (fig. 25) – il circo appare invece ricomposto nella sua integrità, con al centro una spina segnata da mete e da un alto obelisco. Queste mappe campane realizzate da Cartaro confermano il suo interesse e la sua esperienza nelle ricostruzioni di monumenti antichi, un ruolo che potrebbe avere svolto anche nel caso della veduta di Capua.

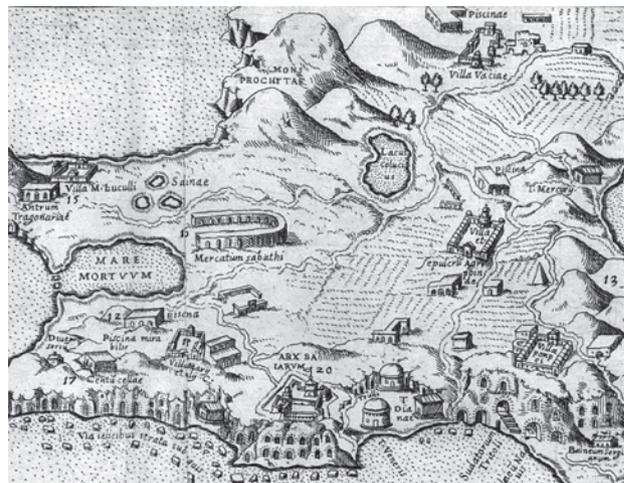
Intorno al 1590 Mario Cartaro si trasferisce stabilmente a Napoli, dove ricopre incarichi anche come architetto e avvia una proficua collaborazione con il collega Colantonio Stigliola.<sup>70</sup> Insieme realizzano una pianta dei Regi Lagni, nella Campania settentrionale, una zona della quale Cartaro avrebbe continuato a occuparsi almeno fino al 1613.<sup>71</sup> L'incarico principale è però quello di realizzare un grande atlante raffigurante i territori dell'intera Italia meridionale, al quale i due si dedicano dal 1590 al 1595, dunque proprio negli stessi anni in cui viene realizzata la veduta di Capua Vetus.<sup>72</sup>

Considerate le informazioni di cui disponiamo sulla stretta collaborazione fra i due architetti, la presenza del disegno dell'anfiteatro di Capua (figg. I, 20) proprio in uno dei codici appartenuti a Stigliola contribuisce a renderne molto più plausibile l'attribuzione a Cartaro. Purtroppo essa può fondarsi esclusivamente su dati indiziari esterni, e non su un'analisi stilistica del foglio, poiché il corpus grafico di Cartaro non è ancora stato ricostituito e non è dunque possibile ef-

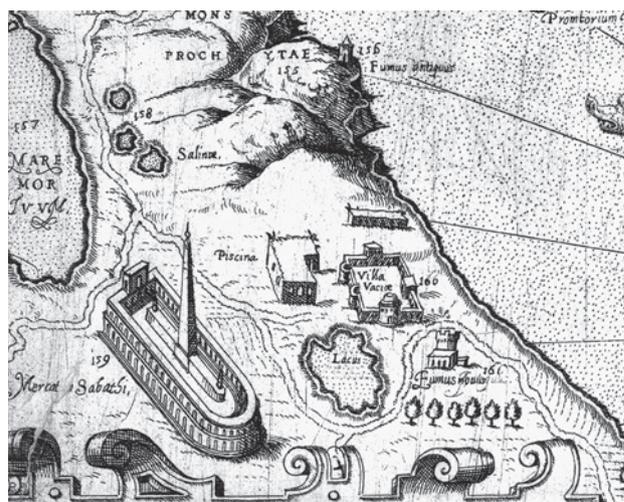
tra difesa militare e amministrazione civile", in: *Progettare la difesa, rappresentare il territorio: il codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo, secoli XVI-XVII*, a cura di Francesca Martorano, Reggio Calabria [2015], pp. 125–157.

<sup>72</sup> Sull'atlante del Regno di Napoli di Cartaro e Stigliola cfr. Don Fastidio, "Mario Cartaro e l'atlante del Regno di Napoli", in: *Napoli Nobilissima*, III (1904), p. 191; Roberto Almagià, "Studi storici di cartografia napoletana: parte seconda, cap. III", in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXVIII (1913), pp. 409–426; Almagià (nota 71); Valerio 1993 (nota 71), pp. 50–59; Sabina de Cavi, *Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592–1627)*, Newcastle 2009, p. 26, nota 59. Il primo pagamento a Cartaro con "il carrico di disegnare et ponere impianta qualsivoglia sito et pianta di questo Regno" è del 1591; cfr. Nunzio Federico Faraglia, "Bilancio del Reame di Napoli

fettuare confronti.<sup>73</sup> Per contro sembra invece improbabile che sia stato eseguito da Stigliola, dal momento che i disegni che gli vengono attribuiti presentano *ductus*, tratto e ombreggiature molto differenti.<sup>74</sup> Inoltre, come si è visto, il cartografo viterbese possedeva una chiara esperienza nel campo delle vedute territoriali e di città, con un'attenzione non solo all'esatta rappresentazione topografica dei luoghi ma anche alla presenza di resti antichi. Nella sua veduta di Roma del 1579 e poi nelle mappe di Pozzuoli e Ischia del 1584 e 1586 si era spinto a riproporre anche le ricostruzioni di monumenti ormai cancellati dal tempo o ridotti a rovine appena leggibili, dimostrando una spiccata capacità di sintesi non dissociata da una cultura antiquaria aggiornata. Conoscenze che forse aveva avuto modo di approfondire durante la lunga collaborazione con Antoine Lafréry, per il quale aveva inciso anche alcune tavole dello *Speculum Romanae Magnificentiae* e di cui, inoltre, sarebbe stato esecutore testamentario.<sup>75</sup> Forse non era nemmeno estraneo a operazioni analoghe a quella intrapresa da Cesare Costa, ed è possibile che abbia avuto un ruolo nell'allestimento dei disegni preparatori per gli affreschi geografici nel refettorio di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Il ciclo, commissionato da Enrico Guzman de Olivares, viceré di Napoli dal 1595 al 1599, raffigura la serie delle province del Regno così come erano delineate nell'atlante di Stigliola e Cartaro.<sup>76</sup> Il Viceré doveva essersi ispirato alla Galleria delle Carte geografiche dei Palazzi Vaticani, dipinta sotto la guida di Egnazio Danti fra il 1580 e il 1583, quando Guzman si trovava a Roma con la carica di ambasciatore. Anche Cartaro doveva essere



24 Mario Cartaro, mappa dei Campi Flegrei, Capo Miseno con il circo detto Mercato di Sabato, 1584



25 Mario Cartaro, mappa dell'isola d'Ischia, circo detto Mercato di Sabato a Capo Miseno, 1586

degli anni 1591 e 1592", in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, I (1876), pp. 211–27, 394–434: 405. Per la collaborazione di Stigliola cfr. Spampinato (nota 50), p. 299; Valerio 2015 (nota 71), pp. 56sg.

<sup>73</sup> Valerio (*ibidem*) attribuisce congiuntamente alla collaborazione fra Cartaro e Stigliola i due esemplari manoscritti dell'atlante del Regno (rispettivamente nella Biblioteca Nazionale di Napoli e in collezione privata Vladimiro Valerio). Fiengo (nota 70), didascalie fig. 5, attribuisce l'atlante della Biblioteca Nazionale a Mario Cartaro, cui dubitativamente riferisce anche la mappa dei Regi Lagni oggi in collezione Valerio (didascalie figg. 24–26).

<sup>74</sup> Per la discussione di alcuni disegni attribuiti a Stigliola, cfr. Starace 1999 (nota 49) e *idem* 2001 (nota 49).

<sup>75</sup> Christian Hülsen, "Das *Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri", in: Ludwig Bertalot et al., *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki [...]*, Monaco 1921, pp. 121–170: 164, no. 113f; 165, no. 124e; 166, no. 129d. Per Cartaro e l'eredità di Lafréry, cfr. Federici (nota 60), p. 537; Francesco Ehrle, *Roma di Sisto V: la pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577*, Roma 1908, p. 18.

<sup>76</sup> Roberto Almagià, *Le pitture murali della Galleria delle Carte Geografiche*, Città del Vaticano 1952, pp. I–II; Valerio 1993 (nota 71), pp. 54–56.

al corrente di quanto si stava realizzando nella Galleria delle Carte geografiche, dal momento che si era trovato a collaborare con Egnazio Danti proprio nel 1580 per una mappa su foglio sciolto raffigurante la *Descrizione del territorio di Perugia*.<sup>77</sup>

La *Capua Vetus* affrescata nel salone del palazzo arcivescovile della nuova Capua era il frutto del lavoro congiunto dell'arcivescovo e del suo architetto. Mentre il primo si dedicava a setacciare le fonti storiche alla ricerca di informazioni sugli antichi edifici di Capua, l'altro era impegnato a scandagliarne i resti archeologici ancora esistenti: i risultati delle loro ricerche devono essere stati sottoposti a un confronto serrato per cercare di identificare gli edifici visibili e di localizzare quelli non più esistenti. Ma se fin qui non facevano che seguire le orme di un metodo d'indagine antiquaria diffuso fra gli umanisti fin dal tempo di Flavio Biondo, il passo ulteriore consisteva invece nel ricomporre questi risultati in una veduta urbana complessiva, che doveva estendersi anche alla ricostruzione del tessuto edilizio minore. Si trattava di un'impresa che andava molto al di là della semplice preparazione di un affresco decorativo per gli ambienti di rappresentanza del palazzo e implicava invece uno studio intenso dei testi classici e manoscritti medievali e una serie di complesse rilevazioni topografiche degli edifici per arrivare a una loro ipotetica restituzione grafica.

La veduta di Capua Vetus rappresenta il culmine di quasi due secoli di studi condotti da antiquari locali, come il nolano Ambrogio Leone e il napoletano Pirro Ligorio, e forestieri, come Raffaello, Mario Cartaro e l'oratoriano Cesare Costa. A sua volta la *Capua*

*Vetus* sarebbe presto diventata un imprescindibile punto di riferimento per gli studiosi successivi, entrando a pieno titolo nelle discussioni antiquarie che coinvolgevano studiosi di tutta l'Europa. Nel Seicento, Lucas Holstenius e Cassiano Dal Pozzo, intellettuali che a Roma gravitavano intorno al cardinale Francesco Barberini, e infine, nel secolo dell'Illuminismo, due esponenti di punta della cosiddetta Repubblica delle Lettere, quali il veronese Scipione Maffei e il francese Bernard de Montfaucon. In questa vicenda la veduta della Capua Vetus costituisce uno spartiacque: dopo la sua realizzazione nessuno avrebbe più potuto trascurare di farvi riferimento. Quella intrapresa da Cesare Costa, però, a differenza delle precedenti ricostruzioni di città antiche, era anche qualcosa di più. Usciva dalle pagine dei libri per ricomporsi in un'immagine dipinta su un'intera parete, con la quale il dotto prelato coronava il sogno, accarezzato da molti prima di lui, di potersi affacciare idealmente dal suo palazzo e, dirigendo lo sguardo verso le rovine di un'ormai distrutta città romana, riuscire a vedere, come in una sorta di macchina del tempo, non i *disiecta membra* dell'antichità, bensì l'immagine compiuta di una città ancora brulicante di vita.

*La ricerca che ha portato ai risultati qui pubblicati è stata finanziata dall'European Research Council all'interno del Settimo Programma Quadro (FP7/2007-Grant agreement 2013) / ERC n° 263549; ERC-HistAnt-ArtSI project Università degli Studi di Napoli Federico II; Principal Investigator: Bianca de Divitiis. Per i consigli e suggerimenti ricevuti ringrazio: Bianca de Divitiis, Francesco Caglioti, Lorenzo Miletto, Elena Svalduz, Stefania Tuccinardi, Pablo Vásquez Gestal, Samuel Vitali.*

<sup>77</sup> In basso a destra è la firma "Marius Cartarus inci/debat Romae 1580". Cfr. Fabia Borroni, *s.v.* Cartaro, Mario, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 796–799; Francesco Paolo Fiore, *s.v.* Danti,

Egnazio, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 659–663. Una copia è a Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département Cartes et plans, GE C-4871 (RES).

### Abbreviazioni

---

BNN	Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>

### Abstract

---

This article deals with the birds-eye view of the ancient city of Capua, now Santa Maria Capua Vetere, that Cesare Costa, archbishop of the Capua, had had painted in 1595 in his palace. The painting was destroyed during the restoration of the palace in 1759, but a series of engraved copies produced before that date still survive. The study of these copies, together with an examination of written sources, both printed and manuscript, allows us to reconstruct the complexity of this antiquarian undertaking and of its reception, which over the centuries also involved scholars of international reputation such as Lukas Holstenius, Cassiano Dal Pozzo, Scipione Maffei, and Bernard de Montfaucon. New research has enabled us to find a drawing, probably related to the preparation of the fresco, showing a reconstruction of the ancient Roman amphitheater of Capua, and to identify the author of the view of Capua Vetus as the painter and mapmaker Mario Cartaro.

### Referenze fotografiche

---

*Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli: figg. 1, 3, 16, 20, 23. – Biblioteca del Museo Campano, Capua: figg. 2, 4–11, 17–19. – Autore: figg. 12–15. – Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Biblioteca Digitale, Museum Iconographicum, Roma: fig. 22. – ERC-HistAntArtSI Archive, Napoli: figg. 24, 25.*

Umschlagbild | Copertina:  
Santa Maria Capua Vetere, anfiteatro, dettaglio di una delle due chiavi  
d'arco ancora in situ  
(Abb. 13, S. 79 | fig. 13, p. 79)

ISSN 0342-1201

Stampa: Liongraf, Firenze  
giugno 2018