

SONJA GRUND

TEATRI DELLA GLORIA

STUDIEN ZU NEAPOLITANISCHEN ADELKAPELLEN (1380–1780):
S. ANGELO A NILO, S. MARIA DEI PIGNATELLI UND DIE CAPPELLA SANSEVERO

Inauguraldissertation
eingereicht beim
Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Mai 2006

1. Gutachter: Prof. Dr. Sebastian Schütze
2. Gutachter: Prof. Dr. Rudolf Preimesberger

Tag der Disputation: 20. Dezember 2006

Meinen Eltern

INHALTSVERZEICHNIS

Band 1

Vorwort.....	1
I. EINLEITUNG	2
II. STATUS UND STATUSWANDEL DES NEAPOLITANISCHEN ADELS (1380–1799).....	8
1. Das System der <i>Seggi</i>	9
1.1. Geschichte und Struktur.....	9
1.2. Zur politischen und sozialen Funktion der <i>Seggi</i>	10
2. Historische Einführung.....	13
2.1. Die Herrschaft der Anjou und der Anjou-Durazzo (1266–1442)	13
2.2. Der Einzug der Aragonesen (1442–1503)	15
2.3. Neapel als spanisches Vizekönigreich (1503–1707)	16
2.4. Die Regentschaft der österreichischen Habsburger (1707–1734)	19
2.5. Die Bourbonen (1734–1799)	22
III. S. ANGELO A NILO – DIE FAMILIENKAPELLE DER BRANCACCIO IN NEAPEL.....	25
1. Die Familie Brancaccio	26
1.1. Ursprung und Aufstieg in Neapel	26
1.2. Der Besitz der Brancaccio in Neapel.....	29
2. Die Stiftung des Kardinals Rainaldo Brancaccio (1426–1428)	31
2.1. Der Stifter Rainaldo Brancaccio.....	31
2.2. Vorbedingungen: Die Kapellen der Brancaccio in S. Domenico Maggiore.....	35
2.3. Bauplatz, Stiftungsvereinbarung und rechtliche Struktur der Stiftung.....	38
2.4. Zur Rekonstruktion des Ursprungsbaus	43
2.5. Das Stiftergrabmal von Donatello und Michelozzo (1427).....	46
2.6. Die geplante Freskierung der Kapelle	54
2.7. Zusammenfassung.....	56
3. Die Kapellenausstattung im Quattrocento	57
3.1. Jacopo della Pila Grabmal für Pietro Brancaccio (1483)	57
3.2. Übrige Ausstattung.....	60
3.3. Zusammenfassung.....	62
4. Das Altarbild des Erzengels Michael von Marco Pino (1573).....	62
4.1. Der Maler Marco Pino aus Siena (1521–1583) – Zur Künstlerbiografie und deren Einfluss auf das Michaelsbild	65
4.2. Das Altarbild als Vermittler religiöser Werte und familiärer Tradition	68
4.3. Ein potentieller Auftraggeber? – Lelio Brancaccio, Bischof von Sorrent, und die Familienkapelle im Dom von Neapel	72
5. Die Kapelle und das Altarbild der hl. Candida (ca. 1605–1615).....	74
5.1. Vita der hl. Candida.....	75
5.2. Die Konstruktion des Stammbaums: Zur Abstammungslegende der Heiligen 77	
5.3. Das Altarbild der hl. Candida: Deutung, Funktion, Zuschreibung	81
5.4. Die Privilegierung des Altars	91

6.	Kardinal Francesco Maria Brancaccio, die Stiftung der Biblioteca Brancacciana und sein Kenotaph in S. Angelo a Nilo (1675–1686).....	92
6.1.	Kardinal Francesco Maria Brancaccio.....	94
6.2.	Die Stiftung der Biblioteca Brancacciana.....	96
6.3.	Der Kenotaph von Pietro und Bartolomeo Ghetti (1686).....	100
7.	Die Renovierung der Kapelle im 18. Jh.....	107
7.1.	Der Architekt Arcangelo Guglielmelli.....	108
7.2.	Die Architektur des Umbaus: Monumentalisierung und Integration.....	110
7.3.	Die Dekoration des Innenraums: Visualisierung der Familientradition.....	114
7.4.	Ausführende Handwerker und Chronologie der Bautätigkeiten.....	116
7.5.	Die malerische Ausstattung.....	117
7.6.	Zusammenfassung.....	123
8.	Epilog: Spätfolgen der Patronatsvereinbarung.....	123
9.	Resümee.....	126
IV.	S. MARIA DEI PIGNATELLI.....	128
1.	Die Familie Pignatelli.....	129
2.	Stiftung und Bauplatz der Kapelle.....	132
3.	Erweiterung, Strukturwandel und Ausstattung der Kapelle nach 1500.....	134
3.1.	Ettore Pignatelli und die Bulle Papst Leos X.....	135
3.2.	Das Grabmal Carlo Pignatellis (ca. 1506–1517).....	137
3.3.	Eine Grabkapelle für Caterina Pignatelli?.....	145
3.4.	Zusammenfassung.....	163
4.	Exkurs: Die Stiftungen der Pignatelli 1550–1720.....	163
4.1.	Fabrizio Pignatelli und die Stiftung von S. Maria Materdomini in Neapel.....	164
4.2.	Papst Innozenz XII. Pignatelli – Bauprojekte und Denkmäler in Rom und Neapel.....	168
4.3.	Kardinal Francesco Pignatelli und seine Kapelle in SS. Apostoli in Neapel....	174
4.4.	Niccolò und Diego Pignatelli: Die Renovierung des Familienpalastes und der Bau der <i>Villa vesuviana</i> in Barra.....	186
4.5.	Zusammenfassung.....	190
5.	Die Neuausstattung von S. Maria dei Pignatelli im 18. Jh.....	191
5.1.	Der Entwurf des Architekten Gaetano Buonocuore.....	191
5.2.	Die Fassade.....	193
5.3.	Innenraum.....	194
5.4.	Die Freskierung von Fedele Fischetti.....	196
6.	Resümee.....	199
V.	DIE CAPPELLA SANSEVERO – DIE GRABKAPELLE DER FAMILIE DI SANGRO ...	202
1.	Die Familie Di Sangro.....	204
1.1.	Die Ursprünge der Familie.....	204
1.2.	Der Besitz der Di Sangro in Neapel.....	206
2.	Stiftung und frühe Baugeschichte der Kapelle bis 1608.....	208

3.	Bau und Ausstattung der Cappella Sansevero im 17. Jh.....	211
3.1.	Der Ursprungsbau	211
3.2.	Die Marmorinkrustation.....	211
3.3.	Die Grabmonumente.....	213
3.3.1.	Michelangelo Naccherino: Das verlorene Grabmal Ferdinando di Sangros (1609).....	214
3.3.2.	Jacopo Lazzari (?): Das Grabmal Gianfrancesco di Sangros I. (1614) ..	216
3.3.3.	Das Grabmal Paolo di Sangros II. (1626–1636)	218
3.3.4.	Giulio Mencaglia und Bernardino Landini: Das Grabmal Paolo di Sangros IV. (1642).....	221
3.3.5.	Dionisio Lazzari (?): Das Grabmal Alessandro di Sangros (1652)	224
3.4.	Zusammenfassung.....	226
4.	Die Neuausstattung der Kapelle 1742–1768.....	228
4.1.	Der Auftraggeber Raimondo di Sangro	229
4.2.	Die Elemente der Neuausstattung.....	236
4.2.1.	Die Grabfiguren	237
4.2.2.	Die Kapelle Raimondo di Sangros	249
4.2.3.	Der verschleierte Christus.....	250
4.2.4.	Das Altarrelief.....	252
4.2.5.	Die Kapellen der hl. Rosalia und des hl. Oderisius.....	254
4.2.6.	Die Medaillons der Kardinäle.....	256
4.2.7.	Das Deckenfresko.....	256
4.3.	Zur Chronologie der Neuausstattung: Die ausführenden Künstler.....	258
4.3.1.	Antonio Corradini	258
4.3.2.	Francesco Maria Russo.....	262
4.3.3.	Giuseppe Sanmartino	263
4.3.4.	Francesco Queirolo.....	264
4.3.5.	Francesco Celebrano.....	267
4.3.6.	Paolo Persico.....	269
5.	Die Themen der Ausstattung	270
5.1.	Die Abbildung und Nobilitierung der Genealogie.....	270
5.2.	Die Szenen der Heilsgeschichte	272
5.3.	Die Kapellenausstattung als freimaurerisches Programm?	274
5.4.	Ciceros <i>De officiis</i> als literarische Quelle des Tugendkanons	278
6.	Resümee.....	281
VI.	DIE KAPELLEN ALS NEAPOLITANISCHES PHÄNOMEN? – EINE ABGRENZUNG	283

Band 2

Anhang

A.	Stammbäume	292
B.	Quellen.....	311
C.	Inschriften	338
D.	Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen / Literaturverzeichnis	355
E.	Abbildungsnachweis	412
F.	Abbildungen.....	414

Siehe Neapel und stirb! Nein, siehe Neapel und lebe!

(Karl Woermann, *Neapel. Elogien und Oden*, München 1877)

VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die 2006 beim Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin eingereicht wurde. Die Entstehung der vorliegenden Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die vielfältige Unterstützung all jener Menschen, denen ich an dieser Stelle für Rat und Tat meinen Dank aussprechen möchte. An erster Stelle sei Prof. Dr. Sebastian Schütze gedankt, der mein Interesse für Neapel und seine Kunstgeschichte stets wohlwollend und unterstützend begleitet hat und die Arbeit mit viel Einsatzbereitschaft betreute. Prof. Dr. Rudolf Preimesberger war mir während meines Studiums Lehrer und Vorbild und übernahm dankenswerterweise das Koreferat. Die beiden Direktorinnen der Bibliotheca Hertziana, Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer und Prof. Dr. Elisabeth Kieven, gewährten mir ein großzügiges Doktorandenstipendium und ermöglichten mir den erforderlichen Forschungsaufenthalt in Neapel. Meine besondere Hochachtung gilt Prof. Dr. Christof Thoenes, der mir in Rom ein aufmerksamer Zuhörer war. Seine Grundlagenforschungen zur Kunstgeschichte Neapels haben mich in Neapel auf allen Wegen begleitet, meine Neugier geweckt und mein Verständnis nachhaltig geprägt. Für die Unterstützung und Hilfsbereitschaft, die mir in Neapel zuteil wurde, möchte ich stellvertretend Nelia del Mercato vom Archivio Storico del Banco di Napoli, Gaetano Damiano vom Archivio di Stato di Napoli sowie, ganz besonders, Renato Ruotolo, für seine großzügige Herzlichkeit und die vielfältigen, wertvollen Informationen danken. Vor allem das Gespräch mit Freunden und Kollegen und deren kritische Prüfung des Textes haben den zunächst breit gestreuten Gedanken eine konkrete Form gegeben. Genannt seien besonders Marieke von Bernstorff, Julian Dreißig, Hilke Heiny, Nadja Horsch, Tobias Kühne, Jens Niebaum, Martin Raspe, Katrin Zimmermann und Philipp Zitzlsperger. Ohne die geduldige und stets ermunternde Unterstützung meiner Freunde, die mich in den vergangenen Jahren begleitet haben, wäre die Arbeit nicht fertig gestellt worden. Unermesslich ist schließlich der Anteil, den meine Eltern am Entstehen dieser Arbeit haben. Ihre bedingungslose Unterstützung und Anteilnahme, ihr Rat und ihr Vertrauen sind für mich von unschätzbarem Wert.

Florenz, im Mai 2009

*[...] vuol dar notizia al mondo, Napoli esser stata non meno religiosissima
il che appare per l'abbondanza de i luoghi sacri, che pietosissima verso li suoi passati
ali quali ogn'hora edifica sepolcri, fabrica sepulture, inalza marmi, statue, & colossi,
& quel che più importa, dando dottamente notizia de i fatti illustri, dele famiglie bonorate,
& dele persone scelte con li soi epítaphij, furu alla morte quelli,
i quali, se ciò non fusse, poco o niente al mondo seriano noti.*

(Pietro di Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Neapel 1560)

I. EINLEITUNG

Neapel durchlebte vom 14. bis 18. Jh. eine Zeit politischer Umbrüche und dynastischer Wechsel, die mit grundlegenden Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens am Fuße des Vesuvs einhergingen. Auf die Herrschaft der Anjou (1266–1384) und der Anjou-Durazzo (1384–1442) folgte im 15. Jh. die vergleichsweise kurze Regierungszeit der Aragonesen (1442–1503), während der, nachdem zahlreiche Invasionen das Land verwüstet hatten, eine Phase des friedlichen Wiederaufbaus begann. 1503 fiel Neapel der spanisch-habsburgischen Krone zu und erhielt den Status eines Vizekönigreichs. Die nach Süditalien entsandten Stellvertreter der spanischen Regenten hatten dabei vor allem eine Repräsentations- und Kontrollfunktion inne, die staatstragenden Entscheidungen jedoch wurden ausschließlich in Madrid getroffen. Nach einer Kette sozialer und wirtschaftlicher Krisen des Seicento, wie dem Masaniello-Aufstand von 1647 und zwei Pestepidemien in den Jahren 1656 und 1691, erholte sich Neapel unter der Herrschaft des letzten spanischen Königs Philipp V. nur langsam. Erst die Souveränen der österreichischen Habsburger, die die Regierungsform des Vizekönigtums beibehielten, leiteten in den Jahren zwischen 1707–1734 grundlegende Reformen ein. Unter dem Spanier Karl von Bourbon (1734–1759), der den sich ankündigenden Wandel des gesellschaftlichen Lebens in der Stadt deutlich vorantrieb, bildete sich in Neapel ein wirklicher Hof. Durch die Gründung der Nationalbibliothek und des Archäologischen Museums förderte Karl das intellektuelle Leben, das bislang der privilegierten Oberschicht vorbehalten war. Der Aufstieg des Bürgertums, der 1799 in dem Ausruf der *Repubblica Partenopea* gipfelte, minderte zunehmend die Bedeutung der traditionsreichen neapolitanischen Aristokratie, die seit dem Mittelalter in herkunftsgebundenen, oligarchischen Strukturen organisiert war und die städtische Verwaltung bestimmte.

Die Forschung hat in der Vergangenheit ein fundiertes Bild gesellschaftlicher Repräsentation in Rom erarbeitet, die untrennbar mit der Untersuchung sozialer Netzwerke von Adel und päpstlichem Hof verknüpft ist. Wie und warum stiegen einige Familien auf und warum verloren sie an Bedeutung, wie spiegelte sich diese ständige Verschiebung von Macht und Einfluss, die fast ausschließlich an die Gunst des Papstes geknüpft war, in

ihrer Kunstpatronage wider? Diese Fragestellungen sind nur bedingt auf Neapel zu übertragen, da sich in Neapel gänzlich andere Machtstrukturen ausgeformt hatten. Rom und der Papst waren hier nicht unmittelbar präsent, zudem hatte man sich in Neapel mit wechselnden Regentschaften zu arrangieren. Die politischen Umbrüche hatten weitreichende Auswirkungen auf die gesellschaftliche Machtkonstellation in Neapel, die einerseits durch den stetigen Versuch seitens der jeweiligen Regenten, die Machtbefugnisse der einflussreichen Adelsfamilien einzudämmen, andererseits von der permanent schwelenden Auseinandersetzung zwischen Adel und der übrigen Bevölkerung gekennzeichnet war.

Zahlreich sind mittlerweile Untersuchungen zur Kunstförderung und Repräsentation der jeweiligen Herrscherhäuser und deren direktem Umkreis von den Anjou bis zum Ausruf der Republik sowie soziologische Studien zur Gesellschaftsstruktur Neapels vom 13. Jh. bis heute, jedoch fehlen kunsthistorische Untersuchungen, die den gesellschaftlichen Umbruch im Schatten der jeweiligen Königshäuser an konkreten Beispielen analysieren. Die vorliegende Arbeit möchte diese Lücke exemplarisch, am Beispiel von Familienkapellen des neapolitanischen Adels schließen, die als Architekturgattung trotz der sich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnisse ein beständiges Repräsentationsinstrument bleiben und eine Betrachtung von Malerei, Skulptur und Architektur auf komprimiertem Raum ermöglichen. Durch das Juspätronat über Generationen an eine Familie gebunden, unterlag die Ausstattung der Kapellen einer sukzessiven Veränderung, reagierte auf historische, politische und wirtschaftliche Veränderungen und war einerseits an den jeweiligen Zeitgeschmack, andererseits an den jeweils aktuellen Status einer Familie gebunden. Sie fungiert somit als Spiegel der sozialen Realität und ermöglicht eine epochenübergreifende Analyse kunsthistorischer Phänomene im größeren, soziokulturellen Kontext einer Kunstlandschaft.

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen die monografischen Studien zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von drei Familienkapellen, die in der heutigen Wahrnehmung unterschiedlicher nicht sein könnten: die Brancaccio-Kapelle S. Angelo a Nilo, die zwar durch das große Kardinalsgrabmal von Donatello und Michelozzo weithin ein Begriff ist, jedoch nie zuvor in ihrer Gesamtheit von Baugeschichte, Architektur und Ausstattung gewürdigt wurde, die Kapelle der Familie Pignatelli, einem jener zahlreichen für die Öffentlichkeit bislang unzugänglichen Monumente in Neapel, in dem sich mit einer reich dekorierten, ovalen Seitenkapelle ein weitgehend unbekanntes Kleinod cinquecentesker Bildhauerkunst befindet, sowie die Cappella Sansevero, die aufgrund ihres komplexen allegorischen Skulpturenprogramms, nicht zuletzt aber auch durch zahlreiche Mythen, die ihren letzten Auftraggeber Raimondo di Sangro umgeben, zum „Publikumsliebling“ der neapolitanischen Kunstgeschichte avancierte. Die Cappella Brancaccio ist diejenige der

drei Kapellen, deren Analyse sich aufgrund ihres guten Erhaltungszustands und der ergiebigen Quellenlage als besonders fruchtbar herausgestellt hat und die daher im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen wird.

Die Auswahl der Kapellen ist durch zahlreiche Argumente zu begründen: Alle auftraggebenden Familien entstammen dem alten neapolitanischen Adel, repräsentieren dabei jedoch auch verschiedenen Gruppen der zunehmend heterogenen Eliten. Während die Brancaccio sich durch eine große Anzahl von Kurienkarrieren mit insgesamt sieben Kardinälen zwischen 1300 und 1700 profilierten, zählten Mitglieder des Hauses Pignatelli zu den politischen Würdenträgern des Regno im Dienste der spanischen Krone und machten sich als Feldherren verdient. Die Di Sangro verdankten Reichtum und Ansehen vor allem ihren Feudalgütern nahe Foggia, bis der fürstliche Freimaurer, Naturwissenschaftler und Vertraute König Karls von Bourbon, Raimondo di Sangro, in intellektuellen Kreisen über die Grenzen Neapels hinaus bekannt wurde. Sowohl die Einbindung der Auftraggeber in eine spezifische Familienkarriere als auch ihre Zugehörigkeit zu der übergeordneten sozialen Gruppe des Adelsstandes wird ein zentraler Aspekt der Analyse sein, um die Kunstpatronage der Familien im Allgemeinen und den Umgang mit Tradition und Status am Beispiel der Kapellenausstattungen zu untersuchen.

Alle drei Familien gehören dem stets als vornehmsten bezeichneten Stadtbezirk, dem *Seggio di Nilo*, an. Dementsprechend liegen ihre Kapellen topografisch in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander an der Piazza Nilo (Abb. 1).¹ Die Kapellen entsprechen einem einheitlichen Bautypus mit architektonischen, strukturellen und historischen Gemeinsamkeiten. Sie befinden sich im Unterschied zu den gängigen Stiftungsmodellen von Seitenschiff-, Querhaus-, Chor- oder Palastkapellen weder innerhalb einer Kirche noch in einem Palast, wenngleich sie als selbständige, einschiffige Baukörper stets in direkter Nähe der jeweiligen Familienpaläste erbaut wurden.²

¹ Für den *Seggio* und die Piazza bestehen die Bezeichnungen „Nilo“ und „Nido“ nebeneinander. In den älteren Quellen wird meist die Bezeichnung „Nido“ gebraucht, die in den Originalzitaten beibehalten wird. Im Text der vorliegenden Arbeit wird dagegen die Bezeichnung „Nilo“ verwendet.

² Bautypologisch spiegeln sie damit die archaische Form des Kapellenbaus über dem Grundriss eines einfachen Saal- oder Zentralbaus wider. Erst seit dem Mittelalter kommen Kapellen als abgesonderter Teil des Kirchenraums mit eigener gottesdienstlicher Bestimmung, z.B. als Sakraments- oder Taufkapelle, vor. Im Spätmittelalter nimmt die Bestimmung als private Familienkapelle, die häufig als Grablege genutzt wurde, zu. Erst seit dem 11. Jh. gehören Familienkapellen zum festen Repertoire bei der Kirchenplanung, zunächst als Chor- oder Kranzkapellen, seit gotischer Zeit auch als Langhauskapellen; vgl. LUCHTERHANDT 1996, Sp. 1210.

Die Kapellen wurden zwischen 1380 und 1590 auf dem Höhepunkt aristokratischer Macht gestiftet und in der Folgezeit kontinuierlich mit Kunstwerken ausgestattet. Allen gemeinsam ist eine umfassende Renovierung im Laufe des 18. Jh., die jeweils den Schlusspunkt des mit der Kapellenstiftung beginnenden zeitlichen Rahmens der Einzelanalysen darstellt und – soviel sei vorweg genommen – grundsätzlich eine Homogenisierung der kontinuierlich gewachsenen Ausstattung durch die Integration früherer Ausstattungsstücke in eine moderne, ganzheitliche Innenraumkonzeption zum Ziel hat.

Bemerkenswert ist nicht zuletzt auch die kirchenrechtliche Struktur der ausgewählten Kapellen: Während die Cappella Sansevero offenbar den Status einer dem privaten Nutzen vorbehaltenen Eigenkirche behielt, wurden die Kapellen Brancaccio und Pignatelli bald nach ihrer Stiftung in öffentliche Benefizienkirchen umgewandelt, die von Gouverneuren verwaltet und mit Pfründen ausgestattet wurden. Dennoch wurden alle drei Kapellen inoffiziell bis ins 18. Jh. als exklusive Grablegen der Stifterfamilien genutzt und allein von diesen ausgestattet. Daraus ergibt sich ein seltenes Stiftungsmodell von baulich unabhängigen, öffentlichen Patronatspfarrkirchen, die über einen generationsübergreifenden Zeitraum von rund vierhundert Jahren als Repräsentationsräume einer einzelnen Familie genutzt wurden. Ob es sich hierbei um einen für Neapel spezifischen Typus handelt, der gleichsam durch die konkrete Gesellschaftsstruktur bedingt ist, wird im Verlauf der Analyse zu erörtern sein.

Der Stand der Forschung stellt sich wie folgt dar: Neapel ist bis heute trotz seiner Bedeutung als eines der wichtigsten Kunst- und Kulturzentren Italiens in der frühen Neuzeit von der kunsthistorischen Forschung nur bedingt wahrgenommen worden. Obwohl die Aufarbeitung des im Zweiten Weltkrieg stark dezimierten Archivmaterials sowie die systematische Dokumentation der noch immer großen Zahl von teilweise langfristig für die Öffentlichkeit unzugänglichen Monumenten in den letzten Jahren bedeutende Fortschritte gemacht hat, muss auch hier eine Auswertung der Quellen im Hinblick auf die religiösen, sozialgeschichtlichen, historischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten generell als wichtiges Forschungsdesiderat gelten. Die ausgewählten Kapellen sind bislang nur in Grundzügen behandelt worden.³ Zur Rekonstruktion ihrer Bau- und Ausstattungsgeschichte dienen die neapolitanischen Guiden des 17. bis 19. Jh.

³ Für S. Angelo a Nilo DI STEFANO 1964, für S. Maria dei Pignatelli DI STEFANO/SANTORO 1962; RODRIGUEZ 1927; für die Cappella Sansevero FILANGIERI DI CANDIDA 1895; PICONE 1959; CIOFFI 1994. Eine differenzierte Darstellung des Forschungsstands zu den einzelnen Kapellen in den entsprechenden Kapiteln III, IV u. V.

als grundlegende Quellen.⁴ Zum historischen Hintergrund liegen zahlreiche Untersuchungen zu den Herrscherhäusern der Anjou, der Aragonesen sowie zu den spanischen und österreichischen Habsburgern und ihrer Politik in Neapel vor.⁵ Vor allem in jüngerer Zeit sind darüber hinaus eine Reihe von soziologischen Studien zum Wesen und Statuswandel der europäischen und insbesondere der neapolitanischen Aristokratie erschienen.⁶ Die kunsthistorische Forschung konzentriert sich bei ihrer Beschäftigung mit sozialen Gruppen besonders auf die Frage nach der Deutung von Kunstwerken als programmatische Manifeste eines bestimmten Auftraggebers und seines sozialen Milieus. Für die in diesem Zusammenhang spezifische Untersuchung von Repräsentations- und Memorialstrategien stellen Grabmäler oder Kapellenausstattungen dabei einen ergiebigen Gegenstand der Forschung dar.⁷ Ist die Literatur zu Form und Ausstattung einzelner römischer Familienkapellen mittlerweile umfangreich, fehlt es für Neapel noch an einer vergleichenden Darstellung, die die Architekturgattung der Familienkapelle in den Mittelpunkt rückt.⁸

Der historische Ansatz der Fragestellung legt es nahe, der monografischen Aufarbeitung von Baugeschichte und Ausstattung der drei Kapellen eine komprimierte Einführung in die Geschichte Neapels voranzustellen, die den gesellschaftlichen Wandel im Kontext der jeweils aktuellen politischen Situation in Grundzügen nachvollziehbar macht. (Kap. II) Dabei wird einerseits die Struktur und Funktionsweise der sog. *Seggi* als süditalienisches, verwaltungsrechtliches Phänomen erläutert, das das städtische Machtgefüge und den Status des Adels maßgeblich beeinflusste. Andererseits wird ein kurzer

⁴ D'ENGENIO CARACCILO 1623; CELANO 1692; SARNELLI 1685 (1688, 1697); PARRINO 1725; SIGISMONDO 1788–89; CELANO/CHIARINI 1856–60; GALANTE 1872.

⁵ Für ausgewählte Literatur zu den einzelnen Herrschaftsperioden vgl. die jeweiligen Anmerkungen in Kap. II.

⁶ Die Adelsforschung hat in den letzten Jahren eine Vielzahl an Gesamtdarstellungen und Kolloquiumsbanden hervorgebracht. Überblicksartig stellen LABATUT 1982 und DEWALD 1996 die Geschichte des europäischen Adels vom 15.–18. Jh. dar. Auf das 17. und 18. Jh. konzentrieren sich dagegen SCOTT 1995 und ASCH 1996. Der Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa ist der Sammelband *Nobilitas* 1997 gewidmet. Grundlegend für die Geschichte des italienischen Adels DONATI 1995; für die Beschäftigung mit der neapolitanischen Aristokratie VISCEGLIA 1982; VISCEGLIA 1983; VITALE 1987; VISCEGLIA 1988; VITALE 1988a; VITALE 1988b; ASTARITA 1992 (am Beispiel der Familie Caracciolo di Brienza); VISCEGLIA 1992; LABROT 1993b; VISCEGLIA 1993; VISCEGLIA 1998.

⁷ Beispielhaft *Grabmäler* 2000; MICHALSKY 2000; *Praemium virtutis* 2002; *Tod und Verklärung* 2004; *Praemium Virtutis* 2005.

⁸ Einzeldarstellungen zu römischen Kapellen der Renaissance und des Barock sind mittlerweile Legion; vgl. dazu jüngst DOBLER 2009. Ein von Sebastian Schütze und Enrico Da Gai herausgegebener Sammelband zu römischen Familienkapellen befindet sich in Vorbereitung. Einzelstudien zu neapolitanischen Familienkapellen sind bislang vergleichsweise selten, vgl. z.B. MIGLIACCIO 2008; ASCHER 2006; ASCHER 2000b; SCHÜTZE 1989.

chronologischer Abriss der aufeinander folgenden Regentschaften mit ihrem Einfluss auf die Gesellschaftsstruktur des *Mezzogiorno* gegeben. Im Rahmen von monografischen Studien werden anschließend die Kapellen Brancaccio (Kap. III), Pignatelli (Kap. IV) und Sansevero (Kap. V) von ihrer Stiftung bis zu ihrer umfassenden Neuausstattung im 18. Jh. in chronologischer Folge vorgestellt. Dabei wird die übergeordnete Fragestellung nach spezifischen Repräsentationsabsichten und -strategien stets berücksichtigt. Wer stiftet wann welches Kunstwerk und warum? Wie erklären sich die Auswahl des jeweiligen Künstlers und die konkrete Ikonografie des Stiftungsgegenstands? Lässt sich eine Stiftung aus der jeweiligen Familiensituation und damit als Reaktion auf sich wandelnde gesellschaftliche Gegebenheiten erklären? Welche Repräsentations- und Memorialstrategien lassen sich für die jeweiligen Ausstattungsinisiativen erkennen und inwieweit entsprechen diese in der Zusammenschau einer lokalen Tradition? Im Rahmen des Schlusskapitels sollen die Ergebnisse abschließend in den Vergleich mit Kapellenbauten in anderen italienischen Regionen gestellt werden, um Parallelen für das neapolitanische Stiftungsmodell zu benennen bzw. seine spezifische Besonderheit in Abgrenzung zu anderenorts vorherrschenden Stiftungstendenzen zu erarbeiten (Kap. VI).

Grundsätzliches Ziel der Arbeit ist es, drei bislang in der kunsthistorischen Forschung nur punktuell betrachtete Monumente in ihrer Gesamtheit in die wissenschaftliche Diskussion einzubringen. Die spezifische Struktur der jahrhundertealten Bau- und Ausstattungsgeschichte birgt dabei die Schwierigkeit, Architektur, Malerei und Skulptur sowie weitgehend unbekannte Künstler aus unterschiedlichen Epochen in der gebotenen Kürze schlüssig in ihren Kontext einzuordnen. Dabei beschränkt sich die Analyse nicht nur auf eine in Bezug auf die übergeordnete, historisch integrierende Fragestellung neue Deutung, sondern vermag durch bislang unbekannte Archivalien sowohl die Objektkennntnis zu erweitern, als auch die Diskussion in wesentlichen Punkten zu bereichern. Die Frage nach unterschiedlichen Ausprägungen von Kapellentypen in ihrer Funktion und Bedeutung sowie eine Untersuchung von Wesen und Umfang der aristokratischen Kunstpatronage in Neapel werden von zentraler Bedeutung sein, wobei der Auftraggeberkreis nicht durch eine festgelegte Ideologie, sondern vielmehr durch eine soziale Zusammengehörigkeit charakterisiert ist. Im Kontext einer historischen und sozialwissenschaftlichen Betrachtung ist die Arbeit eine interdisziplinäre Synthese, die den gesellschaftlichen Wandel des aristokratischen Neapels von den Anjou bis zur Ausrufung der Republik am Beispiel ausgewählter Familienkapellen erstmals einer eingehenden Analyse unterzieht.

II. Status und Statuswandel des neapolitanischen Adels (1380-1799)

*Il n'y a point de race au monde plus presomptueuse
et plus vantouse que cette noblesse, ni plus vaine,
estant toute dans l'apparence et l'exterieur,
mais n'ayant rien du tout au dedans
de ce qu'elle montre le plus par dehors.*

(Jean-Jacques Bouchard, *Voyage dans le Royaume de Naples*, Paris 1632)

II. STATUS UND STATUSWANDEL DES NEAPOLITANISCHEN ADELS (1380–1799)

Alle Einwohner der Stadt sind in fünf Klassen, die Titolati, Nobili di Seggio, Nobilit  fuori di Seggi, Civiltà und Plebe getheilet. Die ersten zwei Ordnungen enthalten Herzoge, Prinzen, Grafen, Marquisen, und Baronen, deren Anzahl in diesem Königreiche weit grösser ist, als in jedem andern auf der ganzen Welt, welche mit der gewaltigen Menge von Clerisen eine unerträgliche Last für das arme Volk sind. Zur dritten Ordnung gehören alle Landedelleute und die Fremden, die sich in Neapel niederlassen und adelich aufführen. Unter die vierte werden die Doctoren aller Facultäten, R the, Sachwalter, Notarien, Bysitzer der verschiedenen Gerichtshöfe, Ärzte, Wechselherren, grosse Kaufleute, Jubelierer, Goldschmiede, Seidenhändler und Buchhändler, zur letzten aber alle übrigen Handwerksleute und andere Einwohner gerechnet.⁹

Die neapolitanische Gesellschaft war eine ständische Gesellschaft, die in ihren Grundzügen seit dem Mittelalter bis weit in das 18. Jh. Bestand hatte. Mit den jeweiligen Machthabern änderte sich im Laufe der Jahrhunderte jedoch sowohl das Verhältnis der St nde zueinander als auch der Status des jeweiligen Stands innerhalb des Stadtgefuges. Im Gegensatz dazu blieb die Struktur der städtischen Verwaltung bis ins 18. Jh. konstant und lag fest in der Hand der aristokratischen Mitglieder des jahrhundertealten *Seggio*-Systems. Da die in der Stadtverwaltung relevanten Posten ausschließlich aus den Reihen der Mitglieder jener Adelsgemeinschaften besetzt wurden,  r ffnete erst die Zugehörigkeit zu einer solchen die Aussicht auf Mitbestimmung und Einflussnahme. Dabei galt grundsätzlich: je älter der Stammbaum und je grösser die Präsenz im jeweiligen *Seggio*, desto stabiler war die Position innerhalb des entsprechenden Adelsverbundes. Durch dieses System ergab sich für Neapel eine über lange Zeit konstante Machtstruktur, die auf vergleichsweise wenige Familien des alten Adels konzentriert blieb und erst zu Beginn des 18. Jh. deutlich aufgebrochen werden sollte.

Die Bau- und Ausstattungsgeschichte der in der vorliegenden Arbeit behandelten Kapellen umfasst von der Stiftung bis zu den letzten umfassenden Ausstattungsiniciativen einen Zeitraum von etwa vierhundert Jahren von 1380 bis 1780. Um die Abhängigkeit

⁹ BLAINVILLE 1765–67, Bd. 3 (1766), S. 217.

der einzelnen Ausstattungsiniciativen von der jeweiligen sozialhistorischen Situation in Neapel als übergeordnete Fragestellung berücksichtigen zu können, sei dem monografischen Teil der Arbeit eine kurze Einführung in die Verwaltungsstrukturen und in die Stadtgeschichte vorangestellt.

1. Das System der *Seggi*

1.1. Geschichte und Struktur

Seit 1286 und bis ins späte 18. Jh. herrschte in Neapel ein dezentrales System städtischer Selbstverwaltung, dessen Grundlage die sowohl topografische als auch sozial motivierte Einteilung des Stadtgebiets und seiner Bewohner in einzelne Stadtviertel war, die als *Seggi* bezeichnet werden.¹⁰ Grundlegend für die Überlieferung der Struktur der neapolitanischen *Seggi* ist die Beschreibung Camillo Tutinis aus dem Jahr 1754.¹¹ Fünf große Stadtbezirke waren seit dem 13. Jh. ausschließlich dem Adel und Stadtpatriziat vorbehalten, von denen die *Seggi* Capuana, Montagna und Nilo die ältesten waren, und die beiden seinerzeit *extra moenia* liegenden Bezirke Porto und Portanova erst später hinzukamen (Abb. 2). Die fünf *Seggi* waren in insgesamt 23, an die ursprünglichen Familienbündnisse angelehnten *sedili minori* unterteilt. Erst 1495 wurde der *Seggio di popolo* für die nichtadelige Bevölkerung offiziell zugelassen.

Zentrum des gesellschaftlichen Lebens eines jeden *Seggio* waren loggienartige Versammlungsorte nach Art einer antiken vierseitigen Portikus mit einem geschlossenen Saal an einer der vier Seiten (Abb. 3).¹² Die Versammlungsorte waren mit den Wappen des Stadtbezirks sowie jenen der wichtigsten Mitgliedsfamilien geschmückt und wurden während bedeutender Prozessionen zu Ehren des hl. Januarius oder des Corpus Domini abgeschritten. Im Inneren waren die *Seggi* reich freskiert und repräsentierten durch den

¹⁰ Parallel zur Bezeichnung des *Seggio* werden in der Literatur auch die Begriffe *toccum*, *sedile*, *piazza* oder *platea* verwendet. Ein ähnliches System ist in einer Vielzahl von anderen Städten des Regno, wie z.B. Sorrent, Salerno, Trani, Aquila, Cosenza und Sulmona zu finden; vgl. CASTELGUIDONE 1973, S. 81–83.

¹¹ Grundlegend TUTINI 1754; CASTELGUIDONE 1973. Vgl. *Discorso*; SCHIPA 1906; SCHIPA 1907; CROCE 1920.

¹² Eine Beschreibung eines Versammlungsortes bei PHILOSTRATOS 1968, S. 4. Die Versammlungsorte dienten nicht zuletzt dem Müßiggang und sozialen Leben, wie es ein venezianischer Gesandter im Jahre 1544 beschrieb: *li napolitani zentilhomini se reduce ale dicte Sedie tutel zorno, la mattina da può la messa per fina a ora de manzare, da può disnare per fina a ora di cena, e non so reduce ad altre piace nè lozie. E in dicte Sedie non i anderia altri che i ditti zentilhomini che seria spinti e deschaziati di fuorì*; FOUCARD 1444 (1877), S. 732. Zur Bedeutung der *Seggi* zuletzt MICHALSKY 2007, S. 111-113.

Status der ausführenden Künstler und das jeweilige Bildprogramm das individuelle Prestige des Stadtbezirks.¹³ War der *Seggio* Zentrum des gesellschaftlichen Lebens eines jeden Bezirks, verfügte jedes Viertel darüber hinaus über eine Hauptkirche (*Estaurita*), die das religiöse Zentrum bildete und als bevorzugter Begräbnisort für die Mitglieder des jeweiligen Adelsverbunds diente.¹⁴

1.2. Zur politischen und sozialen Funktion der *Seggi*

Die *Seggi* erfüllten sowohl eine politische als auch eine sozial ordnende Funktion. Die Zugehörigkeit zu einem *Seggio* wurde traditionsgemäß über Generationen weitervererbt, so dass sich im Laufe der Zeit ein „geschlossenes System“ aristokratischen Handelns herausbildete.

Neben der grundsätzlichen Unterscheidung von adeligen und nichtadeligen *Seggi* waren auch jene Verbände, die allein der Aristokratie vorbehalten waren, keineswegs homogen. Ebenso wie es Mitglieder der Adelsklasse gab, die keinem *Seggio* angehörten (*nobiltà fuori seggio*), stellt Croce umgekehrt unter der alteingesessenen *nobiltà di seggio* eine *differenza di origine e di grado e di qualità* fest, *che teoricamente o giuridicamente veniva negata, ma esisteva nel fatto o nell'opinione*.¹⁵ Der *Seggio di Nilo* galt seit dem 13. Jh. als edelster und mächtigster Bezirk der Stadt.¹⁶ Hier und im *Seggio di Capuana* konzentrierten sich die

¹³ Für den Versammlungsort des *Seggio di Nilo* berichtete Croce, die Kuppel sei mit einem Fresko der Fama von Francesco de Maria geschmückt gewesen, während die Seitenwände mit einer Darstellung des Einzugs Karls V. von Belisario Corenzio freskiert waren; CROCE 1920, S. 17.

¹⁴ Für den *Seggio di Nilo* war dies S. Domenico Maggiore; vgl. VISCEGLIA 1982, S. 597f. Weiterführend über den Zusammenhang der Bezirkseinteilung zu der Stiftung und Besetzung von Nonnenklöstern vgl. NOVI CHAVARRIA 1999, S. 84–111. Eine ausführliche Beschreibung der *Estaurite* liefert Celano: *Questa Chiesa era Estaurita del detto Seggio, e per dar qualche notizia, di dove questo titolo derivasse, è da sapersi, che ogni Piazza di Nobili, che anticamente erano al numero ventinove, aveva presso di sé una Chiesa per andare i Nobili a udire Messa, ed invocare il Divino aiuto, prima d'entrare ne' pubblici negozi. E queste Chiese si chiamavano Estaurite, prendendo il nome della voce greca Stauros, che nella nostra lingua risuona Croce, e questo aggiunto l'ebbe così: nel giorno della Domenica delle Palme usciva tutti i Parrochi con li loro Parrocchiani processionalmente, portando una Croce tutta cinta di palme, e doppo d'aver girato per la loro giurisdizione, piantavano la detta Croce avanti la Chiesa del Seggio, ò del Portico, e quivi correva il popolo, e secondo la sua possibilità ognuno vi lasciava l'elemosine; queste si raccoglievano da qualche Nobile della Piazza a ciò deputato, e chiamavasi Estauritario [...]; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 2 (1856), S. 27.*

¹⁵ CROCE 1920, S. 19.

¹⁶ Er umfasste den bereits im alten *Neapolis* nachzuweisenden, jedoch noch völlig unerschlossenen Bereich zwischen der heutigen Via G. Paladino auf der einen und der natürlichen Grenze zwischen den beiden Hügeln Monterone und S. Giovanni Maggiore auf der anderen Seite. Eine frühe Erwähnung findet der *Seggio di Nilo* – von Celano und Carletti mit dem Beinamen *lo scogliuso* versehen –, als 1207 der Körper der hl. Johanna aus Cumae nach Neapel transloziert wurde und die *nobili del Seggio di Nido* diesem Ereignis beiwohnten; CASTELGUIDONE 1973, S. 72. 1328 bezeichnet ein Schreiben König Roberts den *Seggio di Nilo* als *tacco maggiore* oder *toccum capitis plateae*.

großen Familien Neapels, die Brancaccio, Carafa, Pignatelli, Sanseverino und Spinelli, während die übrigen drei – Montagna, Porto und Portanova – ursprünglich Korporationen des Großbürgertums waren.¹⁷ Um in einen *Seggio* aufgenommen zu werden, musste man verschiedene Anforderungen erfüllen, die in den jeweiligen *Capitoli* festgehalten wurden. Während z.B. der *Seggio di Nilo* eine über vier Generationen väterlicherseits nachweisbare Ansässigkeit in diesem Bezirk forderte (*Seggi quattro parti di nome e d'arme senza alcun ripezzo*), genügte im *Seggio di Montagna* für einen *gentiluomo, di qualunque città del Regno fosse*, allein die Heirat mit einer aus dem *Seggio* stammenden Dame oder der durch den König verliehene Adelstitel für die Aufnahme.¹⁸ So ergibt sich eine klare Aufteilung von „altem“ und „neuem“ Adel, die in den Genealogien der einzelnen *Seggi* erkennbar ist; eine Hierarchisierung innerhalb der Aristokratie, die, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, von den Machthabern durchaus gefördert wurde, da sie den Bezirken mit den einflussreichsten Mitgliedern, also Capuana und Nilo, zusätzliche *oneri* und *pesi pubblici* zusprachen, um sich ihrer Loylität zu versichern.

Worin bestand nun die Funktionsweise des *Seggio*-Systems, und inwiefern stärkte es die Aristokratie und stellte eine Bedrohung für die Monarchie dar? Lag im Mittelalter die Aufgabe der *Seggi* noch vor allem darin, die in ihrem Bezirk liegenden Stadtmauern und –tore zu sichern, wurde ihre politische und verwaltungsrechtliche Bedeutung zunehmend ausgeweitet. Erst unter angiovinischer Herrschaft wurden sie zu einer politisch anerkannten juristischen Institution.¹⁹ Je sechs Abgeordnete (*deputati*) der Bezirke Capuana,

Der Bezirk war ursprünglich in vier Unterbezirke oder *sedili minori* gegliedert: Arco (beim Torre dei Vulcani), San Genariello (das Gebiet um die Kirche S. Biagio dei Librai), Casa Nuova (beim Palazzo Marigliano), Fontanula (benannt nach einem kleinen Brunnen am Vicolo Mezzocannone).

¹⁷ TUTINI 1754, S. 100–04. Zwischen 1418 bis 1801 stammten von insgesamt 28 neapolitanischen Erzbischöfen siebzehn aus dem *Seggio di Nilo*, die übrigen neun aus dem *Seggio di Capuana*; WEBER 1988, S. 281, 295.

¹⁸ VITALE 1988a, S. 156. Aus den *Capitoli* des *Seggio di Nilo* im Jahre 1520: [...] *se dichiarono li quattro quarti come se intendeno che prove quillo volerà essere admissio come suo patre, suo avo paterno, proavo paterno et abavo paterno che sonno quatro ascendenti per linea diretta[...] Chi non proverà questo et le altre cose expresse in lo capitulo antiquo non possa essere admissio [...]*; BNN, Ms. XV.E.44, fol. 18r., zit. nach VITALE 1988a, S. 154. Darüberhinaus galt ein strenges Reglement für das formale Prozedere des Aufnahmeantrags: *Item, quando qualcuno vorrà aggregarsi alla Nobiltà e congregazione delli Nobili di Nido si devono fare due deputati a processare e esaminare si quello, che vole intrare è antico gentiluomo di sua progenia, e di quttro quarti di nobili senza repulsa e quando costa si debe publicare a tutta la piazza e ballottare. Se lo gentiluomo volerà che se proceda li Commissari facciano la relatione alli Signori Cinque e alla Piazza in la quale siano obbligati li due Procuratori deputati a fare parte e dire quello che occorre e intesa la relatione delli commissari e delli Procuratori della Piazza, li signori cinque e la piazza restano a deliberare altri otto di e appresso si debba ballottare secreto e se la maggior parte delle ballotte faranno di si, allhora s'admetta lo gentilhuomo, ut moris est, si mancasse la minor parte s'intende essere escluso e mettasi in libro e mai più si possa parlare di admetterlo*; TUTINI 1754, S. 117; vgl. TOFFANIN 1956; KEYSSLER 1776, Bd. 2, S. 765. Zur sozialen Bedeutung der *Seggi* SCHIPA 1907, S. 314–77.

¹⁹ TOFFANIN 1956, S. 18.

Montagna, Portanova und Porto sowie fünf Abgeordnete des *Seggio di Nilo* bildeten einen Rat (*i Cinque e i Sei*).²⁰ Jeweils ein Abgesandter (*eletto*) wurde in den Stadtrat entsandt, Portanova stellte aufgrund der Eingliederung des früheren *Seggio di Forcella* zwei Abgesandte. Die Gesandten aus den adeligen *Seggi* wurden durch die zugehörige Adelskorporation gewählt. Der seit 1495 zugelassene Vertreter des nichtadeligen *Seggio* wurde zunächst durch den Rat jener Abgeordneten gewählt und später durch den König bestätigt. Der Stadtrat (*Governo dei Sei*) – mit dem Volksvertreter auch *governo dei Settemviri* genannt – bildete unter dem Vorsitz eines vom König bestimmten Magistrats (*Grassiere*) das Tribunal mit Sitz in San Lorenzo – der ursprünglichen *Basilica Augustea* –, das hinsichtlich seiner Aufgaben und Pflichten einer Stadtverwaltung (*municipio*) entsprach. Darüberhinaus bildeten Vertreter der einzelnen *Seggi* verschiedene Ausschüsse, die die Einhaltung spezieller Stadtgesetze zu beaufsichtigen hatten.²¹ Die Vertreter der einzelnen *Seggi* griffen so direkt in das politische Geschehen der Stadt ein und vertraten im zentralen Rat die Interessen der Mitglieder der jeweiligen *Seggi*.

Auch das Amt des Bürgermeisters und ab 1635 das des Justizars und *Portolanos* wurden jährlich wechselnd aus den Reihen der *Nobili di Seggio* im Tribunal von San Lorenzo besetzt. Während der Bürgermeister als Vertreter des Stadt- und des Feudaladels vor allem Aufgaben repräsentativer Art, und diese auch in Vertretung des Vizekönigs, übernahm, konnten die Inhaber der beiden anderen Ämter unmittelbar Einfluss auf politische Entscheidungen nehmen:

*La potestà, che tengono gli Eletti, oltre alla grassa si è distesa più oltre, poiché han autorità di far privilegij di cittadinanza [...] Han potestà di dichiarare nobili quelle famiglie, che mostreranno le loro scritture e discendenza [...] Han potestà di crear Consoli della natione Napolitana in tutte le parti del mondo.*²²

Erst nach der *Restaurazione borbonica* und mit einem Edikt Ferdinands IV. vom 25. April 1800 wurden die *Seggi* aufgelöst, die Versammlungsorte zerstört oder zu Wohnhäusern umfunktioniert.²³

²⁰ CROCE 1920, S. 17.

²¹ Wie z.B. der Ausschuss gegen die Einführung der spanischen Inquisition; vgl. CASTELGUIDONE 1973, S. 127f.

²² CAPACCIO 1607/08, S. 543; vgl. CASTELGUIDONE 1973, S. 115.

²³ FLORIO 1906, S. 265f.

2. Historische Einführung

2.1. Die Herrschaft der Anjou und der Anjou-Durazzo (1266–1442)

Nach der Regentschaft der Staufer im 12. Jh. hatte der Papst den Anjou das normannische Königreich übertragen, das den gesamten Süden Italiens umfasste. In der Schlacht von Benevent (1266) schlug Karl von Anjou (1266–85), ein Bruder des französischen Königs, den Sohn des letzten Stauferkönigs Manfred, sowie später dessen jungen Neffen Konradin, den er in Neapel hinrichten ließ. Mit der *Sizilianischen Vesper* (1282) endete die Epoche gesamt-südtaliesischer Hegemonialpolitik, die mit Robert Guiscard zweihundert Jahre zuvor begonnen hatte. Neapel wurde nach dem Verlust Siziliens Hauptstadt des angiovinischen Reichs, Sizilien fiel dem Hause Aragon zu.²⁴

Nachdem der erstgeborene Sohn Karls II. Anjou und der Arpadenprinzessin Maria, Karl Martell, die ungarische Krone übernommen hatte, bestieg der drittgeborene Sohn Robert den neapolitanischen Thron. Unter Robert dem Weisen (1309–1343) erfuhr das neapolitanische Reich eine neue Blütezeit und dehnte sich bis weit in die Toskana aus: Realistisch und gelehrt, antikaiserlich in Politik und Programm verhinderte Robert zwar die Kaiserkrönung Heinrichs von Hohenstaufen in Rom, scheiterte jedoch bei der Besitznahme Norditaliens an der Gegnerschaft der Mailänder Visconti und dem florentinischen Machtinteresse. Während der Herrschaft Robert des Weisen entwickelte sich Neapel zum Ort der Künste und Wissenschaften. Mit dem Bau des Castel Sant’Elmo erhielt die Stadt nach dem Castel Nuovo am Hafen eine zweite, wehrhafte Festung.²⁵ Der Bau der neuen Kathedrale und mehrerer Bettelordenskirchen (S. Domenico Maggiore, S. Chiara, S. Lorenzo) sowie zahlreiche private Aufträge und Stiftungen lockten zunehmend auswärtige, vor allem toskanische Künstler in die Stadt. Davon legt die beispiellose Reihe der Grabmäler von Mitgliedern der angiovinischen Königsfamilie ein beeindruckendes Zeugnis ab.²⁶

Die darauf folgende Regierungszeit Johannas I., einer Enkelin Roberts, sollte von andauernden Krisen bestimmt werden. Des Mordes an ihrem Gemahl Andreas von Ungarn beschuldigt, floh sie vor der nachfolgenden Invasion der ungarischen Verwandten des Getöteten nach Avignon. Den zunächst ausgehandelten Frieden störte Johanna

²⁴ Zur Stellung Neapels unter der Herrschaft der Anjou vgl. LÉONARD 1967; DE FREDE 1969; PEYRONNET 1969; SABATINI 1975; HERDE 1979; LEONE DE CASTRIS 1985, S. 126–99; MICHALSKY 2000.

²⁵ Vgl. RUSCIANO 1998, S. 142–51.

²⁶ Zu den Anjou-Grabmälern grundlegend ENDERLEIN 1997; MICHALSKY 2000.

vehement, indem sie während des Großen Schismas Position für den avignonesischen Gegenpapst bezog und sich damit gegen Urban VI. stellte.²⁷ Mit Unterstützung des Papstes übernahm schließlich mit Karl III. die Linie der Anjou-Durazzo die Herrschaft in Neapel, die in König Ladislaus (1386–1414) ihren bedeutendsten Vertreter fand.

Zwar hatte Karl I. von Anjou die von der *Nobilitas* bestimmte Stadtordnung zunächst offiziell anerkannt, so dass die neapolitanische Aristokratie zu Beginn der angiovinischen Herrschaft in den *Seggi* das kommunalpolitische und religiöse Leben der Stadt bestimmte.²⁸ Mit zunehmender Stabilisierung ihrer Herrschaft in Süditalien trieben die Anjous jedoch eine administrative Reform voran, die die bislang unangefochtene Autonomie der Aristokratie eindämmen sollte und damit den Beginn eines Kräfte-messens zwischen Aristokratie und Herrscherhaus markierte, das bis zur Ausrufung der Republik 1799 andauern sollte. Zur Einschränkung der dezentralen Verwaltung wurden zunächst die Kleinbezirke unterdrückt, und der frühere *Seggio* Forcella in den Bezirk Montagna integriert, so dass fünf großflächige Verwaltungseinheiten entstanden. Gleichzeitig wurde der konzentrierten Adelsmacht ein *Seggio* zur Seite gestellt, der allein dem Volk vorbehalten war. Was Neapel jedoch langfristig unter angiovinischer Herrschaft am meisten schadete, war die Tatsache, dass man sich nicht mit dem Verlust Siziliens abfand und das eigene Reich durch kontinuierliche, erfolglose Invasionen in eine kaum beherrschbare finanzielle Krise steuerte, die weitreichende Folgen für das gesellschaftliche Stadtgefüge haben sollte und eine Zurücknahme der begonnenen Reformen bedeutete. Als der Handel mit Venedig aufgrund des anhaltenden Streits der *Serenissima* mit der Kurie zum Erliegen kam, konnte schließlich nur eine groß angelegte Feudalisierung Süditaliens helfen, die leeren Kassen zur Finanzierung der stetigen Sizilieninvasionen zu füllen. Süditalien wurde zu einem für Italien beispiellosen Areal aneinander angrenzender Baronalfürstentümer. Der Adel, der sich in den Wirren um den neapolitanischen Thron zweifellos als einzigen konstanten Machtfaktor betrachten musste, erstarkte weiter. Die übrige Bevölkerung Neapels wurde in den Jahren des ausgehenden Quattrocento Opfer eines zunehmenden Verfalls, der von Landolfo di Lamberti in seiner *Canzona per lo malo stato de Napoli* (1385) eindringlich beschworen wurde.²⁹

²⁷ Zur Rolle Neapels während des Großen Schismas vgl. Kap. III.2.1.

²⁸ CASTELGIUDONE 1973, S. 72.

²⁹ DE FREDE 1969, S. 296.

2.2. Der Einzug der Aragonesen (1442–1503)

Nachdem die kinderlose Erbin des neapolitanischen Throns, Johanna II., Alfons I. von Aragon die Adoption versprochen, das Versprechen aber später zurückgezogen hatte, eroberte Alfons Neapel schließlich im Kampf und gab sich den Titel des *Rex utriusque Siciliae* (König beider Sizilien). Mit dem Einzug der Aragonesen folgte eine Periode des friedlichen Aufbaus.³⁰ Die Kriegsschäden wurden behoben, den Bürgern der Stadt wurden die tradierten Privilegien garantiert. Bedeutende Künstler verhalfen der Stadt zu neuem Glanz. Castel Nuovo wurde zu einer der prächtigsten Residenzen ausgebaut, Handel und Gewerbe wurden gefördert. Die öffentliche Repräsentation und Prachtentfaltung wurde nicht nur bei Hofe, sondern auch in den Palästen der Aristokratie gepflegt. Die in den *Seggi* organisierten Adelligen wurden von Tristano Caracciolo als tragendes Ferment der Gesellschaft gewürdigt.³¹ Neapel konnte sich in jeder Hinsicht mit den mittel- und norditalienischen Zentren messen.

Die neue Dynastie vergewisserte sich zur Festigung ihres Machtanspruchs zunächst der Unterstützung der neapolitanischen Aristokratie, indem die Rechte des Volkes wieder auf eine rein protokollarische Präsenz reduziert wurden. Unter Alfons I. (1442–1458) wurde der Versammlungsort des Volkes 1456, offiziell aus urbanistischen Gründen, vollständig zerstört, sein Nachfolger Ferrante I. (1458–94) gewährte den Abgeordneten des *Seggio del Popolo* allein das Versammlungsrecht in den Räumen des Klosters Sant'Agostino alla Zecca, wo früher der Kerker der *Vicaria* untergebracht war.³² Als seltener Akt der Gleichbehandlung von Adel und Volk wurde 1498 eine Einverständniserklärung unterzeichnet, die festlegte, *che con parità di diritto era dovuto sia dai nobili che dal popolo il giuramento di fedeltà al Re ed ai suoi reali successori in questo Regno*.³³

Im Stadtbild hat die vergleichsweise kurze aragonesische Epoche mit Ausnahme des prachtvollen Triumphbogens am Eingang von Castel Nuovo nur wenige Spuren hinterlassen.³⁴ Die weiträumigen Villen- bzw. Schlossanlagen *La Duchessa* und *Poggio Reale* sind heute völlig zerstört, sie zeugten jedoch von der ungeheuren Prachtentfaltung der Aragonesen.³⁵ Die stetig wachsende Bevölkerung stand dem Königshaus solidarisch

³⁰ Grundlegend zu Neapel unter aragonesischer Regentschaft PONTIERI 1974; D'AGOSTINO 1974; BEYER 2000; VITALE 2002.

³¹ CARACCILO 1504–18, S. 121–28.

³² Eher außergewöhnliche Ehre denn Zugeständnis gleicher Rechte und Pflichten war die Tatsache, dass bei der Krönung Federicos von Aragon 1496 in der Incoronata-Kirche mit Ludovico Folliero auch ein Vertreter des Volkes anwesend war; vgl. CASTELGUIDONE 1973, S. 92.

³³ CASTELGUIDONE 1973, S. 92.

³⁴ Zum Portal des Castel Nuovo HERSEY 1973; KRUFIT 1977; BEYER 2000, S. 13–61.

³⁵ Zu den Villen Alfons' I. vgl. BEYER 2000, S. 137–48.

gegenüber und verteidigte die Stadt zu deren Gunsten bei einem erneuten Vorstoß Karls VIII. von Frankreich.³⁶ Die unter den Anjou begonnene Feudalisierung wurde nach spanischem Muster fortgesetzt.

2.3. Neapel als spanisches Vizekönigreich (1503–1707)

Mit dem Ende der aragonesischen Erbfolge geriet Neapel erneut zwischen die spanischen und französischen Fronten, die ihre Ansprüche auf den Thron geltend machten. 1503 entschieden die Spanier den Konflikt zu ihren Gunsten und etablierten erstmals einen vizeköniglichen Hof in Stellvertretung der eigentlichen Souveräne Karl V. (1516–1565), Philipp II. (1565–1598), Philipp III. (1598–1621), Philipp IV. (1621–1665) und Karl II. (1665–1700).³⁷ Unter Karl V. wurde Neapel 1516 Teil des spanisch-habsburgischen Weltreichs und zu einem der wichtigsten kulturellen Zentren Europas. Umfassende urbanistische Veränderungen wurden unter dem Vizekönig Pedro da Toledo (1532–1553) in die Wege geleitet: Die Stadt breitete sich rasant über ihre Mauern hinweg aus, westlich der Altstadt entstand eine weite Nord-Süd-Achse, an deren westlicher Flanke die *Quartieri spagnoli* mit Unterkünften für die Soldaten der spanischen Besatzungsmacht angelegt wurden. Unter der Leitung Domenico Fontanas wurde die aufwendige Renovierung des Palazzo Reale als Sitz der Vizekönige abgeschlossen. Die Kunstlandschaft profitierte von dem nach dem *Sacco di Roma* (1527) einsetzenden Weggang zahlreicher römischer Künstler aus der Tiberstadt gen Süden ebenso wie von zahlreichen Ordensstiftungen nach dem Trienter Konzil und der Zuwanderung spanischer Künstler, die sich im Umkreis des vizeköniglichen Hofes in Neapel gute Auftragschancen erhofften.³⁸ Aus Madrid kamen die Bildhauer Ordoñez und Siloé, die gemeinsam mit norditalienischen und lokalen Künstlern wie Tommaso Malvito und Giovanni Marigliano die Dekorationen der Cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara und des Succorpo im Dom von Neapel ausführten. Die Ankunft Caravaggios im Jahre 1606 nahm nachhaltigen Einfluss auf die neapolitanische Malerei des 17. Jh., die mit Battistello Caracciolo (1570–1637), Jusepe Ribera (1588–1652) und Luca Giordano (1632–1705) ein Goldenes Zeitalter erleben sollte. Als Architekt sollte Cosimo Fanzago (1591–1678) schon bald

³⁶ Zu den Strategien des Königshauses, die Solidarität der Bevölkerung im Rekurs auf den neapolitanischen Parthenope-Mythos für sich zu gewinnen BEYER 2000, hier bes. S. 19f.

³⁷ Zu Neapel als spanisches Vizekönigreich: GALASSO 1970; D'AGOSTINO 1974; COLAPIETRA 1961.

³⁸ Zum Einfluss der spanischen Vizekönigenschaft auf das religiöse Leben in Neapel durch die Verbreitung spanischer Brauchtümer und Kulte, die auch die Wahl der Bildthemen nachhaltig beeinflusste, vgl. SCHÜTZE 2007.

nach seinem ersten neapolitanischen Auftrag in der Certosa di S. Martino beispiellosen Erfolg und im Folgenden ein wahres Auftragsmonopol für sich beanspruchen können.

Die Vizekönige, die im Durchschnitt nur über kurze Zeiträume von drei bis sechs Jahren in Neapel residierten, besaßen selbst kaum politischen Handlungsspielraum, sondern als kontrollierendes Organ vielmehr die Aufgabe, den Madrider Hof vor Ort zu repräsentieren, ihn im Bewusstsein der Bevölkerung zu manifestieren und die herrscherliche Autorität zu demonstrieren. Das Machtzentrum für Neapel, der *Consiglio di Stato* und der *Consiglio d'Italia*, wo über Lehensvergabe, Besetzung von Pfründen oder Wahl der Beamten entschieden wurde, verblieb in Madrid. In Neapel selbst konnten verschiedene politische Organe mehr oder weniger Einfluss auf die für das *Regno* wichtigen Entscheidungen nehmen. Dabei verfügten die den Vizekönig direkt beratenden spanischen und neapolitanischen Mitglieder des *Consiglio Collaterale* meist über eine juristische Ausbildung, entstammten aber nur in den seltensten Fällen dem neapolitanischen Hochadel.³⁹ Dieser hatte damit zwar kaum noch staatstragende Funktion, stellte jedoch durch seine Finanzkraft, auf die die Regenten insbesondere während des Dreißigjährigen Krieges angewiesen waren, und durch seine Funktion im Rahmen der städtischen Selbstverwaltung weiterhin eine beständige Herausforderung der Monarchie dar. Dabei trat die Aristokratie, die zwar in den jeweiligen *Seggi* hierarchisch organisiert war, dem spanischen Herrscherhaus gegenüber geschlossen auf.

Schon bald nach der Machtübernahme beriet man in Madrid über Strategien, den Einfluss der Aristokratie zu beschneiden. Der König versuchte den Machtanspruch der Adelsklasse dadurch zu begrenzen, indem er spanischen und hispanophilen Politikern und Feldherren großzügig Adelsprivilegien gewährte und dadurch Macht und Einfluss – selbstverständlich nicht ohne einen gleichzeitigen finanziellen Nutzen – auf eine größere Kopffzahl verteilte.⁴⁰ Da der gesellschaftliche Aufstieg auch in Neapel vor allem über die Nobilitierung führte, und es an zahlungswilligen Familien nicht mangelte, bildete sich bald die Adelsfraktion des sog. „neuen“ Adels heraus.⁴¹ Die für die volle Akzeptanz der Parvenüs entscheidende Aufnahme in eine der Adelskorporationen blieb jedoch in letzter Konsequenz dem Wohlwollen der jeweiligen *Seggi* und damit den Vertretern des alteingesessenen Adels vorbehalten. Dieser drängte seinerseits mit zunehmender

³⁹ Zu den verschiedenen Posten und Ämtern im Vizekönigreich COMPARATO 1974.

⁴⁰ BÜCHEL 2003, S. 203. Beispiele für die Verteilung von Privilegien u.a. bei SPAGNOLETTI 1996, S. 148–50; NOACK 1911, S. 13f.; DELILLE 1985, S. 64; NALDI 1994, S. 5–10. Das Prinzip der Nobilitierung höherer bürgerlicher Beamter war in späteren Zeiten auch in Alteuropa verbreitet, da höhere Regierungstätigkeit beinahe zwangsläufig mit einem Adelstitel verbunden sein musste; DILCHER 1990, S. 82.

⁴¹ Dabei gab es festgelegte „Preise“ für die jeweiligen Titel; vgl. *Relazione* 1597 (1863), S. 317.

Vehemenz aus der Provinz in die Stadt, um sich einerseits in seiner ganzen Pracht im Umkreis des Hofes zu repräsentieren, andererseits auch, um seine bedrohte Position im Gesellschaftsgefüge aktiv zu verteidigen.⁴² Der Absentismus und die damit verbundenen finanziellen Belastungen beschwor jedoch Krisen von häufig existentiellem Ausmaß herauf, die den bereits schwelenden Konflikt zwischen altem und neuem Adel zusätzlich verstärkten.⁴³ So ergab sich ein Kräftemessen um Vermögen und Prestige, bei dem sowohl der alte als auch der neue Adel um seine gesellschaftliche Stellung nachhaltig kämpfen musste.

Schwerer noch als die Konflikte zwischen den unterschiedlichen Adelsfraktionen wog jedoch im Neapel des 17. Jh. der sich zuspitzende Gegensatz zwischen Aristokratie und der übrigen, immer mehr verarmenden Bevölkerung. Die spanische Regentschaft hatte das Versammlungsrecht des *Seggio del Popolo* zunächst offiziell anerkannt.⁴⁴ 1522 wurden die *Capitoli per lo regimento della Piazza del Popolo* vom Vizekönig Charles de Lannoy bestätigt und das Volk gewann zunehmend an Selbstbewusstsein.⁴⁵ Trotzdem vergrößerte sich die Kluft zwischen den Volksgruppen zunehmend: Adel und Bürgertum bauten ihren Reichtum auf Kosten ihrer Untertanen auf.⁴⁶ Das Phänomen der *Lazzaroni*, der von Gelegenheitsarbeit lebenden und vom Hof nach dem antiken *panem et circenses*-Prinzip bei Laune gehaltenen Volksmassen, erstaunte jeden zeitgenössischen Neapel-Besucher und beherrschte bei stetig zunehmender Bevölkerungszahl und -dichte das Stadtbild. Nur zögernd entwickelte sich – anders als in anderen westeuropäischen Großstädten – eine bürgerliche Mittelschicht und Neapel verlor allmählich den Anschluss an Entwicklungen, wie sie sich in dieser Zeit in Frankreich oder England vollzogen.⁴⁷

Mehrmals wurde das spanische Vizekönigreich zum Schauplatz von Massenrevolten, bei denen immer das Missverhältnis der unterschiedlichen sozialen Gruppen sowie die

⁴² Zum Wesen der höfischen Gesellschaft des 16. Jh. grundlegend BÜCHEL 2003, S. 203–19. Vgl. PEDIO 1971; SPAGNOLETTI 1988, Bd. 2, S. 375–90; AJELLO 1999. Den Typus des Höflings hat Giambattista Basile in seinem *Pentamerone* charakterisiert: *Seta d'oro profonde; se mangia, gli fan vento, e perfino il pitale egli ha d'argento*; BASILE 1924, S. 114. Über den Zustrom des Adels aus den Provinzen in die Stadt LABROT 1979; BENIGNO 2001, S. 395f.

⁴³ Bereits 1640 waren rund die Hälfte der 1580 bestehenden Fürstentümer dem finanziellen Ruin zum Opfer gefallen; NOACK 1911, S. 54–83; vgl. BÜCHEL 2003, S. 215. Zur Urbanisierung des italienischen Südens vgl. VISCEGLIA 1993, S. 820f., 828f.; VISCEGLIA 1998, S. 41.

⁴⁴ TOFFANIN 1956, S. 20.

⁴⁵ Dieses neu gewonnene Selbstbewusstsein drückte das Volk nach außen durch die Abwandlung ihres Wappens aus: das ehemals schwarze P für Popolo auf rot-goldenem Grund wurde durch ein C für Civitas ersetzt; vgl. CASTELGUIDONE 1973, S. 95.

⁴⁶ MUSI 1997, S. 57–78. Über die soziale Realität zur Zeit der spanischen Vizekönige aus der zeitgenössischen Sicht vgl. DORIA 1973, S. 65–68.

⁴⁷ RICHTER 2005, S. 31.

wirtschaftliche Ausbeutung durch die Machthaber angeprangert wurden.⁴⁸ Die dramatischste unter diesen vollzog sich innerhalb von zehn Tagen im Juli des Jahres 1647 mit dem sog. Masaniello-Aufstand. Das ursprüngliche Aufbegehren des Volkes mit seinem selbsternannten *Capitano generale del Popolo*, Masaniello, gegen eine neu erlassene Obststeuer nutzte das Stadtpatriziat mit seinem Wortführer Giulio Genoino zur Forderung einer neuen Machtverteilung in der städtischen Verwaltung.⁴⁹ Masaniello, der einstige Held, wurde schließlich von seinen eigenen Anhängern im Dom von Neapel enthauptet und damit zum Sinnbild der dramatischen Gegensätze in Neapel und der politischen Insurrektion in ganz Europa.⁵⁰

Parallel zu den politischen Unruhen führten Überbevölkerung, Korruption, Seuchen und Naturkatastrophen im 17. Jh. zu einem kontinuierlichen Abstieg Neapels. Der Vesuvausbruch im Jahre 1631 sowie eine verheerende Pestepidemie im Jahr 1656, bei der sich die Bevölkerungszahl nach Schätzungen mindestens halbierte, führten dazu, dass sich Neapel erst unter der Herrschaft des letzten spanischen Königs Philipp V. Bourbon (1700–07) langsam erholte.⁵¹ Neapel war somit in den Jahren der spanischen Vizeregentenschaft eine Stadt politischer Unruhen und sozialer Gegensätze, die sich zwischen unvorstellbarer Prachtentfaltung einerseits und grenzenloser Armut andererseits bewegten.

2.4. Die Regentschaft der österreichischen Habsburger (1707–1734)

Erst der spanische Erbfolgekrieg führte zu einem weiteren Dynastiewechsel, bei dem Neapel jedoch den Status eines Vizekönigreichs behalten sollte.⁵² 1707 übernahmen die

⁴⁸ 1585 kam es zu einer ersten Revolte, als die sechs *Eletti* den Preis für Brot deutlich erhöhen wollten, nachdem sie zuvor eine große Menge Getreide nach Spanien zu einem günstigen Preis hatten ausführen lassen. Die *Eletti*, jene fünf Vertreter des Adels sowie einer des Volkes, waren zum Teil selbst Grundbesitzer, die sich an dieser Entscheidung bereichern konnten. Der Vizekönig hatte den Einfluss des Volkes bereits kurze Zeit vorher eingeschränkt, indem dieser nicht mehr frei gewählt, sondern von ihm aus sechs vorgeschlagenen Kandidaten ausgewählt wurde. Dies berührte auch die wesentliche Forderung des Volkes nach gleichrangiger Stimmenverteilung von Adels- und Volksvertretern in der Stadtverwaltung; vgl. PESENDORFER 1998, S. 71f.; vgl. D'AGOSTINO 1972; VILLARI 1967.

⁴⁹ MUSI 1989; MUSI 1997, S. 57–78.

⁵⁰ RICHTER 2005, S. 39.

⁵¹ DA MOLIN 1995, S. 62f. Zur politischen und sozialen Situation nach dem Masaniello-Aufstand grundlegend GALASSO 1976, S. 46.

⁵² Karl II. hatte in seinem Testament den erst achtzehnjährigen Philipp von Bourbon, den Enkel Ludwig XIV. und Maria Teresias, als Erbe für die spanische Krone und damit auch als neuen Regenten über die italienischen Besitzungen eingesetzt. Erneut wurde der österreichische Zweig der Habsburger in der Erbfolge nicht berücksichtigt, womit sich der damalige österreichische

österreichischen Habsburger die Herrschaft und schickten mit dem Grafen Georg Adam von Martinitz ihren ersten Vizekönig nach Süditalien.⁵³ Das Ende des spanischen Regimes in Neapel führte zu einer bemerkenswerten Abwanderung von hohen spanischen Justizbeamten, die sich mit Philipp V. solidarisierten und diesem nach Madrid folgten. Infolgedessen war Martinitz gezwungen, neue Minister zu ernennen und griff zur Regierungsbildung vor allem auf Kandidaten aus der Anwaltskammer zurück.⁵⁴ Durch die Berufung der *togati*, den mit der Toga öffentlicher Ämter Bekleideten, kam es zu einer Aufwertung des bürgerlichen Juristen- bzw. Zivilstandes (*ceto civile*) und damit zu der bis dahin vielleicht einschneidendsten Umwälzung des gesellschaftlichen Gefüges im Laufe der neapolitanischen Geschichte überhaupt.⁵⁵ Der Kaiser und die österreichischen Vizekönige förderten das intellektuelle Leben und besonders die philosophischen Wissenschaften nachhaltig, zu deren herausragenden Persönlichkeiten Gian Battista Vico und Pietro Giannone zählten.⁵⁶ Auch für Künstler galt es, sich rasch den Ansprüchen der potentiellen neuen Auftraggeber anzupassen. Am trefflichsten gelang dies Francesco Solimena (1657–1747), der nicht nur für monumentale Aufträge im sakralen Raum wie der Freskierung der Sakristeien von S. Paolo Maggiore (1689) und S. Domenico Maggiore (1709) oder dem Heliodor-Fresko des Gesù Nuovo (1725), sondern auch von den österreichischen Vizekönigen für Porträts und Historienbilder für ihre Paläste in Neapel und Wien verpflichtet wurde.⁵⁷ Mit beispielloser Innovation eroberte zu Beginn des 18. Jh. Ferdinando Sanfelice (1675–1748) die architektonische Bühne. Seine gewundenen Treppenhäuser der Paläste Sanfelice, dello Spagnuolo und Serra di Cassano gehören zu den wenigen Zeugnissen *nicht vom Hof importierter Kunst, die Neapel hervorgebracht hat*.⁵⁸

Kaiser Leopold I. nicht kampflos zufrieden gab. Zum spanischen Erbfolgekrieg in den Jahren 1700–1707 und seinen Auswirkungen für Neapel vgl. LANDAU 1885; SPAGNOLETTI 2004.

⁵³ Die Amtszeit der österreichischen Vizekönige währte im Schnitt nicht länger als zwei Jahre. Aufgrund einer längeren Amtszeit hervorzuheben sind die Grafen Wirich Philipp Lorenz von Daun (1713–1719), Kardinal Michael Friedrich von Althann (1722–1728) sowie Aloys Thomas Raimund von Harrach (1728–1733). Zur Regentschaft der österreichischen Habsburger in Neapel grundlegend BENEDIKT 1927; RICUPERATI 1972; DI VITTORIO 1973; GARMS CORNIDES 1993.

⁵⁴ VILLANI 1993, S. 35. Zur damaligen Zusammensetzung des *Consiglio Collaterale* vgl. CAMMISA 1984, S. 235.

⁵⁵ Einer der bedeutendsten *togati* dieser Zeit war der Rechtsanwalt und Lehrer Pietro Giannones, Gaetano Argento (1661–1730). Zur Bedeutung Argentos vgl. ZANGARI 1922; GENCARELLI 1962, S. 122–25. Eine zeitgenössische Quelle zum Selbstverständnis und zur Definition des Zivilstandes liefert DE ANDREA 1990.

⁵⁶ Zu Gian Battista Vico vgl. CIRILLO 2000.

⁵⁷ Zu Francesco Solimena grundlegend BOLOGNA 1958. Zum Heliodor-Fresko SPINOSA 1994, zu seinen Werken im Auftrag der österreichischen Vizekönige BOLOGNA 1993.

⁵⁸ THOENES 1971, S. 24. Zu Ferdinando Sanfelice DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1743), S. 639–59; WARD 1988; MUZZI CAVALLO 1982, S. 219–30; BLUNT 1975, S. 129–55; CAMPANELLI 1996, S. 727–29; RIZZO 1999.

Detailforschungen zur Wirtschaftsgeschichte des österreichischen Vizekönigreichs haben hervor gebracht, dass während der kurzen österreichischen Regentschaft in Neapel wichtige Reformen und Reformversuche auf dem Gebiet der Wirtschaft- und Finanzpolitik unternommen wurden, auch wenn dabei letztendlich vor allem fiskalische Erwägungen im Vordergrund standen und der Eindruck von Rückständigkeit und Elend dabei nicht überwunden werden konnte.⁵⁹ Ein zentrales Ziel der österreichischen Reformen war die Eindämmung des päpstlichen Einflusses, die gleichzeitig eine stärkere Autonomie der Verwaltungsgremien der Stadt zur Folge haben sollte.⁶⁰ Zwar versuchten die Vizekönige, gegen das Feudalsystem und die Unterdrückung der Landbevölkerung durch die Feudalherren anzugehen, doch war man nicht nur in finanzieller Hinsicht nach wie vor auf das aristokratische Wohlwollen angewiesen, und dies um so mehr, seit der städtische Adel unter der Federführung Tiberio Carafas zu einem wichtigen Befürworter der Reformbemühungen geworden war.⁶¹ Zahlreiche Anträge von Vizekönigen zur Aufnahme in die Adelskorporationen zeugen einerseits von einer Solidarisierung der Machthaber mit der lokalen Aristokratie, lassen andererseits jedoch auch das Bestreben erkennen, deren Einfluss in den Verwaltungsorganen nachhaltig zu schwächen.⁶² Eine umfassende Landreform, bei der viele Feudalherren große Teile ihrer Besitztümer verloren, verstärkte die anhaltende Landflucht und ließ die Adeligen in ihre Stadtpaläste übersiedeln, um durch lokale Präsenz in direkter Nähe zum Herrscherhaus und den politischen Entscheidungsträgern ihr Mitspracherecht geltend zu machen.

Im Neapel unter österreichischer Herrschaft waren die unterschiedlichen sozialen Gruppen noch weit davon entfernt, eine schichtübergreifende neapolitanische oder gar italienische Identität auszubilden, und das antagonistische Ringen zwischen Aristokratie und Volk brachte nach wie vor keinen Sieger hervor.⁶³ Jedoch entwickelte sich unter österreichischer Herrschaft der bürgerliche Zivilstand zu einer ernstzunehmenden

⁵⁹ DI VITTORIO 1969.

⁶⁰ Die grundsätzliche Offenheit der Österreicher gegenüber Reformen und der Emanzipation von Rom zeigte die Protektion Pietro Giannones durch Karl VI. Giannone lieferte mit seiner *Istoria civile del regno di Napoli* 1720 den wohl kritischsten Vorstoß gegen die gesellschaftliche Situation in Neapel und die römische Kurie und konnte mit Hilfe Althanns 1723 nach Wien fliehen. Vgl. BENEDIKT 1927, S. 299.

⁶¹ Der Adel besaß daher weiterhin in den meisten Fällen Immunität, und angestrebte Prozesse gegen Mitglieder des Hochadels wie Antonio di Sangro oder Ottavio Piccolomini endeten mit Freispruch oder Begnadigung; vgl. BENEDIKT 1927, S. 283.

⁶² DI SANGRO 1896, S. 9: Für den *Seggio di Montagna* ist nach 1708 u.a. die Aufnahme der Vizekönige Althann und Daun verzeichnet.

⁶³ VILLANI 1993, S. 39.

politischen Klasse, die als deutliche Konkurrenz zur traditionellen Adelsmacht in Erscheinung trat.

2.5. Die Bourbonen (1734–1799)

1734 endete die Regentschaft der Österreicher in Neapel, nachdem der *Mezzogiorno* im österreichisch-französischen Krieg erneut zum Spielball der Mächte geworden war. Im Vorfrieden von Wien (1735) wurden Neapel und Sizilien den spanischen Bourbonen als Sekundogenitur zugesprochen.⁶⁴ Die Herrschaft Karls III. von Bourbon, einem Sohn Philipps V. und Elisabetta Farneses, beendete den Status Neapels als Vizekönigreich und sollte zu einer der glanzvollsten Phasen der neapolitanischen Geschichte werden.⁶⁵

Karl III. verfolgte eine Politik des aufgeklärten Absolutismus und setzte mit Bernardo Tanucci (1734–76) eine herausragende intellektuelle Persönlichkeit als Premierminister ein.⁶⁶ Er begrenzte den Einfluss der Kirche und unterstützte den freien Handel zur Förderung der Wirtschaft. Weiterhin trieb er den sich bereits von den Österreichern vorbereiteten Wandel des gesellschaftlichen Lebens in der Stadt deutlich voran und ließ öffentliche Bauten und Anlagen wie das Teatro San Carlo, den Albergo dei Poveri oder die Villa Reale errichten, die das Stadtbild nachhaltig veränderten. Groß angelegte Restaurierungs- und Umbauarbeiten sowie der Bau der Schlösser von Capodimonte und Caserta in der Folgezeit legen ein beeindruckendes Zeugnis herrschaftlicher Repräsentation und des kulturellen und wirtschaftlichen Aufschwungs ab. Durch die Gründung der Nationalbibliothek und des Archäologischen Museums förderte er das intellektuelle Leben, das bislang der privilegierten Oberschicht vorbehalten war. Durch weitere Landreformen entstand eine wirtschaftliche Mittelklasse. Die Berufung eines von den baronalen Gerichtshöfen unabhängigen juristischen Organs (*iureconsultus*), das den Bürgern Rechtsrat erteilte, war richtungsweisend, um die Missstände der feudalen Gerichtsbarkeit einzudämmen und zugleich die Macht der Aristokratie weiter zu beschneiden. Der Aufstieg des Bürgertums minderte zunehmend die Bedeutung der traditionsreichen neapolitanischen Aristokratie und gipfelte 1799 in dem Ausruf der Republik.

Trotz ihres stetigen Machtverlustes pflegte die Aristokratie wie in den Jahrhunderten zuvor das Leben in großem Stil: *Der Hauptcharakterzug des Adels ist die Liebe zum Glanz, den*

⁶⁴ RICHTER 2005, S. 46.

⁶⁵ Zu bourbonischen Herrschaft in Neapel grundlegend ACTON 1956; AJELLO 1972, S. 459–717.

⁶⁶ Zur Figur Bernardo Tanuccis vgl. *Tanucci* 1986; DELLE DONNE ROBERTAZZI 2004.

man durch Größe der Titel, durch Menge der Bediensteten und durch Pracht der Equipagen zu behaupten sucht.⁶⁷ Ein Adelsprädikat war noch immer unverzichtbar, da er die Grundlage gesellschaftlicher Macht und das sichtbare Zeichen sozialen Aufstiegs darstellte. Nicht Arbeit, sondern Aufwand schuf Ansehen. Diese Teilhabe war nur möglich, wenn man sich durch entsprechende Lebensführung und Repräsentation als Mitglied der städtischen Oberschicht darstellen konnte. Wie ehemals führte der einzige Weg zur Verwertung erworbener Reichtümer und zur Machtteilhabe für das neapolitanische Bürgertum über den Erwerb eines Adelstitels oder ein Amt im Staatsapparat.⁶⁸ Dabei hatte der regelrechte Ausverkauf an Titeln und Ämtern inzwischen eine Abwertung der singulären Auszeichnung zur Folge:

Die Titel des Grafen oder Marchese sind für die herrschende Eitelkeit desselben nicht hinreichend; man will durchaus Fürst oder Herzog sein, daher diese beiden hohen Titel auch dem grössten Teile der Adeligen eigen ist. Durch diese Gemeinheit verlieren sie viel von ihrem Wert, und man würde Unrecht tun, sie mit den Fürsten und Herzögen anderer Länder in eine Klasse zu setzen, da diese hochtönenden Titel hier eigentlich nichts mehr bedeuten als was an den Höfen von Berlin, Dresden und in anderen Residenzstädten in Norddeutschland ein jeder Edelmann ist.⁶⁹

Zahlreiche Reisende aus ganz Europa strömten während der *Grand Tour* an den Vesuv. In gleichem Maße, wie einerseits die landschaftliche Schönheit des Golfs von Neapel in überschwänglicher Bewunderung gepriesen wurde, bewertete man das Gebaren des Adels äußerst kritisch. Dass das Wetteifern um öffentliche Repräsentation die finanziellen Verhältnisse der Aristokratie oft überstieg und zu einer Verflachung der einst noblen Sitten führte, schilderte Friedrich Münter in seiner Reisebeschreibung aus den Jahren 1785–86, die an dieser Stelle Abschluss und Ausblick bilden soll:

Neapel ist der Sitz des Königs und der Regierung; alle Collegien und die vornehmsten Staatsbediensteten sind also hier vereinigt. [...] Der Luxus des Adels, besonders in dem was zur äusserlichen Pracht gehört, Equipagen, Bedienten u.f.w. übersteigt alle Vorstellung. Der niedere Adel, die Beisitzer in den Collegien und Tribunalen, so wie die reicheren Kaufleute und Advokaten wollen jenem nicht nachstehen. Sie leben daher alle mit einer Verschwendung, die ihre Kräfte weit übersteigt und daraus folgt wieder, theils, dass viele, um ihre einmal angefangene Lebensart fortsetzen zu können, unredlich in ihrer Amtsverwaltung werden, theils auch dass wenige sich jung verheirathen; wodurch denn die Sitten übermässig verderbt werden. Die erwachsenen Mädchen, zum Luxus erzogen, können an keine Ehe denken, wenn nicht der Mann beträchtliches Vermögen oder ansehnliche jährliche Einkünfte hat. [...] Man findet auch oft unter den neapolitanischen Edelleuten Beispiele von Unwissenheit und Einfalt, die alle Vorstellung

⁶⁷ STEGMANN 1789, Bd. 1, S. 142.

⁶⁸ KUFEKE 1999, S. 87f. Ablehnung von Aufnahmeanträgen – selbst bei Verwandten von längst eingeschriebenen Familien – für eine vermeintliche Exklusivität sorgte; vgl. DEL BAGNO 1985, S. 377–99.

⁶⁹ ARCHENHOLZ 1785 (1993), S. 361.

II. Status und Statuswandel des neapolitanischen Adels (1380-1799)

übertreffen. Viele können nicht einmal ihren eigenen Namen schreiben; und man wird in Neapel bald damit fertig diejenigen zu zählen, die Männer von Cultur und Einsichten sind.[...] Unter den Advokaten und Geschäftsmännern ist weit mehr Kultur und wissenschaftliche Kenntnis.⁷⁰

Anhand der folgenden Analyse der Kapellen Brancaccio, Pignatelli und Sansevero soll beispielhaft erörtert werden, in wie weit sich in den Stiftungs- und Ausstattungsiniciativen der Adelsfamilien der gesellschaftliche Wandel des Adelsstandes widerspiegelt, der von der fast uneingeschränkten Macht im 14. und 15. Jh. bis hin zu den beinahe grotesk wirkenden Versuchen reichte, an den ursprünglichen Status im 18. Jh. durch überbordende Repräsentation anzuknüpfen.

⁷⁰ MÜNTER 1790, S. 12–14.

*Questo solo è un gran Teatro della Gloria
ed insieme un Accademia del Cielo
aperta agli Eredi del sangue Brancaccio,
ove son tanti Maestri, che loro insegnano santità,
quanti si adorano fra queste mura de lor grandi Antenati.*

(Tommaso Strozzi, *Orazione funerale*, Neapel 1675)

III. S. ANGELO A NILO –

DIE FAMILIENKAPELLE DER BRANCACCIO IN NEAPEL

S. Angelo a Nilo ist die größte Grab- und Familienkapelle der Familie Brancaccio in Neapel, die 1427 zusammen mit einem Hospiz von Kardinal Rainaldo Brancaccio gestiftet wurde (Abb. 4, 5). Sein Grabmal der Florentiner Bildhauer Donatello und Michelozzo ist bis heute der Hauptziehungspunkt der Kapelle geblieben. Doch wird eine Reduzierung der Ausstattung auf das monumentale Denkmal, wie es in den Beschreibungen der meisten Guiden des 18. und 19. Jh. zu lesen ist, der Kapelle nicht gerecht, die gerade durch ihre kontinuierliche Ausstattung seitens einer Familie über Jahrhunderte hinweg eine für Neapel typische Sonderform familiärer Repräsentation widerspiegelt.

1573 wurde Marco Pino mit der Anfertigung eines Altarbildes mit der Darstellung des hl. Michael beauftragt, das als eines seiner Hauptwerke in Neapel anzusehen ist. Zu Beginn des 17. Jh. ließen die Brancaccio eine große Seitenkapelle erbauen, die der hl. Candida geweiht und mit einem Carlo Sellitto zugeschriebenen Altarbild der Heiligen ausgestattet wurde. 1686 erging sodann der Auftrag an die neapolitanischen Bildhauer Pietro und Bartolomeo Ghetti zur Errichtung eines monumentalen Kenotaphen zu Ehren der Kardinäle Stefano und Francesco Maria Brancaccio, von denen der letztgenannte dem Hospiz und der Kapelle von S. Angelo bei seinem Tod im Jahr 1675 seine umfassende römische Bibliothek vermacht hatte. Die Stiftung der Bibliothek bildete auch den Anlass zu einem umfassenden Erweiterungs- und Restaurierungsvorhaben, das eine Vergrößerung des Baus sowie eine durchgängige Stuckdekoration des Innenraums vorsah, die dem über dreihundert Jahre additiv ausgestatteten Bau ein homogenes, geschlossenes Erscheinungsbild geben sollte.

Roberto di Stefano legte 1964 die bislang einzige monografische Studie zu S. Angelo a Nilo vor.⁷¹ Einzelne Ausstattungsstücke wie Donatellos großes Kardinalsgrabmal oder Marco Pinos Altarbild wurden in den entsprechenden Künstlermonografien und –

⁷¹ DI STEFANO/SANTORO 1964, S. 12–24.

katalogen weitgehend unabhängig vom Gesamtkomplex der Kapelle behandelt.⁷² Die Architektur des im 18. Jh. renovierten Baus untersuchte ausführlich Giosi Amirante in ihrer grundlegenden Studie zum Architekten Arcangelo Guglielmelli.⁷³ Nahezu sämtliche Neapelbeschreibungen verzeichnen die Brancaccio-Kapelle und stellen damit das wichtigste Quellenmaterial dar, auch wenn die Beschreibungen der Kapelle meist auf einzelne Elemente der Ausstattung reduziert bleiben und daher kaum einen umfassenden Blick auf das Gesamtensemble erlauben.⁷⁴

Das folgende Kapitel stellt die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kapelle von der Stiftung bis zu ihrer letzten Neuausstattung zu Beginn des 18. Jh. in chronologischer Ordnung dar und bezieht erstmals Dokumente aus dem bislang für die Öffentlichkeit unzugänglichen Kapellenarchiv ein.⁷⁵ Nach einer Charakterisierung der Familie Brancaccio und ihres Werdegangs in Neapel, deren Fokus auf die wichtigsten Persönlichkeiten beschränkt bleibt, werden die Vorbedingungen der Stiftung sowie ihre rechtlichen Formalitäten erörtert. Hier stehen die Person des Stifters, die Wahl des Bauplatzes sowie die formale Konstitution der Stiftung selbst im Vordergrund. Ausgehend von einer Rekonstruktion des Ursprungsbaus folgt, beginnend mit Donatellos Stiftergrabmal, die Analyse der einzelnen Bauphasen und Ausstattungsstücke, die sowohl die konkrete Familiensituation als auch den zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext in Neapel berücksichtigt.

1. Die Familie Brancaccio

1.1. Ursprung und Aufstieg in Neapel

Die Brancaccio gehörten in Neapel zu den traditionsreichen Adelsfamilien, die bis zur Machtübernahme der Anjou in der zweiten Hälfte des 13. Jh. die Stadt regierten.⁷⁶ Dabei

⁷² Zu Donatellos Kardinalsgrabmal MORISANI 1964, S. 3–21; LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 53–127. Zu Marco Pino grundlegend *Marco Pino* 2003; zum Altarbild in *S. Angelo a Nilo* Kat.-Nr. A 33, S. 266f.

⁷³ AMIRANTE 1990.

⁷⁴ DE STEFANO 1560, fol. 33r; D'ENGENIO CARACCILOLO 1623, S. 260–62; SARNELLI 1685, S. 196f.; SARNELLI 1688, S. 236–38; CELANO 1692, Bd. 3, S. 616; SARNELLI 1697, S. 194f.; PARRINO 1725, S. 138–39; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2 (1788), S. 41–47; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2., S. 616–27; CEVA GRIMALDI 1857, S. 258; GALANTE 1872, S. 228–30.

⁷⁵ Das Archiv befindet sich in der Neuordnung und wurde bislang nicht systematisch katalogisiert. Es enthält v.a. administrative Dokumente zur Kirchengeschichte in den Jahren von 1420 bis 1809.

⁷⁶ Die ausführlichste Untersuchung zur Familiengeschichte von RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 1–640. vgl. auch MAZZELLA 1601, S. 690; CANDIDA GONZAGA 1875–83, Bd. 1 (1875), S. 134–39.

war es weniger der Glanz einer einzelnen herausragenden Persönlichkeit, sondern vor allem eine kontinuierliche Anhäufung von gleichbleibend hohen Ämtern sowohl am päpstlichen Hof als auch im Umkreis des neapolitanischen Herrscherhauses, die für eine konstante Positionierung der Familie in höchsten Adelskreisen sorgte. So beschrieb der Chronist Scipione Mazzella die Familie Brancaccio bereits 1601 folgendermaßen:

*Sono i Brancacci, famiglia copiosissima d'houmini, [...] la qual casa fu sempre in grandissima stima appresso de i Rè, e da quelli furono così nelle cose civili, come militari honoratamente tenuti occupati, perilche acquistarono non solo nome di valorosi Capitani aco hebbero molte castella per ricompensa de i loro servitii. Paolo Brancaccio havendo mostrato la grandezza del valor suo, hebbe dal Rè Ladislao il contado di Nocera. Martio Brancaccio essendosi mostrato fidelissimo del Rè Ferdinando, fu creato Conte di Noia.*⁷⁷

Die Vermutungen über die Herkunft der Familie Brancaccio in Neapel sind zahlreich. Caracciolo (1626) nimmt eine Siedlung der Familie auf neapolitanischem Gebiet bereits im 7. Jh. n. Chr. an und nennt Gregorio Brancaccio in seiner Vita des sorrentinischen Stadtpatrons Antonino im Zusammenhang mit der erfolgreichen Verteidigung der Stadt gegen die Sarazenen.⁷⁸ Aufgrund der Herleitung des Namens Brancaccio gibt Borrelli (1633) dagegen in seiner Auflistung neapolitanischer Adelsfamilien den hl. Pancratius als Stammvater der Familie an, dessen Sohn Vespullo mit seinen drei Söhnen Leo, Barnaba und Sergio im 9. Jh. n. Chr. nach Neapel gekommen sei.⁷⁹ Die Brancaccio selbst beriefen sich spätestens seit 1429 auf den sorrentinischen Bischof Bacolus (4. Jh. n. Chr.) als ihren frühen Vorfahren, den auch Ughelli in den Viten der sorrentinischen Bischöfe und Erzbischöfe der neapolitanischen Familie zuordnet: *Fama est et constans a patribus derivata traditio Baculum ex generosa vetustaque Brancaccia gente natum esse.*⁸⁰ Seit dem späten 16. Jh. fand die Rückführung des Brancaccio-Stammbaums auf zwei namensgleiche, lokale Heilige,

⁷⁷ MAZZELLA 1601, S. 690. Für den Stammbaum vgl. Anhang A.1.

⁷⁸ CARACCILOLO 1626, S. 62 u. 71: *Gregorius Brancatius civili decreto in exilium Syrrantum relegaretur, qui unum ex Sarracenis in praelio captum, et iam baptizatum secum duxit. Iste verò Gregorius est multo antiquior Vespullo illo quem Marchesius et Mazzella primum Brancatiorum nominant.*

⁷⁹ BORRELLI 1633, S. 120: *Vispullus Pancratii filius anno X'ri faré nongentesimo valde locuplex tribus aum filiis Neapolim venit Domumque. [...] Exstat, huius testamentum vidi rudibus litteris Langobardis, adeo temporis iniuria attritis, ut vix pauca ex eo percipi potuerint, preter textatoris, ac trium eius filiorum nomina quorum primus Barnaba, Secundus Leo, tertius Sergius appellatus est.* Ebenfalls VILLANI (1844), Bd. 1, S. 127, stellt einen Bezug zwischen Pancratius und der Familie Brancaccio her und bezieht sich dabei auf das ehemals nach jenem Heiligen benannte Stadttor Porta Brancatio in Florenz. Zur verwandtschaftlichen Beziehung der florentinischen und der neapolitanischen Brancaccio vgl. S. 33, Anm. 98.

⁸⁰ UGHELLI 1717–22, Bd. 6 (1720), Sp. 603–7; *Memoria sul Cognome, Patria ed Epoca di S. Bacolo, Vescovo di Sorrento (1429)*, AB, Registro dei Documenti, Titoli e Pergamene dell'Archivio di S. Angelo a Nilo, fol. 5. Filippo Anastasio, Erzbischof von Sorrent, berichtet im ersten Band seiner *Lucubrationes* vom Fund einiger Marmortafeln in der dem Heiligen geweihten Kirche S. Felice e Bacolo, aus denen die Abstammung der Familie hervorginge; ANASTASIO 1731, Bd. 1, S. 304. Die Akten des hl. Bacolus ausschnittsweise bei RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 119, Anm. 7.

die hl. Candida d. Ä. und die hl. Candida d. J., breite Akzeptanz.⁸¹ Dass es sich hierbei vermutlich um eine von der Familie selbst konstruierte Abstammungslegende handelte, die zu einem zentralen Motiv der familiären Repräsentation in der Kapelle genutzt wurde, wird ein zentraler Aspekt der nachfolgenden Untersuchung sein (Kap. III.4.2.)

Urkundlich nachzuweisen sind die Brancaccio in Neapel seit dem 10. Jh. mit ihrem damaligen Familienoberhaupt Gregorio Brancaccio, der in frühen Quellen bereits als *ragguardevole* bezeichnet wurde.⁸² Zu Beginn des 13. Jh. spaltete sich die Familie in die späteren Hauptzweige der Glivoli und der Imbriachi auf.⁸³ Spätestens seit dieser Zeit gehörten die Brancaccio offiziell der Adelsgemeinschaft des *Seggio di Nilo* an.

Unter der Herrschaft der Anjou bekleideten Mitglieder der Familie Brancaccio wiederholt den Posten des *Magister Hostiarius*, des obersten Majordomus am königlichen Hof.⁸⁴ Sarro Brancaccio hielt als Konsul der *Repubblica napoletana* gemeinsam mit Binello Capece und Baldassare Giovine das höchste Amt im Stadtgeschehen inne, gleichzeitig gehörte Marino Brancaccio II. als enger Vertrauter des Königs Ladislaus zu den reichsten und mächtigsten Feudalherren, die zum *servizio militare* für den Krieg im Heiligen Land unter Wilhelm dem Guten verpflichtet wurden.⁸⁵ Konstant positionierten sich die Brancaccio auch am aragonesischen Königshof sowie im Umfeld der vizeköniglichen Vertreter der spanischen Habsburger im 15. und späten 16. Jh., selten jedoch reichten ihre Karrieren über die Grenzen des neapolitanischen Königreichs hinaus. Erst zu Beginn des 17. Jh. ist ein deutlicher Prestigegewinn zu verzeichnen, als Mitglieder der Familie gleichzeitig Ämter auf allen für die neapolitanische Aristokratie bedeutenden Karriereebenen – in der Heeresführung, am vizeköniglichen Hof in Neapel sowie am päpstlichem Hof in Rom – einnahmen: Tiberio und Lelio Brancaccio zählten zu den tapfersten Feldherren des *Regno* und engsten Vertrauten Philipps IV., Carlo Brancaccio (gest. 1656)

⁸¹ Vgl. Kap. III.4.2. sowie CHIOCCARELLO 1643, S. 7; CARACCILOLO 1645, S. 106; MAZZOCHI 1753, S. 63, 76; *Acta Sanctorum*, Sep. II, Dies 4; CELANO 1692, Bd. 3, S. 616; SICOLA 1696, S. 345; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 617, 901; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 105–16.

⁸² Für ein bereits hohes Ansehen der Familie spricht auch die Bezeichnung Marino Brancaccios als *Domino* bzw. *Signore* im Jahr 1133; Testament des Stefano Inferno (9. August 1133), zit. nach RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 141. Zu Marino Brancaccio vgl. ZAPPERI 1971, S. 790–93.

⁸³ RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 159. Darüber hinaus gibt es zwei weitere Zweige, die der Marchesi di Cereste und der Duchi di Villars, die vornehmlich in Frankreich angesiedelt waren. Zur französischen Linie der Brancaccio ALDIMARI 1691, S. 30.

⁸⁴ Filippo und Landolfo Brancaccio bekleideten im 14. Jh. den Posten des Majordomus am Hof König Roberts. Zu Landolfo vgl. UGHELLI 1717–22, Bd. 1 (1717), Sp. 490; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 170ff. Zu den Aufgaben des *Magister Hostiarius* vgl. VINCENTI 1607, S. 68.

⁸⁵ FILANGIERI DI CANDIDA, Dokumente, Tagebuch. Nach RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 158, handelte es sich um einen Versorgungsdienst, mit dem die Truppen des Königs im Heiligen Land bedient wurden. Dazu beschäftigten die Brancaccio 15 *servientes* und 8 *militi*.

machte sich als *Jureconsultus* und ab 1646 als *Regio Consigliere* im politischen Geschehen während der Wirren des Masaniello-Aufstandes von 1647 verdient.⁸⁶ Carlos Bruder Francesco Maria wurde 1634 von Urban VIII. zum Kardinal kreiert und etablierte die Familie nach langer Abstinenz endlich erneut am päpstlichen Hof, nachdem die letzte Kardinalskreation eines Brancaccio, nämlich Rainaldos, des Stifters von S. Angelo a Nilo, zu diesem Zeitpunkt bereits rund 250 Jahre zurücklag. Insgesamt wurden sieben Mitglieder der Domus Brancaccia zwischen dem späten 13. und dem späten 17. Jh. zu Kardinälen kreiert: Landolfo (Kreation 1294 durch Coelestin V.), Rainaldo (1385 durch Urban VI.), Niccolò (1409 durch Clemens VII.), Tommaso (1411 durch Johannes XXIII.), Ludovico (1408 durch Gregor XII.), Francesco Maria (1634 durch Urban VIII.) und Stefano (1681 durch Innozenz XI.). Sie bildeten damit eine Ahnenreihe, die, wie zu zeigen sein wird, für die spätere Repräsentation der Familie in ihrer Kapelle von besonderer Bedeutung werden sollte.⁸⁷

Als Feudalherren spielten die Brancaccio im Vergleich zu vielen anderen Vertretern des neapolitanischen Adels eine eher untergeordnete Rolle, obwohl sie aufgrund einer geschickten Heiratspolitik über zahlreiche, jedoch kleinere Ländereien in ganz Süditalien verfügten. Sie besaßen u.a. 45 Baronien, acht Grafschaften sowie acht Herzog- und drei Fürstentümer.⁸⁸ Das Wappen der Brancaccio zeigt vier goldenen Löwentatzen auf blauem Grund (Abb. 6).

1.2. Der Besitz der Brancaccio in Neapel

In Neapel besaßen die Brancaccio verschiedene Paläste und Privatkapellen, die von Mitgliedern unterschiedlicher Familienzweige genutzt wurden und heute teilweise nur

⁸⁶ Zu Carlo Brancaccio RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 234ff.; ESCH 1971, S. 767–69. Zu Carlos Vermittlerrolle zwischen Volk und Adel TOPPI 1659, Bd. 2, S. 364. Sein Palast befand sich nahe der *Guglia di S. Gennaro* in der Nähe des Doms; vgl. BULIFON 1693–98, Bd. 3 (1698), S. 71.

⁸⁷ EUBEL 1913–23, Bd. 1 (1913), S. 12, 25, 31, 33, Bd. 4 (1935), S. 23, Bd. 5 (1952), S. 11; vgl. WEBER 1999–2002, Bd. 3 (2001), S. 103–19 sowie die Internetseite <http://www.fiu.edu/~mirandas/consistories-xi.htm> und Kap. III.7.3.

⁸⁸ *Baronien*: Accadia, Acquaviva, Alfano, Altavilla, Amendola, Boiano, Bonati, Candovino, Casignano, Casilli, Cassano, Ceglie, Celenza, Cellinara, Colledomenico, Filraone, Grumo, Lavello, Leognano, Loriano, Melito, Montefredano, Monteleone, Orta, Ponte, Roccabalsorano, Roccaddevandro, Roccaguglielma, Salandra, Sancipriano, Sangiorgio, Sanmarzano, Sannicola alla strada, Sansovino, Santerasma, Sansossio, Sellani, Serpino, Sorbo, Squinzano, Stramone, Summonte, Tortora, Trentola, Vignacastrense. *Grafschaften*: Agnano, Bivona, Campagna, Castiglione, Nocera, Noia, Nusci, Oricchio. *Herzogtümer*: Cagnano, Castelnuovo, Castellagnone, Castelluccio, Castronuovo, Lustro, Pontelandolfo, Sanraffaele. *Fürstentümer*: Ruffano, Triggiano, Carpino. CANDIDA GONZAGA 1875, Bd. 1, S. 135.

durch schriftliche Quellen überliefert sind.⁸⁹ Die Kapellen in S. Domenico Maggiore, dem Dom und im Gesù Vecchio werden an entsprechender Stelle im Folgenden in die Diskussion eingebracht.

Im 14. Jh. bewohnte Giovanello Brancaccio (gest. vor 1360), *Regio Giustiziere* von Bari und Otranto, einen Palast zwischen der Via San Sebastiano und der heutigen Via Benedetto Croce, in direkter Nachbarschaft des damaligen Palazzo Venezia.⁹⁰ Der von D’Aloe publizierte *Catalogo di tutti gli edifizj sacri della città di Napoli e suoi sobborghi* aus dem Archiv von San Giorgio ad Forum führt des weiteren eine Kapelle San Nicola auf, *cappella beneficiale sita dentro il palazzo del quondam D. Antonio Brancaccio in uno certo vicolo o sia cortile a’ lato della porta grande della chiesa di S.M. di Monte Vergine*.⁹¹ Dabei handelt es sich um einen kleinen Kapellenbau im Hof eines Palastes in der heutigen Via Paladino, der sich ehemals im Besitz Antonio Brancaccios (gest. um 1545) befand, dem damaligen *Maestro Razionale della Zecca* und *Capitano Regio* von Pozzuoli (Abb. 7). Beide Paläste blieben offenbar nur kurzfristig in Familienbesitz und sind von der Forschung nur in Verbindung mit ihren späteren Besitzern beachtet worden.

Der Stamm- und Familiensitz der Brancaccio war der an die Kirche S. Angelo a Nilo angrenzende Palast, in dessen Räumen später die Biblioteca Brancacciana untergebracht wurde (Abb. 8–10). Der Palast bildete mit dem angrenzenden Hospital und der Kapelle einen Komplex, der zum Zentrum der familiären Repräsentation der Brancaccio in Neapel

⁸⁹ Neben den Familienkapellen sind die Brancaccio durch einzelne Grabmäler in verschiedenen neapolitanischen Kirchen repräsentiert: Im Chor von Monteoliveto befindet sich das Grabmal Niccolò Brancaccios, gest. 1577; vgl. *Monteoliveto* 1999, S. 64 u.106 (Anm. 114) sowie die Inschrift im Anhang C.10. In den Nischen rechts und links des Eingangsportals von S. Maria delle Grazie a Caponapoli befinden sich Teile des Grabmals des *Jureconsulto* Fabrizio Brancaccio (gest. 1576) und seiner Eltern Ferrante Brancaccio und Giovanna Scorziata, das Geronimo d’Auria und Michelangelo Naccherino zugeschrieben wird; vgl. KUHLEMANN 1999, S. 210f. (mit Bibliografie) und Anhang C.9. Zu Santa Maria delle Grazie a Caponapoli vgl. SOLIMENE 1934; PADIGLIONE 1826. Ein Grabmal Scipione Brancaccios befindet sich in den Katakomben von San Gaudioso; TCI 2001, S. 376. Ricca zitiert ein Dokument, nach dem 1439 Marino Brancaccio die Kirche San Giovanni a Mare gestiftet haben soll; vgl. RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 181 und Anhang C.11.

⁹⁰ In einem Dokument, mit dem König Ladislaus von Anjou-Durazzo 1412 dem Dogen Michele Steno einen Palast in Neapel überließ, wurde dessen Lage *iuxta hospicium Joannelli Branchacii dicti Guallarella* beschrieben. 1512 wurde der Bau vom Bernardino Sanseverino di Bisignano, 1606 von Tommaso Filomarino della Rocca angekauft, von dem er seinen heutigen Namen erhielt. Im Auftrag der Filomarino schuf Ferdinando Sanfelice zu Beginn des 17. Jh. das monumentale Bogenportal. Vgl. CROCE 1921, S. 173–74; DE ROSE 2001, S. 89; vgl. Kap. IV.4.4.

⁹¹ Zum Palazzo Brancaccio und der Kapelle S. Nicola vgl. *Napoli* 2002–08, Bd. 2 (2003), S. 98; D’ALOE 1883, S. 703; STRAZZULLO 1995, S. 173. *S. Nicola vicino S.S. Giovanni e Paolo dentro le case che furono de Antonio Brancazzo* war eine der 164 Kapellen, die im Zuge der Neuordnung der neapolitanischen Pfarreien durch Erzbischof Annibale di Capua 1590 zerstört wurden; ASDN, *Relazione dello stato della Chiesa di Napoli fatta dal can. Agnello Russo in nome dell’arcivescovo Mons. Annibale di Capua pro visitatione ad limina Apostolorum*, Fasc. 1, Bd. 1, foll. 110r.–113r.

wurde. Die Baugeschichte des Palastes ist nur bruchstückhaft überliefert, dürfte jedoch mit der Stiftung der Kapelle von S. Angelo in direktem Zusammenhang stehen, deren Ablauf das folgende Kapitel gewidmet ist.

2. Die Stiftung des Kardinals Rainaldo Brancaccio (1426–1428)

2.1. Der Stifter Rainaldo Brancaccio

Rainaldo Brancaccio wurde um 1360 als Sohn von Paolo Brancaccio und Mariella Seripando in Neapel geboren. Der *Mezzogiorno* befand sich zu diesem Zeitpunkt seit über einhundert Jahren unter der Herrschaft der Anjou, und in den einzelnen *Seggi* hatte sich bereits das dichte Netz adeliger Verwandtschaft gewoben.⁹² Zahlreich wie nie zuvor waren Angehörige der hohen neapolitanischen Aristokratie unter dem aus Neapel stammenden Papst Urban VI. Prignano an den päpstlichen Hof in Rom gelangt, unter ihnen auch Rainaldo Brancaccio.

Die überraschende Wahl Urbans VI. und dessen politisches Taktieren führte zunächst zu einem Abrücken der Kardinäle und löste 1378 schließlich das Große Abendländische Schisma aus. Urban VI. sah sich gezwungen, neue Kardinäle zu benennen. Da die Florentiner noch unter Interdikt standen, lag in dieser prekären Situation nichts näher, als auf die machtbewusste neapolitanische Aristokratie zurückzugreifen, die sich durch eine engmaschige Heiratspolitik zu einer kompakten Einheit verbunden hatte und so in toto als Verwandtschaft zählen musste. Mit Rainaldo verband den Papst, dessen Mutter eine Brancaccio war, sogar eine echte Blutsverwandtschaft. So erklärt sich, dass bei der ersten Promotion am 18. September 1378 sieben von 25, bei der letzten Promotion im Jahr 1384 sogar fünf von neun Kardinalsanwärtern aus Neapel stammten, darunter auch Rainaldo Brancaccio, der in noch jungem Alter zum Kardinaldiakon mit dem Titel von San Vito in Macello berufen wurde.⁹³

⁹² Zu Kardinal Rainaldo Brancaccio GIRGENSOHN 1971, S. 797–99 (mit ausführlicher Bibliografie); vgl. CIACONIUS 1677, Bd. 2, Sp. 662f.; UGHELLI 1717–22, Bd. 1 (1717), Sp. 492; PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 4 (1851), S. 192–94; MAZIO 1845, S. 296–314 u. 321–339; FEDELE 1905, S. 179–212; EUBEL 1913–23, Bd. 1 (1913), S. 25f., 31f., 123, 388 u. 473, Bd. 2 (1914), S. 3, 5; ZÄHRINGER 1935, S. 311 u. 322.

⁹³ VON NIEHEIM 1536 (1890), S. 81. Nach Cron. Siculum erfolgte die Kreation dagegen erst am 17. Dezember 1385. Das irrierte Datum ist möglicherweise bedingt durch die erst spätere Einkleidung in Genua; vgl. PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 4 (1851), S. 193. Zu Rainaldos Titelkirche San Vito in Macello vgl. einführend BUCHOWIECKI, Bd. 4 (1997), S. 227–40, mit ausführlicher Bibliografie.

Mit der Kreation Rainaldos trat der Name Brancaccio erstmals auch außerhalb Neapels ins öffentliche Rampenlicht. Gleichzeitig platzierten sich weitere Familienmitglieder in den sich während des Großen Abendländischen Schismas gegenüberstehenden Parteien des Papstes und des neapolitanischen Königshauses – Niccolò Brancaccio als Kardinal in Avignon, Pietro Brancaccio ab 1381 als Gouverneur von Spoleto, Carlo als *consanguineus noster* des Papstes zunächst als Rektor der Kirchenprovinz Campania-Marittima und später als päpstlicher Gesandter in Lucca, Florenz und Pavia –, so dass sie an der Beilegung des Konfliktes keinen geringen Anteil hatten und in der Folgezeit gebührend gefördert wurden.⁹⁴

Als Dekan des Kardinalskollegiums übergab Rainaldo 1406 Papst Gregor XII. bei dessen Krönung in St. Peter die neue Tiara, gehörte jedoch seit spätestens 1408 zu dessen entschiedenen Gegnern. Mit der Mehrheit der Kardinäle fiel er von ihm ab und verließ Rom 1408, um sich in Pisa über die Einberufung eines Konzils (1409) zu beraten. Von Pisa aus pflegte Rainaldo weiterhin seine Beziehungen nach Neapel und gewann 1412 König Ladislaus von Anjou-Durazzo für Johannes XXIII. Cossa als Gegenpapst und die Pisaner Obödienz. Noch im gleichen Jahr wurde Rainaldo zum Erzpriester von S. Maria Maggiore in Rom ernannt.⁹⁵

⁹⁴ Niccolò Brancaccio, *Uditore di ruota*, wurde 1367 von Urban V. der Bischofssitz Bari übergeben, bevor er von Gregor XI. nach Cosenza versetzt wurde. Er war ein enger Vertrauter Johannes I. und Anhänger von Clemens VII., der ihn zum Kardinalpriester von S. Marco erhob. Später wechselte er die Seiten und wurde 1409 von Alexander V. zum legitimen Kardinal an der römischen Kurie anerkannt. Er starb 1412 in Florenz und wurde in S. Maria Novella begraben; vgl. CIACONIUS 1677, Bd. 2, Sp. 676. Tommaso Brancaccio, 1405 von Innozenz VII. zum Bischof von Tricarico berufen, wurde 1411 von Johannes XXIII. zum Kardinalpriester von S. Giovanni e Paolo ernannt. Er starb in Rom und wurde wahrscheinlich in S. Angelo a Nilo in Neapel begraben; vgl. CIACONIUS 1677, Bd. 2, Sp. 803; UGHELLI 1717–22, Bd. 1 (1717), Sp. 269, Bd. 7 (1921), Sp. 644; MORONI 1840–79, Bd. 6 (1840), S. 91ff. Der Zwist zwischen Papst und neapolitanischem Königshaus eskalierte, als die Kardinäle in Fondi mit der Unterstützung Johannes I. in einer neuen Konklave Clemens VII. zum Gegenpapst gewählt hatten. Johanna war daraufhin von Urban VI. abgesetzt worden und nach Frankreich geflohen. Nach dem Tod Ludwigs von Anjou, der den vom Papst eingesetzten Karl von Durazzo in einem Handstreich vom neapolitanischen Thron stürzen wollte, übernahm dessen Frau Königin Maria die Geschicke für den noch minderjährigen Ludwig II. von Anjou. Die Brancaccio blieben dem angiovinischen Königshaus treu und wurden für ihre Loyalität belohnt: 1389 wurde der gesamte Besitz Francesco Prignano, dem Nepoten des geschmähten Prignano-Papstes – *tutt'i beni stabili e burgensatici siti in qualsiasi parte del Regno* – per Diplom der Königin Maria auf Feulo Brancaccio, einem Cousin Rainaldos, übertragen; *Sommario* 1889, S. 21. 1399 wurde die Auseinandersetzung um den Thron von Neapel durch die energische Unterstützung Bonifaz' IX. schließlich zu Gunsten Ladislaus' von Durazzo entschieden. Grundlegend zur Rolle der Brancaccio zur Zeit des Großen Schismas und der politischen Situation in Neapel in diesen Jahren ESCH 1972, S. 713–800. Zur Rolle Carlo Brancaccios während des Schismas vgl. ESCH 1971, S. 767–69; SOUCHON 1898, Bd. 1, S. 284.

⁹⁵ Er wurde damit Nachfolger des ebenfalls aus Neapel stammenden Kardinals Enrico Minutolo; EUBEL 1913–23, Bd. 1 (1913), S. 25 u. 497; TACCONE-GALLUCCI 1911, S. 56. Mit Papst Johannes

Rainaldo blieb dem Cossa-Papst ebenso wie dessen Nachfolger auf dem päpstlichen Thron, Martin V. (1417–1431), treu ergeben. Er folgte dem neuen Papst im Jahr nach dessen Inthronisation nach Florenz, begleitete ihn bei seinen *visitationes* und assistierte bei den Messfeiern.⁹⁶ Während seines anderthalbjährigen Aufenthalts in Florenz logierte Rainaldo, so berichtet Bartolommeo di Michele del Corazzo in seinen Tagebüchern, *nel Fondaccio, in casa... Brancaccio*.⁹⁷ Dass Rainaldo über einen so langen Zeitraum Gast im Hause eines Florentiner Brancacci war, spricht durchaus für eine häufig angezeifelte verwandtschaftliche Beziehung beider Sippen.⁹⁸ Als Rainaldo schließlich nach Rom zurückkehrte, hatten Besetzungen, Plünderungen und Revolten in Folge der Kirchenspaltung ihre Spuren hinterlassen. In einer Bulle vom 28. November 1423 beauftragte Martin V. die Kardinäle Orsini, Fillastre und Brancaccio zusammen mit den Bischöfen von Adria und Trani, eine Begutachtung der römischen Kirchen vorzunehmen und über ihren Zustand kritisch zu berichten.⁹⁹ Als Mitglied dieser Kommission war Rainaldo anschließend mit der Restaurierung *di alcune Basiliche primarie di quella Dominante che minacciavan ruina*¹⁰⁰ betraut. Möglicherweise nahm er sich dabei vor allem der Restaurierung jener Kirchen an, die er später in seinem Testament mit einem Erbteil bedenken sollte.¹⁰¹ In einer zweiten Bulle forderte Martin die Kardinäle auf, insbesondere ihre Titularkirchen zu restaurieren bzw. neu auszustatten.¹⁰² Über konkrete Stiftungsinitiativen

XXIII. verband Rainaldo bald auch eine familiäre Verbindung, nachdem die Schwester des Papstes ein Mitglied der Familie Brancaccio geheiratet hatte. Der aus dieser Ehe hervorgegangene Sohn Tommaso Brancaccio, seit 1405 Bischof von Tricarico, wurde 1412 zum Kardinal kreiert; vgl. LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 61.

⁹⁶ Für eine ausführliche Beschreibung einer Messfeier am Ostersonntag 1418 in S. Maria Novella vgl. *Historia* 1439, Sp. 960ff.

⁹⁷ *Historia* 1439, Sp. 969. Der Brief des Giovanni Bindi vom 19. April 1419 zit. nach LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 62. Meller hat versucht, die Ikonografie der Cappella Brancacci in S. Maria del Carmine in Florenz als Bezug zur wohlthätigen Stiftung unseres Kardinals in Neapel zu sehen; MELLER 1960–61, S. 273–76.

⁹⁸ Eine direkte Blutsverwandtschaft mit der florentinischen Familie Brancacci, den Stiftern der gleichnamigen Kapelle in S. Maria del Carmine, ist anhand der Stammbäume nicht überzeugend nachzuweisen, allerdings wies Beck auf die enge Freundschaft zwischen Donatello und Masaccio hin, jenen beiden Künstlern, an die die neapolitanischen respektive florentinischen Brancaccio prestigeträchtige Aufträge vergaben; BECK 1987, S. 1, Anm. 2.

⁹⁹ PLATINA 1612, S. 410–21; zu den Visitationen CANTELORI 1641, S. 17.

¹⁰⁰ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 619.

¹⁰¹ Dies waren namentlich S. Maria Maggiore mit 35 Florinen, S. Maria in Trastevere mit 25, das Ospedale von S. Spirito in Sassia mit 20 Florinen. S. Giovanni in Laterano erhielt 25, San Sisto 15 Florinen. S. Saba sollte 15 Florinen für ein neues Missale erhalten, die Titelkirche des Kardinals, S. Vito in Macello, 25 Florinen für verschiedene anfallende Arbeiten. S. Sabina, dem Hauptsitz der Dominikaner, hinterließ Rainaldo 25 Florinen. Das Testament in SNSP, Miscellanea, Ms. B.8, Vol. 26, foll. 58r.–61v.; vgl. LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, Appendix B, S. 293f. und Anhang B.1.

¹⁰² Wie Anm. 99.

Rainaldos in Rom ist jedoch bislang nichts bekannt. In Neapel ließ Rainaldo eine Kapelle zu Seiten des Oratoriums SS. Elena und Costantino bei S. Agostino alla Zecca für den Orden der *Disciplinati della Croce* errichten, deren Prokurator er ab 1420 war.¹⁰³

Als Mitglied der *Segnatura*, dem obersten kirchlichen Gericht, das über sämtliche kirchenrechtliche Anklagen entschied, muss der Kardinal über eine fundierte juristische Ausbildung, in seiner Funktion als Berater des Papstes in theologischen Fragen zusätzlich über umfassende theologische und humanistische Kenntnisse verfügt haben.¹⁰⁴ Über seinen römischen Haushalt ist wenig bekannt. Offenbar bewohnte er nicht den Palast seiner Titelkirche S. Vito in Macello, sondern logierte zeitlebens im Palast neben Santa Maria in Trastevere, die ihm Innozenz der VII. als Benefizium *in commendam* überlassen hatte.¹⁰⁵ Zu seiner *famiglia* gehörten seine Brüder Ponello und Filippo, die beide vor Rainaldo verstarben.¹⁰⁶ Rainaldo starb am 27. März 1427 in Rom.¹⁰⁷ Als Universalerben wurden seine Neffen Giovanello, Paolo und Fusco, die Söhne seines Bruders Filippo, eingesetzt, die damit den größten Anteil des Vermögens sowie Teile der Palastausstattung erbten.¹⁰⁸

¹⁰³ Vgl. D'ALOE 1883, S. 148f.; *Napoli* 2002–08, Bd. 2 (2003), S. 204ff. SUMMONTE 1601–43, Bd. 2 (1601), S. 540–41, gibt für den Neubau der Kapelle S. Croce ein Datum um 1407 an, AMBRASI 1969, S. 571, Anm. 15, hingegen 1420. Über den Umfang der Stiftung Rainaldos vgl. FRANCIOSI 1936, S. 79f.

¹⁰⁴ Rainaldo wurde in juristischen Fragen von seinen Sekretären Paolo della Valle und Aloisio Mutiliano beraten. Einer der aufsehenerregendsten Prozesse unter der Leitung Brancaccios war der gegen Onorati Caetani, Graf von Fondi, im Jahr 1399. Vgl. MAZIO 1845.

¹⁰⁵ Sein Einkommen bezog der Kardinal vor allem aus zahlreichen weiteren Benefizien in Italien, Frankreich und England. Darüberhinaus gab es für die Kardinäle außerordentliche Einnahmen. So stellte z.B. Bonifaz IX. 1389 eine Summe aus seinem ehemaligen Kardinalseinkommen bereit, um diese unter den Kardinälen, die ihn erwählt hatten, aufzuteilen, vgl. BAUMGARTEN 1898, S. 189, 232–33; LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 66–68.

¹⁰⁶ Über Ponello sind keine näheren Informationen bekannt. Filippo starb 1423 und hinterließ dem Kardinal in seinem Testament ein Haus in der Contrada della Sellaria in Neapel. Des Weiteren wünschte er, in der Familienkapelle von S. Domenico Maggiore begraben zu werden. Das Testament Filippus wurde 1423 im römischen Palast des Kardinals durch dessen Notar Pietro Schoeme ausgestellt; eine Kopie des Testaments in AB, Incartamenti 43, *Cappella sotto il nome di S. Andrea nella Chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli*, o. Folio-Angabe. Rainaldo selbst verfügte in seinem Testament, dass die Körper seiner Brüder zusammen mit seinen eigenen sterblichen Überresten nach Neapel gebracht werden sollten. So ist zu erklären, dass das von Filippo gewünschte Begräbnis in S. Domenico bis 1427 noch nicht stattgefunden hatte.

¹⁰⁷ Pietro Caracciolo an Martin V.: *Raynaldus Brancatius Neapolitanus Urbani VI. Cardinalis, hujus Ecclesiae perpetuus Administrator a Martino V. anno 1418, moritur Romae anno 1427. Corpus Neapolim translatum in Ecclesia S. Angeli ad Nidum a se fundata iacet in nobili marmoreo tumulo*, FRANCHI 1746, S. XXIX, Anm. (b).

¹⁰⁸ Zu Giovanello Brancaccio vgl. RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 604. Dieser scheint die Laufbahn an der Kurie später verlassen und geheiratet zu haben. Zu Fusco und Paolo Brancaccio RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 604f. Vgl. LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 76. Paolo erbte nach dem Tod Rainaldos dessen Weinkeller, der erst kurz zuvor mit *vina greca*, dem seinerzeit edelsten Wein,

Die meiste Zeit seines Lebens verbrachte der Kardinal außerhalb Neapels im direkten Umkreis des Papstes. Was ihn dennoch zur Stiftung einer Familienkapelle in Neapel veranlasste und inwiefern sich seine römische Karriere in der neapolitanischen Stiftung widerspiegeln sollte, sind zentrale Fragen des folgenden Kapitels.

2.2. Vorbedingungen: Die Kapellen der Brancaccio in S. Domenico Maggiore

In Rom hatte Rainaldo unserer Kenntnis nach keine eigene Kapelle besessen, die sich als repräsentativer Stiftungsort geeignet hätte. In Neapel verfügten die Brancaccio dagegen bereits zu Lebzeiten des Kardinals über mehrere Familienkapellen in S. Domenico Maggiore. Dennoch entschloss sich Rainaldo zur Stiftung und Neugründung einer Kapelle und eines Hospitals in direkter Nachbarschaft an der Piazza Nilo. Gehörten die Kapellenpatronate in S. Domenico möglicherweise einem anderen Familienzweig oder entsprachen die Kapellen nicht den Anforderungen des Kardinals zur Sicherung seiner Memoria?

Der Besitz von Kapellenpatronaten in S. Domenico Maggiore scheint für die adeligen Mitglieder des *Seggio di Nilo* beinahe obligatorisch gewesen zu sein.¹⁰⁹ Noch in seinem Testament hatte Rainaldo Brancaccio die anhaltende Verbundenheit seiner Familie mit den Dominikanern bekräftigt, deren Protektor er spätestens seit 1403 und bis zu seinem Tod war.¹¹⁰ Tatsächlich muss davon ausgegangen werden, dass die Brancaccio über mindestens zwei, vermutlich sogar vier Familienkapellen in S. Domenico Maggiore verfügten, die teilweise parallel von unterschiedlichen Familienzweigen genutzt wurden: die Kapellen S. Domenico (ehemals S. Giacinto), S. Sebastiano, S. Maria Magdalena und S. Raimondo di Penaforte (ehemals S. Andrea) (Abb. 11).

gefüllt worden war, sowie 1000 Florinen als Mitgift für dessen Tochter. Sein bestes Vieh vermachte Rainaldo seinem päpstlichen Gönner Martin V. Die Bibliothek erbte Rainaldos Cousin Andrea Brancaccio.

¹⁰⁹ Zur Verteilung der Kapellenpatronate in Neapel VISCEGLIA 1982, S. 538–614. Als Alternative zur Stiftung einer Kapelle in der Hauptkirche des *Seggio* kam in Neapel nur der Dom selbst in Frage, wo auch Rainaldos neapolitanischer Amtsvorgänger als Titelnachfolger von S. Maria Maggiore, Arrigo Minutolo, in einer der Chorkapellen des Doms eine beeindruckende Familienrepräsentanz hatte errichten lassen. Zur Kapelle der Minutolo vgl. DE LA VILLE SUR-YLLON 1895, S. 113–16; RICCIARDI 2000, S. 2–10. Zu Arrigos Baldachingrabmal von Antonio Baboccio (1412) vgl. BOCK 2001a, S. 52–60. Zu den Fresken der Kapelle vgl. BOREA 1962b, S. 11–22.

¹¹⁰ LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 294. Die Verbundenheit der Brancaccio mit den Dominikanern reicht bis ins 13. Jh. zurück. Bereits 1246 war Fra Giovanni Battista Brancaccio Rektor des Hospitals der Vorgängerkirche S. Angelo a Morfisa und nahm eine Stiftung zur Einrichtung eines neuen Konventgartens vor; AB, Registro dei Documenti, *Titoli e Pergamene dell'Archivio di S. Angelo a Nilo*, fol. C.

Dem Hauptschiff von S. Domenico zur Piazza vorgelagert ist ein Rudiment des mittelalterlichen Vorgängerbaus S. Angelo a Morfisa. Für die rechte der beiden Kapellen, die dem hl. Dominikus geweiht war, bezeugt ein Wappen im Scheitel des Kreuzrippengewölbes das einstige Patronat der Familie Brancaccio.¹¹¹ In der Kapelle sind die Grabmäler des Pietro (gest. 1338) (Abb. 12) und der Giovanella Brancaccio (Abb. 13) an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort erhalten. Nach Ricca wurde 1545 Antonio Brancaccio in der *Cappella di San Sebastiano, fondata da madama Drusia Brancaccio* begraben.¹¹² Drusia (gest. 1519) war die Tochter von Sarro Brancaccio aus dem Familienzweig der Imbriachi und Nonne im Dominikanerkloster gewesen und stiftete spätestens 1504, nach der Errichtung der Kapelle, ein Triptychon einer Madonna mit Kind und den Rahmenfiguren der hll. Jakob und Markus (Abb. 14). Das Bild benennt inschriftlich die Stifterin und wird in den Umkreis der Gebrüder Donzelli eingeordnet.¹¹³ Ein Grabstein, der ihrem im Heer Alfons von Kalabriens 1478 gefallenen Vater Sarro gewidmet war und weitere Informationen über die Stiftung der Kapelle hätte liefern können, ist heute verloren.¹¹⁴ Auch die der hl. Maria Magdalena geweihte erste Kapelle des rechten Seitenschiffs befand sich ehemals im Besitz der Brancaccio.¹¹⁵ Hier befanden sich die Grabmäler von Bartolommeo Brancaccio, dem Erzbischof von Trani (gest. 1341, Abb. 15), dessen Bruder Tommaso Brancaccio (gest. 1345, Abb. 16), sowie seinem Neffen Buffilo Brancaccio (gest. 1332), die später in die Dominikus-Kapelle versetzt wurden.¹¹⁶

Schließlich gehörte eine der prächtigsten Kapellen in S. Domenico mit dem Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des Apostels Andreas, des Evangelisten Johannes und der Maria Magdalena der Familie Brancaccio (Abb. 17). Im unteren Teil der Hauptszene der Fresken ist wiederholt das Löwentatzenwappen sowie zahlreiche weitere Attribute

¹¹¹ Das Kapellenpatronat befand sich im Besitz der Brancaccio, bis diese es 1494 an Michele Gesualdo übergaben, der die Kapelle restaurieren ließ; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 561.

¹¹² RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 340.

¹¹³ Zum Triptychon ROHLFS 1910, S. 145. Inschrift bei D'ENGENIO CARACCILOLO 1623, S. 281.

¹¹⁴ ROHLFS 1910, S. 145; vgl. Anhang C.1.

¹¹⁵ Zu den Patronatsverhältnissen vgl. VITALE 1993b, S. 96ff.

¹¹⁶ Für die verwandtschaftlichen Beziehungen vgl. Anhang A.1. Zum Grabmal des Bartolommeo Brancaccio, dessen Front von sieben Figuren im flachen Relief geziert wird, bei denen es sich möglicherweise um Angehörigen der Familie Brancaccio handelt, vgl. PACE 2000, S. 47f. Bartolomeo (gest. 1341), der zum Familienzweig der Glivoli gehörte, war Diakon des Doms von Neapel, seit 1328 Erzbischof von Trani, sowie 1332 zusammen mit Fra Guizzardo Vizekanzler des Regno; vgl. RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 161 (s. auch Anhang A.1.). Zum Grabmal des Tommaso Brancaccio vgl. MICHALSKY 2006, S. 494ff. Für die Inschriften an den Grabmälern des Bartolommeo und des Tommaso Brancaccio s. Anhang C.2–3.

eingeschrieben, die auf einen Kardinalsstatus verweisen.¹¹⁷ Mit der Einordnung des Zyklus in den Umkreis des Pietro Cavallino (ca. 1250–1330), liegt es nahe, in dem ersten Brancaccio-Kardinal Landolfo (Neapel um 1250 – Avignon 1312) den Stifter der Andreaskapelle zu erkennen. Im Konflikt zwischen Bonifaz VIII. und Philipp dem Schönen hatte Landolfo zu den Kritikern des Papstes gehört und war nach dessen Tod der französisch-freundlichen Kurie nach Avignon gefolgt.¹¹⁸ Dort hatte er vor seinem Tod eine Kapelle zu Ehren des Erzengels in der Kathedrale Notre Dames des Doms gestiftet, in der er begraben wurde. Der Weggang Landolfos aus Neapel zwischen 1309 und 1311 bildete damit für die Datierung der Kapelle einen *terminus ante quem*, der gut mit dem Aufenthalt Cavallinis in Neapel 1308/09 zu vereinbaren ist. Die Kapelle wurde in der Folgezeit vorwiegend von dem Familienzweig der Glivoli genutzt, bis das Patronat vor 1385 an die Familie Gattola überging.¹¹⁹ Für unseren Zusammenhang von besonderer Bedeutung ist, dass wahrscheinlich im Jahr 1386, ein Jahr nach seiner Kreation zum Kardinal, der spätere Stifter von *S. Angelo a Nilo*, Rainaldo Brancaccio, erneut das Kapellenpatronat aus dem Besitz der kinderlos gebliebenen Perrona Gattola übernahm.¹²⁰ In diesem Jahr erhielt die Kapelle das zusätzliche Patrozinium des hl. Vito, das auf die römische Titelkirche Rainaldos verweist. In der Zeit von 1406 bis 1426 nahm Rainaldo mehrere Schenkungen an die Kapelle vor.¹²¹ Mochten die übrigen Kapellen auch Mitgliedern anderer Familienzweige vorbehalten gewesen sein, diese war es definitiv nicht, gehörte sie doch dem Kardinal selbst, wie dem Testament von Alfonso Brancaccio aus dem Jahr 1612 ausdrücklich zu entnehmen ist: [...] *ordino che la nostra cappella di S. Andrea dentro la Chiesa di S. Domenico [...] si conservi in memoria del signor Cardinale Rainaldo*

¹¹⁷ Zum Freskenzyklus der Kapelle des hl. Andreas BOLOGNA 1969, S. 118–26; LEONE DE CASTRIS 1986, S. 239–49; TOMEI 2000, S. 130–32.

¹¹⁸ Zu Landolfo Brancaccio vgl. WALTER 1971, S. 784–85; HOFMANN 1935, S. 26, 37, 39, 42; BOASE 1933, ad Indicem; BALUZIUS 1928, ad Indicem; *Acta Aragonensia*, ad Indicem; CARDELLA 1792–97, Bd. 2 (1793), S. 45f.; CIACONIUS 1677, Bd. 2, Sp. 291f.

¹¹⁹ PERROTTA 1830, S. 68ff.

¹²⁰ Zu den Patronatsverhältnissen der Andreaskapelle VOLPICELLA 1846, Bd. 2.1, S. 212; VALLE 1854, S. 113–124; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 504f.; VITALE 1993b, S. 96f. Die entsprechenden Dokumente ehemals in ASN, *Regia Commissione dei titoli di nobiltà del Regno delle Due Sicilie. Sedile di Nido. Reintegrazione dei Brancaccio. Relazione sulle cappelle di S. Domenico Maggiore* (heute verloren). Ricca zitierte ein Testament vom 5. März 1385, in dem Perrona Gattola ein Begräbnis sowie die Lesung einer wöchentlichen Messe *in cappella ipsius testatrix et antecessorum suorum sistenti in dicta ecclesia sub vocabulo S. ti Andree* wünschte; RICCA 1856–60, Bd. 5 (1879), S. 535, Anm. 712. Weitere Dokumente zur Cappella di S. Andrea in AB, Incartamenti 43, *Cappella sotto il nome di S. Andrea nella Chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli*.

¹²¹ Eine Kopie der Schenkungsurkunde in AB, Registro dei Documenti, *Titoli e Pergamene di S. Angelo a Nilo*, Anno 1406, fol. F. Die Urkunde zitiert bei RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 533f.

*Brancaccio Fundatore della detta Cappella.*¹²² Grundsätzlich wäre die Kapelle damit als Grablege für Rainaldo durchaus in Frage gekommen. Dennoch entschloss sich der Kardinal zur Stiftung von S. Angelo a Nilo, obwohl die Kapelle in S. Domenico auch weiterhin als Grablege genutzt wurde.¹²³ Was also war der Zweck der neuen Stiftung?

2.3. Bauplatz, Stiftungsvereinbarung und rechtliche Struktur der Stiftung

Rainaldo stiftete mit S. Angelo a Nilo eine sowohl in verwaltungsrechtlicher als auch in räumlicher Hinsicht selbständige Kapelle, und hierin liegt wohl der ebenso offensichtliche wie grundlegende Unterschied zur Struktur der bereits vorhandenen Seitenschiff- oder Querhauskapellen. Als Bauplatz wählte er die Piazza Nilo, an die das verlassene Hospital der ehemals unter Laienpatronat stehenden Kirche S. Andrea a Nilo angrenzte, dessen Um- und Wiederaufbau er als wohltätige Geste in seine Stiftung einbezog.

1426 begann Rainaldo zunächst, Häuser und Land in und um Neapel für seine Stiftung anzukaufen.¹²⁴ Seine Prokuratoren für diese Geschäfte waren Paolo Brancaccio und Artusio Pappacoda, letzterer einer der wichtigsten Figuren im politischen Geschehen Neapels im späten 14. und frühen 15. Jh., der weit reichende Kontakte zu König Ladislaus und dessen Frau Johanna II. pflegte.¹²⁵ Der prominente Bauplatz an der Piazza Nilo, dort, wo Federico II. den Grundstein für die neapolitanische Universität gelegt hatte, und wo sich die antike Nilstatue befand, lag in direkter Nachbarschaft zum sowohl weltlichen als auch kirchlichen Zentrum des *Seggio* – dem Versammlungsort der Adelsvertreter einerseits sowie ihrer Hauptkirche S. Domenico Maggiore andererseits.¹²⁶ Die Piazza Nilo lag verkehrsgünstig als zentraler Ort an der nord-südlichen Hauptachse der Stadt, der heutigen Via S. Biagio dei Librai. Dadurch war einerseits eine besonders hohe Konzentration von Adelspalästen in direkter Nachbarschaft gegeben und außerdem eine gesteigerte öffentliche Wahrnehmung garantiert, nicht zuletzt, da hier üblicherweise alle wichtigen Prozessionen auf dem Weg vom Dom zu S. Chiara vorbeiführten. In einem Bericht über die Feierlichkeiten zur Aufnahme des hl. Thomas von Aquin in den Kanon

¹²² RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 535.

¹²³ Unklar ist, von welchen Faktoren eine Bestattung an dem einen oder anderen Ort abhing. Im Unterschied zu S. Angelo a Nilo wurden in S. Domenico Maggiore anscheinend auch Frauen bestattet.

¹²⁴ AB, Registro dei Documenti, *Titoli e Pergamene dell'Archivio di S. Angelo*, fol. 1f.

¹²⁵ Zu Paolo Brancaccio vgl. S. 34, Anm. 108. Zur Position Artusio Pappacodas vgl. BOCK 2001a, S. 68–71.

¹²⁶ Vgl. CARLETTI 1776, S. 112f.; TUTINI 1754, S. 134; CELANO/CHIARINI 1856–60 (2000), Bd. 1 (1856), S. 274; DE LA VILLE SUR YLLON 1898, S. 23; GATTINONI 1906, S. 5–7; *Napoli* 2002–08, Bd. 2 (2003), S. 82.

der Stadtheiligen aus dem Jahr 1605 liest man z.B., dass der Prozessionsweg, der durch alle sechs *Seggi* führte, von S. Domenico kommend in Richtung S. Lorenzo und weiter *aman dritta per la serada di Nido, giunti al largo di Sant'Angelo a Nido*¹²⁷ bis zu S. Chiara und von dort aus in Richtung Meer fortgesetzt wurde (Abb. 18). An diesem prestigeträchtigen Ort zusätzlichen Grund und Boden in Besitz zu nehmen, mag in Anbetracht des ständigen Konkurrenzkampfes der Adelsfamilien untereinander die Hauptabsicht der neuen Kapellengründung gewesen sein.¹²⁸ Dass hier zudem ein verlassenes Hospital auf einen finanzkräftigen Gönner wartete, mag dem Kardinal gerade recht gewesen sein, war doch erst kurz zuvor die Förderung und Renovierung von Hospitälern in den richtungsweisenden Reformbestimmungen des Konstanzer Konzils ausdrücklich begrüßt worden.

129

Jenes Hospital gehörte einst der Kirche S. Andrea an, deren Stiftung möglicherweise bereits in konstantinischer Zeit erfolgte, die zweifellos jedoch eine der ältesten Kirchen Neapels war und daher über ein beträchtliches Prestigepotential verfügte.¹³⁰ Auch gab es zwischen S. Andrea und den Brancaccio bereits vielfältige Verbindungen: Mitglieder der Familie waren hier seit dem 13. Jh. wiederholt als Rektoren tätig und Rainaldo selbst hatte bei einer früheren Stiftung an seine Kapelle in S. Domenico Maggiore verfügt, dass bei Nichteinhaltung der Pflichten von Seiten des Konvents seine Zuwendungen an S. Andrea

¹²⁷ *Trattato* 1605, fol. 149ff.

¹²⁸ NALDI 1994, S. 6f.

¹²⁹ In den *Acta Concilii Constantiensis*, XX. *De provisione cardinalium*, heißt es im Abs. 1.: *Primo demittant d. cardinales omnes et singulas ecclesias parochiales et omnia alia beneficia, que in portatis non valent ultra LXX. lib. Turon. et hoc infra annum a die assumptionis summi pontificis [...] Item dimittant d. cardinales ex nunc omnia hospitalia, leprosorias, cenodochia et alia pia loca, que pro hospitalitate tenenda sunt, fundata a superioribus dictorum locorum. Quia tamen unus de dominis obtinet unam preceptoriam sancti Antonii, que non cedit sub nomine hospitalis, tunc paratus est illam dimittere, facta sibi aliquanti pensione licet non plena, sed ad arbitrium boni viri*; zit. nach FINKE 1923 (1981), Bd. 2, S. 657, Anm. a). Tatsächlich befindet sich am Rand neben diesem Absatz eine Notiz, die möglicherweise bereits auf das Stiftungsvorhaben unseres Kardinals rekurriert: *Peticio domini C de Brancaciis super hospitali detur eciam nacionibus*. Zur Institution des Hospitals vgl. *Patrimonio* 1997 (zu S. Angelo a Nilo besonders S. 137–140). Zur Geschichte der Hospitäler in Neapel VITOLO/DI MEGLIO 2003, hier bes. S. 64–96.

¹³⁰ In der *Cronica de la inclinata città di Napoli* des Giovanni Villani aus dem Jahr 1526 wird S. Andrea unter den Stiftungen Konstantins aufgeführt: *Il giorno del Sabato Sancto sei principali de le ecclesie greche, edificate in ne la dicta città et dotate per lo imperatore Costantino, so tenute di venire alla madre ecclesia de Napoli et cantare o leggere sei lettione greche, ciascuna la sua [...] S. Giorgio del Mercato, Sancto Gennaro a Diacono, Sancto Joanne e Paolo, S. Andrea a Nido, sancta Maria Rotonda, sancta Maria in Cosmodin*. Galante bezeugt Teodoro II. als Kirchenstifter im Jahr 821; GALANTE 1872, S. 226. Bereits im 9. Jh. verfügte S. Andrea über ein Hospital für Studenten, das bis 1139 genutzt wurde; vgl. D'ALOE 1883, S. 124. Ursprünglich stand die Kirche unter dem Patronat der Familie Carafa; vgl. DE STEFANO 1560, fol. 31v. Unter Clemens VIII. erhielt die Kirche ein zusätzliches Patrozinium des Evangelisten Markus, dem Patron der *Comunità der Tavernieri*, der S. Andrea übergeben wurde.

übergehen sollten.¹³¹ Ob die Existenz eines frühchristlichen Sarkophags mit den Gebeinen der hl. Candida – jener Heiligen, die die Brancaccio später in ihren Stammbaum aufnehmen sollten – bereits in dieser Zeit einen zusätzlichen Anreiz für das Engagement in S. Andrea gebildet hat, bleibt eine wenn auch oft zitierte Spekulation, auf die im Folgenden noch zurückzukommen sein wird.

Im gleichen Jahr 1426 richtete Rainaldo eine Petition an Papst Martin V., in der er um die Erlaubnis zur Neugründung und zum Wiederaufbau des Hospitals von S. Andrea und der Errichtung einer Kapelle unter dem Patrozinium des hl. Michael bat.¹³² Dabei wünschte er ausdrücklich, die Stiftung dem Heiligen Stuhl direkt zu unterstellen, die Kirche von der erzbischöflichen Gerichtsbarkeit auszunehmen und weder dem Erzbischof noch dem für das Hospital ehemals verantwortlichen Rektor von S. Andrea das Haus- und Visitationsrecht zu erteilen – eine Vorgehensweise, die in Neapel als offene Provokation des Erzbischofs aufgefasst werden musste.¹³³ Am 24. April antwortete Martin V. mit einer Bulle, in der er die Wünsche des Kardinals akzeptierte und jedwede Einmischung durch den Erzbischof ausschloss:

[...] Sane petitio tua nobis exhibita continebat, quod tu Hospitale Pauperum S. Andreae in Platea Nidi Neapolitani, quod de Iurepatronatus Laicorum existit propter mortalitates, et Guerras, et alias calamitates, quae civitatem Neapolitanam diutius afflixerunt in suis aedificiis, et aliis necessariis Officinis penitus dirutum et collapsum, seu desolatum, de bonis tibi a Deo collatis, cum Oratorio et Altari in honore, et sub vocabulo S. Michaelis Arcangelis, et eiusdem S.

¹³¹ Die *Registri della Zecca* verzeichneten 1294 Bartolommeo Brancaccio, 1370 Lisolo Brancaccio als Rektoren der Kirche. Im Jahr 1300 wurde Bartolommeo als Rektor von S. Andrea in einem Diplom Karls II. genannt; AB, Registro dei Documenti, *Titoli e Pergamene dell'Archivio di S. Angelo a Nilo*, fol. E. Zu Bartolommeo Brancaccio s. S. 37, Anm. 116. Zu den Auflagen, die an Rainaldos Stiftung an seine Kapelle in S. Domenico gebunden waren vgl. LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 68; FRANCHI 1746, S. XXVIII–XXIX.

¹³² Die Entscheidung des Kardinals, die Kapelle in ihrer zusätzlichen Funktion als Grabkapelle unter das Patrozinium des Erzengels Michael zu stellen, ist durch die Bedeutung des Erzengels als Seelenwäger und Seelengeleiter (*praepositus paradisi*) leicht zu erklären. Möglicherweise sollte auch ein bewusster Bezug zum Patrozinium von S. Angelo a Morfisa, der Vorgängerkirche von S. Domenico, geschaffen werden; FRANCHI 1746, S. IV: *La Chiesa di S. Angelo a Morfisa di Padronato della stessa Famiglia già estinta, se ne rimane incorporata nel Tempio di S. Domenico Maggiore: né ha fatto giammai passaggio nella nostra Chiesa di S. Angelo a Nido*. Vgl. CEVA GRIMALDI 1857, S. 258; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 613. Die Michaelsverehrung erfuhr im Süden Italiens besonders unter Alfons von Aragon zu Beginn des 15. Jh. eine Aufwertung. Einen Überblick über die vergleichsweise wenigen mittelalterlichen Kirchenstiftungen in Neapel, die dem hl. Michael geweiht wurden, z.B. S. Angelo ad mercatum, S. Angelo at signa, S. Angelo a foris, S. Angelo de Morfisa, liefert VITALE 1993, S. 106, Anm. 30. Zu den neapolitanischen Kirchen, die im 15. Jh. unter dem Patrozinium des hl. Michael standen, vgl. CECI 1891, S. 118, 145, 147; D'ALOE 1883, S. 127. Zur Verbreitung des Michaelskultes in Süditalien *La potenza del bene* 2008; MARTIN 1994, S. 375–403; VON RINTELEN 1968 und allgemein MARA 1967, S. 410–46; LCI, Bd. 3 (1970), Sp. 255–65.

¹³³ WEBER 1988, S. 282; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 543–45, 585, 587 u. 593.

*Andreae, ac aliis necessariis huiusmodi in illo diversa fiant opera pietatis de novo construi [...]. dictumque Hospitalie cum Officinis, Horto, et aliis sibi adjacentibus, ac juribus, et pertinentiis suis, nec non Personas in eo pro tempore degentes, et Rectores illius pro illorum tranquillitate ab omni jurisdictione, dominio, potestate, et visitatione Archiepiscopi Neapolitani, et Abbatis Saecularis Ecclesiae eiusdem S. Andreae ad Nidum Neapolitani, ad quem regimen dicti Hospitalis, dum inesse viguit spectare noscebatur pro tempore existentium, eximere et liberare, ac Sedi Apostolicae immediate subiacere [...].*¹³⁴

Die offizielle Erlaubnis des Papstes vom April 1426 bildet damit einen *terminus post quem* für den Beginn der Bauarbeiten an der Kirche. Ob zuvor bereits konkrete Baupläne für die Familienkapelle existiert haben, ist nicht dokumentiert.¹³⁵ Gleichzeitig adressierte der Kardinal ein Schreiben an die Adelsgemeinschaft des *Seggio di Nilo*, dessen Aushändigung er in seinem Testament anwies und in dem er die zukünftige Organisation und Verwaltung seiner Stiftung festlegte.¹³⁶ Das Schreiben sah neben der Lesung von drei täglichen öffentlichen Messen, die der Passion Christi, der Jungfrau Maria und dem Totengedenken gewidmet sein sollten, auch die Übereignung des Kapellenpatronats vor.¹³⁷ Kirche und Hospital sollten nach dem Tod des Stifters unter der Leitung zweier Rektoren stehen, von denen der eine stets ein Mitglied der Familie Brancaccio, der andere ein von der *Universitas tota Nobilium* gewählter Aristokrat aus dem *Seggio di Nilo* sein musste.¹³⁸ Die beiden gewählten Rektoren bestimmten darüber hinaus *unum honestum clericum* als geistlichen Leiter aus den Reihen der ernannten Priester und Kleriker.¹³⁹

Auch wenn die Übereignung eines Kapellenpatronats auf die Vertreter des *Seggio* in Neapel bereits im 16. Jh. eine gängige Praxis war, fand sie jedoch in den meisten Fällen erst nach dem Ableben ihrer Patrone ohne legitimen Erben Anwendung.¹⁴⁰ Der Kardinal aber konnte sich, wenn auch keiner direkten, so doch einer verwandtschaftlich engen Nachkommenschaft in Neapel sicher sein. Demnach war es eine bewusste Entscheidung des Kardinals, die Stiftung nicht als private Andachtsstätte zu belassen, sondern sie in

¹³⁴ WEBER 1988, S. 544.

¹³⁵ DE STEFANO 1560, fol. 33r., gibt als Stiftungsjahr der Kapelle 1400 an, SUMMONTE 1601–43, Bd. 2, S. 532 dagegen das Jahr 1401.

¹³⁶ Vgl. Anhang B.2.

¹³⁷ AB, Libro di bolle e privilegi, Anno 1426, *Istruzioni del Fondatore*, fol. 14.

¹³⁸ Aus der von Ricca edierten Liste der *Maestri di S. Angelo a Nido* geht hervor, dass von 1580 bis 1773 dieser Posten besonders häufig von einem Mitglied der Familien Pignatelli, Carafa, Gesualdo, Dentice oder Sersale eingenommen wurde; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 547.

¹³⁹ Diese Abhängigkeit betont der Kardinal ausdrücklich: *Item quod dicti Presbiteri eligendi [...] non instituantur, nec eis detur aliquis titulus, sed ad nutum et voluntatem ditorum Rectorum ponantur et repellantur cum salario vel sine salario, de quo convenerint*; zit. nach WEBER 1988, S. 281.

¹⁴⁰ DE STEFANO, zit. nach VISCEGLIA 1982, S. 601. Demgegenüber verfügte Bartolomeo Caracciolo mit besonderer Deutlichkeit, dass seine Kapelle stets in Familienbesitz bleiben solle; vgl. BCMF, Archivio Caracciolo di Sangro (zit. nach VISCEGLIA 1982, S. 605).

eine öffentlich zugängliche Familienkirche umzuwandeln.¹⁴¹ Eine Klausel, die ein Mitglied der Familie stets als einen von zwei Rektoren vorsah, sicherte dabei trotzdem eine langfristige Bindung der Kirche an die Domus Brancaccia und damit zweierlei Nutzen: Einerseits blieben das Prestige und die Vorzüge der Selbstbestimmung einer Privatkapelle weitgehend erhalten, wovon die Ausstattung, die bis ins 19. Jh. ausschließlich Mitglieder der Brancaccio mit Grabmälern und Inschriften verewigte, ein deutliches Zeugnis ablegt.¹⁴² Andererseits war die Stiftung einer Benefizienkirche mit Pfründen verbunden, von denen ein Teil den Rektoren und dadurch automatisch auch der Familie des Stifters zufiel, die damit langfristig finanziell abgesichert war.¹⁴³ Ein solches Übereignungsprinzip, das eine langfristige Bindung an die Stifterfamilie zuließ, war in Neapel anders als in Rom durchaus gängig und wird uns auch bei der Kapelle der Familie Pignatelli begegnen.

Am 6. Juli 1428 wurden Kapelle und Hospital gemäß der Stiftungsanweisung mit dem Namen SS. Angelo e Andrea durch die Brüder des Kardinals, Giovanni und Paolo, in den Besitz der Adelligen des *Seggio di Nilo* übergeben.¹⁴⁴ Mit einem Dekret vom 28. Oktober 1428 erteilte Papst Martin V. allen gläubigen Besuchern der Kirche den vollständigen Ablass anlässlich der *Festa di S. Angelo*.¹⁴⁵ Zu diesem Zeitpunkt musste der Kapellenbau demnach so weit fortgeschritten sein, dass man die Öffentlichkeit zum Gebet einließ. Bereits um 1560 verfügten Kirche und Hospital über ein Jahreseinkommen von 1300 Dukaten¹⁴⁶ und beschäftigten zu Beginn des 17. Jh. zehn Priester, drei Diakone sowie dreißig Krankenpfleger.¹⁴⁷

Die Gründe, warum Kardinal Rainaldo Brancaccio nicht auf die bereits bestehenden Kapellen in S. Domenico Maggiore zurückgriff, sondern mit der Neugründung der Kapelle und des Hospitals von S. Angelo a Nilo ein alternatives Stiftermodell wählte, lassen sich damit abschließend wie folgt zusammenfassen: Die Absicht des Kardinals scheint weit über die eigene Memoria hinauszugehen und hatte vielmehr eine finanzielle

¹⁴¹ WEBER 1988, S. 281f.

¹⁴² Diese Vereinbarung führte später zu gerichtlichen Auseinandersetzungen über das Patronat der Kapelle zwischen den Nachkommen der Brancaccio und dem Erzbischof, die offenbar zu Gunsten der Brancaccio entschieden wurden. 1958 übereignete der letzte rechtmäßige Erbe Marcantonio Brancaccio den Kirchenkomplex sowie das Archiv an die franziskanische Bruderschaft der Padri Minori Conventuali di Terra di Lavoro (Neapel). Vgl. *Riassunto* 1973, S. 2. Zu dem Rechtsstreit um das Patronatsrecht vgl. Kap. III.8.

¹⁴³ Die Kirche verfügte über einen umfangreichen Immobilien- und Landbesitz. Dessen Verkauf und Vermietung war die wichtigste Einnahmequelle für Kirche und Gouverneure. Zahlreiche Dokumente über den Besitz sowie das daraus gewonnene Kapital haben sich im AB erhalten.

¹⁴⁴ DI STEFANO/SANTORO 1964, S. 16.

¹⁴⁵ *Regesti* 1991, S. 29, Nr. 64.

¹⁴⁶ DE STEFANO 1560, fol. 33r.

¹⁴⁷ D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 261.

Absicherung der Familie sowie die Aufwertung ihres Status in Neapel zum Ziel. Dabei spielte vor allem die Inbesitznahme des prestigeträchtigen Baugrunds an der Piazza Nilo eine wichtige Rolle. Mit der Neugründung des Hospitals wurde die Stiftung zusätzlich zum Akt der Wohltätigkeit und verlieh der Familie ein karitatives Profil, das in der Folgezeit zu einem wesentlichen Aspekt der Repräsentation werden sollte.

2.4. Zur Rekonstruktion des Ursprungsbaus

Die konkrete Umsetzung der Stiftung umfasste sowohl den Bau der Kapelle als auch die Errichtung des Stiftergrabmals in ebendieser. Die Rekonstruktion des Ursprungsbaus kann in Ermangelung entsprechender Bau- und Lageplänen bis heute nicht mit Gewissheit vorgenommen werden. Da die Form des ursprünglichen Baus auch die Anordnung der Ausstattungstücke und damit die Konzeption der Ausstattung bedingt, seien im Folgenden die wichtigsten Rekonstruktionsmodelle kurz erörtert.

In seinem Testament hatte Rainaldo zum Abschluss der Bauarbeiten und für die Ausstattung des Baus die Summe von 6000 Goldmünzen hinterlegt und seinem Testamentsvollstrecker Cosimo de Medici deren Verwaltung übertragen.¹⁴⁸ Weder über den ausführenden Architekten noch über die bauliche Struktur der Kapelle lassen sich heute gesicherte Angaben machen. De Dominicis Bericht, Rainaldo habe bereits im Jahr nach seiner Kardinalswahl 1386 den toskanischen Architekten Massuccio Secondo mit einem ersten Entwurf beauftragt, der bereits ein Jahr später vollendet gewesen sei, lässt sich anhand des Datums der offiziellen Baugenehmigung durch die päpstliche Bulle aus dem Jahr 1426, also rund vierzig Jahre später, entkräften.¹⁴⁹

Der heutige Bau umfasst einen einschiffigen Kirchenraum mit einer Gesamtfläche von 347,25 m², an dessen südlicher Längswand sich zwei Anräume anschließen (Abb. 19): Der Chor weitet sich nach Süden auf einer Fläche von 5 x 6,5 m und beherbergt heute das große Stiftergrabmal von Donatello und Michelozzo. Auf der Höhe des Eingangs-

¹⁴⁸ LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 296.

¹⁴⁹ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 1 (1742), S. 60: *Era questo artefice circa questi tempi ormai pervenuto agli ultimi anni di sua vecchiezza, quando dopo ottenuto per i suoi molti meriti la Porpora Rainaldo Brancaccio, fatto ritorno a Napoli, volle erigere una chiesa al principe delle celesti milizie Michele Arcangelo. Che però essendo appieno informato delle opere e del valore di Massuccio, volle che egli, benchè molto vecchio si fosse, la chiesa desiderata gli edificasse. [...] laonde gli convenne farne i disegni, con una bozza di modello, in cui si vide veramente con quanto giudizio si fosse accomodato al sito che aveva, conciosiacosacché architettò questa chiesa con buone regole alla romana, senza neppure introdurvi minima parte del gotico, ornandola di dentro, e nelle porte di lavorati marmi.*

portals an der Stirnseite befindet sich die weitläufige, der hl. Candida geweihte Seitenkapelle (Fläche: 11 x 6,5 m).¹⁵⁰

Ob man sich in dieser Form auch den Ursprungsbau zu Zeiten der Stiftung vorzustellen hat, ist bis heute umstritten. Viel diskutiert wurde dabei vor allem die Frage, ob zum Zeitpunkt der Stiftung des Kardinals überhaupt ein selbständiger Kapellenbau oder vielmehr die Einrichtung einer Andachtskapelle mit Altar im Hospital beabsichtigt war.¹⁵¹ In der päpstlichen Bulle mit der offiziellen Erlaubnis zum Bau der Kapelle heißt es, ein Altar oder eine Kapelle unter dem Patronat der *SS. Angeli e Andree* sei ausdrücklich im Hospital selbst einzurichten: [...] *voluti et ordinavit quod Hospitale S. Andree, quod est in platea Nidi reedificetur cum omnibus locis, officinis et horto necessariis et quod in eo fiat Altare sive Cappella sub vocabulo SS. Angeli et Andree* [...].¹⁵² Tatsächlich zeigt der Stadtplan von Alessandro Baratta aus dem Jahr 1629 an der Stelle der heutigen Kapelle ein dreigeschossiges, nach Norden zur Via S. Biagio dei Librai schräg abfallend gedecktes Gebäude mit jeweils sechs Fenstern im zweiten und dritten Geschoss, das in der Mittelachse ein hohes Portal aufweist (Abb. 20). Der sich nach Süden anschließende Hof ist relativ klein und wird an drei Seiten von gleich hohen Gebäudeflügeln begrenzt. Ein selbständiger Kirchenbau ist nicht auszumachen. Der hohe Bau mit Fensterfronten könnte das ursprüngliche Hospital gewesen sein, in dem sich auch eine Andachtskapelle befand, wie es in der päpstlichen Bulle vorgesehen war. Allerdings zeugen frühe Quellen bereits 1450 von einer *Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nilo*, was nahelegt, dass Hospital und Kirche schon ursprünglich zwei selbständige Bauteile waren.¹⁵³

Verbreitet ist die Annahme eines selbständigen Kapellenbaus, der im Vergleich zum heutigen Baukörper um etwa ein Drittel nach Süden verkürzt gewesen wäre.¹⁵⁴ Im Bereich des heutigen Chores habe sich seinerzeit der alte Versammlungsort des *Seggio di*

¹⁵⁰ Maßangaben aus den Unterlagen des Archivs der Soprintendenza per i Beni Architettonici im Palazzo Reale, Restaurierungsunterlagen S. Angelo a Nilo, o.J.

¹⁵¹ Ausgeschlossen werden kann die Theorie, dass sowohl das Hospital als auch die Kirche von S. Andrea durch den Kardinal umgebaut worden sind. Schließlich war der Rektor von S. Andrea in der päpstlichen Bulle ausdrücklich von der Einmischung in die Angelegenheiten des Hospitals ausgeschlossen worden, was nahe legt, dass die Kirche S. Andrea auch weiterhin als solche bestanden hat. 1450 stellt ein Zahlungsdokument zudem den *Rettore della Chiesa di S. Andrea a Nido*, Onofrio Ferula, und den *Governatore della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido*, Geronimo Brancaccio, als unabhängige Vertragsparteien gegenüber. AB, Incartamenti 62, *Arrendamenti, Notizie diverse*, fol. 228, 27. September 1450.

¹⁵² Vgl. LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 293.

¹⁵³ AB, Incartamenti 62, fol. 228, *Istromento in Pergamena fra l'Abbate Rettore della Chiesa di S. Andrea a Nido D. Onofrio Ferula ed il Governatore della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido, Geronimo Brancaccio per impronto di detto Abbate di oncie sei per costruzione di una camera per uso di un cappellano* (27. September 1450).

¹⁵⁴ MORISANI 1964, S. 3–11.

Nilo befunden, der zu Beginn des 16. Jh. verlassen und von den Brancaccio übernommen worden sei, um die Kirche nach Osten um den heutigen Chor und den rechten Anraum zu erweitern.¹⁵⁵ Für die These einer sukzessiven Erweiterung des Kapellenraums spricht, dass der Baukörper heute einen überaus heterogenen Eindruck hinterlässt. Die Wandhöhe der Apsis ist deutlich niedriger als die des Hauptschiffes, der Anraum, in dem sich das Stiftergrabmal befindet, ist von außen nicht als Teil der Kapelle zu erkennen, sondern liegt bereits hinter der angrenzenden Palastfassade.

In der Tat zeigt der Plan von Lafrery aus dem Jahr 1566 dort, wo Baratta den dreigeschossig homogenen Baukörper darstellte, einen Kirchenbau mit Glockenturm, dessen nördliche Seitenfassade zur Via S. Biagio dei Librai gerichtet ist (Abb. 21). Dieser kommt dem von De Dominicis beschriebenen einfachen Bau *alla romana* nah, dessen einschiffige Anlage trotz mehrmaliger Um- und Erweiterungskampagnen bis heute in ihren Grundzügen erhalten geblieben wäre. Im Osten schließt seitlich ein etwas niedrigerer, fast quadratischer Baukörper an, bei dem es sich um den früheren Versammlungsort handeln könnte. Südlich öffnet sich ein Hof, der im Westen und Osten von zwei Gebäudeflügeln begrenzt wird, die deutlich niedriger als die Wände des Kirchenschiffs sind.

Auf der Grundlage des Lafrery-Plans unternahm Ferraro den jüngsten Rekonstruktionsversuch der Anordnung von Palast, Hospital und Kapelle (Abb. 22).¹⁵⁶ Die ursprüngliche Kapelle des Kardinals habe demnach den Raum einer sich westlich an die Piazza Nilo anschließenden Portikus eingenommen und deren Form zunächst ähnlich eines Vestibüls vor dem dahinter liegenden Palast bewahrt. Im westlichen Flügel des Komplexes vermutet Ferraro das ehemalige Hospital mit Eingang zur Via Mezzocannone, im östlichen den Palast mit dem monumentalen Portal zur Piazza Nilo, das den um den Hof angeordneten Komplex nach außen sichtbar als Brancaccio-Besitz zusammenfasste.¹⁵⁷ Schon damals habe es eine *sala per biblioteca, simmetrica, ma più grande di quella*

¹⁵⁵ DI STEFANO/SANTORO 1964, S. 12–18. Lightbown gibt zu bedenken, dass die übliche Form und Größe eines *Seggio* mit einer Seitenlänge von ca. 10 m kaum mit der Größe der heutigen Apsis in Einklang zu bringen sei, liefert jedoch keinen alternativen Vorschlag für den ursprünglichen Grundriss der Kapelle. Vgl. LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 90.

¹⁵⁶ *Napoli* 2002–08, Bd. 2 (2003), S. 82. Ausgehend von der Annahme, die heutige Via S. Biagio dei Librai sei an der Piazza Nilo auf beiden Seiten mit einer Portikus gesäumt gewesen, die auf der Südseite bis zur Piazza S. Domenico reichte, identifiziert er den ehemaligen Versammlungsort des *Seggio* an der Stelle östlich der Kirche, an dem der Plan von Lafrery einen niedrigeren Baukörper zeigt. Die ursprüngliche Lage des Versammlungsortes ist bis heute nicht dokumentarisch belegt und anhand der heutigen Bebauung nicht nachzuweisen. Celano berichtet, ein früherer Verhandlungsort habe sich an der Stelle befunden, *dove attualmente vediamo la statua giacente del fiume Nilo*. CELANO 1856–60, Bd. 3.2. (1858), S. 627.

¹⁵⁷ *Napoli* 2002–08, Bd. 2 (2003), S. 82. Im Hospitalraum befanden sich *letti con separazioni, ordinati e puliti in numero di tredici, dodici per i poveri e uno per l'Ospedale*; DIVENUTO 1990, S. 71.

spedaliera gegeben, in der ein Teil der privaten Bibliothek des Stifters aus Rom aufbewahrt wurde.¹⁵⁸ Dass bei dieser Rekonstruktion die Kapelle der größte Gebäudeteil des Komplexes gewesen sein soll, mag mit den Anweisungen des Testaments, das einen „Andachtsraum“ im Hospital vorsah, allerdings kaum zusammenpassen.

Zusammenfassend erscheint die Annahme eines selbständigen Kapellenbaus an seinem heutigen Standort wahrscheinlich, der, folgt man dem Lafrery-Plan, möglicherweise ursprünglich um den heutigen Chorbereich verkürzt war und erst in einer späteren Bauphase erweitert wurde.

2.5. Das Stiftergrabmal von Donatello und Michelozzo (1427)

Kernstück der frühen Ausstattung ist das große Kardinalsgrabmal, das von Donatello und Michelozzo in der Pisaner Werkstatt angefertigt wurde und in den neapolitanischen Guiden bis ins 18. Jh. das mit Abstand am häufigsten, nicht selten sogar einzige ausführlich beschriebene Ausstattungsstück in S. Angelo a Nilo blieb (Abb. 23).¹⁵⁹ Ausgehend von einer Beschreibung des Monuments werden im Folgenden die Umstände der Auftragsvergabe diskutiert, um das Grabmal anschließend hinsichtlich seiner repräsentativen Wirkung in den neapolitanischen Kontext einzuordnen.

Das monumentale Baldachingrabmal misst eine Höhe von ca. 9,07 m und eine Breite von ca. 3,87 m. Von drei Karyatiden, die die drei theologischen Tugenden repräsentieren, wird ein Sarkophag getragen, auf dem der Gisant des Verstorbenen ruht (Abb. 24).¹⁶⁰ Hinter der Effigies wird eine Inschrift von zwei kannellierten Pilastern flankiert, die ein Gebälk tragen. Zwei Engel sind zu beiden Seiten der Pilaster aufgestellt und haben den Blick auf den Gisant gerichtet. Sie halten einen Vorhang zurück, der im Baldachinbogen gerafft wird und hinter dem sich, an der Rückwand der illusionistischen Grabkammer, eine Maestàdarstellung befindet. In den gegeneinanderlaufend konvex-konkav geschwun-

¹⁵⁸ LACAVA 1908, S. 10: *[Il Cardinale] ebbe massima cura d'istituire nel centro di essa ed in luogo salubre (Seggio di Nido) un tempio dedicato all'Arcangelo Michele, di pregevole fattura, monumentale per Napoli, un ospedaletto ed una sala per biblioteca, simmetrica, ma più grande di quella spedaliera, con due annesse camere. Ambito ristretto, però speciale, che in breve riempì, in parte de'suoi scelti volumi e rari manoscritti, e più in prosiegua, ingrandendosi, con quelli de' suoi prossimi parenti [...].*

¹⁵⁹ D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 261; SARNELLI 1685, S. 196f.; SARNELLI 1697, S. 194; PARRINO 1712, S. 138. Grundlegende Literatur zum Donatello-Grabmal: JANSON 1963; MARTINELLI 1963, S. 211–26; MORISANI 1964, S. 3–11; MORMONE 1966, S. 121–33; SEYMOUR 1966, S. 86–90; MACNEAL CAPLOW 1977; LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 83–127; POESCHKE 1980, S. 46ff.; POESCHKE 1990, S. 100, 122; ROSENAUER 1993, S. 69–73; BOCK 2006, S. 583. Die Zahlungsdokumente für das Grabmal publiziert von BECK 1987, S. 128f.

¹⁶⁰ Zum Typus des Baldachingrabmals vgl. *Grabmäler* 1981–94, Bd. 2 (1994), S. 192–95 u. Abb. 236–43.

genen Giebel ist ein Tondo mit der Darstellung Gottvaters eingeschrieben, die Zwickel sind mit Muschelemblemen gefüllt. Die Sarkophagfront ist in drei Bildfelder aufgeteilt: die beiden schmalere Seitenfelder werden von den Familienwappen eingenommen, die an exponierter Stelle die Brancaccio-Familie repräsentieren. Auf dem mittleren, etwas breiteren Bildfeld (53,5 x 78 cm), ist eine Himmelfahrtsdarstellung als filigranes *rilievo schiacciato* zu sehen (Abb. 25). Der äußere architektonische Rahmen teilt das Grabmal klar in drei Ebenen: die Höhe der Säulen markiert den Raum des Verstorbenen, darüber umgibt der Bogen des Baldachins ein flaches, von Doppellisenen getragenes und nach oben mit einem Zahnschnitt abgeschlossenes Obergeschoss mit der Darstellung der Jungfrau Maria. Die dritte Ebene ist Gottvater vorbehalten und bildet so das oberste Glied dieser dreiteiligen Hierarchie.

1560 beschrieb Di Stefano das Grabmal noch *senza alcun Epitaphio*, 1623 berichtete D’Engenio, das Grabmal habe zunächst keine Inschrift besessen, doch habe ein Mitglied der Familie Brancaccio nachträglich eine Inschrift hinzugefügt.¹⁶¹ Das nachträgliche Anbringen der Inschrift im Gedenken an den Stifter der Kapelle als Teil einer späteren Ausstattungsstrategie wird in einem folgenden Kapitel näher zu untersuchen sein (Kap. III.5.3.). Ausführlich hat die Forschung das unvollendete Monument unter stilistischen Gesichtspunkten untersucht und sich dabei um eine Zuschreibung der Einzelemente an den einen oder anderen Florentiner Bildhauer bemüht.¹⁶² Die Zuschreibungsfrage soll im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht weiter verfolgt werden, vielmehr gilt es, anhand der Entstehungsgeschichte des Monuments Hinweise auf den zugrunde liegenden Repräsentationsgedanken des Stifters zu erarbeiten.

Testamentarische Anweisungen und Auftragsvergabe

In seinem Testament hatte Rainaldo keine konkreten Anweisungen für die Ausführung seines Grabmals in Bezug auf die Künstlerwahl und die Dimension festgelegt. Zwar hatte er die Überführung der sterblichen Reste nach Neapel angeordnet, dabei jedoch offen gelassen, ob das Grabmal in der Familienkapelle in S. Domenico oder aber in S. Angelo a Nilo aufgestellt werden sollte: *translationem tamen sui corporis ad Neapolim semper firmum tamen*

¹⁶¹ DE STEFANO 1560, fol. 33r.; vgl. Anhang C.4.

¹⁶² Einig ist man sich, das Himmelfahrtsrelief Donatello zuzuschreiben. Aufgrund seiner traditionellen Form wird der Gesamtentwurf meist auf Michelozzo zurückgeführt, während die drei Tugendkaryatiden abermals von Donatello zu stammen scheinen; vgl. ROSENAUER 1993, S. 98, Nr. 14. Zur Zuschreibung der Figuren an Donatello LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 123 und BURGER 1904, S. 133.

voluit dictus testatore quod in dicta Cappella sua, vel in alia Hospitalis SS. Angeli et Andree ponatur sepultura. Eine derart unkonkrete testamentarische Anordnung ist nicht ungewöhnlich, hatte ein Testament letztlich doch nur die Memoria-stiftende Wirkung eines Grabmals und nicht die repräsentativen Absichten des Stifters in den Vordergrund zu stellen.¹⁶³

Wie zuvor bereits erwähnt setzte Kardinal Rainaldo als Testamentsvollstrecker, vermutlich aufgrund der langjährigen Tätigkeit des Bankhauses Medici für die Brancacci, keinen geringeren als Cosimo de Medici ein, der zusammen mit Bartolomeo de Bardi seinen letzten Willen ausführen sollte, *quam dictus testator fecit fieri per manus Cosmi de Medicis et Bartolomei de Bardis et detur dictae.*¹⁶⁴ In dieser Funktion war es schließlich Cosimo, der für die Auftragsvergabe des Grabmals an die Pisaner Werkstatt Donatellos und Michelozzos im Auftrag des Kardinals verantwortlich zeichnete: *[Messer Rinaldo Cardinale de'Brancacci] E di XXIII di marzo 1428 fiorini ottocento cinquanta di camera [...] à pagare per la sua sipultura, chome ordinorno Cosimo de'Medici d C[ompagni] a Donato di Niccholò e Michelozzo di Bartolomeo intagliatori, che anno tolto a fare detta sipultura.*¹⁶⁵ Mit Sicherheit ist davon auszugehen, dass die Auftragsvergabe in Absprache mit dem Kardinal erfolgt war, schließlich war das Grabmal im Juli 1427, also nur drei Monate nach dem Tod Rainaldos, schon zu einem Viertel vollendet.¹⁶⁶ Bedenkt man, dass für jeden Auftrag zunächst das entsprechende Material in die Pisaner Werkstatt aus Carrara angeliefert werden und dafür bereits ein grundsätzlicher Entwurf vorgelegen haben musste, so ist von einem vorläufigen Auftrag noch zu Lebzeiten des Kardinals auszugehen.¹⁶⁷ Die Auswahl der Künstler mag in Anbetracht der wenn auch möglicherweise nur beratenden Funktion Cosimos kaum verwundern, können Donatello und Michelozzo doch bekanntermaßen als Hofkünstler des Hauses Medici gelten. Tatsächlich begegnet uns die gleiche Auftragskonstellation – Cosimo als Testamentsvollstrecker, Donatello und Michelozzo als ausführende Künstler – bereits im Zusammenhang mit dem Auftrag des Grabmals für Papst Johannes XXIII. im Florentiner Baptisterium (Abb. 26). Indem der Kardinal die Künstler des Papstgrabmals für die Ausführung seines eigenen Grabmals auswählte, schuf er, der ebenso wie Cosimo zu dem vertrauten Kreis des Papstes gehört hatte, ein dauerhaftes Zeugnis seiner Verbundenheit. Ein weiterer Aspekt darf in dem Geflecht sozialer Bindungen nicht fehlen, wenn es darum geht, die Wahl des Künstlers für das Grabmal des Kardinals auf dieser Basis zu

¹⁶³ Vgl. HERKLOTZ 1990, S. 233–57.

¹⁶⁴ Vgl. Anhang B.1.

¹⁶⁵ ASF, MAP, Nr. 153, 2 (Libro segreto, zit. nach Beck 1987). Zu Cosimo de Medicis Kunstpatronage *Cosimo il Vecchio* 1992; KENT 2005.

¹⁶⁶ LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 87.

¹⁶⁷ BECK 1987, S. 126. Bock dagegen spricht sich für die Wahl der ausführenden Künstler durch Cosimo aus, BOCK 2001b, S. 247.

begründen: Wie bereits an anderer Stelle erläutert, darf man zweifellos eine enge Beziehung zwischen den Neapolitaner und den Florentiner Brancacci annehmen. Deren bevorzugter Künstler Massaccio, der die Familienkapelle in S. Maria del Carmine freskierte, war eng mit Donatello befreundet, so dass man in der Künstlerfreundschaft einerseits und der Verwandtschaft andererseits eine weitere Verbindung zwischen Künstler und Auftraggeber erkennen mag, durch den der Auftrag erklärbar wird.¹⁶⁸

Dennoch, hier ging es nicht um einen Florentiner Papst sondern um einen neapolitanischen Kardinal, dessen Grabmal auch in Neapel und nicht in Florenz aufgestellt werden sollte. Dies sollte die Aufgabe und Ausgangssituation für Entwurf und Auftrag erheblich verändert haben, denn in Neapel war Antonio Baboccio während der ersten zwei Jahrzehnte des 14. Jh. der von Herrscherhaus und Aristokratie bevorzugte Künstler für entsprechend monumentale Aufträge in Neapel gewesen.¹⁶⁹ Seine Werke mussten dem Kardinal bekannt gewesen sein, denn Rainaldo bewunderte in seinem Testament ausdrücklich das Grabmal des Antonio de Penna in S. Chiara, das ebenfalls von der Hand des Meisters stammte (Abb. 27). Baboccio war jedoch bereits 1421 verstorben, nachdem er im gleichen Jahr, bereits 70-jährig, einen letzten großen Auftrag für das Grabmal des Admirals Luigi Aldomorisco in S. Lorenzo Maggiore ausgeführt hatte. Kein süditalienischer Bildhauer von entsprechender Qualität hätte ihn zu diesem Zeitpunkt beerben können, und so wurden große Aufträge – wie z.B. für das monumentale Grabmal König Ladislaus' in S. Giovanni a Carbonara – zunehmend an Florentiner Künstler vergeben, deren Werke wegen ihrer künstlerischen Qualität einen herausragenden Ruf in ganz Italien genossen.¹⁷⁰ Man ginge daher wohl zu weit, wollte man die spärlichen testamentarischen Angaben unseres Kardinals als Ausdruck eines individuellen Kunstgeschmacks werten, die doch vielmehr zunächst vom grundsätzlichen Wunsch nach einem mit den Werken Baboccios vergleichbar repräsentativen, prachtvollen Monument eines angesehenen Künstlers zeugen.

Zwei Gründe scheinen zusammenfassend die Wahl der Künstler bedingt zu haben: einerseits Rainaldos durch ein verzweigtes Netzwerk zwischen Auftraggeber, Prokuratoren und Künstlern charakterisierte enge Beziehungen nach Florenz, andererseits die seinerzeit eingeschränkte Verfügbarkeit fähiger Bildhauer in Neapel selbst. Zu welchem

¹⁶⁸ Zu möglichen Bezügen zwischen der Tomba Brancaccio und den Fresken der Capella Brancacci in S. Maria del Carmine vgl. MORMONE 1966, S. 121–33.

¹⁶⁹ BOCK 2001b, S. 247.

¹⁷⁰ Zum Grabmal Ladislaus' von Anjou-Durazzo in S. Giovanni a Carbonara des Andrea di Onofrio vgl. ABBATE 1995, S. 17–22; BOCK 2001b, S. 241–52. Zum florentinischen Einfluss auf die neapolitanische Kunst des 14. und 15. Jh. BOCK 2006.

visuellen Ergebnis führte nun dieser Austausch zwischen Neapel und Florenz, wie fügt sich das Monument in die neapolitanische Grabmalkultur ein und welche repräsentative Funktion übernimmt es?

Ein toskanisches Monument in Neapel: Konkurrenz und Innovation

Noch im Todesjahr des Kardinals wurde das Monument 1427 nach Neapel verschifft und unter der Aufsicht der beiden *esecutori testamentari* in S. Angelo a Nilo aufgestellt.¹⁷¹ Dass das Monument letztendlich dort, und nicht in der Familienkapelle in S. Domenico Maggiore aufgestellt wurde, mag nicht zuletzt an seinen immensen Ausmaßen gelegen haben.

Das Grabmal musste an seinem Bestimmungsort für die Öffentlichkeit augenblicklich in Konkurrenz zu den angiovinischen Herrschergrabmälern von Tino da Camaino und seinem Kreis in S. Chiara und S. Maria Donnaregina getreten sein (Abb. 28), denen es in Monumentalität und Bautypus als Baldachingrabmal zweifellos entsprach. Tino hatte ein Schema für monumentale Grabmäler in Neapel etabliert, das in fast monopolistischer Weise die gotische Grabplastik in Neapel prägen sollte. Dabei waren derart monumentale Grabmäler in der ersten Hälfte des 14. Jh. zunächst nur den Angehörigen der Herrscherfamilie vorbehalten, wie die Grabmäler Marias von Ungarn in S. Maria Donnaregina (1325–26), Karls von Kalabrien (1332–34) und Marias von Valois (1332–38) in S. Chiara beweisen.¹⁷² Seit ca. 1360 adaptierten jedoch zunehmend auch Vertreter des neapolitanischen Adels, dabei vor allem hohe kirchliche Würdenträger wie z.B. die Kardinäle Carbone und Minutolo, die Bildsprache der weltlichen Herrscher und setzten der weltlichen Repräsentation nach dem Prinzip der *aemulatio* ein Gegenstück, um ihren Anspruch auf Macht und Einfluss prestigeträchtig zu demonstrieren (Abb. 29).¹⁷³ In seiner Größe durchaus vergleichbar, stellt das Brancaccio-Grabmal insofern einen Präzedenzfall dar, da es nicht in einer der großen Kirchen, sondern in einer baulich selbständigen Familienkapelle aufgestellt und damit seine Exklusivität deutlich gesteigert wurde. Inwiefern stellt aber nun die Ikonografie des Grabmals einen individuellen Bezug

¹⁷¹ D'ENGENIO CARACCIOLLO 1623, S. 261.

¹⁷² MORISANI 1968, S. 3. Zu den Grabmälern der Anjou und deren repräsentativer Bedeutung ENDERLEIN 1997; MICHALSKY 2000.

¹⁷³ Als Exempla können die Grabmäler der Kardinäle Francesco Carbone (gest. 1405) und Arrigo Minutolo (gest. 1412) in der jeweiligen Familienkapelle im Neapler Dom angeführt werden; vgl. BOCK 2001a, S. 275–328. Von einer mit den Mitteln der Kunst ausgetragenen Rivalität zwischen kirchlicher und weltlicher Macht zeugen bereits die Porphyrbaldachingrabmäler Rogers II. von Sizilien in der Kathedrale von Cefalù (1145).

zur Person Rainaldo Brancaccios her und worin besteht seine Besonderheit in der neapolitanischen Kunstlandschaft?

Dass das Brancaccio-Grabmal dem Typus des Baldachingrabmals folgt, ist nicht nur als Zeitphänomen anzusehen, das in Neapel als Anlehnung an die Herrschergrabmäler eine spezielle, repräsentativ wertvolle Bedeutung erhielt, sondern ermöglichte gleichzeitig eine programmatisch-liturgische Aussage. Rainaldo hatte in seinem Testament gewünscht, die Trauerfeier nach dem traditionellen Ritus, dem Begräbnisfeierlichkeiten für Kardinäle üblicherweise folgten, entweder in S. Maria sopra Minerva oder S. Maria Maggiore, in jedem Fall aber offenbar in einer Dominikanerkirche, abzuhalten.¹⁷⁴ Auf die Exequienriten des *Ordo Romanus* nimmt die Ikonografie des Grabmals Bezug.¹⁷⁵ Es zeigt den aufgebahrten Körper des Verstorbenen in einem durch Säulen und Lisenen geschaffenen perspektivischen Raum, der an die Totenkammer der *novena* erinnert. Der Leichnam wurde dabei in ein goldenes Gewand gehüllt und die Bahre von Kerzen umstanden. Bei der Prozession zur Kirche wurde der Sarkophag von den Mitgliedern des Kardinalshaushalts eskortiert und der Verstorbene während der Totenmesse unter einem Katafalk aufgebahrt. Dieser war mit schwarzen Trauerfahnen und dem Wappen des jeweiligen Kardinals geschmückt.¹⁷⁶ Diese sind am Grabmal an der Sarkophagfront wiedergegeben und bilden gleichzeitig, da sie ursprünglich in Ermangelung einer Inschrift eine Zuordnung und Identifizierung des Grabmals erst ermöglichten, ein wichtiges Instrument der Repräsentation. Die realistische Wiedergabe der Effigies, die in ihrer Unmittelbarkeit an eine Totenmaske erinnert, bildet ein Gegengewicht zum formal festgelegten, an das kirchliche Amt gebundenen Begräbnisritus. Während Baldachin, Sarkophag und Ornat auf das Amt des kirchlichen Würdenträgers verweisen, spiegelt sich im individuellen Antlitz die Person dahinter zusätzlich die physische Realität des Todes und das Sterben selbst wider.

Die Darstellung der Himmelfahrt an der Sarkophagfront stellt eine Neuerung im Vergleich zur traditionellen Ikonografie dar, die an dieser Stelle üblicherweise durch Prozessionsszenen auf die Grablegung des Verstorbenen verwies oder mit Heiligendarstellungen um den in ihrer Mitte angeordneten Verstorbenen geschmückt war.¹⁷⁷ Lightbown wies bereits darauf hin, dass hierin ein direkter Bezug zur Karriere Rainaldos als Titelnachfolger von S. Maria Maggiore zu sehen ist, deren wichtigster Festtag jener der

¹⁷⁴ Vgl. Anhang B.1.

¹⁷⁵ Eine zeitgenössische Beschreibung des Ritus bei AMELIO 1724, S. 541–43.

¹⁷⁶ Vgl. LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 81f.

¹⁷⁷ Vgl. z.B. das Sarkophagrelief am Grabmal des Admirals Ludovico Aldomoresco (1421) in S. Lorenzo Maggiore; dazu BOCK 1997, S. 109–34.

Himmelfahrt ist (Schneewunder). Das Relief am Grabmal des Kardinals antizipiert mit der Himmelfahrt gleichsam die Auferstehungshoffnung und suggeriert einen untadelig-vorbildlichen Lebenswandel, der bereits auf dem Sterbebett keinen Zweifel an der Heilserwartung zulässt.¹⁷⁸ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Ikonografie des Grabmals einerseits dem vorherrschenden Grabmaltypus entsprach, andererseits aber durch individuelle Veränderungen gleichzeitig auf die Exequien, das konkrete Amt des Verstorbenen als Titulkardinal von S. Maria Maggiore sowie durch die realitätsnahe Effigies über die soziale Gruppe hinaus auch auf das Individuum verweist.

Donatello und Michelozzo waren nie in Neapel gewesen, und es war absehbar, dass ihre in der toskanischen Tradition begründete Formensprache – Säulen und Lisenen mit antikisierenden Kapitellen, dem *arco a tutto sesto* als Giebel, dem Tondo mit Gottvater im Giebelfeld, den allansichtigen Tugendfiguren im Untergeschoss – unverkennbar als Besonderheit auf neapolitanischem Boden spürbar bleiben musste.¹⁷⁹ Gerade diese Andersartigkeit aber mag erwünscht oder gar beabsichtigt gewesen sein, wenn es darum ging, sich durch ein repräsentatives Grabmal von bereits existierenden Monumenten abzugrenzen. Innovativ war der Stil des Grabmals in Neapel nicht nur aufgrund der bereits genannten toskanischen Besonderheiten, sondern auch, weil das Grabmal einem ersten Nukleus an Renaissancewerken zuzuordnen ist, die in Neapel das Ende der seit Tino da Camaino bestehenden gotischen Grabmaltradition markierten.¹⁸⁰ Nachahmer fand das Grabmal in Neapel trotz seiner Modernität jedoch kaum. Nur die Brancacci selbst sorgten für eine explizite Rezeption des Grabmals, indem sie es 1492 bei der Auftragsvergabe des Grabmals für Tommaso Brancaccio zur Aufstellung in der Familienkapelle in S. Domenico Maggiore als Vorbild benannten: *in ipso cantaro imbassamentum inferiorem adornatum prout est in cantaro domini cardinalis Brancatii posito intus ecclesiam sancti Angeli ad Nidum*.¹⁸¹

Kommen wir zuletzt erneut auf die Frage nach der ursprünglichen Aufstellung des Grabmals bzw. der grundsätzlichen Anlage der Kapelle zurück, so ergibt sich folgendes Bild: Die Existenz eines selbständigen, vom Hospital unabhängigen Kapellenraums ist aufgrund der Monumentalität des Grabmals vorauszusetzen. Allgemeine Akzeptanz hat der Vorschlag Morisanis gefunden, der, ausgehend von der These, der Bau sei im 16. Jh. um den heutigen Chorbereich und den sich rechts daran anschließenden Anraum

¹⁷⁸ Vgl. THOENES 1971, S. 40.

¹⁷⁹ Zum kulturellen Austausch zwischen dem Königreich Neapel und der Toskana vgl. Bock 2006, S. 574–597, zum Brancaccio-Grabmal insbesondere S. 583.

¹⁸⁰ BOCK 2001b, S. 241–52.

¹⁸¹ Der Vertrag bei FILANGIERI DI SATRIANO 1883–1891, Bd. 3 (1885), S. 15.

erweitert worden, den ursprünglichen Standort des Monuments unter dem heutigen Chorbogen und damit hinter der Altarmensa an der östlichen Stirnwand der Kapelle, einleuchtend rekonstruiert (Abb. 30).¹⁸² Auch wenn vereinzelt eine sich heute in der Sakristei von S. Angelo a Nilo befindende Darstellung des hl. Michael als ursprüngliches Altarbild angenommen wird, so muss dessen Verwendung als Altarbild doch als zweifelhaft gelten (Abb. 31).¹⁸³ Das Fehlen eines frühen Altarbildes vor dem Auftrag für Marco Pinos Darstellung des hl. Michael im Jahr 1573 könnte diese Hypothese zusätzlich stützen. Noch deutlicher wird damit die Rezeption der neapolitanischen Herrschergrabmäler, die, wie z.B. auch das Grabmal Roberts von Anjou in S. Chiara, beinahe obligatorisch an eben dieser Stelle hinter dem Altar, dem liturgisch bedeutsamsten Ort im Kirchenraum und zentralen Anziehungspunkt des Betrachterblicks, aufgestellt wurden.¹⁸⁴ In dieser Konstellation hat man sich den Altar als einfachen Steinaltar ohne Aufbau vorzustellen, hinter dem die Effigies des Kardinals quasi anstelle des Altarbildes erschien.¹⁸⁵ Eine derartige Aufstellung veränderte vor allem die Funktion des Grabmals in liturgischer Hinsicht. Der Verstorbene rückte in unmittelbare Nähe zum Gebet, zum Zentrum des liturgischen Geschehens, dorthin, wo die von ihm gestifteten Messen für sein Seelenheil und in seinem Gedenken gelesen wurden. Die Aufstellung hinter dem Altar potenzierte die öffentliche Wahrnehmung um ein Vielfaches. Das Grabmal entsprach damit den Richtlinien der mittelalterlichen Denkmalvorstellung eines auf der antiken Formel des *monumentum conspicuum* basierenden Anspruchs auf Sichtbarkeit des Denkmals, für die Herklotz an anderer Stelle u.a. die einfache Regel „je größer desto wirksamer“ formuliert hat.¹⁸⁶ Sowohl durch die Ikonografie und die stilistischen

¹⁸² Diese These unterstützten DI STEFANO/SANTORO 1964, S. 17. Fraglich bleibt, welche Faktoren sich hier bedingt haben. Denkbar wäre gleichermaßen, dass der geplante Standort hinter dem Altar die Form des monumentalen Baldachingrabmals oder dass die gewünschte Form in Anlehnung an die bekannten Herrschergrabmäler den Standort bereits vorbestimmt hatte.

¹⁸³ MORISANI 1968, S. 207–13; vgl. NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 2 (1784), S. 296f.; CEVA GRIMALDI 1857, S. 258. Das Bild wurde von Napoli Signorelli Tommaso de Stefani zugeschrieben.

¹⁸⁴ MICHALSKY 2000, S. 329.

¹⁸⁵ LIGHTBOWN 1980, Bd. 1, S. 91.

¹⁸⁶ HERKLOTZ 1990, S. 241 führt mehrere Beispiele für norditalienische Grabmäler im Außenbereich von Kirchen an, für die er eine bewusste Standortwahl gemäß einer größtmöglichen öffentlichen Sichtbarkeit nachweist. In Rom wäre eine derartige Anordnung undenkbar gewesen. Hier waren nicht weltliche Herrscher, sondern kirchliche Würdenträger die Stifter großer Kirchenneu- oder Umbauten. Zwar existierte bereits das Phänomen des Mausoleumschors, das die Bestattung hinter dem Altar ermöglichte, doch waren die sichtbaren Grabdenkmäler – so es nicht nur eine Grabplatte wie z.B. für Martin V. in der Lateransbasilika war – in ihrer Größe und Präsenz niemals mit den neapolitanischen Beispielen vergleichbar. Zum Phänomen des Mausoleumschors FROMMEL 1977, S. 46–51, sowie DE BLAAUW 1999, S. 475–82; DE BLAAUW 2000, S. 179–99 (am Beispiel von SS. Apostoli in Rom). Gegen eine Etablierung dieses Standortes

Besonderheiten als auch durch den Aufstellungsort des Grabmals sind die beiden Hauptkomponenten eines Grabmonuments – der Wunsch, Memoria zu erhalten und die Person sowie den Status des Verstorbenen zu repräsentieren – somit in eindrucksvoller Weise an Rainaldos Grabmal in S. Angelo a Nilo umgesetzt worden. Gleichzeitig implizieren der Wunsch des Kardinals, in Neapel bestattet zu werden, und die Aufstellung des Grabmals ebendort jedoch auch einen statuserhaltenden Dienst an die Hinterbliebenen. Der dem Grabmal zugrunde liegende Repräsentationsgedanke ist damit nicht nur auf den Verstorbenen selbst gerichtet, sondern sorgt darüber hinaus für eine symbolische und finanzielle Absicherung der Familie in der Heimatstadt.

2.6. Die geplante Freskierung der Kapelle

Laut Übereignungsurkunde an die Adelskorporation des *Seggio di Nilo* aus dem Jahr 1428 war die Kapelle zum Zeitpunkt der Übereignung noch nicht freskiert. In seinem Testament hatte Kardinal Rainaldo im Jahr zuvor eine Freskierung der Kapelle vorgesehen, die dem Beispiel der Familienkapellen des Artusio Pappacoda bei S. Giovanni Maggiore und des Antonio de Penna in S. Chiara folgen sollte, die seinerzeit zweifellos als Maßstab gelten mussten: [...] *et voluit quod Cappella pulcherrime depingatur quod sit Cappella domini Artusii et Magstri Antonii de Pennis* [...].¹⁸⁷ Beide Kapellenstifter gehörten dem alten Adel an und pflegten darüber hinaus – Artusio als dessen Prokurator – enge persönliche Beziehungen zu dem Brancaccio-Kardinal.¹⁸⁸

Die Cappella der Familie Pappacoda zu Seiten von S. Giovanni Maggiore wurde gemäß einer Inschrift über dem Eingangsportal 1419 vollendet.¹⁸⁹ Über ihre heute verlorenen Fresken mit Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes berichtete Pietro Summonte in seinem Brief an Marcantonio Michiel.¹⁹⁰ Celano lieferte dagegen eine stilistische Einordnung der Fresken, die seiner Einschätzung nach genau jenen Zustand widerspiegeln, *nel quale in quei tempi stava il dipingere, non essendo ancora uscito dallo stile*

für Grabmäler in römischen Patriarchal- oder Titularkirchen dürfte v.a. die Tatsache gesprochen haben, dass dies seit frühchristlicher Zeit der Aufstellungsort eines dem Papst oder delegierten Kardinals vorbehaltenen Marmorthrone gewesen war und die Inanspruchnahme jenes Raumes daher leicht als vermessen gelten musste.

¹⁸⁷ Vgl. Anhang B.1. Zur neapolitanischen Malerei des frühen 15. Jh. LEONE DE CASTRIS 1986; BOLOGNA 1997.

¹⁸⁸ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 619. Die Pappacoda befanden sich bereits lange im engsten Umkreis der Durazzo, als Artusio um 1390 zum *consigliere e coppiere maggiore* des Königs Ladislaus berufen wurde. Vgl. BOCK 2001a, S. 68–71.

¹⁸⁹ Zu S. Giovanni dei Pappacoda vgl. DEL PEZZO 1898, S. 185–90 sowie BOCK 2001a, S. 67–89.

¹⁹⁰ SUMMONTE 1601–43, Bd. 2, S. 572; vgl. NICOLINI 1925, S. 143–276, bes. S. 196f.

greco.¹⁹¹ Die häufig betonte stilistische und ikonografische Nähe zu dem von Giotto im Klarissenkloster von S. Chiara ausgeführten Zyklus gleichen Sujets erklärt, warum die Fresken der Cappella Pappacoda im Allgemeinen dem Giotto-Umkreis zugeschrieben werden.¹⁹² In S. Chiara befindet sich auch die Kapelle des königlichen Sekretärs Antonio de Penna, die um 1410/12 entstand und sich heute zur Linken des großen Eingangsportals an der westlichen Stirnwand befindet (Abb. 32).¹⁹³ Der Autor der Fresken wird überwiegend als „Maestro de Penna“ in Anlehnung an den Namen des Kapellenstifters umschrieben.¹⁹⁴ Dargestellt ist eine thronende Madonna mit Kind, vor der zu beiden Seiten die Stifter Antonio und Onofrio de Penna in anbetender Haltung knien.

Lässt sich die Freskierung im Inneren von S. Angelo auch nicht dokumentieren, so hat sich über dem Eingang von der Via Mezzocannone eine Lünette erhalten, die in die früheste Bauphase der Kapelle einzuordnen ist (Abb. 33).¹⁹⁵ Sie wird von Celano und De Dominicis Colantonio del Fiore zugeschrieben und wäre damit das einzige Zeugnis von *affresco*-Malerei jenes vor allem durch die Darstellung des hl. Hieronymus berühmt gewordenen Künstlers.¹⁹⁶ De Castris schreibt die Lünette dem „Maestro di S. Ladislao“ zu und datiert sie in die Zeit von 1410 bis 1414, also noch vor den eigentlichen Baubeginn.¹⁹⁷ Die Lünette zeigt eine Darstellung der thronenden Madonna mit Kind, die rechts und links von den hll. Michael und Bacolus flankiert wird und weist damit deutliche motivische Anlehnungen an das im Testament genannte Vorbild der Kapelle der De Penna auf. Auch hier ist der Stifter im Bild dargestellt und verdeutlicht den Stiftungsakt und das Juspatronat der Kapelle an prominenter Stelle: Rainaldo kniet links der Madonna zu Füßen des hl. Bacolus, der ihn, indem er ihm die Hand auf die Schulter legt, der Thronenden präsentiert, während ein Gehilfe im Hintergrund den Kardinalshut trägt. Ein ähnliches Motiv – der kniende Stifter neben der thronenden Madonna und Heiligen – ist auf einem ehemals über dem rechten, zur Piazza S. Egidio gerichteten Seiteneingang

¹⁹¹ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 4 (1859), S. 77. NICOLINI 1925, S. 197 schlägt als Autor der Fresken *Leonardo del maestro Andrea da Sulmona* vor, der sich spätestens ab 1407 im direkten Umkreis des Königs Ladislaus als dessen *familiare* befunden hatte.

¹⁹² NICOLINI 1925, S. 160.

¹⁹³ Zur Familie De Penna und zum Grabmal von Antonio Baboccio vgl. BOCK 2001a, S. 157–197, 423–27 (mit ausführlicher Bibliografie).

¹⁹⁴ Über den „Maestro de Penna“ LEONE DE CASTRIS 1988, S. 52–65; DE MARCHI 1992, S. 113–30; ABBATE 1974b, S. 498, DI DARIO GUIDA 1978, S. 51 ff., NAVARRO 1993, S. 57 ff.

¹⁹⁵ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 1 (1742), S. 100; D’AFFLITTO 1834, S. 147; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 616; GALANTE 1872, S. 140.

¹⁹⁶ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 1 (1742), S. 100; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2. (1858), S. 616.

¹⁹⁷ Zum „Maestro di S. Ladislao“ und den Fresken der Incoronata-Kirche vgl. LEONE DE CASTRIS 1986, S. 375–81; NAVARRO 1995.

von S. Maria in Trastevere in Rom angebrachten Lünettenfresko wiedergegeben, das der Kardinal zwischen 1404–1406 für seine Titelkirche in Auftrag gab.¹⁹⁸ Im Neapler Fresko legte man vermutlich besonderen Wert darauf, die Zugehörigkeit des hl. Bacolus zur Familie Brancaccio öffentlich darzustellen, um die Familiengeschichte durch den Heiligenbezug zu nobilitieren und die eigene Frömmigkeit heraus zu heben – eine Strategie, die uns im Laufe der Ausstattungschronologie der Kapelle noch wiederholt begegnen wird.¹⁹⁹

2.7. Zusammenfassung

Eine Rekonstruktion des Ursprungsbaus kann in Ermangelung von Lage- oder Bauplänen aus der Zeit der Stiftung bis heute nur hypothetisch bleiben. Auszugehen ist jedoch von einem selbständigen Kapellenbau in direkter Nähe des Familienpalastes an der Piazza Nilo, der in Grundzügen der Anlage auf dem Stadtplan von Baratta entsprochen haben wird.

Unmittelbar nach der Stiftung der Kapelle und dem Tod des Stifters wurde mit der Ausstattung der Kapelle begonnen. Das Testament des Kardinals sah dabei eine Freskierung des Innenraums vor, deren Ausführung bis heute jedoch nicht dokumentiert werden kann. Kernstück der ursprünglichen Ausstattung und als einziges Kunstwerk aus dieser Phase erhalten ist das große Baldachingrabmal des Stifters aus der Pisaner Werkstatt Donatellos und Michelozzos, dessen Memoria in der Frühzeit der Kapelle damit das Leitthema der Ausstattung war. Das Grabmal, dessen Ausführung durch die toskanische Bildhauerwerkstatt leicht anhand der gesellschaftlichen Bindungen des Kardinals nach Florenz zu erklären ist, bleibt als toskanisches Renaissancemonument inmitten der noch vorherrschenden neapolitanischen Gotik ein seltenes Zeugnis kaum rezipierter Modernität, das sich dennoch klar in seiner Konkurrenz zu den angiovinischen Königsgrabmälern zu erkennen gibt. Allein die Größe des Monuments war in Neapel für einen privaten Stifter herausragend und muss den Anspruch der Brancaccio als eine der wichtigsten und mächtigsten Adelsfamilien nachhaltig verdeutlicht haben.

¹⁹⁸ Das Fresko, von dem heute nur noch Vorzeichnungen erhalten sind, wird von Romano einem Florentiner Maler zugeordnet; ROMANO 1992, S. 381f.

¹⁹⁹ Zum hl. Bacolus UGHELLI 1717–22, Bd. 6 (1720), Sp. 605; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 116–29; BALDUCCI 1962, Sp. 689; LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 302.

3. Die Kapellenausstattung im Quattrocento

Ist über die Frühzeit der Kapellenausstattung nur wenig überliefert, ist dennoch von einer kontinuierlichen Ausstattungstätigkeit in der zweiten Hälfte des 15. Jh. auszugehen. Dem monumentalen Stiftergrabmal wurde ein Wandgrabmal zu Ehren des Ritters Pietro Brancaccio von Jacopo della Pila zur Seite gestellt, der Boden mit Majolika-Fliesen in neapolitanischer Tradition ausgelegt, hölzerne Türflügel mit Heiligenreliefs in filigrane Marmortürrahmen eingelassen sowie eine Figur des Erzengels Michael im Tympanon des Hauptportals zur Manifestierung des Patroziniums aufgestellt. Mit der Sorge um eine kontinuierliche Fortführung der Ausstattung setzten die Brancaccio, nunmehr unter der Führung der beiden Gouverneure der Kapelle, den Stiftungsgedanken des Kardinals fort und weiteten die Funktion der Kapelle dabei gleichzeitig zu einem Repräsentationsraum der Familie aus.

3.1. Jacopo della Pilas Grabmal für Pietro Brancaccio (1483)

1483 stiftete Marino Brancaccio laut Inschrift das Wandgrabmal für seinen Bruder Pietro, das sich heute zur Rechten der Apsis an der Südwand des seitlichen Anraums befindet (Abb. 34).²⁰⁰ Pietro Brancaccio gehörte von 1441 bis 1445 gemeinsam mit weiteren *cavalieri* zur Wache Alfons I. von Aragon und kämpfte in dessen Gefolge als *cavaliere di compagnia* im Krieg gegen die Venezianer.²⁰¹ Seinem Bruder Marino, dem Stifter des Grabmals und dem eigentlich verdienstvolleren von beiden, verlieh Federico von Aragon den Titel des Conte di Noja und setzte ihn als Botschafter in Frankreich, Rom, Mailand und Florenz ein.²⁰²

Der in eine Wandnische eingelassene Sarkophag trägt die liegende, mit dem Kopf nach links gerichtete Figur des Verstorbenen und wird von einem Triumphbogen über korinthischen, rankengeschmückten Pilastern gerahmt. Unter dem Sarkophag befindet sich ein dreigeteiltes Relieffeld, auf dem in der Mitte eine Inschrift angebracht ist, die an jeder Seite von dem Löwentatzenwappen der Brancaccio flankiert wird. Der flache Sarkophag bildet mit der Rahmenarchitektur eine Ebene und tritt nicht aus der Wand heraus, eine Dreidimensionalität wird vor allem durch eine unter dem Gebälk zweireihig

²⁰⁰ DE STEFANO 1560, fol. 33v.; LEPPHEN 1960, Bd. 1, S. 80–82. Die Inschrift, jedoch ohne die Beschreibung des Grabmals bei D'ENGENIO CARACCILOLO 1623, S. 261 (vgl. Anhang C.5.).

²⁰¹ Zu Pietro Brancaccio vgl. RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 456–58.

²⁰² Marino Brancaccio starb um 1497 und wurde ebenfalls in S. Angelo a Nilo begraben; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 433–56. Vgl. FILANGIERI DI SATRIANO 1883–91, Bd. 3 (1885), S. 24ff.

angedeutete Kassettendecke erzeugt, die, ähnlich wie beim Stiftergrabmal, die Vorstellung einer Grab- oder Totenkammer suggeriert.

Das Grabmal wird weder bei Celano noch bei D’Engenio Caracciolo erwähnt. Causa (1950) und Strazzullo (1962) schrieben das Grabmal Jacopo della Pila zu.²⁰³ Dabei erfolgte die Zuschreibung aufgrund eines von Filangieri publizierten Dokuments, in dem Jacopo mit dem Grabmal für Nicolò d’Alagno in Torre Annunziata beauftragt wurde: *de novo facere et laborare ec fieri et laborari facere arcum unum et cantarum seu sepulturam prout est illa quondam domini petri brancacii posita intus ecclesiam sancti Angeli ad Nidum de neapoli.*²⁰⁴ Das Grabmal von S. Angelo a Nilo wird hier zwar als Vorbild genannt, die Autorschaft Jacopos aber nicht ausdrücklich bestätigt. Jacopo della Pila gehörte zu einer Gruppe lombardischer Bildhauer im Umkreis von Pietro da Milano und Domenico Gagini, die sich in der zweiten Hälfte des 15. Jh. in Neapel aufhielten und dort Aufträge vor allem von Mitgliedern des aragonesischen Königshauses und der neapolitanischen Aristokratie erhielten. Nach einem möglichen Romaufenthalt bei Mino da Fiesole – ein solcher ist zumindest während der Reise von Mailand nach Neapel anzunehmen – war Jacopo seit Beginn der 70er Jahre des 15. Jh. in Neapel ansässig. Hier fand er bald angesehene Auftraggeber aus kirchlichen und weltlichen Kreisen und war mit der Schaffung monumentaler Wandgrabmäler befasst.²⁰⁵

Der Typus des Wandgrabmals auf der Basis eines einbogigen Triumphbogens mit eingestelltem Sarkophag und Effigies, wie er am Grabmal in S. Angelo ausgeführt ist, geht auf die florentinischen Humanistengrabmäler des Quattrocento zurück und scheint seine direkten Vorbilder in den römischen Kardinalsgrabmälern des Andrea Bregno (1418–1503) zu haben, mit denen dieser nach dem Weggang Giovanni Dalmatas und Mino da Fiesoles 1480 zum führenden Bildhauer in Rom avanciert war.²⁰⁶ Entsprechende

²⁰³ CAUSA 1950, S. 150; STRAZZULLO 1962a, S. 7.

²⁰⁴ FILANGIERI DI SATRIANO 1888–1891, Bd. 3 (1885), S. 24, Vertrag vom 12. Mai 1494.

²⁰⁵ In Neapel war Jacopo della Pila an der Ausführung des Miroballo-Altars in S. Giovanni a Carbonara beteiligt und schuf das große Bischofsgrabmal des Nicola Piscicelli im Dom von Salerno. 1470/71 erhielt er den Auftrag für das Grabmal Antonio Carafas in S. Domenico Maggiore, das zwar kaum Ähnlichkeiten mit dem Wandgrabmal in S. Angelo a Nilo, dafür aber mit einem späteren Brancaccio-Auftrag für das Grabmal des Ritters Tommaso in S. Domenico Maggiore aufweist; vgl. NALDI 2008, S. 112; MICHALSKY 2005c, S. 119f.; VALLE 1854, S. 279f. Eine monografische Studie seines Oeuvres liegt bislang noch nicht vor. Biografische Eckdaten sowie eine Kurzbibliografie in ThB, Bd. 27 (1933), S. 37. Wichtige Beiträge zum Werk Jacopo della Pilas leisteten CAUSA 1950, S. 118–20 sowie LEPIEN 1960, Bd. 1, S. 132–43; vgl. DI MARZO 1883, Bd. 1, S. 671, 674 u. Bd. 2, S. 379; VALENTINER 1937, S. 104–12.

²⁰⁶ Vergleichsbeispiele im Werk Andrea Bregnos sind das Grabmal Giacomo Tebaldis und Giovanni de Concas in S. Maria sopra Minerva (um 1466), oder die Monumente der Kardinäle Cristoforo della Rovere (gest. 1478) und Pietro Guglielmo Rocca (gest. 1482) in S. Maria del Popolo. Zu Andrea Bregno vgl. KÜHLENTHAL 1997/98 (2002), S. 179–272.

Vorbilder sucht man in Neapel zu diesem Zeitpunkt jedoch noch vergebens, so dass die Brancaccio mit diesem zweiten Monument abermals ein für Neapel stilistisch wie ikonografisch neuartiges Denkmal in ihre Kapelle einbrachten.

Kommen wir auch an dieser Stelle nochmals auf die Frage der ursprünglichen Aufstellung der Objekte zurück: Vieles spricht dafür, dass das Grabmal Pietros sich heute nicht mehr an seinem ursprünglichen Aufstellungsort befindet. Entsprechende Wandgrabmäler mit Liegefiguren waren stets deutlich niedriger in die Wand eingelassen und üblicherweise so ausgerichtet, dass der „Blick“ des Verstorbenen zum Altar gerichtet war. In der heutigen Position aber ist er vom Altar abgewandt. Ebenso vermisst man eine Gestaltung der Nischeninnenwand, die bei Grabmälern dieses Typus entweder mit Marmor ausgekleidet oder freskiert war. Hier ist heute die Inschrift zum Gedenken an Sagachio Brancaccio eingelassen, die jedoch erst nachträglich im Jahr 1605 eingefügt und in der Kombination mit dem repräsentativen Monument deutlich aufgewertet wurde.²⁰⁷ Sollte sich Morisanis im Zusammenhang mit dem Stiftergrabmal erörterte Rekonstruktion des ursprünglichen Kapellenraums bestätigen und sich der Altar ehemals unter dem heutigen Chorbogen befunden haben sowie der Kirchensaal um den heutigen Chor verkürzt gewesen sein, hätte sich das Grabmal gemäß der Anordnung der Effigies an der linken Seitenwand auf der Evangelienseite befunden haben müssen.²⁰⁸ Ob das Grabmal, das heute mit einem geraden Gebälk nach oben abschließt, ehemals einen Aufbau besessen hat, der möglicherweise bei einer Umsetzung von diesem getrennt wurde, ist fraglich. Denkbar wäre ein Giebel mit eingeschlossenem Bildfeld oder ein Tabernakel. Ein solches mit der Darstellung von vier anbetenden Engeln, das ebenfalls Jacopo della Pila zugeschrieben wird und sein Vorbild in einem vergleichbaren Werk in der Cappella Palatina des Castel Nuovo finden könnte, ist in der Sakristei von S. Angelo erhalten, scheint jedoch zu klein, um als Aufbau des Grabmals in Frage zu kommen (Abb. 35).²⁰⁹

²⁰⁷ Vgl. Anhang C.15.

²⁰⁸ Löst man sich von Morisanis Vorschlag und betrachtet unvoreingenommen das heutige Ensemble von Chor, Anraum und den beiden Grabmonumenten, ist auch eine weitere Lösung denkbar: Nämlich derart, dass der ursprüngliche Kapellenraum vielmehr eine Ausrichtung nach Westen besaß und sich der Altar vor dem Donatello-Grabmal (in seiner heutigen Position) befand. So hätte sich die Kapelle über den heutigen Chor und Anraum erstreckt, während im heutigen Kirchenschiff das Hospital untergebracht gewesen sein könnte. Nicht zuletzt die ungewöhnlich hohe Anbringung des Grabmals spricht jedoch gegen eine derartige Hypothese.

²⁰⁹ LEPPICIEN 1960, Bd. 1, S. 260f.

3.2. **Übrige Ausstattung**

Nur wenige Ausstattungsstücke haben sich aus dieser ersten Ausstattungsphase erhalten. In der Nische über dem zur Piazza Nilo gerichteten Portal befand sich die Figur eines drachentötenden Erzengels, die das Patrozinium von S. Angelo a Nilo nach außen bezeugte und gleichzeitig die Funktion des Kapellenwächters übernahm (Abb. 36).²¹⁰ Der Erzengel beugt sich leicht nach vorne und hält in der Rechten ein Schwert mit abgewinkeltem Arm über dem behelmteten Kopf. Er trägt einen mit einem Greifenpaar und einem Löwenkopf geschmückten, reich verzierten Harnisch und hält in der Linken ein Schild mit dem Wappen der Brancaccio, auf dessen Balken das Motto des Erzengels „Quis ut Deus“ zu lesen ist. Wie eine Nische umgeben die Flügel des Erzengels die Figur und entwickeln so eine gesteigerte Raumwirkung. Portal und Nische sind von ornamentalen Friesen mit sich wiederholenden vegetabilen Mustern gerahmt, die auf antike Vorbilder zurückgehen. Leppien stellte zu Recht eine große Ähnlichkeit der Michaelsfigur des Tympanons mit den Figuren des Engelstabernakels fest und ordnete beide Stücke der gleichen Ausstattungsphase um die Jahrhundertwende, möglicherweise sogar der Hand desselben Künstlers zu.²¹¹ Eine vergleichbare Figur des kämpfenden Erzengels befindet sich über dem Portal der Casa dell'Annunziata (Abb. 37), beide sind wohl in direkter Nachfolge des neapolitanischen Prototyps von Michaelsdarstellungen, der Figur am höchsten Punkt des Triumphbogens Alfons von Aragons, zu sehen.²¹² Die früheste Michaelsdarstellung in Neapel begegnet uns allerdings über dem Portal der Cappella Pappacoda, deren Innenausstattung Kardinal Rainaldo bereits in seinem Testament als vorbildhaft für die Freskierung seiner Kapelle genannt hatte (Abb. 38). Dort bekrönt sie den 1415 von Antonio Baboccio in Anlehnung an das hochgotische, dreigiebelige Domportal geschaffenen Kapelleneingang (Abb. 39).²¹³ Nicht zuletzt schuf die exponierte Figur des Erzengels am Eingang der Kapelle einen Bezug zur römischen Engelsburg, auf der schon im Quattrocento eine entsprechende Figur aufgestellt war. Dies bezeugt eine frühe Vedute dieses Bauwerks von Francesco Pagano mit einer Michaelsdarstellung aus der zweiten Hälfte des 15. Jh., die sich heute im Museum von Capodimonte befindet (Abb. 40, 41). Besonders in dieser Bedeutung, als Verbindungsglied zwischen der neapolitanischen Kapelle und der römischen Kirche, wird das Patrozinium des Erzengels

²¹⁰ LEPPHEN 1960, Bd. 1, S. 261f.

²¹¹ Zur Datierung des Altartabernakels vgl. BARONE 1884, S. 385–429; vgl. HERSEY 1969.

²¹² Zur Michaelsfigur der Casa dell'Annunziata vgl. Leppien 1960, Bd. 1, S. Zum Portal des Castel Nuovo KRUFTH/MALMANGER 1975, S. 213–305; BEYER 1994, S. 93–106.

²¹³ Zum Domportal BOCK 2001a, S. 22–89.

auch in der Folgezeit eine besondere Bedeutung für den Repräsentationsgedanken in S. Angelo a Nilo einnehmen und daher an späterer Stelle eingehender erläutert (vgl. Kap. III.4.2).

Ursprünglich war die Kapelle mit einem für diese Zeit in Neapel verbreiteten Majolika-Boden versehen.²¹⁴ Die wenigen aus S. Angelo a Nilo im *Museo Artistico Industriale di Napoli* erhaltenen Fliesen zeugen von einer hohen künstlerischen Qualität in Bezug auf die Formenvielfalt der Ornamente, den Detailreichtum der Pflanzen- und Tiermotive und die Farbgebung (Abb. 42). Die Fliesen waren stets nach einem einheitlichen geometrischen Prinzip gelegt, das sich aus einem System von vier gestreckten, hexagonalen Fliesen um eine in deren Mitte platzierte quadratische Platte zusammensetzte. Während die gelängten Fliesen sowohl mit geometrischen und floralen Motiven als auch mit meist fiktiven Profilporträts geschmückt waren, befand sich auf der im Zentrum einer geometrischen Einheit liegenden Fliese oft das Wappen der Auftrag gebenden Familien. Im Gegensatz zu dem um 1456 entstandenen Boden der Cappella Caracciolo di Sole in S. Giovanni a Carbonara, der eine farblich homogene Bemalung in Kobaltblau auf weißem Grund aufweist, die an die florentinische Majolikatraddition erinnert, reicht die Farbpalette des Bodens von S. Angelo a Nilo von Gelb über Ocker bis Grün, Braun und Azur. Vergleichbar ist der Boden in seiner Farbigkeit dem in der Familienkapelle der Poderico in S. Pietro a Majella, auch wenn hier die Darstellungsweise der floralen Ornamente naturalistischer ist und Porträts vollständig fehlen (Abb. 43).²¹⁵ Beide Böden ordnet Tesorone einer neapolitanischen Werkstatt zu, deren Leiter Donatone als „Maestro dei Brancaccio“ bezeichnet, der in der zweiten Hälfte des 15. Jh. in Neapel nachzuweisen ist.²¹⁶

In die gleiche Zeit lassen sich die beiden marmornen, reich dekorierten Portale mit hölzernen Türflügeln an den Eingängen zur Via Mezzocannone sowie zur Piazza Nilo einordnen (Abb. 44–46).²¹⁷ Die Portale verfügen über je zwei hölzerne Türflügel, von denen jeder in jeweils drei übereinander liegende Bildfelder unterteilt ist. An der Porta Maggiore sind von links oben nach rechts unten die hll. Petrus und Paulus, der Evangelist Johannes, sowie die hll. Lorenzo, Dominikus und Antonius von Padua dargestellt. An der Porta minore finden sich Darstellungen des Erzengels Gabriel, der Madonna Annunziata,

²¹⁴ Zum Majolika-Fußboden des 15. Jh.: TESORONE 1901, S. 115–124; DONATONE 1974, S. 599; DONATONE 1981, Taf. 2; MIDDIONE 1982, S. 59; QUINTERIO 1990, S. 10, 40f.; DONATONE 1993, S. 41–42, Taf. 7.

²¹⁵ *Ceramiche* 1998, S. 34.

²¹⁶ TESORONE 1901, S. 123.

²¹⁷ MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1900, S. 84–88.

der hl. Agnes, des Erzengels Michael, des hl. Giovanni della Croce sowie Johannes des Täufers (Abb. 47). Bemerkenswert und für die spätere Untersuchung bedeutsam ist die Tatsache, dass in dem Heiligenprogramm eine Darstellung der hl. Candida noch fehlt und diese offenbar erst später für die Familie bedeutsam wurde.

3.3. Zusammenfassung

Für die zweite Hälfte des Quattrocento belegen verschiedene Initiativen eine rege Bau- und Ausstattungstätigkeit, die nunmehr im Auftrag der Gouverneure von S. Angelo a Nilo erfolgte, da der Stifter das Patronat der Kapelle mit seinem Tod den Adligen des *Seggio di Nilo* übertragen hatte und sich die Kirche damit von einer Eigenkirche zu einer öffentlichen Konsortialkirche wandelte. Das 1483 errichtete Wandgrabmal Pietro Brancaccios war für den Repräsentationsgedanken in der Kapelle von Bedeutung, da sich die Kapelle durch das Hinzufügen eines weiteren Grabmals zunehmend als Familiengrablege darstellte, um so mehr, als dem Kardinalsgrabmal mit dem Grabmal des Ritters Pietro ein weltlicher Gegenpol gesetzt wurde, der die Vielfältigkeit der Karrieren des Hauses Brancaccio deutlich machte und damit den Familienstatus auf verschiedenen Ebenen der neapolitanischen Gesellschaft manifestierte.

Die übrige Ausstattung – Majolikapaviment, Michaelsfigur sowie Portale – spiegelt die zeitgenössische regionale Tradition wider. Sie orientiert sich einerseits an der Ausstattung anderer Adelskapellen, scheint andererseits aber auch in Bezug zum Zentrum der weltlichen Macht, dem Castel Nuovo, zu stehen.

4. Das Altarbild des Erzengels Michael von Marco Pino (1573)

Ist anhand der vorausgegangenen Überlegungen auch eine kontinuierliche Stiftungs- und Ausstattungstätigkeit in S. Angelo a Nilo im Zeitraum zwischen 1480 und 1570 anzunehmen, so gibt es weder Quellen über deren konkreten Umfang noch über den Begräbnisort der in diesem Zeitraum verstorbenen Familienangehörigen. War die Ausstattung der Kapelle bislang vor allem auf repräsentative Grabmäler beschränkt, die im Gedenken an einzelne Familienmitglieder den Ruhm der Familie verdeutlichten und damit den Status der Kapelle als Familiengrablege unterstrichen, so ist mit Marco Pinos Darstellung des hl. Michael 1573 erstmals ein großformatiges Altarbild in der Kapelle

dokumentiert (Abb. 48).²¹⁸ Das Fehlen eines früheren Altarbildes erklärt sich womöglich aus der ursprünglichen Aufstellung des Stiftergrabmals hinter dem Altar, so dass der Auftrag an Marco Pino damit möglicherweise einen *terminus ante quem* für dessen Versetzung an seinen heutigen Platz im süd-östlichen Anraum bildet.²¹⁹

Am 4. November des Jahres 1572 wies der Gouverneur von S. Angelo a Nilo die Teilzahlung von 30 der insgesamt 80 Dukaten an Marco Pino für ein Gemälde mit der Darstellung des hl. Michael an, das, nachdem der Entwurf befürwortet worden war, bis zum Weihnachtsfest desselben Jahres fertig gestellt und auf dem Hauptaltar der Kapelle aufgestellt werden sollte:

A dì 27 d'ottobre 1572 ho pagato l'infrascritta partita di 23 ducati Ravasri. e Spinola piacciami pagare per me com'è procurator di S. Angelo a Nido alli quattro di Novembre al medesimo Marco di Pino di Siena docati trenta e dice ce li pago in conto di docati ottanta per lo quadro che esso ha da fare per l'altar maggior del ecclesia di S. Angelo a Nido vista la forma del disegno s'è mostrato al ecc.te S. Germano Capece a sodisfatione del quale ha da eseguire detto quadro quale ha da consignar fatto et bono, senza mancarci cosa alcuna per tutti li 20 di xbre p.o venture 72 a ciò sia posto per la natività [...].²²⁰

Ein Gutachten vom 25. Februar 1573 beschreibt den Altaraufbau bei der Aufstellung des Bildes. Es handelte sich demnach um einen manieristisch verzierten, geschnitzten Rahmen in der Grundform eines einbogigen Triumphbogens mit zwei seitlichen Säulchen, die ein Gebälk mit Fries und Architrav trugen, [...] *una cona che va in lo Altaro maggiore di S.to Angelo a Nido sopra ditto seum la guarnatione consistente in uno scabelo scorniciato et intagliato uno cornicione friso et arco travo con doi collone, con loro capitelli et basi [...].²²¹ Der Altaraufbau war mit Engelsfiguren verziert und in goldener und azurblauer Farbe bemalt.*

Das großformatige Bild (325 x 237 cm, Öl auf Holz) zeigt den geflügelten Erzengel Michael im Zentrum, wie er in weit ausholendem Schritt seinen rechten Fuß auf den Rücken des am Boden liegenden, unbekleideten Satans setzt, um scheinbar im nächsten Moment mit dem Schwert, das seine nach oben gereckte rechte Hand hält, zuzustoßen.²²² Seine Brust wird von einem blauen Panzer mit goldenen Beschlägen geschützt, seine Füße stecken in hohen Schnürsandalen von gleicher Farbigkeit und filigranem Ornament. Sein blondgelocktes, nach rechts unten gewendetes Haupt wird von einem schmalen

²¹⁸ D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 261; SARNELLI 1985, S. 197; CELANO 1692, S. 904; SARNELLI 1697, S. 194; PARRINO 1712, S. 139; DE DOMINICI 1742–45, Bd. 2 (1743), S. 196; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2 (1789), S. 46; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 617; GALANTE 1872, S. 228. Eine ausführliche Bibliografie zum Altarbild des hl. Michael in *Marco Pino* 2003, S. 266, Nr. A.33.

²¹⁹ Vgl. S. 53, Anm. 182.

²²⁰ AB, Introito ed esito, Bd. 46 (1572/73), fol. 136r.

²²¹ AB, Introito ed esito, Bd. 46 (1572/73), s.p.; vgl. Anhang B.3.

²²² Zur Ikonografie des Erzengels Michael vgl. WIEGAND 1886; RENNER 1927.

Nimbus bekrönt. Der gesamte Oberkörper des Erzengels folgt in seiner dynamischen Drehung der ausholenden Bewegung des rechten Arms, während der linke Arm in stumpfem Winkel vor den Körper geführt ist. Die Vehemenz der Bewegung lässt den weiten, blassroten Umhang bauschig nach hinten wehen. Mit seinem rechten Fuß steht Michael auf dem muskulösen Rücken des spitzohrigen, bärtigen Satans, der, bereits am Boden liegend, als Rückenakt den Blick aus dem Bild heraus gewandt hat und ebenso wie der Erzengel als kraftvolle *figura serpentinata* dargestellt ist.

Michael tritt hier als Bezwingler des Satans auf. Die weit aufgefächerten Flügel des Erzengels geben den Blick frei auf die himmlische Sphäre, einen lichtdurchfluteten, an beiden Seiten von Engeln gesäumten Trichter, in dessen Mitte, von Putti umgeben, Gottvater in azurblauem Gewand das Geschehen überwacht. Er ist der oberste Richter, der als Regisseur das Bewegungsmotiv des Erzengels bereits vorwegnimmt, Michael fungiert auf Erden als der Vollstrecker seines Willens. Die Figur des Erzengels auf der vertikalen Bildachse ist die Verbindung zwischen Himmel und Hölle, zwischen Gott und Satan. Sein Schwert überschneidet noch die himmlischen Sphären und wird von deren Kraft gestärkt, um den am Boden liegenden Satan zu bezwingen.

Die Szene ist in einer weiten Landschaft angeordnet, die im Vordergrund in ihrer erdigen Farbigkeit das dunkeltonige Inkarnat des Satans aufnimmt, im Hintergrund den Blick auf die durch Entfernungs- und Luftperspektive grün gefärbte Hügellandschaft freigibt. Auf der Schwelle zwischen Vorder- und Hintergrund ist zur Linken des Erzengels ein Querschnitt eines antiken Theaters, zur Rechten, halb verborgen hinter einer riesenhaften Wurzel, die Ansicht einer am Fluss gelegenen Stadt wiedergegeben, die durch eine Brücke sowie eine dahinter liegende Wehrarchitektur über rundem Grundriss charakterisiert ist. Beide Veduten mögen einzeln betrachtet als Architekturstudien gelten, im Zusammenhang jedoch kann hier nur ein Verweis auf Rom mit seinen prominentesten Bauwerken Kolosseum und Engelsburg beabsichtigt gewesen sein (Abb. 49, 50). Das Gemälde ist auf der Basis der vorderen Säule am rechten Bildrand signiert und datiert: Marcus de pino / <s>enesis facie<bat>/AD/MDLXXIII.²²³ Zwei mögliche Vorzeichnungen befinden sich im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum und im Louvre (Abb. 51, 52).²²⁴

²²³ Marco Pino 2003, S. 266.

²²⁴ Bemerkenswert dabei ist die Tatsache, dass in einer angenommenen Vorzeichnung des Altarbilds von S. Angelo a Nilo im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum (38,9 x 24 cm) das Kolosseum ganz fehlt und im linken Bildhintergrund anstelle der Stadtansicht ein Architekturdetail wiedergegeben ist, das mit einem Obelisk im Zentrum einer gebogenen Kolonnade eine verblüffende Ähnlichkeit mit Berninis Kolonnaden des Petersplatzes aufweist. Diese allerdings sind bekanntermaßen rund ein Jahrhundert nach dem Auftrag für das Altarbild

4.1. Der Maler Marco Pino aus Siena (1521–1583) – Zur Künstlerbiografie und deren Einfluss auf das Michaelsbild

Lomazzo liefert eine ausführliche Charakterisierung Marco Pinos, die mehrmals die Parallelen zu den künstlerischen *modi* Michelangelos betont:

[...] Può ancora la figura che si dipinge stare a modo di piramide ch'abbia la base ed il più ampio rivolto verso la parte di sopra ed il cono verso la parte da basso, e così mostrerà la figura larghezza ne la parte superiore, o dimostrando tutti doi gl'omeri, o stendendo le braccia, o mostrando una gamba ed ascondendo l'altra, o d'altro simil modo come il saggio pittore giudicherà che gli venga meglio. Ma perché sono due sorte di piramidi, l'una retta... e l'altra di figura di fiamma di fuoco, e questa chiama Michelangelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva quando cammina, che à la propria forma della fiamma del fuoco che ondeggia [...].²²⁵

Tatsächlich mutet Lomazzos Auffassung der sich nach oben weitenden, pyramidalen Figurenkontur wie die Beschreibung der Michaelsfigur unseres Altarbildes an, die in Michelangelos *figure serpentine* ihr Vorbild findet. Tatsächlich ist Marco Pino schon frühzeitig im Umkreis Michelangelos in Rom nachzuweisen.

Aus Siena stammend, war Marco Pino nach seiner Lehre bei Domenico Beccafumi, so Vasari, um 1545 zunächst nach Rom gekommen, wo er mit der *Visitazione* für S. Spirito in Sassia sein erstes Altarbild für einen römischen Kirchenbau schuf.²²⁶ Bereits im gleichen

von S. Angelo a Nilo entstanden. Zwar finden sich ähnliche Studien in früheren Architekturtraktaten – man denke z.B. an das Vogelhaus Vitruvs – und in Marco Pinos Werk selbst, wo in zwei Szenen der fünfteiligen Predella für den Hauptaltar des Gesù Vecchio eine ebenfalls halbrunde Kolonnadenstruktur vorkommt, die allerdings kaum eine solche Ähnlichkeit mit dem Entwurf Berninis aufweist. Zwar ist Marcos Interesse an antiker Architektur durch ein selbstverfasstes Traktat dokumentiert, doch muss nicht zuletzt aufgrund des handschriftlichen Vermerks auf der Rückseite des Blattes „da Marco da S(iena)“ und der offensichtlichen Übereinstimmung mit dem späteren berninesken Modell die Autorschaft Marco Pinos für das Braunschweiger Blatt trotz der deutlichen Anlehnung an das Altarbild von S. Angelo a Nilo grundsätzlich angezweifelt werden. Zur Braunschweiger Vorzeichnung GERE/POUNCEY 1983, S. 142; VON HEUSINGER 1997, Bd. 1, Taf. 159 u. Bd. 2, S. 311. Das Architekturtraktat Marco Pinos ist verzeichnet bei ORLANDI 1733, Taf. 3, unter dem Eintrag *Architettura di Marco da Siena Pittore ed Architetto M.S. in un grande volume* (1560) und wird von Lomazzo erwähnt, vgl. LOMAZZO 1590 (1974), S. 47. Bei einer erneuten Begutachtung der Zeichnung fand sich jüngst die Sammlermarke „PL“ für Peter Lely auf dem Blatt, der seine hochkarätige Sammlung in England zwischen 1618 und 1680 zusammengetragen hatte; LUGT 1921, S. 387–89. Mein Dank gilt an dieser Stelle Thomas Döring, dem Leiter des Kupferstichkabinetts des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, der mir die rasche und unkomplizierte Begutachtung der Zeichnung ermöglicht hat und anregende Hinweise auf deren Provenienz geben konnte. – Eine Studie für die Engel der Glorie über dem Erzengel befindet sich im Louvre; vgl. MONBEIG GOGUEL 1972, S. 101f., Nr. 118; PREVITALI 1978, S. 79, Anm. 11.

²²⁵ LOMAZZO 1584 (1974), S. 29f.

²²⁶ MANCINI 1620 (1956), Bd. 1, S. 197f. Grundlegend für die Beschäftigung mit dem Werk Marco Pinos ist der anlässlich der Ausstellung 2003 in Neapel erschienene Werkkatalog: *Marco Pino* 2003, mit ausführlicher Bibliografie. Die grundlegenden Quellen zu Marco Pino LOMAZZO 1584 (1974),

Jahr 1545 begann seine Zusammenarbeit mit Perin del Vaga und Pellegrino Tibaldi bei der Freskierung der Sala Paolina in der Engelsburg.²²⁷ Der gesamte Zyklus umfasst elf Szenen aus dem Leben Alexanders des Großen, sechs aus dem Leben des hl. Paulus, die vier Kardinaltugenden, zwölf weitere allegorische Figuren sowie zwei großformatige, farbintensive Darstellungen von Hadrian und dem Erzengel Michael an den Schmalseiten des Raumes. Besonders Tibaldis Erzengel, der mit wilder Entschlossenheit in den Raum zu stürmen scheint, könnte ein mögliches Vorbild für das Altarbild von S. Angelo gewesen sein (Abb. 53).²²⁸ Marco Pino schuf die als *quadri riportati* erscheinenden kleinformatigeren Deckenfresken mit den Szenen aus dem Leben Alexanders, von denen jene mit der Darstellung Alexanders, der den Bau der Flotte kommandiert, in ihrer zentralen Anlage, der männlichen Figur in Schrittstellung mit weit nach oben gerecktem Arm und Schwert, ebenfalls eine dem neapolitanischen Bild entsprechende, wenn auch wesentlich zurückhaltendere Version des Motivs bereits antizipiert (Abb. 54). Beide Figuren sind in ihrer Anlage und Haltung jedoch früheren Michaelsskulpturen, wie z.B. am Castel Nuovo oder auf der Engelsburg selbst, nachempfunden.²²⁹

Marco Pinos weiterer Werdegang umfasste Aufträge im Palazzo Farnese (1547–48) sowie in der Sala Regia (1547–49). Daniele da Volterra, der nach dem Tod Perins zu seinem wichtigsten Lehrer geworden war, ermöglichte es ihm, an der Ausführung der Sockelzone der Stanza della Segnatura (1550) im Vatikan mitzuarbeiten, etwa zur gleichen Zeit, als dort Michelangelo, Vasari und Taddeo Zuccari tätig waren. Zweifellos hatte diese Erfahrung großen Einfluss auf Marcos Entwicklung, und auch hier findet sich in dem von Jacopo Zucchi nach dem Entwurf Vasaris ausgeführten Deckenfresko der Michaelskapelle der Torre Borgia der Vatikanischen Paläste eine Figurenvariante an der Stirnseite des ovalen Bildfeldes, die dem beschriebenen Schema des neapolitanischen Altarbildes entspricht (Abb. 55).

S. 29f.; VAN MANDER 1604, S. 195; BAGLIONE 1642, S. 30f.; DE DOMINICI 1742–45, Bd. 2 (1743), S. 193–204; GIANNONE 1750 (1941), S. 75. Unter den jüngeren Studien sind hervorzuheben: BOREA 1962, S. 24–52; PREVITALI 1978, S. 53–60; BARTALINI 1988, S. 178–93; LEONE DE CASTRIS 1991, S. 21–30.

²²⁷ VASARI 1550 (1966–94), Bd. 5 (1984), S. 157.

²²⁸ Zu den Fresken der Sala Paolina KLIEMANN/ROHLMANN 2004, S. 352–69. Zu den antiken literarischen Quellen für die Alexanderdarstellungen und deren Bezug zu Paul III. vgl. HARPATH 1978. Zu Marco Pinos Beitrag dort vgl. HARPATH 1994, S. 437–52; ALBERS/MOREL 1988, S. 69–92.

²²⁹ 1544 war bereits eine neue Statue des Erzengels Michael von Raffaele da Montelupo aus weißem Marmor angefertigt worden, die auf dem höchsten Punkt, dem zentralen Turm, aufgestellt wurde; vgl. Archivio Storico, Commissionariato Soldatesche e Galere, b. 15, fasc. 9 und 10, zit. bei SQUADRILLI 2000, S. 358.

1557 kam Marco Pino nach Neapel und konnte rasch prestigeträchtige Aufträge für sich gewinnen. Allein für die neu erbaute Jesuitenkirche, den Gesù Vecchio, in der auch die Brancaccio später eine Kapelle besaßen, malte er insgesamt sieben Bilder.²³⁰ Trotz der guten Auftragslage kehrte Pino 1568 nach Rom zurück – eine Entscheidung, die Mancini vor allem durch Marcos persönliche Situation erklärte: [...] *a Napoli pigliò ancor moglie e n'ebbe figli [...] nei quali fu disgratiatissimo – la moglie et figlia puttane, i figli uno impiccato e l'altro sbirro – che disperato per lor vita e costumi, stroppiato dalla podagra, tornò a Roma.*²³¹ Mag die persönliche Flucht auch den Anlass geliefert haben, so konnte sich Marco in Rom letztlich finanzkräftigere Gönner erhoffen, wo der Kunstmarkt sich jungen Künstlern nach dem Tod von Salviati (1563), Michelangelo (1564), Taddeo Zuccari und Daniele da Volterra (1568) wieder öffnete und an Attraktivität gewann. Dies habe ihm zumindest, so berichtet Mancini weiter, Kardinal Alessandro Farnese, in dessen Auftrag die beiden großen Bauprojekte Caprarola und Il Gesù entstanden und der 1568 in Neapel auch Marcos Bilder im Gesù Vecchio gesehen haben dürfte, gönnerhaft prophezeit.²³²

Zurück in Rom war Pino zunächst an der Freskierung des Oratorio del Gonfalone beteiligt. In der dortigen Auferstehungsszene findet sich am rechten unteren Bildrand eine Figur, in der die Michaelsdarstellung von S. Angelo a Nilo deutlich vorgeprägt ist (Abb. 56). Vergleichbar sind die Bekleidung mit Schnürsandalen und Harnisch, der weite rote Umhang sowie sein blondgelocktes, schräg nach unten gewendetes Haupt. Die Bewegung allerdings ist im römischen Fresko ausladender, die Drehung des Körpers intensiver, die Position der Figur insgesamt konstruierter als bei dem Erzengel in S. Angelo a Nilo. Trotz einiger wichtiger Aufträge konnte Marco nicht an die Erfolge seines ersten Rom-Aufenthalts anknüpfen, kehrte 1570 schließlich nach Neapel zurück und blieb dort bis zu seinem Tod 1583.²³³ Marco Pinos römische Karriere sowie sein Erfolg in Neapel mögen wesentliche Kriterien für die Brancaccio gewesen sein, ihn mit dem Altarbild für ihre Familienkapelle zu beauftragen.

²³⁰ Zu den Bildern für den Gesù Vecchio vgl. ZEZZA 1995, S. 104–25.

²³¹ MANCINI 1620 (1956), Bd. 1, S. 198.

²³² LEONE DE CASTRIS 1991, S. 199.

²³³ Die wichtigsten Aufträge seines zweiten Neapelaufenthalts waren die Altarbilder der Cappella Albertini in SS. Severino e Sossio sowie eine Darstellung der Taufe Christi für die Kapelle der Familie Crispo in S. Domenico Maggiore. Eine frühere Darstellung des Erzengels in S. Maria la Nova, die von Bologna Marco Pino zugeschrieben wurde, ist sicher nicht von seiner Hand; vgl. BOLOGNA 1959, Abb. 62.

4.2. Das Altarbild als Vermittler religiöser Werte und familiärer Tradition

Selbstverständlich kam dem Bild des Hochaltars aufgrund seiner exponierten Lage und Sichtbarkeit stets eine herausgehobene Stellung innerhalb einer Kirchengestaltung zu. Dies war der zentrale Ort des Betrachterinteresses und der Messfeier, hier konzentrierten sich die liturgische Handlung und die Aufmerksamkeit der Gläubigen. Damit war das Altarbild einerseits für die Vermittlung religiöser Werte, andererseits aber auch für die Repräsentation des Auftraggebers prädestiniert, und das um so mehr, wenn es sich wie hier um eine Familienkapelle handelte. Das Bild des Patronatsheiligen nimmt Bezug auf die Michaelsfigur im Tympanon des Hauptportals und unterstreicht in seiner Funktion des Seelenwägers und Seelengeleiters die Nutzung der Kapelle als Grablege der Familie. Im 16. Jh. besaß das Motiv des Erzengels darüber hinaus aufgrund seiner Bedeutung als Pestheiliger gerade in Neapel eine stetige Aktualität, da die Stadt in regelmäßigen Abständen von der Seuche heimgesucht wurde.

Doch ist Michael im neapolitanischen Altarbild weder im Zusammenhang mit dem jüngsten Gericht noch als drachentötender Wächter, sondern vielmehr als kriegerischer Held im Kampf gegen den Satan dargestellt. Worin bestanden dabei die Anforderungen der Auftraggeber an den Künstler und welche Absichten sollten hier repräsentiert werden?

Der Erzengel als Manifest der tridentinischen Reform

Der Michaelskult besaß im süditalienischen Volksglauben seit jeher eine herausgehobene Stellung. Er nahm seinen Ursprung auf dem apulischen Monte Gargano, der lange Zeit zum Königreich Neapel gehörte. In der bildenden Kunst erlebte das Motiv des Erzengels im 16. Jh. eine erneute Renaissance, denn in ihm konnten die Neuerungen des Tridentinischen Konzils hervorragend visualisiert werden. Kein Thema eignete sich besser für die Ermahnung der Gläubigen zu Frömmigkeit, Sittsamkeit und Gehorsam, kein Motiv führte den Zweiflern die Folgen ihres abtrünnigen Lebenswandels so plakativ vor Augen wie die Darstellung des unüberwindbar starken Helden in der Verteidigung des Glaubens.

Neapel konnte zweifellos als Zentrum der Kirchenreform gelten. Jesuiten und Theatiner bestimmten das nachtridentinische Klima nachhaltig und gaben die Glaubensregeln am Fuße des Vesuvs im ausgehenden 16. Jh. vor. Groß angelegte Neubau- und Renovierungsprojekte führten zu einer grundsätzlichen Veränderung des Stadtbildes. Kirchen und Konvente nahmen ganze *Insulae* in ihren Besitz, für Maler und Bildhauer ergab sich ein schier unerschöpfliches Auftragspotential. Nicht nur die Auftragslage, sondern auch der Anspruch an sakrale Bildwerke veränderte sich durch die im letzten Beschluss des

Tridentinischen Konzils formulierten Forderungen zur Ausübung des Glaubens.²³⁴ Demnach sollte höchstes Ziel der Malerei sein, die Betrachter zur Rückbesinnung und Befolgung der Regeln, die die katholische Kirche vorgab, klar und verständlich anzuleiten.²³⁵ *Commuovere et persuadere*, bewegen und überzeugen, lautete die angestrebte Wirkung von Malerei auf die Gläubigen zur Vermittlung eines didaktischen Anspruchs religiöser Bildwerke.²³⁶

Michaels Kampf mit dem Teufel erfüllte die Ansprüche nach einer deutlichen Visualisierung der Bestrafung von Sünden und verband sie gleichzeitig mit der Darstellung einer mächtigen, alles überstrahlenden Tugend als Mittel zur Erlösung.²³⁷ Der Erzengel wird im Bild Marco Pinos als heldenhafter Verteidiger der christlichen Tugenden gezeigt: Das Tridentinum lag noch nicht lange zurück und die kirchenreformatorischen Forderungen sollten eindringlich durchgesetzt werden. Leuchtende Farben, die die Ebene des Satans überstrahlen, sorgen zunächst für die Attraktion des Betrachters, um anschließend durch die Erzählung einer bewegungsreichen, dramatischen Geschichte zu berühren: Michael hat eben die Erde erreicht, seine Flügel sind noch aufgerichtet und der rote Umhang weht von der heftigen Bewegung weit zurück, die Entscheidung über den Sieg von Gut oder Böse ist klar vorgegeben und doch noch nicht gefallen.

Marco Pinos Gemälde zeichnen sich insgesamt durch eine besondere Klarheit und Leuchtkraft der Farben sowie durch die Plakativität des Bildthemas aus und bildeten damit im Neapel der 70er Jahre des Cinquecento einen Gegenpol zu der bislang vorherrschenden *pittura vaga* und deren Protagonisten Giovan Bernardo Lama. Capaccio

²³⁴ Zur Auswirkung der tridentinischen Bildervorschriften auf die süditalienische Malerei LEONE DE CASTRIS 1996, S. 9–30; DE MAIO 1983; EXTERNBRINK/SCHOLZ-HÄNSEL 1996, S. 20–36; SCHOLZ-HÄNSEL 2002, S. 339–68. Zur Bedeutung der Traktate von Johannes Molanus und Gabriele Paleotti HECHT 1997; vgl. SCHILLING 1998, Bd. 1, S. 219–28.

²³⁵ PALEOTTI 1582 (2002), S. 69f.; ASCHENBRENNER 1925; JEDIN 1963, S. 321–39; WOHLGEMUTH 1990, S. 83–103.

²³⁶ Zwar fehlte in Neapel ein Index verbotener Bilder und Bildthemen ebenso wie ein Traktat über das zulässige und geforderte Wesen der Malerei. Dennoch dürfte das Traktat Romano Albertis über die *Nobiltà della pittura*, das dem neapolitanischen Kardinal Alfonso Gesualdo gewidmet war, ebenso wie Johannes Vermeulens *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, von dem sich später eine Ausgabe in der Biblioteca Brancacciana befand, zu dieser Zeit in Neapel bekannt gewesen sein. Ihren Höhepunkt fand die Restriktion der Heiligenbilder in Neapel 1623, als Decio Carafa ein Dekret verfasste, dass *eccessi dei pittori, autori di effigi sacre lascive, procaci o dioneste, minacciati assieme ai committenti* zur Exkommunizierung und Korrektur oder Zerstörung der fraglichen Bilder innerhalb eines Monats verurteilte. Zu den in Neapel publizierten Traktaten DE MAIO 1983, S. 90, Anm. 3, u. S. 103, 125; BAROCCHI 1960–62, Bd. 3, S. 197.

²³⁷ Zur mittelalterlichen Vorstellung vom Tag des jüngsten Gerichts, Erlösung und Verdammnis. vgl. *Himmel, Hölle, Fegefeuer* 1994.

beschreibt die sich rasch zum Disput ausweitende Konkurrenz des *binomio Pino-Lama* anhand der unterschiedlichen Stilrichtungen:

*So che l'havete con Messer Marco da Siena, per che voi fate la pittura più vaga: et egli si attacca a quei membroni senza fumare il colore [...] Non so che ne volete. Lasciatelo servire il suo modo, e voi servitevi al vostro. Basta che opriate ambedue il penello, che a voi piaccia il delicato, lodate, e la buona natura, che non più arrustichirsi. Lasciamo le burle. Non stiate così in cagnesco, per che è vergogna. E chi di voi sia il più eccellente l'opere lo mostrano.*²³⁸

So entsprach nicht nur das Bildthema, sondern auch die Malweise des Sienesen den Anforderungen des Tridentinums, indem sie aufgrund ihrer Unmittelbarkeit und Präsenz mit einer klaren und realistischen inhaltlichen Aussage assoziiert werden konnte. Die Entscheidung, das Altarbild von Marco Pino malen zu lassen, spricht daher nicht nur für die Wahl eines Protagonisten der neapolitanischen Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jh., sondern impliziert darüber hinaus eine bewusste Demonstration und Verteidigung der kirchenreformerischen Forderungen durch die Auftraggeber. Freilich musste die von Marco Pino in Rom elaborierte Malweise in Neapel, wo sich die Künstler in der unmittelbar nachtridentinischen Kunstlandschaft zunächst wenig experimentierfreudig zeigten, außerdem als innovativ gelten, so dass die Brancaccio abermals Mut zu einem modernen Kunstgeschmack bewiesen.²³⁹

Die implizite Repräsentation der Familie

Eine zweite, allusive Ebene stellen die direkten und indirekten Rom-Zitate mit den Darstellungen von Kolosseum und Engelsburg dar. Zwar bestückte Marco Pino seine Hintergrundlandschaften häufig mit Ruinen oder Architekturveduten, doch sind diese kaum je mit real existierenden Bauwerken zu identifizieren. Daher ist zu vermuten, dass es sich im Altarbild von S. Angelo a Nilo um eine individuelle, bewusst dechiffrierbare Hintergrundarchitektur handelt, die vermutlich auf Wunsch der Auftraggeber ausgeführt wurde. Werkimmanent symbolisiert das Kolosseum als antikes Monument den „Unglauben“ und illustriert damit die Figur des Häretikers, während die Engelsburg als Teil des Vatikans und damit als Symbol für die katholische Kirche dem Erzengel zuzuordnen

²³⁸ CAPACCIO 1598, S. 250.

²³⁹ DE MAIO 1982, S. 31–35. Pino etablierte sich zunehmend in der Rolle des nachtridentinischen Protagonisten und fand in der nachfolgenden Künstlergeneration mit Scipione Pulzone, Bernardo Azzolino oder Fabrizio Santafede entsprechende Nachahmer. Zum Einfluss Marco Pinos auf die neapolitanische Malerei vgl. PREVITALI 1982, S. 293–301; BARBONE PUGLIESE 1987, S. 56–70; RESTAINO 1989–90, S. 91–98.

ist.²⁴⁰ Im Rahmen einer erweiternden Betrachtung lassen sich deutliche Bezüge zwischen der Engelsburg und der Kapelle, bzw. der Familie selbst, herstellen, so dass die Architekturstudie zu einem impliziten Repräsentationselement der Brancaccio innerhalb des Altarbildes wird. Die Darstellung verweist auf das gemeinsame Patrozinium des hl. Michael, für das die Engelsburg in Rom als wichtigstes Vorbild anzusehen ist, und erinnert gleichzeitig an die römische Karriere des Kapellenstifters. Die Engelsburg wird als Schutzburg der Päpste und darüber hinaus als Symbol für die Protektion der Kapelle durch den päpstlichen Hof lesbar. Zwar wäre zur Verdeutlichung der päpstlichen Macht die Darstellung des Petersdoms womöglich naheliegender gewesen, doch befand dieser sich 1573 noch im Bau und musste daher zu diesem Zeitpunkt – ohne die monumentale Kuppel – weniger geeignet für eine repräsentative Darstellung erscheinen.

Ein deutliches Bekenntnis nach Rom war schon durch Kardinal Rainaldo bei der Stiftung von S. Angelo a Nilo ausgesprochen worden, als er die Kapelle der päpstlichen Gerichtsbarkeit unterstellen und damit gleichzeitig dem neapolitanischen Erzbischof das Recht auf *giurisdizione, dominio, potestà, e visita* entziehen ließ. Hatten die Erzbischöfe bislang diese Regelung und damit auch das Verbot der *visitationes* respektiert, so schien die Kirchenreform diese Regeln außer Kraft zu setzen: der erste Besuch eines neapolitanischen Erzbischofs in S. Angelo a Nilo fand 1572 statt, gefolgt von dem Carlo Gesualdos im Jahr 1599.²⁴¹ Bereits zu dieser Zeit begann ein erbitterter Streit zwischen erzbischöflicher Kurie und den Gouverneuren der Kapelle, die sich vehement gegen die Einmischung der neapolitanischen Autorität wehrten. Als Konsequenz wurde die Kirche 1599 unter Interdikt gestellt, den Gouverneuren im Falle des weiteren Boykotts eines erzbischöflichen Besuchs die Exkommunizierung angedroht.²⁴²

Fassen wir nochmals zusammen: Das Altarbild des hl. Michael wird durch die Wahl des Bildthemas und seiner Darstellungsweise zum Vermittler reformkatholischer Werte. Es demonstriert darüber hinaus jedoch auch die Bindung der Familie nach Rom, deren Status in Neapel noch immer wesentlich von der bereits lange zurückliegenden Kurienkarriere des Kirchenstifters Rainaldo Brancaccio profitierte. Die Vedute des Kolosseums untermauert den Rom-Bezug, bildet als Symbol der antiken, heidnischen Herrschaft über Rom jedoch einen Gegenpol zur kirchlichen Macht.

²⁴⁰ Eine Interpretation des kolonnadenähnlichen Bauwerks als neapolitanisches Amphitheater im Vico Cinquesanti, das man zwischen 1569–1574 gefunden hatte, erscheint in Verbindung mit der klar zu identifizierenden Engelsburg wenig wahrscheinlich. Vgl. zu dieser These ADAMO MUSCETTOLA 1989, S. 236–44, bes. S. 243.

²⁴¹ FRANCHI 1746, S. CXXXVI.

²⁴² *Ragionamento* (1745), S. 67.

4.3. Ein potentieller Auftraggeber? – Lelio Brancaccio, Bischof von Sorrent, und die Familienkapelle im Dom von Neapel

Die Brancaccio reagierten schnell auf die neuen Bedingungen und Anforderungen, die die Kirchenreform an die religiöse Kunst stellte. Dies mag nicht zuletzt daran gelegen haben, dass ein besonders engagierter Verfechter der Reform aus ihren eigenen Reihen stammte.

Selbst die jüngste Forschung hat sich bislang die Frage nach dem Auftraggeber des Altarbildes nicht gestellt. Aus den Zahlungsdokumenten des Archivio Brancaccio geht der Auftraggeber nicht hervor, doch scheinen die Zahlungen wie üblich vom Konto der *Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido* getätigt worden zu sein. Bedenkt man die vorausgegangenen Überlegungen zur Wirkung und Deutung der Michaelsdarstellung als Manifest nachtridentinischer Kirchenreform, so findet man in Lelio Brancaccio allerdings einen möglichen Stifter, der das Altarbild veranlasst haben könnte.

Lelio (ca. 1550–1599) war seit 1571 Bischof von Sorrent, wo er im Dom den erzbischöflichen Thron sowie das Marmorportal erbauen ließ.²⁴³ In Sorrent warf man ihm jedoch eine derart strenge Amtsausübung im Sinne der tridentinischen Kirchenreform vor, dass man sich in verschiedenen Beschwerdeschreiben zunächst an den damaligen Kardinal Carafa und später sogar an den Papst wandte. 1573, in dem Jahr, als das Michaelsbild auf dem Hochaltar von S. Angelo a Nilo aufgestellt wurde, endete der Zwist mit der Versetzung Lelios nach Tarent.²⁴⁴ Die gnadenlose Verfolgung der Abtrünnigen, wie sie im Altarbild von S. Angelo a Nilo dargestellt ist, scheint daher durchaus zu den Prinzipien des Bischofs zu passen, der sich auch einige Jahre später noch nachweislich um die Repräsentation der Familie in Neapel bemühte. Auf seine Initiative geht die Neugestaltung der Familienkapelle unter dem Patrozinium Johannes des Täufers im linken Seitenschiff des Doms von Neapel zurück, die die Brancaccio in der ersten Hälfte des 16. Jh., spätestens jedoch 1542, von der Familie Paparellis übernommen hatten.²⁴⁵

Die Stiftung geht laut Inschrift auf Lelios Vater Giacomo Brancaccio (um 1470 – 1554) zurück, der das Amt des *Maestro Razionale della Regia Zecca* innehatte.²⁴⁶ Giacomo

²⁴³ Zu Lelio Brancaccio vgl. RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 350–55; DE CARO 1971b, S. 785–87.

²⁴⁴ Das Diplom bei Giovanni GIOVINE, *De Antiquitate et varia tarentinorum fortuna*, Neapel 1589, S. 219; zit. nach RICCA 1879, Bd. 5 (1879), S. 352ff.

²⁴⁵ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 2.1. (1856), S. 217. Im Bericht der *Santa Visita* des Erzbischof Francesco Carafa am 30. Mai 1542 ist vermerkt: *Cappella di S. Maria de Paparellis, patronato di Sarro e Laura Brancaccio. Cappellano il canonico Orazio Brancaccio*; vgl. STRAZZULLO 1965, S. 62–94.

²⁴⁶ Zum Verwandtschaftsgrad vgl. Anhang A.1. Giacomo hatte 1550 auch die Magdalenenkapelle in S. Domenico restaurieren lassen; vgl. RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 341–48. Überliefert ist das problematische Verhältnis zwischen Giacomo und dem Vizekönig Don Pedro da Toledo, *per avergli nelle Piazze fatte a tempo de'rumori in quel Seggio sempre contrariato, e mostratosegli inimico*. 1548 wurde Giacomo Sohn Niccolantonio trotz der Fürsprache zahlreicher Adelige zum Tode verurteilt.

legte bei seinem Tod fest, dass das Juspatronat der Kapelle ausschließlich an diejenigen männlichen Nachfolger vererbt werden sollte, die am Hofe Johanna von Aragon aufgewachsen waren und erst dann an die nächsten männlichen Nachkommen übergehen sollte.²⁴⁷ Weiterhin bestimmte er, das Patronatsrecht der Kapelle nur unter der Bedingung an seine Nachkommen zu vererben, wenn in der Kapelle kein privates Denkmal errichtet würde.²⁴⁸ Wie sich die Ausstattung der Kapelle vor der Neuausstattung präsentierte, ist nicht rekonstruierbar, doch ist davon auszugehen, dass dort keine Grabmonumente oder Kenotaphien der Familie zu finden waren. Beide testamentarischen Auflagen scheinen in der Folgezeit stets erfüllt worden zu sein.²⁴⁹

So ging die Kapelle schließlich in den Besitz des seinerzeit bereits nach Tarent versetzten Bischofs Lelio über, der sie ab 1598 neu ausstatten ließ.²⁵⁰ Die Leitung des Projekts übertrug er Giovanni Antonio Dosio, *architetto e disegnatore* und damaliger *Ingegnere della Regia Corte*, der, nachdem er 1587 den Wettbewerb für den Entwurf der Fassade des Florentiner Doms gewonnen hatte, seit 1589 in Neapel als Architekt der Certosa di S. Martino tätig war.²⁵¹ Für die Brancaccio-Kapelle entwarf er eine Fassade aus weißem Travertin auf der Grundlage eines Triumphbogenmotivs (Abb. 57).²⁵² In zwei Nischen der Fassade sind Figuren der hll. Petrus und Paulus von Pietro Bernini eingestellt, die offenbar nicht eigens für die Brancaccio, sondern ursprünglich für eine Kapelle im kalabrischen Morano Calabro angefertigt worden waren, und die es vor allem der Freundschaft Dosios mit Bernini verdanken, dass sie schließlich in der Cappella Brancaccio Verwendung fanden.²⁵³ Tatsächlich erscheinen Berninis Figuren etwas zu

²⁴⁷ Vgl. Anhang C.7. CAUTELA/ MAIETTA 1983, S. 100; vgl. STRAZZULLO 2000, S. 156.

²⁴⁸ Zu den Auflagen des Erbes RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 341 ff.

²⁴⁹ Allerdings scheint es neben der Kapelle an der Wand des linken Seitenschiffs ehemals ein Brancaccio-Grabmal gegeben zu haben. So berichtet De Dominicis in der Vita von Annibale Caccavello: *Quindi lavorò la Sepoltura di un Signore della Famiglia Brancaccio da collocarsi nella loro cappella eretta nel mentovato Piscopio, [...] ed in questa Sepoltura vi scolpì le statue del suddetto Signore, e di alcuni Putti, che sostengono le faci. Ma in oggi essendosi modernato quel sito con architettarvi la Porta, che dal Piscopio introduce alla Chiesa di S. Restituta, è stato rimosso questo sepolcro, ed in altrove con altro componimento siutato*; DE DOMINICIS 1742–45, Bd. 2 (1743), S. 138f.

²⁵⁰ Vgl. die Inschriften im Anhang C.8 a) und b).

²⁵¹ Zu Dosios Tätigkeit in Neapel jüngst NAPOLI 2006.

²⁵² Ausführender Steinmetz der Arbeiten an der Fassade in *pietra di Caserta* war Ludovico Righi. Geronimo d'Auria und dessen Mitarbeiter Nicola Sparano führten das Verkündigungsrelief über dem Durchgang zur Kapelle sowie die Familienwappen an den Basen der Pilastern aus. STRAZZULLO 1959b, S. 219, Dok. 15, 16, S. 221, Dok. 20. Zu Ludovico Righi CAPOBIANCO 1985, S. 201.

²⁵³ Silvia Tozzi konnte überzeugend zeigen, dass die Figuren der Kapellenfassade ursprünglich einen ganz anderen Bestimmungsort hatten: die Kirche SS. Pietro e Paolo in Morano Calabro (Cosenza), für die der Erzpriester Francesco Corina per Testament aus dem Jahr 1596 zwei Statuen der hll. Petrus und Paulus gewünscht hatte. Diese allerdings gefielen in Kalabrien nicht,

groß für die bereits bestehenden Nischen, dennoch hatte diese zunächst zufällige Kombination von Dosios Architektur und Berninis Figuren so großen Erfolg, dass man die Zusammenarbeit bei einem baulich ähnlichen Projekt, der Cappella Ruffo im rechten Transetto der Gerolomini-Kirche, wiederholte.²⁵⁴

Die Brancaccio übernahmen sicher bereitwillig die Figuren des prestigeträchtigen Künstlers Bernini. Schließlich erhielt Bernini in Neapel Aufträge von größtem öffentlichen Interesse, wie z.B. für das unter der Leitung Domenico Fontanas ausgeführte Brunnenprojekt der Fontana Medina gemeinsam mit Michelangelo Naccherino (1600/01), und wurde vor allem von adeligen Auftraggebern hoch geschätzt.²⁵⁵ Als Bernini 1606 nach Rom zurückkehrte und dort schließlich zu den Künstlern gehörte, die für die Barberini, der Familie des späteren Papstes, tätig waren, erfuhren die eher zufällig in die Cappella Brancaccio gelangten Apostelfiguren eine nachträgliche Aufwertung.²⁵⁶ Auf die Tatsache, dass sich mit dem Kardinal Francesco Maria später auch ein Brancaccio zum direkten Umkreis der Barberini zählen konnte, wird im Folgenden noch ausführlich zurückzukommen sein. (Kap. III.6.)

Über die weitere Ausstattung der Brancaccio-Kapelle ist nur wenig bekannt. Nach dem Tod Lelios im Jahre 1599 wurden die Zahlungen für die Ausstattung der Kapelle von Ottavio Brancaccio übernommen, der 1600 den Messineser Maler Luigi Rodriguez für *tutta la pittura et opera fatta* bezahlte. Die Fresken sind heute verloren.²⁵⁷ Über dem ehemals steinernen Altar war eine Nische für ein Altarbild eingelassen, das von zwei Säulen aus *verde di Calabria* gerahmt wurde.²⁵⁸ Francesco Curia, der den Brancaccio spätestens 1600 durch sein großformatiges Heiligenbild für die an der Piazza Nilo benachbarten Kirche S. Andrea aufgefallen sein musste, schuf 1605 das Altarbild mit einer Darstellung der Taufe Christi (Abb. 58).²⁵⁹ Curia ist durchaus derselben Tradition

und Pietro wurde verpflichtet, die Figuren abermals anzufertigen. Dosio, der mit Bernini bereits in Rom im Dienst der Farnese und in Neapel für die Fratres der Certosa gearbeitet hatte, verschaffte dem Freund einen Abnehmer für die zurückgewiesenen Figuren und den raschen Ersatz der entstandenen Kosten; TOZZI 1995, S. 54–61. Zu den Figuren des Petrus und Paulus vgl. CATELLO 2001, S. 17; zuletzt KESSLER 2005, S. 41–43 und Kat.-Nr. A.10, S. 285–87. Zu den Figuren, die Bernini für die Certosa ausführte KESSLER 1994, S. 311–31; KESSLER 2005, S. 33–40, Kat.-Nr. A.6., A.8., A.9., A.19. Die entsprechenden Zahlungsdokumente bei D’ADDOSIO 1920, S. 146.

²⁵⁴ Zur Zusammenarbeit Dosios und Berninis in der 1606 geweihten Cappella Ruffo vgl. BORRELLI 1967; CATALANO 1989, S. 57–63.

²⁵⁵ BAGLIONE 1642, S. 304–6.

²⁵⁶ Pietro Bernini schuf für die Barberini-Kapelle in S. Andrea della Valle die Figur Johannes’ des Täufers (1613); BAGLIONE 1642, S. 305.

²⁵⁷ Vgl. STRAZZULLO 1959b, S. 225, Dok. 28.

²⁵⁸ STRAZZULLO 1959b, S. 182, 218–21, 225; STRAZZULLO 1965, S. 108.

²⁵⁹ Zu Francesco Curia DE MAIO 2002. Zum Altarbild der Cappella Brancaccio im Dom bes. S. 94ff. u. 134, Kat. Nr. 17, Taf. 16. Das Altarbild von S. Andrea mit der Darstellung der Madonna

wie Marco Pino verpflichtet, und möglicherweise ist hier ein Indiz für die Vorlieben der Auftraggeber zu erkennen. Auf der Epistelseite der Kapelle befand sich weiterhin eine Darstellung des hl. Liborio, die dem römischen Maler Stefano Pozzo zugeschrieben wird, und das Thema der vom Erzbischof Innico Caracciolo geweihten Kapelle im Dom aufgreift.²⁶⁰ Damit ergibt sich ein Künstlerkreis, der zuvor an der Ausstattung der Kapelle des damaligen *Presidente del Sacro Consiglio* und Bischof von Acerna, Giovan Francesco Orefice, in Monteoliveto zusammengearbeitet hatte, die möglicherweise ein Modell für den Erzbischof von Tarent dargestellt haben könnte.²⁶¹

5. Die Kapelle und das Altarbild der hl. Candida (ca. 1605–1615)

Kurz nach der Vollendung der Neuausstattung ihrer Familienkapelle im Dom und rund dreißig Jahre nach dem Auftrag für Marco Pinos Altarbild richteten die Brancaccio zu Beginn des 17. Jh. am rechten Seitenschiff von S. Angelo a Nilo eine großräumige Kapelle ein, die der heiligen Candida geweiht wurde. (Abb. 59) Auf dem Altar befindet sich eine Darstellung mit der Vision der hl. Candida, die seit 1977 nahezu einmütig Carlo Sellitto zugeschrieben wird. (Abb. 62)

Die Inschrift am Eingang der Kapelle betont die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen der Heiligen und der Familie Brancaccio und liefert so den Anlass der Stiftung: SACELLUM S. CANDIDAE NEAPOLITANAE EX FAMILIA BRANCATIA. In der heutigen Forschung wird die hl. Candida beinahe selbstverständlich als Stammutter der Brancaccio angesehen.²⁶² Das folgende Kapitel analysiert, ausgehend von der Heiligenvita, zunächst die Verbindung zwischen der hl. Candida und den Brancaccio, die schließlich in der Einrichtung einer eigenen Kapelle zu ihren Ehren in S. Angelo a Nilo gipfelte. Als wichtigstes Ausstattungsstück wird das Altarbild im Zentrum der Analyse stehen und hierbei abermals die Frage nach den Strategien und Absichten aufgeworfen, die die Brancaccio mit ihrem Auftrag verfolgten.

und den hll. Andreas und Markus wurde von Daprà irrtümlich in S. Angelo a Nilo lokalisiert; DAPRÀ 1999, S. 148; vgl. DE MAIO 2002, S. 132, Kat. Nr. 10.

²⁶⁰ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 2.1. (1856), S. 217.

²⁶¹ Zu Curias Altarbild der Cappella Orefice vgl. DE MAIO 2002, S. 131, Kat. Nr. 9, Abb. 58.

²⁶² Vgl. KASTER 1973, Sp. 469; RAMSEGER 1973, Sp. 468f.

5.1. Vita der hl. Candida

Im Martyrologium Romanum des Cesare Baronio aus dem Jahr 1597 sind zwei Heilige mit dem Namen Candida am 4. September verzeichnet:

1. *Candidae Haec senior, quae vixit Nerone Imp. Cuius acta typis excusa legi; plura de eadem in vita S. Aspren episcopi Neapolit. Nuper a Paulo Regio edita.*

2. *Candidae iunioris. Claruit temporibus Mauricij Augusti, ut apparet in veteri inscriptione in sepulchro eius marmoreo scripta in ecclesia S. Andreae a Nidum posita. Eius etiam res gestae atque miracula iam typis excusa habentur.*²⁶³

Beide Heilige hatten demnach in Neapel gelebt und verfügten über einen gemeinsamen Feiertag am 4. September.²⁶⁴ Während die ältere Candida zur Zeit des Bischofs Asprenus, d.h. im 1. Jh. n. Chr. überliefert ist, belegt eine Grabinschrift die Vita der Jüngeren während der Regierungszeit des Maurizius Augustus in der zweiten Hälfte des 6. Jh. n. Chr.

Candida die Ältere

Eine frühe Nennung der älteren Candida erfolgt bereits im sogenannten *Calendario tutiniano* aus dem 12. bzw. beginnenden 13. Jh.²⁶⁵ Der Überlieferung nach habe die Heilige gemeinsam mit dem damaligen Bischof von Neapel, dem hl. Asprenus, der Messe des Apostels Petrus bei seinem ersten Besuch in Neapel beigewohnt. Diese Legende begründete ihre Bezeichnung als *prima cristiana*, der ersten Christin Neapels, die ihr fortan beigegeben war.²⁶⁶ Die Messe des hl. Petrus hatte in S. Pietro ad Aram stattgefunden, und hier werden im *Officium* des Decio Carafa aus dem Jahr 1619 auch die Reliquien der hl. Candida d. Ä. bezeugt.²⁶⁷ Dort befindet sich ein Altarbild Pacheco de Rosas, das die Taufe der hl. Candida d. Ä. zeigt und zu den wenigen Darstellungen dieser Heiligen gehört (Abb. 60).²⁶⁸

²⁶³ BARONIO 1597, S. 402.

²⁶⁴ Zur hl. Candida vgl. ROMEO 1571, S. 86–92, 125–32; MAZZOCCHI 1753, S. 76; PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 1, S. 18, 108; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1979), S. 105ff; BHL, Nr. 1538; MALLARDO 1947, S. 110; AMORE 1963, Sp. 735f.

²⁶⁵ Vgl. PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 3, S. 226.

²⁶⁶ Vgl. ROMEO 1571, S. 86–92.

²⁶⁷ CARAFA 1619; zit. nach *Acta Sanctorum*, Sep. II, Dies 4.

²⁶⁸ Zu dem Altarbild von S. Pietro ad Aram PACELLI 2008, Nr. 103, S. 363f.

Candida die Jüngere

Im Gegensatz zur älteren Candida gibt es vor dem 13. Jh. keine Hinweise auf eine Verehrung der hl. Candida d. J. Die einzige Primärquelle für die Hagiographie der Heiligen ist ein Epitaph über ihrem Grabmal, das sich just in S. Andrea befand, der bereits mehrfach erwähnten Nachbarkirche von S. Angelo a Nilo.²⁶⁹ In der Inschrift wird die hl. Candida als tugendhafte, verheiratete Frau beschrieben, ein Wunder oder Martyrium ist nicht überliefert.²⁷⁰ Ebenso wenig lässt die Inschrift auf eine kultische Verehrung ihrer Person oder ihre Heiligkeit schließen. Dennoch wird in den *Acta Sanctorum* eine deutlich ausgeweitete Heiligenvita präsentiert, in der es Hinweise auf eine Abstammung der Heiligen von der Familie Brancaccio, *fuisse autem ex antiquissima & nobilissima familia Brancatia*, und auf die wundersame Heilung des Filippo Brancaccio durch die fromme Candida gibt, *Candida, in caelum translata, beneficium mortalibus exhibitum, in Philippum Brancatium parahysi laborantem fuerit collatum*.²⁷¹ Frühe Neapelbeschreibungen nennen als Aufbewahrungsort ihrer Reliquien S. Andrea, wo die Gebeine im Jahr 585 beigesetzt worden sein sollen.²⁷² Später sollen die Reliquien nach S. Angelo a Nilo transloziert worden sein.

Was hatte in der Zwischenzeit zur Ausweitung der Heiligenvita geführt und wie entstand die Legende ihrer Abstammung von der Brancaccio-Familie? Wann und auf welche Weise vollzog sich die Vereinnahmung der Heiligen durch die Familie, die offenbar in der Translokation der Reliquien gipfelte?

5.2. Die Konstruktion des Stammbaums:

Zur Abstammungslegende der Heiligen

Das Fehlen einer Darstellung der hl. Candida im Rahmen der ursprünglichen Ausstattung der Brancaccio-Kapelle, z.B. unter den zwölf Heiligenreliefs der Portale, lässt darauf schließen, dass der Zusammenhang zwischen der Heiligen und den Brancaccio erst nach der Gründung der Familienkapelle hergestellt wurde, um eine bis dato möglicherweise mangelnde Legitimation des Familienstatus auszugleichen. Folgen wir also der Chronologie der Ereignisse.

²⁶⁹ DELEHAYE 1941, S. 1–33. Die Inschrift bei MOMMSEN 1883, Bd. 1, S. 181, Nr. 1537 (vgl. Anhang C.12 a). Zum Epitaph vgl. RUSSO MAILER 1981, S. 65.

²⁷⁰ CARACCILOLO 1645, S. 326.

²⁷¹ *Acta Sanctorum*, Sept. II, Dies 4.

²⁷² DE STEFANO 1560, fol. 32v.; ROMEO 1571, S. 131.

Bereits im Heiligen Jahr 1525 wurde mit der Erlaubnis der päpstlichen Autorität am 4. September eine erste Messe zu Ehren der hl. Candida d. J. in S. Angelo a Nilo gefeiert.²⁷³ Aus dem gleichen Jahr stammt das *Officium proprium*, in dessen 2. Lesung jedoch ihr Grabmal in S. Andrea erwähnt wird: *Corpus vero ejus honorifice cum hymnis & laudibus repositum fuit in monumento marmoreo in basilica sancti Andreae apostoli*. In der 3. Lesung heißt es weiter:

*Igitur post multa curricula temporum quidam liquor de eodem marmoreo sepulchro, in quo corpus ejusdem beatæ Candidæ repositum fuerat, exibat. Quod religiosi Christiani colligentes, loca dolentia vel infirma humanorum corporum in nomine Domini ungebant; sanique fiebant, a quocumque languore detinebantur. Unde quidam nobilis vir, civis ejusdem Neapolis, nomine Philippus, cui cognomen erat Brancatius, maximam patiebatur infirmitatem, quam medici paralytici vocant: membra enim medietatis corporis ejus adeo torpentia seu arida erant, ut nihil operis facere posset.*²⁷⁴

Hier wurde die Geschichte von der wundersamen Heilung des Filippo Brancaccio durch die hl. Candida erstmals erwähnt, und hier nahm möglicherweise die gemeinsame Familiengeschichte der Brancaccio und der hl. Candida ihren Ursprung. Dennoch bezeugte Pietro de Stefano 1560, man habe über die Abstammung der Heiligen keinerlei Gewissheit. Noch 1570 wurde auf Geheiß des Domkanonikers Paolo Tasso ein Altar zu Ehren der hl. Candida in S. Andrea geweiht, unter dem ihre Urne aufbewahrt wurde.²⁷⁵ Und auch im darauf folgenden Jahr berichtete Davide Romeo in seiner Beschreibung von Neapels *Septem Sancti Custodes* nichts über eine Verbindung zwischen den Brancaccio und der hl. Candida, sondern allein: *Eius corpus in tumolo e marmore in aede S. Andreae in Nido nico sepultu*.²⁷⁶

Am 4. September 1610 wurde der Festtag der Heiligen erstmals in der eigens zur Verehrung der Heiligen eingerichteten Kapelle in S. Angelo a Nilo offiziell gefeiert.²⁷⁷ Spätestens 1613, als Domenico Delicato für *argento, oro, rame et manifattura del corpo della reliquia di S. Candida* bezahlt wurde, dürften sich auch die Reliquien bereits in der Brancaccio-Kapelle befunden haben.²⁷⁸ Eine Translokation der Gebeine muss demnach zwischen 1570 und 1613 stattgefunden haben. 1619 ist unter dem 4. September der

²⁷³ MAZZOCCHI 1753, S. 76, Anm. 100; vgl. Sellitto 1977, S. 81.

²⁷⁴ Zit. nach *Acta Sanctorum*, wie Anm. 269.

²⁷⁵ Zur Errichtung des Altars vgl. DE LELLIS 1654–88, fol. 428r.; die Inschrift im Anhang C.12 b).

²⁷⁶ ROMEO 1571, S. 132. DE STEFANO 1560, fol. 32v., konstatiert bei der Analyse der Sarkophaginschrift in S. Andrea Apostolo: *Ho voluto dichiarare tutte le breviature fuor che la prima, atteso che pare dubia per essere il cognome del qual non s'ha alcuna certezza. Crederei che discesse Carrafa, ne m'è contrario che la prima litera sia G, non C. [...]*. Von einer Verlegung der Reliquien ist weder bei der Beschreibung von S. Andrea noch von S. Angelo a Nilo die Rede.

²⁷⁷ RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 110.

²⁷⁸ AB, Introito ed esito (1613), fol. 872r.

Feiertag der hl. Candida d. J. als *ritu semiduplici* zusammen mit dem der hl. Candida d. Ä. offiziell in dem bereits erwähnten *Catalogus Sanctorum* des damaligen Erzbischofs von Neapel, Decio Carafa, verzeichnet.²⁷⁹ 1634 bestätigte die Ritenkongregation den Festtag per Dekret vom 19. Juli.²⁸⁰ Noch immer jedoch schienen die Brancaccio mit dem Status der Familienheiligen nicht zufrieden: Unter Carlo Brancaccio, dem damaligen Vorsitzenden des *Seggio di Nilo*, wurde 1645 beschlossen, mit der Aufnahme der Heiligen in die Riege der neapolitanischen Stadtpatrone die höchstmögliche Ehrung anzustreben und damit die öffentliche Akzeptanz der Heiligen dauerhaft zu sichern: *La Piazza [...] ha concluso che li Sig.ri Cinque favino Deputati alli quali se concede tutta la potestà che essa piazza tiene per aggregare la gloriosa St. Candida alla protezione et padronanza di questa fedel. città di Napoli et farà tutto quello sarà necessario a questo atto di aggregazione.*²⁸¹ Der Aufnahmeprozess war langwierig, denn erst am 14. März 1699 beschlossen die *Eletti* im Stadtrat, die hl. Candida in den Kanon der Stadtpatrone Neapels aufzunehmen. Im gleichen Jahr wurde eine Reliquie der Heiligen in der neu angefertigten Silberbüste aus der Brancaccio-Kirche in die *Cappella del Tesoro* überführt (Abb. 61).²⁸² Im Jahr 1700 wurde der ihr geweihte Feiertag als *fiesta di corte* deklariert und offiziell in S. Angelo a Nilo *con gran pompa* zelebriert.²⁸³

Die Zusammenschau der Quellen legt nahe, dass die Brancaccio die hl. Candida in einem Zeitraum von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jh. nach und nach für ihre Familie reklamierten. Dabei ist die Berufung auf die Abstammung von Heiligen in der neapolitanischen Gesellschaft zur Konsolidierung des Adelsanspruchs keine Seltenheit.²⁸⁴ Eine derartige Strategie, die Rechtfertigung der *nobiltà* durch *santità*, zeugte nicht nur von einer besonders langen Familientradition (*antichità*) sondern darüber hinaus von einer tadellosen *eredità*. Dies wurde für die Aufnahme in die *Seggi* und für den Erhalt des Status

²⁷⁹ *Acta Sanctorum*, wie Anm. 271.

²⁸⁰ MAZZOCCHI 1753, S. 76.

²⁸¹ AB, Incartamenti 157, *S. Candida Brancaccio – Notizie diverse*, fol. 1r. (21. Februar 1645).

²⁸² RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 111, Anm. 12, irrt, als er das Dokument aus dem AB, Introito ed esito (1699), fol. 44, dahingehend deutete, dass die Gebeine zu diesem Zeitpunkt erst aus dem Sarkophag in S. Andrea a Nilo in die Familienkapelle überführt wurde. Tatsächlich müssen die Zahlungen im Zusammenhang mit dem Prozess der Aufnahme Candidas zu den Stadtheiligen und der nachfolgenden Positionierung einer Silberbüste im Tesoro gesehen werden: *Nota di spese fatte per il possesso della Gloriosa Santa Candida juniore dal primo di marzo 1699 nella somma di ducati 492.32 – Per cercature pagate nella Corte Arcivescovile per ritrovare l'autentica della Reliquia ducati 2.10. – Pagati nella Corte Arcivescovile per processi, ed altre sprese occorse per il trasporto della Santa nella nuova statua ducati 12.10.* Auf fol. 532r. findet sich eine Auflistung der *Spese fatte per la padronanza di Santa Candida juniore*.

²⁸³ AB, Incartamenti 14, fol. 522, zit. nach RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 111. In der *Relazione dello stato della chiesa metropolitana* aus dem Jahr 1741 ist S. Candida als 28. Stadtpatronin genannt *la cui festa si celebra a 5 settembre. Si porta la di lei statua processionalmente nella chiesa di S. Michele Arcangelo a Nido, dove riposa il di lei sacro corpo*. vgl. STRAZZULLO 1959b, S. 143.

²⁸⁴ Weitere Beispiele für eine derartige Strategie bei NALDI 1994, S. 4–21.

besonders im 17. Jh., als die spanischen Vizekönige durch die großzügige Verteilung von Adelstiteln eine ganze Adelsklasse neu schufen, von großer Bedeutung, forderte die Aggregation in einen *Seggio* doch einen tadellosen und vor allem langen Stammbaum. Durch den Nachweis der Abstammung von einer Heiligen war man erhaben über jeden möglichen Zweifel an Würde und Ansehen der Familie. Da der Stammbaum wohl in den seltensten Fällen tatsächlich zweifelsfreie, illustre Ahnen aufzuweisen hatte, galt es für ein derartiges Vorhaben meist, einen Heiligen zu finden, der eine möglichst glaubhafte Ausgestaltung eines Stammbaums zuließ.²⁸⁵ Dabei war es zum einen von Vorteil, möglichst weit in die Vergangenheit zurückzugehen, um so eine historische Belegbarkeit und Prüfbarkeit zu verhindern. Gleichmaßen bot eine eher spärliche Heiligenvita für eine Familie ein umso ausbaufähigeres Potential. Konnte man zum anderen noch der Reliquien habhaft werden, waren beste Voraussetzungen für eine allgemeine Akzeptanz der Legende geschaffen. Die Brancaccio trafen in diesem Sinne eine gute Wahl und gewannen, wahrscheinlich nicht zuletzt begünstigt durch die Namensgleichheit der Heiligen und deren wiederholte Verwechslung, sogar gleich zwei Familienheilige: die ältere und die jüngere Candida. Während die Ältere dabei über die notwendige *antichità* verfügte, lagerten die Reliquien der Jüngeren in greifbarer Nähe in der benachbarten Kirche S. Andrea. Die Verbindung zu beiden Heiligen war dabei insofern glaubhaft zu rechtfertigen, da Mitglieder der Familie schon früh an beiden für die Heiligenlegenden bedeutsamen Orten, in S. Pietro ad Aram und in S. Andrea a Nilo, eine herausgehobene Stellung innehatten. So war beispielsweise Ludovico (auch Lisolo) Brancaccio im ausgehenden 14. Jh. als *thesaurarius und receptor generalis* der apostolischen Kammer des *Regno* zugleich *rector* von S. Andrea sowie *administrator* von S. Pietro ad Aram.²⁸⁶ Ein wahrer Glücksfall, konnten sich die Brancaccio damit nicht nur auf den Reliquienbesitz und die Heiligkeit der jüngeren Candida, sondern später auch als direkte Nachfahren der älteren Candida auf das Privileg der *primi cristiani* stützen, was dem Ansehen der Familie vor allem im ekklesiastischen Umfeld durchaus zuträglich gewesen sein dürfte.²⁸⁷ Die öffentliche Repräsentation der älteren Candida in S. Angelo a Nilo blieb jedoch zunächst aus. Erst im 18. Jh. und eher stillschweigend – davon zeugt ihre Statue an der neuge-

²⁸⁵ Zur Rechtfertigung des Machtanspruchs wurde die eigenhändige Konstruktion von Genealogien auch im übrigen Italien als adäquates Mittel eingesetzt, wie Andreas Tönnemann am Beispiel Enea Silvio Piccolominis dargestellt hat; TÖNNESMANN 1990, S. 18f.; vgl. KARSTEN 2004, S. 183–203, hier bes. S. 186f.

²⁸⁶ Vgl. ESCH 1972, S. 727, Anm. 43.

²⁸⁷ Dieses Ereignis wird in einer Inschrift in der Sakristei von S. Angelo a Nilo hervorgehoben: *S. Candida senior ex familie Brancacia quae primum a principe apostolorum ex Antiochia in Neapolim appellente baptizata est. Anno Domini 44.*

schaffenen, im Folgenden eingehend zu besprechenden Außenfassade – wird auch die ältere der beiden Heiligen von den Brancaccio zur Repräsentation der Familie integriert. Ihre Abstammung von den Brancaccio scheint aber niemals eine vergleichbare öffentliche Akzeptanz wie die der jüngeren Heiligen gefunden zu haben.²⁸⁸

5.3. Das Altarbild der hl. Candida: Deutung, Funktion, Zuschreibung

Erstmals beschreibt Galante 1872 die Darstellung *di una santa Candida innanzi Vergine, lavoro di ignoto* in der Kapelle.²⁸⁹ 1977 erfolgte die Zuschreibung an Carlo Sellitto (Neapel 1581–1614), datiert als eines seiner letzten Bilder in das Jahr 1614 (Abb. 62).²⁹⁰ Die im Verlaufe der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Recherchen im Archivio Brancaccio legen jedoch zumindest nahe, die Zuschreibung an Carlo Sellitto kritisch zu hinterfragen. Ausgehend von einer formalen Analyse des Bildes werden seine Funktion im Kapellenraum sowie mögliche Anforderungen seitens der Auftraggeber erarbeitet. Abschließend erfolgt die Diskussion der Zuschreibungsfrage.

Das Bild, Öl auf Holz, ist 263 x 185 cm groß. Im Rahmen einer streng vereinfachten, beinahe geometrischen Bildkomposition wird die Tafel mit der Vision der hl. Candida in der Vertikalen klar in zwei Bildregister unterteilt, die Pacelli als *prototipo di tutte quelle composizioni di analogo impianto* bezeichnete.²⁹¹ In der unteren Hälfte ist die kniende, im Profil nach rechts gewandte Candida in Ordenstracht vor einem dunklen, weitgehend undifferenzierten Hintergrund wiedergegeben. Ihre geöffneten Handflächen weisen ebenso wie ihr Blick aus halbverschatteten Augen nach oben, dorthin, wo im rechten oberen Bildviertel auf einer Wolke, von orangerotem Licht hinterfangen, die Madonna mit dem Christusknaben angeordnet ist. Dieser erwidert den Blick Candidas, während die Muttergottes nach links blickt, von wo aus ihr ein kniender Himmelsbote eine Krone

²⁸⁸ So umgeben die ältere Candida auch anders lautende Abstammungslegenden. Giovanni Canale z.B. hebt in einem Gedicht an Francesco Marino Caracciolo (1667) ihre Abstammung von der Familie Sicola hervor.

²⁸⁹ GALANTE 1872, S. 228f. Obwohl angenommen werden darf, dass die Brancaccio im 17. und 18. Jh. verschiedene weitere Darstellungen der Heiligen in Auftrag gegeben haben, werden diese in den sukzessiven Quellen bei Celano (1692), Sarnelli (1685, 1688, 1697) oder Parrino (1725) nicht erwähnt.

²⁹⁰ Grundlegend für die Beschäftigung mit dem Altarbild ist der Katalog zur Werkschau Sellittos: *Sellitto* 1977, S. 82 (mit ausführlicher Bibliografie). Das Altarbild wird unter den Werken Sellittos noch nicht erwähnt bei ThB, Bd. 30 (1936), S. 480.

²⁹¹ PACELLI 1996, S. 49. Das Motiv der Dreieckskomposition aus Heiligenfigur, Muttergottes und einer Puttengruppe kommt später, jedoch nicht vor 1616, bei Caracciolo, Stanzone, Vouet, Lanfranco, Giordano und Solimena vor; vgl. z.B. zu Simone Vouets hl. Bruno (um 1626) in der Certosa di S. Martino SCHÜTZE 1993, S. 195–229.

reicht. Die Dreieckskomposition ist über diagonale Bildachsen miteinander verknüpft. Die deutlich voneinander getrennten Bildebenen sowie die von überwiegend zurückhaltend-erdigen Naturtönen geprägte Farbgebung, die nur die Madonna in intensiv roter Farbigkeit hervorhebt, spiegeln eine klare Anerkennung der christlichen Hierarchie wieder und betonen gleichzeitig die stille Demut der Heiligen.

Zur Funktion des Candida-Bildes

Wie beim Michaelsbild des Hochaltars muss auch bei dem Altarbild der hl. Candida von zwei zentralen Aufgaben ausgegangen werden: der christlichen Wertevermittlung und dem Repräsentationsbedürfnis der Stifterfamilie.

Dargestellt ist die Vision der hl. Candida, *non più una storia orizzontale della santità, ma una storia verticale, quella che racconta dell'incontro scomvolgente, faccia a faccia con Dio [...]*,²⁹² also keine sich horizontal, d.h. chronologisch entwickelnde Erzählung einer Episode aus der Heiligenvita, sondern der sich zwischen himmlischer und irdischer Sphäre in der Vertikalen abspielende Moment der Vision. In der ersten Hälfte des 17. Jh. werden Darstellungen von Visionen und ekstatischen Erlebnissen im Moment der göttlichen Erkenntnis zu einem verbreiteten Bildthema, für das sich zahlreiche Beispiele anführen lassen.²⁹³ Nicht mehr die real fassbaren Taten, die die Heraushebung des späteren Heiligen begründet haben, sondern der Moment, in dem seine Tugendhaftigkeit und moralische Größe von Gott selbst anerkannt wird, indem er ihm den Blick auf die Muttergottes ermöglicht, steht dabei im Vordergrund. Zunehmend entwickelt sich aus einem ursprünglich vertikal ausgerichteten Bildaufbau ein Typus, bei dem die Figur des Heiligen und die der Muttergottes in ein diagonales Bildkonzept eingebunden werden.²⁹⁴ Eine Komposition entlang der diagonalen Bildachsen, für die sich vor allem nach 1615 zahlreiche Beispiele anführen lassen, liegt auch der Darstellung der hl. Candida zugrunde, allerdings entwickelt sich hier, anders als beispielsweise bei Giovanni Lanfrancos *Hl. Lorenzo* des Palazzo Quirinale (1616–17), keine spürbare Dynamik zwischen den einzelnen Bildregistern. Dies hat verschiedene Gründe.

Im Bildnis der hl. Candida besteht keine direkte Verbindung zwischen der Heiligen und der Muttergottes oder dem Christusknaben. Anders als z.B. bei Orazio Gentileschis *S. Francesca Romana* (Urbino, Gallerie Nazionali delle Marche, 1616–1617) oder später bei

²⁹² MORELLO 2003, S. 15.

²⁹³ Grundlegend *Visioni* 2003; STOICHITA 1997; *Der himmelnde Blick* 1998.

²⁹⁴ Ein Beispiel für den vertikalen Bildaufbau eines Visionsbildes ist z.B. Federico Baroccis *Madonna del Rosario* (Senigallia, Palazzo Vescovile, 1589–93).

Pietro da Cortonas *S. Francesco in Arezzo* (Santissima Annunziata, 1641), in denen die Muttergottes dem Heiligen das Christuskind in den Arm legt, sind in dem Neapler Altarbild die Figuren der Heiligen und der Muttergottes nicht durch Blickkontakt miteinander verbunden, sondern werden allein über die Fortsetzung der Rückenlinie der knienden Figur in dem blauen Gewand der Muttergottes aufeinander bezogen. Damit wird deutlich, dass bei der gleichzeitigen Darstellung von himmlischer und weltlicher Sphäre, von *santità* und *realtà*, wie sie jede Darstellung einer Vision erfordert, eine weite Interpretationsspanne bleibt: [...] *può attribuire agli eventi i connotati della realtà o quelli del soprannaturale, può anche mescolarli, in un'unica opera, in un dossaggio assai vario, anche se, generalmente, confina l'oggetto della visione nello spazio celeste, e il soggetto "vedente" in quello della realtà.*²⁹⁵ Die Skala im Bild reicht also von einem fließenden Übergang von Realität und Imagination bis hin zu einer völligen Trennung der beiden Pole.

Eine solche Trennung der beiden Sphären erfolgt in der Darstellung der hl. Candida, da hier der inhaltlichen Bildachse zwischen den Protagonisten, der Heiligen und der Muttergottes, durch den Engel in der linken oberen Bildhälfte ein Gegengewicht gesetzt wird. Der Engel verweist mit einer kaum wahrnehmbaren Bewegung seiner Fußspitze und seiner erhobenen Hand aus der oberen Bildhälfte nach unten auf die Heilige. Candidas Blick ist hinauf zur Muttergottes gerichtet, die jedoch den Blick des Engels auf einer horizontalen Blickachse erwidert, so, als wolle sie ihn anweisen, die Krone, deren Bedeutung im Folgenden näher zu erläutern sein wird, auf das Haupt der knienden Figur herabzusenken. Blick und Segensgestus des Christusknaben weisen nach unten und gelten ebenfalls der knienden Heiligen. So entsteht eine formale und inhaltliche Dreieckskomposition, in der der Engel nicht nur illustrierende Füllfigur ist, sondern durch die Krone eine inhaltliche Funktion im Bild übernimmt und damit ein Gegengewicht zu einer sich üblicherweise auf der Diagonalen entwickelnden Zwiesprache zwischen Heiliger und Muttergottes bildet.

Die Figur der Heiligen ist in der Darstellung von S. Angelo a Nilo in höchstem Maße zurückgenommen. Anders als z.B. bei Guercinos *Madonna del Carmine mit dem hl. Albert* (Cento, Pinacoteca Civica, 1618) oder Lanfrancos bereits erwähntem *S. Lorenzo* folgt ihr Körper nicht in dramatischer Hinwendung der Diagonalbewegung entlang einer inhaltlichen und formalen Bildachse: Die Candida unseres Bildes ist in einer zutiefst demütigen Haltung dargestellt. Der in das dunkle Nonnengewand gehüllte Körper tritt vor dem gleichfalls dunklen Hintergrund kaum hervor, der Kopf ist kaum merklich nach oben geneigt, beide Handflächen sind nach oben geöffnet, die Arme nur leicht vom

²⁹⁵ CASALE 2003, S. 71.

Körper abgewinkelt parallel zum Bildgrund nach vorne ausgebreitet. Dieser Orantengestus findet sich in einigen Heiligendarstellungen von der Hochrenaissance bis zum Barock und wird zu einem gängigen Motiv. Selten ist der Gestus jedoch derart frei von Pathos und jeder Dramatik wie in der Gestaltung des Altarbildes der Cappella Brancaccio. Vielmehr sind die Körper im Augenblick der Vision meist in großer Ekstase bewegt und kaum je von einer derart ruhigen, gefassten Normalität geprägt, wie sie uns hier begegnet. Durch eben diese sprichwörtliche „Bodenhaftung“ entgleitet das Wunder der Erscheinung dem Betrachter keineswegs in unerreichbare Sphären, sondern stellt die zukünftige Heilige vielmehr als eine Person dar, der allein durch ihren tugendhaften Lebenswandel der Moment der Erscheinung zuteil wird. Die Darstellung der Candida wird damit nach dem Michaelsbild des Hochaltars zu einem weiteren Modell zur Nachahmung des moralisch unantastbaren Lebenswandels in der Brancaccio-Kapelle, den jeder Gläubige aus eigenem Willen anstreben soll, und der dann auch von der himmlischen Macht wahrgenommen wird: *Lo stato di santità e presentato non solo come meta cui l'anima umano deve tendere ma soprattutto come raggiungibile.*²⁹⁶

Zu Beginn des 17. Jh. hatten die tridentinischen Bildervorschriften ihre Gültigkeit nicht verloren. 1582 hatte sie Paleotti schließlich in seinem grundlegenden *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* zusammengefasst: *[...] il dovere del pittore sarà quello di usare li stessi mezzi nella sua opera, sforzandosi di compierla in modo tale che essa possa procurare diletto, insegnare e muovere gli affetti di chi la guarderà.*²⁹⁷ Das, was die Bilder ausdrücken sollten, war demnach die konstante Präsenz des Göttlichen im Leben, das zur Erlangung des Seelenheils eine kontinuierliche Devotion forderte. Hatte Caravaggio zur größtmöglichen Verständlichkeit seiner Bilder die Identifikation des Betrachters mit dem Dargestellten durch die Vermenschlichung der himmlischen Mächte, d.h. durch eine Gleichstellung von Weltlichem und Göttlichem, durch die Übertragung von Heiligkeit in Alltagssituationen, erreicht, so war ebendies in dem Bild der hl. Candida offenbar nicht beabsichtigt. Im Gegenteil – Candida ist das Exempel eines klar zu dechiffrierenden Systems von Hierarchien, das den Primat der göttlichen Macht für die Gläubigen herausstellt, die daraus die Notwendigkeit zur Demut und Devotion ableiten sollten. Die Heilige selbst wird nicht überhöht dargestellt, nicht sie ist die Protagonistin, sondern die Muttergottes wird durch ihr leuchtend rotes Gewand hervorgehoben. Im Vergleich zu anderen entsprechenden Heiligenbildern ist die Candida des Neapler Bildes derart untergeordnet dargestellt, als gelte es, einen möglichen Vorwurf des Dekorungsverstoßes in der Familien-

²⁹⁶ PACELLI 1984, Bd. 1, S. 449.

²⁹⁷ PALEOTTI 1582 (2002), S. 70.

kapelle von vornherein auszuschließen. Doch hätte man einen solchen überhaupt befürchten müssen?

Visualisierung statt Vision

Selbstverständlich muss auch für das Altarbild der hl. Candida angenommen werden, dass die Auftraggeber mittels des Altarbildes die Repräsentation der eigenen Familie anstrebten, hatten sie doch zuvor offenbar einiges dafür getan, eine Rückführung ihres eigenen Stammbaums auf die Candida-Legende öffentlich zu propagieren. Eine zurückgenommene devote Darstellung der hl. Candida, die hier durch die Darstellung eines Visionsmoments beinahe ins Allgemeine abstrahiert wird, musste also möglicherweise ganz den Wünschen der Auftraggeber entsprochen haben. Da zur Entstehungszeit des Altarbildes zu Beginn des 17. Jh. die schriftlichen Quellen noch nicht von einer Verbindung zwischen der Familie und der Heiligen zeugen, ist davon auszugehen, dass der Adaptionsprozess noch im Gange war und das Altarbild möglicherweise eben zur Unterstützung desselben genutzt werden sollte. Explizit ist kein Hinweis auf die Brancaccio-Familie, wie z.B. Wappen, Stifterfiguren oder Ähnliches, im Bild wiedergegeben. Allein die Krone, die der Engel in den Händen hält, erscheint mit ihrer reichen Edelsteinverzierung beinahe zu wertvoll für eine Märtyrerkrone und kann auch als Anspielung auf die adelige Abstammung der Dargestellten gelten (Abb. 63). Das Bild der heiligen Candida könnte in diesem Zusammenhang die von der göttlichen Macht legitimierte Abstammungslegende durch das Überreichen der Adelskrone visualisieren. Nur mit der Identifikation der knienden Figur als hl. Candida erfolgt für den kundigen Betrachter der Verweis auf die Stifterfamilie. Die Figur der Heiligen wird damit neben den bereits vorhandenen *Effigies* an den Grabmälern und der Darstellung des Stifters in der Eingangslünette zu einem weiteren porträthaften Stellvertreter eines Familienmitgliedes in der Kapelle.

Eine solche realitätsnahe Wiedergabe der Person oder ihrer Lebensgeschichte war jedoch im Falle der Candida nicht einfach, waren die literarischen Quellen, die üblicherweise als Hauptvorlage der Künstler zu Anfertigung eines Heiligenbildes dienten, doch überaus rar und dabei kaum bildlich darstellbar. Ein Martyrium ist nicht überliefert, ebenso wenig wie besondere Wundertaten bekannt gewesen wären. Es überrascht daher nicht, dass im Gegensatz zu zwei Bildern der älteren Candida in S. Pietro ad Aram mit der Darstellung ihrer Taufe durch den Apostel Petrus, von der jüngeren Candida weder vor noch nach dem Bild von S. Angelo a Nilo weitere Darstellungen bekannt sind. Was also fing der Künstler zur Wahrung der Glaubwürdigkeit gemäß den tridentinischen Bildervorschriften mit diesem – soweit wir das heute beurteilen können – Minimum an Informationen an? Da die Darstellung einer konkreten Szene aus ihrem Leben hätte

konstruiert werden müssen, konzentrierte er sich auf eine zurückhaltende, im Halbschatten fast obskure Darstellung ihrer Person.²⁹⁸ Candidas Antlitz im verschatteten Profil ist kaum individuell zu fassen, weder der Hintergrund noch die kniende Figur sind durch Attribute konkretisiert, so dass die gesamte Szene weitgehend abstrahiert wird. Hatte man mit der Darstellung der Heiligen ein implizites Porträt eines Familienmitglieds schaffen wollen, so war das Vorhaben durch diesen Kunstgriff derart gelungen, dass man nicht gegen die Bildervorschriften verstieß. Dennoch musste die Dargestellte für die Gläubigen zu entschlüsseln sein, um für eine Untermauerung der Familienzugehörigkeit und eine maßvolle Repräsentation zu sorgen. Die Identifikation der Dargestellten mit der hl. Candida musste also, sofern sie nicht durch „Mundpropaganda“ bekannt war, vor allem liturgisch durch die Feier des Festtags vor dem Altarbild erfolgen. Nur durch das Zusammenspiel von Altarbild und Feierlichkeiten in der Kapelle konnte der enge Zusammenhang zwischen der Familie und der Heiligen zur Selbstverständlichkeit werden, obwohl dieser erst viel später explizit in der Kapelle benannt wurde.

Das Altarbild der hl. Candida erfüllt die Anforderungen ihrer Auftraggeber, ohne die für Heiligenbilder geltenden Vorschriften der Kirche zu verletzen. Hinter der völligen Zurücknahme der Figur der knienden Heiligen zu Gunsten einer tiefen Devotion wird die Familie implizit im Bild repräsentiert und gleichzeitig die „Heiligkeit“ der jüngeren Candida propagiert. Das Altarbild konnte in der Cappella Brancaccio den Ausgangspunkt einer Initiative bilden, mit der die Brancaccio der bislang vorsichtig vorangetriebenen Legende, die Heilige entstamme den Reihen der eigenen Familie, zu einer breiten öffentlichen Akzeptanz verhelfen wollten, es legitimierte die Legende sogar durch den göttlichen Segen, der durch das Überreichen der Adelskrone dargestellt wird. Vordergrundig aber bleibt die Darstellung der hl. Candida in erster Linie ein *immagine devozionale* und nicht Porträt, mit der die Brancaccio – wie schon durch das Altarbild des hl. Michael – zur Befolgung der christlichen Lehre anhielten, indem sie ein Modell zur Nachahmung des tugendhaften Lebenswandels erschufen.

Die Frage der Zuschreibung

Die Zuschreibung des Altarbildes an Carlo Sellitto sowie seine Datierung in die Jahre 1612–1614 erfolgte 1977 im Rahmen der bislang einzigen großen Ausstellung zum Werk des Neapolitaners anhand von stilistischen Vergleichen mit dokumentierten Bildern

²⁹⁸ Vgl. PALEOTTI 1582 (2002) S. 149–56.

seines Oeuvres.²⁹⁹ Die Recherche im Archivio Brancaccio legt jedoch nahe, diese Zuschreibung zu hinterfragen. Denn bereits im Rechnungsbuch des Jahres 1608 ist eine Zahlung *per la pittura fatta al quadro di S. Candida* vermerkt, deren Empfänger nicht Carlo Sellitto, sondern vielmehr der Künstler Nicola Barbarisi war. Ob dieses Dokument auf das heute erhaltene Altarbild, dem Gegenstand unserer Analyse, zu beziehen ist, oder ob möglicherweise ein Bild gleichen Themas später ausgetauscht wurde, soll im Folgenden erörtert werden. Dazu wird anhand der Dokumentation zunächst eine Chronologie der Bautätigkeiten in der Kapelle der hl. Candida erstellt.

1607 erfolgten Zahlungen *per levare la cona della Madonna, per fabricare l'altare della Madonna e intonecchiarla, per fare la pietra di S. Candida (sic!) alla cappella, per fare le lettere alla pietra di Sta. Candida* und schließlich *allo pittore per pengere (sic!) uno padiglione alla pietra di S. Candida alla porta della cappella*.³⁰⁰ Im Oktober des Jahres 1607 wurde im Namen von Ottavio Brancaccio ein Maler für die *cona di S. Candida* entlohnt. Die Bauarbeiten dürften damit zu diesem Zeitpunkt bereits weit fortgeschritten gewesen sein. 1610 wurde in der Kapelle erstmals offiziell der Festtag der Heiligen gefeiert, und spätestens zu diesem Anlass sollte dort ein entsprechendes Altarbild vorhanden gewesen sein. Damit ergibt sich für das Altarbild zunächst eine Datierung zwischen 1607 und 1610.³⁰¹

In der Tat wird im August 1608 erstmals explizit ein Altarbild der hl. Candida im entsprechenden Kassenbuch aufgeführt, das sich schlüssig in diese Chronologie einordnen lässt. Bezahlt wurde der Maler Nicola Barbarisi, der anhand schriftlicher Quellen in Neapel in den Jahren 1588 bis 1617 belegbar ist.³⁰² Barbarisi hatte sich offenbar auf die Freskomalerei spezialisiert, denn zahlreiche finanzkräftige Aristokraten, darunter Ercole Pappacoda, Tommaso d'Avalos, die Fürsten von Sansevero, der Herzog von Maddaloni und Cesare Caracciolo, ließen ihre Palasträume von ihm ausschmücken.

²⁹⁹ Sellitto 1977, S. 82. Neuere Einzelforschungen zu Carlo Sellitto von PROHASKA 1975, S. 3–11; PROHASKA 1978, S. 263f.; PETRELLI 1982, S. 263f.; PACELLI 1984, Bd. 1, S. 175, 446–50; PETRELLI 1985, S. 209–14; BOLOGNA 1991, S. 15–181; CAUSA 1995, S. 156–63; PAPI 2001, S. 10–18.

³⁰⁰ AB, Introito ed esito (1607), fol. 474.

³⁰¹ D'Engenio Caracciolo erwähnt eine Kapelle der hl. Candida in S. Angelo 1623 noch nicht, Beltrano wähnt den Körper der Heiligen 1640 ebenfalls noch in S. Andrea. Die erste Quelle, die von einer Kapelle zu Ehren der heiligen Candida in S. Angelo a Nilo berichtet, ist das bislang nur in Auszügen, als Ergänzung zu D'Engenio Caracciolos *Napoli Sacra* veröffentlichte Manuskript von Carlo De Lellis, wo es heißt: *Si vede in questa chiesa una grande e spaziosa Cappella dedicata alla Gloriosa S. Candida giuniore, ove risiedono alcune ossa del suo sacro corpo, le quali si adorano con molta venerazione dal popolo*. De Lellis schreibt die Verlegung der Gebeine nach S. Angelo Luigi Brancaccio im Jahre 1370 zu, also zu einem Zeitpunkt, als die Kapelle noch gar nicht erbaut war; DE LELLIS 1654–1688, fol. 246ff.

³⁰² AB, Introito ed esito (1608), fol. 998r. Zu Nicola Barbarisi vgl. D'ADDOSIO 1920, S. 14–16; KALBY 1992, S. 648.

Keines seiner ausgeführten Werke hat sich jedoch erhalten, so dass eine Charakterisierung seines Malstils bei dem derzeitigen Forschungsstand nicht möglich ist. Für die Feierlichkeiten anlässlich des Festtags des hl. Januarius wurde er im Jahr 1600 von den Abgeordneten des *Seggio di Nilo* beauftragt, die Festarchitektur zu bemalen.³⁰³ Spätestens bei dieser Gelegenheit könnten auch die Brancacci auf Barbarisi aufmerksam geworden sein, denn mindestens ein Mitglied der Familie war meist unter den Abgeordneten des *Seggio* vertreten. Die Chronologie der Kapellenkonstruktion, die Dokumentation sowie der für Barbarisi bekannte Auftraggeberkreis bilden damit zunächst einen schlüssigen Kontext, in den der Auftrag für das Altarbild der Cappella Brancaccio problemlos zu integrieren ist.

Doch handelte es sich bei diesem Auftrag tatsächlich um das Bild, das wir heute in der Kapelle sehen? Lässt dieses sich mit dem Künstler Barbarisi bzw. mit einer Datierung vor 1610 in Einklang bringen? Die knappe Nennung des Bildthemas, die im Zahlungsdokument erfolgt, reicht als Beleg für eine Identifikation mit unserem Altarbild nur bedingt aus. Was fehlt, sind bildliche Quellen als Argumentationsgrundlage für einen konkreten stilistischen Vergleich, der eine Einordnung in das Oeuvre Nicola Barbarisis stützen könnte. Nähern wir uns dem Bild daher also zunächst von anderer Seite und überprüfen die Zuschreibung an Carlo Sellitto im Rahmen einer stilistischen Einordnung.

Als richtungsweisendes Datum für die Malerei im Neapel des ersten Jahrzehnts des 17. Jh. muss zweifellos die Ankunft Caravaggios im Jahr 1606 gelten. Sein Prinzip des *chiaroscuro*, der bewussten, auf die Personen gelenkten, die Körper modellierenden Lichtführung vor einem dunklen, kaum differenzierten Hintergrund sowie die mit beinahe fotografischer Realitätsnähe dargestellten Personen wurde in Neapel in den Folgejahren auf verschiedenste Weise adaptiert. Noch hatte sich das „Dreigestirn“ Ribera, Caracciolo und Stanzione nicht etabliert, und man experimentierte mit neuen Stilansätzen, die in diesen Jahren nach Neapel drangen.³⁰⁴

Ohne Zweifel hatte der Maler unseres Bildes die Lektion des Hell-Dunkel-Prinzips bereits gelernt. Dieses wird jedoch hier nicht durch die Bildkonzeption einer Momentaufnahme dramatisch gesteigert, sondern durch die strenge, beinahe geometrische Komposition beruhigt und vielmehr in eine Atmosphäre des Verharrens übersetzt. Ebenmäßig werden die Gesichter und getragen die Gesten wiedergegeben, alles in allem ähnelt die Darstellung eher einer Momentaufnahme als der Erzählung einer Geschichte. Sellitto hatte ganz sicher spätestens 1608 einem Bild Caravaggios gegenüber gestanden, als er den Auftrag erhielt, Szenen aus dem Leben des hl. Petrus für die Gebrüder Cortona

³⁰³ D’ADDOSIO 1920, S. 15.

³⁰⁴ CAUSA 1984, S. 99–114.

für deren Familienkapelle in S. Anna dei Lombardi zu malen (1608–1612), wo Caravaggio zuvor im Auftrag der Fenaroli die heute verlorene Auferstehung Christi angefertigt hatte.³⁰⁵ Zahlreiche heute dokumentierte Werke Sellittos wurden vormals Battistello Caracciolo zugeschrieben, und obwohl beide Künstler generell als Caravaggios Nachfolger bezeichnet werden können, ist der Eindruck, den die Bilder der beiden Maler evozieren, doch ein völlig anderer. In Abgrenzung zu den Werken Caracciolos (und auch Caravaggios) ist den Bildern Sellittos jenes an Reni erinnernde, lyrische Verharren eigen, das Papi als Merkmal eines „reformierten Naturalismus“ bezeichnete und das später typisch werden sollte für Maler wie Vouet oder Stanzione.³⁰⁶ Genau dieser Eindruck zeichnet auch die Vision der hl. Candida aus, die damit auf den ersten Blick sehr wohl in das Werk Sellittos zu passen scheint.

Häufig ist in der Vergangenheit das soziale Umfeld, in dem sich Sellitto befand, als Erklärung für die Entstehung seines „lyrischen Stils“ herangezogen worden. Sellitto, aus Montemurro/Basilicata stammend, begann seine Laufbahn in der Werkstatt des Piemontesen Giovanni Antonio Ardito, bevor er 1591 zum Flamen Louis Croys überwechselte, der sich in Rom vor allem als Porträtmaler einen Namen gemacht hatte und der auch Sellitto in diesem Genre schulte. Seine Werkstatt gehörte je zur Hälfte den beiden Musikern und Komponisten Jan Mayne, *Maestro della Real Capella di Palazzo*, und Giovan Maria Trabaci. Letzterer sollte später einer der größten Förderer Sellittos werden, als dieser gemeinsam mit Filippo Napoletano 1607 seine eigene Werkstatt gründete. Im Auftrag Trabacis entstand beispielsweise das Altarbild der hl. Cäcilie für die Familienkapelle in S. Maria della Solitaria (1613), das zu den bekanntesten Werken Sellittos zählt (Abb. 64).³⁰⁷

Die Tatsache, dass Sellitto von Croys als Porträtmaler ausgebildet und in einem Brief des Giacomo di Castro an den Abt Flavio Ruffo als *pittore famoso neli ritratti* bezeichnet wurde, liefert einen weiteren Hintergrund, vor dem ein Auftrag der Brancaccio plausibel erscheint. Mitglieder der höchsten neapolitanischen Aristokratie, wie Cesare d’Aragona, die Familien Caracciolo, Carafa und Di Capua sowie die Vizekönige Lemos und Osuna bestellten ihre Porträts bei Sellitto.³⁰⁸ Damit entsprach Sellitto einerseits zweifellos dem

³⁰⁵ Zu Caravaggios Werken der Cappella Bongiovanni in S. Anna dei Lombardi vgl. CAUSA 1972; PROHASKA 1975.

³⁰⁶ Papi leitet diese Komponente aus römischen Bezügen ab und nennt als mögliche Vorbilder Guidotti, Cavarozzi, Caroselli und Salini; PAPI 2001, S. 14 u. 211.

³⁰⁷ *Sellitto* 1977, S. 73–76.

³⁰⁸ PACELLI 1996, S. 45f. In seinem Testament, das von seinem Förderer Francesco Antonio Ametrano verwaltet wurde, listet Sellitto eine Vielzahl von Porträts, die sich kurz vor seinem Tod

Bestreben der Brancaccio, einen gesellschaftlich angesehenen Künstler für die Ausstattung ihrer Kapelle zu verpflichten. Andererseits könnte Sellitto als hoch gelobter Porträtmaler gerade für einen schwierigen Auftrag eines impliziten Porträts der hl. Candida besonders prädestiniert gewesen sein.

Schließlich kann eine Zuschreibung an Sellitto darüber hinaus durch zahlreiche Vergleiche motivischer Art gestützt werden. So entspricht der Engel im linken oberen Bildviertel jenem der Kreuzigungsdarstellung, die Sellitto vermutlich 1613 für die Kapelle des Grafen von Missanella in S. Maria di Portanova gemalt hatte.³⁰⁹ Eine sehr ähnliche Anlage der Heiligenfigur findet sich in der Darstellung des hl. Bruno im Straßburger Musée des Beaux-Arts, um nur einige der ikonografischen Parallelen zu dem Candida-Bild zu nennen.³¹⁰ Die weichen, idealisierenden Gesichtszüge und eine aus Raum und Zeit gelöste Szenerie, wie sie uns bei dem Candida-Bild begegnen, sind vor allem in Sellittos späten Bildern, wie z.B. in der Darstellung des hl. Carlo Borromeo für die Cappella Ametrano in S. Aniello a Caponapoli (1612–14, Abb. 65) typisch, zeugen von einem gewissen zeitlichen Abstand zu dem unmittelbaren Einfluss Caravaggios und sprechen damit eher für eine Datierung nach 1610.³¹¹

Fassen wir also zusammen: Nicola Barbarisi wurde 1608 für ein Bild der hl. Candida entlohnt. Dessen Stil kann in Ermangelung bildlicher Quellen kaum als Argumentationsgrundlage für eine Zuschreibung herangezogen werden. Die stilistische Analyse des erhaltenen Bildes rechtfertigt eine Datierung nach 1610 und durchaus die Autorschaft Carlo Sellittos. Sellittos Malstil mochte dabei den Anforderungen des konkreten Auftrags vor allem durch eine klare Bildkomposition, die der Forderung der Kirchenreformer nach Klarheit und Lesbarkeit von Heiligenbildern entgegenkam, sowie der Fähigkeit zum Porträtieren entsprochen haben. Da das Zahlungsdokument des Archivio Brancaccio aber eindeutig für einen Auftrag an Barbarisi spricht, ist die Existenz eines früheren Candida-Bildes denkbar, das später durch das heute erhaltene Altarbild ersetzt wurde.

in seiner Werkstatt befanden und noch nicht von den entsprechenden Auftraggebern abgeholt worden waren. Die Liste zit. nach PROTA-GIURLEO 1952, S. 25 (mit Zahlungsbelegen).

³⁰⁹ PAPI, in: *Visioni* 2003, S. 210.

³¹⁰ Das Bild wurde Sellitto jüngst von Stefano Causa zugeschrieben, nachdem es seit der Zuschreibung Hermann Voss' als Werk Domenico Antonio Finoglias galt. Causa datierte das Bild ins erste Jahrzehnt des 17. Jh., also vor der hl. Candida; vgl. CAUSA 1995, S. 156–63.

³¹¹ Vgl. PROHASKA 1975, S. 7, Nr. 862.

Der Auftraggeber Ottavio Brancaccio

Auftraggeber des in den Zahlungsakten aufgeführten Candida-Bildes war Ottavio Brancaccio, einer der beiden Gouverneure, der für die Ausstattung der Kapelle zu Beginn des 17. Jh. insgesamt eine zentrale Rolle spielte. Ottavio (gest. 1636) hatte vom Vizekönig Juan de Zúñiga den Gouverneursposten der Provinz Abruzzen erhalten, den zuvor Francesco Carafa innegehabt hatte. Zwischen 1605 und 1617 ließ er verschiedene Inschriften im Innenraum der Kapelle anbringen, die eine Ahnengalerie über die bereits vorhandenen Grabmäler und Kenotaphien hinaus konstituierten (Abb. 66).³¹² Erinnert wurde besonders an frühe Würdenträger der Familie, die den Aufstieg in die gehobenen Reihen der neapolitanischen Aristokratie bis zum 13. Jh. mitbegründet hatten. Dabei wurden die Inschriften teilweise so in die bereits existierenden Grabmäler integriert, wie z.B. die Inschrift des Sagachio an der Rückwand des Wandgrabmals für Pietro Brancaccio, dass sie in der Kombination mit dem Monument eine deutliche, repräsentative Aufwertung erfuhren. Mit Ottavio Brancaccio begegnen wir damit erstmals einem Auftraggeber, der nicht auf die zeitgleiche Familiengeschichte zurückgriff, die zu Beginn des 17. Jh. kaum nennenswerte Persönlichkeiten aufzuweisen hatte, sondern vielmehr als *gentilitiae antiquitatis cultor* die lange Familientradition zum Thema seiner Repräsentationsstrategie machte. Zu diesem Anspruch passt hervorragend die Integration der hl. Candida in den Stammbaum der Brancaccio, der damit nobilitiert bzw. verlängert wurde, so dass in Ottavio möglicherweise eine treibende Kraft für diese Initiative zu sehen ist.

5.4. Die Privilegierung des Altars

Welchen Stellenwert die offizielle Aufnahme der hl. Candida in der Brancaccio-Familie schon kurze Zeit später genoss, wird aus der Tatsache deutlich, dass nicht etwa der Hochaltar von S. Angelo a Nilo, sondern vielmehr der Altar der hl. Candida im Jahr 1635 erstmals privilegiert wurde.³¹³

Urban VIII. erteilte das Privileg in einer Verfügung vom 20. August 1635, bevor es im Folgenden von Innozenz XI. (19. Februar 1678) und Benedikt XIV. (4. Oktober 1755) erneuert wurde. Clemens XIII. erklärte am 14. Januar 1760 auch den Hochaltar zum privilegierten Ort *liberando dalle pene del Purgatorio qualunque Sacerdote die due Ordini, celebrante*

³¹² D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 262. Darunter befinden sich die Inschriften für Sagachio, Alessandro, Tommaso und Antonello Brancaccio, vgl. Anhang C.15–17. Ottavio ließ darüber hinaus eine Inschrift in der Familienkapelle im Dom zu Ehren des Cesare Brancaccio anbringen; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), 218ff.

³¹³ *Regesti* 1991, S. 31, Nr. 73.

*suddetto Altare nel giorno della Commemorazione die Fedeli defunti o nel seguente Ottavario, o in quattro giorni del detto Ottavario per l'anima di ciascun Fedele*³¹⁴, und erweiterte diesen Passus am darauf folgenden Tag um jene Zusage *con la quale concede indulgenza plenaria e remissione di tutt'i peccati a tutt'i Cristiani dell'uno e dell'altro sesso che, convertiti, visiteranno dalle prime Vespere sino al tramonto del sole del secondo giorno della festività della dedicazione della Chiesa di S. Michele, la Chiesa del Pio Luogo, o ciascuna Cappella o Altare della medesima*.³¹⁵

Grundsätzlich bedeutete ein Privileg für eine Kirche oder Kapelle in erster Linie eines: die breitere Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit sowie zusätzliche finanzielle Einnahmen.³¹⁶ Beides musste den Brancaccio mehr als willkommen sein. Der *Altare privilegiatum* als gemeinnütziges Gegenmodell zum privaten Familienaltar erweckte zwar vordergründig den Anschein der barmherzigen Sorge des jeweiligen Papstes für die Gläubigen, zahlen mussten diese aber dennoch für ihre Messen. Da ein Privileg nur vom Papst selbst ausgesprochen werden konnte, findet man Altarprivilegien besonders häufig in Kapellen, deren Patrone direkt mit dem päpstlichen Hof in Verbindung gebracht werden können.³¹⁷ Im Fall von S. Angelo a Nilo vergab Urban VIII. erstmals das Privileg für den Altar der hl. Candida, und es verwundert somit kaum, dass sich unter den von ihm kreierte Kardinalen mit Francesco Maria Brancaccio auch ein Vertreter unserer neapolitanischen Familie befand. Seine Bedeutung für die Familienkapelle in Neapel und seine Beziehung zu den Barberini werden im Mittelpunkt des folgenden Kapitels stehen.

6. Kardinal Francesco Maria Brancaccio, die Stiftung der Biblioteca Brancacciana und sein Kenotaph in S. Angelo a Nilo (1675–1686)

Die Initiative Ottavio Brancaccios, verschiedene Inschriften im Gedenken an Vorfahren der frühen Familiengeschichte in der Kapelle anzubringen, spiegelt deutlich den Mangel an herausragenden Brancaccio-Persönlichkeiten zu Beginn des 17. Jh. wider. Erst 1638 wurde mit Lelio Brancaccio seit langer Zeit wieder ein Familienmitglied unmittelbar nach dem Tod mit einem Grabmonument geehrt. Lelio (1560–1637) kämpfte als Feldherr im Dienst der spanischen Krone in Piemont, Savoyen, Burgund und Flandern. 1609 wurde

³¹⁴ *Regesti* 1991, S. 31f., Nr. 77.

³¹⁵ *Regesti* 1991, S. 32, Nr. 78.

³¹⁶ Das erste Altarprivileg wurde von Gregor XIII. (1572–1585) im Heiligen Jahr 1575 für den Kreuzaltar der Krypta der bologneser Kathedrale ausgesprochen; vgl. SCHICK 1993, Sp. 440f. Zur Bedeutung von Altarprivilegien vgl. GÖTTLER 1994, S. 149–64 sowie GÖTTLER 1991.

³¹⁷ Zur Vergabe von Privilegien im Rahmen eines Systems verwandtschaftlicher und freundschaftlicher Beziehungen: GÖTTLER 1991.

er Mitglied des *Consiglio Collaterale* und verfasste ein Traktat über die Kriegskunst.³¹⁸ Sein größtes Verdienst in Neapel jedoch war sein vehementer Einsatz für einen Ausgleich zwischen den adeligen und den nicht-adeligen *Seggi*, mit dem er eine breite Opposition gegen den damaligen Vizekönig Osuna schuf, der die Machtbefugnisse des Adels zunehmend einzugrenzen versuchte. Während eines zweijährigen Aufenthaltes in Madrid wandte er sich als Vertreter der gesamten neapolitanischen Aristokratie nicht nur entschieden gegen die anti-aristokratische Politik Osunas, sondern kritisierte darüber hinaus die maroden Verteidigungsanlagen, die Disziplinlosigkeit des neapolitanischen Heeres während des Dreißigjährigen Krieges sowie vor allem die zügellose Lebensweise des Vizekönigs selbst. Lelios Einfluss erwirkte 1620 schließlich die Abberufung Osunas aus Neapel. Für seine Verdienste um die spanische Krone wurde er 1632 von Philipp IV. durch die Ernennung zum Mitglied des *Supremo Consiglio di Stato*, dem wichtigsten Organ des Königreichs, ausgezeichnet.³¹⁹ Der Kenotaph zu seinem Gedenken wurde im Jahr nach seinem Tod 1638 von Adriano Brancaccio bei Giovanni Antonio Gallo in Auftrag gegeben. Heute befindet sich das Denkmal mit der Büste des Verstorbenen in einer Nische über einer querrrechteckigen Inschriftentafel über dem Durchgang zur Sakristei (Abb. 67).³²⁰ 1699 erhielt das Denkmal auf der gegenüberliegenden Seite der Kapelle ein Gegenstück zu Ehren des Tiberio Brancaccio, auf das im Folgenden näher einzugehen sein wird (Abb. 68). Möglicherweise bedingt durch die Karriere Lelios, die der Familie sowohl die Gunst des spanischen Königs als auch die Anerkennung der neapolitanischen Aristokratie einbrachte, stiegen Mitglieder der Familie seit der Mitte des 17. Jh. zu höchsten Ehren auf: Carlo hielt als *Regio Consigliere* eines der höchsten Ämter der neapolitanischen Stadtverwaltung, Francesco Maria und später sein Neffe Stefano wurden zu Kardinälen an der römischen Kurie ernannt.

Als Francesco Maria Brancaccio der Kapelle und dem Hospital von S. Angelo a Nilo bei seinem Tod im Jahr 1675 seine wertvolle römische Bibliothek hinterließ, für deren Unterbringung die angrenzenden ehemaligen Palasträume aus- und umgebaut werden mussten, bildete dies den Ausgangspunkt für ein umfassendes Restaurierungsprojekt des gesamten Komplexes, das auch die Neuausstattung der Familienkapelle beinhaltete. Dem

³¹⁸ Der Traktat trägt den Titel *Carichi militari o Fucina di Marte*, Anversa 1610.

³¹⁹ Der König übertrug ihm des weiteren das Oberkommando über das Heer, *de toda la infanteria, cavalleria y gente de guerra que hubiese en todo el mi estado de Milan, asi de gente espanola, italiana, alemana y de otra qualquier naciòn*. Zu Lelio Brancaccio FILAMONDO 1694, Bd. 2, S. 408–17; CAPECELATRO 1854, S. 47, 60, 426; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 357, 359–80; SCHIPA 1925, S. 42; ARGEGNI 1936, S. 108; CROCE 1949, S. 1; DE CARO 1971b, S. 787–89.

³²⁰ Der Kenotaph erwähnt bei PARRINO 1712, S. 139. Die Zuschreibung an Gallo in *Ricerche* 1992, S. 183. Die Inschrift im Anhang C.18.

großzügigen Stifter ließ man in der Kapelle ein repräsentatives Denkmal zur Linken des Altars errichten, dessen Betrachtung im Mittelpunkt des folgenden Kapitels steht.

6.1. Kardinal Francesco Maria Brancaccio

Francesco Maria Brancaccio wurde am 15. April 1592 in Canneto di Bari als Sohn des Muzio Brancaccio, Baron von S. Cipriano und seinerzeit Gouverneur von Bari, geboren (Abb. 69).³²¹ Nach einem Studium bei den Jesuiten in Neapel wurde er in den Fächern Zivil- und Kirchenrecht promoviert. Im Anschluss an eine kurze juristische Karriere entschied sich Francesco Maria für die kirchliche Laufbahn und wurde am 21. September 1619 zum Priester geweiht. Nach seiner Promotion in Theologie ging er nach Rom, wo er von 1621 bis 1623, unter dem Pontifikat Gregors XV., *Referendario delle due Signature* war. Bereits in dieser Zeit pflegte er enge Kontakte zu Maffeo Barberini.³²² Dies sollte sich auszahlen, als Maffeo als Urban VIII. 1623 den päpstlichen Thron bestieg und den jungen Francesco als Gouverneur nach Fabriano und nachfolgend nach Todi entsandte, bevor er ihn 1627 zum Bischof von Capaccio ernannte. Ein folgenreicher Konflikt, bei dem der spanische Gouverneur von Sala durch Angehörige des bischöflichen Hofes getötet wurde, störte das Verhältnis zu den Spaniern empfindlich und ließ sich auch nicht durch die Rückgabe des Bischofssitzes bereinigen: Von seiner Reise nach Neapel, wo Francesco Maria das *exequatur* zu seiner Ernennung zum Erzbischof von Bari entgegennehmen sollte, kehrte er aufgrund der Weigerung des spanischen Vizekönigs mit leeren Händen nach Rom zurück. Am 28. November 1633 wurde er von Urban VIII. zum Kardinal mit dem Titel von SS. Apostoli kreiert.³²³ Zunehmend wandte er sich der in Rom aktiven französisch-freundlichen Gruppe zu, deren Kopf Antonio Barberini war, der Neffe des Papstes. Die Hinwendung zum französischen König, dem erbitterten Rivalen der Spanier, führte zwangsläufig zu einer Entfremdung von der spanischen Führung in Neapel unter dem amtierenden Vizekönig Monterrey.³²⁴ Sie wurde gleichzeitig

³²¹ Zu Francesco Maria Brancaccio STROZZI 1675; UGHELLI 1717–22, Bd. 1 (1717), Sp.152; MAZZUCHELLI 1753–63, Bd. 2, S. 1982–84; CARDELLA 1792–97 Bd. 6 (1793), S. 307–10; MORONI 1840–79, Bd. 6 (1840), S. 90–91; MINIERI RICCIO 1875, fasc. 2, S. 42; PARETI 1957, Bd. 1, S. 185f.; LUTZ 1971, S. 774–76. Sein Porträt von Giuseppe Maria Testana (1648–1679) in BAV, Cardinali Folio 6 (1), Taf. 22 und Chigi II.731, Taf. 15.

³²² Zum Mäzenatentum Kardinal Maffeo Barberinis grundlegend SCHÜTZE 2007a.

³²³ Francesco war ab 1663 Titulkardinal von S. Lorenzo in Lucina, 1666 von S. Sabina, 1668 von Tuscolo, 1671 von Porto und S. Ruffina; LUTZ 1971, S. 775.

³²⁴ Diese äußerte sich u.a. während des Masaniello-Aufstands in Francescos tatkräftiger Unterstützung der aristokratischen Opposition; vgl. CONIGLIO 1955; *Aggiunta* (1911), S. 773–75; CORTESE 1919–21, S. 325, Anm. 2.

seiner römischen Karriere zum Verhängnis: als Teilnehmer an vier Konklaven wurde er 1655 und 1669/70 zwar als *papabile* erachtet, scheiterte jedoch trotz der Unterstützung der Barberini und Christinas von Schweden stets am spanischen Veto. 1638 übernahm Francesco den Bischofssitz in Viterbo, wo er mindestens sieben Synoden abhielt, den Bau des Seminars vollenden sowie den Bischofspalast erneuern und vergrößern ließ. 1670 überließ er das Episkopat zusammen mit einem Teil seines Besitzes, den Abteien von S. Adriano und S. Maria del Carrà, seinem Neffen Stefano Brancaccio (1617–1682) (Abb. 70).³²⁵

Francesco Maria Brancaccio starb 1675 und wurde auf eigenen Wunsch im römischen Gesù bestattet, wo eine Bodeninschrift mit Wappen im Mittelgang des Kirchenschiffs an ihn erinnert (Abb. 71).³²⁶ Die Beziehung zwischen den Barberini und den Brancaccio blieb auch nach dem Tod Urbans VIII. und Francesco Maria Brancaccios für beide Seiten profitabel. Nur der Fürsprache der Brancaccio war es zu verdanken, dass einem Barberini-Zweig die begehrte Aufnahme in das Adelsregister des *Seggio di Nilo* im Jahr 1688 zugestanden wurde.³²⁷

Während seiner römischen Karriere war Francesco Maria Brancaccio Mitglied zahlreicher Kongregationen, u.a. der Propaganda Fide (1633) und der Bischöfe und Ordensmänner (1643). Als Mitglied der *Accademia Letteraria degli Oziosi* und der *Accademia degli Umoristi* pflegte er zeitlebens enge Kontakte zu zeitgenössischen Literaten, wie z.B. Latino Latini, deren Publikationen er aktiv förderte. Er selbst schrieb zahlreiche theologische und kirchenrechtliche Traktate, von denen einige, ebenso wie ein Teil seiner Briefwechsel, publiziert wurden.³²⁸ Als Mäzen beherbergte er mehrere Jahre lang Salvator Rosa in seinem römischen Palast und förderte insbesondere Künstler, die auch für die Barberini

³²⁵ Zu Stefano Brancaccio UGHELLI 1717–22, Bd. 1 (1717), Sp. 1423. In Viterbo ließ Stefano die Kathedrale S. Lorenzo 1681 neu ausstatten. PINZI 1911, S. 98, ordnet in seiner grundlegenden Beschreibung der Kirche der Restaurierung im Auftrag des Kardinals Stefano die Einwölbung der drei Schiffe, sowie die Freskierung und Stuckdekoration der Seitenwände zu, von der die Kirche in ihrem heutigen Erscheinungsbild kein Zeugnis mehr ablegt. Stefano Brancaccio wurde in Viterbo begraben; vgl. Anhang C.25.

³²⁶ Vgl. Anhang C.20. Eine weitere Inschrift in seinem Gedenken befindet sich im Gesù Nuovo in Neapel; vgl. Anhang C.21.

³²⁷ FUIDORO 1660–1680 (1934–43), Bd. 1: 1660–65 (1934), 12. und 14. September 1663.

³²⁸ Unter den Werken des Kardinals zum Beispiel: *Dissertationes quae continent: De privilegiis quibus gaudent cardinales in propriis capellis. De optione sex episcopatum S.R.E. cardinalium. De pactionibus cardinalium quae vocantur Conclavis Capitula. De Sacro Viatico in extremo vitae periculo certantibus exhibendo. De potu chokolatis, an chokolates aqua dilutus, prout hodierno usu sorbetur, ecclesiasticum frangat jejuniu. De Regulis Sanctorum Patrum. De Benedictione Diaconali. De altarium consecratione.* Rom 1672. Darüber hinaus wurden sowohl die Dekrete der Synoden von Capaccio (1629), Viterbo (1639–60) und Toscanella veröffentlicht. Der Briefwechsel mit dem Kardinal Antonio Barberini in BAV, Fondo Barberini lat., 8692, ff. 74–275.

arbeiteten.³²⁹ Allerdings sind nur wenige Aufträge Brancaccios, wie das Altarbild mit der Darstellung der Ekstase des hl. Laurentius in der Kathedrale von Viterbo von Giovan Francesco Romanelli (1658), tatsächlich dokumentiert.³³⁰

6.2. Die Stiftung der Biblioteca Braccacciana

In seinem Testament hinterließ Francesco Maria Brancaccio dem Hospital und der Kirche von S. Angelo a Nilo seine auf über 17.000 Bände geschätzte römische Bibliothek und legte mit der Stiftung der sog. Biblioteca Braccacciana den Grundstein für die erste öffentliche Bibliothek Neapels.³³¹

Bereits 1673 schrieb der Kardinal dem damaligen Archivar des *Grande Archivio della Regia Camera della Sommaria* über sein Vorhaben, seine Bibliothek der Familienkapelle in Neapel zu hinterlassen: [...] *Nel resto il trasporto della mia libreria à S. Angelo a Nido, al qual luogo penso di lasciarla, non succederà, se non dopo la morte mia, e di Monsignor Arcivescovo mio Nipote, che secondo la mia intentione, dovrà anche goderla.*³³²

Das durch den apostolischen Notar Berardo Ciancarino beglaubigte Testament vom 3. Januar 1675 bestimmte Sisto Cocco Palmieri und drei Nepoten des Kardinals, Stefano, Bischof von Viterbo, Emanuele, Bischof von Ariano, und Giovanni Battista, Prior von S. Stefano in Malta, als Testamentsvollstrecker. Auf Wunsch des Kardinals sollte der gesamte Buchbestand nach Neapel gebracht und dort als öffentliche Bibliothek von einem Kaplan der Kapelle geführt werden:

*[...] la Libreria che tenea in Roma nel Palazzo di sua habitatione (salvo l'uso d'essa per detti signori suoi heredi loro vita durante) dopo la morte di detti suoi heredi pervenisse intieramente alla Chiesa di S. Angelo a Nilo di Napoli con questo, che li Signori Deputati e Governatori ponendola tutta in un luogo, la facessero custodire da uno delli Cappellani della medesima Chiesa a pubblico comodo, con proibitione, che in alcun modo si possa destrarre, né portar libri fuori, e con altra conditione, che li suddetti Signori suoi Eredi opporranno, perché non si alieni, ma stia a memoria del detto Signor Cardinale zio, e per pubblica comodità.*³³³

Doch war die Umsetzung der testamentarischen Anordnungen offenbar nicht einfach: Es mangelte an Geld sowohl für die Einrichtung der Bibliotheksräume als auch für den

³²⁹ Zur Förderung Salvator Rosas durch Francesco Maria Brancaccio vgl. VOLPI 2005.

³³⁰ Über Romanellis Aufenthalt in Viterbo vgl. PASSERI 1772 (2002), S. 418-20. Zu Giovan Francesco Romanelli vgl. HERKLOTZ 2001, S. 635-37; BARROERO 1997, S. 181-86. Über Romanellis Karriere am französischen Königshof MILOVANOVIC 2002, S. 279-98.

³³¹ Grundlegend zur Biblioteca Braccacciana zuletzt TROMBETTA 2002, S. 13-68; vgl. BEATRICE 1872; GATTINONI 1905; LACAVA 1908.

³³² TOPPI 1678, S. 176.

³³³ Zit. nach RICCA 1859-79, Bd. 5 (1879), S. 277.

Umzug der Bücher von Rom nach Neapel, und so sorgte die mehrfach angekündigte Eröffnung der ersten öffentlichen Bibliothek in Neapel bald für Gesprächsstoff: *Quel che reca maggior travaglio à chi vuole divertirsi in Napoli, per altro Paradiso d'Italia, è il non aprirsi Bibliotheca veruna publica, cessando ancor la speranza, che si havea dell'hereditaria copiosa ch'è in Roma, del fù Cardinal Brancacci; per mancanza di dote, e di comodità per trasferirla.*³³⁴ Nach dem Tod Stefano und Emanuele Brancaccios war es schließlich Giovanni Battista, der das von seinen Cousins ererbte Kapital sowie zusätzliche tausend Dukaten stiftete, um die Wünsche seines Onkels in die Tat umzusetzen.³³⁵ Die Akte, mit der die Stiftung im Auftrag Giovanni Battista Brancaccios durch den Notar Gennaro de Prisco 1686 vollzogen wurde, präzisiert die Anweisungen des Stifters für die zukünftige Organisation der Bibliothek. Festgelegt wurde, dass der Bibliothekar, der in der Bibliothekshierarchie den obersten Posten einnahm, nicht von beiden Rektoren von S. Angelo a Nilo, sondern ausdrücklich nur von dem aus der Familie Brancaccio stammenden ernannt werden durfte. Seine Aufgabe war es, die Bibliothek zu überwachen und täglich mindestens vier Stunden für das Publikum zu öffnen.³³⁶ Bereits kurz nach ihrer Eröffnung – *con gran giubilo de'Letterati tutti, e vi fu anco il Signor Vicerè*³³⁷ – war die Bibliothek weithin bekannt und lockte eine stetig wachsende Zahl von Studierenden an, *che come api industrie non lavorano mà succhiano miele di sapienza dale branche de'Leoni Brancacci.*³³⁸ Ähnlich wie die

³³⁴ PACICHELLI 1685, Bd. 4.1, S. 143.

³³⁵ FILAMONDO 1694, Bd. 2, S. 596. Giovan Battista war *Maestro di campo* und *Commendatore* des Jesuitenordens, 1672 wurde er Prior von S. Stefano und ab 1683 General der maltesischen Flotte. Zu Giovanni Battista Brancaccio DE CARO 1971a, S. 778–80.

³³⁶ AB, Libro di Conclusioni (1689); ASN, Notai del Settecento, Orbesio di Malta und Gennaro de' Grisi, 1686; zit. nach RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879) S. 287f.: [...] *Ad uno de'quali Cappellani vuole esso Signor Priore Donatore, che si dia il titolo di Bibliotecario, con peso di dover custodire, et haver cura di detta Libreria, con tenerla aperta a pubblico comodo in tutti li giorni della settimana, purché non siano festivi di precetto, almeno due bore la mattina, e due la sera, senza che possa in modo alcuno estrarne, né farne estrarre alcun libro [...].*

³³⁷ FILAMONDO 1694, Bd. 2, S. 596.

³³⁸ Aufgrund der noch andauernden Registration der Bücher folgte auf die Eröffnung jedoch abermals die sofortige Schließung der Bibliothek. Dazu CONFUORTO 1930, Bd. 1, S. 307: *A 29 detto, venerdì, festa di S. Michele Arcangelo s'aprì la famosa libreria collocata nella stanza dell'infermiera di S. Angelo a Nilo, lasciata dagli ultimi signori cardinali Francesco Maria e Stefano Brancacci per pubblica utilità de'virtuosi, dotata d'annui docati settecento del quondam generale fra Giovan Battista Brancaccio per lo mantenimento del bibliotecario e altri che ci devono assistere, com'anche per compra de libri nouvi in argomento di detta libreria, e il bibliotecario è fra don Sisto Cocco Palmieri, con previsione di dodici scuti il mese. Ma poi s'è tornata a serrare, perché non ancora sono compiti di registrare i libri.* Ein Jahr später, am 25. September 1691, wurde die Bibliothek endgültig für das Publikum geöffnet: *1691. Lunedì, 25, si aprì al pubblico la libreria di S. Angelo a Nido, la quale, dopo il 29 settembre del passato anno che si aprì, si era tenuta chiusa per cagione di copiare li indici, fare li scanni e banconi, con altri residui necessari. All'apertura il parroco la benedisse.[...];* BULIFON 1932, Bd. 1, S. 267f. Dennoch barg die Institution der öffentlichen Bibliothek auch Schwierigkeiten, denn zahlreiche, bisher verschlossene Handschriften und Akten waren nun für die Öffentlichkeit einsehbar. Croce berichtete z.B., dass Mitglieder der Familie del

Stiftung der Biblioteca Ambrosiana durch Federico Borromeo in Mailand, war die Stiftung einer öffentlichen Bibliothek auch in Neapel ein Novum, das den intellektuellen Austausch förderte und erstmals den freien Zugang zu Lehrbüchern und Handschriften ermöglichte, nachdem private Bibliotheken zuvor meist in geschlossene Konventsbibliotheken übergegangen und dort nur mit beschränktem Einlass zu konsultieren waren.³³⁹ Als Kaiser Karl VI. während des österreichischen Vizeregnums die Bibliotheken von S. Domenico Maggiore, S. Giovanni a Carbonara, SS. Apostoli und SS. Severino e Sossio 1718 nach Wien transportieren ließ, um dort eine der reichsten Buchsammlungen Europas zusammenzutragen, beließ er allein die Biblioteca Brancacciana an ihrem angestammten Platz, deren Wert für die intellektuelle Oberschicht damit enorm anstieg.

Die Sammlung des Kardinals verfügte über eine große Anzahl an Handschriften, *più volumi manoscritti ma de'tempi bassi, e più a noi vicini, e per lo più attinenti a cose della Corte di Roma, e varii negoziati di quella in materia di S. Ufficio, Ambascerie, Conclavi di Cardinali, et altri affari di Giurisdizione*, darunter z.B. die vollständige Handschriftensammlung des vom Kardinal zu Lebzeiten geförderten Historikers Camillo Tutini (1600–1667).³⁴⁰ Pietro Contegna, der 1714 den Posten des Bibliothekars der Brancacciana innehatte, erwirkte die Anerkennung der Brancacciana als Teil der Universitätsbibliothek, so dass von nun an alle neapolitanischen Verleger verpflichtet waren, ein Exemplar eines jeden gedruckten Buches in der Bibliothek zu hinterlegen.³⁴¹ Der Bestand der Bibliothek wuchs kontinuierlich an, da ein Teil des jährlichen Einkommens zum Ankauf neuer Bücher genutzt wurde. Zusätzlich erfolgten verschiedene Fremdstiftungen in der Folgezeit, wobei die Stiftungen von Giuseppe Andrea Gizzio (1700) und Domenico Greco (1738), der der Bibliothek eine *copia grande di libri pregevolissimi [che] aveva raccolto d'Italia, Francia, Germania ed Inghilterra* vermachte, besonders hervorzuheben sind.³⁴²

Selbstverständlich brauchte die umfangreiche Bibliothek des Kardinals adäquate Räumlichkeiten und so wurde in der Stiftungsurkunde ausdrücklich festgelegt, *che detti*

Giudice eine Akte bewusst entfernen ließen, um den Prozess um einen wenig ruhmreichen Ahnen zu verbergen; vgl. CROCE 1922, S. 146, Anm. 1.

³³⁹ WEBER 1988, S. 295.

³⁴⁰ CAPASSO 1878, S. 579.

³⁴¹ [...] *che tutti i libri che nella medesima [d.h. in Neapel, Anm. der Autorin] si stampassero o ristampassero, doverssero gli Autori, o Stampatori darne un Corpo gratis alla mentovata Biblioteca [...]*. Schreiben des damaligen *Cappellano des Regno*, Diego Vincenzo Vidania, vom 27.6.1714, zit. nach TROMBETTA 2003, S. 37. Zu Pietro Contegna AJELLO 1980, S. 383–412. Zur Reform der Universität vgl. *All'alba dell'illuminismo* 1997.

³⁴² An die Stiftung erinnert eine Inschrift am zentralen Aufgang zur Bibliothek (vgl. Anhang C.22.). Auszüge aus der Stiftungsurkunde bei TROMBETTA 2003, S. 67. Zur Figur Domenico Grecos TROMBETTA 1996, S. 61–93; TROMBETTA 1997, S. 59–91. Zu den unterschiedlichen Katalogen und Beständen der Bibliothek vgl. TROMBETTA 2003, S. 52–68.

*Illustrissimi Signori Governatori debbano far fabbricare in detta Casa un vaso capace, e decente per detta Libreria, nel Luogo già designato, e quello provvedere, et ornare con sue scanzie, cortine, et ogni altro necessario per buona custodia, et ornamento di detta Libreria, per essere esposta al pubblico comodo [...].*³⁴³ 1685 erhielt Francesco Antonio Picchiatti den Auftrag, die ehemaligen Palast- und Hospitalräume, in denen die Bücher bislang provisorisch untergebracht waren, in Bibliotheksräume umzugestalten und für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen.³⁴⁴

Picchiatti (1617–1694), Sohn des damaligen Hofarchitekten Bartolomeo Picchiatti, zählte zu den bevorzugten Architekten am vizeköniglichen Hof des Marchese del Carpio, in dessen Auftrag er in den 1640er Jahren am Bau der Kapelle des Palazzo Reale beteiligt war, die Domenico Fontana im ersten Obergeschoss der königlichen Residenz vorgesehen hatte. Picchiatti, der eine eigene Antikensammlung besaß, wurde jedoch nicht nur als Architekt, sondern auch als Sammler und Kunstvermittler geschätzt: [...] *ebbe egli meraviglioso studio di antichità [...] molti forestieri venivano apposta per conoscere il Picchiatti, il quale era stimato un perfetto antiquario. Fu grande architetto ed ebbe l'onore di servire molti Vicerè del regno.*³⁴⁵ Seine Vorliebe für die Antike spiegelt sich auch in Picchiattis architektonischen Lösungen wider, auch wenn der Einfluss Cosimo Fanzagos stets deutlich spürbar ist, der in Neapel der stilbildende Maßstab bis in die 80er Jahre des Seicento blieb. Für die Biblioteca Brancacciana entwarf Picchiatti einen Treppenaufgang in Form einer fünfsachsigen Portikus, die die beiden Seitenflügel des Komplexes miteinander verband und den Zugang zu den Bibliotheksräumen ermöglichte (Abb. 72, 73). Diese Räume seien, so Blainville in seiner Reisebeschreibung, *sehr prächtig und bequem eingerichtet, und die Gestelle alle von Zedern und Nussbaumholz.*³⁴⁶ Sie wurden gleichzeitig für administrative Versammlungen genutzt und übernahmen damit eine Funktion, wie sie den früheren *Seggi* vorbehalten war.³⁴⁷

Durch den öffentlichen Zugang wurde die Brancacciana rasch zum Treffpunkt des intellektuellen Lebens und zu einem weithin bekannten Zentrum des geistigen Aus-

³⁴³ RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 287f.

³⁴⁴ Zu Francesco Antonio Picchiatti BLUNT 1975, S. 94–98; DUGDALE 1996, S. 731; VERDE 2003/04, S. 143–50. Zum Pio Monte della Misericordia *Pio Monte* 2003. Am Ausbau der Bibliotheksräume beteiligt war auch der Architekt Antonio Guidetti, der 1690 für seine *Assistenza che sta facendo per la fabrica della libreria* entlohnt wurde; ASBN, Banco della Pietà, matr. 923, 5. Januar 1690; zit. nach AMIRANTE 1979, S. 101, Dok. 30 u. 31.

³⁴⁵ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 392.

³⁴⁶ BLAINVILLE 1765–67, Bd. 3 (1767), S. 253.

³⁴⁷ Im Jahr 1695 hielten die Abgeordneten des *Seggio* in den Räumen der Bibliothek eine Versammlung ab, um über die Aufnahme der Familie Carafa di Marianella in den *Seggio di Nilo* abzustimmen; CONFUORTO 1930, Bd. 1, S. 147.

tauschs.³⁴⁸ Als Institution war sie nicht immer bequem für die Adelsgesellschaft, doch hoch geschätzt von den Intellektuellen und immer eng mit dem Namen der Brancaccio verknüpft, die damit nicht nur ihrer *carità*, dem Leitmotiv der Familie seit dem Kapellenstifter Rainaldo Brancaccio, neuen, intellektuellen Ausdruck verliehen.

6.3. Der Kenotaph von Pietro und Bartolomeo Ghetti (1686)

Dass man dem wohlthätigen Stifter der Bibliothek, der gleichzeitig im direkten Umkreis der päpstlichen Familie in Rom fest etabliert war, ein repräsentatives Monument in der Familienkapelle in Neapel schaffen wollte, verwundert kaum. Donatellos und Michelozzos monumentales Stiftergrabmal bekam damit 250 Jahre nach seiner Errichtung ein Gegenüber, das erneut einem Brancaccio-Kardinal gewidmet war, sich aber in Form und Wirkung von diesem grundsätzlich unterschied. Gleichwohl wurde es zu einer weiteren, in der Rezeption durchaus ebenbürtigen Attraktion in der Kapelle, die von den Zeitgenossen voller Bewunderung registriert wurde (Abb. 74).³⁴⁹

Das Zentrum des Grabmals bildet eine pyramidale, an einem vertikalen Falz in der Mitte leicht nach außen gewölbte Inschriftentafel, die an die Kardinäle Francesco Maria und Stefano erinnert.³⁵⁰ Darunter ruht auf dem Rücken zweier Löwen ein Sarkophag, auf dem zahlreiche Attribute kirchlicher und weltlicher Bedeutung wie Kardinalshut, Feldherrenhelm, Kanone, Adelskrone, Brustpanzer, Speere und Lanzen neben- und übereinander liegen (Abb. 75). Links oben und rechts unten wird die Tafel von zwei Famen gerahmt, von denen die obere die Posaune bläst, die untere, auf dem Sarkophagdeckel kniend, gerade die Niederschrift der Inschrift beendet zu haben scheint. Rechts oben lugt ein Knochenmann als Personifikation des Todes hinter der Tafel hervor, der in der Hand einen Palmzweig hält. Auf halber Höhe sind rechts und links der Inschrift auf vorgelegten, nach unten verjüngten Konsolen die Büsten der Großprien Giovanni

³⁴⁸ Dazu Pietro Giannone: *E, poiché la tenuità del mio corto patrimonio non mi dava modo di poter comprar libri a ciò necessari, e, per la poca conoscenza che avea allora di altri amici, non avea chi potesse prestarmigli, essendosi in Napoli, pochi anni prima, per munificenza del cardinal Brancaccio, aperta nel seggio di Nido una magnifica e doviziosa biblioteca [...] ed espostala ad uso e comodità del publico, io non tralasciava spesso andarci, e consumare in quella l'ore de' giorni che stava aperta. E non posso negare che mi fu di molto aiuto e gran profitto, non solo per la copia de' libri che vi trovava, appartenenti a' miei intrapresi studi, ma per la conoscenza che ivi presi degli uomini dotti e letterati della città che la frequentavano, i saggi discorsi de' quali maggiormente m'illuminarono;* GIANNONE 1736/37 (1971), S. 32.

³⁴⁹ SARNELLI 1688, S. 238; CELANO 1692, Bd. 2, S. 904; FILAMONDO 1694, Bd. 2, S. 597; SARNELLI 1697, S. 195; PARRINO 1712, S. 138; BLAINVILLE 1766, Bd. 3.1., S. 253; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2, S. 46; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 622; GALANTE 1872, S. 228; FERRARI 1970, S. 1305; FIORENTINO 1984, S. 199f.; RIZZO 1984a, S. 99.

³⁵⁰ Vgl. Anhang C.23. und C.24.

Battista und Giuseppe Brancaccio, zwei weiterer Neffen Francescos, angeordnet (Abb. 76).³⁵¹ Bekrönt wird die oben abgeflachte Inschriftenpyramide von einem Doppelbrustbild der beiden Brancaccio-Kardinäle in einem Rahmen aus Lorbeerblättern (Abb. 77). Das Grabmal ist eingefasst in einen architektonischen Rahmen, der die Inschriftentafel leicht konkav geschwungen hinterfängt und rechts und links von Pilastern in Kompositordnung begrenzt wird. Auf der Höhe des Porträtmedaillons bildet ein mehrteiliges, vorkragendes Gesims den oberen Abschluss, der in der Mitte das Wappen der Brancaccio mit der Adelskrone trägt.

Die Bildhauer Pietro und Bartolomeo Ghetti

Der Kenotaph wurde von den Brüdern Pietro und Bartolomeo Ghetti aus Carrara angefertigt, die 1686 für ihre Arbeit im Auftrag der Brancaccio entlohnt wurden.³⁵² Die Gebrüder Ghetti kamen um 1645 über Rom nach Neapel, wo sie sich, in ausreichender Entfernung zum alles überstrahlenden Bernini, in dessen römischer Werkstatt sie vermutlich selbst tätig gewesen waren, eine eigenständigere Arbeitsweise und gute Auftragschancen erhoffen konnten.³⁵³ In Neapel avancierten sie schnell zu den bevorzugten Steinmetzen und Bildhauern sowohl für den Entwurf als auch für die Ausführung von filigranen Buntmarmoraltären und -kapellenausstattungen, die nach dem Vorbild des von Fanzago erschaffenen, neapolitanischen Prototyps, der Cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore (1638/39), eine weite Verbreitung fanden. Als vielseitige Künstler – Pietro war offenbar auf das Figurenwerk, Bartolomeo auf die Ornamentik spezialisiert –

³⁵¹ Giuseppe (Neapel 1623 – ca. 1670) kämpfte im Heer Philipps IV. als General der Artillerie. Zu Giovan Battista Brancaccio vgl. S. 97, Anm. 335.

³⁵² Hartnäckig hält sich seit einem von Rizzo (1999, S. 40f.) nur in Auszügen publizierten Zahlungsdokument die Meinung, der Entwurf für den Kenotaph stamme von Francesco Picchiatti. Das vollständige Dokument rechtfertigt eine derartige Zuschreibung jedoch keineswegs, denn es nennt Picchiatti nur als Entwerfer der Bibliothek: *Alli governatori della chiesa et hospitale di S. Angelo a Nilo d. quattromila e duecento e per loro al Rev. D'Sisto Cocco Palmieri per quelli dovere spendere nella costruzione d'un monumento di marmo bianco in memoria dell'ultimi em.mi Sign.ri Card.li Brancacci et altri Signori della detta famiglia in conformità del disegno che detto medesimo li tiene, com'anco per la costruzione del vaso della libreria da farsi sopra la loro chiesa similmente e in conformità del disegno fattone dall'Ingegnero Picchiatti, e per fare venire la sudetta libreria da Roma che fù delli sud. em.mi Signori Card.li e ciò per esecuzione della volontà delli med.mi Signori Cardinali, dichiarando che detti duc. 4200 sono stati posti in nostro banco intesta d'essi governatori dal detto Sisto d'ordine del Signor Fra D. Gio.Batta. Brancaccio Nepote, fratello et herede et rispettivamente delli d. em.mi signori Cardinali di denaro pervenuto dall'heredità di quelli per eseguirne il sud. per l'ampliamento della loro volontà come di sopra, restando tenuto d. D. Sisto darne conto a detti Governatori e per lui a D. Sisto Cocco Palmieri del qd. Giuseppe.* ASBN, Banco della Pietà, matr. 869, 16. Oktober 1682.

³⁵³ Zu Pietro und Bartolomeo Ghetti ThB, Bd. 13 (1920), S. 529f.; D'ADDOSIO 1920, S. 195–97; FITTIPALDI 1980, S. 10–15; RIZZO 1983, S. 229–33; RIZZO 1984a; ABBATE 1997, S. 169–204; RIZZO 1999b, S. 660–64 (mit Bibliografie).

waren sie für umfassende Innenraumdekorationen (Altäre, Ornamentik, Wandverkleidung etc.) äußerst gefragt. Unter ihren Projekten besonders hervorzuheben sind die Ausstattungen von S. Maria dei Miracoli (1679–1687) sowie die Neugestaltung von S. Giuseppe dei Ruffo, der Kapelle der Familie Ruffo an der Via Duomo nach dem Entwurf Domenico Antonio Vinaccias (ab 1682).³⁵⁴

Pietro und Bartolomeo Ghetti waren bereits vor dem Auftrag für den Kenotaph für die Brancaccio tätig, als sie für deren Familienkapelle im Gesù Vecchio, dem ersten großen Bauprojekt der Jesuiten in Neapel, 1671 eine Figur des hl. Francesco Borgia schufen (Abb. 78).³⁵⁵ Unübersehbar ist bei diesem ersten dokumentierten Werk der Carrareser Brüder die Ähnlichkeit von Haltung und Gewanddrapierung zu Berninis hl. Longinus (1638) in St. Peter. Beide Figuren erscheinen in deutlichem Kontrapost, den Körper leicht zurückgelehnt, und erwarten mit weit geöffneten Armen die göttliche Inspiration. 1685, im Jahr vor dem Auftrag in S. Angelo a Nilo, führte Pietro Ghetti des Weiteren den Kenotaph für Kardinal Innico Caracciolo (gest. 1685) im Dom von Neapel aus, was die Entscheidung der Brancaccio, ihm die Planung ihres Monuments anzuvertrauen, zusätzlich beeinflusst haben könnte (Abb. 79). Schließlich waren beide zur gleichen Zeit als Kardinäle in Rom gewesen, und, da es in diesen Jahren keinen anderen neapolitanischen Kardinal gab, musste sein Monument für ein vergleichbares Projekt zweifellos als Vorbild gelten.³⁵⁶ Der Caracciolo-Kenotaph zeigt zwischen einer doppelten, korinthischen Säulenstellung einen schweren Behang aus *marmo rosso di Spagna*, unter dem ein Skelett hervorlugt und auf dem drei Putten das Porträtmedaillon des Kardinals in Dreiviertelansicht halten. Auf der Hand liegt, ebenso wie bei der Figur des hl. Francesco Borgia, auch bei diesem Monument ein deutlicher Bezug zur Formensprache Berninis, der jedoch hier nicht weiter ausgeführt werden soll.

³⁵⁴ Zum Anteil der Gebrüder Ghetti an der Neuausstattung von S. Giuseppe dei Ruffi, vgl. MORMONE 1968, S. 167; FERRARI 1970, S. 1305; RIZZO 1983, S. 230.

³⁵⁵ Zur Baugeschichte des Gesù Vecchio grundlegend BÖSEL 1985, Bd. 1, S. 422–34; Weiterführende Literatur: SCHINOSI 1706–57, Bd. 1 (1706), S. 192; Bd. 3 (1756), S. 489 u. Bd. 4 (1757), S. 326ff.; ERRICHETTI 1959, S. 325–52; ALISIO 1966, S. 211–19. Die Inschrift bezeugt das Patronat der Brancaccio in der Kapelle, vgl. Anhang C.26.

³⁵⁶ PARRINO 1725, S. 354, SIGISMONDO 1788–89, Bd. 1, S. 40, und CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 2 (1856), S. 290, schreiben den Kenotaph allein Pietro Ghetti zu. Die Inschrift auf dem Kenotaph trägt die Jahreszahl 1678, noch zu Lebzeiten des Kardinals. Weiterführend FIORENTINO 1984, S. 199f; SANTUCCI 1979, S. 417.

Ephemere Festarchitektur für die Ewigkeit

Der Kenotaph der Brancaccio-Kardinäle ist in Neapel wie die Cappella Filomarino in SS. Apostoli (Abb. 186) als Einzelstück anzusehen und scheint von dieser, Borrominis einzigem neapolitanischen Werk (1640–1644), die konkave, nach oben mit einem Gebälk abschließende Rahmenarchitektur übernommen zu haben. Während einzelne Formen dekorativer Elemente, wie z.B. die pyramidale Inschriftentafel, die schreibende Fama oder der Knochenmann, auf einen römischen Kontext und dabei v.a. auf verschiedene Kardinalsgrabmäler Domenico Guidis (1682–1701), wie z.B. das Grabmal Imperiali in S. Agostino (1674), zurückzuführen sind, ist ihre Kombination nur selten in einer derartigen Komprimiertheit nachzuweisen. Vergleichbar ist allenfalls Guidis Grabmal für Nicolas Cotoner in La Valletta/Malta, das gleichzeitig mit dem neapolitanischen Grabmal entstanden sein dürfte (1686) und über einen ähnlichen, pyramidalen Aufbau mit illustrierenden Attributen und Famen verfügt (Abb. 80).

Die Grundidee der vorgelagerten Inschriftentafel samt Attributen nimmt ihren Ursprung jedoch eher in der ephemeren Festarchitektur und dabei insbesondere in der Gattung des Trauergerüsts. Ein besonders nahes Vorbild unter vergleichbaren Beispielen ist Berninis Entwurf für einen Katafalk des Herzogs von Beaufort (Abb. 81). Dieser wurde 1669 bei den Begräbnisfeierlichkeiten für den Herzog in S. Maria Aracoeli aufgestellt, zu einem Zeitpunkt, als Francesco Maria Brancaccio selbst noch als Mitglied des Kardinalskollegiums in Rom weilte.³⁵⁷ Ein Stich, der das Monument im Innenraum der Kirche zeigt, sowie eine Beschreibung des Katafalks,³⁵⁸ die im Anhang an die Leichenrede des Jesuitenpaters Adami erhalten ist, vermitteln den Eindruck der immensen Größe und farbigen Wirkung des Monuments während der Begräbnisfeierlichkeiten, von denen die *Avvisi* ausführlich berichten (Abb. 82):

Lunedì mattina il S. Collegio con tutta la prelatura intervenne alla messa cantata [...] e dopo incensorno il sontuosissimo Mausoleo disegnato dal Caval. Bernino, circondato da circa 50 gran torcieri d'argento eretto nel mezzo della Chiesa di S. Maria d'Araceli, [...] illuminata al di sopra di torcie rappresentanti uno sfoglio coperto di tutte le sorti di armi con sopra una piramide [?] di varie battaglie et in cima la statua del defunto in piedi con la spada alla destra e lo scudo con la corce alla sinistra il tutto posto a'oro e chiari e scuri con varie incisioni et elogi alle 4 fascie della base e Piramide in sua lode [...].³⁵⁹

³⁵⁷ Der Herzog von Beaufort war Befehlshaber der französischen Flotte und im Krieg gegen die Türken 1669 gefallen. Zum Katafalk WITTKOWER 1931, Bd. 1, S. 161f.

³⁵⁸ Der Stich bei WITTKOWER 1931, Bd. 2, Nr. 193 b. Die Beschreibung befindet sich unter dem Titel *Honorarii Tumuli Ac Funeris Pompae Descriptio in Exequiarum Justis Francisco Vindocinesi Duci Belfortio*. Septembris 1660 im BAV, Stamp. Barb. V. VII.3.

³⁵⁹ BAV, *Avvisi di Roma*, 1669. Als Vorläufer des Entwurfs sind der Katafalk für Carlo Barberini, ein Rundbau mit zentralem Gehäuse für die sterblichen Überreste (Rom, S. Maria Aracoeli, 1630)

Schon Fiorentino hat auf den Bezug zwischen Berninis Entwurf für den Katafalk des Herzogs von Beaufort (1669) und dem Kardinalsdenkmal in S. Angelo a Nilo hingewiesen.³⁶⁰ Unverkennbar sind die Gemeinsamkeiten beider Entwürfe: die generelle Anlage der zentralen Inschrift auf einer pyramidalen Tafel, zu deren Seite posaunenblasende Famen sowie ein Knochenmann angeordnet sind und die Anhäufung zahlreicher Attribute als Basis für die Pyramide. Die Grundidee, aus den Attributen, die als Stellvertreter für das verdienstvolle Leben des Verstorbenen stehen, eine Pyramide erwachsen zu lassen, ist in beiden Entwürfen inhärent. Dabei ist das Symbol der Pyramide mit unterschiedlichen Bedeutungen besetzt, die sich alle in der Aufgabe eines Grabmonuments wiederfinden: Mit dem Ausdruck der *magnificenza* (D. Fontana) und der *anima* (G. Valeriano) wurde der Verstorbene gemäß seiner Tugenden und Taten repräsentiert, die Pyramide in ihrer Bedeutung als Ewigkeitssymbol weist auf die Unsterblichkeit seiner Seele hin.³⁶¹ Unterschiedlich ist die Bekrönung der Pyramide bei beiden Konzepten, und hier werden die unterschiedlichen Aufgaben des kurzlebigen Trauergerüsts und des dauerhaften Kenotaphs offensichtlich. Die lebensgroße, scheinbar zum Kampf bereite Figur des Herzogs von Beaufort erscheint als Momentaufnahme des Lebens und vermittelt Unmittelbarkeit sowie – bei den kurz nach dem Tod stattfindenden Begräbnisfeierlichkeiten – noch immer Lebensnähe. Dagegen sind sowohl das Doppelpor­trät der Kardinäle im Lorbeer­kranz als auch die auf Podesten angeordneten Feldherrenbüsten am neapolitanischen Kenotaph als Glorifizierung mit dem Anspruch auf Dauerhaftigkeit auszulegen und somit mehr Denkmal als Abbild.

Da die offiziellen Exequien für den Brancaccio-Kardinal schon vor der Errichtung des Neapler Monuments in Rom stattgefunden hatten, übernahm der Kenotaph bei den Feierlichkeiten in S. Angelo a Nilo eine Doppelfunktion: Er verwies einerseits als Stellvertreter eines Katafalks auf die vorausgegangene römische Totenmesse und konservierte gleichzeitig die dauerhafte Memoria der Verstorbenen. So wurde bei dem Monument in Neapel zwar die formale Konzeption einer ephemeren Festarchitektur übernommen, deren flüchtiger Charakter jedoch nicht zuletzt durch die antikisierende, massive Hintergrundarchitektur in ein auf dauerhafte Memoria angelegtes Monument umgewandelt. Durch die Reproduktion einer ephemeren Architektur in Marmor werden

und der Katafalk für Muzio Mattei (Rom, S. Maria Maggiore, 1668) zu benennen. Wittkower sieht in der Gestaltung des Beaufort-Katafalks den Ausgangspunkt für die Verwendung des Skeletts in der Grabmalkunst; WITTKOWER 1931, Bd. 2, S. 162.

³⁶⁰ FIORENTINO 1984, S. 199f.

³⁶¹ FAGIOLO 1997, S. 26–38.

die Charakteristika beider Aufgaben, die des temporären Katafalks während der Exequien und die des dauerhaften Denkmals in der Grabkapelle für die Repräsentation genutzt.

Ein Kenotaph als komprimierte Familienkapelle?

Wann der Auftrag für das Monument erfolgte und auf wessen Initiative er zurückzuführen ist, ist nicht dokumentiert. Zwar kann gemäß der *Annisi* vermutet werden, dass mit dem *S. Collegio con tutta la prelatura* auch unser Kardinal den Begräbnisfeierlichkeiten für den Herzog von Beaufort beigewohnt und damit den später für sein eigenes Monument vorbildhaften Katafalk selbst gesehen hatte, doch kann eine direkte Einflussnahme des Kardinals auf das Erscheinungsbild des neapolitanischen Monuments nicht vorausgesetzt werden. Vielmehr ist aus der Inschrift in seinem Gedenken im römischen Gesù zu entnehmen – dort wurde er auf eigenen Wunsch begraben – dass der Kardinal ausdrücklich kein aufwendiges Grabmal wünschte: *Hanc nudi nominis nudoque in lapide non laudis, non sculpturae ornamento decoratam epigraphem, uti testamento ille praescripserat*. Diesem Wunsch entsprach die Familie in Neapel keineswegs. Vielmehr nutzte man das Prestige des Kardinals, um rund zehn Jahre nach dessen Tod ein Monument zu erbauen, das die Memoria von gleich vier – kirchlichen wie weltlichen – Würdenträgern der Familie auf sich vereinigte und so ein komplexes Bild familiärer Repräsentation schuf.

Das Grabmal zeigt neben den Porträtbüsten für die inschriftlich geehrten Kardinäle vielfältige Allusionen auf die Verdienste anderer Familienmitglieder, indem sich auf dem Sarkophag zahlreiche militärische Attribute finden. Diese beziehen sich unmittelbar auf die beiden Büsten der Feldherren Giovanni Battista und Giuseppe Brancaccio zu Seiten der Inschriftentafel. Das bislang rein ekklesiastisch gedeutete Monument stellt sich so als kollektive Familiengedenkstätte dar, die die gesamte Bandbreite der Brancaccio-Karrieren aufzeigt.

Ein solches Konzept eines Familiengrabmals im engeren Sinne findet nur vereinzelte Vergleichsmöglichkeiten. Ein Beispiel stellt die bereits erwähnte Kapelle der Familie Filomarino in Neapel dar, das mit dem Kardinal Ascanio und dem Feldherren Scipione sowohl eine weltliche als auch eine kirchliche Karriere nebeneinander repräsentiert (vgl. Abb. 186). Hier allerdings sind beide Porträts lorbeergerahmt und auf gleicher Höhe neben dem Altar angeordnet, während die der Herrscherpanegyrik entstammende Lorbeerkranzrahmung beim Brancaccio-Monument allein den Kardinälen vorbehalten ist. Eine deutlich höhere Wertschätzung der Kardinalskarrieren im Sinne einer internen Familienhierarchie wird am Brancaccio-Monument durch die Anordnung der vier Porträts auf unterschiedlichem Niveau angedeutet, die den Kardinalsporträts am obersten Punkt der Inschriftentafel einen weitaus höheren Stellenwert einräumt.

Andere Beispiele einer komprimierten Familienrepräsentation lassen sich zwar benennen, sind jedoch im Unterschied zu unserem Monument häufig aus Gründen der optimalen, räumlichen Nutzung des Patronatsrechts in einer Familienkapelle sukzessiv erweiterte bzw. überbaute Grabmonumente unterschiedlichen Entstehungsdatums und stellen so ein generationsübergreifendes Denkmal dar. Ein Beispiel hierfür ist die Cappella Mellini im linken Seitenschiff von S. Maria del Popolo in Rom, in der ein frühes Kardinalsgrabmal so überbaut wurde, dass es heute insgesamt vier Familienmitglieder aus unterschiedlichen Jahrhunderten repräsentiert (Abb. 83).³⁶² Gleiches gilt für das Monument der Familie Di Sangro in der Cappella del Crocifisso von S. Domenico Maggiore in Neapel (Abb. 84).³⁶³ Den genannten Beispielen ist dabei eine dynastische, auf ein einziges Monument bzw. einen Monumentenkomplex konzentrierte Repräsentation eigen, die sonst allenfalls in kompletten Kapellenausstattungen vorkommt. Sowohl auf die Cappella Mellini als auch auf das Grabmal Di Sangro wird im Rahmen des Schlusskapitels (Kap. VI) noch ausführlich zurückzukommen sein.

Als Auftraggeber des neapolitanischen Monuments müssen auch hier die beiden Rektoren von S. Angelo a Nilo angesehen werden. Tritt in der römischen Inschrift im Gesù nur Stefano Brancaccio als Initiator auf, steht in Neapel die *Familia sua* insgesamt für Auftrag und Stiftung des Grabmals, indem sie der Tugenden und Verdienste des Kardinals gedenkt und die Stiftung der Bibliothek preist. Keines der beiden großen Grabmäler der Kirche ist demnach auf ausdrücklichen Wunsch des Verstorbenen in der Familienkapelle errichtet worden: weder Rainaldo, der den Aufstellungsort für sein Monument offen ließ, noch Francesco Maria, der explizit kein Denkmal zu seinen Ehren wünschte, hatten konkrete, testamentarische Anweisungen für ein repräsentatives Grabmal in S. Angelo a Nilo hinterlassen. In beiden Fällen geht die Initiative von der Familie aus, die das Prestige der berühmten *parenti* in Neapel an einem Ort bündelt, um die Tradition der Familie aufzuwerten. War das frühe Kardinalsgrabmal jedoch dem Kapellenstifter als herausragender Persönlichkeit der Familiengeschichte allein gewidmet, so scheint die Familie mit dem Ghetti-Grabmal eher die Strategie einer quantitativen Abbildung von Familientradition zu verfolgen, die die Initiative Ottavio Brancaccios fortsetzt, der die Ausstattung der Kapelle zu Beginn des 17. Jh. mit zahlreichen Inschriften anreicherte. Sowohl mit der Wahl der Künstler als auch mit der Form und Ikonografie des Kenotaphs wird dabei, abermals nach dem Altarbild Marco Pinos, ein Bezug

³⁶² Zur Cappella Mellini BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976, S. 77–81; CORBO 1995, S. 121–53.

³⁶³ Zur Cappella Di Sangro PANE 1975–77, Bd. 2, S. 157 u. 172; DELFINO 1984, S. 49 u. 52, Dok. 6; ABBATE 1992, S. 46ff.; MICHALSKY 2006, S. 489ff.

nach Rom geschaffen, der auf das Kardinalsamt des Verstorbenen und damit auf die päpstliche Protektion der Familie sowie der Kapelle verweist.

7. Die Renovierung der Kapelle im 18. Jh.

Die Renovierung von S. Angelo a Nilo begann im Anschluss an den Umbau der Bibliotheksräume in der zweiten Hälfte des 17. Jh. zu einer Zeit, als in Neapel weitreichende Umbauprojekte, wie z.B. die Neuausstattung des Doms im Auftrag des Kardinals Innico Caracciolo (1675), von heftigen Kontroversen begleitet wurden: Bewahren oder Erneuern lautete wie überall in Italien auch in Neapel die Streitfrage, Erhalten des historischen, mittelalterlichen Bauguts oder Anpassen der Kirchenräume an die architektonische Mode und gemäß der religiösen Forderungen nach groß angelegten Neubauten. Im Süden Italiens überwog letztlich die Strategie, den alten Baubestand anzupassen und zu erneuern.³⁶⁴

Für die Brancaccio ermöglichte der Erhalt des bestehenden Bau- und Ausstattungsmaterials – abgesehen von den im Vergleich zu einem Neubau geringeren Kosten – vorzüglich die Visualisierung der langen Familientradition, und dies war, wie die bisherige Analyse gezeigt hat, ihr zentrales Anliegen. Dabei erfolgte die Neuausstattung von S. Angelo a Nilo zu Beginn des 18. Jh. zu einem Zeitpunkt, als die österreichischen Habsburger die Regentschaft in Neapel übernahmen und die Gesellschaftsstruktur durch das Erstarken der bürgerlichen Mittelschichten und die zunehmende Bedeutung der *Togati* insgesamt in Bewegung geriet. Trotz oder vielleicht gerade wegen des drohenden Prestigeverlustes des Adels veranlassten die Brancaccio die Renovierung ihrer Kapelle, deren Finanzierung wohl durch eine Reihe von testamentarischen Schenkungen an die Gouverneure der Bruderschaft gesichert war.

Die Baumaßnahmen umfassten eine Umgestaltung sowohl des Außenbaus und der Fassade als auch des Innenraums. Im Inneren homogenisierte eine umfassende Stuckatur die früheren Ausstattungsphasen und griff dabei als zentrales Motiv auf das Doppelporträt der Kardinäle am Kenotaph der Brüder Ghetti zurück. Ein Buntmarmoraltar und ein neuer Fußboden gaben dem Innenraum ein zeitgemäßes Erscheinungsbild. Ein mehrteiliger Gemäldezyklus mit Heiligen sowie Altarbilder für die drei neuen Seitenaltäre komplettierten die Ausstattung des 18. Jh., die Gegenstand des folgenden Kapitels ist.

³⁶⁴ AMIRANTE 1990, S. 185; vgl. TARALLO 1928, S. 58ff. Prominente Beispiele für umfassende Restaurierungsvorhaben sind die Kathedralen von Amalfi und Salerno, S. Chiara sowie S. Giorgio Maggiore in Neapel.

Zahlreiche Dokumente im neapolitanischen Bankarchiv belegen für die Kapelle eine Bautätigkeit spätestens ab 1690, so dass die Neuausstattung nicht wie bisher angenommen als selbständiger Bauabschnitt, sondern in direktem Zusammenhang mit dem Ausbau der späteren Bibliothek erfolgt sein muss.³⁶⁵ Damit ist ein erster Entwurf für den Kapellenumbau bereits durch Francesco Picchiatti, dem Architekten der Bibliothek, möglich. Doch stammt, dies belegen die Dokumente aus dem Archivio Brancaccio, der später ausgeführte Entwurf in großen Teilen von Arcangelo Guglielmelli (ca. 1650–1723), der nach dem Tod Picchiattis 1694 die Leitung der Bauarbeiten übernahm. In S. Angelo a Nilo entwarf Guglielmelli die Stuckatur von Außen- und Innenfassade sowie den neuen Majolikafußboden, der mit kostbaren Marmoreinlegeornamenten aus *giallo oro antico*, *Berdiglio chiaro*, *Bardiglio scuro*, *nero del Belgio*, *Broccato antico di Spagna*, *verde antico e bianco Carrara* ausgeführt wurde.³⁶⁶ Parrino vermeldete zwar 1712, die Renovierung der Kapelle sei bereits abgeschlossen, doch waren die Arbeiten laut der Zahlungsdokumente noch bis mindestens 1724 im Gange.³⁶⁷ Möglicherweise wurde die Neuausstattung daher nicht von dem bereits 1723 verstorbenen Arcangelo Guglielmelli selbst, sondern von seinem Sohn Marcello zu Ende geführt.

7.1. Der Architekt Arcangelo Guglielmelli

Arcangelo Guglielmelli war ein in Neapel überaus produktiver Architekt, der, abgesehen von den umfassenden Studien Giosi Amirantes, bislang noch wenig Beachtung gefunden hat.³⁶⁸ Seine wichtigsten Werke in Neapel fielen in die Zeit nach dem verheerenden Erdbeben von 1688 und damit in die Zeit nach dem Tod Cosimo Fanzagos. Er gehörte damit jener *generazione in mezza*³⁶⁹ an, die zwar das entstandene Vakuum füllte, der Tradition Fanzagos aber noch derart verpflichtet blieb, dass sie nur bedingt als „neue Generation“ bezeichnet werden kann.³⁷⁰

³⁶⁵ Die Inschrift über der Tür zur Sakristei gibt dagegen das Weihedatum 1709 an; vgl. Anhang C.27.

³⁶⁶ Archiv der Soprintendenza per i Beni Architettonici im Palazzo Reale, Restaurierungsunterlagen S. Angelo a Nilo, o.J.

³⁶⁷ PARRINO 1712, S. 139: *Ora questa chiesa è stata rinnovata, e si è rifatta la Tribuna sopra l'Altrar Maggiore, e li dà gran lume, e splendore, con essersi anche accomodato il coro, e gli Altari posti in miglior sito, mercè l'industria di D. Tiberio Brancaccio, di D. Paolo Dentico, ed altri Cavalieri della Piazza.*

³⁶⁸ Zu Arcangelo Guglielmelli DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 393; PANE 1939, S. 135ff.; MORMONE 1970, S. 1097–153; BLUNT 1975, S. 103–5; AMIRANTE 1976, S. 170–84; AMIRANTE 1978, S. 139–50; AMIRANTE 1979, S. 88–104; BÖSEL 1985, Bd. 1, S. 407, 462–67, 492; AMIRANTE 1990; BÖSEL 1996, S. 801f; VENDITTI 2003, S. 708–10.

³⁶⁹ PORTOGHESI 1966, S. 14.

³⁷⁰ Vgl. BLUNT 1975, S. 92–109.

Guglielmelli absolvierte eine Lehre bei Dionisio Lazzari, der seit 1637 Mitglied der *Corporazione dei Marmorai e Scalpellini* war und seit 1663 den Posten des *Ingegnere Ordinario* für den Tesoro im Dom innehatte.³⁷¹ Bei verschiedenen Aufträgen, wie z.B. in der königlichen Kapelle des Palazzo Reale (ca. 1640–1674), arbeitete Lazzari an der Seite Picchiattis und bildet so ein mögliches Bindeglied zwischen dem Architekten der Bibliotheksräume und dem der Kapelle: Da Lazzari bereits 1689 verstarb, konnte die Fortführung des Umbauprojekts in S. Angelo a Nilo möglicherweise von Picchiatti direkt auf Lazzaris Schüler Guglielmelli übergehen. Zweifellos dürfte dies nicht der einzige Bezugspunkt gewesen sein, hatten die Auftraggeber der Renovierung doch generell aus einer recht überschaubaren Zahl fähiger Architekten auszuwählen, von denen die meisten früher oder später durch gemeinsame Projekte miteinander verbunden waren. So ist z.B. eine Vermittlung des Auftrags durch die Brüder Ghetti ebenso denkbar, deren Zusammenarbeit mit Guglielmelli bereits 1693 im Gesù Nuovo dokumentiert ist, als Bartolomeo und Pietro ein neues Hauptportal nach seinem Entwurf ausführten.³⁷²

Guglielmelli war darüber hinaus ebenso wie Pietro und Bartolomeo Ghetti mehrfach im jesuitischen Umfeld tätig, dem die Brancaccio eng verbunden waren. Schließlich gehörten die Kardinäle Francesco Maria und Stefano dem Jesuitenorden an, und die Familie besaß eine eigene Kapelle im Gesù Vecchio. Von Dionisio Lazzari übernahm Guglielmelli das Amt des jesuitischen *architetto ordinario*, hatte dabei jedoch, anders als beispielsweise Giuseppe Valeriano, wohl nie den Status des exklusiven „Ordensarchitekten“ und führte auch Aufträge für andere Orden wie die Dominikaner (SS. Rosario alle Pigne) und die Oratorianer (Gerolomini) aus. Das jesuitische Umfeld stellt damit zwar ein konkretes Bindeglied zwischen Guglielmelli und den Brancaccio dar, doch gilt es auch in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass die Auswahl an Architekten im Neapel des ausgehenden 17. Jh. begrenzt war und aus diesem Grund ohnehin fast alle verfügbaren Architekten von den Jesuiten für ihre umfassenden Bauprojekte engagiert wurden.

³⁷¹ Dionisio Lazzari war der Sohn von Jacopo Lazzari (ca. 1574–1640), sein wichtigster Auftrag war die Erbauung von Fassade und Kuppel der Gerolomini-Kirche im Auftrag des Oratorianerordens (ab 1650). Zu Dionisio Lazzari vgl. PROTA GIURLEO 1957; STRAZZULLO 1957b; MORMONE 1968; BLUNT 1975, S. 99–103; DI MAGGIO 1984. Zu Jacopo Lazzari s.u. S. 212, Anm. 712.

³⁷² AMIRANTE 1990, S. 334. Weitere gemeinsame Projekte war der Bau der Kirchen SS. Rosario alle Pigne (1693), S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone (1695/96), S. Giuseppe dei Ruffi, der Kapellen S. Crocifisso und S. Maria Maddalena dei Pazzi in der Gerolomini-Kirche sowie des Altars von S. Maria della Verità.

7.2. Die Architektur des Umbaus: Monumentalisierung und Integration

Die Umbaumaßnahmen umfassten eine Erweiterung des Baus in der Höhe mit weiten Fensteröffnungen, eine Aufstockung des Glockenturms sowie das Einziehen einer großen Kuppel (Abb. 85), die der einschiffigen Kapellenarchitektur zu mehr Monumentalität verhalf, wie es in der Tat auch von den Zeitgenossen beurteilt wurde.³⁷³ Die Gliederung der oberen Wandzone durch große Fenster ermöglichte einen zusätzlichen Lichteinfall ins Innere der Kirche. Sowohl die Außenfassade als auch der Innenraum wurde mit einer Stuckdekoration überzogen, die schichtweise über die Wand gelegt und damit charakteristisch für den neapolitanischen Spätbarock ist.³⁷⁴ Der Grundriss wurde im Rahmen dieser Maßnahmen vermutlich nicht verändert und behielt seine asymmetrische Form mit den drei großen Anräumen – der Kapelle der hl. Candida, der Sakristei sowie dem Choranraum – bei.

Fassadengestaltung

Bei der Renovierung der Kapelle wurde deren zur Piazza Nilo gerichtete Schauseite zur Fassade ausgestaltet. Die für diese Aufgabe untypischen, gestauchten Proportionen der Kapellenseitenwand wurden dabei in zwei Geschosse und drei Achsen gegliedert (Abb. 86–88). Die Achsen sind von Doppelpilastern mit Kompositkapitellen voneinander getrennt, die von Rücklagen mit einem Pfeifenfries hinterfangen werden. In die beiden seitlichen Wandfelder wurde je eine halbrund nach oben abschließende Nische eingelassen, in denen die Figuren der hl. Candida d. J. und d. Ä. aufgestellt und die durch eine Inschrift in einer die Nische bekrönenden Kartusche namentlich bezeichnet sind (Abb. 89, 90). Hier wird ein früheres Leitmotiv der Kapellenausstattung, die hl. Candida als Stammutter der Familie, das bislang nur im Inneren der Kapelle mit dem Altarbild der Heiligen präsent war, am Außenbau der Kapelle aufgegriffen und somit erneut manifestiert. Rechts und links der Nischen sind die Wandfelder mit Stuckrosetten geschmückt, wobei die stuckierten Gliederungs- und Dekorationselemente in grauer Farbe von den in dunklem Altrosa gestrichenen Wandfeldern abgehoben sind. Die Mittelachse umschließt das cinquecenteske Portal mit der darüberliegenden halbrunden Nische, dessen fein ornamentierte Marmorrahmung durch seitlich angefügte Stuckvoluten an die Dekoration der übrigen Wand angeglichen wurde (Abb. 91).

³⁷³ PARRINO 1725, S. 139: *ora questa chiesa è stata rinnovata e si è fatta la Tribuna sopra l'altar Maggiore e li da' gran lume e splendore.*

³⁷⁴ THOENES 1971, S. 38.

Diese Gliederungssystematik des Untergeschosses wird im Obergeschoss beibehalten, das mit einem verkröpften Gebälk aus Architrav, Fries und ausladendem Gesims vom diesem getrennt ist. Die Pilaster des Obergeschosses weisen ebenso wie die darunter liegenden Rücklagen im Gegensatz zum Untergeschoss ein schlichtes dorisches Kapitell auf. Hier bilden die Achsen den Rahmen für drei tiefe Fensternischen, über den beiden äußeren präsentieren je zwei Putten das Wappen der Brancaccio. Die grau abgesetzten, applizierten Fensterrahmen sind mit stuckierten Rosetten dekoriert. Die mittlere Fensternische wird durch eine Volutenrahmung in Analogie zu dem darunter liegenden Portal hervorgehoben und trägt in einer Kartusche die Inschrift *Terribilis est locus iste. Gen. XXVIII.*³⁷⁵

Familienwappen auf den Eckpilastern, die möglicherweise noch aus früheren Bauphasen stammen, werden für die Dekoration des Außenbaus im 18. Jh. wieder verwendet und weisen deutlich auf den Besitzanspruch der Brancaccio noch 300 Jahre nach der offiziellen Übertragung des Patronats auf die Adelige des *Seggio* hin (Abb. 92). Der Chorbereich ist aus der ansonsten homogenen Systematik der Fassadengestaltung ausgenommen und entspricht damit der Gliederung des Innenraums wider, der wir uns im Folgenden zuwenden. Die Neugestaltung des Außenbaus spiegelt einerseits das Bemühen wider, die Längswand der Kapelle als Fassade auszugestalten und dem gesamten Bau zu einer klaren Autonomie in Abgrenzung zu den benachbarten Palastflügeln zu verhelfen. Andererseits bildet die Dekoration der Fassade den Besitzanspruch der Familie auf das Patronat der Kapelle am Außenbau ab, greift dabei bereits bestehende Strategien aus früheren Ausstattungsphasen (Abstammungslegende) auf und verarbeitet diese im Rahmen einer zeitgemäßen Wanddekoration.

Innenraum

Der Innenraum ist in zwei Bereiche – Chor und Kapellensaal – gegliedert, die durch einen hohen Chorbogen über zwei freistehenden Vollsäulen voneinander getrennt sind (Abb. 93, 94). Der quadratische Chor ist von einer Kuppel mit gestelztem Profil überfangen, die im Südwesten und Nordosten von zwei Voll- bzw. $\frac{3}{4}$ -Säulen sowie im Südosten und Nordwesten von je einer Voll- und einer $\frac{3}{4}$ -Säule getragen wird (Abb. 95). Es handelt sich damit im weitesten Sinne um eine „Vierungskuppel“, an die sich allerdings nur zwei – nämlich der Kapellenraum selbst und der Anraum mit Donatello

³⁷⁵ Die Inschrift verweist auf Gen. 28, 17, als Jakob die Himmelsleiter erblickte, auf der sich die Präsenz Gottes erstmals manifestierte.

Baldachingrabmal – und nicht vier Räume anschließen. Die Absicht dieser Konzeption liegt auf der Hand: Sie ermöglichte die Verknüpfung von Anraum, Saalraum und Chorbereich zu einem einheitlichen Ganzen. Die Kuppel, in deren Scheitelpunkt sich eine schlanke Laterne öffnet, schließt über Pendentifs direkt, ohne Tambourzone, an die darunter liegende Wandzone an und ist reich mit Stuckgirlanden verziert, die über Rippen gelegt sind.

Das Altarbild wurde in eine moderne Ädikula mit zwei seitlichen, leicht nach innen gestellten Pilastern sowie einem Gebälk mit darüber liegenden, halbrunden gesprengten Giebeln als oberem Abschluss eingestellt, auf denen zwei halb aufgerichtete Tugendallegorien angeordnet sind (Abb. 96).³⁷⁶ Dabei nehmen die schräg gestellten Pilaster am Altar das architektonische Rahmenmotiv am Kenotaph des Francesco Maria Brancaccio auf und schaffen so einen direkten Bezug zu diesem früheren Ausstattungselement. Über der Ädikula erhebt sich zwischen zwei viertelkreisförmigen Giebeln ein von Palmzweigen umgebenes und mit einem geflügelten Puttenkopf und einer Adelskrone geschmücktes Medaillon, in dem das Motto *Quis ut deus* zu lesen ist. Das Medaillon ist damit direkt auf Marco Pinos Altarbild zu beziehen, indem es die lateinische Übersetzung des hebräischen Namens Michael (Wer ist wie Gott?) wiedergibt.

Die inneren Seitenwände der Kapelle werden analog zur Außenwandgestaltung von einem breiten, verkröpften Gesims in eine untere Wandzone und eine obere Fensterzone unterteilt (Abb. 97). Die untere Wandzone ist im Hauptraum von Dreiviertelsäulen mit Kompositkapitellen in einer rhythmischen Traveenabfolge nach dem Schema A-B-A-B-A gegliedert, wobei die mit „A“ bezeichneten Traveen jeweils breiter sind als die dazwischen liegenden Traveen (vgl. Abb. 19). Die breiteren Traveen werden von viertelkreisförmigen Giebeln mit je einer liegenden Engelsfigur bekrönt und liegen in einer Achse mit den Fenstern der oberen Wandzone. A1 und A3 nehmen an der zur Piazza Nilo gerichteten Wand ebenso wie A3 an der gegenüberliegenden Wand einen Seitenaltar in flachen, queroblonden, tonnengewölbten Kapellennischen auf. Die Kapellenbögen sind mit einer großen Spange und, ebenso wie die Stuckrahmen der Altarbilder in den Kapellen, mit geflügelten Engelsköpfen verziert. Die Konzeption der Kapellen mit ihrer homogenen Stuckatur sowie den einheitlich gestalteten Marmoraltären geht auf den Gesamtentwurf Guglielmellis zurück, nur die jeweiligen Altarbilder entstammen individuellen Aufträgen bzw. Stiftungen.

Die mit A2 bezeichneten Wandzonen schließen einerseits das Hauptportal und gegenüber den Durchgang zur Sakristei ein. Die Zone A1 der palastseitigen Wand bildet

³⁷⁶ Zur Entwicklung der Barockaltäre JÜRGENS 1956.

den Eingang zur Kapelle der hl. Candida. Die jeweils dazwischen liegenden schmaleren Joche (B1, B2) werden auf beiden Seiten durch Pilastervorlagen gerahmt und sind mit jeweils einem stuckierten Doppelporträtmedaillon mit Kardinälen des Hauses Brancaccio dekoriert, auf die im Folgenden näher einzugehen sein wird. Die darüber liegenden Wandflächen der oberen Fensterzone sind mit insgesamt vier, mit einer doppelten Stuckleiste gerahmten Bildern eines Heiligenzyklus gefüllt, der im Folgenden ebenfalls gesondert behandelt wird. Wie auf den Zeichnungen Achille Vianellis (1803–1894), den ältesten Bilddokumenten des Innenraums von S. Angelo, zu erkennen ist, waren in die ursprünglich ebenfalls stuckierte Decke des Kapellensaals einst offenbar *quadri riportati* eingelassen, über deren Verbleib jedoch bislang nichts bekannt ist (Abb. 98, 99).³⁷⁷

Stilistisch ist Guglielmellis Innenraumgestaltung von S. Angelo a Nilo einer Gestaltungsweise verpflichtet, bei der das Ornament zunehmend von der Wand gelöst wird. Es „illustriert“ damit nicht mehr nur das statische Konzept von Mauer und Ordnung, sondern es scheint von dieser losgelöst als eigenständiges Architekturphänomen zu bestehen.³⁷⁸ Zunehmend verschmolzen die Grenzen zwischen den Gattungen Architektur, Skulptur und Malerei und bringen damit eine Architektengeneration hervor, die, wie Guglielmelli in S. Angelo a Nilo oder Vaccaro in der Concezione a Montecalvario, ganzheitliche Kirchengestaltungen entwarfen und sich mühelos zwischen den einzelnen Gattungen bewegten. Wenn Wittkower für Fanzago den Begriff des *master of allround performance* geprägt hat, trifft dies ansatzweise auch auf Guglielmelli zu, von dem De Dominicis berichtete, *che non solo fu buono Architetto, ma si dilettò anche di Pittura, e Scultura*.

Zusammenfassend diente die Neugestaltung des Innenraums dazu, die unterschiedlichen Ausstattungsphasen zu einem homogenen Ganzen zu vereinigen und damit einen Rahmen für die einzelnen Ausstattungsstücke zu bilden. Dabei werden architektonische und thematische Bezüge zu einzelnen Elementen der früheren Ausstattung hergestellt, so dass die Neuausstattung die Kapellengeschichte nicht überdeckt, sondern dem Leit-

³⁷⁷ Die beiden Zeichnungen Vianellis befinden sich heute in römischem Privatbesitz. Vianelli gehörte der Scuola di Posilippo an und war eng befreundet mit Giacinto Gigante. Von Vianelli sind eine Reihe von Ansichten erhalten, in denen er Neapels Sehenswürdigkeiten, wie z.B. die Cappella Pappacoda oder die Sakristei von S. Domenico Maggiore, mit figürlichen Szenen anreichert und damit der Architekturzeichnung eine folkloristische Note verleiht. Zu Achille Vianelli vgl. ROTILI 1954; BARICELLI 1969, S. 119–29.

³⁷⁸ Die Vorliebe für die Dekoration und ornamentale Ausschmückung der Oberflächen dürfte während des ersten Drittels des 18. Jh. nicht zuletzt am österreichischen Vorbild orientiert gewesen sein, das durch den regen Kulturtransfer während des österreichischen Vizekönigreichs nach Neapel gelangte; vgl. GARMS 1993.

gedanken verpflichtet bleibt, Bestehendes und Neues in Bezug auf das Fortführen und Abbilden von Tradition zusammenzufassen.

7.3. Die Dekoration des Innenraums: Visualisierung der Familientradition

Das bemerkenswerteste Element der Neuausstattung sind die vier Doppelpor­träts der Brancaccio-Kardinäle in ovalen Stuckrahmen auf den schmalen, im Schema mit „B“ gekennzeichneten Wandfeldern der Kapelleninnenwände, die sich auf einem schmalen Grat zwischen Ornament und Skulptur bewegen (Abb. 100–103).

Eine Reihe von acht Brancaccio-Kardinälen – Rainaldo und Landolfo, Tommaso und Ludovico, Marcello und Morinello, Niccolò und Pietro – wird paarweise im Rahmen der Stuckatur präsentiert. Hierbei ist die Anzahl der dargestellten Kardinäle beachtlich, ist sie doch mit den historischen Quellen nicht vereinbar, die nur sieben Kardinäle des Hauses Brancaccio nachweisen.³⁷⁹ Zwar wurde Pietro Brancaccio von Urban VI. gefördert und zuletzt mit dem Amt eines Vizerektors des Herzogtums Spoleto bedacht, zum Kardinal ist er jedoch nicht erhoben worden.³⁸⁰ Darüber hinaus sind weder Marcello und Morinello Brancaccio als Kardinäle dokumentiert, noch sind sie in den Quellen zur Familiengeschichte nachweisbar. Zusammen mit den Kardinälen des 18. Jh., Francesco Maria und Stefano, wurde damit eine Reihe von zehn Kardinälen aus der Familie Brancaccio konstruiert, obwohl nur sieben davon historisch belegbar sind. Erneut wird somit die Genealogie eigenhändig umgeschrieben, um die Verdienste der Familie für die katholische Kirche eindrucksvoll heraus zu stellen. Sind die Einzelmonumente der Kapelle auch von herausragender, stets individueller und innovativer Qualität in der neapolitanischen Kunstlandschaft, so erscheinen die Doppelpor­träts, die die Kardinäle in gleichem Ornat und in nur unwesentlich variiertes Positur zeigen, typenhaft und von flüchtiger Qualität und bleiben damit schließlich mehr dekoratives Ornament als individuelles Monument (Abb. 104). Zwar erfreute sich die Gattung der Por­trätbüste als dekoratives Element zur Wandgestaltung in Neapel bereits seit Fanzagos Kreuzgang der Certosa di S. Martino einer besonderen Beliebtheit, wo er die Türstürze mit Halbfiguren von Heiligen bekrönte (Abb. 105). Auch denke man hier beispielsweise an die Gestaltung der Außenfassade des Palazzo Firrao an der Piazza Bellini (Abb. 106). Selten zuvor und selten danach jedoch hat eine Familie in Neapel das Medium des Por­träts in dieser Ausschließlichkeit und Unmittelbarkeit zur Abbildung ihrer Familientradition im

³⁷⁹ Vgl. Kap. III.1.1. Die Inschriften im Anhang C.28–31.

³⁸⁰ Zu den Ämtern Pietro Brancaccios vgl. ESCH 1972, S. 721, Anm. 21.

öffentlichen Raum genutzt. Vergleichbar in ihrer massiven Repräsentation von Würdenträgern einer Familie ist in Neapel allein die Ausstattung der Cappella Sansevero, die nachfolgend einer eingehenden Analyse unterzogen wird (Kap. VI). In Rom stattete die Familie Bolognetti die Kirche Gesù e Maria umfassend mit einem Skulpturenprogramm aus, das die Abbildung einer genealogischen Reihe thematisierte, auch wenn diese hier keinen generationsübergreifenden Charakter hat. Einzig die Familie Santacroce nutzte eine Folge von insgesamt vier Kardinälen der Familie zur Repräsentation in ihrer Hauskirche S. Maria in Publicolis, wo dem *Kardinalsreihengrab*³⁸¹ an der rechten Chorwand eine entsprechende Ahnentafel mit den weltlichen Stiftern gegenübergestellt wurde, so dass ein den Doppelporträts von S. Angelo a Nilo in seiner Gleichförmigkeit ähnliches Ensemble entstand. Auf die Besonderheit der generationsübergreifenden Ahnenreihen in den Ausstattungen der Kapellen Brancaccio und Di Sangro und deren Hintergründe in der neapolitanischen Gesellschaftsstruktur sowie auf die Abgrenzung zu Ausstattungsstrategien in Kapellen außerhalb Neapels wird im Rahmen des abschließenden Kapitels der Arbeit ausführlich zurückzukommen sein (Kap. VI).

Die Doppelporträts der Kardinäle bilden jedoch nicht nur für sich betrachtet eine einzigartige Reihe imaginierter familiärer Tradition, sondern sind gleichzeitig eine deutliche Rezeption des lorbeergerahmten Porträtmedaillons am Kardinalsgrabmal des 17. Jh. Damit wird erneut ein bereits im Rahmen der früheren Ausstattung bestehendes Motiv für die Neuausstattung der Kapelle aufgegriffen. Die Brancaccio verfolgten somit eine Ausstattungsstrategie, die die lange Familientradition nicht nur durch die Abbildung einer genealogischen Reihe, sondern gleichzeitig auch durch die Fortsetzung eines ikonografischen Motivs verdeutlicht. So beinhaltet der ikonografische Bezug der Doppelporträts zu dem frühen Kardinalskenotaph unmittelbar auch eine Fortsetzung der genealogischen Tradition der Brancaccio-Kardinäle. Die Dekoration der Brancaccio-Kapelle ist schließlich als eindeutige Entscheidung seitens der Familie zu werten, die kirchlichen Karrieren als wesentlichen Faktor für Aufstieg und Prestige der Familie hervor zu heben. Waren den Monumenten der Kirchenmänner bislang – durch das Grabmal des Ritters Pietro, die Inschriften sowie der Kenotaph für Lelio Brancaccio, der mit dem von Giuseppe Troccola ausgeführten Denkmal für Tiberio Brancaccio (1599–1647) 1699 ein entsprechendes Gegenüber bekam³⁸² – stets weltliche Karrieren gegenüber

³⁸¹ KARSTEN 2004, S. 183ff.

³⁸² Die Zuschreibung gesichert durch ein Dokument bei D'ADDOSIO 1920, S. 298. Zur Biografie Tiberios vgl. FILAMONDO 1694, Bd. 2, S. 586–99 und RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 312–33. Tiberios enges Verhältnis zum spanischen Königshaus ist in insgesamt dreiundsechzig, in den Jahren 1643–47 von Philipp IV. an ihn adressierten Briefen dokumentiert, *da questi si desumono la*

gestellt, so konzentriert sich die Dekoration der Neuausstattung nun ausschließlich auf die Brancaccio-Kardinäle, die in ihrer Häufung, das musste der Familie klar geworden sein, zweifellos einen gesteigerten, exklusiveren Wert in Neapel als einzelne Feldherrenkarrieren darstellten. Dennoch folgt die Ausstattung des 18. Jh. in dieser Hinsicht im Vergleich zu früheren Ausstattungsinitiativen eher quantitativen denn qualitativen Maßstäben.

7.4. Ausführende Handwerker und Chronologie der Bautätigkeiten

Die Stuckatur wurde nach dem Entwurf Guglielmellis von Bartolomeo Granucci (ca. 1680–1749) ausgeführt.³⁸³ Dokumentiert ist Granucci für die Stuckdekoration der Kuppel, mehrere Porträtmedaillons, die beiden Heiligenstatuen an der Außenfassade sowie den Altar nach dem Entwurf der Ghetti-Brüder in der seinerzeit traditionellen Form mit polychromen Marmoreinlegearbeiten.³⁸⁴ Granucci wurde laut De Dominicis in der Werkstatt Lorenzo Vaccaros ausgebildet, *istruendo egli medesimo li discepoli di suo padre, ed in particolare il testè mentovato Bartolomeo Granucci [...] da parte di un fanciullo che non oltrepassava i quindici anni*, mit dem er später wiederholt, z.B. in der Cappella Frasconi in S. Paolo Maggiore, zusammenarbeitete.³⁸⁵ 1720 wurde er zum *Regio ingegnere* berufen und führte ab 1729 für die Kirche S. Maria Vertecoeli, ähnlich wie sein Lehrer Vaccaro bei der Concezione a Montecalvario, nicht nur die architektonische Planung, sondern auch die ornamentale und malerische Dekoration aus. Es folgten Aufträge in der Cappella Pignatelli in SS. Apostoli, gemeinsam mit Francesco Solimena, sowie für den Tesoro, für den er die Silberbüste S. Gregorio Armenos entwarf und ausführte. Als einer seiner wichtigsten Aufträge sind die Stukkaturen des Teatro S. Paolo (1737) anzusehen.

Weitere Namen von bislang weitgehend anonymen Künstlern und Handwerkern, die an der Neuausstattung von S. Angelo beteiligt waren, konnten im Rahmen der Recherche zur vorliegenden Arbeit im Archivio storico del Banco di Napoli zu Tage gefördert werden.³⁸⁶ Spätestens ab 1702 war Tommaso Crisci Leiter der Bauarbeiten. Im gleichen

somma fiducia e stima di quel monarca verso di Tiberio, i rilevanti servigi resi alla patria ed al sovrano, una profonda perizia nell'arte della guerra, ed una bravura così grande da superare tutti gli eroi de'tempi suoi; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 328. Für die Inschrift vgl. Anhang C.19.

³⁸³ Zu Bartolomeo Granucci KREPLIN 1921, S. 521; BORELLI 1970, S. 216–18 (mit ausführlicher Chronologie seiner Werke); CATELLO 1985, S. 109–11; RIZZO 1992, S. 138–50; CATELLO 1993, S. 177–82; SBARDELLA 2002, S. 551–53 (mit Bibliografie).

³⁸⁴ Für die Tradition der neapolitanischen Buntmarmoraltäre vgl. OLIVIERI 1974, S. 57–78.

³⁸⁵ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 478f.

³⁸⁶ Vgl. Anhang B.4.

Jahr erfolgten Zahlungen an den Ingenieur Giovanni Battista Manni und seinen Mitarbeiter Francesco d’Anastasio für die Fertigung des neuen Fußbodens. Dabei geht aus den Zahlungen hervor, dass der Kauf des Materials, der Kacheln und Fliesen durch die Vertreter der Kirche, namentlich durch den damaligen Rektor Gennaro Ciano vorgenommen wurde.³⁸⁷ 1705 wurde der Fußboden in der Sakristei neu verlegt, außerdem bezahlte Ciano ein Reliquiar *per ponerci la reliquia di S. Vito per farla baciare*. Der Steinmetz Giuseppe Massotti, der Stukkateur Onofrio Sommillo sowie der Maurer Abramo Musto erhielten im gleichen Jahr Lohn für Arbeiten in den Seitenkapellen und in der Kapelle der hl. Candida, *havendo fatto ancora li lati di pioppo due pradelle e due base scorniciate per li due nuovi Altari, e cornice del quadro d’uno di essi, e due pilastrelli di noce nuovi scorniciati e due lisci et altro occorso per ingrandimento della porta seu Cancelli della Cappella di S. Candida*.³⁸⁸ Die Vergoldungen wurden von Gennaro d’Amato vorgenommen. Man vergrößerte das Hospital und setzte den alten Chorbereich herab, so wie es der Entwurf Guglielmellis vorsah.³⁸⁹ 1708 wurde der Steinmetz Agostino Tibaldi für seine Mitarbeit am neuen Hochaltar bezahlt, Giovanni Battista Bonetti für Holzarbeiten an Kuppel und Fensterrahmen entlohnt. Für die Ausführung der Stuckaturen in der Kuppel zeichneten in diesem Jahr *Bartolomeo Granucci scoltore, Ettore Petrini stoccatore, Domenico Martinetti intagliatore* verantwortlich.³⁹⁰ Die Bauarbeiten dauerten mindestens bis 1729 an, als Holz- und Stuckarbeiten am Glockenturm und der Außenfassade ausgeführt wurden.³⁹¹

7.5. Die malerische Ausstattung

Im Zuge der Neuausstattung des 18. Jh. wurde die Brancaccio-Kapelle nach den Altarbildern des hl. Michael und der hl. Candida erstmals mit großformatigen Bildersyklen bestückt. Des Weiteren sorgten unterschiedliche Stifter für Altarbilder in den insgesamt drei Seitenkapellen. Auch diesbezüglich konnten die jüngsten Archivrecherchen die bisherigen Annahmen der Sekundärliteratur in einigen Aspekten korrigieren bzw. präzisieren.

³⁸⁷ ASBN, Banco della Pietà, matr. 1123, 3. November 1702; matr. 1172, 24. August 1705; vgl. Anhang B.4.d), g) und aa).

³⁸⁸ ASBN, Banco della Pietà, matr. 1177, 12. Oktober 1705 (Anhang B.4 o)

³⁸⁹ ASBN, Banco della Pietà, matr. 1174, 12. November 1705 (Anhang B.4 q).

³⁹⁰ ASBN, Banco della Pietà, matr. 1228, 17. September 1708 (Anhang B.4 w).

³⁹¹ AB, Registro d’introito ed esito, Bd. 16 (1725–36), fol. 100v., Nr. 7/8, 7. November 1729, vgl. Anhang B.4 dd).

Giovanni Battista Lamas Porträt- und Heiligenzyklen sowie die Tondi der Erzengel

Giovanni Battista Lama schuf im Auftrag der Rektoren von S. Angelo a Nilo zwei großformatige Bilderzyklen mit den insgesamt vier Heiligenbildern für die Wandfelder in der Fensterzone der Kapelle sowie Familienporträts in der Sakristei und der Bibliothek.³⁹² Darüber hinaus stammen vier Tondi mit den Darstellungen der Erzengel an der westlichen Schmalseite der Kapelle von seiner Hand.

Von den ursprünglich vier Bildern des Heiligenzyklus haben sich die Darstellungen der hl. Anna, des hl. Andreas Avellino und der hl. Candida erhalten (Abb. 107–109). Der Zyklus beschränkt sich damit auf Heilige, die einerseits mit Neapel – alle drei sind Patrone von Neapel³⁹³ – und andererseits mit den Brancaccio in direkter Verbindung standen. Der Bezug der Brancaccio zur hl. Candida ist bereits ausführlich erläutert worden. Auch dem hl. Andreas war die Familie in besonderer Weise zugetan, seit Kardinal Francesco Maria Brancaccio in zwei Manuskripten aus dem Jahr 1672 den Festtag des hl. Andreas Avellino in das *Martyrologium Romanum* aufzunehmen gewünscht hatte.³⁹⁴ Die Darstellungen, in denen die Heiligen in leichter Untersicht gezeigt werden, beschränken sich allein auf die Figur des Heiligen, da es galt, Kompositionen zu entwickeln, die auch aus größerer Entfernung leicht zu identifizieren waren.

Von den insgesamt sechzehn Familienporträts, für die Lama 1724 entlohnt wurde, wurden lediglich zwölf sicher als Werke Lamas identifiziert (Abb. 110, 111).³⁹⁵ Sie zeigen sowohl kirchliche wie weltliche Würdenträger der Familie, darunter die Kardinäle Landolfo, Rainaldo, Niccolò und Francesco Maria, den Erzbischof Lelio sowie die Feldherren Marcatonio, Tiberio, Lelio, Burro, Sagachio, Cesare und Giovanni Battista Brancaccio. Die Porträts greifen damit Persönlichkeiten aus der Familie auf, von denen die Mehrzahl bereits durch ein Monument oder namentlich durch eine Inschrift in der Kapelle vertreten war.

³⁹² AB, Registro d'introito ed esito, Bd. 15 (1718–24), fol. 101v. Nr. 866, 9 April 1718; fol. 103r., Nr. 885, 22. Juni 1718; fol. 116v., Nr. 982, 1718. Eine abschließende Bezahlung dafür erfolgte 1725 *in soddisfazione dell'opera per esso fatta così per ritoccare e fare l'aggiunta al quadro situato in mezzo alla lamia maggiore di loro chiesa e l'istesso fatto in altri due quadri nella loro libreria*; PAVONE 1997, S. 213. Darüber restaurierte Lama offenbar die bereits vorhandenen Gemälde; AB, Incartamenti, Bd. 87 (1715–24), fol. 151r., Nr. 1234, 29. Mai 1722; fol. 175r., Nr. 1438, 23. Dezember 1722.

³⁹³ Zur Verehrung der hl. Anna vgl. CROCE 1961, Sp. 1279–95; EMMINGHAUS 1973, Sp. 168–90; NITZ 1993, Sp. 689f. Der 1712 von Clemens XI. heilig gesprochene Andreas von Avellino trat 1556 in den Theatinerorden ein, dessen Ordensgeneral er ab 1566 wurde. 1624 wurde er von Urban VIII. selig, 1712 von Clemens XI. heilig gesprochen.

³⁹⁴ PADIGLIONE 1876, S. 525; RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 274.

³⁹⁵ MARTINO 1979, S. 62–72.

Ebenfalls von Giovanni Battista Lama stammen vier Medaillons mit den Erzengeln Michael, Gabriel, Raffael und Tobias an der Kapellenschmalseite über der Orgelempore und verweisen dort erneut auf das Patrozinium der Kapelle (Abb. 112–115). Die Medaillons wurden bislang in das Jahr 1724 datiert, können jedoch anhand neuer Archivalien bereits für das Jahr 1712 dokumentiert werden.³⁹⁶

Der umfassende Auftrag der malerischen Ausstattung an Giovanni Battista Lama (Neapel 1673–1748) erfordert eine Annäherung an diesen kaum dokumentierten, häufig mit dem fast ein Jahrhundert zuvor in Neapel aktiven Giovan Bernardo Lama verwechselten Künstler, für den es abgesehen von zwei grundlegenden Untersuchungen von Linda Martino und Domenica Pasculli Ferrara bislang keinen umfassenden Werkkatalog gibt.³⁹⁷ Über Giovanni Battista Lama berichtet De Dominicis:

*Egli ha più della maniera di Paolo de Matteis che di quella di Luca Giordano, ancorche sia alquanto più risentita negli scuri, e nelle pieghe: perciocché avendo egli preso in moglie la sorella della moglie di Paolo, o poichè fu partito Luca per le Spagne, egli si diede ad imitare quel colorito, ed anche le fisionomie, e le mosse delle figure, talché lo crederei suo discepolo, e mi venne tale opinione confermata dallo stesso Paolo, allorchè scrissi la prima volta la vita del Giordano. Ad ogni modo egli è di giovamento all'arte pittorica, ed è valentuomo, e tiene in sua casa numerosa scuola di giovani, che si approfittano della sua ottima, e caritativa direzione nel mentre che vive, e lavora felicemente.*³⁹⁸

Lama absolvierte demnach zunächst eine Lehre bei Luca Giordano, schloss sich jedoch nach dessen Weggang nach Spanien dem Kreis um Paolo de Matteis an, dessen Schwägerin er bald darauf zur Frau nahm. 1723–26 begleitete er De Matteis nach Rom, wo dieser im Dienst des Kardinals de Polignac arbeitete.³⁹⁹ Ab spätestens 1730 unterhielt Lama eine eigene Werkstatt in Neapel und bildete dort u.a. Paolo Lama, Francesco Landrisana, Vito Storace, Carlo Blondel und Gaetano Riccio aus. Aus dem Schatten von Giordano und De Matteis konnte sich Lama jedoch nie wirklich lösen, denn nicht aus Neapel, sondern aus der apulischen und kampanischen Provinz bezog er einen Großteil seiner Aufträge. So entstanden ab 1699 Altartafeln für die Kirchen von Aversa (S. Biagio, 1701), Bari (1706), Rutigliano (S. Chiara, 1701 und 1708), für S. Teresa in Monopoli, für die Kirchen von Agerola, Angri (1723), Roccarainola (1727), Lecce (1730) und Sorrent (1734). Den größten und gleichzeitig wichtigsten Auftrag in Neapel erhielt Lama erst

³⁹⁶ Die Datierung bei SPINOSA 1993, S. 93. Das Dokument in AB, Registro d'introito ed esito, Bd. 14 (1712–18), fol. 74r., Nr. 502; vgl. Anhang B.4 cc).

³⁹⁷ Zu Giovanni Battista Lama ORLANDI 1733, S. 457f.; DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 451; MARTINO 1979, S. 62–72; PASCULLI FERRARA 1982, S. 41–56; u. 138f.; PAVONE 1994, S. 143f.; PAVONE 1997, S. 212–14; PINTO 1997, S. 234f.; PINTO 1998, S. 377.

³⁹⁸ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 451.

³⁹⁹ PASCULLI FERRARA 1982, S. 41; SPINOSA 1993, Bd. 1, S. 93.

gegen Ende seiner Karriere im Jahr 1736, als er Altarbilder und Fresken für die von Ferdinando Sanfelice entworfene Nunziatella anfertigte. In der Zusammenschau der Aufträge und Auftraggeber zählt die rund 15-jährige Tätigkeit Giovanni Battista Lamas für die Brancaccio (ca. 1710–25) zu seinen umfassendsten Aufträgen in Neapel.⁴⁰⁰ Die Wahl des Künstlers für den Auftrag in S. Angelo a Nilo ist dabei vor allem in der wiederholten Zusammenarbeit Lamas mit Guglielmelli und Granucci, u.a. in der Kirche S. Maria Vertecoeli in Neapel und in Sorrent, zu suchen. Da für die Brancaccio-Kapelle keine individuellen, qualitativ hochwertigen Altarbilder, sondern ein dekorativer, eher gleichförmiger Zyklus gefordert war, der als Teil eines Gesamtkonzepts der Neuausstattung fungierte und darüber hinaus aufgrund seiner Hängung in großer Höhe nicht dem unmittelbaren Betrachterblick ausgesetzt war, musste Lama in der Brancaccio-Kapelle möglicherweise nicht den Status eines wegen seiner innovativen und künstlerischen Fähigkeiten engagierten Künstlers mit deutlichem persönlichem Profil haben. Wie bei der Analyse der Cappella Pignatelli im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, entsprach es einer durchaus gängigen Praxis, dass der leitende Architekt, in diesem Fall Guglielmelli, und nicht die Auftraggeber selbst, eine Vorauswahl der im Rahmen eines Gesamtprojekts tätigen Künstler traf.

Lamas mangelnde künstlerische Innovation misst sich an der Tatsache, dass die auf Einzelfiguren konzentrierte Ikonografie der Heiligenbilder und Erzengelmedaillons von S. Angelo a Nilo zum Teil als ausschnitthafte Rezeption von komplexeren Werken Solimenas, *che lo condusse ad una monumentalità compositiva e ad una più rigorosa definizione delle forme* oder De Matteis' zu identifizieren sind.⁴⁰¹ So scheint der Erzengel Gabriel ein Zitat von Solimenas Verkündigungengel in S. Maria Donnalbina zu sein, wo dieser in den 90er Jahren des 17. Jh. zunächst für die Kuppelfreskierung und anschließend für die Anfertigung eines sechsteiligen Bilderzyklus engagiert worden war. Lama selbst verwendete die Ikonografie der hl. Anna später in der mehrfigurigen *Strage degli Innocenti* an der Innenfassade der Cesarea-Kirche abermals und baute die zum Himmel betende Heilige hier in einem größeren Kontext ein. Durch die Fokussierung auf den einzelnen Heiligen und den Verzicht auf jegliches Beiwerk erhalten die Darstellungen von S. Angelo a Nilo einen didaktischen und plakativen Charakter, der aufgrund der vorgesehenen Hängung in der oberen Wandzone zwingend gefordert war. Andererseits erhielten die einfigurigen Darstellungen des Heiligenzyklus – ebenso wie im 17. Jh. das Altarbild der hl. Candida –

⁴⁰⁰ Erst später folgten ein zehnteiliger Zyklus von Altarbildern für die Cesarea-Kirche (ca. 1730), das große Altarbild der Santa Francesca Romana für die Monteoliveto-Kirche (1743) sowie ein Zyklus mit Darstellungen des hl. Coelestin für die Sakristei der Ascensione a Chiaia in Neapel.

⁴⁰¹ SPINOSA 1993, Bd. 1, S. 93.

damit eine porträthafte Konnotation und konnten vom Betrachter mit der Familie selbst in Verbindung gebracht werden. Auch hier wird damit auf eine zuvor erprobte Repräsentationsstrategie zurückgegriffen, die die Familiengeschichte durch den bewussten Einsatz von Heiligenbildern für den Betrachter anreichert und aufwertet.

Die Altarbilder der Seitenkapellen

Die Altarbilder der Seitenkapellen folgen keinem einheitlichen Programm und sind vielmehr als Einzelinitiativen unterschiedlicher Auftraggeber zu werten. In der ersten Kapelle rechts befindet sich ein Altarbild mit der Darstellung von Heiligen in Anbetung einer hölzernen Madonnenbüste, die sich in einer Nische in der Mitte des Bildes befindet (Abb. 116). Der malerische Rahmen wurde von Pasculli Ferrara Giovanni Battista Lama zugeschrieben und in die Jahre 1700–1710 datiert.⁴⁰² Möglicherweise handelt es sich jedoch auch um das in Zahlungsbelegen des Jahres 1708 erwähnte *quadro di Maria Addolorata, S. Giovanni e S. Maria Maddalena* des Giuseppe Castellano, das bislang unter den erhaltenen Ausstattungsstücken der Kapelle nicht identifiziert werden konnte.⁴⁰³ Castellano (vor 1660–1725) war seinerzeit kein unbekannter Künstler in Neapel: 1686 trat er in die *corporazione dei pittori* – der *Confraternità di S. Anna e di S. Luca dei Pittori* im Gesù Nuovo – ein, zu deren Präfekt er ein Jahr später gewählt wurde. 1699 gab er das Amt *per sua modestia [...] al Signor Luca Giordano* ab und war diesem als Assistent behilflich.⁴⁰⁴ Zu seinen Hauptwerken gehören die Ausstattung der Kapelle der Malervereinigung im Gesù Nuovo an der Seite Paolo de Matteis' (1689–1710), ein Heiligenzyklus für S. Maria la Nova (1719) sowie zahlreiche Werke in Benevent, wohin er seinem wichtigsten Förderer Vincenzo Maria Orsini, dem späteren Papst Benedikt XIII., folgte.

Für den Altar der gegenüberliegenden Kapelle stiftete Allegra Greca im Gedenken an ihren Bruder Domenico Greco, der der Biblioteca Brancacciana seine private Bibliothek

⁴⁰² PASCULLI FERRARA 1982, S. 43f. Das Bild beschrieben bei SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2, S. 45f., CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2. (1858), S. 625; GALANTE 1872, S. 228.

⁴⁰³ ASBN, Banco della Pietà, matr. 1231, 3. Oktober 1708 (Anhang B.4 y).

⁴⁰⁴ Aus dem Jahr 1713 sind zwei Bilder für die Kirche S. Nicola a Nilo sowie eine Darstellung des hl. Thomas (1708) und eine Rosenkranzmadonna (1713) überliefert. 1687, 1692 und 1700 sind Aufträge profaner Sujets für neapolitanische Sammler dokumentiert, die bislang nicht identifiziert sind. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Castellano vermutlich im Gefolge seines Förderers Benedikt XIII. Orsini zusammen mit anderen beneventanischen Künstlern in Rom. Zum Maler Giuseppe Castellano vgl. CECI 1912, S. 144; D'ADDOSIO 1920, S. 29; STRAZZULLO 1962c, S. 7, 9–11, 25–28; ROTILI 1967, S. 23; ROTILI 1978, S. 644ff.; DAPRÀ 1997, S. 179; RIZZO 1987b, S. 154; PAVONE 1994, S. 13; PAVONE 1997, S. 116–58; PINTO 1997, S. 161; PINTO 1998, S. 273.

überlassen hatte, *una lampada e innanzi un immagine della Madonna della Pietà* (Abb. 117).⁴⁰⁵ Die Inschrift am Sockel des Altars bezeugt, dass das Altarbild, eine Kopie nach Riberas *Pietà* der Certosa di S. Martino aus dem Jahr 1637, nicht, wie bislang angenommen, aus dem späten 18. bzw. frühen 19. Jh. stammt, sondern bereits 1740 in Auftrag gegeben wurde.⁴⁰⁶ Ähnlich wie eine weitere, 1791 von Lethière gemalte Version des Bildes, die sich heute im Musée des Beaux-Arts in Dijon befindet, zeigt das Bild von S. Angelo a Nilo nur die zentrale Gruppe der Vorlage Riberas ohne die Engel in der oberen linken Ecke und Johannes am rechten Bildrand.

Das Bild in der Kapelle zur Linken des Haupteingangs ist als eine Darstellung des hl. Antonius von Padua erst jüngst erneut Giuseppe Marullo zugeschrieben worden (Abb. 118).⁴⁰⁷ Ob man das Bild der ursprünglichen Ausstattung der Kapelle zuordnen kann, ist fraglich. Ebenso ist der Auftraggeber des Bildes nicht dokumentiert.⁴⁰⁸ Die Darstellung bildet den Heiligen scheinbar schwebend über einer Stadtansicht ab und ist hinsichtlich ihrer Ikonografie deutlich auf Domenichinos Altarbild des hl. Januarius im Tesoro des Doms zu beziehen, auf dem der Schutzpatron Neapels gemäß einer Episode aus der Heiligenvita die Stadt vor dem drohenden Unheil bewahrt.⁴⁰⁹ Giuseppe Marullo gehörte nach Lanzi zu einer Gruppe von Künstlern aus Orta di Atella, die vor allem durch Massimo Stanzione beeinflusst wurden.⁴¹⁰ Obwohl bislang nur selten eingehender untersucht, haben sich zahlreiche Werke Marullos in neapolitanischen Kirchen erhalten.⁴¹¹

⁴⁰⁵ AB, Incartamenti Nr. 184, fol. 282.

⁴⁰⁶ Die Datierung ins frühe 19. Jh. bei SPINOSA 1978, S. 113, Nr. 122 C. Zur Stiftung des Bildes vgl. die Inschrift im Anhang C.34. Eine weitere Inschrift am Ausgang der Bibliothek erinnert an die großzügige Stiftung Domenico Grecos, vgl. Anhang C.33.

⁴⁰⁷ DELLA RAGIONE 2006, S. 21.

⁴⁰⁸ Zu Domenichinos Fresken im Tesoro PAGANO 1996, S. 349–67.

⁴⁰⁹ Zu Giuseppe Marullo vgl. DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 75, 107–109; CATALANI 1845–53, Bd. 1 (1845), S. 76, 84f., 113–151; Bd. 2, S. 4, 8, 19, 24f., 31, 133, 143, 145; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 2.2. (1856), S. 657; Bd. 3.1. (1858), S. 102, 143, 302, Bd. 3.2. (1858), S. 655, 715ff.; Bd. 4 (1859), S. 364; Bd. 5.1. (1859), S. 273; GALANTE 1872, S. 57, 75, 85, 107f., 111, 170, 181f., 189, 210, 214, 253, 336f., 356, 399; CECI 1930, S. 187f.; PINTO 1983, S. 21–51; PINTO 1997, S. 140f.; PINTO 1998, S. 242f.

⁴¹⁰ LANZI 1823, Bd. 2, S. 360.

⁴¹¹ Darunter der gemalte Rahmen der Schneemadonna in der Gerolomini-Kirche sowie Heiligenbilder in S. Giuseppe dei Ruffi, SS. Severino e Sossio (1633) und dem Gesù Vecchio.

7.6. Zusammenfassung

Im 18. Jh. erfolgte eine umfassende Renovierung der Brancaccio-Kapelle unter der Leitung des Architekten Arcangelo Guglielmelli. Der Bau wurde in der Höhe erweitert und mit einer Kuppel versehen, die dem Bau zu mehr Monumentalität verhalf. Die Außenwand wurde mit einer schichtweisen Stuckdekoration überzogen und die zur Piazza Nilo gerichtete Schauseite zur Fassade ausgestaltet. Dabei stellte man mit den Statuen der hl. Candida d. J. und d. Ä. in den Nischen der Wandfelder einen nach außen sichtbaren Bezug zu der zu Beginn des 17. Jh. mittels der Kapellenausstattung manifestierten Abstammungslegende der Brancaccio von der Heiligen her. Im Innenraum griff die an die Systematik der äußeren Gliederung angelehnte Stuckdekoration bereits vorhandene Dekorationsformeln und -motive auf und setzte als Bindeglied zwischen Bestehendem und Neuem den Kerngedanken der Ausstattung, die Fortführung und Visualisierung von Tradition, mit architektonischen Mitteln um.

Auch im 18. Jh. wurden die ekklesiastischen Karrieren der Brancaccio klar in den Vordergrund gestellt. Als Besonderheit der Wanddekoration sind die Doppelporträts von insgesamt acht Kardinälen zu werten, die durch ihre Gleichförmigkeit einen Charakter zwischen Ornament und Monument annehmen. Nicht individuelle Denkmäler, sondern die Replikation des Einzelmonuments, nicht Qualität sondern Quantität, wurde hier zur Schaffung einer eindrucksvollen Ahnengalerie genutzt, die im Rahmen von italienischen Kapellenausstattungen ihresgleichen sucht. Gleichermäßen setzt die malerische Ausstattung, deren Kernstücke zwei Zyklen mit Heiligen- und Familienporträts des neapolitanischen Malers Giovanni Battista Lama sind, einerseits auf die *santità* der Familie in der Rückführung ihres Stammbaums auf Heilige, andererseits auf die unmittelbare Repräsentation von Familienkarrieren durch das Medium des Porträts.

8. Epilog: Spätfolgen der Patronatsvereinbarung

Dass die Stiftungsvereinbarung, die den Brancaccio das Patronatsrecht bereits kurz nach der Stiftung der Kapelle entzog, ihr aber dennoch den Status einer Familienkapelle im engeren Sinne zugestand, viele rechtliche Grauzonen barg, wurde spätestens im 18. Jh. offenkundig. Im Zuge vielschichtiger Kontroversen zwischen den Rektoren von S. Angelo a Nilo und dem Erzbischof von Neapel, die sich vor allem mit dem Patronatsrecht sowie mit der Frage der Gerichtsbarkeit der Kapelle befassten, entstanden

zahlreiche Schriften, die die Kapellengeschichte aufzuarbeiten und den Status der Kapelle unter juristischen Gesichtspunkten aus unterschiedlichen Perspektiven zu klären versuchten.⁴¹² 1744 wurden die *Leggi ed istruzioni per lo buon reggimento della Chiesa, dello Spedale, e della Libreria detta di S. Angelo a Nilo* im Auftrag der damaligen Rektoren Gherardo Brancaccio und Troiano Spinelli verfasst. Nur kurze Zeit später folgte Spinellis *Dissertazione sulla vera e nativa qualità del rispettabile luogo pio S. Angelo a Nilo*, die er an einen nicht näher benannten Monsignore in Rom mit dem Ziel richtete, diesen über die Vorgänge in der Kapelle zu informieren:

*[...] quando fui eletto da quella Piazza [di Nilo, Anm. der Autorin], ove voi, ed io siamo ascritti, per Governadore dell'Ospedale sopraddetto [...] accettai la carica conferitami, sperando di potergli far utile, come credea di avergli nell'altra volta giovato. Ma non passarono molti dì, che io conobbi essermi nella mia speranza ingannato: imperocche mi vidi inutile a quell'amministrazione e perciò solennemente vi rinunziai: stimai però di dovergli fare ciò non ostante i due soli giovamenti [...] cioè quello di esporre a parte a parte al Tribunale della Camera Reale [...] tutt'i i disordini, che regnavano in quel Luogo [...] e l'altro di mostrare la vanità della pretensione del Principe di Roffano.*⁴¹³

Was geschehen war, liegt auf der Hand: Obwohl rechtlich stets zwei Rektoren für die Verwaltung von Hospital und Kapelle eingesetzt werden mussten, hatte tatsächlich doch stets nur derjenige aus dem Hause Brancaccio wirkliche Entscheidungsgewalt besessen. In der Stiftungsurkunde der Bibliothek wurde diese Sonderstellung der Familienmitglieder bereits explizit hervorgehoben. Hier nämlich war festgelegt worden, dass der Bibliothekar nicht von beiden Gouverneuren, sondern allein vom Gouverneur aus dem Hause Brancaccio bestimmt werden durfte.⁴¹⁴ Die Schrift Spinellis, die dieser nach seinem Ausscheiden aus dem Amt des Rektors geschrieben hatte, ist damit als Anklage gegen die Verwalter der Kapelle zu werten, auf die wiederum die Adelsgemeinschaft des *Seggio* mit einer Verteidigungsschrift reagierte. Aus dem Jahr 1746 datieren die beiden Untersuchungen Giuseppe Forziatis und Carlo Franchis, in denen sie die Geschichte und Strukturen von S. Angelo a Nilo im Namen der Adelsgemeinschaft des *Seggio* beschreiben.⁴¹⁵ Franchis *Difesa dell'illustre Piazza di Nido per lo Padronato laicale della Chiesa, ed Ospedale*

⁴¹² *Leggi* 1744 (geschrieben im Auftrag der damaligen Gouverneure Gherardo Brancaccio und Troiano Spinelli, Duca di Aquaro); SPINELLI o.J. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass es sich hierbei zwar um wertvolle Dokumente für die Rekonstruktion der Kapellengeschichte handelt, diese jedoch in Anbetracht ihrer subjektiven Ziele ausdrücklich kritisch zu behandeln sind.

⁴¹³ Bei dem Adressaten, der ebenfalls dem *Seggio di Nilo* angehört, kann es sich um den von Benedikt XIII. 1728 zum Kardinal kreierte Pietro Luigi Carafa (gest. 1755) handeln.

⁴¹⁴ AB, Libro di Conclusioni, 1673; ASN, Notai del Seicento, Orbesio di Malta und Gennaro de'Grisi, Istromento di donazione di Giambattista Brancaccio, 1686.

⁴¹⁵ FORZIATI 1746; FRANCHI 1746.

di S. Angelo a Nido liest sich dabei als Entgegnung auf eine Anklageschrift der erzbischöflichen Kurie, in der offenbar das Patronat sowie die Unterstellung der Kapelle unter die päpstliche Gerichtsbarkeit angezweifelt worden waren.

Doch was war der Ursprung dieses so vehement entbrannten Interesses für die Kapelle an der Piazza Nilo? Kurz nach dem Abschluss der Renovierung waren die Leiter der Kapelle offenbar in Konflikt mit der neapolitanischen Autorität, dem Erzbischof sowie dem damaligen Vizekönig Michael Friedrich von Althann, geraten. Im April 1724, nachdem in Neapel die Geburt des vierten Kindes Kaiser Karls VI. und Kaiserin Elisabeth Christinas von Braunschweig-Wolfenbüttel mit einem Festgottesdienst in S. Maria del Carmine und einer dreitägigen Illumination gefeiert worden war, ließ Althann durch den Generalvikar eine Bittprozession anordnen, um nach den nunmehr vier Töchtern einen männlichen Thronerben für den Kaiser zu erbitten. Es kam zum Eklat, als die Geistlichkeit von S. Angelo di Nilo der Prozession fern blieb. Als der Erzbischof nach diesem Affront die Kirche kurzerhand schließen ließ, waren die Fronten bald so verhärtet, dass die Rektoren von S. Angelo a Nilo auch die Lesung einer „versöhnlichen“ Messe durch den Erzbischof mit dem Hinweis, man sei von der erzbischöflichen Jurisdiktion exempt, ablehnten und nun ihrerseits sowohl das Hospital als auch die Bibliothek schlossen.⁴¹⁶

Ob es im Streit um das Patronatsrecht eine eindeutige juristische Entscheidung gab, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu erörtern, doch zeigen die Vorgänge einmal mehr die Besonderheiten und Unstimmigkeiten der Brancaccio-Stiftung auf, die jedoch, wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, auf neapolitanischem Boden keine Seltenheit waren.

⁴¹⁶ [...] *per ordine del Cardinale Arcivescovo fu serrata la Chiesa di S. Angelo a Nido a causa, che essendo stato avvisato il clero di essa Chiesa per andare alla Processione fatta fare dal Viceré alli 31 Aprile [...]; e pretendendo esso clero essere esente dall'Arcivescovo ricusò di andarvi; ed avendo l'Arcivescovo proibito, che vi si celebrasse, li Governatori d'essa serrarono ancora la Libreria e l'Ospedale. Se ne scrisse tanto per parte de' Cardinale, come delli Brancacci, e della Piazza di Nido all'Imperatore, ed alla Corte Romana, ma oggi sono già cinque anni, e ancora sta chiusa; vgl. Racconto 1977, S. 39f.*

9. Resümee

Die Ausstattung von S. Angelo a Nilo erfolgte in kontinuierlich über einen Zeitraum von rund vierhundert Jahren, wobei die unterschiedlichen Ausstattungsphasen bis heute in ihren Grundzügen erkennbar bleiben. Mit ihnen geht eine Verschiebung bzw. Überlagerung verschiedener Funktionen der Kapelle einher, im Zuge derer die ursprüngliche Stiftung zu einem komplexen Repräsentationsobjekt der Familie Brancaccio wurde. Zu Zeiten der Stiftung der Kapelle stand zunächst der karitative Akt mit dem Wiederaufbau eines verlassenen Hospitals im Vordergrund, bei der die Installation einer Grabkapelle für die Familie eine eher untergeordnete Rolle spielte. Wenn auch davon auszugehen ist, dass Kardinal Rainaldo konkrete Pläne für sein Grabmal bereits vor seinem Tod geheckt hatte, so hatte er seinen Begräbnisort im Testament dennoch nicht eindeutig festgelegt. Erst in der Folgezeit wurde die Kapelle von den Nachfahren des Stifters zunehmend als Familienrepräsentanz und Mittelpunkt der Selbstdarstellung im öffentlichen Raum ausgebaut. Die Darstellung von Tradition und Frömmigkeit wurde zu einem Leitmotiv der Ausstattung durch alle Jahrhunderte hindurch.

Nach den Grabmälern für Rainaldo und Pietro Brancaccio bestellten die Brancaccio gegen Ende des 16. Jh. ein Altarbild mit der Darstellung des hl. Michael, das das Patrozinium der Kapelle auf dem Hauptaltar aufgreift. Die Darstellung des Erzengels ist als Manifest der Kirchenreform im Ausdruck tiefer Frömmigkeit und zugleich als Sinnbild für die kontinuierlich guten Beziehungen nach Rom aufzufassen, stand doch die Kapelle selbst seit ihrer Stiftung unter der päpstlichen Gerichtsbarkeit und genoss sowohl Privilegien als auch Protektion aus Rom. Die anschließende Einrichtung der Kapelle der hl. Candida mit dem entsprechenden Altarbild verfolgte rund vierzig Jahre später zwar ebenfalls die Darstellung tiefer Devotion als Anleitung der Gläubigen zum tugendhaften Leben, diente jedoch darüber hinaus vielmehr, wie gezeigt werden konnte, der Etablierung einer fiktiven Abstammungslegende der hl. Candida aus der Familie Brancaccio zur Aufwertung und Rückführung des eigenen Stammbaums. Eine solche Strategie der Statussicherung wurde insbesondere zu einem Zeitpunkt notwendig, als die Brancaccio schon seit längerem keine wirklich herausragenden Persönlichkeiten mehr hervor gebracht hatten, im spanischen Vizekönigreich jedoch gleichzeitig der neue Adel zunehmend den Status der alteingesessenen Aristokratie bedrohte.

Im 17. Jh. machte Francesco Maria Brancaccio schließlich als Kardinal in Rom eine steile Karriere und bedachte den neapolitanischen Familienbesitz in seinem Testament großzügig mit der Stiftung seiner römischen Bibliothek. Ein Anlass, den die Gouverneure nutzten, um den gesamten Komplex einer umfassenden Neuausstattung zu unterziehen. Die Neuausstattung unter der Leitung des Architekten Arcangelo Guglielmelli schaffte

dabei einen einheitlichen Rahmen für die über Jahrhunderte gewachsene Ausstattung und homogenisiert diese, ohne die Kapellengeschichte zu überdecken. Dabei bleibt die Neuausstattung durch die Stuckporträts der Kardinäle einerseits der Abbildung der Familientradition, andererseits aber auch der Tradition der Kapellenausstattung verpflichtet, indem sie eine Reihe von bereits bestehenden Strategien und Motiven aufgreift.

Vor allem mittels Porträts, zunächst im Rahmen von Grabmonumenten, später auch als dekoratives Element in Stuck und Malerei, wurde in der Cappella Brancaccio eine Ahnenreihe abgebildet, die bedeutende Würdenträger hervorhob und damit den Anspruch der Brancaccio als eine der prestigeträchtigsten Adelsfamilien begründete. Obwohl auch weltliche Ehrenmänner mit Denkmälern in der Kapelle geehrt wurden, bedeutete doch die Häufung von insgesamt acht Kardinalskarrieren aus dem Hause Brancaccio eine Besonderheit vor allem auf neapolitanischem Boden und wurde dementsprechend in den Vordergrund gestellt. *S. Angelo a Nilo* ist aufgrund einer bewussten und gezielten Ausstattungsstrategie, die allein auf die Stifterfamilie gerichtet ist, bis heute als Familienkapelle der Brancaccio im Bewusstsein der Öffentlichkeit verhaftet, obwohl das Juspatronat schon kurz nach der Stiftung offiziell von der Familie abgegeben worden war.

*Santa Maria de Pignatelli è una Cappella
sita dirimpetto del detto Seggio di Nido [...] sempre
dapoi l'hanno posseduta detti Nobili della Famiglia de Pignatelli.
Have d'intrata circa ducati trecento, vi tengono Preti nove,
& Diaconi quattro, e molto bene l'ufficiano, con organo
come si fusse chiesa grande.*

(Pietro di Stefano, *Descrizione de i luoghi sacri della città di Napoli*, Neapel 1560)

IV. S. MARIA DEI PIGNATELLI

S. Maria dei Pignatelli, die Kapelle der Familie Pignatelli, liegt der Brancaccio-Kapelle gegenüber an der Piazza Nilo zu Seiten des ehemaligen Familienpalastes (Abb. 119, 120). Sie ist seit Jahrzehnten für die Öffentlichkeit unzugänglich und ihre Ausstattung daher bisher kaum als Objekt von kunsthistorischem Interesse wahrgenommen worden.⁴¹⁷ Während sich Roberto Di Stefano und Lucio Santoro in ihrem kurzen, aber grundlegenden Aufsatz vor allem auf die frühe Baugeschichte konzentrierten, hat sich zuletzt Yoni Ascher eingehend mit der skulpturalen Ausstattung der Kapelle befasst.⁴¹⁸ Im folgenden Kapitel wird der Versuch unternommen, anhand von neuem Archivmaterial die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kapelle als kontinuierliches Projekt der Familie Pignatelli vom 14. bis 18. Jh. fortzuschreiben.⁴¹⁹

Ausgehend von einer einführenden Darlegung der Familiengeschichte (Kap. 1) werden die Quellen im Hinblick auf die Stiftung und den Bauplatz der Kapelle ausgewertet

⁴¹⁷ Bereits 1994 begannen Restaurierungsmaßnahmen unter der Leitung von Beatrice Caffarelli (Università di Suor Orsola Benincasa), die Arbeiten an der Fassade wurden jüngst abgeschlossen.

⁴¹⁸ DI STEFANO/SANTORO 1962, S. 187–92; ASCHER 2000, S. 111–30; *Napoli* 2002–08, Bd. 1 (2002), S. 189f.; ASCHER 2006, S. 145–68. Die Kapelle erwähnt bei DE STEFANO 1560, fol. 34r.; D'ENGENIO CARACCILOLO 1623, S. 295; CELANO 1692, Bd. 3, S. 637; PARRINO 1712, S. 139; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2 (1789), S. 47; D'AFFLITTO 1834, Bd. 1, S. 143; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2. (1858), S. 637f.; CEVA GRIMALDI 1857, S. 265; GALANTE 1872, S. 227f.

⁴¹⁹ Mein Dank gilt an dieser Stelle Dott.ssa De Maio, die das Archiv von S. Maria dei Pignatelli im Archiv von Suor Orsola aufgearbeitet und katalogisiert sowie meine Recherchen freundlich unterstützt hat. Ein Großteil der Dokumente aus dem 15.–17. Jh. muss allerdings als verloren gelten, was die Rekonstruktion der Kapellengeschichte erheblich beeinträchtigt. Vgl. AP, Busta 26, Fasc. 25, *Cenno sulla fondazione ed amministrazione di questa chiesa appartenente in padronato alle Illustri Famiglie Pignatelli*, 1868: *Del saccheggio popolare nel 1799 i primi titoli di fondazione e dotazione, che si ritrovavano in casa di Notar Servillo, allora Segretario archivario della Chiesa, andarono dispersi. I pochi libri, e le scritture antiche, che or si conservano nell'archivio della Chiesa, ricuperate da persone di piazza, sono dell'epoca dal 1700 in poi. Per sifatta trista circostanza non se possono dinotare i nomi di primi fondatori, l'epoca precisa in cui fu edificata la Chiesa, i fondi destinati al mantenimento della stessa, ed agli uffizj del Culto Divino, ed il reggime originario.*

(Kap. 2). Vermutlich bereits 1384 gestiftet, scheint die Kapelle erst unter dem späteren sizilianischen Vizekönig Ettore Pignatelli zu Beginn des 15. Jh. als Instrument zur Selbstdarstellung der Familie genutzt worden zu sein. Er ließ das große Grabmal für seinen Vater Carlo zur Linken des Altars errichten und war gleichzeitig Auftraggeber einer Seitenkapelle über ovalem Grundriss, die aufgrund ihrer Dekoration und ihres Skulpturenschmucks das sicher bemerkenswerteste Projekt im Rahmen der Kapellenausstattung darstellt (Kap. 3).

In der Zeit von 1550 bis 1720 stiegen die Pignatelli zu einer der bedeutendsten neapolitanischen Familien auf. Ihr gesellschaftlicher Status erreichte den Höhepunkt, als im Jahr 1691 Antonio Pignatelli als Innozenz XII. den päpstlichen Thron bestieg. Der Palast an der Piazza Nilo wurde zu Gunsten eines neu erbauten, nicht nur in seinen Ausmaßen repräsentativeren Familiensitzes an der Piazza del Gesù verlassen, damit geriet auch die Kapelle in diesen Jahren zunehmend in Vergessenheit. Die Pignatelli wendeten sich anderen Stiftungsvorhaben zu (Kap. 4) und veranlassten erst im 18. Jh. eine umfassende Renovierung, bei der die Kapelle von Fedele Fischetti freskiert wurde und ihre heutige bauliche Struktur erhielt (Kap. 5).

1. Die Familie Pignatelli

Die Familie Pignatelli gehört zum süditalienischen Uradel und blickt auf eine über tausendjährige Geschichte zurück.⁴²⁰ Vermutlich langobardischen Ursprungs, stammen die Pignatelli von den Principi di Benevento ab. Nach Neapel gelangten sie spätestens im 11. Jh., bereits 1102 ist Lucio Pignatelli als einer der Stadtverwalter von Neapel dokumentiert. Gegen Ende des Jahrhunderts erfolgte ein Aufstieg unter die Konsuln der Stadt.⁴²¹ Seit der Gründung der *Seggi* gehörten die Pignatelli dem erstrangigen *Seggio di Nilo* an, bis um 1800 sind insgesamt elf unterschiedliche Zweige im Libro d'Oro verzeichnet.⁴²² Die Herleitung des Familiennamens (*pignatelli* = kleine Töpfe) speist sich aus

⁴²⁰ Zur Familiengeschichte der Pignatelli grundlegend: DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 88–169; vgl. SUMMONTE 1601–43, Bd. 2, S. 19ff.; MAZZELLA 1601, S. 726; REINHARDT 1992, S. 427–33; CANDIDA GONZAGA 1875–82, Bd. 4 (1878), S. 174–91; MORONI 1840–79, Bd. 53 (1852), S. 49–53. Ein Stammbaum der Familie in ASN, SERRA DI GERACE, vol. 1, foll. 215–54; vgl. Anhang A.2.

⁴²¹ MAZZELLA 1601, S. 726.

⁴²² CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 634. Verzeichnet sind die Principi di Belmonte, Cerchiara, Marsiconuovo, Valle, Monteroduni und Strongoli, die Duchi di S. Demetrio, Montecalvo und Monteleone, die Marchesi di Casalnuovo sowie die Conti di Fuentes; vgl. DI SANGRO 1895, o.S.

verschiedenen Legenden.⁴²³ Als *argumentum a nomine* zeigt das Wappen der Familie drei schwarze Töpfe auf goldenem Grund (Abb. 121).

Im 13. Jh. unterstützte Bartolomeo Pignatelli als Erzbischof von Cosenza Karl I. von Anjou bei der Machtübernahme in Neapel und verschaffte der Familie so eine gute Ausgangsposition, von der neuen Herrscherdynastie gefördert zu werden.⁴²⁴ Unter angiovinischer Herrschaft stiegen Mitglieder des Hauses in die höchsten Verwaltungsgremien in Neapel auf: Landolfo war Gouverneur von Sorrent, Somma und Castellammare, Giacomo gehörte zu den Vertrauten König Roberts.⁴²⁵

Die Pignatelli besaßen stets ein gutes Gespür für die richtige Parteinahme in Neapel. Die standhafte Solidarität mit dem spanischen Königshaus bescherte ihnen im 16. Jh. hohes Ansehen und beste Aufstiegschancen. Das spanische Königshaus dankte Familien wie den Pignatelli ihre Treue mit stetiger Protektion, die den Aufstieg in den Hochadel nach sich zog. Zahlreiche Vizekönigtümer wie Sizilien, Sardinien und Aragon wurden ihnen anvertraut, und neben der Ausstattung mit mehreren Goldenen Vliesen wurden die Linien der Belmonte, Monteleone und Terranova, Strongoli, Fuentes und Cerchiara in den Fürstenstand erhoben.⁴²⁶ In Venedig, Sizilien und Spanien wurden sie in den

⁴²³ DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 89: *tra i quali Gisolfo [Pignatelli] presentò al Re tre pignatelle, ò pentole, ch'avea pigliato dalla cucina di quello, il che, benchè mosso avesse gran risa al Re, e gli altri Signori, ch'appresso di quello si ritrovavano, per la qualità de gli stromenti recati da cucina, e men che nobili, non poterono però no comendar molto il suo valore, e ardire, in prender quelli dimostrato. Ritornato poscia il Re di Napoli, Gisolfo fu da tutti i Capitani chiamato col soprannome di Pignatello, il quale restò poi a' posteri per perpetuo cognome della sua famiglia, alzando ancora per lor propria impresa i Pignatelli neri in campo d'oro.* Campanile führt den Namen in seinem Buch der Wappen des Adels auf eine Seeschlacht zurück, bei der ein Vorfahre der Familie mit brennender Masse angefüllte Behälter auf die feindlichen Boote geschleudert haben soll; vgl. DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 90.

⁴²⁴ Es spricht vieles dafür, dass es sich bei dem in Dantes *Divina Commedia* genannten *pastor di Cosenza* um Bartolommeo Pignatelli handelt, der den Leichnam des Königs Manfred exhumierte und in den Fluss Liris geworfen haben soll (Dante, *La Divina Commedia*, Purgatorio, 3). Vgl. RUSSO 1970, S. 169–79.

⁴²⁵ DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 105.

⁴²⁶ Die Pignatelli besaßen folgende Ländereien: *Grafschaften*: Acerra, Borgetto, Borrello, Carinola, Cerignola, Copertino, Egmont, Fuentes, Melissa, Mesagne, Montagano, Monteleone, Priego, Sangiovanni Lupppone, Santangelo, Sanvalentino, Tughel, Vaglio; *Marquisate*: Argensola, Avola, Caronia, Casalnuovo, Castelnuovo, Cerchiara, Collelongo, Coscoquela, Favale, Galantona, Lauro, Moio, Padula, Paglieta, Sambuca, Sangiovanni, Sanmarco Lacatola, Sanvincenzo, Spinazzola, Tertiveri, Trentola, Tufara, Vaglios Valle Oaxara nell'America Settentrionale mit Caro, Cataxila, Coyoacan, Cuernavacca, Etna, Santamaria, Santanna, Tambaya, Tapulia, Tuxila e Nico; *Herzogtümer*: Acerenza, Alliste, Bellosguardo, Bisaccia, Caivano, Girifalco, Hyar, Montecalvo, Monteleone, Roccamandolfi, Sandemetrio, Sammartino, Sammarco, Sammauro, Terranova, Tolve; *Fürstentümer*: Belmonte, Castelvetrano, Cerchiara, Marsiconuovo, Minervino, Moliterno, Monasterace, Montecorvino, Monteroduni, Noya, Racale, Sepino, Strongoli, Valle; CANDIDA GONZAGA 1875–82, Bd. 4 (1878), S. 177.

Adelsstand aufgenommen und besaßen dementsprechende Rechte. 1648 wurde ihnen darüber hinaus der vererbte Titel eines *Principe del Sacro Imperio Romano* verliehen.

Als Persönlichkeit besonders hervorzuheben ist im 16. Jh. Ettore Pignatelli I. (ca. 1470–1536), der 1526 als Vizekönig nach Sizilien entsandt wurde und den stetigen Aufstieg der Familie deutlich vorantrieb. Beständig intensivierte er die Beziehungen zum spanischen Königshof. Ettore Pignatelli III. (1572–1622) wurde von Philipp III. als Vizekönig nach Barcelona geschickt und eskortierte die Infantin Donna Anna als deren Majordomus zu ihrer Hochzeit mit Ludwig XIII. nach Frankreich.⁴²⁷ Nicht nur durch die Investition mobiler Kapitalien, die sie im Staats- und Kriegsdienst unter den Anjou und den Aragonesen erworben hatten, sondern auch durch eine generationsübergreifende, geschickte Heiratspolitik konnten die Pignatelli ihren Landbesitz stetig ausdehnen. Als Ettore Pignatelli IV. (1620–1674) die Erbtöchter Giovanna des Hauses Aragona-Cortez heiratete, eine Nachkommin des Eroberers von Mexiko und Erbin von dessen unermesslichen Besitz, hatten die Pignatelli Reichtum und Prestige zweifellos zu einem vorläufigen Höhepunkt angehäuften und konnten diesen Status auch nach der Machtübernahme der Österreicher weitgehend halten.

Hatten die Pignatelli bis ins ausgehende 17. Jh. vor allem als Feudalherren und als Vertraute der Vizekönige Karriere gemacht, so eröffnete sich für den süditalienischen Familienzweig schließlich auch der Aufstieg zu höchsten kirchlichen Würden. Anders als andere neapolitanische Adelsfamilien hatten sich die Pignatelli während des Pontifikats Urbans VI. im 14. Jh. weitgehend von diesem fern gehalten und die in diesem Zusammenhang gebotenen Möglichkeiten, sich in Rom zu etablieren, zu diesem Zeitpunkt nicht genutzt. Mit der Wahl Antonio Pignatellis zum Erzbischof von Neapel im Jahr 1681, später zum Oberhaupt des Kirchenstaates als Papst Innozenz XII. (1691), gelangten die Pignatelli auch zum höchstmöglichen ekklesiastischen Ziel. Francesco Pignatelli aus der neapolitanischen Linie folgte Antonio im Jahr 1700 auf den Posten des Erzbischofs von Neapel.⁴²⁸

Die Pignatelli sind ein prägnantes Beispiel für die *kooperationswillige, neufeudalisierte Adels-schicht*⁴²⁹ und gehörten über Generationen zu einer der führenden Adelsfamilien in

⁴²⁷ DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 140.

⁴²⁸ Weitere Kardinalshüte folgten 1794, 1802 und 1839. Der Jesuit Giuseppe Maria Pignatelli (1734–1811) war nach 1806 erster römischer Provinzial der wieder zugelassenen Gesellschaft Jesu und bildete somit ein Bindeglied zwischen dem alten und dem neuen Jesuitenorden. Sein Denkmal befindet sich im Chor des römischen Gesü. Er wurde 1954 von Papst Pius XII. heiliggesprochen; vgl. REINHARDT 1992, S. 432.

⁴²⁹ REINHARDT 1992, S. 429.

Neapel.⁴³⁰ Sie besaßen in Neapel insgesamt drei Familienkapellen, die von unterschiedlichen Familienmitgliedern zu verschiedenen Zeiten gestiftet wurden, die jedoch, wie in Kapitel 4 zu zeigen sein wird, deutlicher als bisher angenommen, miteinander verknüpft sind. Neben dem ehemaligen Familienpalast an der Piazza Nilo besaßen die Pignatelli seit dem 16. Jh. einen Palast an der Piazza del Gesù, der ebenfalls im Rahmen des vierten Kapitels ausführlich in die Untersuchung einbezogen wird. Die Villa Pignatelli-Acton gelangte erst im 19. Jh. in den Besitz der Pignatelli und findet, ebenso wie der Palazzo Pignatelli-Strongoli an der Riviera di Chiaia, in dieser Studie keine Berücksichtigung.⁴³¹

2. Stiftung und Bauplatz der Kapelle

Die Kapelle, die heute eine nach außen zur Nil-Statue gerichtete Fassade des 18. Jh. aufweist, wurde auf dem Grundstück zwischen der Piazza S. Domenico Maggiore und der heutigen Via Nilo erbaut und wird im Norden von der Piazza Nilo begrenzt (vgl. Abb. 1).⁴³² Das gesamte Areal wurde noch 1545 in einem Notarprotokoll im Zusammenhang mit dem Bau eines Palastes für den Adligen Cosimo Pinelli als *platea vulgariter dicta de li Pignatelli* bezeichnet.⁴³³ Hier befand sich der Familienpalast, der von Cesare Pignatelli (ca. 1430–1490), Baron von Orta und Torritta, erbaut worden war.⁴³⁴ Caffarelli glaubt, die Kapelle sei ursprünglich in den Palast, der sich um einen kleinen Hof gruppierte und einen großen Teil der Insula an der nördlichen Grenze der Piazza Nilo einnahm, einbezogen gewesen.⁴³⁵ Tatsächlich wurde die Lage der Kapelle bis 1581 als *dentro la casa del detto Signor Iacopo [Pignatelli]* beschrieben.⁴³⁶ Gotische Fensteröffnungen an der

⁴³⁰ REINHARDT 1992, S. 429.

⁴³¹ Darüber hinaus befinden sich Grabmale und Inschriften für einzelne Familienmitglieder in Neapel in S. Severo, S. Maria dell'Annunziata, S. Domenico Maggiore (Grabmal der Giustiniana Pignatelli, 1624), S. Restituta (Kenotaph des Giovanni Battista Pignatelli, 1729), in der Kirche Del Gesù e del Purgatorio, in Rom in St. Peter (Grabmal Innozenz XII.), in Palermo in S. Francesco di Paola und im Cappellone des Klosters SS. Angeli, in Monteleone in der Kirche S. Maria di Gesù (Inschriften und ehemals Grabmal Ettore Pignatellis und seines Sohnes), in Bari in SS. Salvatore, in Monopoli in der Chiesa maggiore sowie in der Kapuzinerkirchen in Chieti und im spanischen Acalà, vgl. CANDIDA GONZAGA 1875 (1965), Bd. 4 (1878), S. 176.

⁴³² Die jüngste Rekonstruktion der Baugeschichte von S. Maria dei Pignatelli im 16. Jh. ist Beatrice Caffarelli zu verdanken, der ich für die Überlassung ihrer bislang unveröffentlichten Tesi di Laurea über den Palazzo Pignatelli (Neapel 1995) herzlich danke.

⁴³³ FILANGIERI 1888, Bd. 4, S. 312f.

⁴³⁴ DE ROSE 2001, S. 63. Zu Cesare Pignatellis Abstammung und Nachkommen vgl. ASN, SERRA DI GERACE, vol. 1, fol. 218 und Anhang A.2.

⁴³⁵ CAFFARELLI 1995, S. 20.

⁴³⁶ CAFFARELLI 1995, S. 20.

südlichen, zur Piazza Nilo gerichteten Längswand der Kapelle (Abb. 122) weisen jedoch darauf hin, dass es sich bei der Kapelle schon ursprünglich um einen freistehenden Bau gehandelt haben muss. Aus der Frühzeit der Kapellengeschichte stammt des Weiteren eine gedrehte Säule, die zur Rechten der heutigen Kapellenfassade im Mauerwerk erhalten ist und möglicherweise die ursprüngliche Ausdehnung der Kapelle zur Piazza Nilo angibt (Abb. 123). Die der südlichen Längswand vorgelagerten *locali* bilden zur Piazza Nilo eine Fassade, die im Untergeschoss drei weite, heute vermauerte Bögen aufweist, die zweifellos ehemals zur Piazza hin geöffnet waren (Abb. 124, 125).⁴³⁷ Diese Struktur ist deutlich auf dem Plan Alessandro Barattas aus dem Jahr 1629 zu erkennen, und Pane und Caffarelli glaubten, hier die Überreste eines früheren Versammlungsortes des *Seggio* wiederzufinden (vgl. Abb. 20).⁴³⁸ Denkbar ist jedoch mit Ferraro auch eine Portikus an dieser Seite der Piazza. 1594 wurden die Räume über den Arkadenbögen aufgesetzt, 1669 folgten die ebenfalls im Obergeschoss liegenden Räumlichkeiten auf der gegenüber liegenden Seite des Kapellenbaus.⁴³⁹ Das Obergeschoss über der Fassade wird durch Lisenen mit fein gearbeiteten korinthischen Kapitellen gegliedert. Die Ordnung wird über ein Joch hinweg an der zur Via Nilo gerichteten Gebäudefront fortgeführt. Daran schließt unmittelbar die im 18. Jh. erneuerte Eingangsfassade der Kapelle an. Als Architekt des Ursprungsbaus benennt Napoli Signorelli Andrea Ciccione.⁴⁴⁰

Der Grundriss der Kapelle zeigt heute eine zweiteilige Anlage: der Kirchenraum ist in zwei ungefähr gleichgroße Joche in Chorbereich und Kirchenschiff unterteilt, an das sich eine ovale Seitenkapelle zur Rechten anschließt (Abb. 126). Das Hauptschiff misst inklusive des Chorbereichs ca. 12 x 7 m (Chorbereich und Kirchenschiff je 6 x 7 m). Die Seitenkapelle hat an ihrer weitesten Stelle einen Durchmesser von ca. 4, 50 m. Ob es sich dabei um die ursprünglichen Proportionen der Kapelle handelte, ist bei dem jetzigen Forschungsstand nicht festzustellen.

Auch über das genaue Stiftungsdatum der Cappella Pignatelli lassen sich keine gesicherten Aussagen machen. D’Engenio Caracciolo berichtet von der Nennung der Familienkapelle schon 1320 während der Herrschaft des angiovinischen Königs

⁴³⁷ CAFFARELLI 1995, S. 21f. Ihre Interpretation der vorgelagerten Räumlichkeiten als ehemalige Palasträume erscheint aufgrund ihrer schmalen Dimensionen dabei kaum vorstellbar.

⁴³⁸ PANE 1971, Bd. 2, S. 230; CAFFARELLI 1995, S. 22, erwähnt ein Dokument, in dem der Bau als *seggio della chiesa* bezeichnet wird. Dem widerspricht jedoch die in Kap. III.2.4. formulierte Annahme, der ursprüngliche Versammlungsort habe sich auf der gegenüberliegenden Seite der Piazza Nilo befunden.

⁴³⁹ Dokumentation zur Kapellenrestaurierung in S. Maria dei Pignatelli anlässlich des Maggio dei Monumenti 2009. Demnach wurden die *arcate* zur Piazza Nilo erst 1803 geschlossen.

⁴⁴⁰ NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 3 (1784), S. 163.

Robert.⁴⁴¹ De Stefano und De Lellis vermuten in dem Abt Pietro Pignatelli den Stifter der Kapelle.⁴⁴² Sein Grabmal befindet sich als Bodenplatte mit dem ganzfigurigen Relief des Verstorbenen zur Rechten des Altars und nennt in der umlaufenden Inschrift das Jahr 1348 als sein Todesdatum (Abb. 127).⁴⁴³ Dies würde bedeuten, dass die Kapelle der Pignatelli bereits vor der Mitte des 14. Jh., also wesentlich früher als die gegenüberliegende Brancaccio-Kapelle, gestiftet wurde. Über die ursprüngliche rechtliche Konstitution der Stiftung ist wenig bekannt. Aufgrund des beschriebenen Baubefunds in unmittelbarer Nähe des Familienpalastes, eventuell sogar von diesem umschlossen, war die Kapelle möglicherweise ehemals als privater Andachtsraum der Familie konzipiert worden. Anzunehmen ist, dass statt eines einzelnen Pfarrers eine Gruppe von Klerikern aus der Familie Pignatelli unter der Aufsicht der Laien-Familienoberhäupter die Kapelle führte.⁴⁴⁴

3. Erweiterung, Strukturwandel und Ausstattung der Kapelle nach 1500

Nach der Stiftung der Kapelle wandelte sich deren Status in der Folgezeit grundlegend. 1560 berichtete Pietro De Stefano, dass sie mit 300 Dukaten über eines der höchsten Jahreseinkommen in Neapel, über neun Priester und vier Diakone verfügte und mit einer kostbaren Orgel so reich ausgestattet war, *come ci fusse chiesa grande*⁴⁴⁵. Der Kirchenbau wurde erweitert und ein großes Grabmal zur Rechten des Altars errichtet. Ob auch die halbrunde Seitenkapelle an der rechten Seitenwand seinerzeit bereits an diesem Ort erbaut wurde, wird im Folgenden zu erörtern sein. Die *Ecclesia Sanctae Mariae de Pignatellis, iuxta et prope Sedile Nidi Civitatis Neapolitanae* war für die Öffentlichkeit zugänglich und hatte sich von der ehemaligen Hauskirche zu einer Familienprälatur entwickelt.⁴⁴⁶ Doch worin lag der Grund für das plötzliche Interesse der Familie an der kleinen Kapelle und wer war maßgeblich dafür verantwortlich?

⁴⁴¹ DE STEFANO 1560, fol. 34r.; D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 95.

⁴⁴² Vgl. GALANTE 1872, S. 227; DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 102.

⁴⁴³ Vgl. Anhang C.35.

⁴⁴⁴ D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 295; WEBER 1988, S. 276.

⁴⁴⁵ DE STEFANO 1560, fol. 34r. 1542 beziffert dagegen das jährliche Einkommen der Kirche im Visitationsbericht des Erzbischofs Francesco Carafa mit nur 27 Dukaten; ILLIBATO 1983, S. 413.

⁴⁴⁶ WEBER 1988, S. 276.

3.1. Ettore Pignatelli und die Bulle Papst Leos X.

Nach dem Tod Tommaso Pignatellis (gest. 1431) hatte sich der ursprüngliche Familienstamm in drei unterschiedliche Zweige aufgespalten. Tommasos Vermögen wurde so aufgeteilt, dass sein Sohn Carlo, der in Neapel bereits als Präsident des Obersten Rechnungshofs eine beachtliche Karriere gemacht hatte, zwar den Besitz in Neapel, dafür aber nur einen kleinen Teil der familieneigenen Ländereien erbte.⁴⁴⁷ Die finanzielle Situation der nachkommenden Generation des neapolitanischen Zweigs war daher keineswegs langfristig gesichert, und es lag nun an dem erstgeborenen Sohn Ettore, diesen Zustand zu ändern.

Ettore nahm schon zu Zeiten König Ferdinands von Aragon durch den Posten des Salzverwalters eine angesehene und lukrative Stellung im direkten Umkreis des Königshauses ein.⁴⁴⁸ Später wurde er von Ferdinands Sohn Federico als Botschafter nach Rom und Spanien entsandt. Bei seiner Rückkehr nach Neapel im Jahr 1514 erhielt er einen Posten im dreiköpfigen *Consiglio reale*, dem engsten Rat des Vizekönigs, des Conte di Ripacorsa.⁴⁴⁹ Nach der erfolgreichen Niederschlagung zahlreicher Aufstände in Sizilien wurde Ettore ebendort ab 1517 als Vizekönig auf Lebenszeit eingesetzt. Zur Vermehrung des Vermögens war jedoch vor allem Landbesitz unerlässlich, und eben darüber verfügten die in der Stadt ansässigen Pignatelli lange Zeit nicht. Der Erwerb von Land hing dabei nicht nur von den entsprechenden finanziellen Mitteln, sondern vor allem auch von der Gunst des Königs als obersten Lehnsherren ab. Die konkreten Umstände des Landerwerbs in Kampanien und Kalabrien werden uns an späterer Stelle noch ausführlich beschäftigen. Wichtig ist an dieser Stelle zunächst, dass Ettore Pignatelli in seinem Bemühen erfolgreich war und ab 1506 die Lehen Monteleone und Borrello in seinen Besitz übergingen.

Der lang ersehnte Feudalherrenstatus wurde rasch auch in Neapel öffentlich repräsentiert, und dazu bildete die Familienkapelle an der Piazza Nilo ein wichtiges Instrument. 1515 kam es zu einer Änderung der Patronats- und Einkommensverhältnisse der Kapelle, nachdem Ettore Pignatelli an Papst Leo X. herangetreten war, um die Genehmigung einer neuen Verfassung zu erwirken.⁴⁵⁰ Dabei erbat er einerseits eine Erhöhung der Kapelleneinkünfte mit der offiziellen Begründung, dem Gotteshaus und der eigenen

⁴⁴⁷ DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 226f.

⁴⁴⁸ Zu Ettore Pignatelli DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 124–30; CROCE 1925, S. 111f.

⁴⁴⁹ REINHARDT 1992, S. 429.

⁴⁵⁰ WEBER 1987, S. 276.

Devotion einen würdigeren Rahmen verleihen zu wollen.⁴⁵¹ Andererseits erwirkte er die päpstliche Erlaubnis zum Einsatz einer ständigen Kaplanei, die einem einzelnen Geistlichen als Benefizium zu Gute kam, *dummundo inibi remaneat una perpetua capellania uni clerico saeculari in titulum perpetui beneficii Ecclesiastici assignanda*⁴⁵² Die Absicht Ettore liegt auf der Hand: Waren bisher mehrere Kleriker aus der Familie, möglicherweise aber auch anderer Abstammung, unter der Aufsicht der Laien-Familienoberhäupter Benefizieninhaber gewesen und hatten je einen bescheidenen Teil der *fructus ecclesiae* genossen, so sollten die Einnahmen nun auf eine Einzelperson konzentriert werden. Gleichzeitig wurde die Verwaltung der Kapelle umstrukturiert, indem festgelegt wurde, dass diese von nun an – ähnlich wie die gegenüberliegende Brancaccio-Kapelle – von zwei Gouverneuren verwaltet werden sollte, von denen einer stets aus dem Hause Pignatelli stammen musste. Diese waren jedes Jahr von den fünf *Eletti des seggio di Nido pro tempore* zu wählen.⁴⁵³ Anders als in S. Angelo a Nilo verblieb das Juspatronat von S. Maria dei Pignatelli dabei jedoch stets bei der Stifterfamilie und wurde nicht der Adelsgemeinschaft übertragen. Die Geistlichkeit von S. Maria dei Pignatelli bestand in der Folgezeit aus einem Rektor, in dem man den Benefizieninhaber erkennen darf, neun absetzbaren Messpriestern und zwei Klerikern.⁴⁵⁴

Papst Leo X. stimmte den genannten Forderungen unter der Bedingung zu, gleichzeitig die Pfründe um ein Drittel zu erhöhen, um auch für die Kirche einen finanziellen Vorteil bei der Abmachung erwirken zu können. Damit vollzog sich der Wandel der Cappella Pignatelli von einer privaten Palastkapelle zu einer öffentlichen Eigenkirche. Etwa zur gleichen Zeit gaben die Pignatelli den Familiensitz an der Piazza Nilo zu Gunsten eines neuen, repräsentativen Palastes an der Piazza del Gesù auf, der ab 1511 auf einem weitläufigen Grundstück erbaut wurde, das Ettore Pignatelli bereits 1507 von

⁴⁵¹ Bolla, S. 3f. (vgl. Anhang B.5): [...] *Sane pro parte dilectorum filiorum nobilis viri Hectoris Pignatelli Comitis Montisleonis, et aliorum nobilium domus suae familiae de Pignatellis, domicillarii neapolitani, nobis nuper exhibita petitio continebat, quod ipsi fervore devotionis accensi, cupientes terrena in coelestia, et transitoria in aeterna felici commercio commutare; et ut spud Omnipotentem Deum suorum veniam peccatorum obtineant, et ipsorum animae cum Christi Misericordia in coelis requiescere possint, ex bonis et facultatibus eis a Deo collatis cupiunt fructus, redditus, et proventus Ecclesiae Sanctae Mariae de Pignatellis [...].*

⁴⁵² Bolla, S. 9. Zu den möglichen Hintergründen dieser Stiftungsvereinbarung vgl. WEBER 1988, S. 276; HERGENROETHER 1884–91, Bd. 2 (1885), Nr. 17067/068 vom 18. August 1515.

⁴⁵³ Bolla, S. 5: [...] *deinceps perpetuis futuris temporibus per duos nobiles de platea de Sedili Nidi dictae Civitatis, quorum alter de dicta familia Pignatellis esse debeat, eligendos per quinque Nobiles de eadem platea de Sedili Nidi annis singulis deputari solitos regatur, et ipsi duo sic pro tempore electi regimen, gubernationem, et administrationem ipsorum fructuum, reddituum, et proventuum, nec non singulorum bonorum eiusdem Ecclesiae gabere [...].*

⁴⁵⁴ D'ENGENIO CARACCIOLIO 1623, S. 295. Der Visitationsbericht des Erzbischofs Francesco Carafa aus dem Jahr 1542 berichtet von neun Presbytern und zwei Klerikern; vgl. Anhang B.6.

den Olivetanern des nahe gelegenen Klosters gekauft hatte.⁴⁵⁵ Caffarelli vermutete, dass im Anschluss an die Aufgabe des Palastes an der Piazza Nilo eine bauliche Erweiterung der Kapelle erfolgte, die jedoch in Ermangelung von Bauplänen nicht dokumentiert ist.

3.2. Das Grabmal Carlo Pignatellis (ca. 1506–17)

Ettore Pignatelli nutzte die Kapelle in der Folgezeit als Instrument zur Selbstdarstellung der Familie im öffentlichen Raum und ließ sie dem neuen Feudalherrenstatus entsprechend ausstatten. Seine erste Initiative umfasste die Errichtung eines großen Wandgrabmals für seinen Vater Carlo zur Linken des Hauptaltars.⁴⁵⁶

Die Form des Grabmals entspricht einem traditionellen Typus, dem das Motiv des Triumphbogens zugrunde liegt (Abb. 128). Das Zentrum des Monuments ist eine nach oben halbrund abschließende Nische mit einem Sarkophag und der darauf gebetteten Liegefigur des Verstorbenen. Der Sarkophag ist an den Kanten abgerundet und an der Front mit einem gleichförmig geometrischen Längsstreifen-Relief geschmückt. Die Liegefigur – mit den Füßen nach rechtsweisend auf das Totenbett gebettet – ist mit einer Rüstung und einer Kappe bekleidet, unter der halbblange, glatte Haare heraustreten (Abb. 130). Die Figur hält mit ihrer linken Hand den Knauf eines langen Schwerts, das zu Seiten ihres Körpers liegt. In dem darüber liegenden halbrunden Bildfeld ist eine Madonna mit Kind und Heiligen im Relief dargestellt. Die Nische mit der Effigies wird flankiert von zwei breiten Pfeilern, in die je zwei übereinander liegende Nischen mit muschelförmigem Abschluss eingefügt sind. Hier befanden sich möglicherweise vier Tugendallegorien, die jedoch heute verloren sind.⁴⁵⁷ Den oberen Abschluss des Monuments bildet, über einem Architrav mit Rankenmotiv und vorkragendem Gesims, ein

⁴⁵⁵ LABROT 1993a, S. 41. Zum Familienpalast an der Calata Trinità Maggiore vgl. Kap. IV.4.4.

⁴⁵⁶ Dort beschreibt es bereits DE STEFANO 1560, fol. 34r. sowie später D'ENGENIO CARACCIOLO 1623, S. 295; D'AFFLITTO 1834, Bd. 1, S. 142f.; DE SIMONE, 1845, Bd. 1, S. 386; CEVA GRIMALDI 1857, S. 265; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2. (1858), S. 636; GALANTE 1872, S. 227.

⁴⁵⁷ Ein Beispiel für ein Grabmal des entsprechenden, wenn auch leicht abgewandelten Typus ist Tommaso Malvitos Grabmal für Francesco Carafa in der Cappella del Crocifisso von S. Domenico. Am Miroballo-Altar von S. Giovanni a Carbonara befinden sich Tugendallegorien in den inneren vier Nischen, jene in den Pfeilern des Triumphbogens sind dagegen mit Heiligenfiguren bestückt. Die Vorstellung, dass Ettore die Ausführung des Grabmals bereits vor seiner Vollendung unterbrechen ließ und auf den Figureschmuck verzichtete, erscheint unwahrscheinlich. Gerade der Figureschmuck, der von den Zeitgenossen als besonders edel und wertvoll hervorgehoben wurde, formierte schließlich meist als auf den Auftraggeber individuell zugeschnittenes Programm. Eine frühe Zeichnung des Grabmals der Caterina della Ratta in S. Francesco delle Monache zeigt noch Figuren in den Nischen, die heute nicht mehr erhalten sind. Ascher schlägt vor, dass das Fehlen der Nischenfiguren beabsichtigt war und ganz im Sinne des Konzepts einer „neuen Einfachheit“ zu verstehen sei. Vgl. ASCHER 2000a, S. 129.

halbkreisförmiges, von Putti und Wappen flankiertes Bildfeld mit der Darstellung Gottvaters im Segensgestus. Auf den äußeren Ecken des Gebälks ist je ein stehender Putto angeordnet, der das Wappen der Pignatelli präsentiert. Die Basis des Monuments besteht aus einem dreigeteilten Sockel, der auf dem mittleren Bildfeld eine Inschrift trägt, die zu beiden Seiten von je einem trauernden Putto im Relief flankiert wird, der sich auf das Wappen der Pignatelli stützt.

Die Inschrift benennt Carlo Pignatelli als den Verstorbenen sowie seinen Sohn Ettore Pignatelli als den Stifter des Monuments.⁴⁵⁸ Ein Stiftungsdatum wird nicht genannt. Weder der konkrete Auftrag noch die ausführenden Künstler sind dokumentiert. Obwohl das Grabmal mit einer Größe von ca. 5,5 x 3,7 m zu den monumentalsten Wandgrabmälern in Neapel gehört, ist es in den meisten Guiden nur kurz erwähnt und von der Forschung bislang kaum beachtet worden.⁴⁵⁹

Datierung und Zuschreibung

Zahlreiche Irrtümer haben die ohnehin spärliche Forschungsgeschichte des Monuments begleitet und sich durch zum Teil unreflektierte Adaption langfristig manifestiert. Sie betreffen sowohl die Datierung und Autorschaft des Grabmals als auch die Identifikation des Auftraggebers. In der Literatur finden sich Datierungen zwischen 1476 und 1550, wobei die frühe Datierung aus dem inschriftlich genannten Datum abgeleitet wurde, das allerdings nur das Todesdatum des Verstorbenen Carlo Pignatelli und nicht zwingend das Entstehungsdatum des Monuments angibt. Seit Ceva Grimaldi wurde als Auftraggeber häufig Antonio Pignatelli benannt, obwohl inschriftlich ausdrücklich Ettore Pignatelli als Stifter des Grabmals ausgewiesen wird.⁴⁶⁰ Der dort angefügte Namenszusatz *Hektor Pignatellus Montis Leonis Burrellisq* liefert einen wichtigen Hinweis für die Datierung des Monuments. Demnach befanden sich die Ländereien von Monteleone und Borrello bereits zum Zeitpunkt des Auftrags in Ettore Pignatellis Besitz.

⁴⁵⁸ *Carolo Pignatello equiti Neap. Virtutibus Ornatissimo [...] Hettor Pignatellus Montis Leonis Burrellisq Comes filius pietissimus faciendum curavit*; vgl. Anhang C. 36.

⁴⁵⁹ Nach LEPIEN 1960, Bd. 1, S. 225–27 hat Yoni Ascher die bislang einzige ausführliche Studie zum Grabmal vorgelegt: ASCHER 2000a, S. 111–30.

⁴⁶⁰ CEVA GRIMALDI 1857, S. 265. Ein Familienmitglied namens Antonio ist um die Jahrhundertwende vom 15. zum 16. Jh. unter den direkten Verwandten des Verstorbenen Carlo Pignatelli nicht auszumachen; vgl. Anhang A.2. Später sollte Antonio Pignatelli als Papst Innozenz XII. (1615–1700) zur herausragenden Persönlichkeit der Familie werden, worin möglicherweise die Verwechslung begründet liegt. Zu Innozenz XII. vgl. Kap. IV.4.3.

Ettore bekleidete seit 1506 den Titel eines *Conte* im kalabrischen Monteleone. 1520 erhielt er zusätzlich den Grafentitel für den Landstrich Borrello, den er bereits 1501 erworben hatte. Nach der Umwandlung der Ländereien in Fidekommissen verlieh Karl V. ihm 1527 den Titel des Duca di Monteleone.⁴⁶¹ Eine Spezifizierung seiner Titel taucht in der Inschrift nicht auf, so dass wir zunächst nur eine eingrenzende Datierung des Grabmals zwischen 1506, dem Jahr der offiziellen Bestätigung des Besitzanspruchs auf Monteleone, und 1535, dem Todesjahr Ettore's in Sizilien, vornehmen können.⁴⁶² Ascher folgert aus der Dokumentation von Bautätigkeiten in der Kapelle im Jahr 1507, dass auch das Grabmal mit großer Wahrscheinlichkeit in das erste Jahrzehnt des 16. Jh. eingeordnet werden müsse. Zumindest könnte Ettore's Entsendung auf den Posten des Vizekönigs von Sizilien und sein Weggang aus Neapel im Jahr 1517 den Entstehungszeitraum des Grabmals weiter einschränken.⁴⁶³ Zur Verifizierung dieser These sei zunächst die Frage nach dem Autor des Monuments näher beleuchtet.

De Dominicis schrieb das Grabmal noch der Werkstatt Agnolo del Fiore zu und deklarierte dabei die beiden weinenden Engel als Frühwerk von dessen Mitarbeiter Giovanni da Nola.⁴⁶⁴ Später wurde das Monument nahezu einmütig dem Siener Bildhauer Bernardino del Moro zugeschrieben.⁴⁶⁵ Die Zuschreibung an Bernardino del Moro hatte dabei einen konkreten Hintergrund: Die Nähe des Pignatelli-Monuments zu einem Grabmal in der Cappella di S. Stefano in S. Domenico Maggiore (Abb. 129, 131).⁴⁶⁶ Das Pignatelli-Grabmal wurde in der Vergangenheit aufgrund eines Dokuments,

⁴⁶¹ ASCHER 2000a, S. 112; vgl. DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 126–28.

⁴⁶² Ascher irrte, als er die Inschrift offenbar als „Montis Leonis Burreliq. Conte“ las und damit als terminus ante quem 1527 folgerte, dem Jahr, als Ettore zum Herzog aufstieg. Vielmehr steht in der Inschrift jedoch nicht „Conte“, sondern die allgemeingültige Bezeichnung „Comes“, so dass das Grabmal durchaus später entstanden sein kann; ASCHER 2000a, S. 115.

⁴⁶³ ASCHER 2000a, S. 115. Die entsprechenden Zahlungsdokumente, die die Bautätigkeit in diesen Jahren belegen, bei FILANGIERI 1883–1891, Bd. 6 (1891), S. 438f.: *Secrera Salvatore, piperniere, il 12 luglio 1507, insieme a Salvatore de Siano, conviene con il Rev. Abate Troiano Pignatelli di Napoli di fornire tutti i piperni necessari alla costruzione degli scalini della chiesa di S. Maria dei Pignatelli in Piazza di Seggio di Nido.*

⁴⁶⁴ DE DOMINICI 1742–44, Bd. 2 (1743), S. 4. Die Zuschreibung an Agnolo del Fiore und Giovanni da Nola wurde übernommen von NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 5 (1786), S. 352; D'AFFLITTO 1834, S. 143; D'ALOE 1847, S. 104; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 636; GALANTE 1872, S. 227. Zum Werk Giovanni da Nolas vgl. BORZELLI 1921; MORISANI 1941, S. 283–327; WEISE 1952, S. 65–79; GAETA 1995, S. 70–103; NALDI 1995, S. 84–100; NALDI 1996, S. 25–62; ASCHER 2002, S. 161–70; KUHLEMANN 2002, S. 83–101.

⁴⁶⁵ THOENES 1971, S. 96. PANE 1975–1977, Bd. 2, S. 160 u. 173, Anm. 43, stellt diese Zuschreibung jedoch mit Verweis auf die Architektur des Grabmals deutlich in Frage.

⁴⁶⁶ Zur Cappella di S. Stefano vgl. PERROTTA 1830, S. 16–18; VALLE 1854, S. 345–57; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 580–83.

nach dem Bernardino del Moro für den architektonischen Rahmen der Kapelle – *lo interno e lo esterno della cappella* – zuständig war, ebenfalls dem Sienesen zugeschrieben.⁴⁶⁷

Bereits Leppien hat jedoch darauf hingewiesen, dass beide Grabmäler aufgrund ihrer Architektur und Dekoration vielmehr auf die Werkstatt Tommaso Malvitos schließen ließen. Er vermutete, dass der Entwurf vom Meister selbst stammte, die Ausführung aber von einem seiner Mitarbeiter übernommen wurde.⁴⁶⁸ Tommaso Malvito war zu Beginn des 16. Jh. an vielen prestigeträchtigen Aufträgen in und um Neapel beteiligt, u.a. an der Dekoration des Succorpo im Dom oder, gemeinsam mit anderen Bildhauerwerkstätten, an der Ausführung der Cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara.⁴⁶⁹ Arbeiten für die Familie Orsini, die nach dem Umzug der Pignatelli an die Piazza del Gesù dort ihre direkte Nachbarn waren, sind ebenso dokumentiert wie verschiedene Monumente in S. Domenico Maggiore, wie die Grabmäler des Antonio Rota (Abb. 132) oder des Francesco Carafa (Abb. 133), die als Vergleichsbeispiele für die Zuschreibung herangezogen worden sind.⁴⁷⁰ Dabei wurden Übereinstimmungen hinsichtlich der Sarkophagform sowie der Gestaltung der Lünette und der Effigies festgestellt. Tommaso Malvito starb allerdings bereits 1508 und kann – Aschers Datierung in das erste Jahrzehnt des 16. Jh. folgend – das Pignatelli-Grabmal kaum mehr selbst vollendet haben. Mit Leppien scheint daher die Ausführung des Entwurfs durch einen Mitarbeiter oder durch Tommasos Sohn Giovan Tommaso naheliegend.

Die beiden Grabmäler in S. Maria dei Pignatelli und in S. Domenico Maggiore wären damit die größten Monumente, die der Malvito-Werkstatt zugeordnet werden können. Die Wahl des Künstlers für den Auftrag des Grabmonuments der Pignatelli-Kapelle spricht dabei zunächst für einen generellen Anspruch der Auftraggeber, sich mit den seinerzeit prestigeträchtigsten Auftraggebern und Aufträgen auf eine Stufe zu stellen. Die

⁴⁶⁷ Das Dokument bei FILANGIERI 1883–1891, Bd. 6 (1891), S. 198 (Protokoll des Notars Pietro Cannabario, Jg. 1545–57, Archivio Notarile di Napoli). Eine monografische Studie zum Leben und Werk Bernardino del Moros steht bislang aus, so dass man kaum gesicherte Werke von seiner Hand kennt, die einen stilistischen Vergleich erlauben würden. Dokumentiert ist neben einem Grabmal für Antonio Fiodo in der Olivetaner-Kirche an der Seite von Francesco da Sangallo im Jahr 1540 allein ein Wappen mit den Insignien der Orsini für den Palazzo Gravina zusammen mit Matteo Quaranta im Jahr 1548; FILANGIERI 1883–1891, Bd. 6 (1891), S. 198; vgl. ThB, Bd. 25 (1931), S. 162.

⁴⁶⁸ LEPIEN 1960, Bd. 1, S. 225ff.

⁴⁶⁹ Zu Tommaso Malvito vgl. MUÑOZ1909, S. 55–73, 83–101; CECI 1929, S. 601f; LEPIEN 1960, Bd. 1, S. 157–250; MORISANI 1972, S. 728–35; ABBATE 1992, S. 5–66; SPERANZA 1992, S. 257–78; MIGLIORATO 2000, bes. S. 73–112; MAIETTA 2002, S. 84–103. Zur Autorschaft der Cappella Carafa im Dom von Neapel vgl. STRAZZULLO 1966b, S. 139–60. Zu Malvitos Tätigkeit im Succorpo NORMAN 1986, S. 323–55. Zu Malvitos Anteil an der Ausführung der Cappella Caracciolo BORRELLI 1994, S. 64f.; ABBATE 1999, S. 85–95; BOCK 2001, S. 241–52.

⁴⁷⁰ ASCHER 2000a, S. 115.

nahezu baugleiche Ausführung zweier Monumente in unterschiedlichen Kapellen ist dabei ein bemerkenswerter Umstand, den es im folgenden Kapitel eingehend zu untersuchen gilt.

Vorbild oder Abbild? – Das Grabmal in der Cappella di S. Stefano in S. Domenico Maggiore

Die Existenz des nahezu baugleichen Monuments in der Cappella di S. Stefano in S. Domenico Maggiore wirft zahlreiche Fragen auf. Wie ist das Nebeneinander von zwei in Form, Größe und Dekoration nahezu identischen Grabmälern für unterschiedliche Auftraggeber und an unterschiedlichen Aufstellungsorten zu erklären? In welcher chronologischen Beziehung stehen die beiden Monumente zueinander, lässt sich eines von beiden eindeutig als Vorbild des anderen identifizieren? Nicht zuletzt, in welcher Relation stehen die Auftrag gebenden Familien zueinander?

Auch das Grabmal von S. Domenico Maggiore, das sich an der rechten Seitenwand der Cappella di S. Stefano befindet, umgibt eine komplexe, von Fehldeutungen begleitete Forschungsgeschichte, die Yoni Ascher überzeugend aufgeklärt hat.⁴⁷¹ Demnach handelt es sich bei dem Monument in S. Domenico Maggiore entgegen der seit Galante vorherrschenden Meinung mitnichten um das Grabmal des 1636 verstorbenen Kardinals Filippo Spinelli, auch wenn die von Wappen der Spinelli flankierte Inschrift, die den Namen des Kardinals nennt, dies glauben lässt.⁴⁷² Ein direkter Vergleich der beiden Monumente in S. Domenico Maggiore und S. Maria dei Pignatelli offenbart eindeutig, dass aufgrund der frappierenden Ähnlichkeit beider Grabmäler kaum ein zeitlicher Abstand von rund hundert Jahren anzunehmen ist. Tatsächlich ergänzten die Spinelli, als sie das Patronat der dem hl. Stephan geweihten Kapelle zu Beginn des 17. Jh. von der Familie Carafa übernahmen, ein bereits bestehendes Monument für ihre eigenen Repräsentationszwecke.

⁴⁷¹ ASCHER 2000a, S. 117–24.

⁴⁷² Die Inschrift am Grabmal nennt als Auftraggeber des Monuments Pietro Antonio Spinelli, den Erzbischof von Rossano, der 1636 seinem Onkel, dem Kardinal Filippo Spinelli, das Denkmal setzte. Kardinal Filippo Spinelli starb 1616 in Neapel, begraben wurde er jedoch keineswegs in S. Domenico Maggiore, sondern in der Jesuitenkirche der Unbefleckten Empfängnis, dem heutigen Gesù Nuovo. Dort befindet sich sein Grabmal, das noch in seinem Todesjahr errichtet wurde. Zu Filippo Spinelli vgl. EUBEL, Bd. 4 (1935), S. 7, Sp. 1, Nr. 8; SQUICCIARINI 1999, S. 108f. Zu seinem Grabmal in heutigen Gesù Nuovo vgl. UGHELLI 1717–22, Bd. 1 (1717), Sp. 495 (mit Epitaphtext). Frühere Guiden, darunter PERROTTA 1830, S. 17, unterschieden noch richtig zwischen Inschrift und Monument. Die falsche Identifikation erstmals bei GALANTE 1872, S. 242, der als Autor des Grabmals Girolamo Santacroce nannte.

Für die richtige Identifikation des Grabmals ist die Geschichte des Kapellenpatronats im 16. Jh. relevant. 1499 hatte Alberico Carafa, der erste Principe di Ariano, das Juspatronat von der Familie Sanseverino übernommen.⁴⁷³ 1560 beschrieb De Stefano zwei Grabmäler von Prälaten mit den jeweiligen Inschriften in der Kapelle, ein *sepolchro di marmo* für den *Patriarcha Carafa* sowie eine *sepoltura di marmo al piano al'intrar de la porta con lo ritratto d'un Vescovo*.⁴⁷⁴ D'Engenio Caracciolo und Sarnelli berichteten von zwei Grabmälern mit Statuen in der Kapelle, das eine für den Bischof Diomede, das andere für Bernardino Carafa.⁴⁷⁵ Diomede Carafa, Bischof von Ariano und Kardinal seit 1556, hatte die Kapelle 1546 neu ausstatten lassen, wurde nach seinem Tod jedoch in seiner römischen Titelkirche S. Martino ai Monti begraben.⁴⁷⁶ Bernardino war der vierte Sohn von Alberico Carafa, Bischof von Chieti und Patriarch von Alexandria. Nach Angaben seines Biografen Ughelli verstarb Bernardino 1505, kurz vor der geplanten Berufung zum Erzbischof von Neapel, im Alter von 35 Jahren und wurde in einem *marmoreo tumulo* in S. Domenico Maggiore begraben.⁴⁷⁷ Das Todesjahr Bernardinos entspricht damit dem Datum, das die ursprüngliche, später ersetzte Inschrift am Grabmal angab, die bei De Stefano überliefert ist.⁴⁷⁸ Bei dem von Ughelli beschriebenen Marmorgrab des Bernardino Carafa dürfte es sich demnach sicher um das hier zur Diskussion stehende Wandgrabmal handeln.

⁴⁷³ ALDIMARI 1691, Bd. 2, S. 409; VOLPICELLA 1850, S. 150.

⁴⁷⁴ DE STEFANO 1560, fol. 110r.–v. Er überliefert die heute verlorene Inschrift am Grabmal des Bernardino Carafa: *Ossibus, & memoriae Berardini Carrafae Episcopi & comitis Theatini, Patriarchae Alexandrini, positum Hieronymus Carrafa Fratri unanimi cum lacrimis fecit. Vixit Ann. XXXIII. [...] Fato functus est, Anno salutis Christianae M.D.V.*

⁴⁷⁵ SARNELLI 1685, S. 184f.; D'ENGENIO CARACCIOLO 1623, S. 286.

⁴⁷⁶ UGHELLI 1717–22, Bd. 8 (1721), Sp. 219. Der frühen Beschreibung De Stefanos folgend geht Ascher davon aus, dass Diomedes Grabmal eine einfache Bodenplatte war, von denen Diomede sich bereits zu Lebzeiten mehrere Exemplare hatte anfertigen lassen. Drei Platten haben sich in S. Maria del Parto in Neapel, in der Kathedrale von Ariano sowie in S. Martino ai Monti in Rom erhalten; ASCHER 2000a, S. 122.

⁴⁷⁷ UGHELLI 1717–22, Bd. 6 (1720), Sp. 152: *Mortuus est Neapoli [...] mense Maio 1505, sepultus in Ecclesia S. Dominici, nobili marmoreo tumulo*. Die Inschrift nennt Geronimo Carafa als Stifter des Grabmals.

⁴⁷⁸ ASCHER 2000a, S. 123; DE STEFANO 1560, fol. 110v. THOENES 1971, S. 96, datierte das Grabmal zwar in die Jahre 1544–46, hinterfragt jedoch nicht das Verhältnis von Grabmal und Inschrift und nennt als Verstorbenen Filippo Spinelli. LEPPINI 1960, S. 225ff., datierte aufgrund einer stilistischen Analyse um 1505.

Die Konkurrenz der Familien Pignatelli und Carafa

Die neue Datierung des Grabmals von S. Domenico Maggiore verändert auch die Chronologie der beiden Monumente. Ging man bislang davon aus, das als Carafa-Grabmal identifizierte Monument sei deutlich nach jenem für Carlo Pignatelli gefertigt worden, so spricht nun vieles für eine umgekehrte Reihenfolge.⁴⁷⁹ Denn auch wenn beide Familien dem alten neapolitanischen Adel angehörten, scheinen die Pignatelli zu Beginn des 16. Jh. allen Grund gehabt zu haben, sich an den Repräsentationsstrategien der Carafa zu orientieren, die ihnen zu dieser Zeit in vieler Hinsicht überlegen waren.

Schon seit dem frühen 13. Jh. waren die Familien durch Heiratsallianzen miteinander verwandt. Beide Familien waren direkte Nachbarn auf der Insula oberhalb der Piazza Nilo, seit die Pignatelli um die Mitte des 15. Jh. einen Teil ihres Grundstücks an die Carafa verkauft hatten, die dort ihren repräsentativen Palast mit dem Zugang von der Piazza S. Domenico erbauten.⁴⁸⁰ Doch nicht nur in Neapel, sondern auch in Kalabrien gab es nachbarschaftliche Beziehungen zwischen den Carafa und den Pignatelli. Und ebendiese mögen den konkreten Anlass für eine öffentliche Austragung der Konkurrenz beider Familien geliefert haben. 1494 hatte Ettore Pignatelli die Ländereien von Montecalvo und Corsano von Alfonso II. erworben, die nach dem Aufstand der Feudalbarone gegen Ferrante I. von den Sforza konfisziert worden waren. Als Alberico Carafa, dem das benachbarte Ariano gehörte, Widerspruch gegen den Verkauf einlegte, erklärte Federico von Aragon 1501 den Verkauf an die Pignatelli als gegenstandslos und sprach die besagten Gebiete den Carafa zu.⁴⁸¹ In diesem „Rückzieher“ des Königs wird der immense Einfluss der Carafa mehr als deutlich. Zwar entschädigte der König Ettore, der mittlerweile zu einem wichtigen Vertrauten am königlichen Hof geworden war, indem er ihm die Ländereien von Borrello und Monteleone überließ, doch wird die „Niederlage“ gegen die Carafa dennoch einigen Unmut bei den Pignatelli hinterlassen haben.⁴⁸² Als Ettore 1506 schließlich der Titel des Duca di Monteleone verliehen wurde, mag dies der Zeitpunkt für eine späte Genugtuung gewesen sein: Durch die Errichtung des Grabmals

⁴⁷⁹ So beispielsweise PANE 1975–1977, Bd. 2 (1975), S. 173, Anm. 44.

⁴⁸⁰ 1448 sind entsprechende Bautätigkeiten im Innenhof der Insel dokumentiert; Vgl. DI STEFANO/SANTORO 1962, Anm. 191. Dabei grenzte der Garten des Palazzo Pignatelli unmittelbar an den Besitz der Carafa: *per una convenzione fra Tomasello Carafa e don Carlo Pignatelli che una finestra dei Carafa avesse dovuto restar con esser lecito a don Carlo di alzare il muro del suo giardino in altri palmi cinque*; ASN, Archivio Pignatelli, Pergamene, Istr. 102, Notaio Nicola Marino de Mercurio, 21. August 1448.

⁴⁸¹ Vgl. RICCA 1859–79, Bd. 3 (1865), S. 20.

⁴⁸² Vgl. NOACK 1911, S. 19, Anm. 77.

für seinen Vater nach dem Vorbild des Carafa-Monuments konnte er die eigene Familie in Neapel als ebenbürtig mit der mächtigen Nachbarfamilie repräsentieren.

Dies hatte auch in Neapel einen weiteren Nutzen, denn nicht nur auf baronaler Ebene waren die Carafa den Pignatelli weit voraus. 1458 war Oliviero Carafa zum Erzbischof von Neapel ernannt worden und hatte damit eine Folge neapolitanischer Erzbischöfe aus der Familie Carafa initiiert, die bis zur Mitte des 16. Jh. nicht unterbrochen werden sollte.⁴⁸³ Sein Einfluss an der römischen Kurie spiegelt sich in seinen Initiativen als Stifter und Auftraggeber nicht nur in Rom, wo er die von Filippo Lippi freskierte Kapelle in S. Maria sopra Minerva stiftete, sondern auch in Neapel wider.⁴⁸⁴ In seiner Heimatstadt ließ er den Succorpo des Doms als Grabkapelle für seine Familie umgestalten und stiftete die umfassende Stuckausstattung, an der u.a. Tommaso Malvito und seine Werkstatt beteiligt waren.⁴⁸⁵ Oliviero war es auch, der seinem Vetter Bernardino, dem das für das Pignatelli-Grabmal offenbar vorbildhafte Monument in S. Domenico Maggiore gewidmet ist, den Einstieg in die kirchliche Laufbahn ebnete und später Papst Julius II. überzeugte, seinen Protegé zum Erzbischof von Neapel zu ernennen. Es verwundert daher kaum, dass die Carafa für das Grabmal des Bernardino mit Tommaso Malvito den Künstler beauftragten, der schon von dem wichtigsten Förderer des Verstorbenen bevorzugt worden war.

Die Pignatelli reihten sich in diese Repräsentationskette ein und trugen damit die Konkurrenz der beiden Nachbarfamilien öffentlich aus. Gleichzeitig musste den Pignatelli jedoch bewusst sein, dass eine Allianz mit den Carafa durchaus von Nutzen sein konnte, um sich ebenso wie diese in Rom zu etablieren. Nicht zuletzt aus diesem Grund stimmte Ettore wohl im Jahr 1509 – trotz der Zwistigkeiten zwischen den Familien um die Ländereien in Kalabrien – der Heirat seines Sohnes Camillo mit Giulia Carafa zu.⁴⁸⁶ Den Pignatelli sollte der Weg nach Rom bis auf weiteres dennoch verwehrt bleiben. Erst 1589, nachdem Camillo Pignatelli in die römische Adelsfamilie Colonna eingeheiratet hatte, wurde dessen Sohn Ettore III. in der vierten Generation nach dem

⁴⁸³ Oliviero Carafa (1458–1484), Alessandro Carafa (1484–1503), Bernardino Carafa (1503–1505), Vincenzo Carafa (1505–1540), Francesco Carafa (1540–1544); vgl. DBI, Bd. 19 (1976), S. 472, 588–96, 612.

⁴⁸⁴ Zu Filippino Lippi in der Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva COLIVA 1997, S. 148–53; COLIVA 1989, S. 169–84; VITIELLO 2003.

⁴⁸⁵ Zum Succorpo vgl. S. 140, Anm. 469. Fragwürdig erscheint in diesem Zusammenhang, ob die Dekoration des Succorpo, wo ebenfalls auf Figuren in den Nischen der Wandvorlagen verzichtet wurde, vorbildhaft für das Grabmal in S. Domenico gewesen sein könnte.

⁴⁸⁶ Vgl. Anhang A.2.

Stifter unseres Grabmals offiziell als Mitglied in die Liste des römischen Patriziats aufgenommen.⁴⁸⁷

Trotz allem hinterlässt die frappierende Ähnlichkeit der Monumente Carafa und Pignatelli in Form und Größe abschließend eine gewisse Ungläubigkeit darüber, ob diese tatsächlich weitgehend unabhängig voneinander, von unterschiedlichen Auftraggebern für unterschiedliche Aufstellungsorte, konzipiert worden sein sollen. Zwar ist ihre Symmetrie seitenverkehrt, doch entspricht genau diese Tatsache um so mehr der Vorstellung, die Grabmäler hätten ursprünglich als sich gegenüberliegende Pendants in derselben Kapelle geplant gewesen sein können. Dabei spräche vieles für die Carafa als Auftraggeber für beide Monumente, denn einerseits sind sie zumindest durch die Inschrift bei De Stefano als Auftraggeber 1505 überliefert, und andererseits hatten sie bereits um 1470 ebenfalls in S. Domenico Maggiore ein ganz ähnliches, sich gegenüber liegendes Ensemble mit den Grabmalen des Diomede und des Francesco Carafa in der Cappella del Crocifisso erbauen lassen.⁴⁸⁸ Eine Diskussion, warum und auf welchem Wege die Pignatelli in den Besitz eines der beiden Monumenten hätten gelangen können, das sie in diesem Fall nachträglich mit einer neuen Inschrift hätten versehen müssen, ist jedoch nicht gegeben, solange konkrete Auftragsdokumente für die Monumente fehlen. Bei heutigem Forschungsstand kann das nach dem Vorbild des Carafa-Grabmals entstandene Pignatelli-Monument als eines der auffälligsten neapolitanischen Beispiele für eine im Rahmen einer Kapellenausstattung öffentlich ausgetragenen Konkurrenz zweier Familien gelten, die allerdings weniger ein Überflügeln als vielmehr eine Gleichstellung zum Ziel hatte.

3.3. Eine Grabkapelle für Caterina Pignatelli?

An der rechten Seitenwand von S. Maria dei Pignatelli öffnet sich eine triumphbogenartige Fassade in eine reich dekorierte Seitenkapelle über ovalem Grundriss (Abb. 134). Darin befanden sich die leicht unterlebensgroße Gruppe einer Madonna mit Kind sowie eine weibliche, auf einen Sarkophag gebettete Grabfigur.⁴⁸⁹

Auch die Seitenkapelle hat bislang kaum das Interesse der Forschung geweckt. In den frühen Guiden größtenteils gänzlich unerwähnt, ist die figürliche Ausstattung der Kapelle

⁴⁸⁷ Camillo I. (gest. 1583) heiratete 1559 Girolama Colonna, die Tochter Ascanio Colonnas, dem Grafen von Tagliacozzo, der *Gran Connestabile del Regno di Napoli* war und im römischen, venetianischen und neapolitanischen Adelsregister geführt wurde; vgl. Anhang A.2.

⁴⁸⁸ Zur Cappella del Crocifisso CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3 (1858), S. 518f.; PERROTTA 1830, S. 47–56; VALLE 1854, S. 142–98.

⁴⁸⁹ Beide Figuren befinden sich heute im Museum von Capodimonte.

erst in den letzten Jahren nicht zuletzt durch ihre neuerliche öffentliche Präsentation im Museum von Capodimonte deutlicher in das Bewusstsein der Forschung gelangt.⁴⁹⁰ Während Claudia Palazzolo Olivares und Riccardo Naldi sich vor allem mit der Zuschreibungsfrage der Figuren beschäftigten, hat Yoni Ascher jüngst eine Analyse des Gesamtensembles unter Einbezug der Kapellengeschichte vorgelegt.⁴⁹¹ Im folgenden Kapitel werden Architektur, Dekoration sowie die beiden Figurengruppen zunächst einzeln vorgestellt und anschließend in ihren historischen Kontext eingeordnet.

Die Kapelle und ihre Skulpturen

Der Kapellenfassade liegt das Motiv eines Triumphbogens zugrunde. Zwei massiven Türpfeilern, die über einem mehrfach abgestuften, doppelten Kämpfer einen *Arco a tutto sesto* tragen, sind je zwei schlanke, kannellierte Säulen mit korinthischen Kapitellen sowie an den Innenseiten reich dekorierte Lisenen vorgeblendet (Abb. 135). Das paarweise Stützenmotiv wird in der Attikazone des Portals, zu Seiten des Bogens, durch je ein karyatidenhaftes Figurenpaar aufgenommen, einen Mann und eine Frau, die ein reich geschmücktes Gebälk tragen (Abb. 136, 137). Das Gebälk setzt sich aus einem mit Grottesken verzierten Fries zwischen mehrfach gestuften, von Perlstäben und einem Zahnschnitt geschmückten Faszien zusammen. In die Bogenzwickel sind geflügelte Viktorien einbeschrieben, die das Familiensymbol, die *pignatta*, präsentieren (Abb. 138).

Die gerundete Innenwand der Kapelle ist durch ebenfalls kannellierte, korinthische Säulenvorlagen in drei Kompartimente untergliedert. Während sich im Zentrum, dem Eingangportal gegenüber, eine exedrenförmige Nische öffnet, sind rechts und links davon flache Nischen ausgespart, deren Rückwände vollständig mit dem Familienwappen im Stuckrelief ausgefüllt sind (Abb. 139). Die Kapelle ist mit einer flach gewölbten, dreiviertelkreisförmigen Kuppel gedeckt, die ebenfalls mit einem Stuckrelief geschmückt ist (Abb. 140). Drei konzentrische Kreisbahnen sind um das zentrale Motiv im Scheitel des Gewölbes gelegt, das erneut das Wappen der Pignatelli in einem Lorbeerkranz zeigt. Jede Kreisbahn ist in dreizehn rhombenförmige, von einem Perlstabmotiv gerahmte Bildfelder unterteilt, von denen keines dem anderen gleicht. Während die Bildfelder der inneren Kreisbahn mit floralen Motiven geschmückt sind, kommen in der mittleren Kreisbahn zusätzlich Grotteskenmotive vor. In den Bildfeldern der äußeren Kreisbahn

⁴⁹⁰ NALDI 2002, 174ff.; ASCHER 2006, S. 145–68. Für die Zusendung des Manuskripts bereits vor der Publikation gilt Yoni Ascher mein herzlicher Dank.

⁴⁹¹ PALAZZOLO OLIVARES 1994. Ich danke Claudia Palazzolo Olivares für die Bereitstellung ihrer bislang unveröffentlichten Studie.

folgen auf Rosetten paarweise geflügelte Drachen, Greifen, aufsteigende Pferde sowie erneut das Motiv der drei Töpfe als Symbol der Familie.

In der dem Kapelleneingang gegenüberliegenden Mittelnische befand sich die Gruppe der Madonna mit dem Christusknaben (Abb. 141, 142), die, wie einem Inventar aus dem Jahr 1728 zu entnehmen ist, ursprünglich auf einem bis 1975 *in situ* erhaltenen Buntmarmoraltar aufgestellt war.⁴⁹² Die Marmorgruppe misst eine Höhe von 129 cm, ihre Rückseite ist weitgehend unbearbeitet. Die Madonnenfigur steht im Kontrapost, das rechte Bein nach vorn gestellt, ihr linkes Knie zeichnet sich deutlich unter ihrem Gewand ab. Ihr Kopf ist leicht nach rechts gewendet, ihr flächiges Gesicht mit hohen Wangenknochen und einer zierlichen Nase wirkt durch die halb geschlossenen Augenlider und unmerklich zusammengezogenen Brauen auf eine entrückte Weise gleichzeitig unberührt und leidend. Die Figur ist mit einem dünnen Untergewand, das unter der Brust gegürtet ist, sowie einem Mantel aus festerem Stoff bekleidet, der in schweren Falten bis auf den Boden reicht. Der Mantel ist bis über den Kopf gezogen und lässt nur den in der Mitte gescheitelten Haaransatz frei. Mit ihrer linken Hand stützt die Madonna den linken Fuß des Christusknaben, der neben ihr auf einem knapp hüfthohen Podest angeordnet ist. Der Knabe lehnt sich mit dem angewinkelten linken Arm gegen den Oberkörper seiner Mutter und hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben.

Auf der linken Seite der Kapelle, unter dem Wappenrelief, war ursprünglich das Grabmal einer Frau aufgestellt, bei dem eine weibliche Grabfigur auf einer Bank ruhte, die von zwei Greifen getragen wurde (Abb. 143–145).⁴⁹³ Mit ausgestreckten Beinen und aufgerichtetem Oberkörper ist die Figur auf den rechten Ellbogen aufgestützt. Ihre zierlichen Hände halten ein aufgeschlagenes Buch, dessen Einband mit einer Blume und zahlreichen Nieten versehen ist. Aus halbgeschlossenen Augen scheint der Blick der Figur über die Seiten des Buches hinweg zu gleiten und über deren Inhalt zu reflektieren. Die Figur trägt ein weites, zweiteiliges Witwengewand von glattem Stoff, das sich deutlich vom floralen Muster des Brokatbezugs abhebt, der den Sarkophag sowie ein mit Troddeln versehenes Kissen bedeckt, auf dem die Figur ruht. In weichen, großen Schwüngen fällt der Stoff des Gewandes über ihren Körper und ist locker so um ihren Kopf geschlungen, dass er die Haare gänzlich bedeckt.

Dem Grabmal gegenüber, auf der rechten Seite der Kapelle, war eine einfache Marmorbank aufgestellt. Hier konnte der Gläubige Platz nehmen und der im Grabmal

⁴⁹² ASN, Archivio Pignatelli Aragona Cortes, scanzia 47; zit. nach OLIVARES PALAZZOLO 1994, S. 4.

⁴⁹³ Museo e Gallerie di Capodimonte, Marmor, 69 x 152 cm.

dargestellten Verstorbenen gedenken. Die Ausstattung der Kapelle vermittelt einen stark meditativen Charakter, die Figuren sind auf engem Raum direkt aufeinander bezogen und so auf die Architektur und die Dekoration der Kapelle abgestimmt, dass für die Kapellenausstattung möglicherweise ein Gesamtentwurf von der Hand eines Künstlers vorlag.

Datierung und Zuschreibung der Kapellenausstattung

Die Quellen liefern keine Informationen über die Baugeschichte der Kapelle und die ausführenden Künstler. Einen ersten Anhaltspunkt für die Datierung der Kapelle bildet die Identifikation und Einordnung des Fassadentyps. Kapellenfassaden in Form eines Triumphbogens waren besonders im ersten Viertel des 16. Jh. nicht nur in Neapel, sondern auch in Rom beliebt. Beispiele für entsprechende Anlagen sind in Neapel die Kapellen Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara (ab 1513) und Del Doce in S. Domenico Maggiore (1524–25) sowie in Rom Baldassare Peruzzis Cesi-Kapelle in S. Maria della Pace (Entwurf um 1520), deren Dekoration mit Hermen und Grottesken der Gestaltung der Pignatelli-Fassade ähnlich ist.⁴⁹⁴ Auf die Vorbildhaftigkeit der Cappella Caracciolo, die in ihrer generellen Raumdisposition als Seitenkapelle über rundem Grundriss mit einer reich dekorierten Triumphbogenfassade vielfältige Übereinstimmungen mit der Pignatelli-Kapelle aufweist, ist in der Vergangenheit mehrfach hingewiesen worden.⁴⁹⁵ Sie wird uns im Folgenden noch ausführlicher beschäftigen. Zwar ist auch die Autorschaft der Cappella Caracciolo umstritten, doch lassen sich die Forschungsergebnisse dahingehend zusammenfassen, dass es sich bei diesem Projekt um eine gemeinschaftliche Arbeit verschiedener Werkstätten spanischer und lombardischer Tradition gehandelt haben muss.⁴⁹⁶ Konkret werden hier die Spanier Bartolomeo Ordoñez und Diego de Siloé sowie der aus der Lombardei stammende Tommaso Malvito genannt, der Autor der Grabmonumente für Bernardino Carafa und Carlo Pignatelli.⁴⁹⁷

Francesco Abbate hat den Skulpturenschmuck der Cappella Pignatelli erstmals in die kunsthistorische Diskussion eingebracht, als er sie im Rahmen einer stilistischen Analyse

⁴⁹⁴ Zur Datierung der Cappella del Doce NALDI 1998, S. 174. Zur Cesi-Kapelle FROMMEL 1963, S. 144–48.

⁴⁹⁵ PALAZZOLO OLIVARES 1994, S. 7.

⁴⁹⁶ MIGLIACCIO 1994, S. 31.

⁴⁹⁷ NICHOLS 1988, S. 91–134; ABBATE 1989, S. 362–66; Für eine Beteiligung der Werkstatt Malvitos spricht, dass dieser 1517 mit der Konstruktion einer Kapelle für die Familie De Cuncto in S. Maria delle Grazie a Caponapoli beauftragte worden war, und im Vertrag ausdrücklich Marmor von vergleichbarer Qualität gewünscht wurde, wie er in der Cappella Caracciolo verwendet worden war. FILANGIERI DI SATRIANO 1883–1891, Bd. 4 (1888), S. 351.

Bartolomeo Ordoñez zuschrieb, *per quell'aspetto ancora dolcemente lauranesco, nell'ovale finissimo e sottilmente aristocratico dei volti, ma già ben oltre l'astrazione distaccata dell'ultimo Laurana*.⁴⁹⁸ Besonders die Madonna mit Kind wird man auf den ersten Blick den Madonnengruppen Francesco Lauranas in Neapel (Portal der Cappella S. Barbara im Castel Nuovo, um 1474, Abb. 146) und Sizilien (Kathedrale von Palermo, SS. Annunziata in Trapani, um 1469) zuordnen wollen, entspricht sie dem von Laurana in fast monopolistischer Manier produzierten Typus doch vollkommen, auf den an anderer Stelle noch zurückzukommen sein wird. In der Tat weist der Gesichtsausdruck der Madonna jene flächige, entrückt-abstrahierte Ausformung auf, die vor allem Lauranas Porträtbüsten mit dem Eindruck einer unpersönlichen Strenge auszeichnete.⁴⁹⁹ Abbate bemerkte jedoch, dass sowohl die Gesichtszüge als auch die Draperie der Madonna Pignatelli deutlich weichere Züge zeigen und der über den Kopf gezogene Mantel nicht mehr wie eine Kappe auf dem Haar lastet, sondern unmerklich die Wangen umspielt und in bauschigen Falten auf den Arm hinunter gleitet. Diese Merkmale stellte er übereinstimmend bei verschiedenen Werken des spanischen Bildhauers Bartolomeo Ordoñez' fest, wie z.B. bei einer hölzernen Madonnenfigur in Sassano oder der Madonnengruppe der Kathedrale in Zamora (Spanien) (Abb. 147). Wie zuvor bereits Bologna sprach sich dagegen jüngst Ascher für eine Zuschreibung der Figuren an Diego de Siloé aus, der, ebenfalls aus Burgos stammend, seine Karriere zwischen 1510 und 1515 als Mitarbeiter in Ordoñez' Werkstatt begonnen hatte.⁵⁰⁰ Allen bisherigen Zuschreibungen gemeinsam ist damit jedoch grundsätzlich die Auffassung, dass beide Figuren von der Hand desselben Bildhauers aus einer spanischen Werkstatt stammen. Ebendies scheint jedoch in der direkten Gegenüberstellung fraglich, zeigen doch vor allem die Gesichtszüge der Madonna und der Grabfigur eine ganz unterschiedliche Physiognomie (Abb. 148, 149): Die schmale Gesichtsform der Madonna mit halbgeschlossenen, mandelförmigen Augen und einer sehr spitzen Nase steht den Madonnenfiguren Lauranas noch sehr nah, weist aber darüber hinaus, wie Abbate richtig bemerkte, Ähnlichkeiten mit Ordoñez' Figuren auf. Das Gesicht der Grabfigur ist dagegen deutlich voller und stärker akzentuiert: die Augen

⁴⁹⁸ ABBATE 1977, S. 53; ABBATE 1986, S. 30; ABBATE 1992, S. 109f.

⁴⁹⁹ Zum Bildhauer Francesco Laurana CHIARINI 1966; KRUFTH/MALMANGER 1974, S. 9–14; KRUFTH 1995. Über Lauranas Arbeit in der Cappella di S. Barbara informiert GVOZDANOVIC 1975, S. 307–14. Den Typus der Madonna von Trapani untersuchte KRUFTH 1970, S. 297–322. Über Francesco Lauranas Aufenthalt in Frankreich, wo er gemeinsam mit Tommaso Malvito u.a. an der Saint-Lazare-Kapelle in der Kathedrale von Marseille gearbeitet hatte: MOGNETTI 1981, S. 133–83.

⁵⁰⁰ BOLOGNA 1988–89, S. 353–61; ASCHER 2006, S. 149. Naldi stimmte dieser Zuschreibung zu, behielt sich jedoch vor, den Künstler der beiden Skulpturen zunächst als „Maestro della Cappella Pignatelli“ zu bezeichnen, NALDI 2002, S. 174–78. Ebenfalls Naldi präziserte jüngst die Zuschreibung der beiden Greifenkonsolen an Annibale Caccavello; vgl. NALDI 2007, S. 18.

werden von kräftigen Lidern gerahmt, die Augenbrauen treten stärker hervor, die Nase ist runder, der Mund voller. Diese Merkmale finden wir übereinstimmend beispielsweise bei Diego Siloés Madonnenrelief im Neapler Dom (Abb. 150), so dass schließlich ein gemeinsamer Auftrag der beiden Spanier in der Cappella Pignatelli vermutet werden kann.

Die Wege der beiden Bildhauer Bartolomeo Ordoñez (ca. 1460 Burgos – 1520 Carrara) und Diego de Siloé (1495 Burgos – 1563 Granada) kreuzten sich mehrmals sowohl in Spanien als auch in Neapel. Ordoñez war bereits als junger Mann nach Italien gekommen und hatte in Neapel vermutlich eine Lehre bei Domenico Fancelli absolviert, bevor er ab 1515 eine eigene Werkstatt in Barcelona unterhielt, in der Siloé als Lehrling beschäftigt war.⁵⁰¹ Nach einem weiteren Italienaufenthalt im Jahr 1517, von dem Summonte berichtet, dass beide Künstler in der Grabkapelle der Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara arbeiteten, kehrten sie spätestens 1519 nach Spanien zurück und führten dort – scheinbar konkurrenzlos – prestigeträchtige Aufträge für das spanische Königshaus aus. So übernahm Ordoñez nach dem Tod Domenico Fancellis durch die Vermittlung seines wichtigsten Förderers, dem *Contador Mayor* von Kastilien, Alfonso Fonseca, die Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmal des Königspaares Juana und Philip I. für die Königliche Kapelle in Grenada. Ebendort war Siloé 1526 mit zwei knienden Figuren für das Grabmal Ferdinands II. und seiner Frau Isabella beschäftigt, das in seiner Anlage mit dem von Fancelli begonnenen Monument korrespondiert.⁵⁰² Für beide ist – wohl nicht zuletzt aufgrund der guten Auftragslage in Spanien – kein weiterer Aufenthalt in Italien nachgewiesen. Die Gründe dafür, dass sich die beiden spanischen Bildhauer zu Beginn des 16. Jh. in Neapel einer so großen Beliebtheit erfreuten, sind vor allem auf politischer Ebene zu suchen. Nach dem Ende der aragonesischen Monarchie

⁵⁰¹ Zum Bildhauer Bartolomeo Ordoñez vgl. MADURELL MARIMON 1948, S. 365–68; GOMEZ MORENO 1956; MORISANI 1972, S. 735–45. Zu Diego de Siloé vgl. MARÍAS 1996, S. 725–27. Zur Zusammenarbeit Ordonez' und Siloe in Neapel WETHEY 1943, S. 3f.; ABBATE 1986, S. 27–45. Ordoñez erhielt u.a. Aufträge für die Figuren des monumentalen Grabmals im Hospital de la Santa Cruz (1517, heute verloren), sowie von Karl I. für das Chorgestühl der Kathedrale von Barcelona, in dem die Kapitel des Goldenen Vlieses aufbewahrt wurde.

⁵⁰² Deutliche Ähnlichkeiten haben beide Grabmäler zweifellos mit dem Grabmal Fernando de Arces und Catalina de Sosas in der Capilla de los Arces der Kathedrale von Sigüenza sowie in Neapel mit dem hinter dem Altar angeordneten Monument in S. Giacomo dei Spagnoli. Der Typus der Grabmäler mit knienden Grabfiguren entspricht dem des Monuments für Ludovico del Moro und dessen Gattin Isabella d'Este in der Certosa von Pavia (ca. 1497) und kommt häufig an Grabmälern der Habsburger in Spanien (Grabmal des Kardinals Francisco Jimenez de Cisneros in S. Ildefonso/Alcala de Heares; Grabmal Karls V. im Escorial), in Österreich (Grabmal Maximilians I. in Innsbruck) und in Neapel vor, wo er auch von kirchlichen Würdenträgern (Grabfigur Oliviero Carafa, Dom, Succorpo) übernommen wurde.

hatte das spanische Königshaus unter Ferdinand dem Katholischen und dessen vizeköniglichen Vertretern seit 1503 die Herrschaft in Neapel übernommen. Ein Machtwechsel bot bisher benachteiligten Familien immer die Chance zum Aufstieg, und der Weg zu Macht und Einfluss führte nur über die Gunst der neuen Machthaber. Ordoñez und Siloé fanden in Neapel einen reichen Nährboden, denn zweifellos gab es unter den aufstrebenden Aristokraten zahlreiche Auftraggeber, die ihre Wertschätzung und Anerkennung der neuen Herrscher öffentlich zum Ausdruck bringen wollten, indem sie deren Kunstgeschmack adaptierten und Aufträge an die von den Spaniern bevorzugten Künstler vergaben. Dies geschah selbstverständlich nicht ohne den Hintergedanken, im Gegenzug eine Förderung der eigenen politischen Karriere erwarten zu dürfen.

Die Zuschreibung der Figuren an die spanische Werkstatt Ordoñez/Siloé legt damit eine Datierung vor 1519 nahe, als die beiden Künstler Neapel verließen und nach Spanien zurückkehrten. Denkbar ist, dass auch Tommaso Malvito, der in den Jahren zuvor wohl bereits in S. Maria dei Pignatelli mit der Ausführung des monumentalen Wandgrabmals beschäftigt war, an der Dekoration der Kapelle beteiligt war, so dass in der Cappella Pignatelli ein ähnlicher Künstlerkreis wie bei der Ausführung der Cappella Caracciolo di Vico zusammen gearbeitet haben könnte. Studiert man die zeitgenössischen Quellen, so fällt auf, dass die runde Seitenkapelle und ihre Ausstattung weder in einem Inventar aus dem Jahre 1643 noch in den einschlägigen Guiden des 17. und frühen 18. Jh. erwähnt wurden.⁵⁰³ Erst 1728 ist die Kapelle in einem Inventar der Kirchengenausstattung aufgeführt.⁵⁰⁴ Nun ist es denkbar, dass die Seitenkapelle zuvor nicht zugänglich, möglicherweise auch bereits – z.B. infolge des Erdbebens von 1688 – in großen Teilen zerstört war. Dennoch hätte man in diesem Fall zumindest den Hinweis auf ihre Existenz erwarten können. Ascher stellte fest, dass es in Neapel eine durchaus verbreitete Praxis war, vollständige Kapellen von ihrem ursprünglichen Standort an einen anderen Ort zu versetzen und vermutet, dass auch die Pignatelli-Kapelle an anderer Stelle erbaut und erst zu einem späteren Zeitpunkt in den Bau an der Piazza Nilo eingesetzt worden sein könnte.⁵⁰⁵ Der heutige Baubefund lässt eine solche Translokation der Pignatelli-Kapelle,

⁵⁰³ Weder D'Engenio noch Celano, der seine Beschreibung offenbar aus der unmittelbaren Begutachtung vor Ort geschöpft hat, da er zusätzlich zu den Informationen, die bereits D'Engenio vor ihm geliefert hatte, auch die Inschrift im Boden vor dem Hauptaltar der Kapelle nennt, weder Sarnelli noch Parrino verweisen auf die prominente Kapelle, deren Fassade immerhin fast die gesamte rechte Seitenwand der kleinen Kirche einnimmt.

⁵⁰⁴ ASN, Archivio Pignatelli, Scanzia 47, Inventar 1728; vgl. ASCHER 2006, S. 154, Anm. 27.

⁵⁰⁵ ASCHER 2000b, 190–209; ASCHER 2006, S. 154, Anm. 28, 29. Als Beispiel dafür nennt er u.a. die Kapelle der Familie Di Sangro, die einst in S. Maria la Nova erbaut, später jedoch in die Capella del Crocifisso in S. Domenico Maggiore versetzt worden war.

die vor 1728 (Inventar) hätte erfolgt sein müssen, durchaus möglich erscheinen. Deutlich gebrochen erscheinen die Baunähte an den Außenkanten der Fassade sowie an den Übergängen des Gewölbes zur Innenseite der Kapellenwand (Abb. 151, 152). Die äußere Verschalung der Kapelle erscheint als Fremdkörper in dem sich anschließenden Hohlraum der Kapellenwand (Abb. 153). Nehmen wir nach den vorausgehenden Überlegungen zur Datierung der Kapelle das zweite Jahrzehnt des 16. Jh. als Bauzeit an, so ist festzustellen, dass dies dem Zeitraum entspricht, als der Familienpalast an der Piazza del Gesù (ab 1510) neu erbaut wurde. Für einen Palast dieser Größe war es seinerzeit nicht ungewöhnlich, dort eine separate Palastkapelle zu integrieren, die auch Grabmale enthalten konnte.⁵⁰⁶ Auch im Palast der Pignatelli im kalabrischen Monteleone, heute Vibo Valentia, gab es eine Kapelle, die offenbar als Grablege der Familie genutzt wurde.⁵⁰⁷ Die gleichzeitige Renovierung des Palastes an der Piazza Gesù und der Familienkapelle an der Piazza Nilo zu Beginn des 18. Jh. könnte möglicherweise den Rahmen für eine Umsetzung der Seitenkapelle geboten haben, die kurze Zeit später erstmals in dem Inventar an ihrem heutigen Ort erwähnt wurde.

Zur Ikonografie des Grabmals: Die Identifikation der Verstorbenen

Wann immer die Seitenkapelle nach S. Maria dei Pignatelli gelangte, ob sie bereits an ihrem heutigen Standort erbaut wurde oder erst im Nachhinein dorthin versetzt wurde, eine Datierung der Figuren in das zweite Jahrzehnt des 16. Jh. lässt als Auftraggeber der Kapelle abermals Ettore Pignatelli vermuten, der bereits das Wandgrabmal für seinen Vater Carlo hatte errichten lassen. Doch wem wurde die Ehre einer so exklusiven Stiftung wie der Seitenkapelle in S. Maria dei Pignatelli zuteil und warum?

So, wie sich uns die Rekonstruktion des ursprünglichen Ensembles darstellt, beherbergte die Seitenkapelle in der Cappella Pignatelli nur dieses eine Frauengrabmal, das damit eine herausgehobene Stellung einnahm. Die Kapelle bildet in mehrerer Hinsicht ein bemerkenswertes Beispiel cinquecentesker Repräsentation, wobei die exponierte Memoria einer weiblichen Verstorbenen der wohl außergewöhnlichste Aspekt ist. Zwar gibt es zahlreiche Beispiele für Frauengrabmäler in dieser Zeit, doch wurden diese – im grundlegenden Unterschied zu unserem Beispiel – meist nur als Pendant zu dem Grabmal des entsprechenden Ehegatten errichtet. Seit den 70er Jahren des 15. Jh. hatte

⁵⁰⁶ Wie z.B. im Palast der Familie Fieramosca in Capua, in dem eine Kapelle sowie das Grabmal des Familienoberhauptes Rinaldo Fieramosca enthalten waren; vgl. ASCHER 2000a, Anm. 29.

⁵⁰⁷ Zu Monteleone vgl. GIUSTINIANI 1803, Bd. 6, S. 92. Es sind keine Grabmäler in der Kirche dokumentiert.

sich ein Typus entwickelt, der die Effigies der Ehefrau im Relief auf der Front des Sarkophags abbildete, auf dem die vollpastische Figur des Ehemanns angeordnet war. Das Phänomen der Ehegrabmäler hat Tanja Michalsky untersucht und dabei die Bedeutung der genealogischen Repräsentation besonders hervorgehoben: Durch die Errichtung eines Grabmals für die Ehefrau konnte man den eigenen Stammbaum mit deren zumeist gleichwertigem, wenn nicht sogar bedeutenderen Familiennamen anreichern.⁵⁰⁸ Beispiele für diesen patriarchalen Grabmalstypus sind die Grabmäler der Eheleute D'Alagno in S. Domenico Maggiore (1477, Abb. 154) und Baratuccio in Monteoliveto (1564, Abb. 155).⁵⁰⁹

Frauengrabmäler, die für sich stehen, sind dagegen weitaus seltener, und vergleichbare Beispiele sucht man zu Beginn des 16. Jh. zumindest in Venedig, Florenz und Rom vergebens.⁵¹⁰ In Neapel jedoch liegt der Fall anders. Monumentale Grabmäler für Frauen sind hier schon im 14. und 15. Jh. keine Seltenheit, man denke dabei beispielsweise an die Denkmäler der Maria di Valois in S. Chiara und der Caterina von Durazzo in S. Lorenzo Maggiore. Bei fast allen Beispielen handelt es sich allerdings ausschließlich um Mitglieder der königlichen Familie.⁵¹¹ Ebenso erhielten unverheiratete Kirchenfrauen von hohem Rang häufig ein Einzelgrabmal, das dann allerdings meist in der Kirche ihres Ordens errichtet wurde. Die klare Ausnahme bilden Einzelmonumente von Frauen, die keiner der beiden Gruppen zuzuordnen sind, wie das Grabmal der Caterina della Ratta in S. Francesco delle Monache (nach 1511, Abb. 156) oder das heute verlorene Grabmal der Antonia Gaudina in S. Chiara (um 1530, Abb. 157), die kurz vor ihrer Hochzeit in noch jungem Alter verstarb. Das Grabmal Della Ratta stellt das vielleicht einzige, wirklich vergleichbare, private Einzelmonument für eine Frau in dieser Zeit dar und weist Gemeinsamkeiten bezüglich der historischen Hintergründe mit dem Grabmal Pignatelli

⁵⁰⁸ Vgl. MICHALSKY 2005, S. 73–91.

⁵⁰⁹ Weitere Beispiele sind sowie die aus der Werkstatt der Malvito stammenden Monumente Vitagliano im Kreuzgang von S. Maria la Nova (1536) und De Cuncto in S. Maria delle Grazie a Caponapoli (ca. 1520). Zum Grabmal De Cuncto in S. Maria delle Grazie BERNICH 1905, S. 151–53. Ähnlichkeiten mit einem Ehefrauenrelief weist das Grabmal der Porzia Tomacelli, das später in die Wand des Kreuzgartens von S. Maria la Nova eingesetzt wurde.

⁵¹⁰ Vereinzelt Beispiele für Frauengrabmäler im 15. Jh. findet man außerhalb der Metropolen, so z.B. das Monument der Ilaria del Carretto von Jacopo della Quercia in der Kathedrale von Lucca (1406), das Grabmal der Barbara Manfredi von Francesco di Simone Ferrucci in der Kirche S. Biagio in Forlì (1466), das Grabmal der Medea Colleoni von Giovan Antonio Amadeo in der Familienkapelle in Bergamo (1470–73) und das der Maria Pereira Camponeschi und ihres Kindes von Silvestro dell'Aquila, in S. Bernardino von Aquila (1490); vgl. ASCHER 2006, S. 145, Anm. 1.

⁵¹¹ Wie z.B. das Grabmal der Maria d'Aragona Piccolomini, der Tochter König Ferrantes, in S. Anna dei Lombardi.

auf, auf die im Folgenden noch zurückzukommen sein wird.⁵¹² Die exponierte Repräsentation einer Ehefrau war also im privaten Kontext zweifellos ungewöhnlich, und dies umso mehr in einer Familie wie den Pignatelli, in der weibliche Nachfahren von der Erbfolge ausgeschlossen waren. Wer also war die Verstorbene der Pignatelli-Kapelle und warum wurde ihr eine derartige Wertschätzung zuteil?

Palazzolo Olivares hat in ihrer 1994 an der Universität von Neapel eingereichten Tesi di Laurea die Hypothese aufgestellt, bei der Verstorbenen handele es sich um Caterina Pignatelli, der Schwester Ettore, des ersten Duca di Monteleone. Sie folgert dies aus einem Dokument, aus dem die Stiftung einer täglichen Messe zu Ehren Caterinas durch ihren Bruder Ettore im Jahr 1516 hervorgeht.⁵¹³ Caterina, die älteste Tochter Carlo Pignatellis und Marcella Offieris, heiratete 1469 Onorato Caetani dell'Aquila d'Aragon, der in erster Ehe mit Francesca di Capua vermählt war.⁵¹⁴ Onorato, der sechste Conte di Fondi, musste aufgrund seines fortgeschrittenen Alters zwar nicht als idealer Ehemann für die Pignatelli-Tochter gelten, doch war der Bräutigam einer der wohlhabendsten Adeligen des Regno und verfügte über große und ertragreiche Ländereien im südlichen Latium.⁵¹⁵ Während einige Quellen auf eine langjährige Freundschaft zwischen Onorato und Caterinas Vater Carlo hinweisen, war Ammirato zufolge vielmehr ausschlaggebend für die Verbindung, dass Onorato im Falle einer Hochzeit den Bruder der Braut, Ettore Pignatelli, am neapolitanischen Königshof einzuführen versprochen hatte. Und ebendies war, was die Pignatelli dringend benötigten. Schließlich war Onorato seiner jungen Gemahlin aber offenbar mit großer Hingabe zugetan. Seine Verehrung und Dankbarkeit spiegelte sich u.a. darin wieder, dass er nach der Heirat die Namenspatronin seiner Ehefrau, die hl. Katharina von Alexandrien, in die Riege der Familienheiligen der Caetani aufnahm.⁵¹⁶

⁵¹² Zum Grabmal der Antonia Gaudina RICCI 1895, S. 83–85. Zum Grabmal der Caterina della Ratta ASCHER 1995, S. 11–18.

⁵¹³ ...*il fu D. Ettore Pignatelli conte di Monteleone ed Erede e fratello della fu Caterina Pignatelli contessa di Fondi a 4 luglio 1516 per notar Gio. Antonio Malfitano di Napoli cedette alla Chiesa di S. Maria dei Pignatelli sita sulla piazza di Nilo in Napoli un fondaco alla Vitriera del valore di ducati 300 vendente annui ducati 15 per l'adempimento di legato di simil valore alla detta chiesa lasciato dalla nominata contessa di Fondi per l'adempimento di una messa quotidiana perpetua.* zit. nach PALAZZOLO OLIVARES 1994, Post scriptum.

⁵¹⁴ AMMIRATO 1651, Bd. 2, S. 226f.

⁵¹⁵ Zu Onorato Caetani CAETANI 1927, Bd. 1.2, S. 160–86. Onorato hatte um 1450 die Erlaubnis erwirkt, den Familiennamen Caetani dell'Aquila aufgrund einer nachweislichen Verwandtschaft mit dem aragonesischen Königshaus um den Zusatz „d'Aragona“ erweitern zu dürfen. Über die Besitztümer Onoratos informiert das *Inventarium Honorati Gayetani* aus dem Jahr 1491, in dem große Mengen an Gold und Silbermünzen, kostbare Teppiche und Stoffe aufgeführt werden. Über Fondi: FONDI 1981; CARNEVALE 1994.

⁵¹⁶ ASCHER 2006, S. 158. Diese Verehrung spiegelt sich in verschiedenen Kirchen wieder: So zeigt z.B. die Lünette über dem Portal von S. Maria Assunta die stehende Figur der hl. Katharina.

Als Onorato Caetani 1491 starb, hinterließ er seiner Witwe Caterina einen Teil des Grundbesitzes, den sie noch zu Lebzeiten ihrem Bruder Ettore überschrieb und damit die kontinuierliche finanzielle Regeneration der elterlichen Familie und ihren Aufstieg als Feudalherren begründete. Ein Teil der Caetani-Ländereien – Mottola, Giugliano, Trentola, Maranola, Montecalvo und Corsano – war daher schon ab 1495 unter den Besitztümern Ettore Pignatellis verzeichnet.⁵¹⁷ Außerdem übernahm Caterina als Vormund der Enkel des Verstorbenen die Verwaltung des Erbes und gelangte in dieser Funktion selbst zu einigem Ansehen und Einfluss. Als Caterina 1513 starb und ihren Bruder als Universalerben einsetzte, hatte ihre Ehe mit Onorato Caetani einerseits dazu beigetragen, dass Ettore am Königshof eingeführt worden war und andererseits dafür gesorgt, dass die Familie in Neapel finanziell abgesichert war. Grund genug also für Ettore, seiner Schwester ein würdiges Andenken zu schaffen. Dennoch bleibt das Einzelgrab einer Witwe in einer derart aufwendigen Kapelle im neapolitanischen Kontext bemerkenswert.

Dass es in der Kapelle vormals ein gegenüberliegendes Grabmal zu Ehren eines männlichen Verwandten gegeben hatte – man nehme zum Beispiel die Disposition der Grabmäler in der Cesi-Kapelle in S. Maria della Pace in Rom oder diejenigen der Porzia Coniglia und Ferdinando Mayorgas von Michelangelo Naccherino an der linken Seite des Treppenaufgangs von S. Giacomo degli Spagnoli in Neapel (ca. 1605) — wäre grundsätzlich denkbar, umso mehr, wenn die Kapelle tatsächlich erst zu einem späteren Zeitpunkt, und dann möglicherweise nicht mit ihrer vollständigen Ausstattung, an ihren heutigen Standort versetzt worden wäre. Die geringe Größe und die Konzeption der Kapelle scheinen jedoch ein zweites Grabmal kaum zuzulassen. Zudem scheinen sämtliche männlichen Familienangehörigen im direkten Umfeld Caterinas für eine gemeinsame Memorialkapelle auszuscheiden: Ihr Ehemann Onorato war bereits in seiner Familienkirche S. Maria Assunta in Fondi begraben worden, ihr Bruder Ettore wurde später in der von ihm gestifteten Kirche S. Maria di Gesù in Monteleone bestattet, deren Stiftung erst nach dem Tod der Schwester erfolgte.⁵¹⁸ Abgesehen davon, dass es offenbar

Möglicherweise lässt sich auch das exponierte Buchsymbol am Grabmal der Cappella Pignatelli als Allusion auf die Namenspatronin der Verstorbenen, die hl. Katharina von Alexandrien, deuten, die sich als gelehrte Märtyrerin mit dem Attribut des Buches mühelos mit der hier gegebenen Ikonografie in Einklang bringen ließe.

⁵¹⁷ DE LELLIS 1654–71, Bd. 2 (1663), S. 124.

⁵¹⁸ Zur Kirche S. Maria Assunta in Fondi CARNEVALE 1994, S. 61–63. Zu den testamentarischen Anweisungen Ettore's im Hinblick auf sein Begräbnis siehe ASCHER 2006, S. 155, Anm. 33. Die Kirche S. Maria del Gesù in Monteleone, deren Bau 1534 vollendet gewesen sein dürfte, als Ettore das Grabmal für seinen Sohn Camillo bei Antonio Gagini in Auftrag gab, barg eine heute zerstörte

für Neapel üblich war, dass Frauen in der Kapelle ihrer Familie und nicht in der Grablege ihres Ehemannes beigesetzt wurden,⁵¹⁹ sprach generell gegen eine Beisetzung Caterinas zu Seiten ihres Gemahls in der Familienkapelle der Caetani in Fondi, dass dort bereits Onoratos erste Frau und Mutter der gemeinsamen Kinder begraben lag. Ferner hatte Caterina offenbar schon zu Lebzeiten ihres Gatten den Unmut von dessen Familie auf sich gezogen, die schon bei der Hochzeit ihr rechtmäßiges Erbe in Gefahr sah.⁵²⁰ Ähnliche familiäre Hintergründe begleiten die Aufstellung des bereits erwähnten Grabmals der Caterina della Ratta, der zweiten Ehefrau Andrea Matteo Acquavivas. Hier war der Begräbnisplatz zu Seiten Acquavivas ebenfalls bereits von dessen erster Frau besetzt. Der schwelende Familienzweist zwischen Caterina Pignatelli und den Caetani erklärt nicht nur, warum Onorato in seinem Testament für eine größtmögliche finanzielle Absicherung seiner Gemahlin gesorgt hatte, sondern liefert zweifellos eine Begründung dafür, warum Caterina nicht zu Seiten ihres Mannes in Fondi, sondern in der neapolitanischen Grabkapelle ihrer eigenen Familie beigesetzt wurde.⁵²¹

Die Grabfigur Caterina Pignatellis ist für den heutigen Betrachter in der Kapelle kaum zu identifizieren. Eine Inschrift am Grabmal ist nicht überliefert und war möglicherweise nie vorhanden, allein die Wappen der Kapellendekoration verweisen auf eine Zugehörigkeit der Verstorbenen zur Familie Pignatelli. Die Grabfigur wird durch ihre zarten Gesichtszüge und ihr standardisiertes Gewand idealisiert und ist kaum am realen Vorbild der Verstorbenen orientiert, ja erscheint auch aufgrund ihrer physiognomischen Nähe zu der Madonnenfigur fast selbst als Heilige. Das Monument verfügt nicht über individuelle Statussymbole: Inschriften und Insignien fehlen, allein das kostbare Brokattuch auf dem Lager weist auf die noble Herkunft der Verstorbenen. Die weitgehende Abstraktion des gesellschaftlichen Kontextes des einzelnen Frauengrabmals emanzipiert die Verstorbene für den heutigen Betrachter von ihrer Rolle als Ehefrau und vertritt damit im Neapel des 16. Jh. eine seltene Strategie der aristokratischen Selbstdarstellung.

Grabkapelle der Familie an der Eingangswand; ASCHER 2005, S. 8; zur Kirche vgl. PACICHELLI 1703, Bd. 2, S. 84; TRIPODI 1994, S. 25–31.

⁵¹⁹ Vgl. VISCEGLIA 1982, S. 603; MICHALSKY 2005, S. 81.

⁵²⁰ ASCHER 2006, S. 158f.

⁵²¹ Die familiäre Konstellation begründet auch den Aufstellungsort des Grabmals der Caterina della Ratta in S. Francesco delle Monache, die zunächst mit dem aragonesischen Kronprinzen Cesare und in zweiter Ehe mit Andrea Matteo Aquaviva verheiratet gewesen war und aus „familienstrategischen“ Gründen weder in der einen noch der anderen Familienkapelle beigesetzt wurde; ASCHER 1995, S. 12.

Die Ikonografie der weiblichen Grabfigur

So stellt auch die Ikonografie des Grabmals der Caterina Pignatelli im Kontext der Grabskulptur des frühen 16. Jh. zweifellos eine Besonderheit dar. Die Positur der halbaufgerichteten Grabfigur entspricht einem Typus, der mit Andrea Sansovinos römischen Grabmälern für die Kardinäle Girolamo Basso della Rovere und Ascanio Sforza in S. Maria del Popolo (1507) das bis dahin vorherrschende Motiv der auf dem Totenbett aufgebahrten Effigies abgelöst hatte.⁵²² Das Motiv des halb aufgerichteten *demi-gisants* als Weiterentwicklung des mittelalterlichen Gisants auf dem Sterbebett, ist bereits in etruskischen Grabfiguren vorgeprägt (Abb. 158).⁵²³ Die Darstellung des ewigen Schlafes, die der mittelalterlichen Vorstellung vom Tode entsprach, erfuhr dabei eine zunehmende Verlebendigung, die Panofsky als Aktivierung des Körpers bezeichnete.⁵²⁴ Die den Verstorbenen stellvertretende Grabfigur bildete diesen nun im Wachzustand ab und verknüpfte die Darstellung, wie am Grabmal Pignatelli, mit dem Akt des Lesens.

Seit frühester Zeit ist das Buchsymbol an Grabmälern ein geläufiges Attribut mit unterschiedlicher Bedeutung.⁵²⁵ In erster Linie ist es als religiöses Symbol und Ausdruck des Glaubens aufzufassen. In dieser Bedeutung als Träger von Gottes Nachricht an die Menschen ist es ursprünglich Christus und den Evangelisten zugeordnet. An Grabmälern kann das Buch als Stunden- oder Gebetsbuch gedeutet werden, als Symbol der Andacht und als Ausdruck des Glaubens der Verstorbenen in der Sorge um ihr Seelenheil. Dabei wird die aktive Handlung des Gebets oder des Lesens an frühen Grabmälern häufig nicht explizit dargestellt. Dies erfolgte erst mit einer zunehmenden Verlebendigung der Grabfiguren, für die sich besonders in Neapel zahlreiche Beispiele anführen lassen.⁵²⁶ In Rom und Umgebung scheinen Monumente dieses Typs erst nach 1530 bei Giovan Antonio Dosios Grabmal für Bartolomeo Farrantino in der Kathedrale von Amelia (1534) und bei Guglielmo della Portas Grabfigur des Bernardino Elvino in S. Maria del

⁵²² Zur Entwicklung der halb aufgerichteten Grabfiguren in der Nachfolge der Sansovino-Grabmäler ASCHER 2002b, S. 315–30.

⁵²³ *Le gisant du Moyen Age s'est soulevé; il est accoudé, en un rappel de l'antique, comme aux tombeaux étrusques*; SAINTE-BEUVE 1956, S. 63.

⁵²⁴ PANOFSKY 1992, S. 76–82.

⁵²⁵ Zur Darstellung des Lesenden in der Grabplastik vgl. GERSTENBERG 1941, S. 135–59; BIALOSTOCKI 1982, S. 37–67. Zur Bedeutung des Buchsymbols RADBRUCH 1948, Sp. 1341–43; LURKER 1988, S. 113.

⁵²⁶ Zum Beispiel die Grabmäler von Sigismondo und Angelo Pappacoda in S. Giovanni dei Pappacoda (1536/37), das Grabmal Arcamonio (1510) in S. Lorenzo Maggiore oder das Grabmal des Antonio Orefice in S. Anna dei Lombardi (ca. 1590–97) von Girolamo d'Auria; vgl. PANOFSKY 1992, S. 82, Abb. 364 u. 369–71.

Popolo (1548) vorzukommen.⁵²⁷ Für frühere Beispiele des sich aufrichtenden Ruhenden im Akt des Lesens müssen wir den Blick nach Spanien richten, wo das Motiv schon gegen Ende des 15. Jh. auftaucht. Es handelt sich um die Monumente des Don Inigo López de Mendoza, als Dichter unter dem Namen Santillana bekannt, und seiner Frau in San Gines/Guadalajara. (ca. 1480) und des Don Martin Vazquez de Arce in der Katharinenkapelle der Kathedrale von Sigüenza (nach 1486) (Abb. 159).

Diesem Darstellungstypus entspricht die Grabfigur der Cappella Pignatelli als eines der frühesten italienischen Beispiele in den wesentlichen Zügen. Die Figur ist nicht mehr versunken im Gebet, sondern scheint aktiv an der Liturgie der Messfeier teilzunehmen. Die Art des Bucheinbandes lässt eine Identifikation des Buches als Stunden- oder Gebetsbuch vermuten, da die Nietenzierung keine dekorative Funktion hat, sondern Standard – oder Gebrauchsbücher, die wie Gebetsbücher häufig aufgeschlagen auf einem Tisch lagen, vor Verschmutzungen schützte. Ist das Motiv des aufgestützt Lesenden oder Betenden bei Grabfiguren also grundsätzlich geläufig, so fällt doch auf, dass es sich bei den meisten genannten Beispielen um männliche Grabfiguren handelt. Die Übernahme des Lesemotivs im Zusammenhang mit einer weiblichen Verstorbenen scheint selten zu sein, und dies möglicherweise nicht zuletzt, weil dem Buch neben seiner religiösen Bedeutung stets auch die Assoziation der Gelehrsamkeit und Bildung zu eigen war: Eigenschaften, die in diesem Zeitraum noch vor allem Männern oder allenfalls weiblichen Persönlichkeiten von hochrangigem Stand vorbehalten waren, wie z.B. der Ehefrau des Vizekönigs Pedro da Toledo am bereits erwähnten Grabmal in S. Giacomo degli Spagnoli (Abb. 160). Als Symbol der Gelehrsamkeit wurde das Buch seit der Renaissance an Gelehrtengrabmalern, wie am Grabmal Filippo della Valles in S. Maria Aracoeli in Rom (nach 1494, Abb. 161) eingesetzt.⁵²⁸ Eine solche Konnotation des Buchsymbols als Gelehrtenattribut ist am Pignatelli-Grabmal wohl nicht gegeben. Die Verknüpfung der madonnenhaften Idealisierung der Gesichtszüge der Grabfigur mit dem Buchsymbol

⁵²⁷ Zum Grabmal des Bartolomeo Farrantino VALONE 1976, S. 528–41. Das Grabmal des Bernardino Elvino bei GRAMBERG 1972, S. 43–52.

⁵²⁸ Das Buch wird dabei meist nicht nur als Symbol der eigenen Gelehrsamkeit und damit als ein Hauptinstrument der Selbstdarstellung aufgefasst, sondern vermittelte darüber hinaus als „Bewahrer des Wissens“ den Topos der Unvergänglichkeit. Dass das Buch damit vor allem für die Grabmalkunst generell von besonderem Interesse war, liegt nahe: Das Streben nach Unvergänglichkeit, der Äternisierung von Geist und Seele ist als die wohl wichtigste Konstante in der Jenseitsvorstellung anzusehen. Weitere Beispiele für Bücherstillleben als Gelehrtenattribut in der Grabplastik sind das Monument des Juristen und Antonio Rosellis in Padua (1465), Jacopo Sansovinos Grabmal des Bischofs Antonio Orso in S. Marcello in Rom (nach 1503) und das Monument des Giovanni Battista Malavolta in S. Giacomo Maggiore in Bologna (1533).

könnte jedoch in Verbindung mit der Identifikation der Verstorbenen als Namensallusion auf die hl. Katharina von Siena verweisen, der das Attribut des Buches beigegeben ist.

Erst wesentlich später entstanden Grabmäler für weibliche Verstorbene, die der Ikonografie des Pignatelli-Monuments sehr verwandt sind: In Rom die Figur der Luisa Deti in der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva (um 1600, Abb. 162), in Neapel z.B. das Grabmal der Feliciana Galluccia in S. Domenico Maggiore (1636, Abb. 163).

*Das Programm der Ausstattung –
Eine Rezeption der Cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara?*

Nachdem die Zuschreibung und Ikonografie einzelner Ausstattungsbestandteile der Grabkapelle behandelt worden ist, soll abschließend die Kapelle nochmals in ihrer Gesamtheit von Architektur und Ausstattung betrachtet werden.

Als Vorbild für die Seitenkapelle in S. Maria dei Pignatelli liegt, wie bereits zuvor erwähnt, ein Vergleich mit der Familienkapelle der Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara nahe, die der Pignatelli-Kapelle als Seitenkapelle über rundem Grundriss entspricht und über ein vergleichbares Fassadenmotiv in Form eines Triumphbogens verfügt (Abb. 164). Die Cappella Caracciolo di Vico wurde in mehreren Bauabschnitten ab 1513 im Auftrag Galeazzo Caracciolos als Grabkapelle der Familie errichtet.⁵²⁹ Galeazzo stammte aus einer der im *Seggio Capuana* ansässigen einflussreichsten und größten Adelsfamilien Neapels.⁵³⁰ Seine Loyalität zum spanischen Königshaus während der französischen Einnahme Neapels zahlte sich nach der Rückkehr der Aragonesen aus und festigte seinen Status dauerhaft. Für die übrige neapolitanische Aristokratie mussten die Caracciolo ebenso wie die Carafa ein Vorbild darstellen, ihre Bauprojekte einen Orientierungsrahmen für eigene Stiftungen bilden.

Die runde, überkuppelte Grundform der Cappella Caracciolo steht, abgesehen von ihrem direkten Vorbild, der benachbarten Cappella Caracciolo di Sole, in der Tradition antiker Mausoleen als Prototyp des monumentalen Grabbaus.⁵³¹ Beispiele dieses Typus' nach dem Vorbild der antiken *tholos* waren durch die Architekturzeichnungen Giuliano da Sangallos oder Baldassare Peruzzis weithin bekannt.⁵³² Die Gestaltung der Grabkapelle

⁵²⁹ Zur Cappella Caracciolo di Vico MIGLIACCIO 2008; MIGLIACCIO 1994.

⁵³⁰ Zur Familie Caracciolo vgl. DBI, Bd. 19 (1976), S. 302–466.

⁵³¹ Zu antiken Herrschergrabbauten vgl. ARCE 1988, S. 59–123.

⁵³² vgl. BORSI 1985, besonders S. 399f. Für die runde Cappella della Reggia für den König von Neapel; vgl. WURM 1984, Nr. 29; BLUNT 1968, S. 25.

nach antikem Vorbild lag dabei ganz im Trend, spiegelte doch die Rezeption der Antike eine Basis der humanistischen Geistesströmung wieder, die sich auch in Neapel seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. durchsetzte. Vor allem die Schriften Giovanni Pontanos und der von ihm geleiteten Accademia Pontaniana waren über lange Zeit Maßstab des kulturellen Lebens und richtungweisend für die intellektuelle, zum Großteil aristokratische Oberschicht.⁵³³ Ausführlich setzte sich Pontano in seinem Traktat *De magnificentia* mit der Vorbildfunktion antiker kultischer Monumente für die Repräsentation im christlichen Kontext auseinander. Der Begriff der *magnificentia*, bei Aristoteles ursprünglich eine ethische Tugend, die sich mit dem Umgang mit Reichtum auseinandersetzt, wurde in der Renaissance immer mehr zu einer ästhetischen Kategorie, die Macht, Glanz und Prachtentfaltung versprach. In der Architektur wurde sie beim Bau privater, öffentlicher und religiöser Gebäude und auch bei Grabmonumenten angewandt und ist damit auch bei der Beschäftigung mit Mäzenatentum und der Frage nach Repräsentationsstrategien von zentraler Bedeutung.⁵³⁴ Bei Pontano ist die Auffassung einer angemessenen öffentlichen und privaten *magnificentia* aus dem direkten Erlebnis der antiken Architektur während seiner diplomatischen Mission in Rom 1486 abgeleitet. Als besonders eindrucksvolles Motiv stellt er in diesem Zusammenhang den Triumphbogen als Ausdruck der *magnificentia* an Grabmälern heraus:

*Mausolei ac pyramidum fama nisi cum ipsis literis non extinguetur. Mos fuit, et quidem probatissimus, extruendorum sive trophaeorum sive arcuum, qui hodie triumphales dicuntur, quippe qui essent rerum gestarum monumenta, in quibus quanta magnificentia maiores nostri usi fuerint, arcus ipsi docent.*⁵³⁵

Das Triumphbogenmotiv am Eingang zur Cappella Caracciolo di Vico findet damit in Pontanos Traktat eine literarische Entsprechung. Die Beziehung zwischen der Kapellenausstattung und den von den Mitgliedern der Accademia Pontaniana verfassten Traktaten ist in der Vergangenheit wiederholt betont worden.⁵³⁶ Die Caracciolo standen in engem Kontakt mit der Akademie. In Pontanos Dialog *Aegidius*, der dem Augustinermönch Egidio da Viterbo gewidmet ist und sich mit der Bedeutung von Grabmälern für den im christlichen Glauben verhafteten Unsterblichkeitsgedanken des Menschen beschäftigt,

⁵³³ Giovanni Pontano (1426–1503) hatte bereits rasch nach seiner Ankunft in Neapel durch die Veröffentlichung seiner ersten Gedichte in den *Parthenope sive Amorum libri* den Kontakt mit dem Kreis aus Literaten und Philosophen gefunden, der sich seinerzeit regelmäßig am königlichen Hof versammelte. 1471 übernahm er den Vorsitz der Akademie, die fortan als *Accademia Pontaniana* seinen Namen trug. Zu Giovanni Pontano und der Akademie SANTORO 1974, S. 361–407.

⁵³⁴ Vgl. JENKINS 1970.

⁵³⁵ PONTANO 1965, S. 104.

⁵³⁶ MIGLIACCIO 1994, S. 22–34.

übernimmt Tristano Caracciolo, ein Mitglied der Akademie, die Rolle eines Gesprächspartners, der die von Pontano erläuterten Analogien zwischen dem christlichen Paradies und den antiken Eleusinischen Feldern kommentiert.⁵³⁷ Kein Zufall, dass gerade dieser Dialog in S. Giovanni a Carbonara angesiedelt ist, und Tristano, der bei Pontano nur eine Nebenrolle einnimmt, selbst einige Jahre später eine Biografie seines berühmten Ahnen Sergianni Caracciolo verfasste, dessen monumentales Grabmal sich ebendort befindet. Die Einordnung des Kapellenprogramms in den akademischen Zusammenhang wird durch die von Jacopo Sannazaro, dem Nachfolger Pontanos als Leiter der Akademie, verfasste Inschrift über dem Eingangsportal zur Kapelle zusätzlich bekräftigt.⁵³⁸

Geht man nun von der Caracciolo-Kapelle als Modell für die Cappella Pignatelli aus, so stellt sich die Frage, ob ihr Stifter Ettore Pignatelli ebenfalls den akademischen Kreisen nahe stand und diese Gesinnung in seiner Kapelle zum Ausdruck bringen wollte, oder, ob ihn allein das prestigeträchtige Bauvorhaben nach dem repräsentativen Vorbild lockte. Wenn auch aus den verfügbaren Listen der *accademici alfonsini* nicht zu erschließen ist, ob Ettore Pignatelli selbst Akademiemitglied war, so ist doch davon auszugehen, dass er den intellektuellen Kreisen sowohl in Neapel als auch später in Sizilien mindestens nahe stand.⁵³⁹ Ettore hatte schon zu Zeiten Alfons' I., als sich ein intellektueller Kreis, aus dem sich später die Accademia Pontaniana entwickelte, noch unter dem Vorsitz Antonio Beccadellis (gen. Panormita) im königlichen Palast versammelte, eine herausgehobene Stellung am Hof eingenommen und möglicherweise an den Sitzungen teilgenommen. Vor allem in seiner Position als Vizekönig von Sizilien trat er später als Förderer des intellektuellen Lebens auf.⁵⁴⁰ Zweifellos stand Ettore akademischen Kreisen nahe, doch ist zu bezweifeln, ob sein Engagement ausreichte, um daraus den Leitgedanken für seine Kapellenausstattung zu formulieren.

Denn trotz der übereinstimmenden Elemente von Rundbau und Triumphbogenfassade kann die Kapelle der Pignatelli – ganz im Gegensatz zu dem für das Grabmal für Carlo Pignatelli bis ins Detail vorbildhaften Carafa-Grabmal – nur bedingt als Rezeption

⁵³⁷ Zu Tristano Caracciolo VITALE 1963, S. 343.

⁵³⁸ ABBATE 1992, S. 124.

⁵³⁹ Eine Auswahl an Biografien von Akademiemitgliedern zwischen 1442 und 1543 bei MINIERI RICCIO 1881.

⁵⁴⁰ 1528 widmete Francesco Maurolico, Humanist, Mathematiker, Astronom, und ab 1550 Abt von S. Maria del Parto in Messina Ettore seine *Grammatica rudimenta* (1528). Zu Maurolicos Förderern gehörten der spätere Vizekönig Juan de Vega, an dessen Hof Maurolico als Lehrer geholt wurde, sowie der Gouverneur von Messina, Giovanni Ventimiglia. Ein Angebot Kardinal Ranuccio Farneses, unter der Protektion der Farnese nach Rom überzusiedeln, lehnte Maurolico 1548 ab. Zu Francesco Maurolico vgl. NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 4 (1785), S. 142–45; ROSSI 1888; *Maurolico* 1974, S. 149–98.

der Kapelle Caracciolo gelten, unterscheiden sich beide Bauwerke doch nicht nur grundsätzlich in ihren Dimensionen, sondern auch hinsichtlich ihrer Funktion und ihrer Ausstattung in ganz wesentlichen Punkten. Die Caracciolo-Kapelle enthielt Grabmale männlicher Verstorbener und hierin liegt der vielleicht wesentlichste Unterschied zu Cappella Pignatelli, der sowohl die Ausstattung als auch die Funktion der Kapellen zu bedingen scheint. Während in der Cappella Caracciolo eine Wandgliederung nach dorischer Ordnung nach der vitruvianischen Lehre das Männliche unterstreicht (Abb. 165), wurde in der Pignatelli-Kapelle die als dementsprechend „weiblich“ geltende, korinthische Ordnung zur Wandgliederung eingesetzt.⁵⁴¹ Während in der Cappella Caracciolo die Repräsentation des von Pontano beschriebenen Bildes des *vir triumphalis*, eines *uomo illustre* und *aristocratico umanista*⁵⁴² im Vordergrund stand, definiert Ascher die Funktion der Seitenkapelle Pignatelli weder als Grab noch als Familienkapelle, sondern vielmehr als privaten Andachtsraum, in dem der Patron auf der dem Grabmal gegenüber liegenden Bank in stillem Gedenken Platz nehmen konnte. Eine ganz ähnliche Anordnung, ebenfalls mit einer umlaufenden Sitzbank, ist auch Pontanos eigene Familienkapelle bei S. Maria Maggiore vorzufinden (Abb. 166, 167).⁵⁴³ Gaben Inschriften am Außenbau der Cappella Pontano politisch-moralischer Maxime wieder und gedachten im Innenraum der Verstorbenen, so fehlen Inschriften in der Cappella Pignatelli vollkommen.⁵⁴⁴ Jene Zurückhaltung spricht umso mehr für die Bedeutung der Seitenkapelle von S. Maria dei Pignatelli als einen intimen Andachtsraum und Ort der persönlichen Erinnerung, der nicht auf die öffentliche Zurschaustellung, sondern auf das private Gedenken ausgelegt ist.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ ASCHER 2006, S. 161.

⁵⁴² ABBATE 1992, S. 124.

⁵⁴³ Zu Funktion und Bedeutung der Sitzbank im Rahmen von Kapellenausstattungen vgl. MICHALSKY 2005b. Pontano hatte die Ideale der antiken Architektur verwirklicht, als er zwischen 1490 und 1492, nach dem Tod seiner Frau, eine Kapelle als Grabstätte der Familie auf den Resten der Cappella del SS. Salvatore an S. Maria Maggiore erbauen ließ. Er selbst beschreibt seinen angrenzenden Palazzo in seinem Dialog *Aegidius* (1519). Zur Cappella Pontano ausführlich FILANGIERI DI CANDIDA 1926, S. 103–39. Giovanni Pontano wurde als letztes Familienmitglied 1503 in der Kapelle bestattet, bevor sie 1589 an den Orden der Minoritenpriester von S. Francesco Caracciolo überging. Zur Ausstattung der Kapelle vgl. CAUSA 1957, S. 18; TESORONE 1901, S. 115.

⁵⁴⁴ THOENES 1971, S. 264f.

⁵⁴⁵ ASCHER 2006, S. 168.

3.4. Zusammenfassung

Im Rahmen einer umfassenden Strategie, mit der Ettore Pignatelli zu Beginn des 16. Jh. den Aufstieg der Familie in die vordersten Reihen der neapolitanischen Aristokratie vorantrieb, wurde auch die Familienkapelle an der Piazza Nilo genutzt. Die Änderung ihrer rechtlichen Konstitution verhalf der Familie zunächst zu zusätzlichen finanziellen Einnahmen, und aufwendige Ausstattungsiniciativen spiegelten das wachsende Prestige der Familie für die Öffentlichkeit wider.

Dabei bildeten konkrete historische Ereignisse den Anlass für Ettore Pignatelli, ein monumentales Wandgrabmal für seinen Vater Carlo sowie eine Seitenkapelle mit dem Grabmal für seine Schwester Caterina zu stiften. Die offizielle Bestätigung des Feudalherrenstatus durch die Verleihung des Titels des Conte di Monteleone bildete den Anlass, ein Wandgrabmal nach dem Vorbild eines Monuments der Familie Carafa zu errichten, denen sich die Pignatelli zuvor im Kampf um Landbesitz wiederholt hatten geschlagen geben müssen. Die Vermählung Caterina Pignatellis mit Onorato Caetani bescherte den Pignatelli nicht nur einen Fürsprecher am spanischen Königshof, sondern auch zusätzliche Reichtümer, als Caterina ihrem Bruder Ettore in ihrem Testament ihr reiches Erbe überließ.

Für beide Aufträge lassen sich mit dem Grabmal des Bernardino Carafa und der Cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara konkrete Vorbilder in Neapel benennen, die von Mitgliedern der seinerzeit wichtigsten Familien gestiftet worden waren. Sowohl die Carafa als auch die Caracciolo waren zwar seit dem 13. Jh. mit den Pignatelli verwandt, hatten jedoch, wie es scheint, ihren Status und ihre Bedeutung in der Folgezeit derart steigern können, dass sie den Pignatelli im späten 15. und frühen 16. Jh. im Hinblick auf ihren gesellschaftlichen Status deutlich überlegen waren. Das konkrete Erscheinungsbild der beiden Stiftungen in der Pignatelli-Kapelle entspringt damit vordergründig nicht dem schöpferischen Geist Ettore's, sondern basiert vielmehr auf den Ideen, die die Auftraggeber der vorbildhaften Monumente verwirklicht hatten. Die Ausstattung der Cappella Pignatelli wird im frühen 16. Jh. zur öffentlichen Austragung der gesellschaftlichen Konkurrenz zweier Adelsfamilien genutzt.

4. Exkurs: Die Stiftungen der Pignatelli 1550–1720

Nach dem Weggang Ettore Pignatellis im Jahr 1517 nach Sizilien und der Verlegung des Familiensitzes an die Piazza Gesù kamen die Arbeiten in der Kapelle an der Piazza Nilo offenbar zunächst zum Erliegen und die Familie wandte sich anderen, zum Teil größeren Bauvorhaben zu. Nur sehr vereinzelt sind Bautätigkeiten in der Kapelle in den Folge-

jahren dokumentiert. So wurde 1596 der Maler Giovan Domenico della Sala für *alcune pitture fatte alla Chiesa di Santa Maria delli Pignatelli* entlohnt.⁵⁴⁶ In der zweiten Hälfte des 16. Jh. ist von Arbeiten an den angrenzenden Priestergemächern sowie an der Wölbung des Innenraums auszugehen, über deren Ausmaß wir jedoch keine Kenntnis besitzen.⁵⁴⁷ Aus den Quellen geht lediglich hervor, dass zahlreiche Mitglieder unterschiedlicher Familienzweige der Kapelle in ihrem Testament einen jährlichen Betrag hinterließen, der vermutlich meistens mit der Auflage einer Messlesung verbunden war.⁵⁴⁸ Ob die Kapelle in dieser Zeit als Grabkapelle der Familie genutzt wurde oder ob ihr nach der Bestattung von Carlo und Caterina Pignatelli ein rein repräsentativer Charakter zukam, lässt sich anhand der erhaltenen Archivalien nicht nachvollziehen.

Der Aufstieg der Pignatelli setzte sich um die Mitte des 16. Jh. sowohl auf neapolitanischem als auch auf römischem Parkett stetig fort und fand seinen Höhepunkt im Jahr 1691, als Antonio Pignatelli als Innozenz XII. den päpstlichen Thron bestieg. Verschiedene Familienmitglieder gaben seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. unterschiedliche Bauprojekte in Auftrag, je nach Karriere profaner oder sakraler Art, von denen die wichtigsten im folgenden Kapitel chronologisch vorgestellt werden. Der folgende Exkurs entwirft dabei ein Panorama des Mäzenatentums der Familie außerhalb der Kapelle an der Piazza Nilo in den Jahren 1550 bis 1720 und stellt dabei die wichtigsten Stiftungen der Protagonisten vor, die am Aufstieg der Familie in die höchsten Adelskreise maßgeblich beteiligt waren. Dabei wird die Kapelle des Kardinals Francesco Pignatelli in SS. Apostoli mit besonderer Ausführlichkeit behandelt, da sie die Kapelle S. Maria dei Pignatelli in ihrer Funktion als Grablege der Familie abzulösen scheint.

4.1. Fabrizio Pignatelli und die Stiftung von S. Maria Materdomini in Neapel

1563 stiftete Fabrizio Pignatelli (1510–1577), ein Enkel Ettore Pignatellis, ein Pilgerhospital mit dazugehöriger Kirche unter dem Patrozinium der Jungfrau Maria sowie eine angrenzende Familienkapelle auf dem Montesanto, jenseits der neu erbauten Spirito Santo-Kirche und nur ca. 300 m vom neuen Familienpalast an der Piazza del Gesù entfernt (vgl. Abb. 1).⁵⁴⁹ In der Familienkapelle S. Maria Materdomini wurde der Stifter,

⁵⁴⁶ CAFFARELLI 1995, S. 24.

⁵⁴⁷ CAFFARELLI 1995, S. 25.

⁵⁴⁸ Genaue Angaben zum Umfang der Stiftungen sind aufgrund der rudimentären Dokumentation in dem entsprechenden Zeitraum nicht zu machen.

⁵⁴⁹ Zur Kapelle S. Maria Materdomini GUIDA 1969, S. 101–63; MUZZI 1994, S. 654–62; *Materdomini* 1997. Fabrizio war der zweitgeborene Sohn von Ettore Sohn Camillo und dessen Frau Giulia

ein angesehener Feldherr im Dienst der spanischen Krone, Statthalter von Barletta und Ritter des Malteserordens, nach seinem Tod im Jahr 1577 begraben. Fabrizio hatte sich ebenso wie die anderen Ordensmitglieder nicht nur der Kriegskunst verschrieben, sondern sorgte sich darüber hinaus wohl­tätig um die Unterstützung von Armen und Kranken *alloggiando ciaschedun giorno nella sua propria casa tredici pellegrini in memoria di Cristo dandogli da mangiare e dormire e ministrandoli egli di persona*.⁵⁵⁰ Nach dem Tod Fabrizios ließ die Familie Pignatelli dem Stifter ein bronzenes Denkmal von Michelangelo Naccherino errichten und behielt das Juspatronat der Kirche, das – ebenso wie in der Kapelle an der Piazza Nilo – mit dem Recht verbunden war, Rektor und Priester selbst zu bestimmen.⁵⁵¹

S. Maria Materdomini wurde 1579 als einschiffiger Saalbau mit pilastergerahmter Giebel­front nach dem Entwurf des Architekten Giovan Francesco di Palma, genannt Mormanno, fertiggestellt (Abb. 168).⁵⁵² Als Baumeister war Di Palma bereits mit Projekten wie der Fertigstellung von SS. Severino e Sossio (1537), dem Neubau von S. Maria Donnaromita unweit der Piazza Nilo (1535) sowie der Erweiterung der Klöster S. Maria Donnaregina (1561) und S. Pietro Martire (1570) weithin bekannt.⁵⁵³ Für S. Maria Materdomini entwarf er eine schlichte Fassade, die von zwei seitlichen Pilastern gerahmt und von einem gestauchten Tympanon bekrönt wird. Das päpstliche Wappen Gregors XIII. Buoncompagni (1572–85), der mit einem Breve vom 13. Dezember 1574 den Bau der Kapelle genehmigte, und das Wappen des spanischen Herrscherhauses stellen die wichtigsten Förderer des Stifters und der Kapelle an deren Fassade nach außen sichtbar dar (Abb. 169, 170).

Carafa. Nach einer steilen Karriere wurde ihm bereits früh der Titel des Bali von S. Eufemia angeboten. Zu Fabrizio Pignatelli DE LELLIS, Bd. 2 (1663), S. 131–34; vgl. Anhang A. 2.

⁵⁵⁰ Breve Julius' III. vom August 1522, zit. nach *Materdomini* 1997, S. 19.

⁵⁵¹ [...] *rimanendo a i Duchi di Monteleone la superiorità dell'Oratorio, la facoltà di proveder i Rettori, e Cappellani della Chiesa, e per ricognitione di dominio, s'obbligarono di più i fratelli di dar ogn'anno a quelli una torcia*; DE LELLIS 1654–71 (1968), Bd. 2 (1663), S. 134.

⁵⁵² Giovanni Francesco di Palma war seit 1505 Schüler von Giovanni Donadio gewesen und hatte sich nach dessen Tod vor allem als Orgelbauer einen Namen gemacht. Neben der Orgel für die Pignatelli-Kapelle schuf er die Instrumente für nahezu alle großen Kirchen Neapels, u.a. für den Dom, S. Chiara, S. Lorenzo, die Kirche des Spirito Santo, S. Domenico Maggiore. Von ca. 1561 bis 1570 war er Architekt des Tribunale della Mattonata (Behörde für öffentliche Arbeiten u. Straßenbau). vgl. CECI 1931a, S. 161f.; D'ALOE 1847, S. 104.

⁵⁵³ MUZZI 1994, S. 654–62. Insbesondere die Fassaden von S. Severino e Sossio und S. Maria Donnaromita weisen eine mit der Materdomini-Kapelle vergleichbare Gestaltung auf; vgl. BLUNT 1968, S. 54.

Die Madonnenfigur im Tympanon

In dem dreieckigen Tympanon des Giebels befand sich ehemals – in Analogie zur Fassade der Cappella Palatina des Castel Nuovo – eine Figur der hl. Jungfrau mit Kind, die Causa Francesco Laurana zugeschrieben hat und nach Krufft in die Jahre 1472–74 zu datieren ist (Abb. 171).⁵⁵⁴ Die Figur der in einen Mantel gehüllten, stehenden Jungfrau mit dem Kind in ihren Armen, die sich heute im Museum von Capodimonte befindet, weist grundsätzliche Ähnlichkeiten nicht nur mit der Figur der königlichen Kapelle S. Barbara (Abb. 146), sondern darüber hinaus auch mit der bereits diskutierten Madonnenfigur in der Seitenkapelle von S. Maria dei Pignatelli an der Piazza Nilo auf, kann sogar möglicherweise in einen direkten Zusammenhang zu ihr gestellt werden.⁵⁵⁵ Da die Figur rund ein Jahrhundert vor der Erbauung der Materdomini-Kirche ausgeführt worden ist, muss sie in einem anderen Kontext und möglicherweise für einen anderen Auftraggeber entstanden sein. Denkbar wäre, dass sich die Figur bereits im ausgehenden 15. Jh. im Besitz der Familie Pignatelli befand und von Fabrizio später als Dekoration für seine neue Stiftung verwendet wurde.

Das Grabmal Fabrizio Pignatellis von Michelangelo Naccherino

Das bedeutendste Ausstattungsstück der Kapelle befindet sich mit dem Grabmal des Stifters Fabrizio zur Linken des Altars, wo es laut Inschrift im Jahr 1609 errichtet wurde (Abb. 172).⁵⁵⁶ Der Kirchenstifter hatte in seinem Testament vom 2. November 1577 verfügt, dass die Begräbnisfeierlichkeiten anlässlich seines Todes ohne jeglichen Pomp ausgeführt und anschließend eine Statue aus Marmor oder Bronze in seinem Gedenken errichtet werden sollte.⁵⁵⁷ Erst 1590, dreizehn Jahre nach dem Tod Fabrizios, schlossen

⁵⁵⁴ Die Zuschreibung bei CAUSA 1954, S. 3–23. Zur Madonna Materdomini KRUFFT 1995, S. 122–25 u. 375.

⁵⁵⁵ Krufft wies bereits auf die Besonderheit der separat gearbeiteten, offenbar später eingesetzten Gesichtsmaske der Materdomini-Madonna hin und stellte auffällige Ähnlichkeiten mit den Gesichtszügen der um 1458 entstandenen Madonna des Castel Nuovo fest. Man mag hierin einerseits die Arbeit des Meisters erkennen, der die übrige Figur durch einen Gehilfen nach seinem Entwurf ausführen ließ. Andererseits wäre es denkbar, dass der Auftraggeber eine ursprüngliche Version zurückwies, um in einem neuen Entwurf eine größtmögliche Nähe zu der Figur der Königlichen Kapelle des Castel Nuovo herzustellen; KRUFFT 1995, S. 123.

⁵⁵⁶ Ausführlich zum Grabmal KUHLEMANN 1999, S. 176ff. (mit Bibliografie). Die Inschrift im Anhang C.38.

⁵⁵⁷ *Item lascio che li miei funerali si facciano senza Pompa, ma solo che il corpo mio sia accompagnato nella mia chiesa solo dalli reverendi Religiosi. Item codicillando io predetto Testatore declaro et voglio che dopo mia morte li predetti Signori Esequutori (sic!) debiano fare una statua mia de marmore fine o de bronzo, ad elezione di essi Signori Esecutori (sic!), ad efetto per demonstrare il fundatore de detto ospedale ed Ecclesia, et no ad Pompa;*

die beiden Leiter des Hospitals, Decio Caracciolo und Alfonso Galeota, einen Vertrag mit Michelangelo Naccherino für eine Grabfigur zum Preis von 400 Dukaten ab.⁵⁵⁸ 1596 war die Figur bereits vollendet, wurde jedoch erst 1609 in der Kirche aufgestellt.⁵⁵⁹

Wie vom Stifter gewünscht wurde die Figur aus Bronze gefertigt. Über einem schlichten Sarkophag auf Löwenkonsolen kniet in einer muschelbekrönten Nische, flankiert von zwei schlanken Marmorsäulen aus *giallo antico*, die Bronzefigur des Verstorbenen, die Bruhns als *sehr spanisch in der Verbindung von hagerer Askese und inbrünstiger Devotion mit aristokratischem Gebaren* bezeichnete.⁵⁶⁰ Den Rahmen des Grabmals bilden zu beiden Seiten der Säulen Reliefbänder mit militärischen Attributen, die oben und unten von Fruchtgirlanden gerahmt werden, sowie über dem Architrav aus *verde antico* ein Relieffeld mit dem Wappen Fabrizio Pignatellis, das im unteren Teil die drei Töpfe der Pignatelli, im oberen das Malteserkreuz zeigt. Die Figur ist in Richtung des Altars gewendet und hat die linke Hand zur Brust geführt.

Michelangelo Naccherino (1550 Florenz – 1622 Neapel) hatte eine Ausbildung bei Giambologna in Florenz absolviert und war 1573 nach Neapel gekommen, wo er zunächst als Bildhauer in der Cappella Reale arbeitete.⁵⁶¹ Das Motiv der ehrfürchtig knienden Grabfigur sollte die Neapler Grabskulptur des Seicento maßgeblich beeinflussen.⁵⁶² Zwar war der Typus des auf beiden Beinen knienden Betenden bereits im 16. Jh. besonders im habsburgischen Umkreis beliebt, z.B. an dem von Pompeo und Leone Leoni geschaffenen Grabmal Karls V. im Escorial, und fand im ekklesiastischen Umfeld mit der Figur des Oliviero Carafa im Succorpo des Doms sein vielleicht prominentestes Beispiel in Neapel, doch nahm Naccherino leichte Veränderungen der Positur vor und formulierte damit doch eine ganz neue Aussage. Einerseits ließ er die Figur nur auf einem Bein knien, während das andere im rechten Winkel mit der Fußspitze nach vorn weisend aufgestellt ist. Andererseits wich er vom traditionellen Betgestus der vor der Brust

Auszug aus dem Testament Fabrizio Pignatellis vom 2. November 1577, ASN, Archivio Pignatelli-Cortes, scanzia 133, fasc. 1, Nr.3, zit.nach KUHLEMANN 1999, S. 269.

⁵⁵⁸ Die Verträge bei KUHLEMANN 1999, Dokumente Nr. 30.1–5. Die Zahlungen für das Grabmal erfolgten dabei zunächst durch Fabrizio's Großneffen Ettore Pignatelli, den vierten Duca di Monteleone, sowie später durch dessen Eltern Girolama Colonna und Camillo Pignatelli.

⁵⁵⁹ Kuhlemann vermutet als Gründe hierfür Unstimmigkeiten zwischen der Familie und den Gouverneuren, die die Figur zunächst in der Hospitalskirche S. Maria dei Pellegrini aufstellen wollten, sowie, möglicherweise daraus folgend, eine Verzögerung beim Bau der Rahmenarchitektur; KUHLEMANN 1999, S. 177.

⁵⁶⁰ BRUHNS 1940, S. 253–432, hier bes. S. 293.

⁵⁶¹ Zu Michelangelo Naccherino KUHLEMANN 1999. Vgl. NAVA CELLINI 1971, S. 770–76; CATALANO 1984, S. 219f.; CATALANO 1985, S. 123–32.

⁵⁶² BRUHNS 1940, S. 293ff.; BORRELLI 1985, S. 141–56.

gefalteten Hände ab, indem er die linke, weit geöffnete Hand zur Brust führte.⁵⁶³ Der in sich versunkene Betgestus wird zu einer inbrünstigen, aktiven Gebärde der Meditation, bei der der Glaube scheinbar den ganzen Körper durchdringt. Die Figur ist so deutlich in Richtung des Altars gedreht, dass ihr Antlitz vom Kirchenbesucher kaum mehr zu sehen ist und so die Öffentlichkeit von dem Zwiegespräch ausgeschlossen wird. Keine idealen Züge, die die Figur abgesehen von ihrer Rüstung als starken Krieger präsentiert hätten, sondern tiefe Furchen, breite Augenringe und eingefallene Wangen kennzeichnen das ergriffene Antlitz eines erschöpften und verletzlichen Mannes in tiefer Ergebenheit. Dies, nicht Pomp und Macht, stellt das Grabmal des Fabrizio Pignatelli in den Vordergrund und entspricht damit ganz dem Wunsch des Verstorbenen, den dieser in seinem Testament formuliert hatte.

Zahlreiche Monumente, wie z.B. das Grabmal Vincenzo Carafas in SS. Severino e Sossio (ca. 1603–1611, Abb. 173) oder Giuliano Finellis Monumente der Gebrüder Firrao in S. Paolo Maggiore (1640, Abb. 174) zeugen von der breiten Rezeption des erstmals für die Materdomini-Kapelle entwickelten Typus. Wurden künstlerische Stile oder Motive in Neapel meist im Umkreis des jeweiligen Herrscherhauses vorgeprägt und anschließend von der städtischen Aristokratie übernommen, so ist das Pignatelli-Grabmal eines der seltenen Beispiele für den umgekehrten Weg: 1635 schuf Giuliano Finelli ein Monument für den Vizekönig Emanuel de Fonseca y Zúñiga, Conte di Monterrey, für die Kirche der Augustinas Recoletas in Salamanca (Abb. 175), das dem Motiv des Grabmals in der Materdomini-Kirche deutlich folgt.

Die finanzielle Absicherung von Ausstattung und Unterhalt der Kirche durch verschiedene Mitglieder der Familie Pignatelli spricht dafür, dass S. Maria Materdomini auch nach dem Tod des Stifters Fabrizio als Familienkapelle genutzt wurde.

4.2. Papst Innozenz XII. Pignatelli – Bauprojekte in Rom und Neapel

Als Antonio Pignatelli im Jahr 1691 als Innozenz XII. den päpstlichen Thron bestieg, wurde er für die bislang nur auf militärischer und baronaler Ebene erfolgreiche Pignatellifamilie augenblicklich zu deren wichtigstem Repräsentanten. Innozenz' Mäzenatentum konzentrierte sich vor allem auf die Tiberstadt und ließ die neapolitanische Familien-

⁵⁶³ Dieser Gestus war in Neapel und Rom besonders im ausgehenden 16. Jh. bei zahlreichen Halbfigurenporträts beliebt. Beispiele dafür sind die Büsten des Alessandro di Sangro in der Cappella Sansevero in Neapel und des Giovanni Girolamo Albani (gest. 1591) in S. Maria del Popolo in Rom. Zum Kenotaph Alessandro di Sangros vgl. Kap. V.3.3.5. Zur Büste Albanis GRISEBACH 1936, Nr. 72, S. 170.

kapelle S. Maria dei Pignatelli völlig außer Acht. Das folgende Kapitel liefert einen kurzen Überblick über die Verdienste des Papstes und seine wichtigsten Stiftungen und analysiert die Auswirkungen seiner Karriere in Bezug auf die neapolitanische Verwandtschaft.

Antonio Pignatelli als Papst Innozenz XII. (1615–1700)

Antonio Pignatelli (1615–1700) wurde als Sohn des Francesco Pignatelli aus der Linie der Marchesi di Cerchiara und der Porzia Carafa auf dem elterlichen Lehen in Spinazzola (Venosa) geboren (Abb. 176, 177).⁵⁶⁴ Ausgebildet bei den Jesuiten in Rom, wurde er unter Urban VIII. *Referendario della Segnatura* und Vizelegat von Urbino. Innozenz X. schickte ihn als Nuntius nach Florenz an den Hof Cosimos III., Alexander VII. entsandte ihn mit den gleichen Aufgaben nach Polen, bevor er ab 1668 unter Clemens IX. an den Wiener Hof gelangte. Zurück in Italien wurde er Bischof von Lecce, wo er das Priesterseminar erbauen ließ. 1681 wurde er von Innozenz XI. zum Kardinal mit dem Titel von S. Pancrazio kreiert und 1686 als Erzbischof nach Neapel gesandt. 1691 wählte man ihn in einem fünfmonatigen Konklave, dem längsten des 17. Jh., schließlich zum Papst.⁵⁶⁵ Dabei muss der Neapolitaner als Kompromisskandidat gegolten haben, da sich die Kardinäle nach dem Tod Alexanders VIII. zunächst auf keinen gemeinsamen Kandidaten einigen können. Pignatelli jedoch wurde sowohl von der spanisch-kaiserlichen als auch von der französischen Partei akzeptiert, und dies wohl nicht zuletzt, weil er angesichts seines hohen Alters eine eher begrenzte Amtszeit erwarten ließ.

Wie sein Vorgänger Innozenz XI. stand auch Innozenz XII. dem luxuriösen Gebaren der Kurie und der ausufernden Vetternwirtschaft ablehnend gegenüber. Als eine vorrangige Aufgabe betrachtete er die Reform des Kirchenstaates. Im ersten Jahr seines Pontifikats untersagte er mit der richtungweisenden Konstitution *Romam Decet Pontificem* jegliche Form des Nepotismus und ließ die Bestimmungen fortan durch alle Kardinäle

⁵⁶⁴ NAPOLILLO 1994, S. 23f. Zu Antonio Pignatelli VON PASTOR 1901–33, Bd. 14 (1930), S. 1073–166; PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 4 (1849), S. 133–37; UGHELLI 1717–22, Bd. 6 (1720), Sp. 195–202; ARAGONA PIGNATELLI CORTES 1946; EUBEL 1913–23, Bd. 5 (1952), S. 11; GISONDI 1994. Die verwandtschaftliche Verbindung zu der Monteleone-Linie in Neapel lässt sich bis zu Carlo Pignatelli, dem Vater Ettore Pignatellis, zurückführen. Dessen Bruder Palamede begründete die Linie der Pignatelli di Cerchiara. Sein Urenkel Marzio (gest. 1601), Sohn des Fabrizio, wurde der erste Baron von Spinazzola. Antonio, Sohn des Francesco Pignatelli und der Porzia Carafa, war der Enkel Marzios; vgl. Anhang A.2.

⁵⁶⁵ ZIGARELLI 1861, S. 191. Der *Avviso Marescotti* kommentiert am 14. Juli 1691: *Pasquino ieri mattina fu trovato con 3 pignatte in testa col motto: Sono state cinque mesi a far trè pignatte*; vgl. VON PASTOR 1901–33, Bd. 14 (1930), S. 1080, Anm. 4.

unterzeichnen.⁵⁶⁶ Damit einher ging die Beschränkung der käuflichen Ämter.⁵⁶⁷ Er zentralisierte die römischen Gremien und Gerichte durch die Einrichtung der *Curia Innocenziana*, für die er den Palazzo Montecitorio aufwendig umgestalten ließ. Innozenz' Aufmerksamkeit galt insbesondere der Sorge um Arme und Bedürftige. Einen Großteil der kirchlichen Gelder setzte er für soziale und karitative Zwecke ein und ließ mehrere Hospitäler errichten.⁵⁶⁸ Aus einem Land der spanischen Krone stammend, war der Pignatelli-Papst in der Zeit der französischen Hegemonie auf außenpolitischem Gebiet eine Ausnahmeerscheinung, indem er, anders als sein Amtsvorgänger Innozenz XI., ein Bündnis des Kirchenstaates mit dem französischen König Ludwig XIV. erreichte.⁵⁶⁹

Innozenz XII. starb am 27. September 1700. Für die Exequien wurde ein Katafalk von Giovan Battista Contini (1641–1723) im Petersdom errichtet, der von dem ein Entwurf überliefert ist.⁵⁷⁰ In der römischen Peterskirche und im Dom von Neapel wurden Monumente zu seinen Ehren errichtet, die im Folgenden besprochen werden.

Die römischen Bauprojekte unter der Leitung Carlo Fontanas

Innozenz XII. setzte sich in Rom nachhaltig für eine verbesserte Infrastruktur ein, sowohl in städtebaulicher als auch in verwaltungsrechtlicher Hinsicht. Die Neuordnung von Ämtern und Verwaltungsgremien, die Verbesserung des Verkehrssystems sowie die Schaffung von Armenhäusern begründete eine rege Bautätigkeit, deren Leitung Innozenz meist seinem bevorzugten Architekten Carlo Fontana (1638–1714) übertrug.⁵⁷¹ Unter den Bauintiativen sind insbesondere die Stiftung des *Ospizio Apostolico* (1693) sowie die Umgestaltung des 1653 von Bernini im Auftrag von Innozenz X. begonnenen Palazzo Montecitorio hervorzuheben, den Innozenz XII. als Ort des zentralisierten Tribunals

⁵⁶⁶ Er selbst kreierte während seiner neunjährigen Amtszeit keinen aus Neapel stammenden Kardinal und beließ eine Vielzahl der früheren Amtsinhaber auf ihren Posten. Staatssekretär wurde Kardinal Fabrizio Spada, ein ehemaliger französischer Nuntius und Freund des Kardinals Altieri. Kardinal Albani behielt den Posten des Sekretärs der Geheimen Breven; VON PASTOR 1901–33, Bd. 14 (1930), S. 1082f.

⁵⁶⁷ VON PASTOR 1901–33, Bd. 14 (1930), S. 1128f.; ARAGONA PIGNATELLI CORTES 1946, s.p.

⁵⁶⁸ FATICA 1979, S. 133–79.

⁵⁶⁹ REINHARDT 1992, S. 431.

⁵⁷⁰ Zu den Begräbnisfeierlichkeiten jüngst FERNANDEZ-SANTOZ ORTIZ-IRIBAS 2008; vgl. FAGIOLO 1997, Bd. 1, S. 38, Abb. 32. Contini, der seinerzeit mit dem Bau der Cappella di San Giovanni Leonardi in Santa Maria in Campitelli beschäftigt war, hatte bereits die Trauergerüste für Clemens IX. (1669) sowie für die Kardinäle Antonio Barberini im Gesù (1671) und Bartolomeo Ruspoli in S. Maria in Vallicella (1681) ausgeführt und musste daher als fähiger Künstler für diese Aufgabe gelten. Zu Giovanni Battista Contini vgl. AKL, Bd. 21 (1999), S. 19–21.

⁵⁷¹ Zu den Bauprojekten Innozenz' XII. vgl. *Fabrice*, S. 175f; VON PASTOR 1901–33, Bd. 14 (1930), S. 1084–96; GISONDI 1994.

einrichtete (Abb. 178).⁵⁷² Die Beziehung zwischen Innozenz XII. und Carlo Fontana, der bereits lange vor dem Pontifikat des Pignatelli-Papstes prestigeträchtige Förderer in Rom hatte, war nicht unbelastet, beklagte sich Fontana doch wiederholt über unangemessene oder sogar ausbleibende Zahlungen.⁵⁷³ Der Papst zollte ihm seine Anerkennung auf anderem Wege: 1697 wurde Fontana von Innozenz XII. in den Adelsstand erhoben und wenig später zum *Architetto della Fabbrica di S. Pietro* ernannt. Im Jahr darauf wurde unter seiner Leitung die Cappella del Battesimo im linken Seitenschiff von St. Peter vollendet, für die ein erster Entwurf bereits 1693 vorlag.⁵⁷⁴ Außerdem beaufsichtigte er die Renovierung der Kuppel (1699–1702) und präsentierte verschiedene Entwürfe für die Neugestaltung der Sakristei und der Pfeilerdekoration (1693–1706).

In seinem Testament wünschte der Papst für sein Grabmal in der Peterskirche ein besonders schlichtes, gleichzeitig preiswertes Monument ohne Statuen und Wappen, für das Fontana eine erste Fassung schuf, die im 18. Jh. durch ein aufwendigeres Monument ersetzt wurde.⁵⁷⁵ Der Wunsch des Papstes entsprach zweifellos der von ihm stets propagierten Abkehr von der kurialen, öffentlich demonstrierten Verschwendungs- und Gefallsucht, die Innozenz auch bei allen anderen, in seinem Auftrag ausgeführten Bauprojekten verteidigt hatte.⁵⁷⁶ Dementsprechend entwarf Fontana ein Monument, das sich allein aus einer einfachen Buntmarmorurne und einem schlichten, goldenen Namensschild zusammensetzte und bereits im November 1692 fertig gestellt war (Abb. 179).⁵⁷⁷ Unmittelbar nach dem Tod des Papstes fertigte Fontana jedoch bereits Pläne für eine Umgestaltung des Grabmals an, die sämtlich eine aufwändigere Gestaltung aufwiesen (Abb. 180-182). Ähnlich verhält es sich mit einem bislang weitgehend unbeachteten Entwurf für ein weiteres Monument im Gedenken an den Pignatelli-Papst in der römischen Neapolitaner-Kirche S. Spirito dei Napoletani (Renovierung 1692–1708) (Abb.

⁵⁷² Vgl. FALDA 1699, Taf. 31. Die entsprechende Inschrift bei FORCELLA 1869–84, Bd. 13 (1879), S. 184. Zum weiteren Fortgang der Arbeiten am Palazzo Montecitorio s. VON PASTOR 1901–33, Bd. 14 (1930), S. 584f, Anm. 4.

⁵⁷³ Darunter befanden sich seine Vorgänger auf dem päpstlichen Thron von Clemens IX. bis zu Alexander VIII., die Kardinäle Negroni, Toussaint de Forbin-Janson und Casanata, ebenso wie Christina von Schweden. Zu Carlo Fontana HAGER 2003, S. 218–61; COUDENHOVE ERTHAL 1930.

⁵⁷⁴ Vgl. FONTANA 1697.

⁵⁷⁵ ZANELLI 2000, S. 276; vgl. GREGOROVIVS 1857 (1931), S. 113, 153; MONTINI 1957, S. 380–84.

⁵⁷⁶ So wurden seine Bauprojekte stets ohne den von den Architekten vorgesehenen Skulpturenschmuck ausgeführt; *Immagini*, S. 44.

⁵⁷⁷ *Viene questo [sepolcro] collocato dirimpetto a quello della Contessa Matilda, e consiste in una bella urna di pietra mischia, con una cartella nel mezzo dove à lettere d'oro vi è il semplice suo nome [...]* GALASSI PALUZZI 1963, Bd. 2, S. 79.

182).⁵⁷⁸ Auch dieses Projekt mit einer leicht erhöht auf einem Sockel sitzenden Figur des Papstes in vollem Ornat wurde nicht ausgeführt, möglicherweise, weil es vom Papst als zu prunkvoll abgelehnt wurde.

Der Initiative seines Nepoten, des neapolitanischen Kardinals Vincenzo Petra ist geschuldet, dass das ursprüngliche Grabmal in St. Peter im Jahr 1746 durch ein den übrigen Papstmonumenten in Form und Größe angeglichenes Denkmal von Filippo della Valle mit der sitzenden, überlebensgroßen Statue des Papstes, flankiert von Caritas und Justizia, ersetzt wurde (Abb. 183).⁵⁷⁹

Der Kenotaph im Dom von Neapel

Weitaus unauffälliger sind die Spuren, die Innozenz XII. in Neapel, seiner Heimatstadt, hinterließ. Zwar entwarf Fontana in seinem Auftrag Pläne für die Neugestaltung der Apsis des neapolitanischen Doms, die jedoch nicht ausgeführt wurden. Auch sonst sucht man Zeugnisse seines Mäzenatentums im Neapel des ausgehenden 17. Jh. weitgehend vergebens.⁵⁸⁰ Allein ein Denkmal im nördlichen Querhaus des Doms, das am 16. Dezember 1696 enthüllt wurde, erinnert in der Heimatstadt seiner Familie an den Pignatelli-Papst (Abb. 184).⁵⁸¹ Im Zentrum des Monuments steht ein Porträtmedaillon des Papstes im Bronzerelief vor einem Hintergrund aus *verde antico*. Das Medaillon wird von einer auf dem darunter liegenden Sarkophag sitzenden Caritas-Figur sowie von mehreren Putten gehalten. Über den Sarkophag ist eine schwere, wie samtene wirkende Draperie aus schwarzem Marmor geworfen, die eine Inschrift aus goldenen Buchstaben trägt.⁵⁸² Eingefasst ist das Monument in einen halbrund abschließenden Bogen, in dem über dem Medaillon zwei Putten das golden gerahmte Wappen der Pignatelli präsentieren.

Das Denkmal entstand im Auftrag des neapolitanischen Erzbischofs Jacopo Cantelmo noch zu Lebzeiten des Papstes und spiegelt den Stolz seiner Landsleute auf den nach dem Carafa-Papst Paul IV. zweiten Papst neapolitanischer Herkunft an exponierter Stelle

⁵⁷⁸ Zur Kirche S. Spirito dei Napoletani vgl. BUCHOWIECKI, Bd. 3 (1974), S. 920–26; DI GIAMMARIA 1999. Zum geplanten Grabmal BRAHAM/HAGER 1977, S. 75, Nr. 121.

⁵⁷⁹ Zum Grabmal in Sankt Peter HYDE MINOR 1988, Nr. 1437, S. 133–40. Das Grabmal wird erstmals erwähnt bei CHATTARD 1762–67, Bd. 1 (1762), S. 46f. Die Inschrift im Anhang C.39.

⁵⁸⁰ BRAHAM/HAGER 1977, S. 65.

⁵⁸¹ [...] *fu scoperta quella mattinata la memoria fatta lavorare da questo signor Cardinale in Roma dal scultor Guidi in onor di questo sommo Pontefice regnante*. Die Dokumente bei STRAZZULLO 1959, S. 151f. Zum Grabmal Domenico Guidis im Dom von Neapel DI GIOIA 1991, S. 39–54. Eine Zeichnung des Grabmals befindet sich im British Museum; DEN BROEDER 1975, 110–13.

⁵⁸² Vgl. Anhang C.40.

wider. Cantelmo jedoch hatte auch einen persönlichen Grund, sich bei Innozenz mit einem Denkmal zu bedanken, hatte dieser ihm doch nur wenige Monate nach seiner Wahl zum Papst den erzbischöflichen Thron in Neapel anvertraut.⁵⁸³ Mit der Ausführung des Kenotaphs zu Ehren seines Förderers beauftragte er Domenico Guidi (1628–1701), einen der seinerzeit namhaftesten Bildhauer.⁵⁸⁴ Domenico Guidis Karriere hatte 1638 in der Werkstatt seines Onkels Giuliano Finelli ebenfalls in Neapel begonnen, wo er u.a. an der Ausführung der Heiligenstatuen in Bronze und Marmor für die Tesoro-Kapelle im Dom beteiligt war.⁵⁸⁵ Nach dem Masaniello-Aufstand im Jahr 1647, in dem er eine aktive Rolle gespielt hatte, war er nach Rom geflohen, wo er als Mitarbeiter in der Werkstatt Alessandro Algardis bis zu dessen Tod im Jahr 1654 tätig war. In Rom hatte Guidi bereits die Gunst des Pignatelli-Papstes genossen und, häufig an der Seite Fontanas, in seinem Auftrag gearbeitet.⁵⁸⁶ Der Papst selbst hatte sich zu Lebzeiten zwar ausdrücklich gegen Porträts seiner Person verwahrt, doch haben sich zahlreiche postum ausgeführte Büsten erhalten, die Guidi im Auftrag der Nepoten des verstorbenen Papstes geschaffen hatte.⁵⁸⁷ Für das noch zu Lebzeiten errichtete Denkmal im Dom von Neapel bedankte sich der Papst, indem er dem Stifter Cantelmo zum Dank ein (Boden-)Grabmal im Langhaus des Doms von Neapel stiftete.⁵⁸⁸

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Innozenz XII. zwar als Mäzen in Rom, nicht aber in Neapel in Erscheinung trat. Sein Mäzenatentum beschränkte sich vor allem auf städtebauliche Aufträge, mit denen er einerseits Raum für neue Verwaltungsorgane schaffte und die Infrastruktur der Stadt verbesserte, sowie andererseits seiner wohlthätigen Hingabe in der Sorge um Arme und Kranke Ausdruck verlieh. Die Grundwerte seines Pontifikats, Sparsamkeit, Bescheidenheit und die Abkehr vom Nepotismus, spiegeln sich auch in seinem Unwillen gegenüber einer herausgehobenen Selbstdarstellung durch Porträts oder ein aufwendiges Grabmonument wider. Dass keine Spuren seines Mäzena-

⁵⁸³ Zum Kardinal Cantelmo UGHELLI 1717–22, Bd. 6 (1720), Sp. 202–9; vgl. MORONI 1840–79 Bd. 8 (1841), S. 6; COMPARATO 1975, S. 267–71.

⁵⁸⁴ STRAZZULLO 1959, S. 151f. Das dekorative Beiwerk des Monuments wurde von den Gebrüdern Pietro und Bartolomeo Ghetti ausgeführt; STRAZZULLO 1956, S. 251. Zur Arbeit der Ghetti im Dienst der Brancaccio vgl. Kap. III.6.3.

⁵⁸⁵ Zu Domenico Guidi BERSHAD 1970a; NAVA CELLINI 1959, S. 61–68; RUGGERO 2002, S. 299–320.

⁵⁸⁶ Fontana selbst wurde gleichzeitig von Innozenz XII. mit dem Entwurf für eine Neugestaltung der Apsis des Doms von Neapel beauftragt, jedoch wurde das Projekt nicht ausgeführt und man entschied sich erst 1740 für die Realisierung eines Entwurf von Paolo Posi.

⁵⁸⁷ Zu Domenico Guidis römischen Porträtbüsten von Innozenz XII. BERSHAD 1970b, S. 805–09; BERSHAD 1973, S. 736–39. Di Gioia vermutet in einer Terracottabüste im Museo di Roma das Modell für das Bronzeporträt in Neapel, DI GIOIA 1991, S. 52.

⁵⁸⁸ Er tritt dort inschriftlich als Stifter auf: *Hoc in tumulto ab Innocentio XII sib dono dato conditus est.*

tentums in Neapel zu finden sind, entspricht dabei möglicherweise seiner Absage an Nepotismus und Patriotismus, die er mit seinem Dekret vorgegeben hatte. Die Förderung der Kunst scheint damit für Innozenz XII. weniger Mittel zur Selbstdarstellung als Mittel zur Abbildung und Manifestierung seiner auf dem päpstlichen Thron vertretenen Politik gewesen zu sein. Dass uns zahlreiche, zum Teil monumentale Bildnisse seiner Person erhalten geblieben sind, ist vor allem der Initiative seiner Nepoten zu verdanken.

4.3. Kardinal Francesco Pignatelli und seine Kapelle in SS. Apostoli in Neapel

Dem angesehenen Pignatelli-Papst folgte mit Francesco Pignatelli ein weiterer Kardinal aus der Familie nach. Francesco Pignatelli wurde 1652 als Sohn des Giulio Pignatelli aus der Linie der Marchesi di Cerchiara und der Beatrice Carafa in Neapel geboren und war damit ein Großcousin des späteren Papstes Antonio Pignatelli.⁵⁸⁹ Im Alter von 13 Jahren schlug Francesco die kirchliche Laufbahn bei den Theatinern von S. Paolo Maggiore und später von SS. Apostoli ein, studierte dort Philosophie und Theologie und wurde schon bald nach Spanien und Rom gesandt. Karl II. empfahl ihn schließlich an Innozenz XI., der ihn im September 1683 als Erzbischof nach Tarent schickte.⁵⁹⁰ Mit der Wahl Antonio Pignatellis zum Papst im Jahr 1691 war eine kontinuierliche Karriere Francescos durchaus vorbestimmt, auch wenn sich Innozenz XII. grundsätzlich entschieden gegen eine nepotistische Ausnutzung der päpstlichen Macht wandte.⁵⁹¹ Erst nach dem Tod des Pignatelli-Papstes wurde Francesco im Jahr 1703 zum Kardinal mit dem Titel von SS. Pietro e Marcellino kreiert und gleichzeitig als Erzbischof nach Neapel berufen.⁵⁹² Jedoch erst 1707, als die Österreicher die Herrschaft in Neapel übernahmen, kehrte Francesco in seine Heimatstadt zurück, um vor Ort die Interessen der Kirche zu wahren. Mit strenger

⁵⁸⁹ Francesco Pignatelli war der Urenkel Giulio Pignatellis, des Begründers der Cerchiara-Linie. Francescos Großmutter Girolama Pignatelli (aus der Linie der Monteleone) heiratete Fabrizio Pignatelli di Cerchiara, womit der Monteleone-Zweig, dem die Stifter von S. Maria dei Pignatelli angehörten, endgültig ausstarb. Zu Francesco Pignatelli UGHELLI 1717–22, Bd. 6 (1720), Sp. 209–16; ZIGARELLI 1861, S. 206–15; PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 4 (1849), S. 144–50.

⁵⁹⁰ ZIGARELLI 1861, S. 206: *Di anni 13 dispreggiando la nobiltà di sangue e lo splendore delle ricchezze, fecesi teatino [...].*

⁵⁹¹ Innozenz XII. entsandte Francesco kurz vor seinem Tod im Jahr 1700 als Nuntius an den Hof des polnischen Königs August II. Innozenz' Nachfolger auf dem päpstlichen Thron, Clemens XI., erachtete die Präsenz eines Sympathieträgers aus der direkten Verwandtschaft des verstorbenen, von den Römern geschätzten Pontifex vor Ort offenbar als vorteilhaft, beorderte ihn nach Rom zurück und setzte ihn als Nachfolger des Kardinals Cantelmo am päpstlichen Hof ein; ZIGARELLI 1861, S. 207.

⁵⁹² PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 4 (1879), S. 145. ZIGARELLI 1861, S. 206, beschreibt Francesco als *gloria di sua famiglia, il decoro della congregazione teatina, lo specchio dei Vescovi ed il modello dei Cardinali.*

Hand setzte er neue Maßstäbe für die Ausübung des Glaubens und erließ eine Auflage, die es jedem Priester verbot, eine Messe *in qualsiasi Chiesa, Cappella, Oratorio, o Congregazione così de' Secolari, come de' Regolari, e anche de' laici, [...] ed ancora nelle Cappelle di Campagna, e negli Oratori domestici privati* zu lesen, die nicht zuvor von der Erzbischöflichen Kurie ausdrücklich gestattet worden war.⁵⁹³ Kurz nach dem Einzug Karls von Bourbon 1734 in Neapel starb der Erzbischof nach dreißigjähriger Amtszeit und wurde in seiner Kapelle in SS. Apostoli begraben.⁵⁹⁴

Im Gegensatz zur Kunstpatronage Innozenz' XII. konzentrierte sich Kardinal Francescos Mäzenatentum vorwiegend auf Neapel. Er ließ u.a. die trecenteske, als Folge des Erdbebens von 1688 zerstörte Domsakristei erneuern und mit Porträts sämtlicher Bischöfe und Erzbischöfe Neapels ausstatten. Als sein wichtigstes Bauprojekt hat man in der Vergangenheit stets die Familienkapelle im rechten Querhaus der Theatinerkirche SS. Apostoli angesehen, dem seinerzeit umfangreichsten neapolitanischen Bauprojekt in direkter Nähe zur Kathedrale (Abb. 185).⁵⁹⁵ So berichten zumindest die Guiden einmütig, die Kapelle sei vom damaligen Erzbischof Francesco Pignatelli 1721 gestiftet worden und dieser habe den damals wohl erfolgreichsten und kreativsten neapolitanischen Architekten Ferdinando Sanfelice für den Bau der Kapelle verpflichtet. Dennoch erscheint die Pignatelli-Kapelle „nur“ als Rezeption der gegenüberliegenden Filomarino-Kapelle, die zwischen 1635–1647 im Auftrag des Kardinals Ascanio Filomarino von Francesco Borromini als dessen einziges neapolitanisches Werk geschaffen wurde – und als eben solches Abbild wurde Sanfelices Werk in der Folgezeit auch in der Literatur wahrgenommen.⁵⁹⁶ Doch hätten sich der Erzbischof und sein Architekt tatsächlich rund achtzig Jahre nach dem Bau der Filomarino-Kapelle mit einer bloßen Kopie zufrieden geben können? Die Baugeschichte der Kapelle sowie die Geschichte der Patronats-

⁵⁹³ *Venuto poi in Napoli cominciò da'suoi Ordinandi, e prescrisse, che in ogni conto si usasse da' medesimi la talare, vietando loro le vesti corte anche nella campagna: i cappelli volle che fussero tosati a dovere, e che affatto non si ostentasse chioma o concinnata, o supposta; [...] Per gli promovendi agli Ordini Sagri volle, che avessero almeno studiata la Filosofia, e buona parte della Theologia Scolastica o Morale: in altro caso non si ammettevano. [...] Proibì poi ai Cberici il potere insegnare a donne il leggere, scrivere, e cantare; affinché ogni reo sospetto fosse da essi lontano;* SPARANO 1768, S. 263ff. Auf Francescos Initiative geht die Synode von 1726 zurück, deren im gleichen Jahr in Rom veröffentlichte Konzessionen als Antwort auf Pietro Giannones kirchenkritische *Istoria civile* (1723) gelten; DE MAIO 1971, Bd. 2, S. 12 u. 40.

⁵⁹⁴ PARASCANDOLO 1847–51, Bd. 4 (1849), S. 148ff.

⁵⁹⁵ Die der Oratorianerkirche an der Via dei Tribunali gegenüberliegende Kirche S. Maria della Colonna trägt zwar das Wappen der Pignatelli, doch bezieht sich die Inschrift nicht auf die Erbauung, sondern allein auf die Weihung der Kirche durch den Erzbischof Pignatelli im Jahr 1715. Zu S. Maria della Colonna und ihrem Architekten Antonio Guidetti, vgl. RIZZO 1982a, S. 113–22.; ZIGARELLI 1861, S. 211f.

⁵⁹⁶ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 647: *ha fatto il disegno nella Chiesa de' SS. Apostoli, della Cappella del Signor Cardinale Arcivescovo Pignatelli di Napoli, ad imitazione di quella del Cardinal Filamarino.*

vergabe offenbart eine weitaus komplexere Situation, die im folgenden Kapitel ausgehend von einer formalen Analyse und anhand neuen Archivmaterials erstmals zusammenhängend aufgearbeitet wird.

Der architektonische Rahmen der Kapelle der Unbefleckten Empfängnis folgt in seinen Grundzügen dem Vorbild der gegenüberliegenden Cappella Filomarino (Abb. 186). Durch eine mehrfach geschwungene Balustrade zur Vierung abgegrenzt, entspricht die konkav geschwungene, in der Mitte konvex vorspringende Kapellenarchitektur deren Triumphbogenmotiv über vier kannelierten, eingestellten Säulen. Beide Kapellen werden von einem mehrfach gestuften, vorkragenden Gesims und einem für Borrominis Architektur charakteristischen, verschmolzenen Rund- und Dreiecksgiebel bekrönt. Unterschiedlich hingegen sind bei beiden Kapellen die Elemente, die die Rahmenarchitektur füllen: Im Zentrum der Pignatelli-Kapelle steht über einem nach dem Entwurf Francesco Solimenas aufwendig ornamentierten Altar aus Buntmarmor das Bildnis der Madonna auf der Mondsichel aus dem späten 16. Jh., das in einen bronzenen, von Lapislazuli geschmückten Rahmen gefasst ist.⁵⁹⁷ Vier Tugendallegorien, von Francesco Solimena auf Kupfer gemalt, sind in die je zwei übereinander liegenden Bildfelder zwischen den Säulenpaaren der Rahmenarchitektur eingestellt. Unter dem Altarbild befindet sich ein ebenfalls nach dem Vorbild der Cappella Filomarino im Bronzerelief gearbeiteter Puttenreigen. Die Säulenbasen zieren Vergänglichkeits-Impresen, dazwischen liegen Bildfelder mit Rankenornament und Fruchtgirlanden. Rechts und links der Rahmenarchitektur befinden sich zwei hohe Sockel mit Inschriften, die von zwei Bronzeporträts mit den hll. Andrea Avellino und Gaetano Thiene in Lorbeerkranzrahmung bekrönt werden.⁵⁹⁸ Im Tympanon der Rahmenarchitektur ist die Widmung der Kapelle an die Jungfrau Maria zu lesen. Auf der Giebelspitze ist das Wappen der Pignatelli angebracht, das von einem Kardinalshut bekrönt wird. Eine detaillierte Gegenüberstellung der beiden ausgeführten Kapellen Pignatelli und Filomarino erfolgt im Anschluss an die Darlegung ihrer Baugeschichte.

⁵⁹⁷ Nach Guarini ist das Bild allerdings nicht mehr im Original erhalten, das im Zuge der Neuausstattung verkauft wurde; GUARINI, fol. 112.

⁵⁹⁸ Vgl. Anhang C.41. Beide Inschriften sind heute nicht mehr lesbar, da die Buchstaben, vermutlich zu Kriegszeiten in den Jahren 1915–18, abhanden kamen, als die Kirche als Getreidelager diente.

Vorgeschichte des Kapellenbaus (1639)

Nachdem man den vornehmsten Platz in der Kirche der SS. Apostoli im Querhaus auf der Evangelienseite an den Kardinal Filomarino vergeben hatte und dessen Kapelle sich ab 1635 bereits nach dem Entwurf Borrominis im Bau befand, galt es, für die gegenüber liegende Seite einen ebenso repräsentativen Patron zu gewinnen. Allein die prominente Nachbarschaft zur Cappella Filomarino dürfte ein gewichtiger Anreiz für so manchen zahlungswilligen Stifter gewesen sein. Dabei kam der Epistelseite in der Theatinerkirche ebenfalls eine gesteigerte Bedeutung zu, da sich hier die letzte Ruhestätte des Theatinerpriesters Francesco Olimpio sowie ein Kultbild der Unbefleckten Empfängnis befand, durch dessen Anbetung Neapel der Legende nach zu Beginn des 17. Jh. erfolgreich einer Hungersnot entronnen war (Abb. 187).⁵⁹⁹ Die Theatiner hatten entschieden, dem Bildnis einen würdigen Platz zu schaffen und wählten dafür den Ort, an dem der „Urheber des Kultes“, Francesco Olimpio, der seinerzeit die Gebete zur Bekämpfung der Not gelesen hatte, beigesetzt worden war: das rechte Querhaus. Zweifellos kam als Patron der zu errichtenden Kapelle nur eine gesellschaftlich hochrangige oder eine besonders finanzkräftige Stifterpersönlichkeit in Frage, die darüber hinaus die Auflage der Theatiner akzeptieren musste, das Patrozinium der Unbefleckten Empfängnis zu erhalten.

1639 wurde die Frage nach der Vergabe des Kapellenplatzes auf der Epistelseite erstmals erörtert, nachdem Flaminio Antinori, Feldherr in den flandrischen Kriegen im Dienste Philipps III., den Theatinern seine Absicht bekundet hatte, an diesem repräsentativen Ort eine Familienkapelle zu Ehren des hl. Andrea Avellino einrichten zu wollen.⁶⁰⁰ Dabei bevorzugte er den exponierten Platz im rechten Querhaus, der Raum für eine besonders aufwendige Architektur bot, und befand sich damit auf Augenhöhe mit der ranghöchsten neapolitanischen Gesellschaft: Auch der Vizekönig hatte offenbar bereits sein Interesse an dem derzeit noch vakanten Bauplatz geäußert. In den *Conclusioni capitolari* vom 24. Oktober 1639 heißt es dazu:

Avendo il Sig.^r Flaminio Antinori significatoci di voler per se e per suoi eredi la Cappella della Conceptione, ove di presente sta sepellito il P.D. Franc Olimpio, overo (posto, che detta Cappella se la prendesse il viceré, rimanendo urba quella del Braccio destra dirimpetto a quella dei Monsig. Filimarini) di voler quella che segue,⁶⁰¹

⁵⁹⁹ Als langanhaltende Stürme Handel und Nahrungszufuhr auf dem Wasserweg unmöglich gemacht hatten, wendete Olimpio die Not durch die Anbetung des Bildnisses ab. Zu seinem Begräbnis in SS. Apostoli SILOS 1657, S. 200–6; vgl. GUARINI, fol. 111.

⁶⁰⁰ Zu Flaminio Antinori: DE LELLIS 1654–71, Bd. 1 (1654), S. 330.

⁶⁰¹ *Conclusioni*, fol. 106.

1642 wurde entschieden, *che Cappella eterna della Concett.e sia l'Ala sinistra della Croce a fronte della Cappella delli Sig. Filomarini e che la q.le Capella insieme col corpo del p. Olimpico resti p sempre della Famiglia Antinori*.⁶⁰² Dennoch kam es in der Folgezeit zu einer Planänderung, und Flaminio Antinori erhielt schließlich „nur“ die am Langhaus der Cappella della Concezione folgende Kapelle, die in den *Conclusioni capitolari* bereits 1639 bei der ersten Interessensbekundung zum Bau einer Kapelle als Alternative genannt worden war.⁶⁰³ Schon zu Beginn der Verhandlungen mit den Theatinern im Jahr 1639 hatte Antinori Giuliano Finelli für die Ausstattung seines Kapellenprojekts verpflichtet, und er dürfte auch auf dem neuen Bauplatz der ausführende Architekt gewesen sein.⁶⁰⁴ Was unterdessen mit dem Patronat der Kapelle im rechten Querhaus geschah, ist im Rahmen des derzeitigen Forschungsstandes nicht zu klären. Offenbar wurde das Patronat abermals vergeben, nachdem es 1656 durch eine *Convenzione e transazione fatta da questa Casa con Flaminio Antinori sopra la Cappella della SS.ma Concezione* offiziell frei geworden war. Möglicherweise erwarb das Patronat im Anschluss die Familie Milano, zumindest setzte Marcantonio Milano in seinem Testament vom 3. August 1664 als Erbe *pro quarta parte* die Kapelle der SS. Concezione ein und stiftete zusätzlich die jährliche Auszahlung von 25 Dukaten an den Präpositus der Theatiner für eine *Cappellania*.⁶⁰⁵ Zwischen 1665 und 1702 sind in den *Conclusioni Capitolari* keinerlei Beschlüsse über eventuelle Bautätigkeiten in der Cappella della SS. Concezione verzeichnet. Festzuhalten ist jedoch, dass anders als beispielsweise im Gesù Nuovo, wo Cosimo Fanzago etwa zur selben Zeit der Auftrag zur Erbauung architektonisch analoger Querhauskapellen erteilt wurde, die Theatiner für die Ausführung ihrer *cappelloni* offenbar kein „Gesamtprojekt“ geplant hatten, das eine Entsprechung der beiden Seiten gefordert hätte.

⁶⁰² *Conclusioni*, fol. 139. Die Beschreibung Guarinis zeichnet ein anderes Bild der Patronatsvergabe. Demnach sollten sich die Theatiner erst 1642 entschlossen haben, den Platz im rechten Querhaus der Immacolata Conceptio zu weihen, nachdem das Patronat bereits an Antinori vergeben, die Weihung an S. Andrea bereits erfolgt war und Antinori sich verpflichtet hatte, 7000 Dukaten für die Errichtung der Kapelle auszugeben; GUARINI, fol. 101.

⁶⁰³ Zu den Bedingungen der Kapellenfinanzierung vgl. *Platea*, Bd. 2 (1697), fol. 51. DOMBROWSKI 1997, S. 182 f, versteht die Beschreibung Guarinis derart, dass Antinori von Beginn an an der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffs und nie an der Querhauskapelle interessiert war. Diese Unklarheit ist wohl auf die Vorbestimmung des Patroziniums zurückzuführen, da Antinori schon 1639 in Verbindung mit der Cappella dell'Immacolata Concezione genannt wurde.

⁶⁰⁴ Zwei Marmorengel auf dem gebrochenen Tympanon sowie zwei Porträtbüsten des Stifters Flaminio Antinori und dessen Bruder Fabrizio, Kaplan am spanischen Hofe und später Erzbischof von Matera, Siracusa und Otranto, stammen von seiner Hand; STRAZZULLO 1959, S. 82–84. Zu Giuliano Finelli in der Cappella Antinori vgl. DOMBROWSKI 1997, S. 182–85. Die übrigen Arbeiten wurden vom Steinmetz Simone Tacca 1649 u.a. ausgeführt; D'ADDOSIO 1920, S. 292.

⁶⁰⁵ *Indice*, fol. 113, Nr. 1; *Conclusioni*, fol. 60 (6. Mai 1674); GUARINI, fol. 108.

Der Beginn des Kapellenbaus im Auftrag der Theatiner (1713)

Nachdem die gegenüberliegende Kapelle der Filomarino längst fertig gestellt und ein Großteil der Freskierung sowie die Ausstattung der Seitenschiffkapellen von SS. Apostoli weitgehend abgeschlossen war, hatte sich offenbar für den rechten Transetto auch zu Beginn des 18. Jh. keine für die Theatiner zufrieden stellende Lösung für die Vergabe des Patronats an diesem repräsentativen Ort ergeben. So ergriffen die Theatiner im Juli 1713 selbst die Initiative und beauftragten im Namen ihres Präpositus Carlo Capecelatro den Steinmetz Giuseppe de Filippo *di fare l'infratti lavori di marmi che saranno necessari per costruire la Cappella della SS. Concettione eretta dentro detta Chiesa di SS. Apostoli, quali marmi promette lavorarli nel medesimo modo, che stanno lavorati quelli della Cappella del quondam Eminentissimo Cardinale Filomarino, e secondo il disegno fattone dal S. Don Ferdinando Sanfelice*⁶⁰⁶. Zu diesem Zeitpunkt bestand demnach bereits der Entwurf Ferdinando Sanfelices, der auf ausdrücklichen Wunsch der Theatiner dem Vorbild der gegenüberliegenden Cappella dell'Annunziata entsprechen sollte und dem aufstrebenden Architekten demnach keinen Raum für ein freies, eigenständiges *Disegno* ließ. Sanfelice war in dieser Frühzeit seiner Karriere sicher eine gute Wahl für diese Aufgabe, hatte er nach einer Lehre bei Francesco Solimena insbesondere monumentale Festarchitekturen (z.B. den Katafalk für Karl II., 1701) und später dekorative Fassaden entworfen, bei denen er häufig bereits bestehendes Material verarbeitete und ggf. alternierte (z.B. bei den Fassaden von S. Maria della Redenzione, 1717, und S. Lorenzo, 1742).⁶⁰⁷ Der Steinmetz Giuseppe de Filippo und sein Sohn Agostino führten gemäß der Notarakte in den Jahren 1713 bis 1715 die Arbeiten für Marmorsockel, -pilaster und -säulen nach dem Vorbild der Cappella Filomarino aus.⁶⁰⁸ Gleichzeitig wurden zwei *festoni* von Nicola Avellone nach dem Modell der

⁶⁰⁶ ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 11 (1713), fol. 303 v. (Anhang B.9 a); vgl. CATELLO 2000, S. 8.

⁶⁰⁷ Sanfelices wichtigste Werke – Palazzo Sanfelice (1723–1728), Palazzo Serra di Cassano (1719–1730) und S. Maria Annunziata a Pizzofalcone (1735) – fallen erst in die Zeit nach der Erbauung der Pignatelli-Kapelle. Zu Ferdinando Sanfelice vgl. S. 20, Anm. 58.

⁶⁰⁸ Filippo verpflichtet sich im Vertrag zu folgenden Arbeiten: 1. [...] *lavorare tutte le tavole di marmo così di zoccoli, come di membretti, pilastri, friso, e fondi di grosseno d'oncie due, [...] li pilastri laterali alle colonne di perie due l'uno per la loro altezza, [...] tutti li perie della medesima lunghezza, et aggiustarli nel medesimo modo di quella del Cardinale Filomarino, [...] li perie delli piedistalli dove si doveranno riponere l'impresse della medesima grossezza di quelli della detta Cappella di Filomarino con farvi la lassa per commettervi l'impresse [...]*; ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 11 (1713), fol. 303v. (Anhang B.9 a) und B.9 e). 1715 wurden weitere *quattro colonne [...] secondo l'istrumento per per Notario Collocola e per tanti pezzi di marmo parte lavorati e parte ingegnati, già consignatili per conto della Cappella presa a fare della SS. Concettione ai SS. Apostoli* ausgeführt; ASBN, Banco di S. Maria del Popolo, matr. 823, Juli 1715, zit. nach RIZZO 1999a, Dok. 122, S. 89.

Cappella dell'Annunziata angefertigt.⁶⁰⁹ 1718 wurden die Arbeiten jedoch aufgrund eines Zahlungsstreits zwischen den Auftraggebern und De Filippo jäh unterbrochen.⁶¹⁰ Es ist allerdings anzunehmen, dass die Kapelle zu diesem Zeitpunkt bereits in großen Teilen fertig gestellt war.

Der Entwurf für die Kapelle der Unbefleckten Empfängnis wurde von den Theatern vor allem in seiner grundsätzlichen Anlage und Größe dem gegenüberliegenden Vorbild der Filomarino-Kapelle angepasst. Die Konzeption einer Kapelle nach dem Modell einer bereits erbauten, meist der in der Kirche gegenüberliegenden Kapelle, ist häufig anzutreffen. Dabei ist eine konzeptionelle Anlehnung oft bereits vertraglich festgelegt, setzt allerdings meist eine gleichzeitige Planung durch den gleichen Architekten voraus.⁶¹¹ Die Kapelle der Filomarino war zwar bereits wesentlich früher entstanden, doch lohnte es sie freilich nicht nur aus Symmetriegründen, sondern auch als seltenes „römisches Monument“ noch achtzig Jahre nach ihrem Bau die Nachahmung.

In der Detailgestaltung musste der Entwurf jedoch zwangsläufig variiert werden, denn der Cappella Filomarino lag ein übergeordnetes Programm zugrunde, das speziell auf die Stifterfamilie ausgerichtet war.⁶¹² Sebastian Schütze hat die eingehende Studie zum Programm der Filomarino-Kapelle vorgelegt. Demnach entfaltet sich das Kapellenprogramm anhand von drei großen Themen: die Verkündigung an Maria, die *Magnificentia* sowie die *Aeternitas* und *Immortalitas*. Während der Topos der *Magnificentia* sich vor allem an den architektonischen Formen des Triumphbogenmotivs mit der doppelten Säulenstellung festmachen läßt, ist das Thema der Unvergänglichkeit und Unsterblichkeit als *argumentum a nomine*, als bildliche Ausdeutung des Namens „Filomarino“ (philos-amaranthos = Freund des Unvergänglichen) umgesetzt, wobei die Amaranthen-Pflanze zu einem wichtigen Symbolträger für die Dekoration der Kapelle wird.⁶¹³ Ascanio Filomarino hatte einen *zentralen Bereich seiner römischen Existenz nach Neapel*⁶¹⁴ übertragen

⁶⁰⁹ ASBN, Banco S. Maria del Popolo, matr. 823, 6. Juli 1715, zit. nach RIZZO 1999a, S. 89, Dok. 121.

⁶¹⁰ Prozessakten in ASN, Processi Antichi, Capecelatro-De Filippo, und Archivio di SS. Apostoli, Lettera D, Scanzia 2, Nr. 23.

⁶¹¹ Ein Beispiel für die gleichzeitige Planung und analoge Ausführung gegenüberliegender Querschiffkapellen findet sich im Gesù Nuovo, die von Fanzago als wechselseitiges Abbild ebenfalls gemäß dem Wunsch der Auftraggeber entwarf.

⁶¹² Eine ausführliche Beschreibung der Kapelle in *Historiarium Clericorum Regularium a Congregatione Condita Pars Prior* des Joseph Silos. Grundlegend zur Cappella Filomarino SCHÜTZE 1989 u. LORIZZO 2001. Zu Einzelproblemen vgl. STRAZZULLO 1959, GONZALES PALACIOS 1976, NAVA CELLINI 1977; CONNORS 1980; PORTOGHESI 1984, S. 62–63.

⁶¹³ Zur Ausdeutung des Namens und der Bedeutung der Amaranthen vgl. SCHÜTZE 1989, S. 314ff.

⁶¹⁴ SCHÜTZE 1989, S. 324.

und für die Errichtung seiner Kapelle ausschließlich römische Künstler aus dem Umkreis des Kardinals Maffeo Barberini verpflichtet, zu dessen *famiglia* er seit 1621 zählte.

Während damit vor allem die Architektur als Ausdruck der *Magnificentia* einem allgemeingültigen Repräsentationsanspruch Ausdruck verleiht und somit durchaus für die gegenüberliegende Kapelle der Immacolata übernommen werden konnte, musste man die weitere Detailgestaltung, die in direktem Bezug zur Weihung der Kapelle oder zur Familie der Filomarino stand, wie z.B. die Impresen an den Säulenbasen oder die Porträts der Stifter, durch Bedeutungsträger ersetzen, die einen neuen Kontext entstehen lassen konnten. Da das Patronat in dieser frühen Planungsphase offenbar nicht an eine Stifterfamilie vergeben war, kam hier nicht die Repräsentation einer einzelnen Auftrag gebenden Familie in Betracht, sondern es konnte nur die Weihung an die Immacolata Concezione – das Altarbild war ja bereits vorhanden – oder allgemein die Verherrlichung des Theatinerordens thematisiert werden.

Zwischen Individualität und repetitio:

Die Übergabe des Patronats an Francesco Pignatelli (1721)

Drei Jahre nach der Unterbrechung der Bauarbeiten in der Kapelle im Jahr 1718, übergaben die Theatiner am 21. März 1721 das Patronat an Kardinal Francesco Pignatelli, der dem Konvent von SS. Apostoli angehörte und seit 1665 dessen Protektor war.

Die Übergabe des Patronats der Kapelle der Unbefleckten Empfängnis erfolgte *con tutte quelle ragioni, azioni, prerogative, e privilegi dovuti, e soliti concedersi a concessionaris di cappelle in chiese di Regolari, e coll'azione ancora nel Cimiterio sotto detta Cappella di farvi la sepoltura, conforme à quella della detta Cappella dell'Em.mo Sig. Cardinal Filomarino, e di seppellire in detta sepoltura li corpi, e cadaveri di esso Em.mo Cardinal Pignatelli* und letzteres *per gratiam et amore*, d.h. ohne dass der Kardinal den Kapellenboden wie üblich käuflich erwerben musste.⁶¹⁵ Zwar ist in diesem Privileg womöglich ein Zugeständnis der Theatiner zu sehen, für die die Vergabe des Patronats der Immacolata-Kapelle in den vorausgegangenen siebenzig Jahren scheinbar von zahlreichen Schwierigkeiten begleitet war, doch hatten sie darüber hinaus allen Grund, dem Kardinal ein dankbares Geschenk als Zeichen der Verbundenheit zu machen. Mitglieder der Familie Pignatelli gehörten seit der Gründung des

⁶¹⁵ ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 19 (1721), foll. 146r.–151v. (Anhang B.9 b). Ebenso war bereits das Kapellenpatronat des gegenüberliegenden sito unentgeltlich an den Kardinal Filomarino übertragen worden; vgl. SCHÜTZE 1989, S. 300.

Konvents regelmäßig zur Bruderschaft, und Francesco konnte als Paradebeispiel ihrer Gemeinschaft gelten.⁶¹⁶

Durch die Dokumentation der Baugeschichte der Kapelle in den Jahren 1713 bis 1718 kann die häufig suggerierte Annahme widerlegt werden, der Erzbischof Pignatelli selbst hätte den jungen Sanfelice mit dem Kapellenentwurf beauftragt, denn der Auftrag erfolgte, wie die Dokumente belegen, völlig unabhängig von dem erst später vergebenen Patronat.⁶¹⁷ Genährt wurde diese Annahme vermutlich nicht zuletzt dadurch, dass andere, prestigeträchtige Bauvorhaben der Pignatelli, wie z.B. der Umbau des Familienpalastes, der im Folgenden noch eingehend zu erläutern sein wird, bekanntermaßen durch Sanfelice realisiert wurden. Es handelt sich dabei allerdings ausschließlich um Projekte, die erst nach dem Entwurf der Familienkapelle in SS. Apostoli entstanden sind. Zwar hatten die *Deputati del Tesoro*, denen der Erzbischof vorstand, bereits 1707 eine Marmorbüste zu Ehren des hl. Januarius bei Sanfelice in Auftrag gegeben, doch ist dies kaum als Indiz für eine bestehende Vorliebe des Erzbischofs für den Architekten zu werten.⁶¹⁸

Da der Bau der Kapelle nach den Wünschen der Theatiner bei der Übernahme des Patronats bereits weit fortgeschritten war, konnte der Kardinal vermutlich nur wenig Einfluss auf die Gestaltung des architektonischen Rahmens nehmen, auch wenn im Vertrag von 1721 ausdrücklich von seinem Wunsch die Rede ist, die Kapelle weitgehend neu zu gestalten.⁶¹⁹ Doch entsprechen die Anweisungen der Theatiner von 1713 bereits zu sehr dem ausgeführten Bau, als dass große architektonische Änderungen in der Folgezeit anzunehmen wären. Trotzdem dauerte es zwei weitere Jahre, bis am 10. September 1723 der Altar geweiht werden konnte.⁶²⁰ Für die weitere Gestaltung seiner Kapelle muss für den Pignatelli-Kardinal grundsätzlich wichtig gewesen sein, das bisherige Kapellenprogramm, in dessen Mittelpunkt die Theatiner in Ermangelung eines

⁶¹⁶ Aus den *Notizie* von SS. Apostoli des Francesco Bolvito geht hervor, dass von 1578 bis 1694 fünf Mitglieder des Hauses Pignatelli als Präpositus fungierten, darunter auch der erste Präfekt, der den Bau der Kirche durch Francesco Grimaldi veranlasste, Basilio Pignatelli. Die Zahl der der Familie entstammenden, in SS. Apostoli eingetragenen Kleriker ist sogar noch bedeutend höher; BNN, Fondo San Martino, Vol. 521, foll. 61–63.

⁶¹⁷ So differenziert z.B. DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 647, die beiden Bauphasen für die Kapelle nicht.

⁶¹⁸ Zur Prozession am 2. August 1707 vgl. ZIGARELLI 1861, S. 213f., und ausführlich SPARANO 1768, S. 280ff.

⁶¹⁹ [...] *sapendo quanto d.o Em.mo Sig.re Cardinal Pignatelli sia divoto di detta Vergine SS.ma Immacolata, ed il gran desiderio, che sempre ha havuto di avere in suo Dominio la sudetta Cappella della SS.ma Concezzione per poterla abbellire e redurla nella forma dovuta*; ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 19 (1721), fol. 164r.–151v.

⁶²⁰ ASD, Cattedrale di Napoli, *Diario dei Cerimoni*, XII, fol. 134. Die Arbeiten waren nicht vor 1727 abgeschlossen, als Granucci für Kupferarbeiten bezahlt wurde, *per mutare alcune cornice e scuagliali per ordine di Francesco Solimena*; ASBN, Banco del Salvatore, matr. 733, 27. Oktober 1727.

privaten Stifters das Patrozinium der Unbefleckten Empfängnis gestellt hatten, zu individualisieren und als Repräsentationsfläche der Familie kenntlich zu machen. Die Fronten der Pilasterbasen scheinen noch unter der Aufsicht der Theatiner selbst gefertigt worden zu sein, denn dort, wo in der Cappella Filomarino die Familienwappen sowie die Namensimpresen dargestellt sind, finden sich nicht etwa entsprechend die Wappen der Pignatelli, sondern allgemeingültige Impresen mit je zwei Bäumen und Adlern, die inschriftlich die Jungfrau Maria ehren: *Virgo singularis, Ex Lumine Vivo* (Abb. 188, 189).

Ein deutliches Zeugnis des Juspatronats der Pignatelli findet sich in der Kapelle in den Wappen, die als Bekrönung der Kapellenfassade und als Bodenplatten vor dem Altar eingesetzt wurden, also an den Stellen, an denen es leicht fiel, etwas zu der bereits ausgeführten Architektur hinzuzufügen (Abb. 190). Ebenso hoben die beiden seitlichen, heute verlorenen Inschriften den Stifter Francesco Pignatelli und seine kontinuierliche Verbundenheit mit den Theatinern hervor.⁶²¹ Des weiteren ist die Verwendung von kostbarem Buntmarmor und Bronze in der Kapelle sicher trotz des späten Eingreifens des Kardinals auf seine Initiative zurückzuführen, denn Francesco Pignatelli äußerte bereits vor der Übergabe des Patronats den Wunsch, die Kapelle mit Skulpturen, Edelsteinen und Bronzen schmücken zu wollen, [...] *detta cappella di Marmi, con fine sculture, pietre preziose, e bronzi indorati*.⁶²² Dass er damit dem bereits vorbestimmten *Disegno* eine individuelle Note geben wollte, um der Kritik der bloßen Kopie des gegenüberliegenden Altars zu entgehen, liegt auf der Hand. Dabei verzichtete er im Unterschied zu den Filomarino und abgesehen von den Wappen, vollkommen auf eine direkte Repräsentation der Familie in der Kapelle und ließ in die seitlichen, stuckierten Lorbeerkranzrahmen anstelle der bei der Cappella Filomarino dort eingesetzten Porträts des Stifters und seines Bruders zwei Heiligenbüsten des Gaetano Thiene und des hl. Andrea Avellino, den Begründern des Theatinerordens, als Bronzeporträts auf rotem Marmorgrund von Bartolomeo Granucci einsetzen (Abb. 191, 192).⁶²³ Als eigener Auftrag des Kardinals sind des weiteren neben den Marmoreinlegearbeiten aus *broccatiello verde di Pozzerora e giallo di*

⁶²¹ Vgl. Anhang C.41.

⁶²² ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 19 (1721), fol. 14.

⁶²³ Matteo Bottiglierio führte dagegen die beiden Puttenköpfe als Bekrönung über den Lorbeerkranzrahmen aus; ASBN, Banco del Salvatore, matr. 760, 21.1.1724. Matteo Bottiglierio (1680–1757) war Schüler des Lorenzo Vaccaro und einer der wichtigsten Exponenten unter den Bildhauern des Spätbarock in Süditalien. Der Auftrag in der Cappella Pignatelli erfolgte fast zeitgleich mit seinem Engagement in der Kapelle der Familie Lembo im Dom von Salerno, die er ebenfalls nach dem Entwurf Sanfelices ausführte. Zu Matteo Bottiglierio AVINO 1996, S. 266; vgl. NAPOLI SIGNORELLI 1921/22, S. 118f.; BORELLI 1970, S. 185–89; FITTIPALDI 1979, S. 40f., 48f.; FITTIPALDI 1980, S. 95–105; TUCCI 1999.

*Verona*⁶²⁴ auch der bronzene Puttenchor (Abb. 193) dokumentiert, den einer Bau-rechnung zufolge Bartolomeo Granucci und nicht, wie lange angenommen, Matteo Bottiglieri nach dem Modell Solimenas anfertigte und von diesem abnehmen zu lassen versprach.⁶²⁵

Von Solimena stammen auch der Entwurf für den Marmoraltar, der ebenfalls von Bartolomeo Granucci ausgeführt wurde (Abb. 194), sowie die vier weiblichen Figuren auf Kupfer, die anstelle der vier mosaizierten Tugendallegorien (Glaube, Hoffnung, Milde und Nächstenliebe) der Filomarino-Kapelle eingesetzt wurden (Abb. 195–198).⁶²⁶ Bologna datierte die Darstellungen entsprechend der Weihung der Kapelle in das Jahr 1723. De Dominicis erklärt den Umstand, dass hier Malerei anstelle von Mosaiken bevorzugt wurde, durch einen damaligen Mangel an fähigen Mosaizisten, die ähnlich qualitätvolle Mosaiken wie in der Cappella Filomarino hätten ausführen können.⁶²⁷ Um aber dennoch dem Prestigeanspruch und der edlen Wirkung der Mosaiken etwas entgegensetzen zu können, wurden die Figuren auf Kupfer gemalt, was ebenso wie die Glassteine des Mosaiks eine größere Brillanz und Leuchtkraft der Farben hervorbrachte.

Die Auswahl der Künstler mag zwar bereits weitgehend determiniert gewesen sein, bildeten diese – Sanfelice, Solimena und Bottiglieri – doch scheinbar ein in der Werkstatt Solimenas zusammengeführtes Team, das später auch beispielsweise bei der Neugestaltung der Cappella Lembo in der Kathedrale von Salerno (1718–23) zusammenarbeitete.⁶²⁸ Fraglich ist jedoch, ob Sanfelice, der zwar seit 1715 *sorrintendente* der Arbeiten an der Kapelle war, als Leiter dieser Gruppe zu betrachten ist, oder ob diese Funktion nicht vielmehr von Anfang an Solimena übernahm, der in den Notaraktten aus den Jahren 1722 bis 1724 stets als oberste Instanz für die Abnahme der einzelnen handwerklichen Arbeiten genannt wurde.⁶²⁹ Solimena war schon lange zuvor für die Theatiner in SS. Apostoli tätig gewesen und hatte u.a. die Kapellenbögen des Langhauses neu freskiert, nachdem die Theatiner entschieden hatten, die ursprünglichen, von Giacomo del Po an

⁶²⁴ ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 23 (1724), fol. 22v; vgl. Anhang B.9 f).

⁶²⁵ ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 20 (1722), fol. 29v. (Anhang B.9. c) u. d); CATELLO 2001, S. 8, 17. Zum Puttenfries FITTIPALDI 1979, S. 47, Nr. 299. Die Autorschaft des Puttenfrieses bereits richtig bei GIANNONE 1941, S. 172. Zu Bartolomeo Granucci vgl. S. 116, Anm. 383.

⁶²⁶ Zur Altarmensa vgl. RIZZO 1999, S. 49; Über die Tugenden berichtet DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1743), S. 598: *ha dipinto dopo molti anni quattro virtù sopra rame, per fare ornamento intorno al nuovo Altare fatto dal Cardinal Francesco Pignatelli, rimpetto a quel bellissimo eretto dal Cardinal Filomarino; e le quali virtù sono bellissime [...]*.

⁶²⁷ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1743), S. 647.

⁶²⁸ Zu weiteren gemeinsamen Aufträgen vgl. TUCCI 1999, S. 179–99.

⁶²⁹ ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocolli 19 (1721) und 23 (1724).

dieser Stelle ausgeführten *mal riuscite pitture* aufgrund ihrer mangelnden Qualität übermalen zu lassen.⁶³⁰ Dass sich Solimena mit den Figuren, die er nicht freskierte, sondern in Öl auf die Wand brachte, auch für weitere Aufgaben im Auftrag der Theatiner empfohlen hatte, bestätigt die lobende Anerkennung De Dominicis, nach dem die Arbeit – *piena di maestà, che può stare al gran paragone di ciò che l'è di sopra, che sono delle più bell' opere di Lanfranco* – auch den Vergleich mit den großen Namen nicht zu scheuen brauchte.⁶³¹

Abschließend lässt sich demnach festhalten, dass der architektonische Rahmen zwar dem Vorbild der Cappella Filomarino folgt und von den Theatinern selbst als Pendant zu diesem prestigeträchtigen Projekt in Auftrag gegeben wurde. Beinahe alle Elemente, die die beiden Kapellen voneinander unterscheiden, gehen jedoch auf die Initiative des Kardinals Pignatelli zurück: der Altar aus Buntmarmor sowie der Puttenchor aus Bronze anstelle des Altars und des Puttenchors aus Marmor, die vier Tugenden auf Kupfer anstelle der Mosaiken und die beiden Heiligenbüsten anstelle der Porträtmedaillons. Die Übernahme des Patronats durch den Kardinal Pignatelli war eine für beide Seiten vorteilhafte Entscheidung: für die Theatiner bedeutete es endlich die Fertigstellung der langwierigen Bauarbeiten an der Kapelle, für den Kardinal eine langfristige Memoria an seiner hauptsächlichen Wirkungsstätte sowie, vor allem durch die Nachbarschaft und Ähnlichkeit zu der prominenten Filomarino-Kapelle, einen Zugewinn an Prestige. Francesco selbst verzichtete dabei weitgehend auf eine offenkundige Selbstdarstellung der Familie in der Kapelle und bekräftigte seinen Status vor allem durch die Verwendung besonders wertvoller Materialien.

In seinem Testament stiftete der Kardinal eine tägliche Messe und vermachte die Kapelle seinem Neffen Diego Pignatelli, Duca di Terranova und Monteleone. Vermutlich übernahm die Kapelle in SS. Apostoli in der Folgezeit auch die Funktion einer Familiengrablege, denn 1752 wurde Diego Pignatelli, der Erbe des Kardinals, dort beigesetzt.⁶³² Die aufwendigen Begräbnisfeierlichkeiten, bei denen die Familienkapelle sowie die Fassade von SS. Apostoli nach dem Entwurf Niccolò Tagliacozzi Canales mit einer Festarchitektur verkleidet wurden (Abb. 199, 200), legen ein beeindruckendes Zeugnis vom Status und Reichtum der Pignatelli in dieser Zeit ab und verdeutlichen, warum die

⁶³⁰ In den *Conclusioni Capitolari* heisst es dazu am 9. Aprile 1693: *Considerandosi le pitture degli archi della Nostra Chiesa doversi rifare p.r essere riuscite di poca sodisfazione per l'incuria del Pittore, si concluse colla maggior parte de voti che si dipingessero dal Sig.r Francesco Solimeno, stabilirsi il prezzo da 300 docati in circa come già riuscirà conveniente alla pratica;* *Conclusioni*, fol. 261.

⁶³¹ DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 589.

⁶³² Das Testament vom 8.7.1724, beurkundet bei dem Notar Aniello Capasso. ASN, Archivio Pignatelli Aragona Cortes, Scanzia 47, Fasc. 2, Nr. 5, 6, 25, 26, 32, 33.

schlichte Kapelle an der Piazza Nilo für die Repräsentation der Familie nicht mehr angemessen erschien.⁶³³

Zusammenfassung

Die Baugeschichte der Cappella dell'Immacolata Concezione in SS. Apostoli umfasste einen Zeitraum von fast achtzig Jahren und beinhaltete mehrere Patronatswechsel. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Auftrag für den architektonischen Entwurf der ausgeführten Kapelle keineswegs durch den Kardinal Francesco Pignatelli, sondern noch durch die Theatiner selbst erfolgte und der Kardinal weder Einfluss auf die Wahl des Architekten Sanfelice noch auf dessen Entwurf hatte nehmen können. Der Kardinal übernahm das Patronat erst im Jahr 1721 und reicherte den bereits bestehenden architektonischen Rahmen mit einem Altar aus kostbarem Buntmarmor, einem bronzenen Puttenrelief, bronzenen Heiligenporträts sowie dem Familienwappen als Bekrönung der Kapelle an. Damit wurde hier, anders als in der Kapelle Filomarino, kein in sich geschlossenes, auf den Auftraggeber zielendes Programm hervorgebracht, so dass die Kapelle schließlich nicht zu Unrecht als *repetitio* von Borrominis Entwurf aufgefasst werden musste, als die sie zunächst im Auftrag der Theatiner auch konzipiert war.

4.4. Niccolò und Diego Pignatelli: Die Renovierung des Familienpalastes und der Bau der *Villa vesuviana* in Barra

Kardinal Francesco Pignatelli kann als Bindeglied zwischen den kirchlichen und den weltlichen Karrieren der Pignatelli angesehen werden, denn er folgte Antonio, später Papst Innozenz XII., auf den erzbischöflichen Thron von Neapel und war andererseits auch der Bruder von Niccolò (1648–1730), dem damaligen Familienoberhaupt des neapolitanischen Clans.

Als das soziale Gefüge in Neapel im Zuge der Machtübernahme durch die Österreicher im Jahr 1707 empfindlich gestört wurde, war es zwar letztendlich Niccolòs Opportunismus zu verdanken, dass die bislang spanientreuen Pignatelli den Machtwechsel am Fuße des Vesuvs unbeschadet überstanden. Die von Innozenz XII. bereits während seiner Wiener Nuntiatur aufgenommenen diplomatischen Beziehungen nach

⁶³³ Vgl. MANCINI 1968, S. 138, Nr. 117 und 118.

Österreich mögen dabei jedoch für die Familie durchaus von Vorteil gewesen sein.⁶³⁴ Als die Österreicher bereits vor den Toren Neapels standen, wurde Niccolò, der unter spanischer Herrschaft den Posten des Vizekönigs von Sardinien innehatte, noch das Kommando über die *Battaglione*, eine rasch vom spanischen Vizekönig Escalona einberufene Miliz, übertragen. Wie so viele Neapolitaner wechselte auch Niccolò jedoch alsbald, als sich die Niederlage der Spanier abzuzeichnen begann, die Seiten und widersetzte sich seiner Vasallenpflicht gegenüber dem spanischen König Philipp. Zwar kostete ihn dieser Parteiwechsel seinen Besitz in Spanien, der augenblicklich konfisziert wurde, doch blieb sein Einfluss in der neapolitanischen Stadtverwaltung uneingeschränkt: Als die spanische Staatsgewalt lahm gelegt war, stand er als *Sindaco* dem verfassungsgemäß eingesetzten Ausschuss der *Deputati del Buon Governo* vor. Später wurde er als österreichischer Vizekönig nach Sizilien entsandt, und übernahm damit einen Posten, den er bereits zuvor im Dienste der spanischen Krone in Sardinien ausgefüllt hatte. Die Strategie der Familie, sich auf die Seite der Österreicher zu schlagen, wurde auch von der kirchlichen Macht in der Person des Erzbischofs Pignatelli unterstützt, der in geheimen Verhandlungen mit dem designierten Vizekönig Daun gegen die spanische Verteidigung agierte.⁶³⁵ Besonders im 18. Jh. nutzten die Pignatelli auch die Möglichkeit, über strategische Heiratsallianzen Bündnisse zu schließen, die dem Aufstieg der Familie zugute kamen: 1709 wurde Niccolòs Schwester Marianna mit dem Bruder des amtierenden, österreichischen Kardinal-Vizekönigs Althann, Ferdinand Graf Althann, vermählt.⁶³⁶ Niccolò und Diego Pignatelli, Vater und Sohn, veranlassten eine umfassende Renovierung des Familienpalastes an der Piazza del Gesù sowie den Bau einer repräsentativen *Villa Vesuviana* in Barra.⁶³⁷

Der Umbau des Palastes an der Piazza del Gesù

Laut Inschrift erfolgte der Umbau des Palastes 1718 im Auftrag Niccolò Pignatellis.⁶³⁸ Den Anlass für die weit reichenden Umbaumaßnahmen bildete möglicherweise der

⁶³⁴ Niccolò stammte aus der Linie der Pignatelli Cerchiara, und heiratete 1679 seine Großnichte Giovanna Tagliavia d'Aragona Cortez; vgl. Anhang A.2.

⁶³⁵ BENEDIKT 1927, S. 52.

⁶³⁶ GARMS 1993, S. 104.

⁶³⁷ Darüber hinaus ließ Niccolò während seiner Vizeregentschaft auf Sizilien die Kirche S. Nicola in Cagliari umfassend renovieren; vgl. PASOLINI 2005.

⁶³⁸ Vgl. Anhang C.42. Zum Palast vgl. DE DOMINICI 1742–45, Bd. 3 (1745), S. 649; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 3, S. 249; RIZZO 1987; LABROT 1993a, S. 41, 121, 195f.; ATTANASIO 1999, S. 64; GLEIJESIS 1971, S. 92–96; BLUNT 1975, S. 140, 149f., 191; DE ROSE 2001, S. 120–24; CATALANI 1845 (1969), S. 68; DORIA 1992, S. 114.

Rückkauf des Palastes zum Preis von 25000 Dukaten, nachdem dieser bei der Machtübernahme der Österreicher zunächst an den Principe di Torrella verpfändet worden war. Dies zumindest legt der Bericht des flämischen Gesandten Mérode-Westerloo nahe, der bezeugt, dass Niccolò Pignatelli in den Jahren nach dem Rückzug der Spanier zunächst einen Palast an der Riviera di Chiaia bewohnt habe, der ihm von Karl II. als Entschädigung zugewiesen worden war.⁶³⁹

Der Palast an der Piazza del Gesù war zu Beginn des 16. Jh. von Ettore Pignatelli Monteleone auf einem Grundstück mit seit jeher prominenter Nachbarschaft erbaut worden (Abb. 1, 201). In einer Achse mit der Piazza Nilo und der Piazza S. Domenico musste die direkte Nachbarschaft zu S. Chiara, der Stiftung Sancias von Mallorca, wo ausschließlich Töchter des Hochadels aufgenommen wurden, ebenfalls einen besonderen Wert dargestellt haben. Seit 1584 entstand mit dem Gesù Nuovo in unmittelbarer Nähe die größte Jesuitenkirche Neapels auf dem Bauplatz mit der davor gelegenen weiten Piazza, wo zuvor der Palast des Ferrante Sanseverino ein Zentrum des humanistischen Lebens gewesen war.

Über das ursprüngliche Erscheinungsbild des Palastes besitzen wir nur geringe Kenntnis. Im 17. Jh. gelangte der Palast aufgrund seiner im Auftrag der Contessa Girolama Pignatelli erbauten Gartenanlage – *detto il Paradiso* – zu einiger Berühmtheit.⁶⁴⁰ Vom ungeheuren Reichtum der Familie in diesen Jahren zeugt ein Inventar Giovanna Battista Pignatellis, der Ehefrau Niccolòs, aus dem Jahr 1723, in dem u.a. sechs Prunkwagen im Palasthof beschrieben werden.

Der Auftrag für die Umbauarbeiten des Palastes im 18. Jh. wurde zunächst durch Niccolò Pignatelli an Ferdinando Sanfelice übertragen. Nach Niccolòs Tod wurden die Arbeiten im Auftrag seines Sohnes Diego Pignatelli unter der Leitung Niccolò Tagliacozzi Canales fortgeführt.⁶⁴¹ Der Stadtplan des Duca di Noja zeigt den Palastkomplex mit einem weiten quadratischen Hof, um den sich die mit szenografischen Stuckaturen geschmückten Innenfassaden der Palastflügel gruppieren. Eine Portikus im Erdgeschoss gibt auf der dem Eingang gegenüberliegenden Seite den Blick in eine aufwendige, für Sanfelice charakteristische Treppenanlage frei.⁶⁴² Tatsächlich aber wurde der ambi-

⁶³⁹ BENEDIKT 1927, S. 96; *Mémoires* 1740, Bd. 2, S. 95.

⁶⁴⁰ Der Garten scheint so herrlich gewesen zu sein, dass der Eigentümer des angrenzenden Palastes, der Marchese del Vasto, die Fassade seiner Gemächer nicht zur Strasse, sondern mit Blick in den Garten errichten ließ. Celano berichtet, die Contessa selbst habe daraufhin ein hohes Schmuckgerüst als Sichtschutz um den Garten errichten lassen. CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2. (1858), S. 346.

⁶⁴¹ *Orazione* 1750.

⁶⁴² LABROT 1993a, S. 121.

tionierte Entwurf Sanfelices auf dem Stadtplan des Duca di Noja nur antizipiert und gelangte aus bislang unbekanntenen Gründen nicht vollständig zur Ausführung. Verwirklicht wurden allein eine Galerie, in der Paolo de Matteis heute verlorene Fresken mit Szenen aus Vergils Äneas und Tassos *Gerusalemme Liberata* malte, sowie das repräsentative Portal zur Calata Trinità Maggiore. Das Portal, das nach dem Entwurf Sanfelices von Domenico Astarita und Antonio Saggese ausgeführt wurde, besteht aus einem weiten, von einem geteilten, halbrunden Giebel überfangenen Torbogen, der rechts und links von je einer kannelierten Halbsäule mit maskenhaften Kapitellen flankiert wird (Abb. 202). Die Zwickel über dem Torbogen sind mit Platten aus weißem Marmor gefüllt, auf denen je einen Topf als Symbol der Familie Pignatelli im Relief dargestellt ist.

Mit dem Auftrag an Ferdinando Sanfelice wählten die Pignatelli den seinerzeit von der Aristokratie bevorzugten Architekten für den Umbau ihres Palastes. Abermals, wie bei der bereits behandelten Kapelle in SS. Apostoli, mag dabei das Prestige der Filomarino vorbildhaft gewesen sein, die ihren eigenen, dem Palazzo Pignatelli benachbarten Palast in den ersten Jahren des 18. Jh. nach einem Entwurf Sanfelices umgestalten ließen. Ebenfalls zur Piazza Gesù gerichtet ist dessen aufwendiges Portal, das einen wichtigen Bezugspunkt für die Schauseite des Palazzo Pignatelli gebildet haben mag.

Die Villa vesuviana in Barra

Niccolòs Sohn Diego Pignatelli (1685–1750), dessen Begräbnisfeierlichkeiten in SS. Apostoli schließlich das Ausmaß eines Staatsbegräbnisses annahm, pflegte bereits zu Lebzeiten die überbordende Repräsentation, wie sie für die neapolitanische Aristokratie im 18. Jh. typisch war. Vom Kaiser zum Generalvikar von Kalabrien berufen und 1732 mit dem Goldenen Vlies ausgestattet, ließ er sich von Francesco Solimena, der mittlerweile den Status eines „Hofmalers“ am österreichischen und später wieder am spanischen Hof innehatte, in herrschaftlicher Pose porträtieren (Abb. 203).⁶⁴³ 1728 erteilte er den Auftrag für einen Landsitz der Familie in dem neapolitanischen Vorort Barra (Abb. 204).⁶⁴⁴ Die Küste zwischen Portici und Resina, wo auch Karl von Bourbon ab 1737 seinen Sommersitz unterhielt, wurde seit der ersten Hälfte des 18. Jh. beinahe überflutet von Villen der städtischen Aristokratie.⁶⁴⁵ Für den 1728 begonnenen Bau der

⁶⁴³ Zum Porträt Diego Pignatellis vgl. *Civiltà Settecento* 1979, Bd. 1, S. 178, Nr. 77.

⁶⁴⁴ TROMBETTI 1970; *Ville vesuviane* 1959, S. 6–16, 66–70; vgl. DE CUNZO 1970; BLUNT 1975, S. 152; FERRARI 1979, S. 20; *Civiltà Settecento* 1979, Bd. 1, S. 90.

⁶⁴⁵ Die Villen der Familien Carafa und die Caracciolo ebenso wie die der Pignatelli di Montecalvo befanden sich in S. Giorgio a Cremano.

Villa Pignatelli di Monteleone wurde abermals Ferdinando Sanfelice engagiert, der bereits mehrfach im Auftrag der Pignatelli tätig gewesen war. Die Villa war als niedriger Flügelbau um einen Hof gruppiert, hinter dem sich ein weitläufiger Park anschloss. Das Treppenhaus, das man von einem halbrunden Atrium aus betrat, war symmetrisch auf zwei Treppenläufe angelegt, die den für die Treppenlösungen Sanfelices typischen offenen, gegenläufigen Charakter haben. Die Villa blieb augenscheinlich unvollendet und befindet sich nunmehr in einem Zustand zunehmenden Verfalls.⁶⁴⁶

4.5. Zusammenfassung

Im Laufe des 16. und 17. Jh. ist für die Familie Pignatelli ein deutlicher Zugewinn an Reichtum und Prestige zu verzeichnen, der sich im Umfang und Ausmaß ihrer Bauprojekte widerspiegelte. Unterschiedliche Familienmitglieder engagierten sich für verschiedene Stiftungsprojekte, während die kleine Familienkapelle an der Piazza Nilo offenbar in dieser Zeit als Repräsentationsraum kaum weiter aktiv genutzt wird.

Fabrizio Pignatelli stiftete 1563 ein Hospital und eine Familienkapelle, deren Ausstattung, und dabei besonders eine Madonnenfigur des Francesco Laurana und das Stiftergrabmal von Michelangelo Naccherino, einerseits auf die Repräsentation von Frömmigkeit und Devotion abzielten, andererseits aufgrund ihrer Qualität Status bildend wirkten. Die Wahl Antonio Pignatellis zum Papst im Jahr 1691 bedeutete einen immensen Aufschwung für das Ansehen der Familie, die zuvor kaum nennenswerte Karrieren in Rom hervorgebracht hatte. Das Mäzenatentum des Papstes beschränkte sich während seines Pontifikats jedoch ausschließlich auf die Kunstpatronage in Rom und hinterließ keine Spuren in Neapel. Auch wenn Innozenz XII. sich aktiv gegen den Nepotismus gewendet hatte, profitierte sein Neffe Francesco doch von der Position des Verwandten und folgte 1703 auf den erzbischöflichen Thron in Neapel. Francesco stiftete eine Familienkapelle in SS. Apostoli, die bislang stets als *repetitio* der gegenüber liegenden Filomarino-Kapelle gewertet wurde, doch konnte gezeigt werden, dass das Erscheinungsbild und die Weihung der Kapelle vor der Übernahme des Patronats durch den Erzbischof von den Theatinern determiniert war. Francesco selbst konnte nur Detailkorrekturen vornehmen, bei denen er sich vor allem um eine Aufwertung der Kapelle durch die Verwendung wertvoller Materialien bemühte, jedoch kein auf die Familie zugeschnittenes Programm integrieren konnte.

⁶⁴⁶ Eine weitere Villa der Pignatelli des Zweiges der Montecalvo befand sich in S. Giorgio a Cremano, im Nachbarort von Barra, vgl. *Civiltà Settecento* 1979, Bd. 1, S. 92.

Ein schneller Seitenwechsel ermöglichte den Pignatelli, die zuvor stets auf Seiten der spanischen Partei in Neapel gestanden hatten, auch bei der Machtübernahme der Österreicher in Neapel im Jahr 1707 ihren Status zu erhalten, wenn nicht sogar aufzuwerten. Um den Fortbestand des Vermögens zu sichern, verschmolzen die einzelnen Familienzweige in der Folgezeit durch Heiratsallianzen so, dass keine klare Trennung des Familienbesitzes nach Familienzweigen mehr möglich war. Diego Pignatelli baute den ursprünglichen Monteleone-Palast um, wurde aber in SS. Apostoli und dort in der Gruft in der vom Erzbischof gestifteten Familienkapelle bestattet. Auch weit entfernte Verwandte wurden bei ihrer Karriere gefördert, man stand für die gleiche politische Partei ein und beauftragte sowohl für säkulare als auch für sakrale Projekte mitunter dieselben Künstler. Als bevorzugte Künstler mit wiederholten Aufträgen im Dienst der Pignatelli können Francesco Solimena und Ferdinando Sanfelice gelten, die zu den hochrangigsten Künstlern im Neapel der ersten Hälfte des 18. Jh. zählten.

5. Die Neuausstattung von S. Maria dei Pignatelli im 18. Jh.

War die Pignatelli-Kapelle an der Piazza Nilo zwischen 1550 und 1720 zu Gunsten prestigeträchtigerer Profan- und Sakralbauten weitgehend vernachlässigt worden, so mag nicht zuletzt die Wahl Antonio Pignatellis zum Papst für einen generellen Aufschwung des ekklesiastischen Engagements der Familie gesorgt haben, infolge dessen auch eine Neuausstattung von S. Maria dei Pignatelli unter der Aufsicht der damaligen Gouverneure Giambattista Pignatelli und Alfonso Carafa erfolgte.⁶⁴⁷ Möglicherweise provozierte auch die Initiative der Brancaccio, ihre Familienkapelle S. Angelo a Nilo in direkter Nachbarschaft der Pignatelli-Kapelle zu Beginn des 18. Jh. von Grund auf zu renovieren, eine Konkurrenz, die die Gouverneure der Pignatelli-Kapelle zu einer Neuausstattung veranlasste.

5.1. Der Entwurf des Architekten Gaetano Buonocuore

Spätestens 1744 kann ein Entwurf Gaetano Buonocuores für eine umfassende Renovierung der Kapelle angenommen werden, der nicht nur eine Neuausstattung des Innenraums, sondern auch durchgreifende architektonische Veränderungen des

⁶⁴⁷ Vgl. SPARANO 1768, S. 262–306; CASERTA 1983, S. 97–114.

Baukörpers vorsah.⁶⁴⁸ Dabei verhalf er der Kapelle durch eine *cupola finta* im Innenraum zu mehr Monumentalität und steigerte durch eine neue Fassade gleichzeitig ihre repräsentative Außenwirkung.

Gaetano Buonocuore stammte aus einer Familie von Architekten und Handwerkern, die in Neapel zwischen 1727 und 1777 dokumentiert ist.⁶⁴⁹ Sein Vater war als *architetto ordinario* für die Klöster S. Giorgio dei Genovesi sowie S. Anna dei Lombardi tätig und erhielt daneben Aufträge von Vertretern der neapolitanischen Aristokratie, z.B. von Agostino Saluzzo für Umbauarbeiten am Palazzo Corigliano (1733–1749). Seine Söhne Gaetano und Martino führten seine Werkstatt fort und bildeten dort u.a. den später erfolgreichen Mario Gioffredo aus. Während Martino als *architetto ordinario* der *Congregazione dei Fratelli Mendicanti per le Anime del Purgatorio* deren Hauptsitz, S. Maria Vertecoeli, 1735 neu gestaltete, ist Gaetanos Hauptwerk zweifellos in der barocken Umgestaltung des Innenraums von S. Chiara (ab 1742) zu sehen, die er zuerst zusammen mit Domenico Antonio Vaccaro und nach dessen Tod 1745 mit Giovanni del Gaizo ausführte.⁶⁵⁰ In den 1760er Jahren wurde Buonocuore die Leitung der Umbaumaßnahmen im Palazzo dei Regi Studi übertragen.⁶⁵¹

Der Auftrag für den Umbau und die Neuausstattung von S. Maria dei Pignatelli fällt in den Zeitraum, in dem Gaetano mit der Neugestaltung des Innenraums von S. Chiara befasst war. Sein Entwurf für die Pignatelli-Kapelle schuf eine optische Erweiterung und Aufwertung des kleinen Kirchenraums, die vor allem durch den Einzug einer illusionistischen, mit einer polygonalen Verschalung ausgestatteten Kuppel über ellipsenförmigem Tambour sowie durch den Bau einer repräsentativen Fassade herbeigeführt wurde. Die Auseinandersetzung des Architekten mit der ursprünglichen Ausstattung der Kapelle belegt eine Zeichnung des früheren Paviments, von dem eine detaillierte Beschreibung im Kapellenarchiv erhalten ist. Besonders hervorzuheben ist dabei, dass die ursprünglichen Bodengrabplatten, anders als beispielsweise im Dom, in S. Chiara und S. Domenico

⁶⁴⁸ Ebenda und AP, Busta 3, fasc. 3. Darin eine Zeichnung des alten Fußbodens von Buonocuore dokumentiert, die jedoch heute als verloren gelten muss. Das Dokument trägt das Datum des 28. Juni 1744, so dass zumindest von einem Auftrag für den Umbau der Kapelle bereits zu diesem Zeitpunkt, und nicht, wie bislang angenommen, erst 1750, auszugehen ist.

⁶⁴⁹ PISANI 1997b S. 162. Zu Gaetano Buonocuore vgl. MORMONE 1959, S. 89f., PISANI 1997, S. 162.

⁶⁵⁰ DI STEFANO/SANTORO 1961/62, S. 187–92. Darüber hinaus übernahm er die Bauleitung am Palazzo dei Regi Studi, bevor er ab 1751 für Bau und Stuckaturen von Räumlichkeiten im Palast des Sacro Monte e Banco dei Poveri verantwortlich war. Wenig später fertigte Buonocuore verschiedene Entwürfe für die Neugestaltung des Palazzo Doria d'Angri, doch führten Streitigkeiten mit dem Bauherrn Marcantonio Doria dazu, dass schließlich Luigi Vanvitelli den Auftrag übernahm und erst nach 1777 vollendete; vgl. PESSOLANO 1980, S. 42, 55, 94.

⁶⁵¹ STRAZZULLO 1986, S. 163.

Maggiore, erhalten blieben, und, dass in der Beschreibung auffallend zwischen den *imprese con* oder *senza rastello* unterschieden wurde, d.h. zwischen den Wappen der einzelnen Familienzweige mit und ohne Prinzentitel.⁶⁵² Aufgrund des desolaten Zustands des Kapelleninneren ist eine Identifizierung der in den Guiden durchgehend nicht erwähnten frühen Bodengräbmäler ebenso wie die Zuordnung der Impresen zu einzelnen Familienzweigen im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich.

5.2. Die Fassade

Die schmale, zur kleinen Piazza mit der Nilstatue gewandte Fassade schließt an der linken Seite direkt an die schmale Seitenfassade der vorgelagerten *locali* an und wird zu beiden Seiten von flach gestaffelten Lisenen begrenzt, deren Kapitelle auf der Höhe des Gesimses ansetzen und damit Erd- und Obergeschoss trennen (Abb. 119). Das zentrale Eingangsportal wird von einem gesprengten Segmentbogen überfangen, in dessen Mitte sich ein rundes Medaillon mit einer Darstellung der Himmelfahrt befindet. Über dem Giebel ist ein nach oben halbrund abschließendes Fenster eingelassen, das von einer Inschrift in stuckiertem Rahmen bekrönt wird.⁶⁵³ Darüber schließt sich ein weit vorkragendes Gesims an, das ein zweites, staffageartig vorgestelltes Fassadengeschoss trägt. Dieses wird an den Seiten durch nach oben lang gestreckte Voluten begrenzt, die von einem gebogenen Giebel bedeckt werden. In der Mitte ist eine Glockenöffnung ausgespart.

Die Wappen der Pignatelli an der Fassade der Kapelle führten zur Eskalation eines offenbar seit längerem schwelenden Streits um das Patronatsrecht. Wie auch in der Cappella Brancaccio ging es um die Frage, ob die ausschließliche Repräsentation der Pignatelli in ihrer Kapelle im 18. Jh. noch gerechtfertigt war.⁶⁵⁴ Obwohl schon im 16. Jh. offiziell festgelegt worden war, dass zwei Gouverneure die Entscheidungsgewalt für die Kapelle haben sollten, wurde sie de facto allein von einem Gouverneur aus der Familie Pignatelli beansprucht. Der damalige Rektor der Kirche, D. Antonio Pizzacara, berichtete in einem Schreiben an die Abgeordneten des *Seggio di Nilo*, wie sich in der Nacht des 17. Dezember 1737 der Principe Carafa di Roccella, der nicht zur Familie gehörende zweite Gouverneur, auf drastische Weise gegen diesen Umstand zu wehren versuchte:

⁶⁵² AP, busta 3, fasc. 3 (Anhang B.7.). Zur Bedeutung der Impresen vgl. BOCK 2002, bes. S. 16, Anm. 12.

⁶⁵³ Die Inschrift im Anhang C.37.

⁶⁵⁴ Vgl. Kap. III.8.

[...] che lui era venuto in detto luogo in nome dell'Eccellentissimi Cinque, e sei della su a Piazza di Nido per scancellare, e demolire tutte le innovazioni e cose nuove fatte dall'Eccellentissimo Sig. Marchese di S. Marco Pignatelli fu Governadore della Famiglia in detta Chiesa, e nell'istesso tempo sopraggiunsero molti Servitori al numero di cinque o sei di sua livrea, e molti altri Pittori, Muratori, e Facchini con pali di ferro, sciamarri, scale, e fune, che mi parvero in tutto esserno al numero di venti persone in circa [...] e viddi benissimo, che detto Eccellentissimo Sig. Principe di ordinò a quella gente, come fecero avanti a lui, e me di scancellare, cassare, e togliere l'armi, e l'imprese, ch' erano alle due stanze sopra [...].⁶⁵⁵

Die Eskalation um das Patronatsrecht zwischen den beiden Gouverneuren im 18. Jh. ist Ausdruck jenes singulären Verwaltungssystems der Kapellen Pignatelli und Brancaccio, bei dem eine ehemals private Andachtskapelle offiziell der Leitung von zwei gleichberechtigten Gouverneuren übergeben und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, dabei inoffiziell aber stets in den Händen der Stifterfamilie blieb.

Die anschließend erneuerte Fassade verzichtet vermutlich nicht zuletzt aufgrund dieses Vorfalls auf jegliche Patronatswappen und beschränkt sich auf die Darstellung des Patroziniums der Himmelfahrt Mariens in dem Medaillon über dem Hauptportal. Die Künstlerverträge für die Neuausstattung der Kapelle wurden 1746 im Namen beider Gouverneure geschlossen und unterzeichnet, was möglicherweise auf eine zunehmende Gleichberechtigung der Gouverneursposten nach der Eskalation hindeuten kann.

5.3. Innenraum

Die Neuausstattung des Innenraums scheint sich in zwei Abschnitten mit einer langen Unterbrechung zwischen ca. 1755 und 1770 vollzogen zu haben. Sie umfasste eine Verkleidung der Innenwände mit Buntmarmorspiegeln, den Bau eines neuen Altars sowie eine Freskierung der Decke. Die früheren Ausstattungsstücke, das große Wandgrabmal und die ovale Seitenkapelle, blieben erhalten, wurden jedoch kaum in das neue Konzept integriert, sondern blieben als weitgehend separate Elemente bestehen. In diesem Sinne bildeten sie ein Zeugnis der Familientradition und verwiesen auf die lange Baugeschichte der Kapelle. Aufgrund der aktuellen Renovierungsarbeiten in der Kapelle, bei der das Erscheinungsbild des 18. Jh. wiederhergestellt werden soll, wird erst nach Abschluss der Bauarbeiten die Möglichkeit einer detaillierten Beschreibung des Innenraums gegeben sein. Bis dahin kann die Rekonstruktion nur bedingt erfolgen und stützt sich vor allem auf die schriftlichen Dokumente des Kapellenarchivs.

⁶⁵⁵ *Attentato* 1737, S. 1.

Die außen flache, polygonal verschaltete *cupola finta* entwickelt im Innenraum über einer ellipsenförmigen Tambourzone eine bemerkenswerte Räumlichkeit, ermöglicht einen zusätzlichen Lichteinfall und verleiht dem kleinen Kirchenraum eine von außen unerwartete Monumentalität. Eine eingehende Betrachtung der illusionistischen Kuppelfreskierung erfolgt im Anschluss an dieses Kapitel. Während ein neuer Altar bereits 1746 errichtet wurde, erfolgte ab ca. 1770 unter der Leitung der Gouverneure Vincenzo Pignatelli di Casalnuovo und Gerardo Carafa, Conte di Policastro, die Stuckierung und Freskierung, sowie Glas-, Holz-, und sonstige Malerarbeiten. Durch den Erhalt der früheren Ausstattungstücke blieb im Zuge der Neuausstattung grundsätzlich wenig Raum für eine umfassende, homogene Wandgestaltung. Stuckierte Gesimse gliederten die Geschosse, die einzelnen Joche sowie die Übergänge von Seiten- zur Stirnwand betonte man durch schlichte Marmorpilaster (Abb. 205). Die Altarwand wurde mit großflächigen Marmorspiegeln aus *verde antico*, *giallo di Siena* und *breccia di Sicilia* belegt.⁶⁵⁶ Den Durchgang zur Sakristei versah man mit einer Stuckrahmung, die von einem geflügelten Putto bekrönt ist.

Ebenso erhielt das ursprüngliche Altarbild, dessen Verbleib heute ungewiss ist, eine Ädikularrahmung aus buntem Marmor (Abb. 206, 207). Die Altarädikula nimmt eine große Fläche der östlichen Stirnwand ein und wird von zwei übereinander gelegten, volutengesäumten Pilastern flankiert, die leicht schräg gestellt zum Altarbild mit der Muttergottes überleiten. Dieses befindet sich über einem stuckierten Sockel mit dunkelgrüner Marmorfront in einem ebenfalls stuckierten Rahmen, der von drei geflügelten Puttenköpfen bekrönt wird. Darüber senkt sich das umlaufende, mehrfach gestufte Gesims halbrund ab und bildet den unteren Rahmen für ein ovales Emblem mit der Taube des hl. Geistes, das oben von einem Volutengiebel bekrönt sowie rechts und links von je einem gesprengten Giebel mit Amphoren gesäumt wird.

Am 5. September 1746 wurde Gennaro di Martino, *mastro marmoraro*, von den Gouverneuren der Kirche für die Errichtung des neuen Marmoraltars bezahlt.⁶⁵⁷ Als Altar ist ein für das neapolitanische 18. Jh. typischer polychrom intarsierter Altartisch anzunehmen. Ein genauer Bericht der Ausstattungsphase ab 1771 im Archivio Pignatelli legt die Namen der beteiligten Handwerker offen.⁶⁵⁸ Demnach war Antonio de Lucca als Bauleiter für *tutte le Pitture, Stucchi, ed Indorature necessarie nella chiesa suddetta* verantwortlich

⁶⁵⁶ AP, Busta 1, Vol. 2, foll. 299r.–300v. (vgl. Anhang B.8 d).

⁶⁵⁷ [...] *per tanti promossi pagarseli anticipatamente del prezzo della Cona di marmo facendo nell'Altare della loro chiesa di S. Maria dei Pignatelli il tutto a tenore del disegno formatone del Regio Ingegnero D. Gaetano Buonocuore [...]*; ASBN, Banco della Pietà, matr. 1909, 5. September 1746.

⁶⁵⁸ AP, Busta 1, Vol. 2, foll. 238v.–311r.

und ihm oblag es auch, ein Team von Künstlern und Handwerkern zu bestellen und im Auftrag des damaligen Gouverneurs Vincenzo Pignatelli zu entlohnen.⁶⁵⁹ De Lucca unterstand dabei den Anweisungen und Urteilen des *Regio Ingegnere* Luca Conti, der die Endabnahme vornahm.⁶⁶⁰ De Lucca beschäftigte für die Arbeiten in der Cappella Pignatelli u.a. den Tischler Francesco d’Alessandro, den Stuckateur Domenico Santullo, sowie den Vergolder Pasquale Lamberti. 1771 wurden die Fenster der Kuppel durch den Glaser Pietro Vitale, die Holzrahmen von Antonio Ferrone eingesetzt. Neben Francesco di Pascale als Ornamentenmaler, der u.a. Malerarbeiten in *marmo finto*-Technik ausführen sollte, wurde Fedele Fischetti als *pittore figurista* verpflichtet, um die Fresken der Kuppel und der Langhausdecke zu vollenden: [...] *il Dipintore Figurista D. Fedele Fischetti a dipingere a fresco la cupola e volta di detta chiesa, ed il Dipintore Ornamentista Francesco di Pascale a dipingere anche a fresco gl’ornati, e prospettive di detta cupola ed a dipingere con tinte marmoresche inverniciate l’Orchestra e l’altri siti di detta chiesa* [...].⁶⁶¹

5.4. Die Freskierung von Fedele Fischetti

Fedele Fischetti ist in der Gruppe von Handwerkern und Künstlern, die an der Neuausstattung von S. Maria dei Pignatelli ab 1771 beteiligt waren, der einzige, der von der Forschung später als eigenständiger Künstler gewürdigt und dessen Werk – vor allem durch die grundlegenden Studien Massimo Pisanis – zumindest ansatzweise monografisch aufgearbeitet wurde.⁶⁶² Trotzdem steht der heutige Forschungsstand noch immer im Widerspruch zur Bedeutung Fischettis, der seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. zu den wohl gefragtesten Dekorateuren – *tra i coetani il pittore più acclamato nel suo fiorire* – in Neapel und Umgebung gezählt werden kann.⁶⁶³

Fedele Fischetti (Neapel 1732–1792) stammte aus einer neapolitanischen Künstlerfamilie und lernte zunächst in der Werkstatt Gennaro Borrellos, bevor er als Schüler von Francesco De Mura in S. Spirito, S. Maria la Nova und S. Caterina da Siena die Entwürfe

⁶⁵⁹ AP, Busta 1, Vol. 2, fol. 240v. (vgl. Anhang B. 8 a).

⁶⁶⁰ [...] *quali lavori subito terminati avessero dovuto valutarsi, ed apprezzarsi dal di Reg. Ingeg. Conti, al cui Giudizio detto Antonio di Lucca espressamente si sottomise* [...]; AP, Busta 1, Vol. 2, fol. 240v. (Anhang B.8 a).

⁶⁶¹ AP, Busta 1, Vol. 2, fol. 265v. (Anhang B.8 d).

⁶⁶² Zu Fedele Fischetti ThB, Bd. 12 (1916), S. 51f.; NAPOLI SIGNORELLI 1921/22, S. 28; PISANI 1988; PISANI 1989; PISANI 1990a, S. 397f.; PISANI 1990b; SPINOSA 1993, Bd. 1, S. 16, 92, 160f., 171, Bd. 2, S. 21, 29, 33, 40, 49, 52, 57, 60f., 81, 89, 92, 121, 124, 132–41, 144, 152f., 401f.; BENTIVOGLIO-RAVASIO 1996, S. 136; BERTOZZI 1997, S. 245–48 (mit ausführlicher Bibliografie); PAVONE 1997, S. 184, 189; CAPOBIANCO 2004, S. 438f.

⁶⁶³ NAPOLI SIGNORELLI 1921/22, S. 29f., Anm. 1.

des Meisters ausführte.⁶⁶⁴ Seit den späten 1770er Jahren war er vor allem als Dekorateur in neapolitanischen Adelspalästen tätig und produzierte u.a. für die Paläste Maddaloni, Casacalenda (Abb. 208), Cellammare und Doria d'Angri Freskenserien allegorischen, mythologischen oder historischen Inhalts. Gefördert durch Luigi Vanvitelli arbeitete Fischetti ab 1772 in der Reggia in Caserta, wo er bis 1781 eine Reihe von monumentalen Fresken für die vier Salons, den Ballsaal, den Audienzsaal sowie für die Gemächer der Königin schuf, die er teilweise zusammen mit Giuseppe Bonito ausführte.⁶⁶⁵

Fischettis Malstil weist in der Frühzeit seiner Karriere noch eine deutliche Nähe zu Solimena und De Matteis auf, entwickelte jedoch vor allem bei der Freskierung der Adelspaläste eine aufgelockerte, lyrische Art der Komposition, in der sich der Stil- und Geschmackswandel in der neapolitanischen Malerei während der zweiten Hälfte des 18. Jh. deutlich widerspiegelt. Fischettis Arbeit in der Kapelle der Pignatelli ist eine seiner letzten Aufträge im kirchlichen Raum, bevor er sich fast ausschließlich der Ausstattung von Profanarchitektur widmete. War er in den Bauberichten der Pignatelli noch als einer unter zahlreichen ausführenden Künstlern ohne jegliche Heraushebung aufgeführt, so erhielt er den künstlerischen Ritterschlag zweifellos kurze Zeit später durch sein Engagement in der Reggia di Caserta, das in der Folgezeit zahlreiche prestigeträchtige Aufträge aus den Reihen der neapolitanischen Aristokratie nach sich zog, die ihn auch aufgrund seiner Fähigkeiten als Porträtmaler schätzte.⁶⁶⁶

Die Arbeit Fedele Fischettis in der Cappella Pignatelli umfasst das heute weitgehend zerstörte Deckenfresko über dem Kirchenschiff (Abb. 209) sowie das Kuppelfresko mit Pendentifs (Abb. 210). Der Renovierungsbericht im Archivio Pignatelli liefert eine detaillierte Beschreibung für die Ausmalung der Kuppel mit Gottvater in einer Engelsinglorie sowie vier Tugenden in den darunter liegenden Pendentifs.⁶⁶⁷ In der Tambourzone

⁶⁶⁴ Ein Aufenthalt in Rom wurde in den 1750er Jahren aufgrund des spürbaren Einflusses des römischen Klassizismus der Batoni-Nachfolge angenommen, kann jedoch nicht belegt werden.

⁶⁶⁵ Vgl. *Dessins* 1983, S. 229–34.

⁶⁶⁶ So wurden z.B. Fischettis Porträts von Livia Doria Carafa nach ihrem Tod 1779 als Vorlage für die von Raffael Morghen gestochenen Illustrationen der *Prose e versi* genutzt, die Vincenzo Carafa di Roccella in ihrem Gedenken 1784 herausgab. Vgl. PISANI 1990b, S. 32ff.

⁶⁶⁷ *Fu ordinato dall' EE.VV. il doversi terminare di dipinture, indorature, Marmi, ed altro la vostra Ven. Chiesa, e tra degli quali fu prescelto il Dipintore figurista D. Fedele Fischetti a dipingere a fresco non solo la cupola, la quale fu dipinta nel suo ovato dimezzato consistente nel Padre Eterno in Aria con molti Angeli all'intorno, otto Angeloni di Chiaroscuro lateralmente alli finestroni, n. 16 puttini di sopra li di dette finestroni, due di essi in ciascuno finestronbe, medesime anche di chiaroscuro e dipinto quattro virtù con nr. 20 puttini di colorito anche a fresco, le medesime nelle frescine nel piede della cupola sudetta, e finalmente dipinto quattro Angeloni con nr. 10 puttini, anche a fresco, e di colorito diverso, i medesimi nella lunetta della volta della Chiesa, quale sudetto travaglio, essendosi da ne sotto considerato la qualità, e quantità di esso, e la maniera in cui è stata eseguito.* AP, Busta 1, Vol. 2, fol. 269r.

der Kuppel sind zwischen acht Fenstern von denen zwei illusionistisch gemalt sind, acht Grisaille-Engel auf goldenen Konsolen in illusionistischen Nischen gemalt, die teilweise in den Kirchenraum, teilweise gen Himmel blicken (Abb. 211, 212). Die beiden gemalten, vergitterten Fenster, die nach Osten gerichtet sind, geben scheinbar den Blick frei auf das ebenfalls gemalte Gewölbe einer lang gestreckten Galerie (rechts) sowie auf einen weiteren illusionistischen Raum, in dessen vorderem Teil zwei grüne Marmorsäulen mit goldenen Kapitellen eingestellt sind (Abb. 213). Über den Fensterrahmen, die abwechselnd mit Segment- und Dreiecksgiebeln aus Stuck bekrönt sind, wobei über den vier geschwungenen Giebeln je zwei Putten einen Lorbeerkranz halten, erhebt sich die elliptische Kuppel, auf der goldgerahmte Rosetten auf blassgrauem Grund aufgebracht sind. Im Zenit der Kuppel öffnet sich ein ebenfalls elliptisches Kuppelmedaillon mit einer Darstellung Gottvaters (Abb. 214). Zu seinen Füßen am unteren Rand des Bildfeldes sind drei von Putten umgebene Engel in perspektivischer Verkürzung scheinbar auf der Umrandung kniend gemalt, die zu der Erscheinung Gottvaters emporschauen.⁶⁶⁸ Von den Darstellungen der Pendentifs sind heute nur noch die beiden östlichen Bildfelder mit den zwei Kardinaltugenden *Justitia* (rechts) und *Fortitudo* (links) eindeutig zu identifizieren (Abb. 215). Anzunehmen ist, dass die beiden vorderen Pendentifs Allegorien der *Prudentia* und der *Temperantia* zeigten, die den Kanon der vier Kardinaltugenden vervollständigten.

Die gemalte, architektonische Gliederung der Kuppel mit einer Fensterzone im unteren Bereich unterstreicht einerseits ihre monumentale Wirkung. Andererseits suggeriert die illusionistische Malerei, die Ausblicke nicht nur ins Freie, sondern auch ins Innere eines Palastes bietet, die Zugehörigkeit der Kapelle zu einem Familienpalast und greift damit die ursprüngliche Funktion der Kapelle als privater Andachtsraum der Stifterfamilie im Inneren des Palastes oder zumindest mit einer direkten Verbindung zu diesem auf. Diese bewusste Anknüpfung an die ursprünglich private Struktur der Kapelle mag möglicherweise im Zusammenhang mit den Streitigkeiten über das Patronatsrecht in der Kapelle stehen, das den Pignatelli durch den vehementen Machtanspruch des jeweils zweiten Gouverneurs zunehmend abhanden zu kommen drohte. Der Ausblick in kostbar verzierte Palasträume schaffte im Rückbezug auf die ursprüngliche Eingliederung der Kapelle in den Palastkomplex ein privates, nobilitierendes Ambiente und führte zu einer Aufwertung des eher schlichten Kapellenraums.

⁶⁶⁸ AP, Busta 1, Vol. 2, fol. 269v. Die Anzahl der Putten und Engel weicht von den Angaben des Vertrags ab, in dem insgesamt 16 Putten über den Fenstergiebeln sowie vier Engel und 10 Putten in der Kuppellünette angegeben werden.

Das Gewölbe über der Orgelempore teilen Kreuzrippen in vier Kompartimente, die in sich geschlossene Darstellungen der Erzengel zeigen. Im Uhrzeigersinn beginnend mit dem an die Stirnwand angrenzenden Bildfeld sind Gabriel mit dem Spiegel und der Taube, Raphael mit dem Fisch, Uriel, der in schnellem Schritt herbeieilend ein Licht in seiner Rechten hält und Michael mit einem Palmzweig dargestellt (Abb. 216). Damit wurde in der Pignatelli-Kapelle für die Dekoration der Orgelempore mit den Darstellungen der Erzengel das gleiche Programm gewählt, das die Brancaccio im Zuge ihrer Neuausstattung bereits mit den vier Medaillons des Giovanni Battista Lama in ihrer Kapelle installiert hatten. Eine fundierte stilistische Einordnung der Gewölbefresken ist aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands in dieser Studie unmöglich.

In der Literatur wird das heute verlorene Altarbild mit einer Darstellung der Maria Immacolata ebenfalls Fischetti zugeschrieben (Abb. 217).⁶⁶⁹ Zwar kann diese Annahme heute in Ermangelung des besagten Bildes kaum mehr überprüft werden, doch erscheint eine für Fischetti dokumentierte Rosenkranzmadonna auf dem Altar der Kapelle der Familie Carafa di Roccella in S. Domenico Maggiore (Abb. 218) nicht weit von dem uns nur fotografisch überlieferten Altarbild entfernt.⁶⁷⁰ Ebenso wie die Brüder Buonocuore war auch Fischetti wiederholt für die Carafa di Roccella tätig, als er deren Familienkapelle in S. Domenico Maggiore mit 15 Kupfer-Täfelchen mit den Mysterien des Rosenkranzes sowie monochrome Propheten-Darstellungen in den Konsolen der Kuppel ausstattete (1788).⁶⁷¹ Da sowohl zum Zeitpunkt der Vergabe des Auftrags an Gaetano Buonocuore für den Gesamtentwurf der Neuausstattung als auch zum Zeitpunkt der Verpflichtung Fischettis einer der beiden Gouverneure aus eben dieser Familie Carafa di Roccella stammte, ist anzunehmen, dass diese auch bei der Auswahl der Künstler mittlerweile eine wichtige Rolle gespielt haben dürfte.

6. Resümee

Die Familienkapelle der Pignatelli wurde vermutlich Ende des 14. Jh. von dem Abt Pietro Pignatelli gestiftet. Zu Beginn des 16. Jh. erwirkte Ettore Pignatelli eine verwaltungsrechtliche Neustrukturierung der ehemaligen Privatkapelle, die der Familie ein zusätzliches Einkommen sicherte. Möglicherweise nach dem Vorbild der gegenüberliegenden

⁶⁶⁹ DI STEFANO/SANTORO 1961/62, S. 190. Caffarelli erwähnt einen Auftrag für ein Altarbild an Michele Fuschini im Jahr 1749, das bislang nicht identifiziert wurde; CAFFARELLI 1995, S. 28.

⁶⁷⁰ Zur Kapelle der Carafa di Roccella in S. Domenico Maggiore vgl. PISANI 1990a, S. 391–404.

⁶⁷¹ PISANI 1990b, S. 30, Anm. 8; BERTOZZI 1997, S. 246f.

Brancaccio-Kapelle stellten die Adeligen des *Seggio di Nilo* fortan zwei Gouverneure, von denen einer stets aus der Familie Pignatelli stammen musste. Nach dem Erwerb von Ländereien in Süditalien sorgte Ettore außerdem für eine prestigeträchtige Ausstattung der Kapelle durch die Stiftung der monumentalen Grabmäler für seinen Vater Carlo und seine Schwester Caterina (1505–1520). Beide Initiativen orientieren sich an bereits bestehenden Ausstattungsstrategien hochkarätiger Adelsfamilien, indem das Wandgrabmal als Rezeption des Grabmals des Bernardino Carafa in S. Domenico Maggiore und die Seitenkapelle nach dem Vorbild der Cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara geschaffen wurde. Die Stiftungen können daher nur bedingt einem individuellen Ausstattungsprogramm des Stifters zugeordnet werden und folgen vor allem dem Prinzip, eine Konkurrenz unter den Familien im öffentlichen Raum auszutragen. Die Grabfigur der Caterina Pignatelli bleibt dabei als exklusives Einzelmonument für eine Frau hinsichtlich ihrer Ikonografie und künstlerischen Qualität ein bemerkenswertes, bislang kaum beachtetes Beispiel neapolitanischer Grabskulptur des frühen Cinquecento.

Anders als die Brancaccio, deren Familienkapelle an der Piazza Nilo stets im Mittelpunkt der repräsentativen und stifterischen Aufmerksamkeit der Familie gestanden hatte, verloren die Pignatelli im Verlauf des 16. Jh. offenbar zunehmend das Interesse an der Ausstattung der Kapelle und widmeten sich, wie z.B. Fabrizio Pignatelli mit S. Maria Materdomini (1563), anderen Stiftungsaufgaben. Besonders der Aufstieg der Familie im Kirchenstaat durch die Wahl Antonio Pignatellis zum Papst (1691) steigerte den Anspruch und das Prestige der Familie deutlich. Ein Zeugnis davon legt die kostbare Ausstattung der Familienkapelle in SS. Apostoli im Auftrag des Kardinals Francesco Pignatelli ab (1721–1723), die später die ursprüngliche Funktion der Familienkapelle an der Piazza Nilo als Grablege der Pignatelli übernahm.

Erst im 18. Jh. wurde die Kapelle einer umfassenden Neuausstattung unterzogen. Dabei wurde der Kapelle eine repräsentative Fassade vorgestellt und der Chorraum mit einer Kuppel bekrönt, um dem Bau zu mehr Monumentalität zu verhelfen. Der Innenraum wurde mit einer Wandverkleidung aus großflächigen Marmorspiegeln gestaltet, die Kapellendecke von Fedele Fischetti mit illusionistischen Fresken ausgemalt. Im Gegensatz zu der Neuausstattung von S. Angelo a Nilo scheint die Renovierung von S. Maria dei Pignatelli weder auf eine bewusste Integration der früheren Ausstattungsstücke noch auf eine verstärkte Repräsentation der Familie abzielen. Zwar bleiben die frühen Ausstattungsstücke erhalten, doch erscheinen diese als Einzelmonumente in der Kapelle und werden, anders als in S. Angelo a Nilo, nicht in ein Gesamtkonzept aufgenommen. Eine Repräsentation der Familie durch Grabmäler oder Inschriften erfolgt in S. Maria dei Pignatelli ausschließlich im 16. Jh. im Auftrag Ettore Pignatellis.

Anders als in der Cappella Brancaccio schienen sich die Machtverhältnisse und Patronatsansprüche in S. Maria dei Pignatelli vor allem im 18. Jh. deutlich zu verschieben. Während die Brancaccio alle Angriffe auf ihr, wenn auch inoffizielles Patronatsrecht in ihrer Kapelle erfolgreich vereitelten und ihren Besitzanspruch möglicherweise vehementer verteidigten, übernahm in der Cappella Pignatelli die Familie Carafa di Rocella, die über lange Zeit den zweiten Gouverneur stellte, anscheinend zunehmend die Organisation der Kapelle und spielte möglicherweise auch bei der Wahl der Künstler eine wichtige Rolle.

*Viator quisquis incola accola, hospes ingreditor
et pietatis reginae iam ad annis prodigiosum simulacrum
venerabundus adora gentilitium templum vergini iam sacrum
et a Raymundo de Sangro Sancti Severi Principe
maiorum gloria percito ad suos suorum cineres bustis
immortalitati servandos affabre amplificatum ann. MDCCLXVII
intentis oculis studiose intuere heroumque ossa meritis onusta
heu lugens contemplare deipararae cultum operi pensum defunctis
iusta quum persolveris serio tibi consule abi.*

(Inscription am Eingang der Cappella Sansevero)

V. DIE CAPPELLA SANSEVERO – DIE GRABKAPELLE DER FAMILIE DI SANGRO

Die Cappella Sansevero ist unter den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Kapellen die einzige, der bislang sowohl hinsichtlich ihrer Geschichte als auch ihrer Ausstattung ein breites öffentliches Interesse zuteil wurde (Abb. 219, 220). 1590 von Alessandro di Sangro gestiftet und in den darauf folgenden Jahren im Garten des Familienpalastes erbaut ist die Cappella Sansevero die jüngste der drei Kapellen und ihre Ausstattung in zwei Phasen zu unterteilen: in der ersten Hälfte des 17. Jh. wurden die Kapellenwände mit einer feinen *opus-sectile*-Inkrustation geschmückt und mehrere Grabfiguren für Mitglieder der Familie Di Sangro aufgestellt, in der zweiten Hälfte des 18. Jh. erfolgte eine umfassende Neuausstattung im Auftrag Raimondo di Sangros, die aufgrund ihres komplexen Skulpturenprogramms, nicht zuletzt aber auch wegen der sagenhaften Biografie ihres Auftraggebers, einem Mitglied der freimaurerischen Loge in Neapel, deutlich in den Mittelpunkt des Forscherinteresses rückte.

Beinahe sämtliche Guiden des 17. bis 19. Jh. sowie Reiseberichte der Grand Tour erwähnen die Ausstattung der Kapelle voller Bewunderung.⁶⁷² Giangiuseppe Origlia (1753–54) und die *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero* (1766) lieferten die frühesten Beschreibungen von der Kapelle und den seinerzeit laufenden Renovie-

⁶⁷² D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 262–64; DE LELLIS 1654, S. 154f.; SARNELLI 1685, S. 197f.; CELANO 1692, Bd. 3, S. 443; SARNELLI 1697, S. 195f.; PARRINO 1712, S. 145; NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 5 (1786), S. 537–39; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2, S. 32–40; DE LA LANDE 1790, Bd. 5, S. 357–64; D'AFFLITTO 1834, Bd. 1, S. 151–55; CATALANI 1845–53, Bd. 1 (1845), S. 129–33; SASSO 1856, Bd. 1, S. 188, 195–200; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 433–52; CEVA GRIMALDI 1857, S. 418; D'ALOE 1847, S. 117–19; GALANTE 1872, S. 159–63.

rungsarbeiten.⁶⁷³ F. Colonna di Stigliano (1895) und nachfolgend Marina Picone (1959) legten erste, bis heute grundlegende Studien zur Geschichte und Ausstattung der Cappella Sansevero vor.⁶⁷⁴ In jüngerer Zeit galt die Aufmerksamkeit einerseits der Ausstattung des 17. Jh., der im Laufe der Rezeptionsgeschichte eine zunehmende Bedeutung eingeräumt wurde,⁶⁷⁵ andererseits der Ausstattung des 18. Jh. und ihrem Auftraggeber Raimondo di Sangro.⁶⁷⁶ Eduardo Nappi ist die bislang ausführlichste Dokumentation der Ausstattungsarbeiten in der Kapelle anhand von Zahlungsbelegen aus dem Archivio storico del Banco di Napoli zu verdanken, die eine Reihe von bislang spekulativen Zuschreibungen und Datierungen erstmals eindeutig belegen konnte.⁶⁷⁷ Zuletzt hat sich die Forschung vor allem der Deutung des Ausstattungsprogramms gewidmet und dabei seine mögliche Bedeutung als freimaurerisches Manifest in den Mittelpunkt gestellt.⁶⁷⁸

Die Schwierigkeit einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Cappella Sansevero liegt vor allem darin begründet, dass sich entsprechende Archivalien in privater Hand befinden und somit der Forschung weitgehend unzugänglich sind, so dass der Kapelle zwar ein breites öffentliches Interesse zuteil wurde, selten jedoch historisch belegbare Untersuchungen durchgeführt werden konnten. Ist die Literatur zur Cappella Sansevero dennoch zahlreich, wurde selten der Versuch unternommen, ihre Ausstattung als kontinuierlich gewachsenes Konzept zu verstehen und dementsprechend im Zusammenhang mit ihren verschiedenen Auftraggebern und historischen Gegebenheiten darzustellen. Dieser Aufgabe widmet sich das folgende Kapitel. Dabei wird zu zeigen sein, dass sich die Ausstattung der Cappella Sansevero keineswegs nur auf einer, mit Bezug auf ihren Auftraggeber stets betont intellektuellen Ebene entwickelte, sondern sich, in Analogie zu den beiden zuvor untersuchten Ausstattungen der Kapellen Brancaccio und Pignatelli, sehr wohl auch traditioneller, in Neapel gängiger Repräsentationsstrategien bediente und diese gleichsam im Sinne der Abbildung und Nobilitierung von Familientradition nutzte.

⁶⁷³ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 364–68; *Breve Nota* 1766 (2001).

⁶⁷⁴ COLONNA DI STIGLIANO 1895; PICONE 1959.

⁶⁷⁵ NAVA CELLINI 1971, S. 551–606; FERRARI 1984, S. 139–50; RIZZO 1984, S. 363–408; CAUSA PICONE 1992, S. 581–98; COLAPIETRA 1986/87, S. 62–79; *Napoli* 2002–08, Bd. 1 (2002), S. 192f.

⁶⁷⁶ CIOFFI 1994; CAUSA PICONE 1990; jüngst DECKERS 2005.

⁶⁷⁷ NAPPI 1975, S. 1–62.

⁶⁷⁸ MARESCA /VACCARO 1975; SANSONE VAGNI 1992; CIOFFI 1999.

1. Die Familie Di Sangro

Die Cappella Sansevero ist als Familienkapelle der Principi di Sansevero nach ihren Auftraggebern benannt, die im 16. Jh. aus der Familie der Conti di Sangro hervorgingen. Ein über tausendjähriger Stammbaum macht die Familie zu einer der bedeutendsten des neapolitanischen Regno, wobei sich ihr Aufstieg in den Hochadel vor allem auf zwei Ebenen, über kirchliche Ämter und ihren Erfolg als Feudalherren vollzog.

1.1. Die Ursprünge der Familie

Als Stammvater der Di Sangro kam Berardo Francesco im Gefolge des Hugo von Burgund aus Frankreich nach Italien und ließ sich in der Provinz Abruzzen nieder.⁶⁷⁹ Langobardischen Ursprungs, bezeichnete sich die Familie bereits ab 718 als *Conti per gratia di Dio*, bevor ihnen 856 offiziell der Titel der *Conti dei Marsi* verliehen wurde. Ihr Wappen bestand aus sechs grünen *monti* auf goldenem Grund. Von Oderisio, dem Conte di Valva, stammen die drei großen Familienzweige ab, deren Besitztümer sich über das Tal von Spoleto und die Sabina über einen großen Teil des Piceno bis zu den Abruzzen erstreckten. Der größte Familienzweig benannte sich nach dem gleichnamigen Fluss “di Sangro” und richtete seinen Stammsitz in Torremaggiore nahe Foggia ein.⁶⁸⁰ Das Wappen dieser Familie nimmt Bezug auf die Verwandtschaft zu den Herzögen von Burgund und zeigt drei blaue Streifen auf goldenem Grund (Abb. 221).

Die Familie Di Sangro besaß Besitztümer in den Abruzzen, in Molise, Basilicata, Kalabrien und in der Gegend von Bari und brachte Staats- und Kirchenmänner höchsten Ranges hervor. Viele wurden ausgezeichnet mit den wichtigsten ritterlichen Orden für besondere Verdienste in Italien und dem angrenzenden Ausland.⁶⁸¹ Die frühe Familiengeschichte ist eng mit der Benediktinerabtei von Montecassino verknüpft, die seit dem 10. Jh. ein Zentrum des intellektuellen Lebens und Bibliothekswesens in Italien darstellte. Insgesamt vier Mitglieder der Familie – Oderisius, Girardus, Oderisius II. und Rainaldus – waren zwischen dem 11. und 13. Jh. Äbte des Klosters. Oderisius wurde 1087 als Nachfolger des Desiderius zum Abt von Montecassino gewählt und ein Jahr später von

⁶⁷⁹ CAMPANILE 1615, S. 2. Zur Familie Di Sangro vgl. SANSONE VAGNI 1992, S. 3–22.

⁶⁸⁰ Aus dem Zweig der Di Sangro gingen später die Nebenlinien Borrello und Gentile sowie die verschiedenen Familienzweige Sangro di Sansevero, Sangro di Fondi, Sangro dei Duchi di Sangro und Sangro Casacalenda hervor; *History* 2001, S. 5.

⁶⁸¹ DE SANGRO 1991, S. 110f.

Urban II. zum Kardinalpriester promoviert.⁶⁸² Während seiner Amtszeit, die zusammen mit der des Desiderius gemeinhin als Blütezeit des Klosters gilt,⁶⁸³ führte er die Umbaumaßnahmen der Basilika fort, erweiterte den Buchbestand des Klosters und setzte sich für die Fortentwicklung des Skriptoriums ein.⁶⁸⁴ Nach der Überlieferung regte er den Mönch Leo Marsicanus (oder Ostiense) (ca. 1046–1115), der ebenfalls aus dem Geschlecht der Conti dei Marsi stammte, zur Abfassung der *Vita* und der *Translatio Sancti Mennatis* sowie zur Niederschrift der *Chronica monasterii Casinensi* an, die wichtige Daten zur Rekonstruktion der frühen Familiengeschichte der Familie Di Sangro liefert.⁶⁸⁵ Zwischen dem 11. und 14. Jh. hatten mindestens vier Familienmitglieder ein Amt an der römischen Kurie inne, darunter Gentile di Sangro, der von Urban VI. 1378 zum Kardinal kreiert wurde.⁶⁸⁶

In Neapel gelangten Mitglieder der Familie Di Sangro seit dem 15. Jh. zunächst im Dienste der jeweiligen Herrscher zu Ruhm und Einfluss. Matteo (gest. 1346) war von 1309 bis 1343 *consigliere* und *familiare* von König Robert, Niccolò übernahm dieses Amt 1381 im Dienst Karls III. von Anjou. Riccardo di Sangro war *Capitano* unter König Ladislaus von Anjou-Durazzo und wurde von diesem nach der erfolgreichen Verteidigung Roms gegen die Truppen Innozenz' VII. mit dem Amt des Kastellans im Castel S. Angelo betraut.⁶⁸⁷ Auch unter aragonesischer Herrschaft gehörten Mitglieder der Familie zu den wichtigsten Amtsträgern des *Regno*. Als Feldherr machte sich Paolo (gest. 1455) unter König Alfons I. verdient, der den Landbesitz in Capitanata und Abruzzen zum Dank bestätigte und mit wertvollen Privilegien versah.⁶⁸⁸ Als Lucido und Giovanni di Sangro in zwei der ältesten Aristokratenfamilien, denjenigen der Spinelli und der Dentice,

⁶⁸² Zu Oderisius von Montecassino MORONI 1840–79, Bd. 61 (1853), S. 32f; KLEWITZ 1957, S. 9–134; HOFFMANN 1967, S. 224–354; LCI, Bd. 8 (1976), Sp. 76; HÜLS 1977; LEHN 1993, Sp. 1568–69; HOWE 1995; JENAL 1998, Sp. 973.

⁶⁸³ COWDREY 1983.

⁶⁸⁴ Bereits durch Abt Desiderius und dessen unermüdlicher Vermittlung zwischen Papsttum und Normannen war Montecassino zu einer politisch bedeutsamen Funktion gelangt. Unter Oderisius konnten die Besitzungen der „terra sancti Benedicti“ weiter ausgebaut werden. Gleichzeitig spielte Montecassino zwischen römischer Kurie sowie Normannen einerseits und Byzanz andererseits eine wichtige Vermittlerrolle. Vgl. LEHN 1993, Sp. 1568f.

⁶⁸⁵ NEWTON 1976, S. 35–54. Gregorovius beschreibt den Wert der Chronik wie folgt: *der Poesien eines Alberich und Alfannus, Desiderius und Oderisius können wir leicht entbehren, aber die Verdienste, die sich Amatus (um 1080) durch seine Geschichte der Normannen und Leo Marsicanus, nachmals unter Paschalis II. Kardinalbischof Ostias, durch die Chronik von Monte Cassino erworben, sind groß und bleibend*; GREGOROVIVS 1859–1872, Bd. 7, Kap.7, Abs. 5.

⁶⁸⁶ Zur historischen Belegbarkeit der Ämter und ihrer Repräsentation in der Cappella Sansevero vgl. Kap. V.4.2.6.

⁶⁸⁷ SANSOVINO 1565, fol. 67r.

⁶⁸⁸ CAMPANILE 1615, S. 33.

einheirateten, wurden die Di Sangro 1507 erstmals in das begehrte Adelsregister des *Seggio di Nilo* aufgenommen.⁶⁸⁹

Nachdem die Familie 1521 mit dem Titel der Marchesi di Torremaggiore ausgestattet worden war, wurde Gianfrancesco di Sangro (1524–1604), der später den Bau der Cappella Sansevero veranlasste, 1572 der Titel des Duca di Torremaggiore und 1587 des Principe di Sansevero verliehen.⁶⁹⁰ Seine und die Biografien der nachfolgenden Principi di Sansevero, viele davon Träger des Goldenen Vlieses der spanischen Krone, werden im Zusammenhang ihrer Grabmäler in der Cappella Sansevero an entsprechender Stelle eingehend behandelt. Besonders beachtenswert ist unter diesen der aus heutiger Sicht wohl bekannteste, siebte Principe di Sansevero, Raimondo di Sangro (1710–1771), auf dessen Initiative die Neuausstattung der Kapelle im 18. Jh. zurückgeht.

Somit lässt sich zusammenfassend feststellen, dass sich die frühe Familiengeschichte fast ausschließlich über die kirchliche Laufbahn und dabei stets in engem Bezug zur Abtei von Montecassino entwickelte, während der Status der Familie in Neapel in gleicher Ausschließlichkeit auf ihre konstante Positionierung im Umkreis der Herrscherhäuser seit dem 14. Jh. sowie auf ihren anhaltenden Erfolg als Feudalherren im gesamten südlichen Italien zurückzuführen ist. Im 19. Jh. verfügte die Familie über fast zweihundert Lehen, neun Grafschaften, sechs Marquisate, elf Herzogtümer, sechs Fürstentümer und war mit sechs unterschiedlichen Linien im Goldenen Buch des *Seggio di Nilo* vertreten.⁶⁹¹

1.2. Der Besitz der Di Sangro in Neapel

Neben ihrem Kastell in Torremaggiore (Abb. 222), das bis ins 18. Jh. als Familiensitz genutzt wurde, verfügten die Di Sangro – über verschiedene Generationen verteilt – über

⁶⁸⁹ VITALE 1988a, S. 155. Auch später verstand die Familie es, ihren Status durch eine geschickte Heiratspolitik zu mehren und verwandtschaftliche Beziehungen zu den wichtigsten Adelsfamilien in Neapel wie den Carafa, Caracciolo und Pignatelli zu knüpfen. Auffallend ist dabei die ausschließliche Heirat innerhalb des *Seggio di Nilo*; vgl. SERRA DI GERACE, ASN, Vol. VI, foll. 94–96 und Anhang A.3.

⁶⁹⁰ ALDIMARI 1691, S. 9; CAMPANILE 1615, S. 47.

⁶⁹¹ *Grafschaften*: Anglone, Biccari, Brienza, Buccino, Bugnara, Casteldilino, Itri, Rodiano, Sangro. *Marquisate*: Castelnuovo Castelvecchio, Genzano, Montefacione, Sanlucido, Santostefano. *Herzogtümer*: Campolieto, Casacalenda, Celenza, Martina, Pomigliano, Sangro, Senise, Solopaca, Telesse, Torremaggiore, Vietri. *Fürstentümer*: Castelfranco, Chiusano, Fondi, Gesualdo, Striano, Viggiano. Die Linien der Herzöge von Casacalenda, Fürsten von Fondi und Gesualdo, Herzöge von Sangro, Fürsten von Sansevero und Castelfranco und Markgrafen von Santostefano sind im *Seggio di Nilo* verzeichnet. CANDIDA GONZAGA 1875–82, Bd. 3, S. 208.

einen beispiellosen Besitz an der Piazza S. Domenico in Neapel.⁶⁹² Insgesamt drei Paläste, die die Piazza im Süden und Osten umstehen, wurden von verschiedenen Familienmitgliedern erbaut. Der heutige, zur Piazza Nilo gerichtete Palazzo Saluzzo di Corigliano wurde zu Beginn des 16. Jh. von Giovanni Mormando im Auftrag Giovanni di Sangros erbaut (Abb. 224), der ehemalige Palazzo Sangro di Casacalenda, heute Del Balzo, S. Domenico gegenüberliegend auf dem ehemaligen Grundstück der Pfarrkirche S. Maria della Rotonda, wurde 1766 zunächst von Mario Gioffredo, später von Luigi Vanvitelli im Auftrag Luzio di Sangros di Casacalenda erbaut und von Fedele Fischetti mit Fresken ausgestattet (Abb. 223, vgl. Abb. 208).⁶⁹³ Der eigentliche Stammsitz der Familie ist der Palazzo Sansevero an der östlichen Flanke der Piazza S. Domenico (Abb. 225, 226).⁶⁹⁴

1506 wurde der südliche Teil des Palazzo Sansevero von Paolo di Sangro nach einem Entwurf von Giovanni Merliano da Nola erbaut.⁶⁹⁵ Der ursprüngliche Bau umfasste wohl eine nur zweigeschossige Anlage, erfuhr jedoch im Laufe der Zeit vielfache bauliche Veränderungen.⁶⁹⁶ Zu Beginn des 17. Jh., gleichzeitig mit dem Bau der Cappella Sansevero im angrenzenden Palastgarten, wurden die Räumlichkeiten und die Fassade des Palastes umgestaltet. Nach der Verleihung des Fürstentitels im Jahr 1587 wurde ein neues Portal durch Vitale Finelli nach dem Entwurf Bartolomeo Picchiattis erbaut, das von einem monumentalen Wappen mit der Fürstenkrone und den Insignien des Goldenen Vlieses bekrönt wurde und den neuen Status der Familie deutlich nach außen kommunizierte (Abb. 227).⁶⁹⁷

⁶⁹² Zum Kastell Di Sangro in Torremaggiore RICCIARDELLI 1961. Paolo di Sangro stiftete in Torremaggiore die Kirche S. Anna als Grabstätte der Familie. Diese wurde von Raimondo di Sangro 1756 der Bruderschaft von SS. Rosario di Torremaggiore überschrieben, die daran bereits zuvor ihr Interesse bekundet hatte; FIORE 1966, S. 115–21. Raimondo, der Torremaggiore ca. 1737 verließ, um im neapolitanischen Stadtpalast zu residieren, verfügte in der Überschreibungsurkunde, dass das Patronat, sollte die Bruderschaft sich auflösen, an die Familie zurückgegeben werden sollte: *Qualora detta Confraternità non vi dovesse più officiare, per trasferimento, per soppressione, per estinzione o per qualunque altra causa, la proprietà dell'edificio della Chiesa ritornerebbe agli eredi e successori del donante*. FIORE 1966, S. 61. Die Kapelle beherbergt noch heute acht Grabmäler der Di Sangro, wie z.B. das der erstgeborenen Tochter Raimondos, Antonia di Sangro, die am Tag ihrer Geburt, dem 27. Juli 1736 verstarb.

⁶⁹³ Zum Palazzo Saluzzo di Corigliano CATALANI 1845 (1969), S. 58f.; DORIA 1992, S. 92; ATTANASIO 1999, S. 55f.; DE ROSE 2001, S. 103–5. Zum Palazzo Sangro di Casacalenda CATALANI 1845 (1969), S. 77; ATTANASIO 1999, S. 54f.; DE ROSE 2001, S. 99–103; MEGNA 2006.

⁶⁹⁴ Zum Palazzo Sansevero PARRINO 1712, S. 145; PETRINI 1713, S. 36–38; CATALANI 1845 (1969), S. 37–39; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 442f.; NAPPI 1975, S. 1ff., S. 24ff.; DORIA 1992, S. 93; LABROT 1993a, S. 132, 162, 168, 236 (Anm. 53); ATTANASIO 1999, S. 65f.; DE ROSE 2001, S. 105–12.

⁶⁹⁵ PARRINO 1712, S. 145, benennt den Florentiner Architekten Mormando als Entwerfer.

⁶⁹⁶ Freundlicher Hinweis von Marina Contorno im Mai 2004.

⁶⁹⁷ NAPPI 1975, S. 27, Dok. 58.

An der Ausstattung des Palazzo Sansevero im 17. Jh. waren zahlreiche namhafte Künstler beteiligt, darunter Carlo Sellitto, Lois Croys, Geronimo d'Amato und Nicola Barbarisi. Die Räume des *piano nobile* waren mit heute verlorenen Fresken Belisario Corenzios geschmückt, der um 1626 mit der Dekoration der Palasträume beschäftigt war.⁶⁹⁸ Die Fresken stellten Szenen aus dem Leben von Mitgliedern der Familie, beginnend mit dem Abt Oderisio von Montecassino bis zum Erbauer des Palastes, Paolo di Sangro, dar und verherrlichten die lange Familientradition.⁶⁹⁹ Während der Neuausstattung der Familienkapelle im 18. Jh. wurde der Palast weiter um- und ausgebaut. Auf den Palast des 18. Jh. und seine Funktion als Akademie der Künste und experimentelles Labor Raimondo di Sangros wird im Folgenden näher einzugehen sein (Kap. V.4.1.).

Damit besaßen die Di Sangro zwar seit dem frühen 16. Jh. verschiedene repräsentative Paläste, über das Patronat einer Familienkapelle aber verfügten sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Und dies nicht ohne Grund, hing der Besitz einer Kapelle z.B. in S. Domenico Maggiore, der Hauptkirche des *Seggio di Nilo*, wie zuvor bereits gezeigt wurde, doch im Wesentlichen auch von der Zugehörigkeit der jeweiligen Familie zu der Adelsgemeinschaft des *Seggio* selbst ab, die den Di Sangro bis dato noch verwehrt geblieben war. Dass es bis zum Ende des 16. Jh. keine Familienkapelle in einer der großen Kirchen gab, kann damit als Zeugnis des vergleichsweise späten Emporkommens der Familie auf neapolitanischem Stadtgebiet gelten.⁷⁰⁰

2. Stiftung und frühe Baugeschichte der Kapelle bis 1608

Auch rund achtzig Jahre nach der Aufnahme der Familie in das Adelsregister des *Seggio di Nilo* (1507) hatte sich für die Familie Di Sangro noch immer nicht die Möglichkeit ergeben, ein Kapellenpatronat in einer prestigeträchtigen Kirche zu erwerben. Da die Wahrnehmung eines solchen Patronats jedoch für jedes „ordentliche“ Mitglied der Adelsgemeinschaft nahezu obligatorisch war, ergriff die Familie schließlich selbst die Initiative und ließ eine Familiengrablege im Garten ihres Palastes erbauen, der sich im Norden, nur durch eine schmale Gasse getrennt, an den Palast anschloss. Der Legende nach bildete im Jahr 1590 ein Bildnis der heiligen Jungfrau, das in die Mauer des

⁶⁹⁸ Die übrigen Fresken gingen bei einer verheerenden Überflutung, im Zuge dessen ein Flügel des Palastes zerstört wurde, verloren; DE SANGRO 1991, S. 91.

⁶⁹⁹ CATALANI 1845 (1969), S. 70; NAPPI 1975, S. 27, Dok. 60; DE SANGRO 1991, S. 86.

⁷⁰⁰ Spätere Monumente der Familie Di Sangro befinden sich in S. Maria la Nova, S. Domenico Maggiore, S. Anna dei Lombardi, Gesù e Maria, S. Giorgio dei Genovesi; CANDIDA GONZAGA 1875–82, Bd. 3 (1876), S. 207.

Palastgartens eingelassen war, den Anlass für die Stiftung. Zu diesem solle das damalige Familienoberhaupt, Gianfrancesco di Sangro, in der Hoffnung auf baldige Genesung von einer vermeintlich unheilbaren Krankheit gebetet und dabei gelobt haben, im Falle seiner Heilung eine *cappelletta* zu Ehren der Jungfrau Maria an dieser Stelle zu errichten. Noch im gleichen Jahr seiner Genesung veranlasste der Fürst den Bau der Kapelle, auf deren Altar das wundertätige Bildnis aufgestellt werden sollte.⁷⁰¹ Nicht minder legendenhaft überliefert Torquato Tasso den Anlass zum weiteren Ausbau der Kapelle im Zusammenhang mit einem der skandalträchtigsten Vorfälle der parthenopeischen Gesellschaft des 17. Jh.: Am 18. Oktober des Jahres 1590 nahm die folgenreiche Affäre zwischen Maria d'Avalos und ihrem Liebhaber Fabrizio Carafa, dem Duca d'Andria, just in den Appartements des Palazzo Sansevero ein tragisches Ende, als der betrogene Ehemann Carlo Gesualdo, der durch den Verrat eines abgewiesenen Verehrers der Dame von dem Betrug erfahren hatte, die beiden überraschte und ermordete.⁷⁰² Der tatkräftige Ausbau der Kapelle wurde für die Di Sangro, in deren Räumen das Verbrechen stattgefunden hatte, als adäquate Möglichkeit der Buße gewertet, mit der eine mögliche Schuld oder Beteiligung an dem Verbrechen zweifelsfrei ausgeräumt werden sollte.⁷⁰³

Schon die Stiftung der Kapelle wurde demnach von zahlreichen Legenden begleitet, und die Cappella Sansevero sollte die Aura des Geheimnisvollen bis in die heutige Zeit nicht verlieren. Ihre weitere Baugeschichte ist dank der umfassenden Recherche Eduardo Nappis gut dokumentiert. In den Zahlungsdokumenten des *Archivio Storico del Banco di Napoli* namentlich erwähnt wird die Kapelle erstmalig am 3. Juli 1593, als Paolo Saggese für *piperni che manderà per la porta della Cappella che sua Signoria fa fare in la strada nova incontro*

⁷⁰¹ Sono già 34 anni, che nel muro della parte del giardino di Francesco di Sangro Duca di Torremaggiore stava dipinta l'Imagie della Madonna della Pietà, la qual nò volle con sì poca riverenza esser tenuta, cominciando à risplender di grandissimi miracoli, e gratie, che ben subito fece erger in honor del suo dolce nome una picciola cappella, e poi una Chiesa, con l'occasione, e modo, che segue. E dunque da sapersi, che passando per questo luogo, ov'è hoggi la presente chiesa un huom di natione Ragoseo, che n'andava innocentemente carcerato, e nel passar, casco il muro del predetto giardino nella publica strada, & incontanente si vide il volto santissimo della Beata Vergine, alla quale il povero huom caldamente raccomandandosi, fè voto per la sua libertà donar una lapade d'argento con assiger anche nel muro appresso la sua Imagine la tabella come si suole, onde in poco tempo per intercessione della Gran Madre d'Iddio ottenne la bramata libertà, e subito adempì i voti; Poscia il medemo Duca ritrovandosi oppresso da gravissima infirmità, e quasi nell'estremo di sua vita, fè voto à questa Reina de'Cieli, che se lo liberava da quel pericolo, d'ergerle una picciola cappella, [...]; D'ENGENIO CARACCIOLIO 1623, S. 262f; vgl. COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 35.

⁷⁰² COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 35f.; MODESTINO 1861, Bd. 2, S. 51.

⁷⁰³ COLAPIETRA 1986/87, S. 63: *La giustificazione esteriore di quest'iniziativa è, ovviamente, del tutto devozionale ma è difficile non vedere un rapporto penitenziale ed espiatorio, di lustrazione, vorremmo dire, nei confronti di un delitto che aveva contaminato un po' tutta l'atmosfera circostante, e che andava risarcito con un luogo sacro, dedicato – anche qui non a caso – al momento centrale della pietas cristiana, alla Deposizione.*

*San Domenico*⁷⁰⁴ mit 6 Dukaten durch den damaligen Principe di Sansevero entlohnt wurde. Bis 1599 sind Zahlungen im Auftrag Gianfrancesco di Sangros für Kalk und Steine zum Bau der Kapelle nachzuweisen, bevor sein Sohn Alessandro (gest. 1633) nach einer vierjährigen Bauunterbrechung ab 1603 die Zahlungen als Auftraggeber übernahm und die Ausstattung der Kapelle als Familiengrablege deutlich vorantrieb, *in cui volle che si seppellissero tutti i suoi posterì, la quale é così ricca e così maestosa che può render gloriosa la morte, vedendo costituito un Campidoglio alle sue vittorie.*⁷⁰⁵ Alessandro di Sangro wird in der Inschrift am Haupteingang der Kapelle als Stifter hervorgehoben (Abb. 245).

D’Engenio Caracciolo berichtete, das Kultbild der Jungfrau Maria habe sich seit dem Jahr 1608 auf dem Altar befunden. Am 15. August desselben Jahres wurde die erste Messe zelebriert, zu der Paul V. allen Besuchern den vollkommenen Ablass erteilte:⁷⁰⁶

*[...] e per che [la cappella] non era capace al concorso di molti, che la frequentavano per gli infiniti miracoli, e gratie, che di continuo sà il Signor Iddio ad intercessione della Vergine Santissima, per questo parve expediente ad Alessandro di Sangro dignissimo Patriarca d’Alessandria figliuol del già detto Duca (oggi Arcivescovo di Benevento) di fabricar à sue spese la nuova chiesa nel proprio suolo per sepoltura di sua famiglia, in honor di essa Renia de’Cieli, e compita come di presente si vede, fè collocar nella cappella maggiore la miracolosa Imagine di Nostra Signora, e quivi nelli 15. D’Agosto del 1608 si celebrò la prima messa, & in cotal giorno il Pontefice Paolo V. concede indulgentia plenaria à coloro che visitavano cotesto luogo, nel qual il Patriarca mantiene due cappellani con chierico [...].*⁷⁰⁷

Erst hier wird ausdrücklich auf die Funktion der Kapelle als Familiengrablege – *per sepoltura di sua famiglia* – hingewiesen, die bislang nur auf die Verehrung des wundertätigen Bildnisses der Jungfrau Maria beschränkt war. Mit diesem Bedeutungszusatz bewegt sich die Cappella Sansevero, über deren Organisation und Verwaltung kaum Aussagen gemacht werden können, ebenso wie die Kapellen der Familien Brancaccio und Pignatelli in jener Grauzone zwischen öffentlicher und privater Andachtsstätte, zwischen Palastkapelle und autonomer Familiengrablege, die in der vorausgegangenen Analyse bereits als neapolitanisches Phänomen ausgemacht werden konnte. Die Cappella Sansevero scheint allerdings, anders als z.B. S. Angelo a Nilo, nicht den Status einer Pfarrkirche besessen zu haben, sondern blieb grundsätzlich bis heute eine privat verwaltete Eigenkirche.

⁷⁰⁴ NAPPI 1975, S. 20, Dok. 4.

⁷⁰⁵ FASULO 1674, S. 364.

⁷⁰⁶ D’ENGENIO CARACCILO 1623, S. 263; COLAPIETRA 1986/87, S. 64.

⁷⁰⁷ D’ENGENIO CARACCILO 1623, S. 263.

3. Bau und Ausstattung der Cappella Sansevero im 17. Jh.

3.1. Der Ursprungsbau

Über die ursprüngliche Architektur der Cappella Sansevero lassen sich kaum gesicherte Aussagen machen. Die Tatsache, dass jedoch ausschließlich ihre Ausstattung rezipiert wurde, spricht dafür, dass der eigentliche Bau keine herausragenden Merkmale aufwies, deren besondere Erwähnung für lohnenswert gehalten wurde. Ob die Kapelle im Laufe ihrer Geschichte umfassende bauliche Veränderungen erfuhr, ist anhand des bislang bekannten Materials nicht nachzuweisen.

So handelte es sich vermutlich bereits bei dem Ursprungsbau um den heute erhaltenen einschiffigen, tonnengewölbten Innenraum über der Grundfläche eines Rechtecks mit einer Fläche von 24 x 10 m (Abb. 228). Die Längswände des Baus waren jeweils vierfach flach eingemischt, wobei bereits im 17. Jh. die beiden dem Altar am nächsten liegenden Kapellen der hl. Rosalia und dem hl. Oderisius geweiht waren.⁷⁰⁸ An den Kapellensaal schloss sich vermutlich wie heute das quadratische, flacher tonnengewölbte Presbyterium mit dem Hauptaltar an, auf dem das heilbringende Bildnis der hl. Jungfrau Maria vermutet werden darf, das den Anlass zur Stiftung der Kapelle lieferte. Die Kapelle war für das Publikum von Westen durch den Haupteingang sowie für Mitglieder der Stifterfamilie über eine Brücke zu betreten, die von der südlichen Schmalseite der Kapelle in das erste Obergeschoss des Palastes führte.

3.2. Die Marmorinkrustation

Der Kapellenraum ist durchgehend mit einer teils fingierten, teils echten Marmorinkrustation versehen (Abb. 229, 230). Während die Rück- und Seitenwände des Chores, die Seitenwände der dem Chor am nächsten liegenden Kapellen der hl. Rosalia und des hl. Oderisius sowie die Rückwände der jeweils ersten beiden Seitennischen des Kapellenraums mit einem feinen *opus sectile* aus *brocatello, verde* und *giallo antico, breccia* sowie *bianco e nero antico* ausgekleidet sind, sind die übrigen Bereiche des Innenraums mit gemaltem Marmor dekoriert und stammen als Ergänzungen zu diesen möglicherweise aus einer späteren Ausstattungphase.⁷⁰⁹ Zwar ist eine Marmorinkrustation für den Ursprungsbau nicht ausdrücklich dokumentiert, doch können wir die Innenausstattung der Kapelle in

⁷⁰⁸ DE SANGRO 1991, S. 170, mit Verweis auf die Inschrift am Grabmal Raimondo di Sangros. Eine ausführliche Besprechung der Kapellen in Kap. V.4.2.5.

⁷⁰⁹ PICONE 1959, S. 11; DE SANGRO 1991, S. 155.

einen Zeitraum während der ersten Hälfte des 17. Jh. einordnen, als sich die Ausschmückung von Kapellen mit bunten Marmorspiegeln und später ornamentalen Intarsien gerade in Neapel einer zunehmenden Beliebtheit erfreute.⁷¹⁰ Die prächtigen Kapellenräume der Cappella del Tesoro (1615–1640), des Gesù Nuovo und vor allem der Certosa von S. Martino, die ab 1623 unter der Leitung Cosimo Fanzagos entstand, legen davon ein imposantes Zeugnis ab.

Nachdem in Florenz bereits 1558 das *Opificio delle Pietre Dure* gegründet worden war und vor allem toskanische Marmorarbeiter zunehmend gen Süden strömten, wurde in Neapel 1618 die *Corporazione degli scultori e marmorai* gegründet, die für die Regulierung und Aufsicht der Aufträge der „Marmoristen“ zuständig war.⁷¹¹ Eines ihrer Gründungsmitglieder war Jacopo Lazzari, der 1594 gemeinsam mit Giovanni Antonio Dosio von Dionisio Nencioni di Bartolomeo aus der Toskana nach Neapel gerufen worden war, um dort am Bau der neuen Oratorianerkirche mitzuwirken. Waren seine ersten neapolitanischen Arbeiten wie die Cappella Ruffo in der Gerolomini-Kirche (1601) noch in Anlehnung an die von Dosio vorgegebenen Entwürfe vorwiegend auf die Anfertigung von Säulen, Ädikulen und anderen architektonischen Gliederungselementen beschränkt, so zeugt die Kapelle der Familie del Balzo in S. Chiara (1617) bereits von seiner Vorliebe für dekorative Arbeiten mit buntem Marmor (Abb. 231).⁷¹²

Die Marmorinkrustation der Cappella Sansevero besteht aus relativ großen, homogenen Spiegeln, die teilweise, z.B. an den Pilastern zu Seiten des Altarreliefs, von floralen Intarsien durchbrochen werden. Ein vergleichbares Grundschema liegt in der Kapelle des hl. Filippo Neri in der Gerolomini-Kirche (1595–1620) zugrunde. Später entwickelten sich zunehmend kleinteiligere Ornamentierungen, wie sie z.B. in Fanzagos Cappella Firrao in S. Paolo Maggiore (1643, Abb. 232) vorkommen. Eine Datierung der Sansevero-Marmorausstattung in das erste Drittel des 17. Jh. erscheint daher sinnvoll. Die muschelförmig abschließende Nische mit dem Grabmal des Paolo di Sangro weist deutliche Ähnlichkeiten mit der Auskleidung der übereinander liegenden Nischen der Cappella Ruffo der Gerolomini-Kirche auf, deren dunkelgrauer Marmorhintergrund in vergleichbarer Art von einem mehrfach gestuften Gesimsband aus hellem Marmor geteilt sowie im oberen Teil mit schneckenförmigen Ornamenten und breiten Muschelrippen

⁷¹⁰ Zur Entwicklung römischer Buntmarmorkapelle OSTROW 1990, S. 253–66; KUMMER 1995, S. 329–45. Zur Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo SHEARMAN 1961, S. 129–60.

⁷¹¹ CAPOBIANCO 1985, S. 183.

⁷¹² Zu Jacopo Lazzari vgl. CECI 1928, S. 489f.; PROTA GIURLEO 1957, S. 90–95; STRAZZULLO 1957, S. 144; DI MAGGIO 1984, S. 203–07; DI MAGGIO 1985, S. 134. Seine Hauptwerke in Neapel sind die Cappella del Balzo in S. Chiara (1616), das Altarantependium der Cappella Aquino in S. Domenico Maggiore sowie die Taruggi-Kapelle in der Gerolomini-Kirche (begonnen 1639).

geschmückt ist. Bei allen genannten Vergleichsbeispielen ist eine Beteiligung der Werkstatt Jacopo und Dionisio Lazzaris nachzuweisen, die auch in Diensten der Principi di Sansevero standen. Zwar ist bislang unklar, für welche Arbeiten sie in der Sansevero-Kapelle verpflichtet wurden, doch wäre aus den genannten Gründen ihre Mitwirkung an der Gestaltung der Buntmarmorausstattung möglich und wird an dieser Stelle erstmals in Betracht gezogen. Des Weiteren ist von einer Mitarbeit Bernardino Landinis und Giorgio Marmoraros auszugehen, die zuvor bereits für die Inkrustationen der Kapellen Bonaiuto in S. Lorenzo Maggiore und Dentice in S. Domenico Maggiore nachzuweisen sind und zu Beginn des 17. Jh. ebenfalls für die Di Sangro tätig waren.⁷¹³

Die Absichten der Auftraggeber, ihre Kapelle mit einer wertvollen Buntmarmorverkleidung zu gestalten, liegen auf der Hand. Zweifellos erfüllte die Verwendung kostbarer Materialien immer ein generelles Repräsentationsbedürfnis, da Status und Vermögen des jeweiligen Auftraggebers eindrucksvoll zur Schau gestellt wurden. In der Cappella Sansevero, in der für das 17. Jh. keine malerischen, sondern ausschließlich skulpturale Ausstattungselemente nachzuweisen sind, konnte sie darüber hinaus den daraus entstandenen Mangel an Farbigkeit ausgleichen und diente als Vermittler zwischen Architektur und Skulptur. Mehr als andere Materialien strahlt der Marmor einen Anspruch auf Dauerhaftigkeit aus, der die Funktion der Kapelle als Grablege der Familie zusätzlich unterstreicht. Nicht umsonst waren zumindest auf stadtrömischem Gebiet Marmorverkleidungen bis zum Ende des 16. Jh. nicht im eigentlichen Kirchenraum, sondern allein in Kapellen verbreitet, *die über ihre sakrale Funktion hinaus in der Regel Begräbnisstätten waren*.⁷¹⁴ Auch die Marmorinkrustation der Cappella Sansevero spiegelte damit den Anspruch einer *möglichst dauerhaften und zugleich repräsentativen Gestaltung des Memorialbaus*⁷¹⁵ seitens der Auftraggeber wider.

3.3. Die Grabmonumente

Die skulpturale Ausstattung erfolgte erst im Anschluss an die offizielle Weihung der Kapelle im Jahr 1608. Ein Jahr später ist ein erstes, heute verlorenes Grabmal für Ferdinando di Sangro dokumentiert, zwischen 1614 und 1652 folgten mindestens vier weitere Grabmäler, u.a. für den Kapellenstifter Gianfrancesco di Sangro und den beneventinischen Patriarchen Alessandro di Sangro. Die aufmerksame Lektüre der

⁷¹³ Zu Bernardino Landini vgl. CAPOBIANCO 1985, S. 199f. Zu Giorgio Marmorano PACELLI 1983, S. 123–37; CAPOBIANCO 1985, S. 186f. u. 199f.; D’ADDOSIO 1921, S. 393.

⁷¹⁴ KUMMER 1995, S. 332.

⁷¹⁵ KUMMER 1995, S. 337.

Guiden des 17. Jh. erlaubt dabei den Schluss, dass sich ursprünglich deutlich mehr Grabmäler in der Kapelle befunden haben mussten. So berichtete Sarnelli (1685) von der Kapelle, sie sei *grandemente abbellita con lavori di finissimi marmi, intorno alla quale sono le Statue di molti degni personaggi di essa famiglia cò loro elogi*.⁷¹⁶ Ebenso Celano (1692), der in seiner Beschreibung *molti nobili, e sontuosi sepolcri con molti heroi di questa famiglia* erwähnt.⁷¹⁷ 1767 sind nur noch jene vier Monumente der seicentesken Ausstattung erhalten, die möglicherweise im Zuge der Neuausstattung des 18. Jh. unter der Leitung Raimondo di Sangros reduziert wurde.⁷¹⁸

Origlia und ihm folgend der Autor der *Breve nota* berichteten über die erhaltenen Grabmonumente der Ursprungsausstattung: *gli autori delle statue dei depositi antichi, che sono in numero di quattro, furono il Cavalier Cosimo, Giovanni da Nola, ed altri celebri scultori di quei tempi*.⁷¹⁹ Celano und Sigismondo folgten der Zuschreibung an *Fansaga e ad altri buoni scultori*.⁷²⁰ Gleichsam vage formulierte Fogaccia die Zuschreibungsfrage, benannte Fanzago allerdings ausdrücklich als *scultore di Casa*.⁷²¹ Erst Nappi konnte die Autorschaft Jacopo Lazzaris bzw. Bernardino Landinis und Giulio Mencaglias für die Monumente Paolos IV. und Gianfrancesco I. di Sangros nachweisen. Über die Zuschreibung der Monumente für Paolo II. und Alessandro di Sangro herrscht in der Forschung jedoch bislang weiterhin Uneinigkeit.

Das folgende Kapitel unternimmt zunächst den Versuch, das nur schriftlich dokumentierte Grabmal Ferdinando di Sangros in seinen Grundzügen zu rekonstruieren und unterzieht anschließend die heute in der Kapelle erhaltenen Monumente einer eingehenden Analyse in chronologischer Reihenfolge.

3.3.1. Michelangelo Naccherino:

Das verlorene Grabmal Ferdinando di Sangros (1609)

Von der Existenz eines heute verlorenen Grabmals des Michelangelo Naccherino zeugen eine Reihe von Bankdokumenten, die von Nappi publiziert und jüngst von Kuhleumann einer neuen Auswertung unterzogen worden sind. Demnach wurde Michelangelo Naccherino zwischen 1609 und 1615 für *tre statue di marmo* für ein Grabmal in der

⁷¹⁶ SARNELLI 1685, S. 197f.

⁷¹⁷ CELANO 1692, Bd. 3, S. 443.

⁷¹⁸ *Breve Nota* 1766 (2001), S. 13.

⁷¹⁹ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2, S. 365; *Breve nota* 1766 (2001), S. 13.

⁷²⁰ SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2, S. 35.

⁷²¹ FOGACCIA 1945, S. 143.

Cappella Sansevero bezahlt, das Paolo di Sangro, der zweite Principe di Sansevero, für seinen Sohn Ferdinando nur einen Monat nach dessen frühem Tod im September des Jahres 1609 bestellt hatte.⁷²² D’Engenio Caracciolo lieferte zwar die Inschrift am Grabmal, das demnach nicht nur Ferdinando, sondern auch seiner Mutter Clarice Carafa di Nocera gewidmet war, gab jedoch keine Informationen über sein konkretes Erscheinungsbild.⁷²³

Mit der Ausführung des Monuments beauftragte Paolo di Sangro Michelangelo Naccherino, der sich mit dem in Kap. IV.4.1. bereits ausführlich besprochenen Grabmal des Fabrizio Pignatelli in S. Maria Materdomini als Porträtist und Spezialist für Grabfiguren an die adelige Oberschicht empfohlen hatte und durch verschiedene Aufträge, u.a. für die Cappella del Tesoro im Dom, zu einem der namhaftesten Bildhauer in Neapel aufgestiegen war. Naccherino sollte das Grabmonument für die Cappella Sansevero gemäß einer vorgelegten Zeichnung mit drei leicht überlebensgroßen, aufrecht stehenden Figuren sowie mehreren Marmorsäulen in einem Zeitraum von eineinhalb Jahren fertig stellen. Diese Frist konnte der Künstler offenbar nicht einhalten, denn erst 1615 erfolgten letzte Zahlungen für das Denkmal.⁷²⁴ Von dem Grabmal hat sich heute nur eine Inschriftentafel über dem ehemaligen Haupteingang der Kapelle an der linken Seitenwand erhalten.⁷²⁵ Man könnte sich gemäß der Beschreibung jedoch ein Monument im Stile von Naccherinos Grabmal des Fabrizio Brancaccio in S. Maria delle Grazie a Caponapoli (nach 1576) vorstellen, bei dem die stehende Porträtfigur von zwei ungefähr gleichgroßen Tugendstatuen flankiert wird (Abb. 233).⁷²⁶ Bislang unbeachtet blieb die Tatsache, dass es in dem Auftrag vom 31. Oktober 1609 heißt, das Grabmal sei *auch* für den Sohn des Auftraggebers bestimmt, *quale serve anche per suo figliolo don Ferdinando di Sangro*.⁷²⁷ Demnach wurde das Grabmal möglicherweise nicht zuallererst im Gedenken Ferdinandos, sondern möglicherweise, wie von D’Engenio Caracciolo erwähnt, für dessen Mutter errichtet. Dass man das Grabmal dennoch so konzipierte, dass es als

⁷²² Die Dokumente bei NAPPI 1975, S. 23, Dok. 29–37. Das Grabmal erwähnt bei CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 477; GALANTE 1872, S. 162; PICONE 1959, S. 11f.; CROCCO/GUARINO 1964, Anm. 3; COLAPIETRA 1986/87, S. 62–79. Ausführlich KUHLEMANN 1998, S. 239f. und 289f.

⁷²³ D’ENGENIO CARACCIOLO 1623, S. 263.

⁷²⁴ KUHLEMANN 1998, S. 240.

⁷²⁵ Vgl. Anhang C.44.

⁷²⁶ Eher unwahrscheinlich mutet in diesem Zusammenhang die Theorie Parronchis an, nach der eine Gruppe der *verità, tempo und bugia*, die von Naccherino für die Kartause von S. Martino angefertigt worden war, im 18. Jahrhundert als Materialgrundlage für die Figuren des *Disinganno* und der *Pudicizia* benutzt worden sein könnte; PARRONCHI 1981, S. 14–24.

⁷²⁷ NAPPI 1975, S. 23, Nr. 31.

Monument Ferdinandos wahrgenommen wurde, spricht im 17. Jh. für eine Ausstattungsstrategie, die, wie im Folgenden zu belegen sein wird, nur männliche Familienmitglieder mit einem Grabmal ehrte und als Repräsentanten in der Familienkapelle zuließ.

3.3.2. Jacopo Lazzari (?): Grabmal des Gianfrancesco di Sangros I. (1614)

Die Figur des Kapellenstifters Gianfrancesco di Sangro (1523 – 1604), Duca di Torremaggiore, Marchese di Castelnuovo und seit 1587 Principe di Sansevero, befindet sich noch heute in der zweiten Nische an der linken Seitenwand der Kapelle (Abb. 234).⁷²⁸ Die lebensgroße Marmorfigur steht im leichten Kontrapost, das rechte Bein vorgestellt, aufrecht in der Nische, deren Rückwand mit schwarzem Marmor ausgekleidet ist. Der Fürst hält mit seiner rechten Hand eine lange Lanze und führt die linke Hand locker um den Griff seines am Gürtel befestigten Schwertes. Stolz ist der Kopf leicht nach oben gereckt, der Blick aus einem unbewegten, idealisierten Gesicht mit kleinem Kinn- und zu den Seiten nach oben gezwirbelten Schnurrbart ist nach links in Richtung des Altars gewendet. Gianfrancesco trägt kurze Pumphosen (*bauts-de-chausse*) und über dem bis zum Oberschenkel reichenden metallenen Brustpanzer eine starre Halskrause (*golilla*). Er ist damit streng nach der spanischen Mode gekleidet, die seit dem letzten Viertel des 16. Jh. in Neapel verbreitet war und von Scipione Pulzone in seinem Bildnis des sizilianischen Vizekönigs Marcantonio Colonna (1584, Rom, Galleria Colonna) beispielhaft dargestellt wurde (Abb. 235).

Gianfrancesco hatte eine Karriere als Feldherr im Dienste der spanischen Krone begonnen. Als Kommandant der Infanterie trat er 1555 im Kampf gegen Rom ein, zwei Jahre später wurde er zum Generalstatthalter von Capitanata und *Capitano a Guerra e Giustizia* in Apulien berufen. Abermals als Kommandant der Infanterie nahm er 1571 an der Seeschlacht von Lepanto teil und zog 1573 als General der spanischen Flotte nach Tunesien. Dabei ging sein Status bald weit über den eines treuen Untergebenen hinaus, denn Philipp II. bezeichnete ihn in zahlreichen Briefen als *parente* (Verwandten) und drückte ihm sein Vertrauen aus, indem er ihn in Neapel auf den Posten eines *Consigliere di Stato* berief.⁷²⁹ Auch die neapolitanischen Vizekönige schätzten den erfahrenen und

⁷²⁸ Dort wurde es bereits von D'ENGENIO CARACCILO 1623, S. 264 beschrieben; vgl. Galante 1872, S. 160; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 121; CROCCO/GUARINO 1964, S. 59; PICONE 1959, S. 57f.; NAPPI 1975, S. 25, Dok. 42; CAUSA PICONE 1992, S. 586f.; SANSONE VAGNI 1992, S. 521; CIOFFI 1996, S. 36; CIOFFI 1999, S. 324; DE SANGRO 1991, S. 191–96. Die Inschrift im Anhang C.45.

⁷²⁹ WEBER 1999–2002, Bd. 1 (1999), S. 365; vgl. Anhang A.3.

vertrauenswürdigen Feldherrn in ihrer Nähe und verhinderten dessen Abberufung nach Flandern mit der Warnung nach Madrid, *che togliendo sua Maestà il Duca di Torremaggiore da Napoli, toglieva il destro braccio del suo Vicerè*.⁷³⁰ So war es Gianfrancesco di Sangro, der während der Unruhen, mit denen sich das Volk im Jahr 1585 gegen die Übermacht der Feudalbarone und gegen die Unterdrückung durch die spanischen Vizekönige zu wehren versuchte und bei denen der Abgeordnete Gianvincenzo Starace sein Leben ließ, fest an der Seite des Vizekönigs stand und maßgeblichen Einfluss auf die Niederschlagung des Aufstands nahm.⁷³¹ Grund genug für Philipp II., ihm zwei Jahre später durch die Verleihung des Fürstentitels seine Anerkennung auszudrücken und Grund genug für Gianfrancesco, ihm dafür mit uneingeschränkter Loyalität zu danken.

Der Typus des aufrecht stehenden Kriegsmannes, der sich auf eine lange Lanze stützt, ist in Neapel im ausgehenden 16. Jh. verbreitet und durch zahlreiche Beispiele wie Geronimo d'Aurias Monument des Annibale Mastrogiudice in S. Anna dei Lombardi (1576) oder die Grabfiguren der Gebrüder Spinelli in S. Caterina a Formiello (1575–77) belegt. Allerdings tragen diese Figuren nur den an Lenden und Schultern ornamentierten Brustpanzer, die Hinzufügung auffälliger Accessoires der spanischen Mode setzte in der neapolitanischen Plastik verstärkt erst nach der Wende zum 17. Jh. ein und dann zumeist in Verbindung mit einer im Vergleich zu unserer Figur gelösteren, knienden oder liegenden Pose der Grabfiguren. Im Werk Naccherinos finden sich dafür nach 1600 zahlreiche Beispiele, darunter die Liegefiguren Ferdinando Mayorgas und seines Bruders Pedro in S. Giacomo degli Spagnoli (1605–09), die Figur des Nunzio Pellici in S. Maria di Costantinopoli (um 1609) sowie in der Madrider Kirche S. Ginés die kniende Grabfigur des Garcia Barrionuevo (1607).⁷³² Die starre Kleidung in der Kombination mit dem aufrechten Standmotiv verstärkt bei der Figur des Gianfrancesco di Sangro den Eindruck des ehrenhaften und tapferen Kriegsmannes. Der Grabfigur der Cappella Sansevero besonders nah ist das Monument für Francesco Mormile in SS. Severino e Sossio, für das jedoch bislang eine Zuschreibung fehlt (Abb. 236). Die Nobilitierung der Familie und ihren Aufstieg in die höchste Ebene der neapolitanischen Aristokratie spiegelt die aufwendige spanische Tracht wider, die gleichzeitig als Symbol der Loyalität zum spanischen Königshaus fungiert.

⁷³⁰ CAMPANILE 1615, S. 50. Zu dem Volksaufstand des Jahres 1585 vgl. COLAPIETRA 1972, S. 161–67; VILLARI 1994, S. 33–91.

⁷³¹ COLAPIETRA 1972, S. 171.

⁷³² Zum Grabmal Garcia Barrionuevo vgl. KUHLEMANN 1998, S. 193f. Zu den Grabfiguren Ferdinando Mayorga und Nunzio Pellicis vgl. KUHLEMANN 1998, S. 220f.

Ein von Nappi veröffentlichtes Zahlungsdokument belegt zweifelsfrei die Beteiligung Jacopo Lazzaris an diesem Grabmal und benennt Alessandro di Sangro, den zweitgeborenen Sohn des Verstorbenen, als zahlenden Auftraggeber: *al patriarca de Sangro D. 15. E per esso a Giacomo Lazari, dite sono in conto dell'opera di marmo del deposito del Duca, suo padre.*⁷³³ Allerdings bleibt das Dokument derart vage, dass eine daraus resultierende, ausschließliche Zuschreibung der Marmorfigur an Jacopo Lazzari, wie in den Studien der vergangenen Jahre vielfach geschehen, einer weiteren Überprüfung bedarf. Wie bereits erwähnt verbinden wir heute mit Lazzari vor allem eine Reihe ornamentaler Buntmarmordekorationen. Auch in der Cappella Sansevero könnte die Entlohnung daher nicht für die Figur, sondern für deren dekorativen Rahmen erfolgt sein. Wie gezeigt werden konnte, weist die Figur des ersten Sansevero-Fürsten eine gewisse Nähe zu verschiedenen Grabfiguren Michelangelo Naccherinos auf, der unmittelbar zuvor das heute verlorene Grabmal des Ferdinando di Sangro angefertigt hatte. In Jacopo Lazzaris Werk ist dagegen bislang keine lebensgroße Grabfigur dokumentiert, nur einige Halbfigurenporträts wie das des Domenico Fontana in S. Anna dei Lombardi (1627) oder die Büsten der Cappella Carafa in der Annunziata-Kirche (1620) lassen sich eindeutig seiner Hand zuschreiben.⁷³⁴ Im Gegensatz zu den Figuren Naccherinos, deren Gesichtszüge stets von einer gewissen Individualität und Gefühlsregung zeugen, finden wir bei diesen Figuren jedoch jene idealisierten, unbeweglichen Züge, die auch den Gesichtsausdruck der Sansevero-Figur kennzeichnen. Denkbar ist eine Zusammenarbeit Naccherinos und Lazzaris wie später in der Cappella del Balzo in S. Chiara, wo Lazzari für die Marmordekoration und Naccherino für die skulpturale Ausstattung zuständig war.

3.3.3. Das Grabmal Paolo di Sangros II. (1626–1636)

Die Figur Paolo di Sangros, des zweiten Principe di Sansevero, steht im Kontrapost in der ersten Nische der rechten Seitenwand (Abb. 237).⁷³⁵ Die muschelförmig abschließende Nische wird über einem Sockel, an dessen Front ein Sarkophag aus der Wandfläche hervortritt, von Marmorpilastern und –spiegeln gerahmt. Die schlanke, muskulöse Figur, die sich ähnlich wie das zuvor diskutierte Standbild des Gianfrancesco di Sangro auf eine hohe Lanze stützt, ist jedoch völlig anders gekleidet. Während die

⁷³³ NAPPI 1975, S. 25.

⁷³⁴ CAPOBIANCO 1985, S. 197.

⁷³⁵ GALANTE 1872, S. 160; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 119; CROCCO/GUARINO 1964, S. 45f.; PICONE 1959, S. 106f.; CAUSA PICONE 1992, S. 587; SANSONE VAGNI 1992, S. 520; CIOFFI 1996, S. 36; CIOFFI 1999, S. 324; DE SANGRO 1991, S. 209–12.

spanische Tracht am Grabmal des Gianfrancesco die Aura des Edelmannes hervorhebt, ist Paolo dagegen nach Art eines römischen Feldherren mit Harnisch und Schnürsandalen dargestellt, der Feldherrenhelm liegt zu seinen Füßen.

Der antikisierende Rückbezug auf die römische Feldherrentracht ist seit dem 16. Jh. an Grabmonumenten weit verbreitet.⁷³⁶ Generell wird man der Beobachtung kaum widersprechen können, dass vor allem dort auf die römische Tracht zurückgegriffen wurde, wo der Eindruck von außerordentlicher Tapferkeit und Stärke suggeriert werden sollte, wie bei Francesco Mochis Figur des Ranuccio Farnese (Piacenza, S. Maria di Campagna) oder Michelangelos Medici-Grabfiguren in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (Abb. 238). Bernini steigerte die Idee der Antikisierung bekanntermaßen bei der Statue des Carlo Barberini, indem er nur den Kopf fertigte und auf einen antiken Torso mit entsprechender Feldherrenkleidung aufsetzen ließ (Rom, Kapitolinische Museen).⁷³⁷ Auch in anonymisierten Kampfdarstellungen wurde die römische Feldherrentracht als Symbol der antiken Tugenden in und nach dem Krieg eingesetzt, wie für das frühe 17. Jh. die Reliefs Filippo Buzios und Stefano Madernos am Grabmal Clemens VIII. in der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore (1612) mit den Darstellungen des Friedensschlusses zwischen Spanien und Frankreich belegen, bei dem es sich um einen historischen Moment handelt, an dem Paolo, dem unsere Grabfigur gewidmet ist, als Feldherr im Dienste der spanischen Krone aktiv mitgewirkt haben dürfte (Abb. 239).

Die Inschrift am Grabmal nennt die Titel, Ämter und Ehren des Verstorbenen sowie seinen besonderen Verdienst, den vom Vater verlorenen Familienbesitz zurückerlangt zu haben.⁷³⁸ Auch hier wird die Treue und Verbundenheit zum spanischen König ausdrücklich hervorgehoben. Paolo di Sangro, *Consigliere di Stato* und 1611 Generalstatthalter des Vizekönigs in der Toskana, wurde 1615 als Statthalter der Kavallerie in Mailand eingesetzt.⁷³⁹ In Neapel stand Paolo nicht nur der Kommission für die Wehranlagen sowie für die Versorgung der Stadt vor, sondern übernahm gleichzeitig das ehrenvolle Amt des Vorsitzenden der gesamten *nobiltà di Seggio*. Von Philipp III. wurde er 1617 mit dem Goldenen Vlies, dem höchsten Orden, der im spanischen Königreich zu vergeben war, ausgezeichnet.⁷⁴⁰ Jedoch litt die einstige Loyalität zum spanischen Königshaus nach dem Ausbruch des 30jährigen Krieges zunehmend unter den steigenden Abgaben, die der

⁷³⁶ Der Typus des geharnischten Gisants z.B. bei Bartolomeo Ammanatis Grabfigur des Mario Nari im Florentiner Bargello (1542); vgl. PRATESI 2003, Bd. 2, Abb. 35.

⁷³⁷ WITTKOWER 1966, S. 196, Nr. 27.

⁷³⁸ Vgl. Anhang C.47.

⁷³⁹ DE SANGRO 1991, S. 116

⁷⁴⁰ DE SANGRO 1991, S. 116f.

König zur Finanzierung des Krieges von seinen Untertanen forderte. Gleichzeitig beschnitt seine antifeudale Politik mächtige Familien wie die Spinelli di Tarsia, Carafa di Roccella und die Di Sangro mit ausgedehnten Ländereien in Kalabrien und Apulien in ihrem Einfluss, indem die Rechte der Volksvertreter in Neapel zunehmend gefestigt wurden.⁷⁴¹ Gemeinsam mit seinem Verwandten Fabrizio di Sangro, der seinerzeit den Posten des Salzverwalters innehatte, und Giovanni D'Avalos gehörte Paolo bald zu den Führern einer einflussreichen Opposition gegen den amtierenden Vizekönig Pedro Terrez de Giron, dem Duca di Ossuna (reg. 1616–20), die in Madrid schließlich dessen Amtsenthebung erwirkten. Noch konnte dieser Konflikt friedlich beigelegt werden, er sollte rückblickend jedoch nur ein Vorbote der sozialen Kämpfe sein, die 1648 schließlich im Masaniello-Aufstand eskalierten.⁷⁴²

Als Auftraggeber des Grabmals wird in der Inschrift Paolo di Sangro genannt, der vierte Principe di Sansevero und Großneffe des Verstorbenen. Das Grabmal kann damit in einen Zeitraum zwischen 1626, dem Todesjahr Paolos, und 1636, dem Todesjahr des Auftraggebers, datiert werden, fällt somit in die Mitte des 30jährigen Krieges und gibt dem am Grabmal Paolo di Sangros hervorgehobenen Feldherrenideal seine historische Berechtigung. Unter den Dokumenten des Bankarchivs finden sich zwei, die grundsätzlich auf das Grabmal zu beziehen sein könnten. 1627 lieferte Giovan Antonio Galluccio einen Marmorblock für den Erzbischof von Benevent an, 1635 wurde Jacopo Lazzari für nicht näher bezeichnete Arbeiten in der Kapelle bezahlt. 1629 und 1636 wurde Giorgio Marmoraro ebenfalls durch Alessandro di Sangro *per conto di opra che fa nella sua Cappella* entlohnt.⁷⁴³ Alle drei Künstler kommen grundsätzlich für die Ausführung des Grabmals in Frage, zumal Lazzari und Galluccio bereits zuvor gemeinsame Aufträge ausgeführt hatten. In der Tat zeigt die Figur in ihrer starren Unbeweglichkeit und den idealisierten Gesichtszügen Übereinstimmungen zu der bereits behandelten Figur des Gianfrancesco, für die wir eine Beteiligung Lazzaris nicht ausgeschlossen haben. Bis zur Auffindung eindeutiger Dokumente muß diese These jedoch spekulativ bleiben.

⁷⁴¹ COLAPIETRA 1972, 205. Zur Regierungszeit Pedro de Girons und den Vorgängen, die zu seiner Amtsenthebung führten SCHIPA 1911–12.

⁷⁴² Zu der antispansischen Revolte des Jahres 1618 VILLARI 1967.

⁷⁴³ NAPPI 1975, S. 28, Nr. 64, 65.

3.3.4. Giulio Mencaglia und Bernardino Landini:

Das Grabmal Paolo di Sangros IV. (1642)

Die Figur des vierten Principe di Sansevero, Paolo di Sangro, steht auf einem Sarkophag mit zwei großen, liegenden *mascheroni* in der ersten Nische der linken Seitenwand, die von einer aufwendigen Buntmarmor-Triumphbogenrahmung eingefasst wird (Abb. 240).⁷⁴⁴ Zwischen zwei flacheren Pilastern sind rechts und links der Rahmung stuckierte Feldherrenattribute vor schwarze Marmorspiegel gelegt. Paolo hat das rechte Bein gerade ausgestellt, die linke Hand in die Hüfte gestemmt und seinen Blick zum Altar gerichtet. Sein Helm mit einem großen Federbusch ist neben seinem linken Fuß auf dem Boden abgelegt. Seine Kleidung spiegelt bis ins Detail die französische Mode wider und zeigt ihn als *homme à la page*.⁷⁴⁵ Seine Füße stecken in stulpenartigen *bas-de-botte*-Stiefeln (auch *en entonnoir*) mit hohem Absatz, die an der Fußspitze von Gamaschen (*surpiéd*) bedeckt werden. Er trägt knapp unter dem Knie geschnürte Bundhosen unter einem glatten, ausladenden Rock. Sein Oberkörper wird von einem *justeaucorps* bekleidet, über dem er ein Ordensband sowie einen weiten *collet-vidé*-Kragen mit langen Spitzenlaschen trägt.⁷⁴⁶ Dieses besonders charakteristische Kleidungsstück wurde von Ludwig XIII. eingeführt, bald von holländischen Händlern adaptiert und bis nach Neapel transportiert.⁷⁴⁷ Paolo trägt sein Haar kinnlang, den Schnurrbart – wie die Chronik Fuidoros bemerkt: *a parentesi* – steil nach oben gezwirbelt sowie einen langen, gerade abschließenden Kinnbart.

Unter den Grabmalern des 17. Jh. erfuhr das Grabmal des Paolo di Sangro offenbar die größte Wertschätzung, denn Sarnelli publizierte 1688 eine Zeichnung der Figur in seiner *Guida de'Forestieri*. Die Inschrift zählt die Titel des Verstorbenen auf (Conte di Castelnuovo, Duca di Torremaggiore, Principe di Sansevero) und verweist auf die konstante Familientradition, indem sie den Verstorbenen als *immagine dei suoi antenati, esempio ammirevole sin dalla prima gioventù* – als Abbild seiner Ahnen und bewundernswertes Vorbild seit seiner frühen Jugend – beschreibt. Gemäß der Inschrift kann die Figur auf

⁷⁴⁴ Literatur zum Grabmal Paolo di Sangros (in Auswahl): SARNELLI 1688, S. 239; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2, S. 35; GALANTE 1872, S. 161; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 121; FOGACCIA 1945, S. 143; BOLOGNA 1954, S. 26; NAVA CELLINI 1958, S. 410; PICONE 1959, S. 14, 73–75; NAVA CELLINI 1960, S. 25; CROCCO/GUARINO 1964, S. 60f.; CIRILLO MASTROCINQUE 1969, S. 142–44; MORMONE 1970, S. 183; NAVA CELLINI 1971, S. 808f.; NAPPI 1975, S. 5, 30; LATTUADA 1984, S. 212f.; BORRELLI 1985, S. 54, 141–56; CAUSA PICONE 1992, S. 588f.; SANSONE VAGNI 1992, S. 520; FERRARI 1993, S. 291; CIOFFI 1996, S. 37; DOMBROWSKI 1997, S. 377 (mit Bibliografie); DOMBROWSKI 1998, S. 525f.

⁷⁴⁵ CIRILLO MASTROCINQUE 1969, S. 142.

⁷⁴⁶ BOUCHER 1965, S. 277. Zum Gebrauch der *golilla* in Neapel vgl. BULIFON 1932, S. 188. Zum *collet vidé* LELOIR 1951, S. 117; BOUCHER 1965, S. 264.

⁷⁴⁷ DOMBROWSKI 1998, S. 527.

das Jahr 1642 datiert werden.⁷⁴⁸ Auftraggeber des Grabmals sind vermutlich Placido und Giovanni Battista di Sangro, die Tutoren des erst neunjährigen Sohnes des Verstorbenen, Gianfrancesco.⁷⁴⁹

Nappi publizierte ein Dokument, in dem der Bildhauer Bernardino Landini für ein *pezzo di marmo misurato d'accordo di palmi 69 [...] dal quale dovrà farsi la statua del principe di Sansevero* entlohnt wurde und brachte es mit der Figur Paolo di Sangros in Verbindung. Aufgrund der stilistischen Analyse wird das Bildnis in der neueren Literatur jedoch nahezu übereinstimmend Giulio Mencaglia zugeschrieben, dessen enger Mitarbeiter Landini war.⁷⁵⁰ Beide Künstler hatten gemeinsam mit Giuliano Finelli an der Ausführung der Skulpturen der Cappella Firrao in S. Paolo mitgewirkt – von Mencaglia stammt hier die *Madonna col Bambino* auf dem Altar sowie die des Antonino Firrao – und gehörten zu dessen engem Umkreis.⁷⁵¹ Landini wurde dagegen nie als *scultore*, sondern vielmehr als *decoratore* bezeichnet, was dafür spricht, dass er auch in der Cappella Sansevero vor allem für die Inkrustation der Nische zuständig war.

Giulio Mencaglia (1615–1649) stammte aus Carrara und hatte die frühen Jahre seiner Karriere nach einer Lehre bei Domenico Sarti vermutlich in der Toskana verbracht. In Neapel ist Mencaglia erst ab 1637 dokumentiert und spezialisierte sich dort an der Seite Giuliano Finellis zunehmend auf das Genre der Bildniskunst. In den 40er Jahren des 17. Jh. war die Familie Filomarino ein wichtiger Auftraggeber, für die er die Büsten des Marc'Antonio und des Giovanni Battista Filomarino im Dom (1643 und 1647) sowie das Relief mit der Opferung Isaaks für den Altar der Familie in SS. Apostoli anfertigte.⁷⁵² Den letzten Auftrag seiner kurzen neapolitanischen Karriere führte Mencaglia – abermals an der Seite Landinis – für die Familie Schipani aus, als er 1649 deren Familienkapelle in Sant'Agostino degli Scalzi mit einer Marmordekoration sowie drei Bildnissen von Familienmitgliedern ausstattete.⁷⁵³ Das Bildnis des Paolo di Sangro wäre somit eines der

⁷⁴⁸ Vgl. Anhang C.51.

⁷⁴⁹ DE SANGRO 1991, S. 208.

⁷⁵⁰ Zum Bildhauer Bernardino Landini CAPOBIANCO 1985, S. 199. Die Zuschreibung zuerst bei PICONE 1959, S. 75; vgl. CAUSA PICONE 1992, S. 587. Lattuada führt als Vergleichsbeispiel Mencaglias Büste des Rodrigo Messia de Prado in S. Giacomo degli Spagnoli (nach 1638) an, die in der Ausführung des Bartes dem Porträt des Paolo di Sangro durchaus vergleichbar ist. LATTUADA 1984, S. 211. Die vormalige Zuschreibung an Cosimo Fanzago hielt sich in der Literatur langfristig; vgl. CATALANI 1845–53, Bd. 1 (1845), S. 130; FOGACCIA 1945, S. 143f.; NAVA CELLINI 1958, S. 410; MORMONE 1970, S. 183.

⁷⁵¹ STRAZZULLO 1957, S. 114.

⁷⁵² Zu Giulio Mencaglia STRAZZULLO 1957b, S. 142–45; NAVA CELLINI 1972, S. 807–11; LATTUADA 1984, S. 209–11. Zu den Figuren im Auftrag der Familie Filomarino vgl. D'ADDOSIO 1920, S. 237.

⁷⁵³ D'ADDOSIO 1920, S. 237; AMIRANTE 1981, S. 15

frühesten Werke Mencaglias in Neapel, das seinen Ruhm als Bildniskünstler mitbestimmt haben dürfte.

Der mit dem Monument geehrte Paolo di Sangro (1605–1636) war *Condottiere della cavalleria* in Neapel und Mailand. Nach der siegreichen Schlacht bei Nördlingen (1634) wurde ihm von Philipp IV. das Goldene Vlies sowie der *Chiave d'oro* eines *Gentiluomo di Camera con esercizio* verliehen, das nur die tapfersten Feldherren aus der Hand des spanischen Königs erhielten. Die Insignien des Goldenen Vlieses trägt die Figur der Cappella Sansevero über der Brust. Paolo di Sangro kann als typischer Vertreter der alten neapolitanischen Aristokratie bezeichnet werden, der Ruhm und Ehre als Feldherr im Dienst des spanischen Königs im Dreißigjährigen Krieg zu erlangen versuchte und dabei mit dem Leben bezahlte. Er entspricht damit dem Prototyp des von Raffaele Maria Filamondo beschriebenen *Genio bellicoso di Napoli* (1694) und eignete sich hervorragend als Repräsentant der Familie.⁷⁵⁴ Stets ist das Grabmal in der Literatur vor allem aufgrund der ähnlichen Kleidung und Pose mit der Figur des Carlo Andrea Caracciolo verglichen worden, die zwischen 1641 und 1643 von Ercole Ferrata nach dem Entwurf Giuliano Finellis für die Cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara angefertigt wurde (Abb. 241).⁷⁵⁵ Die Figur der Cappella Sansevero erreicht jedoch nicht die Virtuosität und Individualität Finellis und bleibt in einer flachen, recht schematischen Oberflächenbehandlung verhaftet. Die Pose Paolo di Sangros erscheint statisch und an die dekorative Wirkung der mit buntem Marmor reich verzierten Kapelle angepasst, während die freistehende Figur des jungen Caracciolo nach Art einer Momentaufnahme von einer größeren Lebendigkeit und Bewegung zeugt.

Trotz des Eintretens für den spanischen Sieg während des Dreißigjährigen Krieges und der vordergründig anhaltenden Loyalität zum spanischen Vizekönig in Neapel sind beide Figuren vollkommen nach der französischen Mode gekleidet – auf den ersten Blick eine Unstimmigkeit, die sich jedoch als symptomatisch für die öffentliche Repräsentation des Adels in den 1640er Jahren des 17. Jh. erweist, wenn man die historische Situation des *Regno* in dieser Zeit berücksichtigt.⁷⁵⁶ Paolo di Sangro hatte zwar stets in treuen Diensten der spanischen Krone gestanden, doch wurde sich die aristokratische Oberschicht, und dabei vor allem die Feudalherren, mit anhaltender Dauer des Krieges der finanziellen Abhängigkeit der spanischen Könige bewusst, was ihr Selbstbewusstsein nachhaltig stärkte. Die Finanzierung des Krieges gewährleisteten die Baronalherren

⁷⁵⁴ FILAMONDO 1694, Bd. 1, S. 128–39; Bd. 2, S. 470f.

⁷⁵⁵ Vgl. DOMBROWSKI 1997, S. 378; DOMBROWSKI 1998, S. 552ff.

⁷⁵⁶ DOMBROWSKI 1998, S. 525f.; vgl. CIRILLO MASTROCINQUE 1970, S. 770–96.

schließlich nicht mehr ohne Gegenleistung und verlangten die Zusicherung uneingeschränkter Immunität. Damit ergab sich ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis, und die aristokratische Oberschicht konnte es sich leisten, dem Regime mit öffentlichen, antispansischen Provokationen entgegen zu treten.⁷⁵⁷ Das Tragen französischer Mode war zuvor unter Strafandrohung in Neapel verboten – schließlich war Frankreich der Erzfeind der Spanier – und so musste dieses deutliche Sympathiebekenntnis zu Frankreich von den Spaniern als Affront aufgefasst werden. Dies um so mehr, wenn es sich, wie im Falle unseres Grabmals, um eine dauerhafte Manifestierung in Stein handelte.⁷⁵⁸ Zweifellos mag die Adaption der *libertà francesi*, wie Fuidoro den französischen Lebensstil bezeichnete, dabei auch eine willkommene Reaktion auf die sich in der starren, unbequemen Spanier-Mode widerspiegelnden Restriktionen des Regimes gewesen sein.⁷⁵⁹ Von der Arroganz dieser vermeintlichen Überlegenheit zeugt die fast kokettierende Pose Paolo di Sangros in der Cappella Sansevero. Keineswegs ist in der Kleidung des Paolo di Sangro demnach eine bloße Mode zu sehen, sondern der Ausdruck einer politischen Entwicklung, die die Abwendung von der Spanischen Krone und Hinwendung zur französischen Partei zur Folge hatte.⁷⁶⁰

3.3.5. Dionisio Lazzari (?): Das Grabmal Alessandro di Sangros (1652)

Von den erhaltenen Grabmälern des 17. Jh. zuletzt entstanden ist das Monument für Alessandro di Sangro, den Patriarchen von Benevent, das sich als halbfiguriges Porträt zur Linken des Altars befindet (Abb. 242).⁷⁶¹ Dorthin war es vermutlich im Zuge der Neuausstattung im 18. Jh. versetzt worden, nachdem es ursprünglich in der zweiten Nische der rechten Seitenwand gegenüber dem Grabmal des ersten Principe di Sansevero aufgestellt worden war.⁷⁶² Auf einem von zwei Löwentatzen getragenen Sarkophag aus rosafarbenem Marmor befindet sich die Porträtbüste des Verstorbenen auf einer Konsole in ovalem Rahmen. Sein Körper ist frontal in den Chorbereich ausgerichtet, die Arme sind im rechten Winkel vor den Körper und die behandschuhten Hände zum Betgestus

⁷⁵⁷ ERBEN 1999, S. 231–263; ROVITO 1986, S. 367–462; MUSI 1989. Zum Konflikt zwischen den *Togati* und der *Aristocrazia della spada* VILLARI 1978, S. 259–77.

⁷⁵⁸ Vgl. CIRILLO MASTROCINQUE 1969, S. 139–146.

⁷⁵⁹ CIRILLO MASTROCINQUE 1970, S. 773.

⁷⁶⁰ Vgl. CIRILLO MASTROCINQUE 1969, S. 141f.

⁷⁶¹ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 444; GALANTE 1872, S. 160; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 120; CROCCO/GUARINO 1964, S. 54f.; PICONE 1959, S. 86f.; CAUSA PICONE 1992, S. 587; SANSONE VAGNI 1992, S. 521; CIOFFI 1996, S. 37; CIOFFI 1999, S. 324; DE SANGRO 1991, S. 159f.

⁷⁶² DE SANGRO 1991, S. 159.

so vor die Brust geführt, dass sich die Fingerspitzen eben berühren. Über einem in kleinen, schematischen Falten herabfallenden Gewand trägt er eine *mozetta*. Sein Haar ist in regelmäßigen Strähnen aus dem Gesicht gekämmt, der Kinnbart weist blockartig zur Brust. Der ovale Rahmen ist in einen weiteren Zierrahmen gefasst, dessen Seiten von Stuckvoluten geschmückt sind. Das Grabmal ist zwischen zwei schlanke Marmorsäulen eingestellt, die einen mehrfach gestuften Architrav tragen und von einem gesprengten Giebel bekrönt werden. Darauf sind zwei Putten angeordnet, die ein Stuckornament mit geflügeltem Engelskopf flankieren.

Die Inschrift liefert grundlegende Daten über Auftraggeber und Datierung des Grabmals.⁷⁶³ Demnach hatte Gianfrancesco di Sangro 1652 das Monument für seinen Vater Alessandro di Sangro (ca. 1570–1633) aufstellen lassen.⁷⁶⁴ Die Inschrift benennt die Ämter des Verstorbenen und betont die lange Familiengeschichte mit dem Hinweis auf die Abstammung von den Conti dei Marsi seit Karl dem Großen. Alessandro war 1591 *cameriere segreto* Gregors XIV., bevor er zwischen 1593 und 1599 den Posten des *Referendario dell'una e l'altra segnatura* innehatte.⁷⁶⁵ Als Vizelegat von Bologna (ab 1605) erhielt er den Titel des Patriarchen von Alessandria und setzte ab 1616 seine Karriere als Bischof von Benevent sowie später als Nuntius in Spanien (1621) fort. 1612 gehörte er der *Congregazione per la Fabbrica di San Pietro* an.⁷⁶⁶ Alessandro verfügte über wichtige Kontakte zu römischen Kardinälen, besonders zu Del Monte und Montalto, die in Begleitung der Brüder Michele und Francesco Peretti bei ihrem Neapelbesuch zwischen Ende Oktober 1607 und Januar 1608 im Palast der Familie an der Piazza S. Domenico logierten.⁷⁶⁷ Nach seinem Tod im Jahr 1633 in Rom wurde sein Leichnam, wie es sein Testament vorsah, nach Neapel gebracht und in der Familienkapelle bestattet: *tum Romae plausu purpurae candidato vita vitaeq. vicibus functo huc ex testamento a gentilitio cineres delato.*⁷⁶⁸

Die Autorschaft des Grabmals konnte bislang weder dokumentarisch belegt werden noch gab es ernstzunehmende Zuschreibungsvorschläge.⁷⁶⁹ 1625 wurde Gian Domenico Monterosso für *due angeli di marmo et uno ritratto fatto nel deposito della Cappella della Pietà* bezahlt, die mit dem Grabmal Alessandros in Verbindung gebracht wurden.⁷⁷⁰ Die

⁷⁶³ Vgl. Anhang A.3.

⁷⁶⁴ Vgl. Anhang C. 53.

⁷⁶⁵ CAMPANILE 1615, S. 57.

⁷⁶⁶ WAZBINSKI 1996, S. 42–62.

⁷⁶⁷ Vgl. WAZBINSKI 1996, S. 45 u. 49 (Anm. 55).

⁷⁶⁸ Vgl. die Inschrift Anhang C.53.

⁷⁶⁹ Zuletzt CAUSA PICONE 1992, S. 587.

⁷⁷⁰ DE SANGRO 1991, S. 159. Zu den Brüdern Giovan Domenico und Cristoforo Monterosso aus Vicenza CECI 1931b, S. 89; CAPOBIANCO 1984, S. 217.

Datierung des Grabmals noch zu Lebzeiten Alessandros und damit auch die Zuschreibung an Monterosso scheint jedoch wenig plausibel und ist kaum mit der oben genannten, inschriftlichen Nennung des Auftragsdatums in Einklang zu bringen.

Zwar lassen sich später zahlreiche, im Typus vergleichbare Monumente anführen – man denke dabei in Neapel an Fanzagos Büste des Girolamo Flerio in S. Maria a Costantinopoli (1620), in Rom an Berninis Kenotaph des Roberto Bellarmino in Il Gesù (1623–24) oder Finellis Büsten des Gerolamo Manili (Rom, S. Maria Maggiore) und des Paolo Emilio Sfondrati (Rom, S. Cecilia)⁷⁷¹ – doch keines davon ist dem der Cappella Sansevero so nah wie die beiden neapolitanischen Porträts der Cappella Carafa in SS. Annunziata für Beatrice Colonna und Antonio Carafa, die zwischen 1623–24 von Jacopo und Dionisio Lazzari und Giovanni Antonio Galluccio angefertigt wurden (Abb. 243, 244).⁷⁷² Fast identisch ist der Rahmen der ovalen Medaillons, dessen Seiten ausgespart sind, um Raum für ein Ornament zu lassen. Der Betgestus der Beatrice Colonna ist vergleichbar mit Alessandros in sich versunkener Einkehr, und auch die Rahmenarchitekturen mit Triumphbogenmotiv über zwei schlanken, freistehenden Buntmarmorsäulen, dem Fries aus Buntmarmor und gesprengten Giebeln entsprechen sich. Für eine Zuschreibung des Grabmals der Cappella Sansevero an die Werkstatt der Gebrüder Lazzari spricht, dass diese, wie zuvor bereits erwähnt, in der Kapelle eindeutig dokumentiert sind, als sie in Alessandros Auftrag das Grabmal seines Vaters Gianfrancesco di Sangro ausführten. Jacopo Lazzari verstarb allerdings bereits 1640, so dass er nicht mehr an der Arbeit für das Grabmal Alessandros beteiligt gewesen sein kann. Möglich wäre jedoch eine Fortführung des Engagements unter der Leitung seines Sohnes Dionisio.

3.4. Zusammenfassung

Die Ausstattung der Kapelle zeugte im 17. Jh. mit ihrer wertvollen Marmorinkrustation und zahlreichen Marmorbildnissen von dem großen Reichtum der Familie. Die Art der Ausstattung mit ihrer Kombination einer reichen Marmorinkrustation und repräsentativen Grabfiguren ist mit späteren Ausstattungen der Cappella Firrao in S. Paolo Maggiore oder der Cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore durchaus vergleichbar. Dass die Ausstattung von Kapelle und Palast in dieser Zeit fast ausschließlich namhaften Künstlern wie Michelangelo Naccherino, Jacopo Lazzari, Vitale Finelli, Bartolomeo

⁷⁷¹ CAUSA PICONE 1992, S. 583–97.

⁷⁷² STRAZZULLO 1957, S. 144. Zu Giovanni Antonio Galluccio ThB, Bd. 13 (1920), S. 131; CAPOBIANCO 1985, S. 197.

Picchiatti, Belisario Corenzio und Carlo Sellitto übertragen wurde, zeugt für den hohen künstlerischen Anspruch, den die Fürsten an ihr umfassendes Bauprojekt stellten.

Von der skulpturalen Ausstattung, die im Mittelpunkt der Analyse stand, haben sich heute vier Grabmale erhalten, die zwischen 1614 und 1652 von unterschiedlichen Familienmitgliedern sukzessiv bestellt wurden, so dass hier nicht von einem einheitlichen Konzept im Sinne einer Gesamtausstattung auszugehen ist. Die figürliche Ausstattung der Cappella Sansevero liefert im 17. Jh. eine beispiellose Repräsentation des sich während des Dreißigjährigen Krieges wandelnden Selbstverständnisses und Status der neapolitanischen Aristokratie. Während die früheste der erhaltenen Figuren (1614), die vor dem Ausbruch des Krieges entstand, noch die vollkommene Untergebenheit und Loyalität zum spanischen Königshaus widerspiegelt, indem sie den Verstorbenen Gianfrancesco di Sangro als treuen Untertan nach der spanischen Mode mit Halskrause und Pumphosen gekleidet zeigt, ist die Figur Paolo di Sangros (1626–36) bereits das Abbild des kriegesischen Helden, des Feldherren *par excellence*, der im Rückbezug auf die antiken Kampfestugenden als römischer Zenturio gekleidet ist. In den 1640er Jahren, als sich die Aristokratie der Abhängigkeit des spanischen Regimes von den Abgaben der Baronalherren zur Finanzierung des anhaltenden Krieges bewusst wurde, entstand schließlich die Figur des Paolo di Sangro, des vierten Principe di Sansevero (1642). Das Selbstbewusstsein der adeligen Oberschicht hatte sich zu diesem Zeitpunkt grundlegend gewandelt, und man konnte es sich leisten, sich öffentlich gegen die spanische Herrschaft aufzulehnen. Dies spiegelt die Figur Paolos wider, der mit seinem weiten Spitzenkragen, Gamaschen und langem Haar ganz der französischen Mode folgt, was einem Affront gegen die spanischen Herrscher in Neapel gleichkommen musste. Solange der Krieg andauerte war Spanien auf die neapolitanische Aristokratie angewiesen, und noch wurde der langsame ökonomische Abstieg des Adels durch die militärische Bedeutung ausgeglichen. Schon bald nach Kriegsende sollte sich das Blatt jedoch abermals wenden. Spanien förderte zunehmend die aufstrebende Bürgerschicht der *togati* (Juristen), und das Bildnis Alessandro di Sangros (1652) zeigt bereits jene introvertierte Zurückhaltung, die späteren Juristenporträts mitunter eigen sein sollte.

Die skulpturale Ausstattung zeichnet gleichzeitig eine Genealogie nach, die, bis auf den Patriarchen von Benevent, ausschließlich auf die erstgeborenen Söhne und Träger des Fürstentitels ausgerichtet war. Es darf angenommen werden, dass sich zur Vervollständigung der Reihe ursprünglich auch ein Grabmal des dritten Principe di Sansevero in der Kapelle befunden hatte, auf dessen Verbleib später zurückzukommen sein wird. Im Gegensatz zur Ausstattung der Brancaccio-Kapelle, die vor allem auf die Repräsentation der Kardinalate ausgerichtet war, stellt die Ausstattung der Cappella Sansevero die weltlichen Karrieren der Fürsten in den Vordergrund, was in Neapel im Gegensatz zu

Rom, so Burckhardt, aufgrund der demographischen Unterschiede naturgemäß der gängigen Strategie entsprach: *In den neapolitanischen Grabmälern verewigt sich eine kriegerische Aristocratie, wie in den römischen vorzugsweise eine hohe Priesterschaft.*⁷⁷³ Dass die Grabfiguren der Cappella Sansevero vor allem durch ihre unterschiedliche Kleidung die vielschichtigen sozialen Veränderungen des geschichtsträchtigen Zeitraums während der ersten Hälfte des 17. Jh. kontinuierlich abbilden, macht die frühe Ausstattung der Kapelle zu einem einzigartigen Zeugnis aristokratischer Repräsentation in Neapel.

4. Die Neuausstattung der Kapelle 1742–1768

Rund hundert Jahre nach dem Tod Alessandro di Sangros veranlasste der siebte Principe di Sansevero, Raimondo di Sangro, ab 1749 eine aufwändige Neuausstattung, bei der die Kapelle ihr heutiges Erscheinungsbild erhielt. Dabei wurden verschiedene Elemente der ursprünglichen Ausstattung erhalten und in das neue Konzept integriert. Celano liefert eine prägnante Beschreibung des Innenraums, wie er sich ihm gegen Ende des 18. Jh. präsentierte:

*Entrato dunque in chiesa osservasi questa di forma bislunga, divisa in otto ripartimenti o sian archi, come fossero altrettanto Cappelle quattro per lato; nella terza però di esse, a destra di chi entra, vi sta l'adito per la sagrestia, e nel suo prospetto la porta piccola ch' esce alla pubblica strada; nelle due ultime arcate vi sono due cappelle per uso de' santi sacrifici; indi un gran arco divide il Tempio ed indi giungesi nel maestoso altare. [...] in ciascheduno di questi ripartimenti o siano arcate, è situata la statua di uno di questa illustre famiglia, poco più del naturale, e nel contiguo pilastro la statua di quella virtù, che più risplendette nella Dama che li fu Moglie; nel Capitello del Pilastro, di ordine corintio, vi è l'impresa della famiglia della Dama, ed in una piramidetta scolpito il di lei ritratto in marmo al naturale, e a piedi l'elogio di lei ove si da contezza di chi fu figlia, di chi fu moglie, il tempo che morì, e delle virtù che l'adornano [...].*⁷⁷⁴

Die Ausstattung des 18. Jh. umfasste insgesamt zwanzig Marmorgruppen, darunter sechzehn Grabmonumente und davon acht allegorische Figuren zu Ehren der Prinzessin di Sansevero. Ein monumentales Altarrelief mit der Darstellung der Grablegung Christi ersetzte die ursprüngliche Pietàdarstellung auf dem Altar, die man umrahmt von einer Stuckgloriole über das Relief versetzte. Die Kapellendecke wurde freskiert, ein neuer Fußboden eingezogen sowie unter der Kapelle eine weiträumige Krypta mit Zugang vom Kapellenraum ausgehoben (vgl. Abb. 228). Der Außenbau blieb vermutlich während des 18. Jh. weitgehend unangetastet. Der zum Palazzo Sansevero gerichtete Zugang wurde

⁷⁷³ BURCKHARDT 1869, S. 242.

⁷⁷⁴ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2. (1858), S. 86.

mit einem Giebel auf Totenkopfkonsolen und einer Inschrift versehen, die auf die Funktion der Kapelle als Grablege der Familie Di Sangro verweist (Abb. 246).⁷⁷⁵ Darüber hinaus ließ Raimondo über dem Durchgang zum Palast einen heute zerstörten Uhrenturm errichten, dessen Glockenspiel bald zu einer publikumswirksamen Attraktion wurde: *avea fatto fondere più campane di diverso suono, per formar poi l'armonia in più e diverse sonate al toccar le ore* (Abb. 247).⁷⁷⁶

Das folgende Kapitel beschäftigt sich zunächst ausführlich mit der Person des Auftraggebers Raimondo di Sangro, der aus heutiger Sicht als eine der schillerndsten Persönlichkeiten im Neapel der Aufklärungszeit gelten kann und das Ausstattungskonzept möglicherweise maßgeblich beeinflusste. Anschließend werden die an der Ausstattung beteiligten Künstler in chronologischer Abfolge ihrer Tätigkeit im Dienste des Fürsten sowie die jeweils von ihnen ausgeführten Ausstattungselemente vorgestellt. Zum Abschluss wird untersucht, in welcher Form sich aus der Zusammenschau der Ergebnisse schließlich ein Programm ergibt, für das Repräsentationsstrategien und –absichten des Auftraggebers formuliert werden können.

4.1. Der Auftraggeber Raimondo di Sangro

Die Schwierigkeit, sich mit der Person Raimondo di Sangros auf wissenschaftlicher Ebene auseinanderzusetzen, besteht darin, dass fast ausschließlich stark polarisierende und kaum objektive Beschreibungen seiner Lebensgeschichte vorliegen. Auch Gian Giuseppe Origlia, der mit seiner über hundertseitigen Schilderung in der *Istoria dello studio di Napoli* die dienlichste Quelle für die Rekonstruktion der Biografie des *personaggio eclettico* Raimondo di Sangro bietet, zählt zum direkten Umkreis Raimondos und ist nur bedingt als objektive Quelle anzusehen.⁷⁷⁷ Antonio Genovesi (1712–1769), wissenschaftlicher Autor und Kenner der Literatur und Philosophie, darüber hinaus Vertrauter Raimondos und ebenso wie dieser *figura di spicco*⁷⁷⁸ des kulturellen Lebens von Neapel, lieferte eine kurze Charakteristik des Fürsten in seiner Autobiografie:

⁷⁷⁵ Vgl. Anhang C.43 b).

⁷⁷⁶ D'ONOFRIO 1789, S. XCV.

⁷⁷⁷ Zu Raimondo di Sangro: ORIGLIA 1753/54, Bd. 2, S. 320–89; NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 5 (1786), S. 486–95; MARTUSCELLI 1813, Bd. 1, s.p.; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 52–58, 72–75, 90–94; CROCE 1925, S. 176; CROCCO 1958; PICONE 1959, S. 17–21; CROCCO/GUARINO 1964, S. 6–38; COLETTI 1988; CATRICALA 1985; DE SANGRO 1991, S. 11–39; CIOFFI 1994, S. 71–93. Zur kritischen Beurteilung von Origlias *Istoria* vgl. SANSONE VAGNI 1992, S. 123–324.

⁷⁷⁸ CAUSA PICONE 1990, S. 15.

Questo signore è di corta statura, di gran capo, di bello e gioviale aspetto: filosofo di spirito, molto dedito alle meccaniche, di amabilissimo e dolcissimo costume, studioso e ritirato, amante la conversazione d'nomini di lettere. Se egli non avesse il difetto di avere forte fantasia, per cui è portato qualche volta a credere cose poco verisimili, potrebbe passare per uno de' perfetti filosofi. Egli era degli intimi amici delle Maestà loro, ma la lettera apologetica De Quipue, scritta con più di libertà di quello che i teologi avrebbero voluto, e l'essersi poi scoperto capo dei liberi Muratori di Napoli, gli concitarono tale nemicizia de' preti, e specialmente del Cardinale Spinelli che niuna occasione ometteva per giustificare i suoi antecedenti passi, che il minarono nell'animo del re.⁷⁷⁹

Raimondo di Sangro wurde 1710 als Sohn von Antonio di Sangro und Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona di Laurenzana auf dem Stammsitz der Familie in Torremaggiore geboren (Abb. 248). Nachdem die Mutter noch im Jahr seiner Geburt verstorben war und sein Vater vor einer Mordanklage aus Apulien flüchten musste, wuchs Raimondo bei den Großeltern Paolo di Sangro und dessen Ehefrau Geronima Loffredo in Neapel auf, die ihn auf das *Collegio Clementino dei Padri Gesuiti* nach Rom schickten. Dort wurde Raimondos *soverchia vivacità del spirito*⁷⁸⁰ früh erkannt und von Lehrern wie Domenico Quarteironi und Carlo Spinosa, dem Bruder des Kardinals Giorgio Spinosa und zugleich Freund Antonio di Sangros, in Mathematik, Physik, Philosophie, Pyrotechnik, Sprachen und Literatur gefördert. Nach dem Tod des Großvaters im Jahr 1726 übernahm Raimondo von diesem die Titel des Principe di Sansevero und Conte di Castelnuovo und Castelvechio und wurde zum Familienoberhaupt der *Casa di Sangro*, nachdem sein Vater die kirchliche Laufbahn eingeschlagen und auf sämtliche Titel verzichtet hatte. Im gleichen Jahr verließ Raimondo das römische Seminar, kehrte jedoch kurze Zeit später, auf Vermittlung Karls VI., zurück. Der Kaiser förderte die Karriere des jungen Aristokraten tatkräftig und unterstützte seinen Eintritt in die *Accademia dei Ravivati*, einer Militärakademie, in der er den Namen *Precipitoso* annahm. 1730 beendete er seine Studien in Rom, bekam von Karl VI. das *Grandato di Spagna* der ersten Klasse verliehen und kehrte schließlich nach Neapel zurück.⁷⁸¹

Mit der Krönung Karls III. von Bourbon zum König von Neapel und Sizilien (1735) begann in der Hauptstadt des Mezzogiorno eine Periode urbanistischer Erneuerung und für Raimondo di Sangro eine Phase intensiver wissenschaftlicher Aktivität. Von Beginn an verband den jungen Fürsten eine fast familiäre Freundschaft mit dem neuen Herrscher, der ihn 1739 zum *Gentiluomo di Camera* ernannte und ihn Zeit seines Lebens protegieren sollte. Dieser Umstand mutet umso bemerkenswerter an, gehörten sowohl der Großvater als auch der Vater doch zeitlebens eindeutig zu der österreich-freundlichen

⁷⁷⁹ GENOVESI 1757, S. 85.

⁷⁸⁰ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 322.

⁷⁸¹ DE SANGRO 1991, S. 28.

Partei in Neapel. 1736 heiratete Raimondo seine Nichte Carlotta Gaetani, die als eine der zwölf *Dame di Corte* der Königin ebenfalls in den höfischen Kreis aufgenommen wurde. Dennoch blieb Raimondos ständige Residenz zunächst das Kastell in Torremaggiore, bis er 1738 auf Einladung des Königs endgültig nach Neapel umzog. Das enge Verhältnis, das Raimondo zum Königspaar unterhielt, scheint bereits kurz nach der Machtübernahme der Bourbonen in Neapel von wechselseitiger Natur gewesen zu sein: 1740 wurde Raimondo von Karl III. zum *Cavaliere di Giustizia del Supremo Reale Ordine di San Gennaro* ernannt, im Jahr darauf wurden Karl und Maria Amalia von Bourbon Taufpaten von Carlotta, dem ersten Kind des Fürstenpaares.

1743 trat Raimondo aktiv in den Kriegsdienst ein und kämpfte ein Jahr später im Dienst der spanischen Krone als *Colonello* des Regiments von Capitanata in der Schlacht von Velletri. Mit der Kriegskunst sollte er sich sein Leben lang intensiv beschäftigen und durch sie zu erstem Ruhm gelangen. Nach der Veröffentlichung eines umfassenden Lexikons der Kriegskunst mit dem Titel *Gran Vocabolario Universale dell'Arte della Guerra*, das sich während seines anschließenden, mindestens dreijährigen Kriegsdienstes auch in der praktischen Umsetzung als äußerst brauchbar erweisen sollte, erschien 1747 seine *Practica più agevole, e più utile di Esercizj militari per l'Infanteria*, mit der er sich als *homme de qualité de beaucoup d'Esprit, & un militaire prudent, & éclairé* bis an den Hof Friedrichs II. von Preußen empfahl.⁷⁸² 1743 wurde Raimondo in die *Sacra Accademia Fiorentina*, später zudem in die *Accademia della Crusca* mit dem Namen *Esercitato* aufgenommen.⁷⁸³ Mit der wissenschaftlichen Anerkennung ging in der ersten Hälfte des 18. Jh. der wirtschaftliche Abstieg der Familie einher, der, wie bei den meisten anderen Großgrundbesitzern auch, vor allem durch die Verlegung des Wohnsitzes vom Lehen in die Stadt und die daraus folgende Fremdverwaltung des Besitzes beschleunigt wurde. Auch wenn das Familienvermögen zu Lebzeiten Alessandro di Sangros im 17. Jh. noch immens gewesen war – *e dicono habbi lasciato un ricco spoglio, ascendente a 200m.a duc.ti.*⁷⁸⁴ – hatten die ersten fünf Fürsten für eine kontinuierliche Minderung desselben gesorgt, bis Raimondos Großvater die Ländereien zunächst erneut gewinnbringend verwaltet hatte. Raimondo trieb die finanzielle Krise voran, indem er zur Realisierung seiner naturwissenschaftlichen Experimente hohe Kredite aufnahm. Gleichzeitig beschwor er schon mit seinen frühen Erfindungen, z.B.

⁷⁸² Zu den militärischen Schriften vgl. SANSONE VAGNI 1992, S. 65f. u. 68–70.

⁷⁸³ CATRICALA 1985, S. 137–51.

⁷⁸⁴ ... *et in oltre havendo S.E. date biscate al Principe di S. Severo, con inviario in Alemagna, si crede, che partito che lui sarà, costui resterà Governatore di tutta la soldatesca, com'era S. Severo; e di più generale della cavalleria leggiera ordinaria del Regno e fra tanto S. Severo si finirà di rovinare; poiché in questo viaggio finirà a spenderà quel poco che gl'è rimasto, havendo in fin' ad ora speso meglio di 100 mila ducati, tra comprare, e mantenere il suo carico; Aggiunta* (1912), S. 276 u. 281.

einer *Carozza Anfibia* (Abb. 249), den Argwohn des neapolitanischen Volkes herauf, für das er bald, von Benedetto Croce treffend zusammengefasst, die Personifikation der Zauberei darstellte:

*E il Principe di Sansevero, o il „Principe“ per antonomasia, che cosa è altro in Napoli, per il popolino delle strade che attorniano la Cappella de Sangro, ricolma di barrocche e stuppefaccenti opere d'arte, se non l'incarnazione napoletana del dottor Faust o del mago salernitano Pietro Barliario, che ha fatto il patto col diavolo, ed è divenuto un quasi diavolo esso stesso, per padroneggiare i più riposti segreti della natura o compiere cose che sforzano le leggi della natura?*⁷⁸⁵

All dies waren jedoch nur kleinere Vorboten eines spektakulären Eklats um den Principe di Sansevero, der sich zu einem der längsten und aufsehenerregendsten Prozesse im Neapel der zweiten Hälfte des 18. Jh. ausweiten sollte. 1750 trat Raimondo in die freimaurerische Loge von Neapel ein und wurde bereits nach einem Monat zum *Gran Maestro* von Süditalien gewählt.⁷⁸⁶ Auf seine Initiative hin wurde die neapolitanische Loge in zwei verschiedene Gruppen unterteilt: die Loge der „Sangro“, in der sich ausschließlich aristokratische Mitglieder versammelten, sowie die Loge der „Moncada“ für die Bourgeoisie und Kaufleute. Am 8. Mai 1751 schrieb der damalige Nuntius in Neapel, Gualtieri, an Kardinal Valenti, den Sekretär Benedikts XIV., nach Rom:

Gli Zelanti seguitano a descrivere della Loggia dei liberi Muratori, c'è in questa Capitale, il cui Maestro pubblicamente si sa essere il Principe di S. Severo. Mi ha detto persona, che pretende di

⁷⁸⁵ GLEIJSIS 1972, S. 32. Neben dem schwimmenden Wagen wurde eine von Raimondo entwickelte Wasserpumpe ausführlich von Origlia beschrieben: *La seconda è utilissima per qualunque fabbrica o lavoro ad uso di acque correnti soprattutto ne' paesi, che ne son privi potendo per essa coll'azione di due soli ordigni, somiglianti a due trombe l'acque ricolta dalle piogge, risalire a qualunque altezza senza l'opera d'animale alcuno; poichè vi scorre dell'acque sempre di nuovo, e risospinta; e come in tutto il giro viene questa a scemarli per la naturale attrazione della Terra, ella può rimanere perpetuamente compensata dal sol trascorso di quell'acque, che di ordinario cadono in pioggia*; ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), 326f.

⁷⁸⁶ Als Ausgangspunkt der internationalen Geheimgesellschaft der Freimaurer ist die Gründung der Großloge von London 1717 anzusehen. Von England aus breitete sich die Freimaurerei im 18. Jh. über ganz Europa aus. Reverend James Anderson fasste in den „Alten Pflichten“ das freimaurerische Verständnis grundlegend zusammen. Die in meist örtlich gebundenen Logen organisierten Mitglieder versammelten sich in dem als Tempel bezeichneten Zusammenkunftsort, um in rituellen Arbeiten die Selbstbesinnung auf das Elementarste als den einzig verlässlichen Wertmesser zu erleben. Die Logen fassen ihre Mitglieder gemäß ihres unterschiedlichen Ranges in Lehrlinge, Gesellen und Meister zusammen, um gemeinsam in den sogenannten Tempelarbeiten Rituale abzuhalten, die durch eine festgelegte Symbolik definiert waren und die Besinnung auf die elementare Natur der Dinge als einzigen verlässlichen Wertmesser zum Ziel hatten. Die katholischen Kirche verurteilte die Freimaurerei zwischen 1738 und 1918 in insgesamt zwölf päpstlichen Stellungnahmen und drohte den Mitgliedern, unter denen sich berühmte Namen wie Diderot, Lessing, Goethe, Mozart, Herder oder Garibaldi und Cavour fanden, wegen antiklerikaler Ziele und humanistisch-deistischer Weltanschauung mit Exkommunizierung. Zur Geschichte der Freimaurerei in Italien und insbesondere in Neapel: ANONYMUS 1779; D'AYALA 1898; FRANCOVICH 1974; SANSONE VAGNI 1992, S. 23–38; GIARRIZZO 1988, S. 45–73; weiterführend BINDER 1988. Zu Legenden und Ritualen der Freimaurer vgl. TERNER 2001, S. 19–28.

*aver veduto i sigilli, e Patenti, che si spediscono, che in esse patenti vi sono anche i Geroglifici esprimenti il gran Silenzio; ed il detto Principe tiene in casa sua la stanza, in cui imprime anche altre opere scientifiche, che egli fa. Egli non fa segreto d'essere capo di tal Loggia, con tutti esagera che non vi è niente contro la Religione, ma tutti atti di carità, confessando però il sommo segreto.*⁷⁸⁷

Da die Mitglieder der Freimaurerlogen den Errungenschaften der Naturwissenschaft meist in besonderer Weise zugetan waren, waren ihre Zusammenkünfte der Kirche längst ein Dorn im Auge und sie setzte sich mit aller Vehemenz für deren Verbot ein. Die wissenschaftlichen Experimente des Fürsten sowie sein Ruf als Zauberer und Magier, der selbst vor der wissenschaftlichen Erklärung des Blutwunders des hl. Januarius nicht halt machte, fügten sich schließlich zu einem willkommenen Bild, das auch den letzten Skeptiker von der konkreten Bedrohung überzeugte und Raimondo fortan zur Zielscheibe der kirchlichen Anklage werden ließ.⁷⁸⁸ Auf eine päpstliche Bulle, die die Freimaurerei offiziell verbot, folgte im Jahr 1751 beinahe notgedrungen ein Edikt Karls III., mit dem die freimaurerischen Logen unter Androhung einer öffentlichen Strafe aufgelöst wurden.⁷⁸⁹ Einige der ehemaligen Logenmitglieder agierten daraufhin weiterhin im Untergrund, andere, wie Raimondo di Sangro, sagten sich öffentlich von der Zugehörigkeit zu dem geheimen Bund los. Raimondo tat dies zunächst mit einem Brief an den Papst, in dem er die Umstände, die ihn zur Freimaurerei geleitet hatten, darlegte und zugleich seine Überzeugung beteuerte, sich zu keinem Zeitpunkt einer unrechten Handlung bewusst gewesen zu sein: *Compie in questo mese di luglio appunto un anno, Santissimo Padre, da che und un ragguardevolissimo cavaliere della Corte di re Carlo di Borbone, col quale avevo gran dimestichezza, segretamente parlando, m'invitò ad iscrivermi fra coloro, che volgarmente son chiamati Liberi Muratori.*⁷⁹⁰ Er verpflichtete sich weiter, sein Amt als oberster Magistrat der neapolitanischen Loge niederzulegen und von einer zukünftigen Präsenz bei den freimaurerischen Versammlungen abzusehen. Nur mit dieser totalen Lossagung konnte er möglicherweise seine Mitbrüder der Gemeinschaft schützen und dennoch das

⁷⁸⁷ SPOSATO 1959, S. 17.

⁷⁸⁸ Bereits am 18. März 1751 berichtete Gualtieri nach Rom: *Con sommo segreto mi è stato confidato, che il Principe di S. Severo abbia composto una certa materia simile al sangue dell'ampolla di S. Gennaro, e che secondo l'intenzione dell'aria comparisca di fare gli stessi effetti; ciò però si tiene con gran riserva e segreto*; ASV, Napoli, vol. 324, fol. 98, zit. nach SPOSATO 1959, S. 17. Protagonisten der Kirche im Kampf gegen die Freimaurerei in Neapel waren der Jesuit Francesco Pepe sowie der Dominikaner Padre Rocco; vgl. PAPA 1958, S. 307–26.

⁷⁸⁹ PAPA 1958, S. 322. Auszüge zu dem Edikt in: *Editto 1751*, S. 541–47.

⁷⁹⁰ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 354f.; D. 1905, S. 245 u. 252, Anm. 1. Nach Francovich hatte der Lyoner Händler Louis Larnage die Freimaurerei in Neapel eingeführt. Zu ihren ersten Mitgliedern gehörten Francesco Zelaja, Domenico Vernier, der Hofadjutant Karls von Bourbon, Gennaro Carafa VII., Fürst von Roccella, Raimondo di Sangro sowie Baron Henri Theodor Tschoudy; vgl. FRANCOVICH 1974, S. 93.

Fortbestehen der Loge überhaupt gewährleisten. Sei es der kultivierten und in höchstem Maße reumütigen Entschuldigung wegen, sei es, wie mehrfach vermutet, weil Papst und König selbst mit dem geheimen Bund sympathisierten: Raimondo ging aus dieser ersten Attacke recht unbeschadet, schließlich sogar ausgestattet mit dem päpstlichen Segen, hervor.⁷⁹¹

Eine zweite Kontroverse ließ jedoch nicht lange auf sich warten und folgte auf Raimondos Veröffentlichung der *Lettera Apologetica dell'Esercitato Accademico della Crusca contenente la difesa del libro intitolato 'Lettera d'una Peruana per rispetto alla supposizione de' Quipu' scritta alla duchessa di S... e dalla medesima fatta pubblicare* (Abb. 250).⁷⁹² Hatte er den Vorwurf der antiklerikalen Geisteshaltung zuvor eben noch abwenden können, so musste sein neuester Beitrag nun endgültig als bewusste Provokation aufgefasst werden. Raimondo erklärte darin die Bedeutung der Quipu, einem von den Inkas benutzten Kommunikationssystem, das sich aus verschiedenen Knotenkombinationen an bunten Kordeln zusammensetzte und von dessen Existenz man bislang nicht einmal Kenntnis besessen hatte, geschweige denn von seiner Deutung (Abb. 251). Im Unverständnis des wachen Entdeckergeistes wertete man die Schrift als Affront gegen die Kirche und unterstellte, *che in esso vi fosse qualcosa di malefico e di tendenzioso e si fece in modo che l'opera fosse messa all'Indice*, wenngleich sie zuvor sowohl von den Verantwortlichen der Crusca als auch vom damaligen neapolitanischen Erzbischof, Giuseppe Spinelli, ohne Zensur akzeptiert worden war.⁷⁹³ Was auf die *Lettera apologetica* folgte, waren zahlreiche sowohl Verteidigungs- als auch Anklageschriften unter denen die vielleicht bekannteste Ignazio Molinaris *Parere alla vera idea contenuta nella Lettera Apologetica [...] (1752)* ist.⁷⁹⁴ 1753 schließlich richtete Raimondo selbst die später im eigenen Verlag publizierte *Supplica* als Verteidigungsschrift an den Papst, in der er u.a. auf frühere indizierte Werke, wie z.B. Roberto Bellarminos *Controversie*, hinwies, deren Bedeutung zu Gunsten der Kirche man erst lange nach ihrer Veröffentlichung erkannt hatte (Abb. 252). Auch wenn der Fürst abermals einer Verurteilung entging, hinterließ die Affäre dennoch ihre Spuren in Neapel. 1752 verweigerten die aristokratischen Vertreter dem Fürsten bei der Neuwahl der Gesandten der *Seggi* das Vertrauen, und dies möglicherweise nicht zuletzt aus Angst, selbst in Verbindung mit den freimaureischen und aufrührerischen Ambitionen des Fürsten

⁷⁹¹ DE SANGRO 1991, S. 42.

⁷⁹² Zur *Lettera apologetica* jüngst RAO 2007, S. 168; vgl. DE SANGRO 2002; vgl. DEL CURATOLO 1982, S. 57–77; SANSONE VAGNI 1992, S. 39–64 u. 72–79.

⁷⁹³ GLEIJESIS 1972, S. 32.

⁷⁹⁴ Molinari war der ehemalige Bibliothekar von S. Angelo a Nilo, wo er jedoch nach dem Verschwinden wertvoller Bücher entlassen wurde und nach Rom zurückkehrte; vgl. DE SANGRO 2002, S. 46.

gebracht zu werden und damit in Konflikt mit der Kirche zu geraten.⁷⁹⁵ Allein Karl III. schien Raimondo die Treue auch in dieser Zeit zu halten.

Ab 1753 verlegte sich Raimondo auf die Beschäftigung mit einer *più tranquilla filosofia* und baute seinen Palast zunehmend zu einer von namhaften Künstlern und Literaten frequentierten Akademie aus: [...] *onde la sua Casa è un Accademia ben continua delle più famosi Arti per tanti peritissimi, e valorosissimi Artefici, che tiene al suo servizio, scultori di marmo, Pittori di vari sorti, formatori, o gettatori di metalli, cesellatori, intagliatori di pietre dure, e di gioje, ebanisti, che lavorano di tarsia, o di legni duri coloriti, e altri di questo genere.*⁷⁹⁶ Er ließ ein kleines Theater einrichten, das er aus eigenen Mitteln unterhielt, und in dem *commedie di dilettanti, ai quali egli stesso ebbe a fornire talvolta i soggetti* zur Aufführung gelangten.⁷⁹⁷ Des Weiteren befanden sich im Palast die umfangreiche Bibliothek mit über sechzehntausend Bänden sowie eine Druckerei und Labors für wissenschaftliche Forschungen – der Fürst, wie Lalande ihn beschreibt, *non era un accademico, ma un accademia intera.*⁷⁹⁸

In den 1760er Jahren schließlich zog sich Raimondo zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurück.⁷⁹⁹ Er verließ den Familienpalast, mietete eine Wohnung in der *Strada dell'Infrascata* (heute Via Salvator Rosa) und übertrug alle administrativen Aufgaben, darunter auch die Bezahlung von Künstlern, die in der Familienkapelle an der Neuausstattung beteiligt waren, seinem Schwager Don Giuseppe Mirelli di Teora. Seinen vollständigen Besitz überschrieb er seinem erstgeborenen Sohn Vincenzo und beanspruchte für sich und seine Frau eine monatliche Apanage. Der Totenschein bestätigt sein Ableben am 22. März 1771 und sein Begräbnis in der Cappella Sansevero.⁸⁰⁰ Chracas berichtete am 26. März 1771: *Venerdì nella propria cappella fu esposto il Cadavere del Principe di S. Severo, e Sabato gli furono resi gli ultimi onori con invito di Dame, e Cavalieri fatto per le prime da D. Teresa di Sangro, e per gli altri dal figlio di detta Signora.*⁸⁰¹ Es überrascht nicht, dass selbst der Tod des Fürsten in den Folgejahren von zahlreichen Legenden begleitet und dabei

⁷⁹⁵ DE SANGRO 1991, S. 56.

⁷⁹⁶ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 382f.

⁷⁹⁷ DE SANGRO 1991, S. 89. Zu den Vorführung im Theater des Palazzo Sansevero CROCE 1891, S. 484.

⁷⁹⁸ DE LALANDE 1790, Bd. 5, S. 357–64 u. 454. In der eigenen Druckerei, deren Besonderheit der von Raimondo di Sangro entwickelte Mehrfarbendruck war, druckte der Fürst neben seinen eigenen Schriften Werke wie *Il Conte di Gabalis* oder Livius' *Adeisidaemon* in der überarbeiteten Ausgabe von Thomas Johnson. Um dem Fürsten aus finanziellen Nöten zu helfen, kaufte Karl III. später die Druckmaschinen, die fortan als „Stamperia Reale“ fungierten. Zur hauseigenen Druckerei vgl. DE SANGRO 1991, S. 53f. u. 90.

⁷⁹⁹ Darunter z.B. die *Note e riflessioni sulle Opere di Sesto Empirico* (1753), *Dialoghi Critici intorno alla vita di Maometto, Dissertazione intorno agli errori di Benedetto Spinosa*; vgl. DE SANGRO 1991, S. 57.

⁸⁰⁰ Parocchia Santa Maria della Rotonda, *Libro VI dei defunti*, zit. nach CROCCO 1958, S. 18.

⁸⁰¹ CHRACAS 1716–1808, Nr. 8247, 15. März 1771; zit. nach DE SANGRO 1991, S. 81.

immer wieder angezweifelt wurde,⁸⁰² spiegelt sich hier doch einmal mehr das immense Misstrauen des neapolitanischen Volkes gegenüber einem seiner in der heutigen Wahrnehmung schillerndsten Mitbürger wider.

Trotz der zahlreichen Legenden, die sowohl sein Leben als auch die Nutzung der Cappella Sansevero umgaben, hinterließ Raimondo di Sangro mit der Neuausstattung der Cappella Sansevero ein Zeugnis seiner Sorge um die Memoria der eigenen Person sowie der gesamten Familie, die in vieler Hinsicht durchaus traditionellen Ausstattungsstrategien in Grabkapellen entsprach. Das folgende Kapitel beschreibt die Elemente der Ausstattung in funktionalen Gruppen zusammengefasst und widmet sich anschließend den an ihrer Ausführung beteiligten Künstlern in chronologischer Folge. Abschließend wird das Programm im Hinblick auf mögliche Repräsentationsabsichten und -strategien des Auftraggebers untersucht.

4.2. Die Elemente der Neuausstattung

Kernstücke der Neuausstattung des 18. Jh. sind insgesamt fünfzehn Grabmonumente für die Fürsten und Fürstinnen von Sansevero. Unter diesen sticht das Grabmal des Stifters in einer kleinen überkuppelten Kapelle im Durchgang zur Krypta hinsichtlich seiner Form und Ikonografie deutlich heraus. Die Figur des aufgebahrten, verschleierte Christus, eines der Hauptwerke der Neuausstattung, steht sinnbildlich für die Funktion der Kapelle als Grablege der Familie und bildet, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, einen programmatischen Mittelpunkt der Ausstattung. Auf den Altar gelangte ein monumentales Relief mit der Beweinung Christi. Das ursprüngliche Altarbild mit der Pietà wurde in eine stuckierte Strahlenglorie eingefasst und als Bekrönung des neuen Altarreliefs konserviert. Darüber hinaus wurden die Kapellen der hl. Rosalia und des hl. Oderisius erweitert und mit Figuren der Familienheiligen bestückt. Insgesamt sechs Medaillons mit Porträts von Kardinälen aus der Familie wurden über den Kapellenbögen angebracht sowie die Decke mit einem illusionistischen Paradiesesfresko geschmückt.

Eine Untersuchung der Neuausstattung in der Cappella Sansevero wird dadurch erschwert, dass – neben der Vielzahl an Monumenten – hier offenbar ein skulpturales Gesamtkonzept zugrunde lag, das Antonio Corradini in 36 Tonmodellen entwarf, die

⁸⁰² CROCE 1915, S. 328: *Quando sentì non lontana la morte, provvide a risorgere, e da uno schiavo moro si lasciò tagliare a pezzi e bene adattare in una cassa, donde sarebbe balzato fuori vivo e sano, a tempo prefisso; senonché la famiglia, che egli aveva procurato di tenere all'oscuro di tutto, cercò la cassa, la scopercò prima del tempo, mentre i pezzi del corpo erano ancora in processo di saldatura, e il principe, come risvegliato nel sonno, fece per sollevarsi, ma ricadde subito, gettando un urlo di dannato.*

anschließend von den Bildhauern Giuseppe Sanmartino, Francesco Queirolo, Francesco Celebrano und Paolo Persico sukzessive ausgeführt wurden. Dabei folgte, wie im Folgenden zu erläutern sein wird, die Chronologie der Ausführung keiner thematischen oder gattungsspezifischen Ordnung und ließ gleichermaßen die genealogische Reihenfolge der Grabfiguren außer Acht. Im Unterschied zur Ausstattung der beiden anderen bereits untersuchten Kapellenausstattungen liegt das Gewicht weniger auf den Einzelfiguren, zu denen es mit Ausnahme der drei Hauptfiguren des *Disinganno*, der *Pudicizia* und des *Cristo velato*, kaum Einzelstudien gibt, sondern vielmehr auf dem Gesamtprogramm. Um diesem dennoch einen Erarbeitungsrahmen zu geben, der sowohl das einzelne Werk als auch den historischen Aspekt des Ausstattungsverlaufs berücksichtigt, erfolgt die Analyse in zwei Schritten: Zunächst werden die einzelnen Figuren bzw. Ausstattungsstücke, wo dies möglich ist, in gattungsspezifischen Gruppen zusammengefasst und in der gebotenen Kürze nach Art eines Rundgangs vorgestellt. Anschließend wird die historische Dimension der Ausstattungschronologie auf der Folie der Künstlerbiografien nachvollzogen.

4.2.1. Die Grabfiguren

Insgesamt wurden im Rahmen der Neuausstattung des 18. Jh. sechzehn Grabmonumente von Mitgliedern der Familie Di Sangro errichtet. Der Großteil der Grabmonumente sind allegorische Figurengruppen, die sowohl männlichen, in der Mehrzahl aber den weiblichen Vorfahren der Familie zugeordnet werden können. Zusammen bilden sie eine vollständige genealogische Reihe der Fürstenpaare von Sansevero, wie es der Autor der *Breve nota di quel che si vede a casa del Principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro nella Città di Napoli* im Jahre 1769 beschrieb:

*In chiaschedun'Arcata vi è un Mausoleo colla Statua al naturale d'uno degli Ascendenti del Principe, e al contiguo Pilastro sta collocato il Deposito della Dama, che fu Moglie di quel tale Antenato, che sta nel suddetto Arco.*⁸⁰³

Da die Gestaltung der sich auf der rechten und linken Seite der Kapelle gegenüber liegenden Grabmonumente einer formalen Symmetrie folgen, werden sie im Folgenden paarweise, beginnend am Eingang der Kapelle und zum Altar fortschreitend, vorgestellt. Die Vielzahl an Monumenten erfordert es, dass dabei nur einzelne Hauptwerke einer ausführlicheren Betrachtung unterzogen werden können.

⁸⁰³ *Breve Nota* 1766 (2001), S. 11.

Als Einzelmonument befindet sich über der Tür in Höhe der Fensterzone das Monument für Cecco di Sangro, das 1766 von Francesco Celebrano ausgeführt wurde (Nr. 27; Abb. 253).⁸⁰⁴ Es zeigt die Figur eines Kriegers, der eben den Deckel einer Truhe geöffnet hat und mit vollem Einsatz, das Schwert kampfbereit in seiner rechten Hand haltend, mit dem linken Bein zuerst, aus dieser heraus klettert. Über die Front der Truhe ist ein Löwenfell mit der Inschrift im Gedenken an den Verstorbenen gehängt, auf dem geöffneten Deckel sitzt ein Adler, der in seinen Krallen den Kriegsblitz hält und damit einen Bezug zu dem Motto der Familie *Unicum militiae fulmen* herstellt.⁸⁰⁵ Ikonografie und Standort des Denkmals lassen die Figur – ähnlich wie des hl. Michael am Portal von S. Angelo a Nilo – wie einen Wächter über dem Eingang zur Kapelle erscheinen. Das Monument ist Cecco di Sangro gewidmet, einem Neffen des ersten Principe di Sansevero, der sich im Krieg gegen Flandern mit einer List nach Art des Trojanischen Pferdes in einer Munitionstruhe versteckt haben soll, um ungesehen in das Feindeslager eindringen zu können.⁸⁰⁶ Die Legende wird in der ausführlichen Inschrift wiedergegeben, die außerdem den Kampfesmut Di Sangros hervorhebt. Das Monument ist hinsichtlich seiner Ikonografie nicht in das skulpturale Ausstattungsprogramm zu integrieren, es durchbricht darüber hinaus die genealogische Linie, da es das einzige ist, das nicht einem Erstgeborenen und Erbe des Fürstentitels gewidmet ist.

Dem dritten und fünften Principe di Sansevero, namentlich beide Gianfrancesco di Sangro, sind die beiden Grabmonumente rechts und links des Portals gewidmet, in deren Zentrum, über einem Weihwasserbecken, sich eine Inschriftentafel befindet, die von einem weiblichen bzw. männlichen Engel flankiert wird. Die sog. *Mestizia* auf der linken Seite wird bereits von Origlia erwähnt und kann anhand der Inschrift in das Jahr 1752 datiert und somit der Hand Corradinis zugeschrieben werden (Nr. 25, Abb. 254).⁸⁰⁷ Einen möglichen Grund für das Fehlen eines Monuments für den dritten Principe di Sansevero in der Reihe der Porträtfiguren des 17. Jh. liefert möglicherweise der spektakuläre

⁸⁰⁴ Die Nummerierung der Figuren bezieht sich auf die Bezeichnungen des Schemas in Abb. 228. Zum Grabmal des Cecco di Sangro CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 451; GALANTE 1872, S. 161; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 34, 118; CROCE 1919 (2002), S. 328f.; PICONE 1959, S. 60–70; CROCCO/GUARINO 1964, S. 62; CATELLO 1969, S. 58, BORRELLI 1970, S. 164, 192; MORMONE 1971, S. 586; CROCCO 1972, S. 9; FITTIPALDI 1980, S. 212; CIOFFI 1994, S. 45; MARESCA SERRA 1987, S. 117; CAUSA PICONE 1990, S. 26; DE SANGRO 1991, 224–26; LANGELLA 1996, S. 59–61.

⁸⁰⁵ Die Inschrift im Anhang C.54.

⁸⁰⁶ Die Legende bei CAMPANILE 1615, S. 51f.

⁸⁰⁷ Vgl. Anhang C.49. Literatur zum Grabmal (in Auswahl): ORIGLIA 1753–54, Bd. 2, 365; PICONE 1959, S. 71f.; CROCCO/GUARINO 1964, S. 61f.; THOENES 1971, S. 267; COLAPIETRA 1986/87, S. 74f.; DE SANGRO 1991, S. 217–20; CIOFFI 1994, S. 18f.; COGO 1996, S. 321f.; DECKERS 2005, S. 321.

Exkommunikationsprozess, in den Gianfrancesco di Sangro (1587–1627) verwickelt worden war, nachdem er mehrmals die jährlichen Zehntzahlungen an den Bischof von Sansevero, Francesco Ventura, verweigert hatte.⁸⁰⁸

Das Monument rechts des Eingangs ist dem fünften Principe di Sansevero, Gianfrancesco di Sangro (1633–1698) gewidmet. (Nr. 26, Abb. 255).⁸⁰⁹ Die Inschrift hebt die Leistungen des Verstorbenen als Feldherr im Dienst der spanischen Krone hervor.⁸¹⁰ Das Monument wurde von De Sangro Francesco Queirolo zugeschrieben und kann in das Jahr 1756 datiert werden.⁸¹¹

Neben den beiden Fürstengrabmälern folgen die Monumente der jeweiligen Gemahlinnen. Auf der linken Seite ist die Allegorie des Anstands (*Decoro*) den Ehefrauen des dritten Principe di Sansevero, Isabella Tolfa und Laudomina Milano, gewidmet, die vermutlich von Antonio Corradini vor 1752 geschaffen wurde (Nr. 23, Abb. 256).⁸¹² Ein Jüngling, der nur mit einem Lendentuch bekleidet ist, steht in kontrapostischer Haltung, den rechten Arm leicht nach hinten abgewinkelt, und hält mit der linken Hand eine Löwenmaske, die auf eine hüfthohe Säule mit der Inschrift *Sic floret decoro decus* gesetzt ist. Über der Figur ist ein Medaillon mit den übereinander liegenden Profilen der Verstorbenen angebracht. Bereits Origlia erwähnte eine *Statua rappresentante il Decoro di grandezza pure al naturale, con un basso rilievo dinotante la Sacra Storia di Sussanna (sic) nell'atto di esser tentata*

⁸⁰⁸ Der strenge Bischof Ventura, ein bekannter Literat aus Florenz, Diplomat und Referendar, exkommunizierte den Fürsten und ordnete nach dessen Tod die Exhumierung seiner Leiche aus der *Chiesa Maggiore* von Castelnuovo an. Die Familie des Verstorbenen ließ die sterblichen Überreste nach Neapel bringen, woraufhin der damalige Kardinalerzbischof Buoncompagni jede Kirche mit dem Interdikt belegte, in der der Leichnam hätte beigesetzt werden können. Erst der Onkel Gianfrancescos, der Titularpatriarch Alessandro di Sangro, dessen Grabmal in der Cappella Sansevero bereits eingehend besprochen wurde, erreichte 1634 einen Kompromiss mit dem Bischof, indem er diesem und dem Klerus von Torremaggiore, dem zweiten großen Landbesitz der Di Sangro, rückwirkend 150 Dukaten als jährliche Abgabe zu zahlen versprach. Unklar bleibt jedoch dennoch, ob die Zahlung des Zehnten gleichzeitig die Erlaubnis einer Bestattung des Neffen in der Familienkapelle in Neapel beinhaltete und ob eine solche jemals erfolgte. Zu Gianfrancesco vgl. WEBER 1994, S. 644; WEBER 1999, Bd. 1, S. 365 sowie die Stammtafel im Anhang A.3. Zum Prozess WEBER 2000, S. 59, und DE SANGRO 1991, S. 220.

⁸⁰⁹ PICONE 1959, S. 108; CROCCO/GUARINO 1964, S. 44f.; CROCCO 1972, S. 11; FITTIPALDI 1980, S. 58f; DE SANGRO 1991, S. 220–23; CIOFFI 1994, S. 19.

⁸¹⁰ Vgl. Anhang C.55.

⁸¹¹ DE SANGRO 1991, S. 221.

⁸¹² Literatur zum Grabmal (in Auswahl): ORIGLIA 1753–54, Bd. 2, 365; SIGISMONDO 1788, Bd. 2, S. 32–40; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3,2 (1858), S. 452; GALANTE 1872, S. 161; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 152; RICCOBONI 1952, S. 154–56; PICONE 1959, S. 71f.; CROCCO/GUARINO 1964, S. 61; THOENES 1971, S. 267; CROCCO 1972, S. 11; DE SANGRO 1991, S. 212–14; SANSONE VAGNI 1992, S. 511f.; CIOFFI 1994, S. 29; CIOFFI 1996, S. 44; COGO 1996, S. 321–23; CIOFFI 1999, S. 329, 331; DECKERS 2005, S. 321.

da' Vecchioni.⁸¹³ Dieses Relief der Susanna befindet sich heute am Sockel der von Francesco Queirolo geschaffenen Figur des *Disinganno*, die später eingehend besprochen werden wird. Der Sockel, auf dem die Figur des *Decoro* aufgestellt ist, trägt dagegen eine Inschrift mit dem Datum 1755, die der Figur erst nachträglich zugeordnet worden sein muss.⁸¹⁴ Auf der rechten Seite erinnert die Allegorie der göttlichen Liebe (*Amor divino*, Nr. 24) an Giovanna di Sangro, der Ehefrau des fünften Principe di Sansevero (Nr. 24, Abb. 257).⁸¹⁵ Auf einem halbrunden Sockel ist ein gleichsam nur mit einem Lendentuch verhüllter Jüngling angeordnet, der sich nach links wendet und mit seinem Blick seiner weit empor gereckten rechten Hand folgt, in der er ein flammendes Herz hält. Sein linker Arm ist leicht abgewinkelt und seine Handfläche nach oben in einer Geste der Anrufung des Herrn geöffnet. Die Figur kann gemäß der Inschrift in das Jahr 1755 datiert werden und wird Francesco Queirolo zugeschrieben.⁸¹⁶

In den ersten beiden Kapellen der Seitenwände folgen die Porträtstatuen des zweiten und vierten Principe di Sansevero, die wir bereits in Kap. V.3.3.3. ausführlich besprochen haben. Diesen werden vor den sich anschließenden Pilastern die Allegorien der Freigiebigkeit und der Erziehung für die entsprechenden Fürstinnen zugeordnet. Die Allegorie der Freigiebigkeit (*Liberalità*) für Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona, der vierten Principessa di Sansevero, zeigt eine weibliche Gewandfigur vor pyramidalem Bossenhintergrund mit dem Profilporträt der Verstorbenen (Nr. 19, Abb. 258).⁸¹⁷ Während die Figur in der rechten Hand einen Kompass sowie einige Geldmünzen hält, stützt sie mit der linken Hand ein großes Füllhorn mit Münzen und Juwelen, dessen Inhalt sich zu ihren Füßen ergießt. Die Figur folgt hinsichtlich ihrer Ikonografie grundsätzlich den Vorgaben in Ripas *Iconologia*. Zu Rechten der Figur ist ein Adler dargestellt, der als Namensallusion der Familie Aquila zu deuten ist. Das Denkmal weist keine weiteren Wappen oder Insignien der Familie der Verstorbenen auf, die Inschrift am

⁸¹³ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 365.

⁸¹⁴ Vgl. Anhang C.50.

⁸¹⁵ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 452; GALANTE 1872, S. 161; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 118, 152; PICONE 1959, S. 107; CROCCO/GUARINO 1964, S. 45; THOENES 1971, S. 268; DE SANGRO 1991, S. 215–17; CIOFFI 1994, S. 44f.; CIOFFI 1996, S. 44; CIOFFI 1999, S. 329.

⁸¹⁶ Vgl. Anhang C.56.

⁸¹⁷ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2, 366; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3,2 (1858), S. 451; GALANTE 1872, S. 161; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 121; PICONE 1959, S. 75f.; CROCCO/GUARINO 1964, S. 59f.; THOENES 1971, S. 267; CROCCO 1972, S. 12–14; CIOFFI 1994, S. 39f.; DE SANGRO 1991, S. 200; SANSONE VAGNI 1992, S. 510f.; CIOFFI 1999, S. 329, 331, 339.

Sockel führt jedoch ihre Abstammung aus.⁸¹⁸ Das Monument wurde 1754 von Francesco Queirolo geschaffen.

Die Allegorie der Erziehung (*Educazione*) (Nr. 20, Abb. 259) ist den beiden Ehefrauen des zweiten Principe di Sansevero, Girolama Caracciolo und Clarice Carafa, gewidmet.⁸¹⁹ Die Personifikation der Erziehung wird als Caritas-Allegorie mit entblößter rechter Brust dargestellt, die ihren linken Arm schützend um einen stehenden, in eine geharnischte Uniform gekleideten Jüngling legt. Der Jüngling hält ein aufgeschlagenes Buch mit Ciceros *De officiis* in den Händen, einem Text, der als Standardwerk zum Verständnis der moralischen Frage nach Ehre und Pflicht gilt. Auf die Bedeutung von Ciceros Erörterung als mögliche literarische Quelle für das Skulpturenprogramm der Kapelle wird an späterer Stelle zurückzukommen sein (Kap. V.5.). Der Brustpanzer des Jungen verweist auf die Aufgabe der aristokratischen Erziehung, den Sohn seit frühester Kindheit auf die Laufbahn des glorreichen Feldherren vorzubereiten. Auf dem Sockel, auf dem sich die weibliche Figur niedergelassen hat, hebt das Epigramm *Educatio et disciplina mores faciunt* die erzieherische Funktion der Eltern abermals deutlich hervor. Die Gruppe ist vor eine pyramidale Stele gesetzt, die ein Medaillon mit den Bildnissen der beiden Verstorbenen trägt. Die Sockelinschrift verweist auf die Abstammung der Verstorbenen.⁸²⁰ Das Grabmal wurde 1753 von Francesco Queirolo ausgeführt, genügte jedoch offenbar nicht dem Anspruch des Auftraggebers Raimondo, der in seinem Testament vorsah, die *Educazione* sowie drei weitere Gruppen unter Beibehaltung der jeweiligen Ikonografie erneut ausführen zu lassen.⁸²¹

Während sich an der linken Seitenwand die Kapelle mit dem Grabmal des ersten Principe di Sansevero anschließt, enthält die entsprechende Kapelle der rechten Seitenwand die Porträtbüste des Paolo di Sangro, das Raimondo di Sangro als erstes Monument der Neuausstattung 1742 bei Antonio Corradini zu Ehren seines Groß- und Ziehvaters in Auftrag gab (Nr. 18, Abb. 260). Die Büste zeigt den sechsten Principe di Sansevero mit einer langen, stark gelockten Allongeperücke, die der Mode um die Jahrhundertwende vom Sei- zum Settecento entsprach und in Gian Lorenzo Berninis

⁸¹⁸ Vgl. Anhang C.52.

⁸¹⁹ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 452; GALANTE 1872, S. 161; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 119; PICONE 1959, S. 105f.; CROCCO/GUARINO 1964, S. 46f.; CROCCO 1972, S. 31; NAPPI 1975, S. 13; DE SANGRO 1991, S. 202–4; CIOFFI 1994, S. 40; CIOFFI 1996, S. 44f.; LANGELLA 1996, S. 151–53; CIOFFI 1999, S. 329–31.

⁸²⁰ Vgl. Anhang C. 48.

⁸²¹ Das Testament im ANN, Notaio Francesco di Maggio, Neapel 1771 muss heute als verloren gelten, wurde jedoch von Miccinelli (1985) publiziert; Auzüge aus dem Testament im Anhang B.10.

Büste Ludwig XIV. (ca. 1685) vorgeprägt ist (Abb. 261). Den Blick zum Altar gewendet, trägt die Büste die Insignien des Goldenen Vlieses vor der Brust, auf die in der Inschrift hingewiesen wird.⁸²²

Vor die folgenden Pilaster wurden die Allegorien des religiösen Eifers und der Selbstbeherrschung im Andenken an die Ehefrauen des ersten und des sechsten Principe di Sansevero gesetzt. Beide Gruppen stellen ein Porträtmedaillon der Verstorbenen ins Zentrum der Ikonografie. Die Allegorie des religiösen Eifers (*Zelo della Religione*) (Nr. 15, Abb. 262) ist den beiden ersten Fürstinnen, Ippolita del Carretto und Adriana Carafa, gewidmet. Ein bärtiger, in einen weiten Mantel gehüllter Eremit beleuchtet mit einer Laterne das Medaillon mit den Bildnissen der Verstorbenen, das auf einem Sockel im Zentrum des Monuments von zwei Putten präsentiert wird.⁸²³ In der anderen Hand hält er eine Geißel, mit der er gemeinsam mit einem weiteren Putto zu seinen Füßen die sich am Boden befindlichen Schlangen, die als Stellvertreter des Teufels fungieren, zu bekämpfen scheint. Über dem Monument befindet sich das Wappen der Familie Carafa della Spina. Die Inschrift am Sockel betont die edle Abstammung der Verstorbenen, indem die Titel der Eltern aufgelistet werden, lässt jedoch keinen direkten Bezug zur allegorischen Aussage des Monuments erkennen.⁸²⁴ 1756 wurde die Gruppe von Fortunato Onelli unter der Aufsicht Francesco Celebranos geschaffen, der das Werk sogleich nach seiner Ausführung kritisierte und teilweise ändern ließ, *per correggere i difetti trovatici*.⁸²⁵ Die Ikonografie der Gruppe entstammt nicht dem Kanon der Tugenden in Ripas *Iconologia*. Die Allegorie der Selbstbeherrschung (*Dominio di se stesso*) wurde als Grabmal für Geronima Loffredo errichtet, der Großmutter des Auftraggebers und sechsten Principessa di Sansevero (Nr. 16, Abb. 263).⁸²⁶ Im Zentrum der Gruppe steht das Porträtmedaillon, das die Verstorbene im Profil mit akkurater Lockenfrisur zeigt. Das

⁸²² Vgl. Anhang C.57.

⁸²³ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 450f.; GALANTE 1872, S. 160; COLONNA DI STIGLIANO 1894, S. 120; PICONE 1959, S. 78–80; CROCCO/GUARINO 1964, S. 57–59; BORRELLI 1970, S. 165f. u. 192; THOENES 1971, S. 267; CROCCO 1972, S. 14f.; NAPPI 1975, S. 17, 49, 51f.; GONZALES-PALACIOS 1978, S. 347f.; FIENGO 1979, S. 69f.; FITTIPALDI 1980, S. 212; CIOFFI 1994, S. 21, 329, 339; MARESCA SERRA 1987, S. 116; CAUSA PICONE 1990, S. 28; DE SANGRO 1991, S. 186–88; CIOFFI 1996, S. 44; LANGELLA 1996, S. 143–46; CIOFFI 1999, S. 338.

⁸²⁴ Vgl. Anhang C.46.

⁸²⁵ Das Zahlungsdokument bei NAPPI 1975, S. 49, Dok. 171.

⁸²⁶ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 452; GALANTE 1872, S. 161; COLONNA DI STIGLIANO 1894, S. 119; PICONE 1959, S. 101–103; CROCCO/GUARINO 1964, 47f., CATELLO 1969, S. 61; BORRELLI 1970, S. 166, 192; MORMONE 1971, S. 586; THOENES 1971, S. 268; CROCCO 1972, 30f., NAPPI 1975, S. 19; FITTIPALDI 1980, S. 213; COLAPIETRA 1986/87, S. 144, 146; MARESCA SERRA 1987, S. 116, CAUSA PICONE 1990, S. 22; DE SANGRO 1991, S. 189–91; CIOFFI 1994, S. 43; CIOFFI 1996, S. 44, 53; CIOFFI 1999, S. 329, 339.

Medaillon ist auf einem hohen Sockel mit Puttenrelief angeordnet, an den sich ein Jüngling in römischer Feldherrentracht lehnt. In seiner rechten Hand hält er an einer eisernen Kette einen zu seinen Füßen liegenden Löwen, der friedvoll zu ihm nach oben blickt. Die Gruppe wird von zwei Putten flankiert, von denen der eine das Medaillon hält, der andere zu Seiten des Löwen an den Sockel gelehnt ist. Über dem Grabmal sind die Insignien der Familie Loffredo dargestellt, die Inschrift verweist auf die aristokratische Abstammung der Verstorbenen.⁸²⁷ Die Allegorie der Selbstbeherrschung wird bei Ripa nicht aufgeführt. Sie thematisiert mit dem Bild des gebändigten Löwen den Sieg des Intellekts über die Leidenschaften des menschlichen Gemüts. Während die Inschrift das Datum 1759 trägt, wurde die Gruppe erst 1767 von Francesco Celebrano signiert. Die ausgeführte Gruppe gehörte zu den Figuren, für die Raimondo in seinem Testament eine Neuauflage unter Berücksichtigung der ursprünglichen Ikonografie wünschte.

In Richtung des Altars fortschreitend folgen die Grabmäler für den Stifter der Neuausstattung, Raimondo di Sangro, und seinen Sohn Vincenzo, die aus dem regelmäßigen Schema des Figurenprogramms ausgenommen sind und deren Beschreibung diesem Kapitel folgt (V.4.2.2.). Den Ehefrauen Raimondos und Vincenzos, Maria Gaetana Mirelli di Teora und Carlotta Gaetani, sind die Allegorien der ehelichen Liebe und der Ehrlichkeit vor den sich anschließenden Pilastern gewidmet. Die Allegorie der ehelichen Liebe (*Amor coniugale*) wurde als letzte der allegorischen Figuren der Cappella Sansevero von Paolo Persico ausgeführt (Nr. 10, Abb. 264).⁸²⁸ Sie besteht aus einer weiblichen Figur, die ein flammendes Herz in ihrer rechten sowie einen gefederten Waagebalken in ihrer linken Hand hält. Zu ihren Füßen sitzt ein geflügelter Putto mit einer Taube in der rechten Hand. Auch diese Gruppe ist hinterfangen von einer Pyramide, an deren Spitze das abbozzierte Porträt der Verstorbenen angebracht ist. Eine Inschrift am Sockel des Denkmals sowie die Wappen der Familie der Verstorbenen fehlen hier, die Identifikation der Verstorbenen erfolgte allein anhand der Nennung der Gruppe im Testament des Auftraggebers. Während das Grabmal in der Literatur meist als Allegorie des Ehejochs, in verschiedenen Zahlungsdokumenten dagegen als *Benevolenza coniugale* bezeichnet wird, ist sie im Testament vom Auftraggeber selbst als *Amor coniugale* betitelt worden.⁸²⁹ Paolo

⁸²⁷ Vgl. Anhang C. 58.

⁸²⁸ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 450; GALANTE 1872, S. 160; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 120; PICONE 1959, S. 82; CROCCO/GUARINO 1964, S. 56; BORRELLI 1970, S. 173 u. 226; MORMONE 1971, S. 586–88; THOENES 1971, S. 267; CROCCO 1972, S. 18; FITTIPALDI 1980, S. 221; COLAPIETRA 1986/87, S. 145; CAUSA PICONE 1990, S. 26; DE SANGRO 1991, S. 173; CIOFFI 1996, S. 43f.; LANGELLA 1996, S. 141f.; CIOFFI 1999, S. 338.

⁸²⁹ DE SANGRO 1991, S. 173. Vgl. Anhang B.10.

Persico erhielt für die Ausführung der Gruppe im Jahr 1768 160 scudi.⁸³⁰ Das Monument ebenfalls zu den Gruppen, für die Raimondo in seinem Testament eine überarbeitete Ausführung wünschte.⁸³¹

Im Zentrum der Allegorie der Ehrlichkeit (*Sincerità*) für die siebte Principessa di Sansevero steht eine schlicht gewandete, weibliche Figur, die ein Herz in der rechten, einen Caduceus in der linken Hand trägt und von einem Putto und zwei Tauben begleitet wird (Nr. 11, Abb. 265).⁸³² Sie entspricht damit der traditionellen, bei Ripa aufgeführten Ikonografie. Die Gruppe wird von einer Bossenpyramide hinterfangen, an deren Spitze der Rahmen eines Medaillons mit einem abbozzierten Profilporträt angebracht ist. Eine Lithografie des Innenraums der Cappella Sansevero von Franz Wenzel zeigt deutlich das ausgeführte Porträt über der Gruppe, so dass das ursprüngliche Porträt offenbar zu einem späteren Zeitpunkt ausgewechselt wurde.⁸³³ Über dem Medaillon sind die Wappen der Familien Gaetani dell'Aquila und Aragona dargestellt. Die Inschrift legt eine Datierung des Monuments im Jahr 1758 und damit eine Ausführung durch Francesco Queirolo nahe.⁸³⁴

Die beiden folgenden Kapellen sind den hll. Rosalia und Oderisius gewidmet und werden, da sie nicht der Gruppe der Grabmonumente angehören, an späterer Stelle gesondert behandelt. Vor den sich anschließenden, letzten beiden Pilastern im Übergang zum Chor befinden sich die Allegorien der Schamhaftigkeit und der Ent-Täuschung für die Eltern des Auftraggebers, Antonio di Sangro und Cecilia Gaetani. Da die beiden Figuren als Hauptwerke des allegorischen Tugendprogramms angesehen werden können, erfolgt ihre Analyse an dieser Stelle in größerer Ausführlichkeit. Die Allegorie der Schamhaftigkeit (*Pudicizia*) wurde als letztes Werk Antonio Corradinis 1752 ausgeführt

⁸³⁰ NAPPI 1975, S. 55, Dok. 182. Die Figur ist signiert mit: *Paulus Persicus sculpsit a. MDCCCLXVIII.*

⁸³¹ DE SANGRO 1991, S. 173.

⁸³² ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 366; CELANO/CHIARINI 1856–60, S. 447; COLONNA DI STIGLIANO 1895, PICONE 1959, S. 96f.; CROCCO/GUARINO 1964, S. 49f.; THOENES 1971, S. 268; CROCCO 1972, S. 28f.; CIOFFI 1994, S. 21 u. 39f.; DE SANGRO 1991, S. 176–78; CIOFFI 1996, S. 44f.; LANGELLA 1996, S. 137–40; CIOFFI 1999, S. 329, 331, 338f.

⁸³³ De Sangro vermutet in dem ursprünglichen Medaillon der *Sincerità* dasjenige, das sich heute über dem Grabmal des Gianfrancesco di Sangro befindet; DE SANGRO 1991, S. 176; vgl. ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. . Möglicherweise handelte es sich bei dem Medaillon um jene *maschera della Principessa, fatta dal Sig. Canard*, die Raimondo in einem Prozess von seinem Künstler Queirolo zurückforderte; vgl. dazu Kap. 4.3.4. Josef Canard, Bildhauer und Restaurator französischer Herkunft, war zwischen 1738–90 in Italien vor allem an der Aufnahme archäologischer Ausgrabungsfunde beteiligt und wurde von Winckelmann 1758 als *scultore del re* bezeichnet. Er war möglicherweise gemeinsam mit Queirolo aus Rom nach Neapel gekommen, wo er u.a. an der Seite Filippo della Valles an der Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini gearbeitet hatte, CATELLO 2004, S. 23. Zu Canard vgl. WEICHART 1997, S. 100; GONZÁLES-PALACIOS 1978, S. 343–52.

⁸³⁴ Vgl. Anhang C.62.

(Nr. 6, Abb. 266).⁸³⁵ Auf einem Sockel, an dessen Front sich ein Relief mit einer *Noli me tangere*-Darstellung befindet (Abb. 267), steht die Figur im Kontrapost mit zu den Seiten ausgebreiteten Armen, den Kopf nach links in Richtung des Altars gewendet. Die Figur ist unbekleidet, doch wird ihr Körper von einem dünnen Tuch überfangen, das wie durch einen von vorn ankommenden Luftzug die Körperformen deutlich abbildet. Beide Arme sind leicht vom Körper abgewinkelt, so dass der feine Stoff zwischen Armen und Oberkörper auf jeder Seite ein Dreieck bildet. Locker halten ihre Hände eine lange Rosengirlande, die in einem Blütenbund in der rechten Hand endet und in einer großen Tuchfalte zu ruhen scheint. Zu ihren Füßen befindet sich ein bauchiges Weihrauchfass. Das Monument trägt eine posthume Widmung des Auftraggebers an seinen Künstler Corradini und eine Inschrift im Gedenken an die verstorbene Mutter des Auftraggebers, die auf einer gebrochenen Tafel zu Seiten der Figur geschrieben steht.⁸³⁶

Das Schleiermotiv zieht sich als *Capriccio* des Bildhauers Corradini wie ein roter Faden durch dessen Werk hindurch und hat maßgeblich zu seinem Erfolg in ganz Italien beigetragen. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, stellt die illusionistische Verhüllung damit keine exklusive und eigens für den Auftrag Raimondos entwickelte *invenzione* dar, hatte jedoch möglicherweise dazu beigetragen, dass Corradini die Aufmerksamkeit des Fürsten überhaupt auf sich lenken konnte. Die Ikonografie der Schamhaftigkeitsallegorie folgt den von Ripa in seiner *Iconologia* gelieferten Vorgaben einer *Donna alla quale, un sottile velo cuopra il viso* (Abb. 268).⁸³⁷ Bei unserer Figur jedoch ist die Ikonografie beinahe ad absurdum geführt: Als visuelle Barriere dient der Schleier der Schamhaftigkeitsallegorie eigentlich dazu, den Blick des Betrachters vom unbekleideten Körper der Schamhaften abzulenken. Hier jedoch verbirgt der transparente Schleier, der aus dem Streben nach künstlerischer Virtuosität durch die stetige Verringerung der Gewanddichte erwächst, nicht, er inszeniert im Gegenteil die körperlichen Formen und lenkt so bewusst den Betrachterblick. Trotzdem schirmt der Schleier die Figur dennoch auch vom Betrachter ab und verstärkt so den Ausdruck eines In-Sich-Versunkenseins, einer inneren Besinnung der Figur in Abgrenzung zur Außenwelt. Der meditative Charakter der Figur illustriert in diesem Sinne die Gemütslage der Trauer, deren Visualisierung eine Grabfigur impliziert. Auf diese Funktion verweisen auch die in der Grabmalkunst gebräuchlichen Attribute wie Weihrauchfass und Rosenschmuck. Ebenso beschwört das Basisrelief mit dem *Noli-me-tangere*-Motiv die erhoffte Auferstehung, die sich gleichsam in dem entrückten

⁸³⁵ Zur *Pudicitia* und dem Motiv der Verschleierung GRUND 2008; DECKERS 2005, S. 320–23; COGO 1996, S. 308–19 (mit ausführlicher Bibliografie);

⁸³⁶ Vgl. Anhang C.60.

⁸³⁷ RIPA 1603 (1984), S. 420.

Ausdruck der unter dem Schleier verborgenen, bereits von der realen Welt getrennten Figur, widerspiegelt.

Die Benennung der neapolitanischen Figur geht auf die 1754, nur zwei Jahre nach der *Pudicizia* entstandene *Breve nota* zurück und wurde in der Literatur später fraglos übernommen.⁸³⁸ In der Inschrift jedoch erfolgt keinerlei Verweis auf diese besondere Tugend der Verstorbenen. Vielmehr werden darin explizit *Fides* und *Religio* als zwei herausragende Wesensmerkmale hervorgehoben, auf die nach Ripa eine verschleierte Frauenfigur ebenfalls passen würde. Auch Raimondo selbst kannte die Ripasche Beschreibung und besaß in seiner Bibliothek eine Ausgabe des Werkes mit der Anmerkung *notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di gatti dall' Abate Cesare Orlandi patrizio di città della Pieve Accademico Augusto dedicata d Sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro*, publiziert in Perugia zwischen 1764 und 1767.⁸³⁹

Als komplexes Gestaltungselement ist der Schleier der *Pudicizia* also nicht bloß ikonografische, „formelhafte“ Repetition eines von Corradini bevorzugten Motivs, auf dessen Verbreitung im Folgenden zurückzukommen sein wird. Unter dem generellen Topos des Ver- und Enthüllens werden unterschiedliche Ansprüche subsumiert, die die hervorgehobene Wirkung der Figur in der Kapelle begründen. Der Schleier wird zum repräsentativen Bravourstück, das der Präsentation der handwerklichen und künstlerischen Möglichkeiten Corradinis dient. Gleichsam ist der Schleier das zentrale Element der inhaltlichen Ausdeutung, die bei der Figur der Cappella Sansevero durch eine allegorische Überlagerung umfassend ausgeschöpft wird. In diesem Sinne ist die *Pudicizia*, wie zu zeigen sein wird, finaler Höhepunkt einer Tradition verschleierter Figuren im Werk Corradinis und wird zum Kernstück einer Memorialstrategie, die in ihrer vielfältigen Deutungsmöglichkeit auf Künstler, Auftraggeber und Verstorbene gleichermaßen gerichtet ist.

Schließlich ist die Allegorie der Ent-Täuschung (*Disinganno*) dem Vater Raimondo di Sangros, Antonio, gewidmet (Nr. 7, Abb. 269). Die Gruppe wurde 1753 von Francesco Queirolo angefertigt.⁸⁴⁰ Neben den Figuren des *Cristo velato* und der *Pudicizia* ist dies das

⁸³⁸ *Breve nota* 1776 (2001), S. 15.

⁸³⁹ RIPA 1764–67.

⁸⁴⁰ Die Signatur auf dem Mantelsaum lautet: *Eques Franciscus Queiroli Januensis inve. sculp.* Die Legende, dass das filigrane Netz möglicherweise kein bildhauerisches Bravourstück ist, sondern vielmehr auf einen chemischen Versteinerungsprozess zurückzuführen ist, hält sich seit der Aufstellung der Figur in der Kapelle; vgl. ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 366f.; *Breve Nota* 1766 (2001), S. 14; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 448; GALANTE 1872, S. 160; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 120, 138f.; PICONE 1959, S. 92–95; CROCCO/GUARINO 1964, S. 51f.; CROCCO 1972, S. 25–27; NAPPI 1975, S. 13; DE SANGRO 1991, S. 165–70; CIOFFI 1994, S.

Grabmal in der Kapelle, dem die größte öffentliche Aufmerksamkeit zuteil wurde. Und nicht zu Unrecht, sucht man doch vergebens Figuren, die hinsichtlich ihrer Ikonografie und ihrer filigranen und technisch anspruchsvollen Ausführung vergleichbar sind. Ein bärtiger, unbekleideter Mann ist im Begriff, sich mit einer energischen Bewegung des rechten Arms aus einem grobmaschigen Netz zu befreien, das seinen Körper vollständig umhüllt. Dabei ist ihm ein kleiner, geflügelter Putto behilflich, der neben ihm auf einer großen Weltkugel steht und als Allegorie des menschlichen Intellekts gedeutet werden kann. Vor der Weltkugel befindet sich ein geöffnetes Buch mit einem Zitat aus dem elften Korintherbrief: *Vincula tua dirumpam, vincula tenebrarum, et longae noctis quibus es compeditus, ut non cum hoc mundo damneris.*⁸⁴¹ Der Sockel der Figur zeigt ein Relief mit der Darstellung der Heilung des Blinden (Abb. 270). Die Gruppe wird von einer pyramidalen Marmorstele hinterfangen, die ein Medaillon mit dem Porträt des Verstorbenen im Profil trägt (Abb. 271).

Zur Linken der Figur lehnt über mehreren Büchern eine Inschriftentafel, die Raimondo di Sangro als Auftraggeber benennt, der seinem Vater Antonio di Sangro, Duca di Torremaggiore, offenbar noch vor dessen Tod im Jahr 1757 ein Denkmal bestellte. Die Inschrift beschreibt weiter, Antonio habe nach dem frühen Tod der Gemahlin und zahlreichen „Jugendsünden“ (*giovanili ardori*), nach langen Reisen durch ganz Europa die eigenen Fehler erkannt und schließlich in Rom die Priesterlaufbahn eingeschlagen.⁸⁴² Aus der von Benedikt in Auszügen publizierten Korrespondenz der österreichischen Gesandten an den kaiserlichen Hof nach Wien in den Jahren 1714–25 ist zu entnehmen, dass Antonio di Sangro während des Vizeregnums des österreichischen Grafen Daun u.a. wegen Mordes an einem Vasallen im Kastell von Barletta gefangen gesetzt worden war und man den Kaiser um Ermächtigung zur Bestrafung bat.⁸⁴³ Der Kaiser ließ aufgrund der noblen Abstammung des Angeklagten Gnade walten und widersetzte sich einer Verurteilung durch die Vicaria. Mehr noch, er ermöglichte Antonio offenbar die Flucht nach Wien, wo ihm der Graf Rocco Stella verschiedene diplomatische Aufträge in Frankreich, Preußen und Russland vermittelte.⁸⁴⁴ Erst Jahre später wurde Antonio rehabilitiert und kehrte nach Torremaggiore zurück, wo er sich sogleich an seinem

30f.; CIOFFI 1996, S. 43, 46, 51f.; LANGELLA 1996, S. 107–29; CIOFFI 1999, S. 324f., 334; DECKERS 2005, S. 323–25.

⁸⁴¹ Vgl. dazu DECKERS 2005, S. 344, Anm. 26.

⁸⁴² Die Inschrift im Anhang C.59.; vgl. DE SANGRO 1991, S. 167.

⁸⁴³ BENEDIKT 1927, S. 282 u. 687, Anm. 49, mit Verweis auf die im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv erhaltene Korrespondenz der Vizekönige an den österreichischen Reichshofrat Rialp vom 7.9.1714–20.1.1720 (Daun an Rialp) und vom 1. Juni 1725 (Althann an Rialp).

⁸⁴⁴ DE SANGRO 1991, S. 169f.

heftigsten Ankläger, Nicola Rossi, dem Bürgermeister der Stadt, rächte, indem er ihn durch den Banditen Scarpaleggia (d.i. Giambattista de Angelis) erschießen ließ. Nach einer erneuten, insgesamt vierjährigen Flucht über Rom und Venedig nach Portugal und schließlich Genua fand Antonios Mutter Geronima einen Untertanen, einen gewissen Salcito, der die Schuld an dem Mord zu Gunsten seines Herren auf sich nahm, so dass Antonio erneut von der Anklage befreit wurde.⁸⁴⁵ Nach Händeln in der Stadt von San Severo, deren Bewohner eine Beschwerdeschrift gegen das Urteil einreichten, habe Antonio die Priesterlaufbahn eingeschlagen, sich in das Kloster S. Maria delle Grazie sopra S. Angelo zurückgezogen und sei später als Abt der Cappella Sansevero nach Neapel zurückgekehrt.⁸⁴⁶

So wird die Ikonografie des *Disinganno* anhand der Biografie des Verstorbenen erklärbar, indem sie das Erkennen des tugendhaften Lebenswegs mit Hilfe des Intellekts darstellt und die Befreiung aus einem Netz von Irrtümern und Verfehlungen durch die Hinwendung zum Glauben abbildet. Das Basisrelief unterstützt die Aussage der Gruppe, indem es mit der Darstellung der Blindenheilung ebenfalls das plötzliche Sehen bzw. Erkennen zum Thema hat. Hinsichtlich ihres künstlerischen Anspruchs ist die Figur des *Disinganno* unter den Gruppen der Cappella Sansevero ein Virtuosenstück *par excellence*, das ähnlich wie Sanmartinos Christus als Konkurrenzprodukt zu Corradinis *Pudicizia* anzusehen ist. Der als Maßstab für künstlerische Fertigkeit im Zusammenhang mit der Laokoon-Gruppe geprägte Topos, eine Skulptur *ex uno lapide* zu fertigen, wird in den freistehenden Partien des Netzes maximal ausgereizt und ließ die Figur für die Besucher als steinerne *Tour de force* zunehmend in die Kritik geraten.⁸⁴⁷

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die im 17. Jh. begonnene Grabfigurenreihe der Principi di Sansevero im 18. Jh. durch die Monumente für den dritten, fünften und sechsten Fürsten fortgeschrieben und schließlich mit dem Denkmal für Vincenzo di Sangro, dem Sohn des Stifters und achten Principe di Sansevero, beschlossen wird. Das Hauptgewicht der Grabfiguren des 18. Jh. liegt jedoch auf dem Zyklus der allegorischen Pfeilerfiguren, die den Fürstinnen zu Seiten der jeweiligen Grabfiguren ihres Ehemannes gewidmet sind. Anders als bei früheren Grabmälern sind die allegorischen Figuren der Cappella Sansevero dabei nicht mehr nur illustrierende Assistenzfiguren, sondern sie übernehmen die inhaltliche Hauptrolle des Monuments. In den Allegorien der Freigiebigkeit, des Glaubenseifers, der Leichtigkeit des ehelichen Jochs, der Schamhaftigkeit,

⁸⁴⁵ BENEDIKT 1927, S. 282f.

⁸⁴⁶ DE SANGRO 1991, S. 170.

⁸⁴⁷ Zur zunehmend kritischen Rezeption der Figur vgl. DECKERS 2005, S. 327f.

Ehrlichkeit, Selbstbeherrschung und Erziehung kehrt, *in barocker Metamorphose, der Grundgedanke der mittelalterlichen Fürstengräber wieder. Aus dem stereotypen Katalog der Tugenden ist die sinnbildliche Darstellung bestimmter, kennzeichnender Einzelzüge und moralischer ‚conceitti‘ hervorgegangen, welche die betreffende Person zugleich verherrlichen und psychologisch charakterisieren soll.*⁸⁴⁸ Die Deutung des Tugendprogramms hat die Forschung dennoch bislang vor ein Problem gestellt, da weder alle Tugenden der Ripaschen Vorlage zuzuordnen sind noch in der jeweils dazugehörigen Inschrift explizit begründet werden.⁸⁴⁹ Auf unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten des Gesamtprogramms wird in Kap. V.4.4. ausführlich zurückzukommen sein. Die Tugendallegorien der Seitenwände sind über ein gemeinsames, formales Grundschema miteinander verknüpft, indem sie auf Marmorsockeln von einheitlicher Höhe positioniert sind, zumeist mit einer pyramidalen Bossenstele hinterfangen werden und das Porträt der Verstorbenen aufweisen. Sie erscheinen so weniger als Einzelmonumente denn als Teil eines Gesamtprogramms der Ausstattung.

4.2.2. Die Kapelle Raimondo di Sangros

Das Grabmal des Stifters nimmt die gesamte Rückwand einer überkuppelten Seitenkapelle an der rechten Wand der Hauptkapelle ein (Abb. 272).⁸⁵⁰ Durch diese Seitenkapelle führt der Weg in die Krypta, in der heute zwei Plastinate eine weitere Attraktion der Cappella Sansevero bilden. Aufgrund seiner Monumentalität und exponierten Anordnung kommt dem Grabmal des Stifters eine herausgehobene Stellung in der Kapelle zu. Der Signatur folgend wurde das Monument 1759 von Francesco Maria Russo entworfen. Im Zentrum des Monuments steht eine in gelbem Marmor gefasste Inschrift, die sich in erhabenen Buchstaben von dem roten Untergrund abheben.⁸⁵¹ Die Koloration soll dabei nach einem von Raimondo erfundenen System erfolgt sein: *Inventò la maniera di colorire di ogni tinta i marmi bianchi di Carrara; nè superficialmente, ma per tutta la profondità del marmo, ancorchè fosse della grossezza di un piede. Fece per la sua Cappella un gran lapida, nella quale le lettere dell’iscrizione sono di marmo bianco rilevate ad uso di cameo, ed il fondo è rosso, benchè le lettere*

⁸⁴⁸ THOENES 1971, S. 267.

⁸⁴⁹ PICONE 1959, S. 21: *Egli stesso doveva dettare il testo di tutte le lapidi, tracciando in forma sintetica gli episodi salienti della vita di ciascuno. La cappella diveniva un pretesto per legare il suo nome ad una impresa artistica di gran mole, che valesse a dargli fama nel suo tempo ed in quello a venire.*

⁸⁵⁰ *Breve Nota* 1766 (2001), S. 16f.; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 445; GALANTE 1872, S. 161f.; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 119; PICONE 1959, S. 97f.; CROCCO/GUARINO 1964, S. 48f.; NAPPI 1975, S. 11; DE SANGRO 1991, S. 181–84; CIOFFI 1996, S. 54f.; CIOFFI 1999, S. 325.

⁸⁵¹ Die Inschrift im Anhang C.61.

*ed il fondo sieno di una sola pietra.*⁸⁵² Die Ansammlung von Attributen über der Inschrift ist ein geläufiges Motiv, das u.a. auch am Grabmal der Kardinäle Francesco Maria und Stefano Brancaccio oder am Grabmal di Sangro in S. Domenico Maggiore vorkommt.⁸⁵³ Als oberer Abschluss des Grabmals ist in der Mitte eine Rüstung samt Kriegerhelm aufgestellt, weiter ist neben Standarten, Speeren und anderen militärischen Attributen rechtsseitig ein Globus als Symbol für die Wissenschaft angeordnet. Auf die Ähnlichkeit des Grabmals mit einem Entwurf Galli di Bibienas für einen Katafalk anlässlich des Todes Karls VI. (1740, Abb. 273) hat bereits Cioffi hingewiesen.⁸⁵⁴ Über der Inschriftentafel ist ein aufwendig dekoriertes, von Voluten flankiertes Stuckrahmen mit dem Porträt des Stifters der Neuausstattung angebracht, das von Carlo Amalfi gemalt wurde und heute weitgehend zerstört ist.⁸⁵⁵ Amalfi, in Sorrent 1707 geboren und ebendort 1787 gestorben, schuf neben dem Bildnis Raimondos das Porträt seines Sohnes Vincenzo (1743–1790), das über dem Seiteneingang, dem Stiftergrabmal gegenüberliegend, angebracht wurde (Abb. 274, 275).⁸⁵⁶

4.2.3. Der verschleierte Christus

1753 signierte Sanmartino die Liegefigur des verschleierten Christus, die heute in der Mitte des Kapellenraums vor dem Chorbogen angeordnet ist und von Cioffi als *statua*

⁸⁵² NAPOLI-SIGNORELLI 1810, Bd. 4, S. 224.

⁸⁵³ Zum Grabmal s. Kap. III.6.3.

⁸⁵⁴ GALLI DI BIBIENA 1740; vgl. *Civiltà Settecento* 1979, Bd. 2, S. 309.

⁸⁵⁵ Aus Gaetano Canzano Avarnas *Leggende popolari sorrentine* stammt die Information, Amalfi sei bei Sebastiano Conca in die Lehre gegangen. 1752 wurde er für die Ausführung von Fresken des Castel Capuano mit Bildnissen bedeutender Gesetzgeber Italiens sowie im *Salone del Sacro Consiglio* mit dem Reiterbildnis Karls von Bourbon im Kreise allegorischer Frauengestalten verpflichtet. 1771 wurde er zusammen mit Giuseppe Tomajoli, Paolo de Maio, Giacomo Cestaro, Girolamo Starace und Domenico Mondo als Professor in die *Real Accademia del Disegno* aufgenommen. Amalfi war vor allem als Porträtist bekannt, von denen sich eine Reihe in verschiedenen neapolitanischen Privatsammlungen erhalten haben, darunter z.B. das Bildnis des Giovannantonio Sergio (um 1750, Neapel, Museo di San Martino, vgl. BOLOGNA 1980, S. 80, Anm. 142), des Kardinals Antonio Sersale (um 1755, Sorrent, Museo Correale) und Luigi Vanvitellis (Caserta, Reggio) sowie Bildnisse König Ferdinands von Bourbon und Maria Carolinas von Österreich. Zu Carlo Amalfi AIELLO 1989, 79–81, S. 86–89. Vgl. DEGLI AZZI 1907; ROLFS 1910, S. 389; NAPOLI SIGNORELLI 1810/1811, Bd. 7 (1811) S. 249; CECI 1937, Bd. 2, S. 403f., 409f.; CAUSA 1960, S. 624; FERRARI 1992, S. 63; SPINOSA 1993, S. 112 (Nr. 113–117), S. 389; PAVONE 1997, S. 381.

⁸⁵⁶ Die beiden Porträts (Öl auf Kupfer, je ca. 100 x 76 cm) sind nicht dokumentiert und wurden in dem Inventar von 1771 erstmals Amalfi zugeschrieben: *Inventario dei Beni rimasti nell'eredità del fu ecc.mo D. Raimondo*, Neapel 1771, 176; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2, S. 38; GALANTE 1872, S. 146; NAPOLI SIGNORELLI 1810/11, Bd. 7 (1811), S. 249; CATALANI 1845–53, Bd. 1 (1845), S. 131; AMALFI 1895, S. 187; PICONE 1959, S. 98f. Bologna vermutet einen Auftrag für die beiden Bildnisse erst nach dem Tod Raimondos durch dessen Sohn Vincenzo, vgl. *Ritratto* 1954, S. 42.

[...] *più famosa della scultura napoletana* bezeichnet wurde (Nr. 28; Abb. 276).⁸⁵⁷ Der hagere Körper der Christusfigur ist mit leicht angezogenen Beinen auf einer gepolsterten Liege aufgebahrt und mit einem hauchdünnen Leichentuch bedeckt. Sein nach rechts gewendeter Kopf ist auf zwei dicke, mit Troddeln versehene Kissen gebettet. Zu seinen Füßen befinden sich eine geflochtene Dornenkrone sowie handwerkliche Instrumente. Sanmartinos ausgeführte Christusfigur weist leichte Veränderungen im Vergleich zu dem ebenfalls Corradini zugeschriebenen Terrakotta-Modell in Berlin (Abb. 277) auf, die die Wirkung des Leidenden verstärken.⁸⁵⁸ Die Stoffdichte ist so verringert, dass die knochigen Körperformen stärker hindurch scheinen, der Kopf ist weiter nach rechts gewandt und die Beine mehr zum Körper gezogen, wodurch der Figur eine gekrümmte Haltung verliehen wird. Die Attribute der Passion, vor allem die Dornenkrone, sind bei Sanmartinos ausgeführter Figur wesentlich stärker hervorgehoben.

Bereits die Ausstattung des 17. Jh. umfasste eine lebensgroße, hölzerne Figur eines *Cristo deposto*, der sich nach D’Addosio seit 1695 in der Kapelle befand, von Giovanni de Santis angefertigt wurde und vermutlich dem in Giuseppe Mazzonis Beweinungsgruppe in S. Anna dei Lombardi vorgeprägten Typus des aufgebahrten Christus entsprach.⁸⁵⁹ Zwar waren vergleichbare Holzskulpturen, die bei Festtagsprozessionen durch die Stadt getragen wurden, in dieser Zeit in Neapel keine Seltenheit, doch die heute verlorene Figur der Cappella Sansevero mag für Raimondo di Sangro die Grundidee für die Marmorfigur geliefert haben, die er bei Antonio Corradini als ein Element des Skulpturenprogramms in Auftrag gab. Die aufgebahrte Christusfigur bildet heute durch ihre exponierte Aufstellung sowohl den skulpturalen als auch den programmatischen Mittelpunkt der Kapellen-

⁸⁵⁷ Die Signatur lautet *Joseph Neap. Sanmartino fecit 1753*. Bibl. zur Figur in Auswahl: ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 367; *Breve nota* 1766 (2001), S. 14f.; NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 5 (1786), S. 538f.; CICOGNARA 1823, Bd. 3, S. 74; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 453; COLONNA DI STIGLIANO 1894, S. 140–42; RICCOBONI 1952, S. 157f.; ALPARONE 1957, S. 179–85; PICONE 1959, S. 108–14; BORRELLI 1970, S. 163, 231; FITTIPALDI 1980, S. 140–42; MORMONE 1971, S. 573–76; THOENES 1971, S. ; 268; NAPPI 1975, S. 12 u. 33f; DE SANGRO 1991, S. 226–33; CIOFFI 1994, S. 56ff.; CIOFFI 1996, S. 47; LANGELLA 1996, S. 73–87; CIOFFI 1999, S. 325; DECKERS 2005, S. 326–32.

⁸⁵⁸ Der *bozzetto* für den *Cristo velato* befindet sich heute im Museo di S. Martino, nachdem er 1914 aus dem Besitz der Baroness D’Aquin Aymè angekauft wurde. Ein weiteres Modell in den Berliner Museen ist von Schlegel Antonio Corradini zugeschrieben worden; SCHLEGEL 1978, S. 119–22, Abb. 36, 140. Deckers wies jünger auf die grundsätzliche Vorbildhaftigkeit von Bernins hl. Ludovica Albertoni in S. Francesco a Ripa und Pierre Legros Liegefigur des Stanislaus Kostka in S. Andrea al Quirinale in Rom für die Figur der Cappella Sansevero hin; DECKERS 2005, S. 327.

⁸⁵⁹ D’ADDOSIO 1920, S. 282: *A 16 marzo 1695. D. Nicola Forte paga D.ti 19 in conto di D.ti 30 a Giovanni de Santis, pel prezzo di una statua di un Cristo morto, in misura di palmi 7. Disteso, et con le medesime dispositioni, con le quali si vede un altro dentro la cappella del palazzo del principe Sanseverino, con cuscini stellati, strato a forma di lenzuolo, e piaghe rilevate con Corona di spine in testa qual opera d.to Giovanni dovrà consignare in questa città per tutto Maggio p.*

ausstattung; geplant hatte Raimondo jedoch eine andere Inszenierung, die er detailliert in einem Brief an Giovanni Giraldi in Florenz beschrieb:

[...] e non rimanendo sito alcuno pe'miei Discendenti, i quali potrebbero togliere dal loro luogo i Mausolei degli Antichi, per sostituirvi i propri: perciò m'è paruto bene d'ovviare a sì fatto inconveniente coll'innalzare un altro Tempietto, di cui una metà sia sopra, e l'altra sotto il livello del Tempio grande, e a cui si passi dalla Sagrestia. Questo Tempietto sarà di figura ovale, mostrerà d'essere scavato in una rocca, e prenderà bastantissimo lume da una Cupola, nella quale saranno aperte alcune finestre. Sarà esso diviso in otto arcate con altrettanti pilastri: dentro a questi archi, e propriamente in alcune cavità fattea bella posta, come se fossero aperte nel monte, saranno collocate le casse di marmo, che dovranno contenerne i cadaveri. Queste casse saranno situate con un certo studiato disordine, tendente però ad allettare piuttosto, che ad offender la vista. Or in mezzo di questo Tempietto appunto, ove sarà collocata la Statua di marmo al naturale di nostro Signor Gesù Cristo morto, involta in un velo trasparente pure dello stesso marmo, ma fatto con tal perizia, che arriva ad ingannare gli occhi de' più accurati osservatori; e rende celebre al mondo il giovine nostro Napoletano Signor Giuseppe Sammartino, uno de'miei Scultori, di cui essa è opera [...].⁸⁶⁰

Die Aufstellung des toten Christus in der Krypta der Kapelle blieb noch bis ins 19. Jh. erhalten, wo die Inszenierung der Figur von Reisenden der Grand Tour mit Bewunderung wahrgenommen wurde. Hippolyte Taine beschrieb die Wirkung der von Kerzen umstellten Liegefigur als real anmutende Totenwache, bei der sich Kunsterlebnis und Andacht verbanden.⁸⁶¹

4.2.4. Das Altarrelief

Das monumentale Altarrelief mit der Darstellung der Beweinung Christi wurde von Francesco Celebrano 1767 geschaffen (Abb. 278).⁸⁶² Dargestellt ist die von Maria gestützte und aufrecht sitzende, jedoch in sich zusammengesunkene Gestalt des toten Christus, über dessen rechte Hand sich Johannes in tiefer Trauer beugt. Darüber sind die trauernden Figuren des Josef von Arimathia und der Maria Magdalena dargestellt. Nach

⁸⁶⁰ *Lettere del signore D. Raimondo di Sangro Principe di San Severo di Napoli sopra alcune scoperte chimiche indirizzate al Signor Cavaliere Giovanni Giraldi Fiorentino e riportate ancora nelle Novelle Letterarie di Firenze del 1753*, S. 12f. Vgl. ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 366.

⁸⁶¹ Vgl. TAINE 1901–02, Bd. 1 (1901), S. 38f. Zur ursprünglichen Inszenierung der Christusfigur vgl. DECKERS 2005, S. 330.

⁸⁶² BREVE Nota 1766 (2001), S. 15f.; NAPOLI SIGNORELLI 1784–86, Bd. 5 (1786), S. 538; GALANTE 1872, S. 160; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 448f.; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 120; PICONE 1959, S. 87–90; CROCCO/GUARINO 1964, S. 52f.; CATELLO 1969, S. 61f.; BORRELLI 1970, S. 166, S. 192; MORMONE 1971, S. 584–586; THOENES 1971, S. 267; CROCCO 1972, S. 22–25; WITTKOWER 1972, S. 395; FITTIPALDI 1980, S. 204f.; NAPPI 1975, S. 18; CROCCO 1972, S. 22–25; COLAPIETRA 1986/87, S. 75, 144; CIOFFI 1994, S. 46; CAUSA PICONE 1990, S. 26; DE SANGRO 1991, S. 154f.; CIOFFI 1996, S. 53.

oben wird die Szene durch eine flach reliefierte Wolkenformation abgeschlossen, aus deren Mitte der Kreuzesbalken hervortritt. Darüber wird die Taube des Heiligen Geistes in einem Strahlenkranz von mehreren Putten umstellt. Unterhalb der Beweinungsgruppe präsentieren zwei Putten das Schweiß Tuch der Veronika mit dem Antlitz Christi. Das Relief nimmt nach unten an Plastizität und Tiefe zu und scheint sich über die beiden Putten in den Altarraum zu erstrecken. Unter der Altarmensa ist das Felsengrab dargestellt, in dem der tote Christus begraben wurde. Zwei Engel öffnen erwartungsvoll den Sargdeckel des offenbar bereits leeren Grabes, das hier auf die Auferstehung verweist (Abb. 279).

Das Altarrelief mit der Grablegung Christi erweitert das Thema des ursprünglichen Altarbildes mit der Pietas-Darstellung, das den Anlass zur Stiftung der Kapelle lieferte und nun über den Altaraufbau versetzt wurde (Abb. 280). Origlia berichtet, die Planung des Altarreliefs sei bereits an Antonio Corradini übertragen und das entsprechende Modell anschließend an Francesco Queirolo weitergegeben worden, von dem Raimondo es 1759 zurückforderte.⁸⁶³

Das monumentale Altarrelief betont das Patrozinium der Kapelle aufgrund seiner Größe und plastischen Unmittelbarkeit im Vergleich zu einer gemalten Darstellung um ein Vielfaches. Der Typus des Altarreliefs war in Rom bereits seit dem frühen Seicento durch Pietro Bernini (S. Maria Maggiore, Baptisterium, 1606–1610) und später durch Alessandro Algardi (Cappella di S. Leone, 1646–1653) und Ercole Ferrata (S. Agnese in Agone, 1660–1661) beliebt.⁸⁶⁴ Eine Vorstellung von der Verbreitung dieser Dekorationsform in Rom liefert Giovanni Giacomo De Rossis 1713 erschienene Stichsammlung, wo mehr als die Hälfte der aufgeführten zweiundzwanzig römischen Altäre ein Altarrelief oder einen skulpturalen Bildschmuck aufweisen.⁸⁶⁵ Corradini und möglicherweise auch Celebrano, für den ein Romaufenthalt in den Jahren 1759–60 angenommen wird, hatten hier zweifellos zahlreiche Beispiele gesehen.⁸⁶⁶ Zwar gibt es auch in Neapel einige Beispiele großer Altarreliefs, wie z.B. von Domenico Antonio Vaccaro in der Certosa di S. Martino und im Succorpo von S. Paolo Maggiore, doch ist keines davon auf dem Hochaltar einer neapolitanischen Kirche dokumentiert.

⁸⁶³ CIOFFI 1994, S. 42.

⁸⁶⁴ Zur Gattung des Altarreliefs FELDER 2001. Zu Berninis und Algardis Anteil an der Schaffung dieser neuen Dekorationsform mit dem besonderem Fokus auf Algardis Altarrelief in St. Peter vgl. PREIMESBERGER 1994, S. 397–416.

⁸⁶⁵ FELDER 2001, S. 11.

⁸⁶⁶ Den Rom-Aufenthalt erinnert MORELLI (1822), S.1.

In Abgrenzung zur Malerei ist der Erfolg des Reliefs durch seine unmittelbare Wirkung auf den Betrachter zu erklären, die beim Altar der Cappella Sansevero durch das sich scheinbar in den Kirchenraum fortsetzende Heilige Grab noch verstärkt wird. Für die Entscheidung, ein Relief und kein gemaltes Altarbild auf den Hochaltar zu setzen, scheint in der Cappella Sansevero jedoch nicht zuletzt der Anspruch einer möglichst homogenen Ausstattung verantwortlich gewesen zu sein, so dass die bis auf das Deckenfresko durchgehend plastische Ausstattung des Kapellenraums auf dem Altar eine logische Fortsetzung findet. Die weitere Funktion des Altarreliefs im Zusammenhang mit der übrigen Ausstattung wird im Folgenden noch näher erläutert.

4.2.5. Die Kapellen der hl. Rosalia und des hl. Oderisius

Die beiden dem Hauptaltar am nächsten liegenden Kapellen waren bereits im 17. Jh. den Heiligen Rosalia und Oderisius geweiht und wurden von Raimondo *in più ricca ed elegante forma* renoviert (Abb. 281, 282).⁸⁶⁷

Auf den Altären aus *rosso antico* sind die beiden auf einem Porphyrkissen knienden Heiligen in anbetender Haltung dargestellt. Die Figuren wurden 1756 von Francesco Queirolo ausgeführt. Die hl. Rosalia trägt ein langes Nonnengewand und in ihrem offenen Haar den Rosenkranz, ihr traditionelles Attribut. Sie hat den Kopf in stiller Andacht nach rechts unten geneigt und hält die Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet. Ganz anders dagegen ist trotz des vergleichbaren Grundschemas der Ausdruck des hl. Oderisius. Er ist mit dem Mönchsgewand der Benediktiner bekleidet, und neben dem Porphyrkissen, auf dem er kniet, ist ein Kardinalshut abgelegt. Nicht in stiller Andacht, sondern im Moment der energischen Anrufung des Herrn ist sein Blick nach oben gerichtet und seine Arme sind weit ausgebreitet.

Beide Inschriften verweisen auf eine Abstammung der Heiligen von den Conti dei Marsi, auf die auch der Stammbaum der Di Sangro zurückzuführen ist.⁸⁶⁸ Während dies für den hl. Oderisius, dessen Biografie zuvor bereits im Rahmen der Familiengeschichte ausführlich behandelt wurde, glaubhaft zu belegen ist, kann die Abstammung der hl.

⁸⁶⁷ Zu den Kapellen *Breve Nota* 1766 (2001), S. 13; CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 448, 450; GALANTE 1872, S. 160; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 120; PICONE 1959, S. 83f., 95f.; CROCCO/GUARINO 1964, S. 50, 55; THOENES 1971, S. 268; CROCCO 1972, S. 18, 27; NAPPI 1975, S. 13; DE SANGRO 1991, S. 170–72; CIOFFI 1994, S. 40f.; CIOFFI 1999, S. 325.

⁸⁶⁸ Vgl. die Inschriften Anhang C.63 u. 64.

Rosalia als umstritten gelten, so dass es sich hier möglicherweise um eine von der Familie selbst inszenierte Legende zur Nobilitierung der eigenen Genealogie handelt.⁸⁶⁹

4.2.6. Die Medaillons der Kardinäle

Über jedem Bogen der insgesamt sechs Nischen wurde ein von zwei Putten gehaltenes Medaillon mit dem Porträt eines Kardinals aus der Familie Di Sangro angebracht (Abb. 283–288).⁸⁷⁰ Teodino I., Leone, Oderisius, Rinaldo, Teodino II. und Gentile werden in den Inschriften namentlich als Kardinäle bezeichnet.⁸⁷¹ Von diesen scheint jedoch allein Gentile 1378 von Urban VI. zum Kardinal ernannt worden zu sein.⁸⁷² Teodinus I. war seit 1062 Kardinalprotodiakon⁸⁷³, Leo hatte ab 1105 als Bischof von Velletri den Status eines Kardinalbischofs inne⁸⁷⁴, Oderisius wurde von Pascal II. 1112 zum Kardinaldiakon berufen.⁸⁷⁵ Rinaldus wurde 1140 zum Kardinalpriester mit dem Titel von S. Marcellino e Pietro erhoben.⁸⁷⁶ Teodinus II. ist in den Kardinalslisten während des inschriftlich genannten Pontifikats Urbans II. nicht nachgewiesen.

Die Medaillons werden bereits von Origlia erwähnt und können damit vor 1754 datiert und Francesco Queirolo zugeschrieben werden. Trotz ihrer typologischen Ähnlichkeit gelingen Queirolo durch die Wahl unterschiedlicher Ansichten – im rechten

⁸⁶⁹ Die hl. Rosalia lebte gemäß der Heiligenvita als Eremitin in einer Grotte am Monte Pellegrino, wo sie 1159 starb. Nach der Überführung ihrer Gebeine im Jahr 1624 nach Palermo nahm die dort wütende Pest ein Ende. Rosalia wurde daraufhin als Pestheilige verehrt und im Jahr 1630 in das römische Martyrologium aufgenommen; vgl. *Acta Sanctorum*, Sept. II, Dies 4, (mit Viten und Miracula des 17. Jh.); AMORE 1968, Sp. 427; TSCHOCHNER 1976, Sp. 288f.; SAUSER 1994, Sp. 657f.

⁸⁷⁰ CROCCO/GUARINO 1964, S. 63.

⁸⁷¹ Vgl. Anhang C.65.

⁸⁷² Zu Gentile di Sangro CAMPANILE 1615, S. 4–9; vgl. BELTRANO 1640, S. 48; MORONI 1840–79, Bd. 61 (1853), S. 33. Gentile war zunächst Protonotario Apostolico, bevor er 1378 von Urban VI. zum Kardinal mit dem Titel S. Adriano kreiert wurde. Als Gesandter in Neapel ging er hart gegen die Priester und Äbte vor, die sich während des Großen Schismas auf die Seite Johannes I. und des von ihr protegierten Gegenpapstes Clemens VII. stellten. MORONI 1840–79, Bd. 61 (1853), S. 33; EUBEL 1913–23, Bd. 1 (1913), S. 23. Demnach war es auch Gentile di Sangro, der Leonardo Griffone sowie Jacopo d'Otranto in S. Chiara, in Anwesenheit des Königs und der Adeligen dazu brachte, ihre Bischofsmützen ins Feuer zu werfen, und Urban VI. als rechtmäßigen Papst anzuerkennen. Trotzdem geriet Gentile bei Urban VI. in Ungnade und starb mit vier anderen Kardinälen in Genua 1385; vgl. dazu. BECCHETTI 1770–80, Bd. 1 (1770), S. 207.

⁸⁷³ Alle Kardinäle sind der Familie der Marsiergrafen zuzuordnen. Zu Teodinus I. vgl. CIACONIUS 1677, Bd. 1, Sp. 845.

⁸⁷⁴ CIACONIUS 1677, Bd. 1, Sp. 908f.

⁸⁷⁵ CIACONIUS 1677, Bd. 1, Sp. 923. Die Inschrift bezeugt einen Kardinal Oderisius unter dem Pontifikat Calixtus II. im Jahr 1121, der jedoch bei Ciaconius nicht aufgeführt wird; vgl. CIACONIUS 1677, Bd. 1, Sp. 939–56.

⁸⁷⁶ CIACONIUS 1677, Bd. 1, Sp. 998f.

wie im linken Profil, in der Frontalansicht oder leicht aus dieser herausgedreht und durch das Herausarbeiten unterschiedlicher Physiognomien – porträthafte Wiedergaben mit individuellen Zügen.

4.2.7. Das Deckenfresko

Das Deckenfresko zeigt eine *Gloria del Paradiso*, die sich über verschiedene Wolkenebenen in den Himmel entwickelt (Abb. 289).⁸⁷⁷ Die Mitte wird beherrscht von einer orange-gründigen Wolkenformation, von der in Richtung des Altars zahlreiche geflügelte Engel in den Kirchenraum hinabzusteigen scheinen und so die Verbindung zwischen Altar und himmlischer Sphäre schaffen. Im Zentrum der Glorie steht die Taube des Heiligen Geistes, von der ein in hellen Strahlen gebündeltes Licht in Richtung des Altars ausgeht. Die unregelmäßig begrenzte Wolkenformation überschneidet die darunter liegende illusionistische Quadratur und erscheint dadurch nicht als Öffnung in den Himmel, sondern umso mehr als Eindringen des Himmelsvolks in den privaten Kirchenraum. Die flacher gedeckte Apsis, in die man über eine niedrige Stufe gelangt, ist mit einem illusionistischen Kuppelfresko ausgemalt.

Die illusionistische Rahmung der Himmelsglorie schafft den Übergang zwischen Deckengemälde und Seitenwänden. Sie umfasst aufwendig gemalte Rahmen um jedes Fenster, die über einem mehrfach gestuften Giebel von je einem Grisailleporträt mit ornamentaler Einfassung sowie je einer kleinen, geschlossenen Kuppel bekrönt werden. Zwischen den Fensterrahmen sind insgesamt sechs, ebenfalls in grüngrundiger Grisaille gemalte Porträts mit Heiligen dargestellt, deren goldene Volutenrahmen von je zwei Engelsfiguren gehalten werden und die mit einer Inschrift auf der darunterliegenden Konsolfront unterschrieben sind. Namentlich benannt sind die Porträts als Berardus, Oderisius, Rosalia, Filippa, ein weiterer Berardus sowie Randisius. Dabei handelt es sich um Heilige, die laut der Inschriften alle dem Geschlecht der Conti dei Marsi entstammten, wobei eine solche genealogische Verbindung in den Quellen tatsächlich nur für Oderisius, den hl. Berardus und die hl. Filippa Mareri überliefert ist.

⁸⁷⁷ CELANO/CHIARINI 1856–60, Bd. 3.2 (1858), S. 444; GALANTE 1872, S. 159f.; COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 117; PICONE 1959, S. 64–66; CROCCO/GUARINO 1964, S. 63f.; THOENES 1971, S. 267; CROCCO 1972, S. 8; DE SANGRO 1991, 146f.; CIOFFI 1994, S. 63–70; CIOFFI 1996, S. 56f.; LANGELLA 1996, S. 59–61; CIOFFI 1999, S. 32.

Über Berardus existiert eine kurz nach seinem Tod verfasste Vita von Giovanni di Segni.⁸⁷⁸ Ebenso wie Pietro di Anagni und Bruno di Segni war Berardus zwischen 1110 und 1130 einer der reformbestrebten Bischöfe unter dem Pontifikat Pascals II.⁸⁷⁹ Seine Reliquien wurden mit Erlaubnis einer Bulle Gregors XIII. 1630 in die neu erbaute Kathedrale S. Maria della Grazia in Pescina überführt und fanden ihren endgültigen Bestimmungsort im Jahr darauf in einer dem Heiligen geweihten Kapelle im rechten Seitenschiff. Es mag für die Repräsentation des Heiligen in der Cappella Sansevero kein Zufall sein, dass die Verehrung des hl. Berardus offenbar im 18. Jh. eine Renaissance erfuhr und die Kirche, in der die Reliquien aufbewahrt wurden, 1743, also nur kurz vor der Neuausstattung der neapolitanischen Kapelle, schließlich dem Heiligen geweiht wurde.⁸⁸⁰ Die hl. Filippa ist im 13. Jh. überliefert und stammte aus der Familie der Mareri. In Borgo S. Pietro (Rieti) gründete sie einen Klarissenorden nach den Regeln des hl. Franziskus, bevor ihr Tod im Jahr 1236 bezeugt ist. 1706 wurden ihre Reliquien offiziell anerkannt, der Titel der Heiligen erschien erstmals in einer Bulle Papst Innozenz IV. aus dem Jahr 1247.⁸⁸¹ Die Heiligenporträts ergänzen damit den Kanon der in den darunter liegenden Stuckmedaillons dargestellten Kardinäle und dienen ebenso wie diese und die beiden Seitenkapellen der hl. Rosalia und des hl. Oderisius der Abbildung und Präsentation der langen Familiengeschichte mit zahlreichen kirchlichen Würdenträgern.

Trotz seiner monumentalen Wirkung ist weder das Fresko selbst noch der Maler Francesco Maria Russo in der Literatur bislang eingehend beachtet worden. Auf wen letztlich der Entwurf des Freskos zurückgeht, ist nicht überliefert. Beeinflusst sein könnte das Fresko möglicherweise von Andrea Pozzos *La prospettiva de' pittori e architetti*, in dessen 2. Band Cioffi in den Figuren LVI und LIX das Vorbild für die Rahmung der Heiligenporträts im unteren Bereich des Freskos sieht. Tatsache ist, dass die Arbeiten an der Ausmalung der Decke bereits abgeschlossen waren, bevor Antonio Corradini nach Neapel kam, allerdings hatten sie begonnen, lange nachdem er mit Raimondo di Sangro in Rom über die Ausstattung der Kapelle verhandelt haben musste. Das ausgeführte Fresko schien dem Auftraggeber allerdings keineswegs zu gefallen, denn in seinem Testament übertrug Raimondo seinen Erben die Aufgabe, das Deckenfresko erneuern zu

⁸⁷⁸ Die Vita hl. Berardus von Giovanni di Segni bei UGHELLI 1717–22, Bd. 1 (1717), Sp. 893–901; vgl. Ms. Brancacciana F.III.9, f. 1r.–39r. Zu S. Berardo BOESCH GAJANO 2002, S. 339–64; ZAFARANA 1966, S. 775–76; GANZER 1963, S. 67–69; FEBONIO 1678, S. 54f., 219.

⁸⁷⁹ Vgl. TOUBERT 1973, 789–933.

⁸⁸⁰ ACTA SANCTORUM, Nov. II., S. 128. Zur Translozierung der Reliquie vgl. CORSIGNANI 1738, Bd. 2, S. 670.

⁸⁸¹ Zur hl. Filippa Mareri vgl. www.enrodadira.it/santi/f/filippamareri/htm

lassen – *valendosi del miglior Pittore, che esista* – ohne jedoch die Ikonografie zu verändern.⁸⁸² Dies passt zu der Beobachtung Picones, dass dem Fresko der Cappella Sansevero vergleichbare, szenografische Deckenfresken in Neapel selten waren und sein Ursprung vielmehr in Rom, und dort bei Andrea Pozzo oder Gaulli, zu suchen sei.⁸⁸³

4.3. Zur Chronologie der Neuausstattung: Die ausführenden Künstler

Wie die Darstellung der Einzelelemente der Neuausstattung gezeigt hat, folgten diese, zumindest was das Skulpturenprogramm betrifft, offenbar einem übergeordneten Gesamtkonzept, das von unterschiedlichen Künstlern im Zeitraum zwischen 1742 und 1772 ausgeführt wurde. Das folgende Kapitel widmet sich den ausführenden Künstlern in chronologischer Reihenfolge ihrer Tätigkeit in der Cappella Sansevero und zeigt anhand der jeweiligen Künstlerbiografie mögliche Hintergründe für ihre Verpflichtung am Hof der Principi di Sansevero auf.

4.3.1. Antonio Corradini

Bereits 1742 ließ Raimondo di Sangro von dem venezianischen Bildhauer Antonio Corradini (1688 Este –1752 Neapel) die Porträtbüste seines Groß- und Ziehvaters Paolo di Sangro, dem sechsten Principe di Sansevero, für die Cappella Sansevero anfertigen. Daran anschließend erhielt Corradini vermutlich den Auftrag, ein Gesamtkonzept für die skulpturale Neuausstattung der Familienkapelle zu entwickeln, für das er insgesamt 36 *bozzetti* entwarf.⁸⁸⁴ Von diesen Modellen führte Corradini bis zu seinem Tod im Jahr 1752 nur die *Pudicizia* als Grabmal für Raimondos Mutter Cecilia Gaetani sicher aus. Die Allegorien der *Mestizia* und des *Decoro* werden seiner Hand zugeschrieben.

Das Werk Antonio Corradinis ist vor allem durch das Motiv des Schleiers bekannt, das sich wie ein roter Faden durch alle Schaffensperioden verfolgen lässt und möglicherweise auch das Interesse des Sansevero-Fürsten auf sich gezogen hatte.⁸⁸⁵ Nach einer

⁸⁸² CIOFFI 1996, S. 57.

⁸⁸³ CIOFFI 1994, S. 67.

⁸⁸⁴ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 365.

⁸⁸⁵ Zu Antonio Corradini grundlegend COGO 1996. Weitere Bibliografie (in Auswahl): TEMANZA 1963 (1738–74), S. 33; TITI 1674–1763 (1987), S. 86; MOSCHINI 1815, Bd. 1, S. 520, 661, Bd. 2, S. 54, 142, 300; BIASUZ 1929; BIASUZ 1935–36; MARIACHER 1943; MARIACHER 1947; RICCOBONI 1952; ALPARONE 1960; FACCIOLI 1964; FACCIOLI 1965; RICCOBONI 1968; SCHLEGEL 1978, S. 118–22; FITTIPALDI 1980, S. 110–12, 140–42; NAVA CELLINI 1982, S. 162–66; NAPPI 1983; VODRET ADAMO, in: DBI, Bd. 29 (1983), S. 327–32; GONZALES PALACIOS 1984, S. 28–37;

Lehre als Bildhauer im Atelier von Antonio Tarsia (1662–1739) in Venedig ist Corradini 1710 gemeinsam mit Giuseppe Toretto und Francesco Cagianca anhand von Zeichnungen der Figuren für die Kirche St. Staë erstmals nachzuweisen.⁸⁸⁶ Als *capostipite di una serie di figure velate che restarono la cifra originale del Corradini*⁸⁸⁷ kann eine 1717 entstandene, verschleierte Glaubensallegorie (Abb. 290) gelten, die schon Antonio Balestra in einem Brief an Francesco Gaburri bewunderte:

*Ancor qui a Venezia abbiamo di presente un giovane scultore chiamato Antonio Corradini, che si porta assai bene, ed ha fatto una statua d'una Fede col capo e faccia velata, che è una cosa, che ha fatto stupire tutta la città a riuscire, ed uscire con tanta grazia d'un tal impegno di far con il marmo apparire un velo trasparente, oltre la figura tuttavia graziosa, ben vestita, e ben disegnata.*⁸⁸⁸

Um 1720 führte Corradini zwei weitere verschleierte Figuren, eine *Allegorie des christlichen Glaubens* für das Monument Manin (Abb. 291) sowie die *Sara* für den Hochaltar von S. Giacomo in Udine aus.⁸⁸⁹ Gleichzeitig mit der Ausführung verschiedener Statuen für den russischen Zaren (1722) entstand zwischen 1722–1725 eine verschleierte *Glaubensallegorie* für den Dom von Este (Abb. 292).⁸⁹⁰ Nach dem Auftrag, mehrere Statuen und Schmuckvasen für den Großen Garten in Dresden anzufertigen, wurde Corradini 1733 von Karl VI. an den Wiener Hof gerufen und dort zum offiziellen Hofstatuarius ernannt.⁸⁹¹ In der Zusammenarbeit mit Fischer von Erlach in den Jahren 1733–36, u.a. bei der Ausführung des Johannes von Nepomuk-Grabmals im Prager Veitsdom, blieb Corradini jedoch *nur der perfekte Realisator der künstlerischen Invention des Architekten Fischer*⁸⁹². Nach dem Tod Karls VI. kam Corradini gemeinsam mit Giovanni Battista Piranesi im Gefolge des venezianischen Gesandten Francesco Venier nach Rom und wohnte zunächst im Palazzo Venezia.⁸⁹³ Rasch konnte er einflussreiche Förderer wie Papst Benedikt XIV. und die Barberini zu seinen Auftraggebern zählen. Im Auftrag des Papstes entwarf er neben einer Porträtbüste für die Sala Alessandrina des Palazzo della Sapienza acht Prophetenstatuen

CIOFFI 1987, S. 14–32; CATELLO 1988, ad indicem; GUERRIERO 1996, S. 57–59; BACCHI 2000, S. 726–730.

⁸⁸⁶ MOSCHINI 1815, S. 142; ROSSI 1987; vgl. MARIACHER 1947, S. 204. Zum Einfluss Giuseppe Torrettos auf das Werk Antonio Corradinis vgl. STAHL 1999.

⁸⁸⁷ MOSCHINI 1815, Bd. 2, S. 54. Dabei handelt es sich möglicherweise um die Figur, die sich heute im Louvre (Denon 10) befindet; COGO 1996, S. 170–77.

⁸⁸⁸ BALESTRA 1717, S. 101.

⁸⁸⁹ COGO 1996, S. 181–85, 204–08.

⁸⁹⁰ Zu den Figuren für den Petersburger Garten im Auftrag des Zaren vgl. GEORGI 1790; MATZULEVITSCH 1965, S. 80–85; ANDROSOV 1999, S. 225–27.

⁸⁹¹ COGO 1996, S. 290.

⁸⁹² Zum Johannes-von-Nepomuk-Grabmal SRŠEŇ 1985, S. 105–21.

⁸⁹³ CIOFFI 1994, S. 13.

für die Kuppel von St. Peter, die dort jedoch nie zur Aufstellung gelangten und lange Zeit als Werke Michelangelos angesehen wurden.⁸⁹⁴ Für die Barberini schuf er 1743 mit der *Vestalin Tuccia* (Abb. 293) eine der bekanntesten Schleierfiguren, die bereits kurz nach ihrer Anfertigung im Palazzo Barberini potentiellen Käufern zugänglich war und als direktes Vorbild für die *Pudicizia* der Cappella Sansevero gelten kann.⁸⁹⁵

Besaßen die früheren Verschleierte ein separates Tuch, das Kopf und Gesicht bedeckte, handelt es sich bei der *Vestalin Tuccia* um die erste Figur, bei der das Gewand und der Schleier aus einem Stück erscheinen. Das ursprüngliche Gewand hatte sich zu einem illusionistischen Motiv, die Ausführung des zarten Schleiers als selbst auferlegte Schwierigkeit zu einem *Capriccio* entwickelt, um die künstlerischen Fähigkeiten zu präsentieren.⁸⁹⁶ Nirgends gelang dies in so eindrucksvoller Perfektion wie bei der neapolitanischen *Pudicizia*, die das letzte Werk einer keineswegs gleichförmigen Reihe bildet, auch wenn Corradinis Figuren durch die Grundidee des Schleiers aufeinander bezogen bleiben. Das Schleiermotiv wird somit zum Kernstück einer modernen Repräsentations- und Vermarktungsstrategie, die ein Motiv als *firma parlante* der künstlerischen Selbstdarstellung nutzt und vom Künstler selbst inszeniert wurde.⁸⁹⁷ Dabei muss als ein Aspekt der künstlerischen Strategie gelten, dass Corradini selten mehrere verschleierte Figuren an einem Ort platzierte, so dass das Einzelwerk an Exklusivität gewann und stets eine beträchtliche Beachtung fand. In Neapel gab es zu Zeiten der Neuausstattung der Cappella Sansevero noch kein vergleichbares Werk, und möglicherweise reizte es den Principe di Sansevero, eine der in Rom und Norditalien vielfach bewunderten Figuren als Prestigeobjekt für seine Grabkapelle in Neapel zu erwerben.

⁸⁹⁴ Die Figuren wurden erst im 19. Jh. entdeckt und konnten anhand eines Zahlungsbelegs im Hauptbuch der Fabbrica di S. Pietro als Werke Corradinis identifiziert werden. Das Dokument bei FACCIOLI 1964: *Antonio Corradini – ricevuti scudi diciotto per otto modelli in creta di statue di profeti da porre sulla Cupola*.

⁸⁹⁵ Zum künstlerischen Status, den Corradini in Rom besaß CHRACAS, Nr. 4080 vom 21. September 1743: *Nelli scorsi giorni la maestà del Ré della Gran Britania, con i Principi Reali ... si portarono allo Studio del celebre P. Antonio Corradini, che veste l'abito Filippino, Scultore attuale della Regina d'Ungheria, e di Boemia, ad osservare...la famosa Statua rappresentante la Vergine Vestale Tucia scolpita da esso lui al naturale, con ammirabile artificio in marmo bianco, sotto di un velo dello stesso marmo, dal quale in parte chiaramente trasparisce, ed in parte decentemente nascondesi la nudità della medesima*; zit. nach MALLORY 1987, S. 164–70. Ebenfalls bei Chracas eine Notiz über den Besuch des Papstes im Atelier Corradinis: *20 maggio 1747. Sua Santità giovedì il giorno tornò all'adorazione del Sacramento a Sant'Isidoro, e nel ritorno al Quirinale portossi ad osservare un Crocifisso di finissimo marmo, eccellentemente scolpito, nell studio del Signor Antonio Corradini, nel vicolo per cui si entra nel Palazzo Barberini*; zit. nach FACCIOLI 1964, S. 307

⁸⁹⁶ Zur Betonung der selbstaufgelegten Schwierigkeit in der Bildhauerei seit Michelangelo vgl. LAVIN 1998, S. 194.

⁸⁹⁷ Zur Bedeutung des Schleiermotivs im Werk Corradinis vgl. GRUND 2008.

Dass sich der Schleier als Symbol der Trauer dabei hervorragend für eine Grabfigur eignete, mag dabei ein wesentlicher Aspekt für seinen Auftrag gewesen sein, auf den im Folgenden zurückzukommen sein wird.⁸⁹⁸

Spätestens in Rom machte Corradini die Bekanntschaft mit Raimondo di Sangro, denn in das Jahr 1742, wie bereits erwähnt, datiert der erste Auftrag für die Porträtbüste Paolo di Sangros. Wiederholt wurde die Vermutung geäußert, Künstler und Auftraggeber hätten sich aufgrund eines gemeinsamen Interesses und Engagements in der Freimaurerbewegung kennen gelernt.⁸⁹⁹ Denkbar ist jedoch auch, dass der Kontakt zwischen Auftraggeber und Künstler durch Luigi Vanvitelli hergestellt wurde, der bereits engen Kontakt zu Raimondos Vertrautem, König Karl III., pflegte und als dessen Mitarbeiter Corradini an der Ausführung des Altars des hl. Johannes in der Kirche San Rocco in Lissabon beteiligt war.

Wie lange Corradini für den Entwurf der Modelle für die skulpturale Gesamtausstattung der Cappella Sansevero benötigte, ist nicht überliefert. Raimondo selbst musste in den Jahren nach 1743 zunächst seinen Heerespflichten nachkommen und als *Colonello Comandante del Reggimento di Capitanata* nach Lucera und später nach Velletri in den Krieg ziehen, so dass er sein Ausstattungsprojekt zunächst zurückstellen musste. 1750 traf Corradini schließlich in Neapel ein, und Origlia berichtete, zumindest zu diesem Zeitpunkt habe sich die Neuausstattung der Kapelle bereits in vollem Gange befunden: *[...] avea già da più anni cominciato ad abbellir questo tempio col farne dipingere da valente pittore la volta, e cambiarne in meglio l'ordine delle cose con diversi ricchi ornamenti.*⁹⁰⁰ In Anbetracht dessen ist von einem definitiven Auftrag eines Gesamtkonzeptes noch während seines Aufenthalts in Rom auszugehen.⁹⁰¹

⁸⁹⁸ Zum Symbol des Schleiers vgl. JEREMIAS 1931; FORSTNER 1986, S. 422–24; LURKER 1988, S. 631.

⁸⁹⁹ COGO 1996, 302f. Zu Corradinis Arbeit in der Kapelle des hl. Nepomuk in Lissabon vgl. GARMS 1995, S. 113–23.

⁹⁰⁰ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 364.

⁹⁰¹ Origlia berichtete dagegen, Corradini habe sich bereits in Neapel befunden, als er mit der Neuausstattung betraut wurde: *Ma in questo stesso anno 1750, in cui avvennero tali rumori, stante ch'era giunto qui per avventura il celebre Antonio Corradini Veneziano, il quale era stato prima scultore della Gloriosa memoria di Carlo VI Imperadore, e allora si rinveniva al servizio di S.M. Imperiale Regina di Ungheria, stese altresì il Principe ampiamente le sue idee in riguardo la Chiesa Gentilizia di sua famiglia contigua al suo Palazzo [...].* ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 364. Nappi unterstützt die These, indem er darauf verweist, dass Corradini bereits 1749 einen von Gärten umgebenen Palazzo von Nicola Torre anmietete und zu diesem Zweck eine Bürgschaft Don Geronimo Moranos in Anspruch nahm, der laut Zahlungsbelegen im darauffolgenden Jahr als Auftraggeber einer Büste Filippo Cotas zur Aufstellung in der Kirche S. Nicola in Andria an der Ostküste Apuliens zwischen Foggia und Bari erschien; vgl. PASCULLI FERRARA 1984, S. 148.

Belege über Zahlungen an Antonio Corradini sucht man unter den Dokumenten des Bankarchivs vergebens. Nappi geht daher davon aus, dass Corradini durch freie Kost und Logis im Palast der Di Sangro für sein Engagement entlohnt wurde.⁹⁰² Ob die *invenzione* der Neuausstattung von Corradini stammte und inwieweit der Auftraggeber Raimondo di Sangro an der Konzeption des Programms beteiligt war, ist in der Vergangenheit stets mit unterschiedlichem Ergebnis diskutiert worden. Die Tatsache, dass Raimondo in der Kapelle als Autor der Inschriften auf den Sockeln der Grabfiguren auftritt, lassen die Vermutung zu, dass er mit seinem Intellekt und seiner Experimentierfreudigkeit an einer gemeinsamen Erarbeitung des Konzepts beteiligt war. Corradini selbst starb bereits zwei Jahre nach seiner Ankunft im Jahr 1752 in Neapel und musste die Ausführung seiner Modelle nachfolgenden Künstlern überlassen.⁹⁰³

4.3.2. Francesco Maria Russo

Noch vor der Ankunft Corradinis in Neapel signierte Francesco Maria Russo im Jahr 1749 das Deckenfresko mit der Paradiesesdarstellung sowie zehn Jahre später das Grabmal Raimondo di Sangros.⁹⁰⁴ Damit schuf Russo zwar zwei Kernstücke der Neuausstattung, ist jedoch für weitere Arbeiten in der Kapelle nicht dokumentiert. Bis heute hat die Identität des weitgehend unbekanntenen Francesco Maria Russo zahlreiche Fragen aufgeworfen.⁹⁰⁵

Möglicherweise handelt es sich bei Francesco Russo um den Maler, der auf illusionistische und szenografische Malerei spezialisiert war und 1733 einen Festapparat zur Geburt der österreichischen Königstochter Elisabetta Cristina entwarf.⁹⁰⁶ Ein Künstler gleichen Namens ist 1743 und 1744 für die Dekoration der Bibliothek des Principe di Tarsia Spinelli – *per tutta la pittura tanto di Adornamenti quanto di figure e lumeggiatura d'oro romano* – in dessen Palast auf dem Montesanto dokumentiert.⁹⁰⁷ Catello brachte dagegen

⁹⁰² Freundlicher Hinweis von Eduardo Nappi im März 2000.

⁹⁰³ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 365.

⁹⁰⁴ Signatur über dem Grabmal des Cecco di Sangro: *Franciscus M. Russo 1749*.

⁹⁰⁵ Häufig kam es dabei in der Vergangenheit zu einer Verwechslung mit dem weitaus bekannteren Nicola Maria Rossi (1690–1758); vgl. COLONNA DI STIGLIANO 1895, S. 117. Zu Francesco Maria Russo (auch Rossi) CECI 1935, S. 231; DEB, Bd. 10 (1975), S. 77; CELANO 1692, Bd. 3, S. 444; ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 364; RIZZO 1979, Dok. 28, 34; RIZZO 1997, Dok. 335, 354.

⁹⁰⁶ MANCINI 1979, S. 304, Abb. S. 308 g).

⁹⁰⁷ RIZZO 1997, S. 97, Dok. 293. Neben den Fresken der Bibliothek schuf Russo im Palast des Fürsten einige Schmuckrahmen; RIZZO 1997, S. 104, Dok. 334. Zum Bau des Palastes Tarsia di Spinelli unter der Leitung von Domenico Antonio Vaccaro BLUNT 1980, S. 119f.; PISANI 1996, S. 148–211. Darüber hinaus wird das Deckenfresko der Corpus Domini-Kirche in Gragnano von ihm signiert und datiert; vgl. DEB 19, Bd. 10 (1975), S. 77.

zwei Zahlungsdokumente mit Russo in Verbindung, die eine Beschäftigung des Künstlers im Auftrag Raimondo di Sangros in den Jahren 1744 und 1765 nahelegen: 1744 wurden Nicola und Francesco Rossi für die Freskierung der Antisakristei der Cappella del Tesoro *secondo l'ordine ne han ricevuto dal Sig. Principe di Sansevero* bezahlt.⁹⁰⁸ 1765 entlohnte Giuseppe Mirelli, Principe di Teora, Francesco Russo *come pittore guazzista di casa del principe di Sansevero*.⁹⁰⁹ Aus der Zusammenarbeit Nicola und Francesco Rossis folgt Cioffi, es könne sich hier um zwei der fünf Söhne des neapolitanischen Malers Cristoforo Rossi gehandelt haben, der seit 1737 an der Dekoration des neu erbauten Teatro San Carlo gemeinsam mit Pietro Righini beteiligt war.⁹¹⁰ Beinahe sämtliche Thesen, die bislang zur Identifizierung des Autors der Sansevero-Fresken angeführt wurden, können jedoch den Vorwurf, einer Verwechslung Francesco Maria Russos mit dem weitaus bekannteren Maler Nicola Maria Rossi aufgesessen zu sein, nicht überzeugend entkräften. So müssen das Fresko und das Grabmal der Cappella Sansevero als die bislang einzigen, sicher dokumentierbaren Werke dieses Künstlers angesehen werden.

4.3.3. Giuseppe Sanmartino

Vermutlich noch zu Lebzeiten Corradinis wurde der junge Giuseppe Sanmartino (Neapel 1720 – 1793) mit dem Auftrag bedacht, die Figur des verschleierte Christus nach einem Modell Corradinis anzufertigen, die er 1753 signierte.⁹¹¹ Zu diesem Zeitpunkt war Sanmartino bereits mit der Ausführung von Historienreliefs für den Eingang des Palazzo Sansevero im Dienst Raimondo di Sangros tätig.

Seine Ausbildung absolvierte Sanmartino wahrscheinlich in der Werkstatt Matteo Bottiglieris, dessen Figur des toten Christus im Capuaner Dom (1724) für Sanmartinos Interpretation der Christusfigur in der Cappella Sansevero durchaus vorbildhaft gewesen sein könnte (Abb. 294). Als Mitarbeiter war Sanmartino in der Folgezeit an der Ausstattung der Cappella Lembo im Dom von Salerno und der Apsis von S. Giuseppe dei Ruffo in Neapel sowie bis 1747 in der Kathedrale von Monopoli an der Seite Giovanni Cimafontes beteiligt.⁹¹² Das Interesse des Principe di Sansevero, den noch jungen Bildhauer für die Neuausstattung des Palastes und der Kapelle in Neapel zu engagieren,

⁹⁰⁸ CATELLO 1977, S. 413f.

⁹⁰⁹ NAPPI 1975, S. 47.

⁹¹⁰ CIOFFI 1994, S. 66. Zur Dekoration des Teatro S. Carlo MANCINI 1979, S. 305.

⁹¹¹ Zu Giuseppe Sanmartino CATELLO 2004; vgl. ThB, Bd. 29 (1935), S. 410f; FITTIPALDI 1980, S. 136–49; BORRELLI 1970, S. 230–36; FERRARI 1996, S. 756f.

⁹¹² CATELLO 2004, 21ff.

rührte möglicherweise daher, dass Sanmartino bereits 1744 im Auftrag Marianna di Sangros, Duchessa di Casacalenda und Cousine Raimondos, für die Kirche S. Maria Maggiore in Casacalenda (Molise) ein Relief mit der Darstellung eines toten Christus angefertigt hatte (Abb. 295). Erst nach dem Engagement am Hof der Sansevero begann jedoch Sanmartinos rasanter Aufstieg in die erste Riege der neapolitanischen Bildhauer mit Aufträgen in der Certosa di S. Martino (1757), für das Foro Carolino (1763–4) sowie für die Fassade der Gerolomini-Kirche (1775–76).⁹¹³

4.3.4. Francesco Queirolo

Offizieller Nachfolger als Leiter des *cantiere* in der Cappella Sansevero nach dem Tod Corradinis wurde jedoch nicht Sanmartino, sondern der Genuese Francesco Queirolo, der zwischen 1753–1760 den Großteil des von Corradini hinterlassenen Skulpturenprogramms anfertigte.⁹¹⁴ Von ihm stammen die Allegorien des *Disinganno*, der *Sincerità*, *Liberalità* und *Educazione*, weiterhin die beiden knienden Figuren der hl. Rosalia und des hl. Oderisius sowie die insgesamt sechs Stuckmedaillons mit Kardinalsporträts aus der frühen Familiengeschichte, die sich über den Kapellenbögen befinden. Zwei weitere Gruppen, die Allegorie des *Amor divino* und dem Monument für Giovan Francesco di Sangro V., werden ebenso Queirolo zugeschrieben.

Francesco Queirolo (1704 Genua – 1762 Neapel) absolvierte zunächst eine Lehre bei Bernardo Schiaffino in Genua, bevor er seit 1734 in Rom nachweisbar ist.⁹¹⁵ Sein erstes dokumentiertes Werk ist die Büste Clemens XII. der Florentiner Galleria Corsini. In Rom trat Queirolo in die Werkstatt Giuseppe Rusconis ein, dessen Gehilfe er bei der Ausführung der Figur des hl. Ignazius von Loyola für die Vierung von S. Peter war.⁹¹⁶ Im Folgenden arbeitete Queirolo mit namhaften Architekten wie Alessandro Galilei, Nicola Salvi oder Ferdinando Fuga zusammen und produzierte zahlreiche dekorative Skulpturen für deren Projekte, z.B. die Statue des hl. Filippo Benizi für die Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini (1734–35), die Allegorie des Herbstes für die Fontana di Trevi (1735) im

⁹¹³ Zu seinen Figuren für die Kapellen der Himmelfahrt und des hl. Martin vgl. R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973. Zuletzt verlegte sich Sanmartino zunehmend auf das Kunstgewerbe und schuf eine Reihe von Silber- und Krippenfiguren; CATELLO 2004, S. 163–73.

⁹¹⁴ NAPPI 1975, S. 37, Dok. 120.

⁹¹⁵ Zu Francesco Queirolo SIGNE JONES 1996, S. 808; vgl. TITI 1763, S. 250, 343, 353; SOPRANI/RATTI 1769, Bd. 2 (1769), S. 305–9; SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2 (1788), S. 36f.; BRINCKMANN 1932, Bd. 2, S. 380f.; LABÒ 1933, S. 504; RICCOBONI 1942, S. 306f.; *Civiltà Settecento*, Bd. 1, 30, Bd. 2, S. 41, 86, 93; NAVA CELLINI 1982b, S. 150f. und 261.

⁹¹⁶ SOPRANI/RATTI 1769, Bd. 2, S. 306.

Auftrag Benedikts XIV. und die Figur des hl. Carlo Borromeo für S. Maria Maggiore (1742–43). Um 1740 muss Queirolo die Bekanntschaft Antonio Corradinis gemacht haben, als dieser bereits mit der Ausführung der *Vestalin Tuccia* für die Barberini beschäftigt war: *Trovandosi di qué giorni in Roma il Corradini ad eseguirvi non so qual opera per la casa Barberina, con esso andò a stare il Queiroli, che, scortato da sì eccellente Artefice, vie più s'affinò nella delicata maniera di lavorare in marmo.*⁹¹⁷ Da in diesem Zeitraum auch bereits der Auftrag Raimondo di Sangros an Corradini erfolgt sein dürfte, ist zu vermuten, dass Raimondo bei Aufhalten in Corradinis römischer Werkstatt auch bereits Queirolo kennen lernte. Queirolo scheint sich in der Folgezeit aktiv, wenn auch zunächst erfolglos, um einen Mäzen in Neapel bemüht zu haben, denn 1745 machte er dem spanischen König eine Davidsstatue zum Geschenk, die aufgrund ihrer besonders filigranen Dekoration hoch gelobt wurde.⁹¹⁸ Nach dem Tod Corradinis im Jahr 1752 schließlich engagierte ihn Raimondo als dessen Nachfolger für die Arbeiten in der Cappella Sansevero, *avendo inteso da molte persone il grido e la fama acquistatasi da esso Signor Cavaliere Francesco nella professione della Scoltura in marmo, le sue opere e Statue fatte ed esistenti nell'alma città di Roma, e delle altre inviate altrove di tutta la perfezione e bellezza, e per avere specialmente osservata la statua rappresentante un Davide regalato anni dietro a S. M. Siciliana nostro Signore, la quale statua fu da tutti grandemente applaudita.*⁹¹⁹ Queirolos letzte römische Werke vor seinem Umzug nach Neapel sind die beiden Grabmäler der Livia Grillo (1749) und der Maria Teresa von Avellana (1752) für S. Andrea delle Fratte (Abb. 296).

Dem Vertrag zwischen Raimondo di Sangro und Francesco Queirolo ist zu entnehmen, dass Queirolo als *Soprintendente* sämtlicher Arbeiten in der Kapelle sowie als Bildhauer für die Ausführung von Statuen nach bereits vorhandenen Modellen verpflichtet wurde, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um die 36 von Corradini hinterlassenen Tonmodelle handelte:

[...] esso Signor Cavaliere Francesco promette, e si obbliga di fare tutte le statue di Santa Maria della Pietà, ovvero altrove a beneficio di esso Signor Principe, secondo il suo beneficio, volere, e piacimento; e tutt'altro ancora, in cui esso Signor Principe stimerà abile e capace l'opera ed industria del medesimo; ed altresì fare esso Signor Cavaliere Francesco ogn'altra cosa spettante, e pertinente l'officio, e cura d'Architetto, e di soprintendere a tutti gli lavori, che si faranno da altri qualsivogliano artefici in detta Chiesa, o altrove come sopra a beneplacito di detto Signor Principe. Dalle quali fatiche, e cariche promette esso Signor Cavaliere Francesco, e si obbliga non desistere, né cessare giammai a qualunque caso o causa, e non altrimenti né d'altro modo, con dovere bensì esso Signor Cavaliere Francesco travagliare e fare di sua propria mano l'opera di scultura in

⁹¹⁷ SOPRANI/RATTI 1769, Bd. 2, S. 306.

⁹¹⁸ SOPRANI/RATTI 1769, Bd. 2, S. 307.

⁹¹⁹ ASN, Pandetta nuovissima, Vol. V, 1270–36635, *Contratto tra Raimondo di Sangro e Francesco Queirolo*; zit. nach CIOFFI 1994 (1987), S. 32ff.

*marmo, cioè Statue, ed altro necessario per perfettamenteamente compire gli altari, e Pilastrì, di detta Chiesa secondo gli modelli fatti e da farsi a tutto piacimento, genio e gusto d'esso Signor Principe.*⁹²⁰

Im Gegensatz zu Corradini, der während seiner Anstellung in der Cappella Sansevero freie Kost und Logis in dem *ampio palazzo* genoss, bewohnte Queirolo *due camere cucina e loggia e tre intersuoli* im Palast seines Auftraggebers. Möglicherweise zeichnet sich bereits die unterschiedliche Wertschätzung ab, die beide Künstler in Neapel genossen.⁹²¹

Ratti lieferte einen Bericht Ansaldo da Pescias, einem Freund des Autors, der die Werkstatt Queirolos in Neapel besucht haben will. Dieser erzählte ihm, er habe dort die Figur der hl. *Rosalia* und des hl. *Turibio* (sic!), Bischof von Asturien, sowie *vari gruppi simbolici* gesehen, unter diesen die Allegorien des Ehejochs und der Erziehung.⁹²² Ergänzend publizierte Origlia eine Liste von Kunstwerken, die Queirolo im Jahr 1754 bereits ausgeführt hatte:

*[...] sei medaglioni rappresentanti sei cardinali della famiglia del Principe con due puttini ciascuno, che li sostengono; e oltre un mausoleo colla figura di grandezza al naturale della Sincerità, su cui di presente travaglia; e con tre immagini parimente della stessa grandezza, la prima di cui rappresenta l'Educazione del Figliuoli, la seconda la Liberalità, e la terza finalmente il Disinganno delle cose mondane.*⁹²³

Aus dem Vertrag und den beiden „Augenzeugenberichten“ ergibt sich damit folgendes Ergebnis: Queirolo arbeitete seit 1752 als Bildhauer und Direktor der gesamten Ausstattungsarbeiten in der Cappella Sansevero. Von seiner Hand stammen die allegorischen Figuren des *Disinganno*, der *Sincerità*, der *Liberalità* und der *Educazione*, die bereits vor 1754 nach vorhandenen Modellen ausgeführt wurden. Ebenfalls in den ersten beiden Jahren seines Engagements entstanden sechs Medaillons mit Kardinalsporträts. Später folgten die beiden Figuren der hl. *Rosalia* und des hl. *Oderisius*. Die Allegorie des Ehejochs trägt die Signatur Paolo Persicos und wird deshalb nicht, wie Ansaldo da Pescia berichtet hatte, von Queirolo vollendet worden sein. Zwei weitere Gruppen, die Allegorie der göttlichen Liebe und das Grabmal für Gianfrancesco di Sangro, sind zwar in die Jahre zu datieren, als Queirolo in der Kapelle tätig war, bislang jedoch nicht als eigenhändige Werke identifiziert worden.

1758 wurde Queirolo von Raimondo di Sangro entlassen, da er mit der Ausführung der verbleibenden Skulpturen wiederholt in Verzug geraten war. Raimondo, dessen finanzielle Situation sich inzwischen drastisch verschlechtert hatte, stellte die Lohnzah-

⁹²⁰ CIOFFI 1994, S. 34.

⁹²¹ NAPPI 1975, S. 12.

⁹²² SOPRANI/RATTI 1769, Bd. 2, S. 308.

⁹²³ ORIGLIA 1753–54, Bd. 2 (1754), S. 366.

lungen an Queirolo ein und forderte die dem Künstler offenbar zuvor ausgehändigten Skulpturenmodelle in Wachs und Terrakotta zurück, u.a. für das Altarrelief, für die Figur des Amor und die Allegorie Selbstbeherrschung sowie für das Grabmal des Cecco di Sangro über dem Haupteingang, um die Gesamtausstattung zu einem späteren Zeitpunkt fortsetzen zu können.⁹²⁴

4.3.5. Francesco Celebrano

Zwischen 1760–64 scheinen die Arbeiten in der Kapelle ausgesetzt worden zu sein, vermutlich ausgelöst durch eine finanzielle Krise, in die Raimondo abermals durch korrupte Verwalter, durch die teuren Umbauarbeiten am Palast und in der Kapelle sowie durch kostspielige Forschungen geraten war. Eine 1760 bereits gezahlte Mitgift von Fabrizio Mattia Pignatelli, Principe di Noja und Duca di Monteleone, dessen Tochter Margherita Raimondos Sohn Vincenzo versprochen war, musste Raimondo zurückzahlen, als die Hochzeit wenig später nicht zustande kam. Die Hochzeit des Sohnes mit Maria Gaetana Mirelli, der Tochter des Principe di Teora, löste schließlich die prekäre Situation auf, und die Projekte des Fürsten konnten weiter verfolgt werden. Ab 1764 setzte der Neapolitaner Francesco Celebrano die Ausführung der verbleibenden Figuren fort und schuf die Allegorie der Selbstbeherrschung, das Grabmal des Cecco di Sangro sowie das monumentale Beweinungsrelief für den Hochaltar.⁹²⁵ Ebenso wie Sanmartino arbeitete Celebrano nicht nur in der Kapelle, sondern war auch an der Renovierung des Familienpalastes beteiligt, in dem er mehrere Räume u.a. mit Allegorien der vier Jahreszeiten (Abb. 298, 299) versah, die zu seinen bekanntesten gemalten Werken gehören.⁹²⁶

⁹²⁴ *Restituzioni, che deve fare il Cavaliere Francesco Queirolo al Principe di S. Severo*, zit. nach PICONE 1959, S. 44.

⁹²⁵ BORRELLI 1970, S. 192. Nach Celano war Celebrano auch für die Verlegung des Fußbodens mit einem Mosaik aus konzentrischen Quadraten und Hakenkreuzmäandern in verschiedenfarbigem, weißem und schwarzem Marmor, nach dem Entwurf Raimondo di Sangros verantwortlich gewesen. Eine dokumentarische Bestätigung hat diese Zuschreibung jedoch bislang nicht gefunden; vgl. DE SANGRO 1991, S. 150. Später wurde der Boden durch Terracotta-Fliesen ersetzt, die von einem Umrissband aus gelber Majolika gerahmt waren und im unteren Drittel das Familienwappen mit dem Motto „UNICUM MILITIAE FULMEN“ in den Farben der Herzöge von Burgund aufwiesen. Gleichfalls wurde Celebrano wiederholt als Autor der beiden Engelsgruppen mit Weihwasserbecken benannt, doch spricht ihre inschriftlich genannte Datierung – 1752 und 1756 – gegen diese Zuschreibung, waren zu diesem Zeitpunkt doch Corradini bzw. Queirolo als leitende Künstler in der Kapelle beschäftigt; DE SANGRO 1991, S. 248.

⁹²⁶ PACELLI 1972, S. 262ff.; SPINOSA 1987, Nr. 65.

Francesco Celebrano (Neapel 1729 – 1814) war der erste neapolitanische Künstler, den Raimondo für die Gesamtleitung der Arbeiten in der Kapelle nach dem Venezianer Corradini und dem Genuesen Queirolo engagierte.⁹²⁷ Celebrano absolvierte zunächst eine Ausbildung in der *Accademia* Francesco Solimenas, bevor er sich neben der Malerei zunehmend der Skulptur widmete, dies mit großer Wahrscheinlichkeit gemeinsam mit Sanmartino in der Werkstatt Matteo und Felice Bottiglieris.⁹²⁸ Sein erstes dokumentiertes Werk ist ein Altarbild für S. Domenico in Aversa (1753), auf das eine Tafel für die Sakristei des Domes von Amalfi, sechs Lünetten mit Episoden aus dem Leben Christi für S. Andrea in Nocera Inferiore sowie einzelne Aufträge für die Jesuiten in Neapel folgten.⁹²⁹ Gleichzeitig verschaffte er sich schnell eine Reputation als Bildhauer, wurde er doch 1757 ausgewählt, einen Entwurf für ein geplantes Reiterstandbild Karls von Bourbon anzufertigen, das auf der heutigen Piazza Dante als Teil von Vanvitellis Gesamtkonzeption aufgestellt werden sollte.⁹³⁰

Seine Fähigkeiten als Maler – *il miglior pennello del tempo* – und gleichzeitig Bildhauer mögen ihn für die Arbeit am Hof der Sansevero besonders qualifiziert haben. Dabei sah sein Arbeitsvertrag im Gegensatz zu dem Queirolos offensichtlich keine exklusive Tätigkeit für den Fürsten vor, denn Raimondo selbst vermittelte ihm in seiner Funktion als Adelsvertreter des *Seggio di Nilo* den Auftrag, eine Figur des hl. Januarius für den Ponte della Maddalena anzufertigen.⁹³¹ Nach dem Auftrag im Dienste Raimondo di Sangros verlegte sich Celebrano zunehmend auf die Gestaltung von Krippenfiguren, die zu den *wertvollsten Kreationen dieses künstlerischen Bereichs im 18. Jh.* gehören und ihm schließlich ab 1772 den Posten des *Direttore dei modellatori und pittori der Real Accademia della Porcellana* verschafften.⁹³²

⁹²⁷ Zu Francesco Celebrano CATELLO 2004; vgl. MORELLI (1822); CATELLO 1969; ROTILI 1979, S. 358–61; *Civiltà Settecento* 1980, Bd. 1, S. 74, 109, 140, 144, 145, 290, 300, 404; Bd. 2, 41–43, 78, 111, 141, 259, 267, 297; DE SANGRO 1991, S. 248; DAPRÀ 1997b, 480f.

⁹²⁸ NAPOLI SIGNORELLI 1810/11, Bd. 7 (1811), S. 260.

⁹²⁹ Zu Celebranos malerischen Werken: PACELLI 1971, S. 259–69; PACELLI 1984, S. 503–19; SPINOSA 1987, S. 88–93; SPINOSA 1993, Bd. 1, S. 30, 79, 125, Bd. 2, S. 21, 32, 36f., 49, 53, 88–96, 144, 156, 391f.; PINTO 1997, S. 251f.; PINTO 1998, S. 402–7.

⁹³⁰ Zu Vanvitellis Gesamtkonzept der Piazza Dante vgl. NAPPI 1969 und D'ONOFRI 1789. Vanvitelli wählte schließlich das Modell Giuseppe Canarts aus, das jedoch nicht vom König gebilligt wurde. 1762 führte Tommaso Solari die heutige Figur aus; CATELLO 2004, S. 23.

⁹³¹ Zur Figur auf dem Ponte della Maddalena; CATELLO 1969, S. 62.

⁹³² MINIERI RICCIO 1880; CAROLA PERROTTI 1978, ad Indicem.

4.3.6. Paolo Persico

Den Abschluss der Neuausstattung übernahm schließlich ab 1766 der Sorrentiner Bildhauer Paolo Persico, der die Allegorie der ehelichen Liebe, die beiden Engel zu Seiten des Altars sowie die Engelsglorie ausführte, die den Rahmen für das ursprüngliche Altarbild über dem neuen Altar bildete.⁹³³ Bereits im Todesjahr Corradinis ist der aus Sorrent stammende Paolo Persico (1729 Sorrent – 1780 Neapel) gleichzeitig mit Francesco Queirolo in der Cappella Sansevero nachzuweisen. So zumindest ist es den Akten des späteren Prozesses, den der Auftraggeber Raimondo gegen Queirolo führte, zu entnehmen. Persico trat vor Gericht als Zeuge zu Gunsten seines Auftraggebers auf und erinnerte sich, *ch'esso Principe si convenne coll'artista Queirolo di compirsi di tutto punto l'opera di detta cappella fra lo spazio di anni sei*.⁹³⁴ In den ersten Jahren seiner Tätigkeit für die Sansevero arbeitete Persico jedoch nur als Mitarbeiter Queirolos.⁹³⁵

In den Jahren 1760–1764, als die Arbeiten in der Kapelle anscheinend ausgesetzt wurden, ist Persico zusammen mit Giuseppe Sanmartino, Francesco Pagano und Gaetano Salmone unter den Bildhauern aufgeführt, die die insgesamt vierzehn Statuen für die Balustrade von Vanvitellis Forum Carolinum an der heutigen Piazza Dante anfertigten.⁹³⁶ Um das Jahr 1769 verließ Persico den Hof der Principi di Sansevero und war in den 1770er Jahren in verschiedenen neapolitanischen Kirchen, z. B. in S. Maria del Carmine (1770), in Spirito Santo (1773) und in S. Nicola alla Carità (1775) beschäftigt. 1772 wurde er von Luigi Vanvitelli zum Dozenten der Bildhauerei an der *Accademia di Belle Arti* vorgeschlagen.⁹³⁷ In Vanvitelli fand Persico offenbar einen wohlwollenden Förderer, denn dessen Vermittlung war zu verdanken, dass Persico ab 1776 am plastischen Schmuck der Reggia di Caserta sowie an den Brunnenanlagen im angrenzenden Park mitarbeitete (Abb. 297).⁹³⁸

Trotz der Vielzahl der Künstler, die an dem Projekt der Neuausstattung mit unterschiedlichem künstlerischen Hintergrund beteiligt waren, hinterlässt diese dennoch einen homogenen Eindruck, was vor allem auf die Gesamtkonzeption Antonio Corradinis zurückzuführen ist, der sich die Künstler offenbar unterzuordnen hatten. Fast alle Künstler wurden vertraglich zur ausschließlichen Tätigkeit für den Principe di Sansevero

⁹³³ Zu Paolo Persico vgl. NAPOLI SIGNORELLI 1810/11, Bd. 7 (1811), S. 249; CECI 1932, S. 445; NAPPI 1975, S. 16, Nr. 48–51, 53–55, 56; CAUSA PICONE 1990, S. 72, 91.

⁹³⁴ ASN, *Atti civili ed istanza del maestro D. Francesco Queirolo contro Raimondo di Sangro*, Pandetta Nuovissima, V, 1270–36635; zit. nach CIOFFI 1994, S. 46.

⁹³⁵ CIOFFI 1994, S. 46.

⁹³⁶ FITTIPALDI 1980, S. 220.

⁹³⁷ BORRELLI 1970, S. 226.

⁹³⁸ Zu Persicos Arbeiten in Caserta vgl. CHIERICI 1937, S. 25, 46, 96.

verpflichtet, was dem einheitlichen Ergebnis ihrer Arbeit förderlich gewesen sein dürfte.⁹³⁹ Dabei trat die individuelle Bedeutung der einzelnen Künstler und Kunstwerke zu Gunsten des Gesamtprogramms zurück, das wiederum verschiedenen Strategien verpflichtet gewesen zu sein scheint, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

5. Die Themen der Ausstattung

Hat die Forschung den Fokus bislang beinahe ausschließlich auf die Deutung des Allegorienkanons gelegt und dabei eine Verbindung zur freimaurerischen Mitgliedschaft des Auftraggebers hergestellt, so ist, auch wenn dieser in seiner Konzentration und Virtuosität seinesgleichen sucht, stets außer Acht gelassen worden, dass die Ausstattung des 18. Jh. weitaus vielschichtiger gestaltet ist und durchaus auf traditionelle Ausstattungskonzepte in Grabkapellen zurückgreift. Im folgenden Kapitel werden die Strategien der Repräsentation im Einzelnen erläutert.

5.1. Die Abbildung und Nobilitierung der Genealogie

Anders als in den meisten Familienkapellen selektiert die Ausstattung der Cappella Sansevero nicht einzelne, herausragende Persönlichkeiten und ehrt diese mit einem Grabmonument, sondern erhebt den Anspruch, eine lückenlose Ahnenreihe der Principi di Sansevero vom Stifter der Kapelle und ersten Fürsten bis zum Auftraggeber der Neuausstattung, dem siebten Principe di Sansevero samt deren Ehefrauen abzubilden. Diese Ausstattungsstrategie, die die Verherrlichung der Familientradition und Abbildung einer gesamten Dynastie zum Ziel hatte, wurde bereits durch die Grabfiguren des 17. Jh. begonnen und durch Raimondo di Sangro im 18. Jh. fortgeführt und komplettiert. Dabei wurde der Vervollständigung der Ahnenreihe im 18. Jh. offenbar eine höhere Priorität eingeräumt, so dass auch die einstige Schmähung des dritten Principe di Sansevero durch das Errichten eines Grabmonuments aufgehoben wurde. Anders als beispielsweise in der

⁹³⁹ CAUSA PICONE 1990, S. 15: *Al Corradini fanno seguito il genovese Francesco Queirolo e i napoletani Giuseppe Sanmartino, Francesco Maria Russo, Francesco Celebrano, Carlo Amalfi e Paolo Persico, quasi tutti al soldo del principe e legati alla clausola di non lavorare per altri. Questa continuità serve a spiegare il tono unitario, omogeneo e financo seriale die vari gruppi.* So hatte beispielsweise Queirolo einen Vertrag mit dem Fürsten unterschrieben, in dem er sich verpflichtete, [...] *travagliare e fare di sua propria mano l'opera di scultura in marmo [...] secondo i modelli fatti e da farsi a tutto piacimento genio e gusto d'esso Principe, di non poter per nessun'altra persona, e collo stretto legame di non potersi licenziare, privandolo della propria sua libertà;* CAUSA PICONE 1990, S. 22.

Cappella Brancaccio, in der weibliche Familienmitglieder vollständig von der öffentlichen Repräsentation in der Kapelle ausgeschlossen waren, wurden im 18. Jh. auch die Fürstinnen jeweils mit einer allegorischen Grabfigur verewigt. Diese Praxis war jedoch grundsätzlich in Neapel seit dem 16. Jh. keine Seltenheit mehr, eröffnete sich doch damit die Möglichkeit, den eigenen Stammbaum mit prestigeträchtigen Namen jener alter Adelsfamilien, aus denen die jeweilige Dame stammte, zu schmücken und das Prestige der eigenen Familie zu mehren.⁹⁴⁰ Dieser Faktor mag besonders für die Di Sangro, deren Aufstieg in die höchste neapolitanische Aristokratie, mehr als bei den Pignatelli oder den Brancaccio, über prestigeträchtige Heiratsallianzen erfolgte, wesentlich für die Repräsentation der Familie gewesen sein. So liest man in den Inschriften, die die Sockel der Allegorien zieren, fast sämtlich Namen der ältesten und mächtigsten Adelsfamilien wie Loffredo, Di Capua, Caracciolo, Gonzaga, Della Tolfa, Carafa, Pignatelli und del Tufo. Neben der Hervorhebung der „männlichen“ Tugenden eines mutigen und starken Feldherren durch die Porträtstatuen der Fürsten, boten die Allegorien für die Fürstinnen die Möglichkeit, diesen eine Reihe von „weiblichen“ Tugenden wie Liebe, Freigiebigkeit und Ehrlichkeit zur Seite zu stellen und somit ein breiteres Panorama familiärer Vorzüge aufzuzeigen.

Doch beschränkt sich die Abbildung der Genealogie keineswegs nur auf die weltlichen Karrieren der Familie, sondern bemüht sich daneben auch um die Erweiterung der Familientradition um kirchliche Würdenträger. Die Schwierigkeit bestand dabei darin, dass die Familie seit der Verleihung des Fürstentitels außer Alessandro di Sangro, dessen Büste zur Linken des Hauptaltars errichtet wurde, kaum nennenswerte Karrieren im Klerus hervorgebracht hatte. Man musste ins 11. bis 14. Jh. zurückgehen, um auf die insgesamt sechs Würdenträger zu stoßen, die in den Stuckmedaillons über den Kapellenbögen verewigt sind. Dennoch übernimmt die Reihe der Kardinalsmedaillons in der Cappella Sansevero eine vergleichbare Funktion wie die Doppelporträts der Brancaccio-Kardinäle in S. Angelo a Nilo. Auch hier dient die Auflistung der Kardinäle der Manifestierung einer langen und ruhmreichen Tradition an der römischen Kurie, um einerseits die Verbundenheit mit Rom zu demonstrieren – und dies musste für die Di Sangro besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jh. erwünscht sein, als die Familie mit dem Papst in Konflikt stand – und sich andererseits in Neapel von den immer zahlreicher werdenden Familien des neuen Adels abzusetzen. Die Betonung der familiären Frömmigkeit wird in der Ausstattung der Cappella Sansevero dadurch gesteigert, dass man mit der hl. Rosalia und dem hl. Oderisius in den jeweiligen Seitenkapellen und ihren Porträts sowie

⁹⁴⁰ Vgl. S. 153, Anm. 508.

die weiterer vier Heiliger im Deckenfresko insgesamt sechs Heilige als Stammväter und – mütter der Familie ausgab.

Dass man sich durch die Länge und Tradition des Stammbaums von den Emporkömmlingen abzusetzen versuchte und Genealogien häufig nur konstruiert wurden, haben die Brancaccio durch die Integration der hl. Candida in ihren Stammbaum beispielhaft bewiesen. Durchaus vergleichbar ist die Strategie der Di Sangro, die ebenfalls weitgehend undokumentierte Heilige ihrem Stammbaum zurechnen und damit dem traditionellen Phänomen folgen, das in Neapel im 16. und 17. Jh. dazu diente, die eigene Familie aus der durch die freigiebige Titelvergabe des spanischen Königs stetig zunehmenden Aristokratie herauszuheben. Dass dabei in der Cappella Sansevero zahlreiche Dopplungen auftreten – so wird der hl. Oderisius sowohl in der Seitenkapelle, in den Porträtmedaillons als auch als freskiertes Porträt präsentiert – verdeutlicht, dass die Familie kaum aus einem hinreichenden Fundus an bedeutenden Ahnen schöpfen konnte, sondern vielmehr eine bewusste Häufung anstrebte.

Die Ausstattung der Cappella Sansevero als „*Walballa*“⁹⁴¹ der Familie di Sangro verfolgt damit eine der Brancaccio-Kapelle vergleichbare Strategie, bei der es, im Gegensatz zur Cappella Pignatelli, die nur zwei einzelne herausragende Familienmitglieder repräsentiert, um eine möglichst auf Quantität angelegte Demonstration der Familientradition geht, die sowohl kirchliche als auch weltliche Karrieren, wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung in den beiden Kapellen, darstellt. Auch in der Cappella Sansevero wird zur Manifestierung der Tradition die Ausstattungsstrategie des 17. Jh. im 18. Jh. fortgeschrieben, und die frühen Ausstattungsstücke werden so in die Neuausstattung integriert, dass, ähnlich wie in der Cappella Pignatelli, ein homogener Eindruck entsteht. Dabei wurde z.B. das ursprüngliche Pietà-Altarbild in einem Stuckrahmen über dem neuen Altarrelief konserviert und zeitgemäß präsentiert. Vereinzelt greift man ikonografische Motive früherer Ausstattungsstücke in der skulpturalen Ausstattung des 18. Jh. auf, wenn z.B. die römische Militärkleidung am Grabmal des Paolo di Sangro in der Bekleidung des Kriegers bei der Allegorie der Selbstbeherrschung wiederkehrt.

5.2. Die Szenen der Heilsgeschichte

Neben der repräsentativen Abbildung der Familientradition wird die liturgische Funktion als Grablege der Familie im Rahmen der Kapellenausstattung betont, indem der in den dort abgehaltenen Begräbnismessen stets immanente Diskurs von Tod und erhoffter

⁹⁴¹ WITTKOWER 1958, S. 398.

Erlösung anhand verschiedener Szenen der Heilsgeschichte Christi illustriert wird. Das Altarrelief mit der Darstellung der Beweinung Christi sowie die Figur des toten Christus verweisen unmittelbar auf die Passion, während das leere Grab unter dem Altarrelief, das *Noli-me-tangere*-Relief am Sockel der *Pudicizia* sowie schließlich das Deckenfresko mit der Paradiesesdarstellung die anschließende Auferstehung beschwören.

Die Darstellung der Beweinung des toten Christus erhält in der Cappella Sansevero ihre Berechtigung, erweitert sie doch die Thematik des ursprünglichen Altarbildes der *Pietà* und ist damit unmittelbar auf das Patrozinium der Kapelle zu beziehen. Obwohl die Beweinung Christi nicht in den Evangelien, sondern nur durch literarische Quellen wie z.B. den *Meditationes Vitae Christi* des Pseudo-Bonaventura aus dem späten 13. Jh. überliefert ist, gehörte sie in Passionszyklen zu einem feststehenden Motivkanon, da kaum eine andere Szene die Trauer der Gefährten Christi so eindringlich abbildet und dem Betrachter die Möglichkeit zur *Compassio* eröffnet. Die Beweinungsszene, die in der Chronologie von Jesu Leben auf die Kreuzesabnahme folgt und der Grablegung vorausgeht, ist besonders im Zusammenhang mit Begräbniskapellen häufig dargestellt, da sie als Entsprechung der in den Kapellen vor dem Begräbnis gefeierten Totenmesse angesehen werden kann und ihr damit eine wichtige liturgische Bedeutung zukommt. Sie stellt dabei das zentrale, seelische Bedürfnis der Trauernden während der Totenmesse in den Vordergrund und spiegelt gleichzeitig tiefe Frömmigkeit wider. Die Einbindung in den Kontext einer mehrteiligen, bildlichen Umsetzung der Heilsgeschichte kommt dabei z.B. in der Arena-Kapelle in Padua, der Grabkapelle der Familie Scrovegni, oder den frühchristlichen Passionszyklen in S. Pudenziana oder S. Sabina in Rom vor, da die Leidensgeschichte Christi im Zusammenhang mit seiner Auferstehung eine sinnfällige Wiedergabe der christlichen Lehre bildet, die für die Liturgie der Begräbniszereemonie mit ihren beiden Polen Tod und Erlösung von zentraler Bedeutung ist.⁹⁴²

Die Ausstattung der Cappella Sansevero greift im Vergleich zu einheitlichen Passionszyklen die Heilsgeschichte in sehr komprimierter, selektiver Form in weitgehend voneinander unabhängigen Ausstattungstücken auf, die sich vor allem auf den Bereich des Presbyteriums konzentrieren und in dessen Zentrum das Altarrelief steht. Die einzige Szene aus dem Leben Jesu ist die Darstellung der Heilung des Blinden im Sockelrelief des *Disinganno*, die gleichsam als Parabel der Erkenntnis durch den Glauben aufgefasst werden kann und damit ihre profane Entsprechung in der ihr zugeordneten Grabfigur findet, die die Erkenntnis des rechten Weges mit Hilfe des Intellekts abbildet. Die in der Chronologie der Heilsgeschichte folgende Szene ist in dem Beweinungsrelief wieder-

⁹⁴² Zur Arena-Kapelle s. S. 288, Anm. 979.

gegeben, das im Hintergrund noch auf die vorausgegangene Kreuzigung verweist. Der aufgebahrte Christus, bereit, in das Felsengrab getragen zu werden, bedeckt mit einem Leichentuch und umgeben von den *Arma Christi*, bildet mit Sanmartinos Liegefigur den meditativen Mittelpunkt der Totenandacht und sollte gemäß der Anweisungen des Auftraggebers als solcher auch in der Krypta inszeniert werden. Gehört die Grablegung Jesu nicht zu den in der Ausstattung der Cappella Sansevero wiedergegebenen Stationen der Heilsgeschichte, so wird mit dem heiligen Grab unter dem Altarrelief dennoch auf diese verwiesen.⁹⁴³ Das Grab ist offenbar bereits leer – zwei Putten öffnen den Deckel des Sarkophags, in den Christus gebettet war. Das leere Grab mit dem von zwei Putten ausgestellten Schweiß Tuch der Veronika als deutliches Anzeichen der Erlösung Christi wird im Sockelrelief der *Pudicitia* mit einer *Noli-me-tangere*-Darstellung fortgesetzt: Christus begegnet Maria Magdalena vor dem offenen Grab bereits als Erlöster, ist jedoch noch nicht ins Paradies aufgefahren. Auf die Himmelfahrt als letzte Station der komprimierten Heilsgeschichte wird mit dem Deckenfresko der Cappella Sansevero verwiesen, das den Kapellenraum überspannt.

Deutlicher als die übrigen behandelten Kapellenausstattungen vollzieht sich anhand der Ausstattung der Cappella Sansevero ein geschlossenes, wenn auch selektives Bild der Heilsgeschichte, die einerseits auf die Frömmigkeit der Familie, andererseits jedoch auch unmittelbar auf die Nutzung der Kapelle als Familiengrablege verweist. Unterstützt wird der christliche Gehalt der Ausstattung durch die Heiligenkapellen und –porträts sowie durch die Büste Alessandro di Sangros im Betgestus, deren Frömmigkeitsideal erst nach ihrer Versetzung in die linke Seitenwand des Presbyteriums, wo sich das christliche Programm hauptsächlich dokumentiert, voll ausgeschöpft wird.

5.3. Die Kapellenausstattung als freimaurerisches Programm?

Neben dem allegorischen Gehalt der Grabfiguren für die Principesse di Sansevero, die vordergründig die herausragende Tugend der Verstorbenen abbildeten, ist immer wieder eine Lesart des Skulpturenprogramms mit Bezug auf die freimaurerischen Ambitionen des Auftraggebers vorgeschlagen worden. Die bloße Wahrnehmung der Kapelle als

⁹⁴³ Im Gegensatz zur plastischen Nachbildung des Heiligen Grabes, wie es in der Cappella Sansevero vorkommt, gibt es Heiliggrabkapellen, z.B. in Konstanz und St. Gallen, in denen dem Nachvollzug der Grablegung im Rahmen der Oster- und Karfreitagsliturgie eine besondere Bedeutung zukommt; SCHILLER 1968–91, Bd. 2 (1968), S. 195–98. In der Cappella Sansevero ist jedoch nicht von einer liturgischen Nutzung des Grabes auszugehen, dient es hier doch vor allem der Vergegenwärtigung des Auferstehungsgedankens; vgl. SCHWARZWEBER 1940.

Schmuckkästchen barocker Skulptur der Wissenschaft stellte die Forschung im Hinblick auf den ironischen, kreativen und provozierenden Geist des Auftraggebers offenbar nur bedingt zufrieden, so dass man ihm bei der Konzeption des Programms eine weitere Interpretationsebene, einen intellektuellen „Hintergedanken“ zutraute. Dies muss umso mehr vermutet werden, lässt sich doch nur in den seltensten Fällen ein konkreter Zusammenhang zwischen der Biografie des oder der Verstorbenen und der jeweiligen am Grabmal dargestellten Tugend nachvollziehen. Ebenso wenig lassen sich die Allegorien einem feststehenden Kanon zuordnen: Weder sind die theologischen Tugenden *Fides*, *Spes* und *Caritas*, noch die Kardinaltugenden *Justitia*, *Fortitudo*, *Temperantia* und *Prudentia* abgebildet. Inwieweit der Fürst tatsächlich Anteil an dem Entwurf des Statuenprogramms nahm, ist kaum zu ermesen. Allerdings spricht seine detaillierte Vorstellung von der Inszenierung der Christusfigur in der Krypta durchaus für seine konkrete und schöpferische Anteilnahme an der Neuausstattung. Eine esoterisch geprägte Interpretation, die sich auf das freimaurerische Engagement des Auftraggebers beruft, erkennt in dem Figurenprogramm die Symbolik des freimaurerischen Ritus, mehr noch, sie versteht das Ausstattungskonzept als plastische Umsetzung des freimaurerischen *cammino iniziatico*.⁹⁴⁴ Da sie in der italienischen Literatur zur Deutung des Kapellenprogramms einen festen Platz einnimmt, sollen die wesentlichen Ansätze an dieser Stelle zumindest in Grundzügen erläutert werden.

Die Inschrift über dem Hauptportal der Cappella Sansevero liefert mit der Bezeichnung der Cappella als „tempio“ einen Hinweis auf die Möglichkeit einer Interpretation der Familienkapelle als Ort der freimaurerischen Zusammenkünfte, der auch als salomonischer Tempel bezeichnet wird. Dieser Tempel sei mit einem schwarz-weißen Bodenmosaik ausgelegt, eine Beschreibung, die auf den ursprünglichen Boden der Cappella in Form eines aus schwarzen und weißen Marmorintarsien zusammengesetzten Hakenkreuzlabyrinths detailliert zutrifft. Die kontrastreiche Farbgestaltung stehe dabei für einen Universal dualismus, der sich in jedem menschlichen Leben widerspiegele und den es auf dem Weg des suchenden Logenanwärters zur Erkenntnis wahrzunehmen und zu überwinden gelte. Dabei seien die zahlreichen Kreuzungen des Weges symbolhaft durch das Labyrinth wiedergegeben.⁹⁴⁵ Zwei Säulen am Eingang des Tempels seien Ausgangspunkt der Initiation eines angehenden Bruders, die sich in drei Schritten bzw. Graden vom Lehrling über den Gesellen bis zum Meister vollziehe, wobei die Benennung der Grade auf die Ausbildungsstufen der namensgebenden Handwerkszunft zurückgehe.

⁹⁴⁴ MARESCA/VACCARO 1975, S. 101–11; SANSONE VAGNI 1992, S. 415–523.

⁹⁴⁵ MORAMARCO 1989, Bd. 1, 95, S. 104.

Die erste Stufe des Weges mit dem Eintreten in den freimaurerischen Tempel umfasse eine Einführung in die grundlegenden Prinzipien und Symbole des Bundes, die es dem angehenden Bruder ermögliche, sich als Lehrling zu erkennen zu geben.⁹⁴⁶ Die Grundlage der freimaurerischen Richtlinien ist die Annahme, dass jedes Logenmitglied einem Sittengesetz verpflichtet sei, das unabhängig von einer bestimmten Religion allein die Forderung nach Ehre und Rechtschaffenheit beinhalte.⁹⁴⁷ Zweifellos konnte eine derartige Vorgabe, die die Ausschließlichkeit Gottes in Frage stellt, von der katholischen Kirche nicht ignoriert werden und sie drohte den Mitgliedern des Geheimen Bundes mit Exkommunizierung. Das Fortschreiten im Tempel auf dem Weg zum Gesellen ist durch eine Fundierung und Komplettierung der Symbolkunde und vor allem durch die Instruktion der rituellen Handlungen gekennzeichnet. Zum Meister wird der Geselle erst, wenn er am Ende des symbolischen Weges zur Erkenntnis gelangt ist.⁹⁴⁸

Vor allem die jüngere Literatur versuchte, den *Cammino iniziatico* an den allegorischen Figuren der Cappella Sansevero abzulesen.⁹⁴⁹ Sansone Vagni schlägt vereinfacht folgende Interpretation vor: Der Weg beginnt mit der Figur des *Amor*, der das flammende Herz als Zeichen des Auserwählten eben empfangen hat, und setzt sich fort in der *Educazione*, durch die der Lehrling die ersten freimaurerischen Richtlinien, hier repräsentiert durch Ciceros *De officiis*, kennen lernt. Weiter seien Selbstbeherrschung und Ehrlichkeit die wichtigsten Voraussetzungen für die Erfüllung dieser Regeln. Das *Disinganno* schließlich bildet ein *aut-aut* auf dem *cammino*, denn nach der Einweihung in die Auflagen und Pflichten muss der Lehrling nun entscheiden, auf dem Weg zum Meister weiter- oder zurückzugehen. Die Entscheidung fortzuschreiten bedeutet zugleich die Befreiung aus dem Netz der Unkenntnis, des Profanen und leitet zum eigentlichen Initiationsritus über, den der Anwärter auf dem Tempelboden liegend absolvieren muss. Dabei ist der Geselle mit einem Tuch überworfen, so dass sich ein Bild ergibt, das dem des verschleierte Christus zweifellos verwandt ist (Abb. 300).⁹⁵⁰ Auch für die Figur der verschleierte *Pudicizia* gibt es in der freimaurerischen Symbolik eine Entsprechung: Das Frontispiz der *Encyclopédie* von Diderot und D’Alembert (1746), einem Standardwerk der aufgeklärten Freimaurergemeinde, das sich auch in der Bibliothek Raimondos befand, zeigt eine der

⁹⁴⁶ LENHOFF/POSNER 2000, S. 503. Unter den Richtlinien der Freimaurerei versteht man im allgemeinen die 1723 von James Anderson erstmals unter dem Titel *Charges of a Free-Mason* veröffentlichten „Alten Pflichten“ eines jeden Freimaurers.

⁹⁴⁷ LENHOFF/POSNER 1932, Sp. 15.

⁹⁴⁸ LENHOFF/POSNER 1932, Sp. 669. Auf diesem Weg spielt vor allem die Legende des Hiram, dem Baumeister des Salomonischen Tempels, eine herausgehobene Rolle.

⁹⁴⁹ SANSONE VAGNI 1992, S. 463.

⁹⁵⁰ BERNIGEROTH 1745.

Pudicitia ähnliche, verschleierte Figur im Zentrum, die als Allegorie der Erkenntnis, dem höchsten Ziel des freimaurerischen Miteinanders, gedeutet wird (Abb. 301).⁹⁵¹

In den freimaurerischen Statuten werden einige der Tugenden, die im Statuenprogramm der Cappella Sansevero enthalten sind, wie z.B. die Ehrlichkeit und der Glaubenseifer, als Voraussetzungen für die Mitgliedschaft in der freimaurerischen Loge ausdrücklich genannt. Anhand von englischen und französischen Freimaurerdiplomen hat Terner festgestellt, dass zur Illustration der Schriftstücke häufig die theologischen Tugenden und die Kardinaltugenden, sowie Allegorien der Verschwiegenheit und der Freundschaft gebraucht wurden. Keine dieser Allegorien kommt im Rahmen des Statuenprogramms in der Cappella Sansevero vor.⁹⁵²

Die freimaurerische Symbolik ist vielfältig und in der gängigen Einteilung von Symbolen, z.B. in Zahlen-, Natur- oder Zeichensymbolik, in fast allen Sparten anwendbar. Grundlegend sind die Attribute der Handwerkszunft wie Hammer, Winkelmaß und Zirkel, die in der Cappella Sansevero bei der Gruppe des *Zelo della Religione* in der Figur des kleinen Putto, der zu Seiten des Eremiten die Schlangen des Satans bekämpft, und bei der Figur des verschleierten Christus vorkommen.⁹⁵³ Auch Symbole aus dem Bereich der Tier- und Pflanzenwelt sind in der Kapelle vertreten: die Schlange, die Taube, der Pelikan als Zeichen des lebenslänglichen Bundes der Gemeinschaft, die Rose als Zeichen des Geheimen⁹⁵⁴, der Adler als alchemistisches Symbol der Verflüchtigung des Materiellen zum Geistigen sowie der Löwe als Zeichen der rein geistigen Stärke nach der Erlangung der absoluten Erkenntnis. Auch die Symbole der Pyramide und des Obelisken kommen in der Cappella Sansevero in den Stelen mit den Porträts der Verstorbenen hinter den Grabfiguren vor.

Ob eine Interpretation gemäß der freimaurerischen Symbolik gerechtfertigt erscheint, lässt sich kaum abschließend beurteilen, da die Symbole über eine vielschichtige Bedeutung verfügen, die ebenso im Sinne der christlichen Ikonografie – und dort vielfach mit einer ganz ähnlichen Konnotation – ausgelegt werden können. Shearman hat beispiels-

⁹⁵¹ Vgl. ROCHEBLAVE 1927; S. 81, Taf. 51. Die zunächst verschleierte Erkenntnis entspricht nach dem klassischen Verständnis so der in Apuleius' *Metamorphosen* enthaltenen Beschreibung, die der Protagonist Lucio von der allmächtigen Isis liefert, als er ihre Kraft eines Nachts deutlich spürt. Nicht allein dieser Zusammenhang erklärt den häufig angestellten Vergleich der Initiation des Freimaurers mit den Riten der altägyptischen Eleusis oder der Isis-Mysterien, unter denen man gleichsam Geheimkulte der alten Völker mit einer stufenweisen Einweihung versteht.

⁹⁵² TERNER 2001, S. 45–53.

⁹⁵³ MORAMARCO 1989, Bd. 1, S. 88.

⁹⁵⁴ Winckelmann verweist auf die freimaurerische Tradition, bei Zusammenkünften eine Rose über dem Tisch aufzuhängen, *zum Zeichen, daß alles, was gesprochen werde, unter Freunden geheim bleiben sollte*; WINCKELMANN 1766 (1964), S. 83.

weise die Pyramidenform der Chigi-Grabmäler in der Familienkapelle in S. Maria del Popolo, die ebenfalls das Porträt der Verstorbenen tragen, mit Bezug auf das antike Vorbild der Cestius-Pyramide ausschließlich als Ewigkeits- und Unsterblichkeitssymbol gedeutet.⁹⁵⁵ Das Symbol des Löwen steht als christliches Symbol für die Überlegenheit der Begierde und des Intellekts über den Instinkt, der Pelikan für die Opferbereitschaft Christi und für die Liebe Gottes, der Kompass als Symbol des Gleichgewichts, die Schlange als Attribut des Bösen in Gestalt des Teufels. Die Übereinstimmung des symbolischen Gehalts verwundert nicht, da wichtige Eckpunkte des freimaurerischen Rituals, trotz der propagierten Glaubensfreiheit eines jeden Mitglieds, ihren Ursprung in der Heiligen Schrift nehmen und sich damit auch einer ähnlichen Symbolik bedienen.

Tatsache ist, dass neben dem Auftraggeber Raimondo di Sangro auch der Entwerfer der skulpturalen Ausstattung, Antonio Corradini, und sein Nachfolger Giuseppe Sanmartino der neapolitanischen Loge der Freimaurer angehörten⁹⁵⁶, wobei nicht überliefert ist, ob einer den anderen in die Gesellschaft einführte. Der Umstand, dass die Büste Paolo di Sangros, die deutlich früher als die übrigen allegorischen Figuren in Auftrag gegeben wurde, und damit zu einer Zeit, als Raimondo der freimaurerischen Loge noch nicht beigetreten war, als einziges Monument des 18. Jh. dem traditionellen Kanon entspricht, in dem die Fürsten im Porträt abgebildet wurden, mag dabei als Hinweis für einen Zusammenhang zwischen dem Eintritt in die Loge im Jahr 1750 und der Konzeption des übrigen Figurenprogramms in Anlehnung an die freimaurerischen Riten gewertet werden.

5.4. Ciceros *De officiis* als literarische Quelle des Tugendkanons?

Selten hat sich die Forschung in der Vergangenheit bemüht, die Zusammensetzung des Tugendkanons auf einer anderen Ebene zu erklären, als sie im Sinne eines freimaurerischen Manifestes zu deuten. Weder wurden konkrete literarische Quellen zu Rate gezogen noch die Möglichkeit einer geistesgeschichtlichen Auslegung des Programms eingehend hinterfragt.

⁹⁵⁵ SHEARMAN 1961, S. 132–35, mit zahlreichen Beispielen für mögliche Vorbilder.

⁹⁵⁶ MORAMARCO 1989, Bd. 1, 184: *Massoneria e scultura rivelano, nella storia culturale italiana, frequenti intersezioni. Nel 700 troviamo tra i Liberi Muratori Antonio Corradini (1688–1752) e Giuseppe Sammartino (1720–1793), ambedue affiliati alla Loggia napoletana del principe Raimondo di Sangro (che, com'è noto, commissionò l'importante complesso scultoreo esoterico centrato sul „Cristo velato“ per la Cappella del proprio Palazzo).*

In der Tat ist die Auswahl der Tugenden bemerkenswert, lässt sich hierin doch kein traditioneller Tugendkanon erkennen. Zweifellos mag man sie zunächst mit den individuellen Charaktereigenschaften der Verstorbenen begründen, denen das jeweilige Monument zugeordnet ist. Doch verwundert in diesem Zusammenhang, dass die dargestellte Tugend in den meist ausführlichen Inschriften nicht genannt wird. Während einige Figuren, wie z.B. die Allegorien des Glaubenseifers, der Selbstbeherrschung und der Ent-Täuschung weitgehend ikonografischer Vergleichsbeispiele entbehren, folgen die meisten Figuren, die *Sincerità, Educatio, Liberalità, Pudicizia* und der *Dominio di se stesso* der traditionellen Vorgabe der Ripaschen *Iconologia*, von der eine Edition des 18. Jh. existiert, die Raimondo di Sangro gewidmet ist und sich unter den Büchern seiner Bibliothek befand.⁹⁵⁷ In dieser erst nach Beginn der Neuausstattung publizierten Ausgabe erscheinen Allegorien wie z.B. das *Decoro*, die in früheren Ripa-Editionen fehlten, in der Cappella Sansevero als Grabfiguren jedoch bereits umgesetzt wurden.⁹⁵⁸ Zwar kann die Raimondo di Sangro gewidmete Ausgabe von Ripas *Iconologia* keine konkrete Vorlage für die Ikonografie des allegorischen Statuenprogramms gewesen sein, ein Zusammenhang zwischen Auftraggeber und Konzeption der Ausstattung ist jedoch dennoch nicht auszuschließen. Die Frage nach der Auswahl der Allegorien bleibt jedoch zunächst offen.

Eine mögliche literarische Quelle für die Auswahl der Tugenden ist bereits im Rahmen der Ausstattung explizit vorgegeben: Ciceros *De officiis*, jenes moralische Standardwerk, das besonders zu Zeiten der Aufklärung eine breite Rezeption fand.⁹⁵⁹ Zwar ist das Werk selbst in dem von Spruit publizierten Bibliotheksinventar des Fürsten nicht aufgeführt, dafür jedoch eine fünfbändige Biografie des antiken Autors benannt, so dass eine Auseinandersetzung des Auftraggebers mit seinen Werken angenommen werden kann.⁹⁶⁰ Für eine fundierte Untersuchung der Frage nach literarischen Quellen für das Tugendprogramm der Cappella Sansevero muss die intensive Beschäftigung mit den Beständen der Bibliothek des Fürsten grundlegend sein. Eine derartige Recherche steht jedoch bislang aus und würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, so dass sich die Analyse an dieser Stelle auf eine beispielhafte Auslegung des Kapellenprogramms als bildhafte Umsetzung von Ciceros Erörterung über das pflichtgemäße Handeln beschränkt.

⁹⁵⁷ RIPA 1764–67, *notabilmente accresciuta d'immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'abate Cesare Orlandi patrizio di città della Pieve Accademico Augusto dedicata a Sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro.*

⁹⁵⁸ CIOFFI 1999, S. 331.

⁹⁵⁹ CICERO, *De officiis*, hg. von Walter Miller, London 1961.

⁹⁶⁰ DE SANGRO 2002, S. 262–79.

In der Tat wurde das Werk bislang nur hinsichtlich seiner Bedeutung für die Allegorie der Erziehung untersucht, der es zugeordnet ist. Dabei wurde stets außer Acht gelassen, dass sich bei eingehender Lektüre darüber hinaus gedankliche Bezüge auch zu verschiedenen anderen Figuren der Kapellenausstattung herstellen lassen, da Cicero als Voraussetzungen für ein moralisches, pflichtgemäßes Handeln Grundwerte benennt, die in den Allegorien der Cappella Sansevero bildhaft umgesetzt sind. Im ersten Buch erläutert Cicero seinem Sohn Marcus, auf welche Weise sich die Verpflichtungen des Lebens von der Ehrenhaftigkeit (*honestum*) herleiten. Dabei werden die Bildung einer Gemeinschaft und die Sorge um Familie und Ehepartner (*Amor coniugale, Educatione*) als Grundvoraussetzung des ehrenhaften Lebens angeführt.⁹⁶¹ Weiter sei als Teilbereich dessen soziales Engagement von Bedeutung, das auf Wohltätigkeit und Großzügigkeit (*Liberaltà*) aufbaue.⁹⁶² Für den Ausgleich und die innere Harmonie der Seele, so Cicero weiter, gelte es, die Natur des Menschen zu beobachten und dabei als Leitgedanken des ehrenhaften Handelns den Aspekt des Schicklichen (*Decoro*) in den Vordergrund zu stellen.⁹⁶³ Hierfür sei es u.a. wesentlich, dass die menschliche Vernunft die Oberhand über die Triebe behalte (*Dominio di se stesso*), worin sich der Mensch vom Tier unterscheide.⁹⁶⁴ Im zweiten Buch behandelt Cicero die Art von Pflichten, die zur Beschaffung konkreter Gegenstände für die Ausgestaltung des Lebens beitragen und nennt als Grundvoraussetzung dafür das Streben nach Macht und Reichtum. Für beides sei die Erlangung von Ruhm nützlich, den man sich durch Wohltaten und Verlässlichkeit (*Sincerità*) zu verdienen habe.⁹⁶⁵

Einige Allegorien der Kapellenausstattung lassen sich somit in Ciceros Erläuterungen an seinen Sohn wieder finden, doch ginge man zu weit, wollte man das Kapellenprogramm als konkrete Umsetzung der antiken Schrift deuten. Wesentliche Teilaspekte, die Cicero als Voraussetzungen für das pflichtgemäße Handeln anführt, wie z.B. die *Sapientia, Iustitia* und *Fides*, fehlen im Programm der Cappella Sansevero. Somit kann diese literarische Quelle nicht als einzige Grundlage des Gesamtprogramms angesehen werden. Dennoch lässt sich die Quelle auf mehrere Figuren des Skulpturenprogramms beziehen und bildet damit einen weiter gefassten Zusammenhang, als bislang angenommen.

⁹⁶¹ CICERO, 1. Buch, III.1.b.

⁹⁶² CICERO, 1. Buch, IV.2.B.a.

⁹⁶³ CICERO, 1. Buch, IV.4.A.a.

⁹⁶⁴ CICERO, 1. Buch, IV.4.A.b.

⁹⁶⁵ CICERO, 2. Buch, III.3.D.b.

6. Resümee

Vergleicht man die drei Kapellen Brancaccio, Pignatelli und Di Sangro heute, so hinterlässt die Ausstattung der Cappella Sansevero sicher den geschlossensten Eindruck, obgleich sie über einen Zeitraum von immerhin zweihundert Jahren kontinuierlich ausgeführt worden ist. Die Sansevero-Kapelle ist die einzige der drei in dieser Arbeit behandelten Kapellen, die bis ins 18. Jh. als private Grabkapelle einer Familie gedient hat. 1590 im Palastgarten des Palazzo Sansevero an der Piazza S. Domenico gestiftet, wurde die Kapelle zwischen 1609 und 1642 mit einer reichen Marmorinkrustation und porträthaften Grabfiguren ausgestattet, von denen sich heute noch insgesamt vier Monumente erhalten haben. Die Monumente des 17. Jh. unterscheiden sich vor allem hinsichtlich ihrer Kleidung und liefern ein einzigartiges Zeugnis des sich wandelnden Verhältnisses zwischen Aristokratie und spanischem Herrscherhaus im Laufe des Dreißigjährigen Krieges: Während Gianfrancesco di Sangro noch streng nach der spanischen Mode mit Halskrause und Pumphosen gekleidet ist und damit die Solidarität mit dem bestehenden Königshaus symbolisch hervorhebt, trägt Paolo di Sangro, der vierte Principe di Sansevero, einen französisch-flämischen Spitzenkragen und ausladende Gamaschenstiefel. Hierin macht sich eine deutliche Distanz zu den spanischen Regenten deutlich, die als Auflehnung gegen die zunehmende finanzielle Ausbeutung des neapolitanischen Adels während des andauernden Krieges gewertet werden muss.

Nachdem die Arbeiten in der Kapelle fast hundert Jahre lang ruhten, ergriff 1742 der siebte Principe di Sansevero, Raimondo di Sangro, die Initiative zu einer umfassenden Neuausstattung der Kapelle, indem er 1742 eine Porträtbüste für seinen Groß- und Ziehvater Paolo di Sangro bei dem venezianischen Bildhauer Antonio Corradini bestellte. Dieser wurde anschließend auch mit der Aufgabe betraut, ein Gesamtkonzept für die weitere skulpturale Ausstattung zu entwerfen, für das er insgesamt 36 Tonmodelle anfertigte. Zwanzig Figurengruppen, davon sechzehn Grabmonumente wurden sukzessive von Giuseppe Sanmartino, Francesco Queirolo, Francesco Celebrano und Paolo Persico ausgeführt. Die Neuausstattung setzte die im 17. Jh. begonnene genealogische Reihe der Fürsten von Sansevero fort und stellte diesen allegorische Grabfiguren für die entsprechenden Gemahlinnen zur Seite. Die früheren Grabfiguren wurden so stimmig in die umfassende Neuausstattung integriert, dass das Innere der Kapelle heute, anders bei den beiden anderen untersuchten Kapellen, kaum mehr die unterschiedlichen Ausstattungsphasen offenbart und eben damit vortrefflich die Kontinuität der Familiengenealogie abbildet.

Mit den Grabfiguren der Fürstenpaare wird die Dynastie der Di Sangro verherrlicht, ohne dabei auf einzelne herausragende Persönlichkeiten abzielen. Es wird eine vollständige Ahnenreihe abgebildet, die, anders als in den anderen beiden Kapellen, auch

die prestigeträchtigen Stammbäume der angeheirateten Fürstinnen einbezieht. Ebenso wie die Familie Brancaccio greifen die Di Sangro auf die früheste Familiengeschichte zurück, die mit mehreren Kardinälen über das ekklesiastische Renoméé verfügte, das sie in jüngerer Zeit nicht vorzuweisen hatte. Als gleichsam gängige neapolitanische Strategie kann darüber hinaus das Bestreben eingeordnet werden, den eigenen Stammbaum durch die Konstruktion einer Abstammungslegende zu nobilitieren, die auf weitgehend unbekannte Heilige zurückgreift. Diese nehmen in der Cappella Sansevero in den Kapellen der hl. Rosalia und des hl. Oderisius sowie in den Heiligenporträts des Deckenfreskos eine herausgehobene Stellung zur Repräsentation der Familie ein.

Neben dieser traditionellen Strategie der Abbildung der Genealogie und zur Nobilitierung des Familienstatus wird die Funktion der Kapelle als Grablege der Familie anhand der Ausstattung verdeutlicht. Im Rahmen einer selektiven Wiedergabe der Heilsgeschichte werden durch das Altarrelief, den toten Christus, das *Noli-me-tangere*-Relief am Sockel der *Pudicizia* sowie durch das Paradiesfresko der Decke Grablegung und Auferstehung thematisiert, die unmittelbar auf die in der Kapelle stattfindenden Begräbnisfeierlichkeiten verweisen.

Die Forschung hat sich in den letzten Jahren ausgehend von der Biografie des Auftraggebers Raimondo di Sangros vor allem auf eine Interpretation des Skulpturenprogramms als freimaurerisches Konstrukt konzentriert. Freilich ist der Interpretationsradius des Skulpturenprogramms dehnbar und nicht mit völliger Absolutheit zu klären. Möglicherweise war Raimondo di Sangro an der Konzeption des Ausstattungsprogramms beteiligt und inszenierte mit den allegorischen Figurengruppen einen Kontext, der auch im Zusammenhang mit seinem Engagement in der freimaurerischen Loge in Verbindung zu bringen ist. Dennoch steht wohl außer Frage, dass es sich bei der Neuausstattung der Cappella Sansevero um ein Gesamtkonzept handelt, dem sich die einzelnen Figuren sowie auch die einzelnen Künstler unterordneten und bei dem eine bewusste Überlagerung verschiedener Ausstattungsstrategien durchaus beabsichtigt war. Die vorliegende Studie konnte nachweisen, dass im Rahmen der Ausstattung der Cappella Sansevero Repräsentationsstrategien wie die generationsübergreifende Abbildung und Nobilitierung der Genealogie angewandt wurden, die für neapolitanische Grabkapellen als „traditionell“ bezeichnet werden können, so dass eine ausschließliche Interpretation als singuläres, intellektuelles Konstrukt im Vergleich mit anderen Kapellenausstattungen nicht gerechtfertigt erscheint.

VI. DIE KAPELLEN ALS NEAPOLITANISCHES PHÄNOMEN? EINE ABGRENZUNG

In der vorliegenden Arbeit wurden die Kapellen der neapolitanischen Adelsfamilien Brancaccio, Pignatelli und Di Sangro untersucht, deren Auswahl aufgrund verschiedener struktureller und architektonischer Gemeinsamkeiten erfolgte. Alle drei Kapellen wurden als selbständige Kapellenbauten in der Nähe des jeweiligen Familienpalastes errichtet und von der Stifterfamilie über mehrere Generationen hinweg als repräsentative Grablegen und gleichzeitig als Repräsentationsräume genutzt. Die Untersuchung hat deutlich gemacht, dass sich die Ausstattungsgeschichte der drei Kapellen und die Repräsentationsabsichten der Stifterfamilien in wesentlichen Aspekten voneinander unterscheiden, da sie auf die jeweils gegebenen familiengeschichtlichen Hintergründe bezogen sind.

In der Brancaccio-Kapelle zeichnet sich zunächst eine weitgehend auf den individuellen Stifter ausgerichtete Ausstattungspraxis ab, die neben dem monumentalen Grabmal auch eine Freskenausstattung nach dem Vorbild der Cappella Pappacoda umfassen sollte; ferner verband sich damit in der Hospitalstiftung in ausgeprägter Weise der Gedanke der *caritas*. In den folgenden Jahrzehnten wurde die Ausstattung der Kapelle mehr und mehr auf die Nobilitierung der Familie sowie auf deren kuriale Bedeutung ausgerichtet, an Grabmälern kam lediglich das Wandgrab des Feldherren Pietro Brancaccio hinzu. Das Altarbild des Erzengels Michael von Marco Pino stellte durch die Darstellung der Engelsburg und des Kolosseums einen expliziten Bezug zu Rom und dem Kardinalat des Kapellenstifters heraus und ermahnte die Gläubigen gleichzeitig zum Einhalten der nachtridentinischen Reformregeln. Im 17. Jh. verfolgte man mit dem konstruierten Bezug des Stammbaums auf die hl. Candida eine Nobilitierung der Familie, die abermals das Frömmigkeitsideal in den Vordergrund stellte. Mit dem Kenotaph für die Kardinäle Francesco Maria und Stefano Brancaccio wurde abermals die für Neapel außergewöhnlich erfolgreiche kuriale Karriere der Brancaccio-Familie betont, die sich zunehmend als wichtigstes Thema der Ausstattung herausbildete. Die umfassende Neuausstattung von S. Angelo a Nilo im 18. Jh. schuf schließlich einen homogenen Rahmen für die vorherigen Einzelinitiativen, der allerdings weiterhin eine Nachvollziehbarkeit der Ausstattungsgeschichte ermöglichte und damit die Tradition des Kapellenpatronats herausstellte. Acht stuckierte Kardinalsporträts – das dekorative Grundmotiv der Neuausstattung – bildeten in einer geschlossenen Reihe die Kardinalskarrieren der Domus Brancaccia vom 14. bis 18. Jh. ab und integrierten die herausragenden Persönlichkeiten der Einzelmonumente in eine Folge von Kardinalshüten. Es liegt in der Natur der Ausstattungspraxis, die sich zunächst auf Einzelmonumente beschränkte und erst zuletzt in eine umfassende Ausstattungskampagne mündete, dass das Prestige der frühen

Ausstattungsstücke und ihrer Künstler den qualitativen Anspruch der Neuausstattung des 18. Jh. klar übertrifft.

Die Ausstattung der Pignatelli-Kapelle beschränkt sich ebenso wie die frühe Ausstattung von S. Angelo a Nilo mit dem Grabmal für Carlo und der Kapelle für Caterina Pignatelli zunächst auf Einzelmonumente für verdienstvolle Vertreter der Familie, die für deren feudalherrliche Stellung von herausgehobener Bedeutung waren. Indem sich ihre Stiftungen deutlich an bereits bestehenden Vorbildern in Neapel orientierten, traten die Pignatelli im Gegensatz zu den Brancaccio mit der Ausstattung ihrer Kapelle in eine direkte Konkurrenz zu anderen Feudalfamilien wie den Carafa und den Caracciolo, die seinerzeit über einen bereits deutlich gefestigteren Baronatstatus im Süden Italiens verfügten. Dabei scheint weniger die bestattete Person selbst im Mittelpunkt zu stehen, als vielmehr die Rolle, die sie bei familiengeschichtlich wichtigen Ereignissen gespielt hatte. Im Verlauf des 16. Jh. wurde die Familienkapelle an der Piazza Nilo jedoch zunehmend vernachlässigt, da der rasante Aufstieg der Pignatelli, der in der Papstwahl Antonio Pignatellis als Innozenz XII. gipfelte, die Aufmerksamkeit der Familie auf eine Vielzahl anderer Stiftungsinitiativen lenkte und eine aktive Konsolidierung der gesellschaftlichen Position mittels der Kapellenausstattung möglicherweise nicht mehr erforderte. Im Gegensatz zur Brancaccio-Kapelle, die bis ins 18. Jh. das Zentrum der öffentlichen Repräsentation dieser Familie blieb, verteilten sich die Stiftungsaktivitäten der Pignatelli auf verschiedene Orte, u.a. auf die von Kardinal Francesco Pignatelli gestiftete Kapelle in SS. Apostoli, die die Kapelle an der Piazza Nilo schließlich als Grablege der Familie ablöste. Es verwundert daher nicht, dass die Neuausstattung der Kapelle im 18. Jh. offenbar vor allem der Modernisierung des Kapellenraums diene, dabei jedoch nicht mehr konkret auf die Stifterfamilie zu beziehen ist.

Die Ausstattung der Cappella Sansevero schließlich ist dagegen bereits seit ihrer Stiftung auf die Repräsentation der gesamten Familie angelegt gewesen. Im Gegensatz zu den Ausstattungen der Kapellen Brancaccio und Pignatelli stellt diejenige der Cappella Sansevero nicht das einzelne Monument heraus, sondern entwickelt ihre Bedeutung erst in der Zusammenschau der Grabmonumente, die eine lückenlose Reihe der Fürstenpaare von 1590 bis 1780 formieren. Die Ausstattungsgeschichte der Cappella Sansevero lässt sich klar in zwei Phasen unterteilen, wobei die Neuausstattung des 18. Jh. die Strategie der früheren Dekoration – die Abbildung der Genealogie – aufgreift und den Grabfiguren der Fürsten jene der entsprechenden Fürstinnen zur Seite stellt. Anders als in S. Angelo a Nilo, wo man im 18. Jh. auf eine Homogenisierung verschiedener Ausstattungsphasen abzielte, ohne jedoch deren geschichtliche Abfolge zu negieren, scheint in der Cappella Sansevero das Bemühen um einen möglichst geschlossenen Eindruck der Ausstattung zu überwiegen und die Lesbarkeit der Ausstattungsgeschichte eher nachrangig zu sein. So

hatten sich die verschiedenen sowohl lokalen als auch auswärtigen Künstler dem von Antonio Corradini entworfenen Gesamtprogramm zu Gunsten eines geschlossenen Ausstattungskonzepts unterzuordnen. Dennoch entwickelte sich anhand der Einzelfiguren ein Interpretationsrahmen von einander überlagernden Themen, die sowohl auf traditionelle Strategien – die Abbildung der Genealogie und die Nobilitierung des Stammbaums im Rückbezug auf Familienheilige – zurückgreifen, als auch möglicherweise den intellektuell-freimaurerischen Hintergrund des Stifters Raimondo di Sangro widerspiegeln.

Bei allen Unterschieden steht freilich außer Zweifel, dass sich die drei hier behandelten Kapellen unter wesentlichen Aspekten als zusammengehörige Gruppe auffassen lassen. Im Verlauf der Analyse konnten Besonderheiten hinsichtlich der Struktur und Ausstattung der Kapellen erarbeitet werden, die für mindestens zwei der drei Kapellen Gültigkeit besitzen: die bauliche Selbständigkeit der Kapellen in der Nähe des Familienpalastes, die kultische Unabhängigkeit als „Patronatspfarrkirche“, die kontinuierliche, „additive“ Ausstattung durch eine einzelne Familie sowie die Abbildung der Familientradition als wichtigste Ausstattungsstrategie. Ob es sich dabei um neapolitanische Phänomene handelt, die möglicherweise durch die spezifische Gesellschaftsstruktur bedingt sind, soll der folgende Ausblick klären, der Vergleichsbeispiele für die oben genannten Kriterien in anderen italienischen Regionen namhaft zu machen versucht.

Um die rechtlichen Voraussetzungen der Kapellen vergleichen zu können, fassen wir noch einmal ihre Gemeinsamkeiten zusammen und differenzieren die unterschiedlichen Ansätze. Meist werden die drei Bauten in der Literatur als „cappella“ bezeichnet. Als Adelspatronate gestiftet, gaben die Brancaccio und Pignatelli das Patronat kurz nach der Stiftung offiziell an die Adelskorporation des *Seggio* ab. Beide Kapellen scheinen in der Folgezeit den Status einer öffentlichen Familienkirche erlangt zu haben. Diese wären üblicherweise der erzbischöflichen Gerichtsbarkeit unterstellt gewesen, hätten die Stifter nicht ausdrücklich um einen Ausschluss von dieser Regel zu Gunsten einer direkten Unterstellung unter die päpstliche Oberaufsicht ersucht. Die Stifterfamilien behielten sich jedoch in beiden Fällen ein Mitspracherecht in der Weise vor, dass einer der beiden Gouverneure stets aus der entsprechenden Familie entstammen musste. Anders verhält es sich mit der Cappella Sansevero, die stets unter dem Patronat der Familie Di Sangro verblieb und nie einen kultisch unabhängigen Status erlangte. Auf diese Form der Mausoleumskirche werden wir später zurückkommen.

Grundsätzlich ist das Phänomen der selbständigen Patronatskapelle in der Nähe des Familienpalastes in Neapel eine gängige Praxis:

Non è concepibile, infatti, un isolato senza una cappella padronale di famiglia, costruzione perloppiu' modesta, attinente al palazzo o nelle immediate vicinanze. Il forastiero individua presto le cappelle che Carafa e Pignatelli possiedono nel loro seggio di Nido, o la cappella in Santa

Maria della Neve che i Miroballo hanno allestito „accanto al loro palazzo nella piazza detta Miroballo“, questa volta a Portanova. Anche la cappella San Gennariello patrocinata dai Capua d’Altavilla è situata „accanto al loro palazzo a San Lorenzo“, mentre la cappella che i Minutolo del seggio di Capuana hanno consacrato a San Pietro, occupa una posizione strategica „all’incrocio il detto seggio, proprio sotto il palazzo del Magnifico Ettore Minutolo.“⁹⁶⁶

Christoph Weber ist eine grundlegende Studie zu verdanken, die es uns ermöglicht, den kirchenrechtlichen Status der Kapellen Brancaccio und Pignatelli in die neapolitanische Stiftungslandschaft einzuordnen. 1560 gab es in Neapel offiziell nur vier eigentliche Pfarrkirchen: S. Maria de Porta Nova, S. Giorgio ad Forum, S. Giovanni Maggiore und S. Maria Maggiore. Die in der Hierarchie nachfolgenden Kirchen trugen theoretisch alle den Titel „Cappella“, tatsächlich aber waren sie echte Pfarreien und wurden oft mit Angehörigen des höchsten neapolitanischen Adels besetzt. Diese traten – aus bisher ungeklärten Gründen – ihre Kirchen vor allem im 16. und 17. Jh. häufig an Ordensgemeinschaften ab. Ein Beispiel dafür ist die ursprüngliche Familienkirche der Caraccioli Rossi, SS. Apostoli, die 1574 in den Besitz der Theatiner überging. Eine Ursache dafür war sicher die Tendenz, neue Kapellen in Großkirchen einer eigenen Familienkirche aus finanziellen Gründen vorzuziehen.⁹⁶⁷ Nach Weber beginnt die Stufe der Familienkirchen erst unterhalb der Pfarrebene. De Stefano zählt 43 kleinere Kirchen auf, die weder Pfarr- noch Klosterkirchen waren. Von diesen befanden sich nur zwei im Besitz höherer Bürgerfamilien (*honorata famiglia*), während die anderen dem alten Adel gehörten, wovon sich die Carafa mit insgesamt vier eigenen Kirchen besonders hervortaten. Die Pignatelli, Gattoli, Poderici, Pappacoda und Filomarino besaßen, ebenso wie in der zweiten Hälfte des 17. Jh. das Haus Spinelli, je zwei Kirchen.⁹⁶⁸ Die wenigsten dieser Patronatskirchen wurden jedoch wie die der Brancaccio und der Pignatelli gleichzeitig als Grablege und exklusiver Repräsentationsraum der jeweiligen Familien genutzt, und vor allem hierin liegt ihre Besonderheit begründet.

Vergleichbar in ihrer Struktur als kultisch unabhängige Familienkirche, die über Generationen hinweg von einer Familie ausgestattet wurde, scheint allein die bereits erwähnte, 1415 von Artusio Pappacoda gestiftete Kapelle S. Giovanni dei Pappacoda zu sein. Die

⁹⁶⁶ LABROT 1993a, S. 37.

⁹⁶⁷ WEBER 1988, S. 273.

⁹⁶⁸ WEBER 1988, S. 273, Anm. 1047 führt zahlreiche Beispiele an. So besaßen die Carafa das Juspatronat für die Kapellen S. Bartolomeo, S. Cecilia und S. Giovanni nel Borgo a Chiaia, die Poderico die Kapelle S. Leonardo, die Minutolo S. Agnello und S. Maria delle Stelle, die Gattoli S. Andrea dei Gattoli und S. Pietro dei Gattoli. D’Aloe (1883) beschreibt die meisten dieser Kapellen als *picciola cappella* ohne weitere Angaben zu Bautyp und Ausstattung zu machen. Eine Sonderform der Patronatskirchen sind die in Neapel verbreiteten Konsortialkirchen, die kollektiv bestimmten Gruppen von Familien, z.B. innerhalb eines *seggio*, zu eigen waren. Dieser Typus ist zuvor bereits in Genua in ähnlicher Form verbreitet; WEBER 1998, S. 77–79.

Kapelle schließt in direkter Nachbarschaft zu dem ebenfalls von Artusio erbauten Familienpalast an der Via Mezzocannone an die Kirche S. Giovanni Maggiore an, blieb von dieser aber nach Bock kultisch unabhängig.⁹⁶⁹ Die von Artusio begonnene Ausstattung der Kapelle wurde 1520 von Sigismondo Pappacoda, dem damaligen Bischof von Tropea, zu Ende geführt. Zum Gedenken an ihn und seinen Bruder Angelo wurden 1536/37 zwei sich entsprechende Grabmäler mit den Liegefiguren der Verstorbenen an den Seitenwänden der Kapelle errichtet.⁹⁷⁰ Sigismondo Pappacoda stellte 1520 fünf Priester zur Lesung einer täglichen Messe ein, die im angrenzenden Wohnturm ihr Quartier bezogen. 1553 legte ein Breve Pauls IV. fest, dass sich die Kapelle niemals in ein Benefizium verwandeln, sondern stets im Besitz der Familie bleiben solle.⁹⁷¹ So erfolgte auch eine Restaurierung der Kapelle ab 1772 noch im Auftrag der Familie durch Giuseppe Pappacoda, der die ursprüngliche Ausstattung durch insgesamt vier Evangelistenstatuen des Angelo Viva ergänzen ließ.⁹⁷² Obschon also kultisch unabhängig, erhielt die Kapelle nie den Status einer Pfarrkirche, sondern behielt durch das Juspatronat der Familie Pappacoda den Status einer ursprünglich als Grablege gestifteten Eigenkirche.⁹⁷³

Dem Typus der Eigenkirche, die als Grablege einer Familie genutzt wurde, entspricht grundsätzlich die Cappella Colleoni in Bergamo (1470–75). Die als Mausoleum Bartolomeo Colleonis (1400–1476) konzipierte Kapelle liegt im Zentrum Bergamos an der Piazza Duomo und grenzt an die Kirche S. Maria Maggiore (Abb. 302, 303).⁹⁷⁴ Wie sich hier die kultische Abhängigkeit zur nahe gelegenen Kirche verhielt, ist nicht bekannt. Erben allerdings geht von einer weitgehenden Selbständigkeit der Colleoni-Kapelle aus, die er ebenfalls als Eigenkirche definiert.⁹⁷⁵ Im Unterschied zu den neapolitanischen Kapellen erfolgte die Ausstattung der Cappella Colleoni jedoch nicht kontinuierlich, denn sowohl die Fassadendekoration des Außenbaus als auch die Ausstattung des Innenbaus geht allein auf die Initiative des Stifters selbst zurück und erfolgte in einem relativ kurzen

⁹⁶⁹ BOCK 2001, S. 71, Anm. 149. Zu S. Giovanni dei Pappacoda vgl. S. 54, Anm. 189. Der von Artusio Pappacoda erbaute Palast ist der heutige Palazzo Colonna an der Via Mezzocannone, 8; vgl. DE ROSE 2001, S. 233.

⁹⁷⁰ DE STEFANO 1560, fol. 68r.; SARNELLI 1697, S. 176.

⁹⁷¹ DEL PEZZO 1898, S. 189.

⁹⁷² SIGISMONDO 1788–89, Bd. 2 (1789), S. 204; GALANTE 1872, S. 151. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde auf eine monografische Untersuchung von S. Giovanni dei Pappacoda jedoch abgesehen, da der mangelhafte Erhaltungszustand der Ausstattung keine befriedigende Betrachtung zuließe.

⁹⁷³ Zum Begriff der Eigenkirche BORGOLTE 1985, S. 27–38.

⁹⁷⁴ Zur Cappella Colleoni ERBEN 1996, S. 89–148; jetzt v.a. KOHL 2004.

⁹⁷⁵ 1842 wurde das Grabmal von Colleonis Tochter Medea, das 1470 noch in der Klosterkirche errichtet worden war, in die Kapelle versetzt; ERBEN 1996, S. 90.

Zeitraum.⁹⁷⁶ Das Reiterdenkmal des Stifters ist das einzige Grabmonument im Innenraum der Kapelle, die nach Colleonis Tod zwar mit dem für diesen Zweck testamentarisch hinterlegten Geldern fertig gestellt, in der Folgezeit von der Stifterfamilie jedoch nicht weiter ausgestattet wurde.⁹⁷⁷

Als baulich und kultisch selbständige Kapelle muss auch der sog. Tempietto di S. Giacomo als Stiftung der Familie Orsini in Vicovaro (1448–vor 1477) gelten (Abb. 304).⁹⁷⁸ Allerdings ist hier die konkrete Funktion des Kapellenbaus bislang ungeklärt. Möglicherweise war auch hier die Nutzung der Kapelle als Grablege der Familie geplant, da Gianantonio Orsini (1448) in seinem Testament eine Bestattung in S. Giacomo wünschte, die jedoch zuletzt nicht erfolgte. Da weder Grabmonumente noch – zumindest bis zur Restaurierung im 18. Jh. – ein Altar in der Kapelle nachzuweisen sind, ist die Funktion des Tempietto in Vicovaro nicht exakt zu bestimmen und der Bau daher für unseren Zusammenhang nur bedingt zu berücksichtigen.

Anders ist dagegen die Arenakapelle in Padua zu betrachten, die in der Reihe der baulich selbständigen Memorialbauten nicht fehlen darf.⁹⁷⁹ 1303 erfolgte die Grundsteinlegung unweit des heute zerstörten Familienpalastes im Auftrag Enrico Scrovegnis, für den Giotto den Innenraum der Kapelle freskierte (Abb. 305, 306). Das Grabmal des Stifters ist auch hier das einzige in der Kapelle, Bau und Ausstattung blieben ähnlich wie bei der Cappella Colleoni nur auf ihn selbst bezogen und umfassten einen recht kurzen Zeitraum. Auch die Arenakapelle scheint den rechtlichen Status einer Eigenkirche besessen zu haben. Die Dimension und der Reichtum der Ausstattung der privaten Stiftung wurde von den Augustinermönchen, deren Orden sich in direkter Nachbarschaft zum Bauplatz der Scrovegni-Kapelle befand, wiederholt als Ausdruck überheblicher Eitelkeit und Prunksucht angeprangert.⁹⁸⁰

Erwähnung verdienen an dieser Stelle auch jene Kapellen, die sich zwar in baulicher und kultischer Abhängigkeit zu einer Pfarrkirche befinden, aufgrund ihres monumentalen Charakters und ihrer im Kirchenbau separaten Anordnung jedoch ein Bindeglied zwischen den in dieser Arbeit behandelten Kapellenbauten und den traditionellen Lang- oder Querhauskapellen bilden. Auch für diesen Typus lassen sich in Neapel mit den

⁹⁷⁶ Zum Dekorationsprogramm der Cappella Colleoni SCHOFIELD/BURNETT 1999.

⁹⁷⁷ ERBEN 1996, S. 99.

⁹⁷⁸ Zum Tempietto Orsini in Vicovaro URBAN 1965, S. 266–91; LUZZI 1994, S. 3–18; RÖLL 1994, S. 19–42.

⁹⁷⁹ Zur Arenakapelle in Padua und ihrem Auftraggeber Enrico Scrovegni bes. CLAUSSEN 1995, S. 227–46; *Cappella degli Scrovegni* 2005.

⁹⁸⁰ CLAUSSEN 1995, S. 228f.

bereits erwähnten Kapellen Pontano an S. Maria Maggiore (Abb. 166, 167) und Caracciolo di Sole in S. Giovanni a Carbonara prägnante Beispiele finden.⁹⁸¹

In Florenz ist die Alte Sakristei als Grablege der Medici am nördlichen Querhaus von S. Lorenzo Maggiore vergleichbar, in Rom begegnet uns ein monumentaler, weitgehend separiert an einen Kirchenbau anschließender Kapellenbau wenn auch mit weitaus geringeren Ausmaßen als in Neapel in der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo.

So lässt sich festhalten, dass in Neapel offenkundig eine Tendenz zu monumentalen Memorialbauten vorhanden war, die anderenorts nicht in dieser Konzentration auszumachen ist. Dennoch bleibt der selbständige Kapellenbau freilich auch hier im Vergleich zu den „üblichen“ Kapellenstiftungen eine Sonderform, für die sich auch im übrigen Italien nur vereinzelte Beispiele finden lassen. Darüber hinaus lässt sich in Neapel, und anscheinend vor allem hier, nachweisen, dass ursprüngliche Privatkapellen später in öffentliche Konsortial- oder Patronatspfarrkirchen umgewandelt und dennoch ausschließlich von der Stifterfamilie ausgestattet wurden.⁹⁸²

Alle Kapellen, die hier als Vergleichsbeispiele herangezogen worden sind, unterscheiden sich jedoch in einem Punkt grundlegend von den neapolitanischen Beispielen: Ihre Ausstattung erfolgte im Auftrag eines einzelnen Stifters und nicht generationsübergreifend. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Abbildung der genealogischen Tradition in Neapel eine wichtige Strategie war, um den Status der Familie dauerhaft zu manifestieren. Die Darstellung der Familientradition wird dabei unterstützt durch eine bewusst inszenierte Kontinuität der Ausstattung, bei der frühere Ausstattungsinitiativen erhalten werden und somit die Ausstattungsgeschichte stets nachvollziehbar bleibt. Diesbezüglich vergleichbar ist allenfalls die Ausstattung der bereits an anderer Stelle erwähnten Cappella Mellini in S. Maria del Popolo in Rom, in der zwei Kardinalsgrabmäler des 15. Jh. in eine spätere Neuausstattung integriert wurden (Abb. 83).⁹⁸³ Durch die Überbauung der Renaissancemonumte im 17. Jh. entstand eine Ausstattung, die

⁹⁸¹ Zu den Kapellen Pontano und Caracciolo di Sole vgl. Kap. IV.3.3.

⁹⁸² WEBER 1988, S. 148–205, zählt eine Reihe von Familienkanonikaten und Familienprälaturen im Kirchenstaat auf, deren Ausstattungen jedoch nicht ausschließlich der Repräsentation des Stifters oder der Stifterfamilie dienten.

⁹⁸³ 1478 setzte Pietro Mellini seinem Bruder Giovan Battista Mellini ein Grabmal, dem ein Pendant auf der gegenüberliegenden Seite der Kapelle nach dem Tod des Auftraggebers 1483 zu seinen Ehren folgte. Im 17. Jh. wurde die Kapelle renoviert und die Renaissance-Grabmäler wurden in eine Anlage barocker Grabmonumente integriert. Der Sarkophag mit der Effigies des Giovan Battista Mellini erhielt einen neuen „Rahmen“ mit dem von Pierre Etienne Monnot geschaffenen halbfigurigen Porträt des Savo Mellini (gest. 1699) sowie zu dessen Seiten den Büsten des Pietro und des Paolo Mellini (1688). Hinzu kamen außerdem die Sarkophage mit den Büsten des Urbano Mellini (1660) und des Mario Mellini (1673), wobei der letzte unmittelbar über dem frühen Grabmal des Pietro Mellini errichtet wurde. Zur Cappella Mellini vgl. S. 106, Anm. 362.

Mitglieder der Familie über einen Zeitraum von rund 120 Jahren zusammenfasst. Dass die frühen Grabmäler des 15. Jh. zur optimalen Ausnutzung des Raumes nicht zerstört wurden und, ähnlich wie in Neapel, eine Fortführung der Ausstattungstradition gleichsam zur Abbildung der Familientradition genutzt wurde, scheint in Rom in dieser Form jedoch ein Einzelfall zu sein.⁹⁸⁴

Was in Rom dagegen häufiger vorkommt, sind Beispiele von Kapellenausstattungen, in denen der Gedanke der Familientradition zwar das Konzept bestimmt, die Ausstattung jedoch nicht sukzessive erweitert, sondern im Rahmen einer einzigen Bauphase verwirklicht wurde. Beispiele hierfür sind die Ausstattungen von S. Maria in Publicolis und SS. Gesù e Maria. In der von der Familie Santacroce gestifteten Kirche S. Maria in Publicolis finden wir rechts und links des Altars sich einander entsprechende Kenotaphe des 18. Jh., die einerseits die weltlichen Vertreter (Valerio und Elena, Scipione und Ottavia Santacroce) und auf der anderen Seite die Kardinäle der Familie (Prospero, Marcello, Antonio, Andrea) darstellen (Abb. 307, 308). Hinzu kommen rechts und links des Eingangs zwei weitere Monumente aus der gleichen Zeit, die als Grabmäler zu Ehren von Antonio und Scipione Publicola Santacroce (Abb. 310, 311) errichtet wurden sowie zwei Grabplatten aus dem 15. Jh. für Onofrio und Antonio Santacroce (Abb. 309).⁹⁸⁵

Gleichsam erscheint die Ausstattung der römischen Kirche Gesù e Maria an der Via del Corso hinsichtlich ihrer Ausstattung zunächst als Familienkirche der Familie Bolognetti, die hier insgesamt sechs Monumente von Familienmitgliedern errichtet hat, nachdem Giorgio Bolognetti, Bischof von Rieti, 1680 die Marmorausstattung gestiftet und damit gleichzeitig das Begräbnisrecht in der Kirche für die Familie erworben hatte (Abb. 312).⁹⁸⁶ Er und seine fünf Geschwister sind in den Monumenten wiedergegeben, die im Zuge der Innenausstattung nach 1680 verwirklicht wurden (Abb. 313–315). Das Juspatronat besaßen die Bolognetti jedoch nicht, und in der Tat kommen in der Kirche auch Stiftungen anderer Familien vor: Orazio Longhi stiftete 1660 die Cappella S. Giuseppe, Maddalena Ferrini 1678/79 die Cappella S. Tommaso Villanova und Camillo del Corno die zwei Grabmonumente, die sich heute an der Eingangswand befinden.

Zweifellos wäre in dieser Reihe von Familienkapellen bzw. Kirchenausstattungen, in denen die Abbildung der Familientradition im Zentrum der Repräsentationsstrategie steht, auch die Cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria zu nennen, die 1644–52 im

⁹⁸⁴ KARSTEN 2004, S. 196.

⁹⁸⁵ Zur Ausstattung von S. Maria in Publicolis vgl. MONTAGU 1997, S. 849–59; KARSTEN 2004, 183–203;

⁹⁸⁶ Zur Kirche Gesù e Maria BUCHOWIECKI 1967–97, Bd. 3 (1974), S. 476–85; BARBAGALLO 2002.

Auftrag des venezianischen Kardinals Cornaro von Gian Lorenzo Bernini geschaffen wurde (Abb. 316).⁹⁸⁷ Auch hier entspricht die Abbildung der Familie zwar der Repräsentationsstrategie der neapolitanischen Kapellen, diente hier aber wohl vor allem der Nobilitierung des Stifters selbst.⁹⁸⁸ Eine ähnliche Reihung ist bei den insgesamt sechs sich gegenüberliegenden Büsten von Mitgliedern der Familie Contarini in S. Maria dell'Orto in Venedig festzustellen (Abb. 317). In beiden Fällen jedoch wurde die genealogische Porträtfolge nicht wie bei den zuvor genannten Beispielen sukzessive erweitert. Anders dagegen verhält es sich mit der Ausstattung der Cappella Frangipani in S. Marcello al Corso in Rom (Abb. 318).⁹⁸⁹ Einer ähnlichen Anlage wie der der Contarini-Kapelle folgend werden hier ebenfalls je drei Porträtbüsten an den Seitenwänden aufgestellt, die jedoch aus zwei unterschiedlichen Ausstattungsphasen aus dem 16. bzw. 17. Jh stammen.

Der Blick auf vergleichbare Kapellenbauten im übrigen Italien, der im Rahmen eines Ausblicks summarisch bleiben muss, legt nahe, dass es sich bei dem Typus der selbständigen Kapellenbauten, die über Jahrhunderte von einer einzelnen Familie ausgestattet wurden, um ein spezifisch neapolitanisches Phänomen handelt, das nicht zuletzt von dem konstanten Gesellschaftssystem der *Seggi* begünstigt wurde. Bestätigung findet darin der von Arnold Esch formulierte Kommentar zur Mentalität der neapolitanischen Adelsgesellschaft: [...] *was ihnen einmal zugespielt wurde, das ließen diese Familien nicht mehr fahren.*⁹⁹⁰ Der historische Ansatz der Untersuchung hat eine Einbindung der monografischen Analyse in den Kontext der jeweiligen politischen und sozialen Gegebenheiten ermöglicht. Trotz der sich häufig wandelnden Herrscher und Herrschaftsformen in Neapel hat sich der in einem oligarchischen *Seggi*-System organisierte Adel bis ins 18. Jh. einen insgesamt konstant hohen Status erhalten können. Dies bildet die Grundvoraussetzung dafür, dass die Kapellenpatronate langfristig an eine Familie gebunden bleiben konnten. Dennoch galt es für die Aristokratie, ihre hervorgehobene gesellschaftliche Position beständig gegen die aufstrebende „neue Adelsklasse“ sowie gegen das Bildungsbürgertum zu behaupten. Zu diesem Zweck bemühte man bevorzugt den Verweis auf eine lange und verdienstvolle Familiengeschichte, für deren Manifestation die Ausstattungen der Familienkapellen über Generationen hinweg ein vorzügliches Instrument sozialer Distinktion bildeten.

⁹⁸⁷ Zur Cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria LAVIN 1980, S. 92–103; PREIMESBERGER 1986.

⁹⁸⁸ Zur Cappella Contarini in S. Maria dell'Orto vgl. LAVIN 1980, S. 98.

⁹⁸⁹ Zur Cappella Frangipani in S. Marcello al Corso vgl. LAVIN 1980, S. 98; GIGLI 1996.

⁹⁹⁰ ESCH 1972, S. 716.

SONJA GRUND

TEATRI DELLA GLORIA

STUDIEN ZU NEAPOLITANISCHEN ADELKAPELLEN (1380-1780):
S. ANGELO A NILO, S. MARIA DEI PIGNATELLI UND DIE CAPPELLA SANSEVERO

ANHANG

A.	Stammbäume.....	292
B.	Quellen.....	311
C.	Inschriften.....	338
D.	Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen / Literaturverzeichnis.....	355
E.	Abbildungsnachweis.....	412
F.	Abbildungen.....	414

Anhang A

STAMMBÄUME

Aufgrund der weitverzweigten Verwandtschaftsverhältnisse der Familien Brancaccio, Pignatelli und Di Sangro sind die Stammbäume zum besseren Verständnis soweit möglich auf die für die vorliegende Arbeit relevanten Personen beschränkt und binden nur diese in den Kontext der jeweiligen Genealogie ein. Titel, Ämter und Auszeichnungen wurden in ihrer italienischen Originalbezeichnung belassen.

1. STAMMBAUM DER FAMILIE BRANCACCIO

(nach SERRA DI GERACE und www. sardimpex.com)

Gregorio Brancaccio (um 810–850), ältester bezeugter Träger des Namens Brancaccio, Kapitän eines sorrentinischen Schiffes im Kampf gegen die Sarazenen bei Ischia.

:
:

Pancrazio Brancaccio

:
:

Vispullo Brancaccio

A1. **Barnaba**

A2. **Sergio** († vor 961)

B1. **Gregorio**, *Dominus*, Tribun von Neapel 961

C1. **Sagacio** (*Inschrift S. Angelo a Nilo*)

D1. **Burro**, genannt **Sarro**, Konsul von Neapel um 1009

E1. **Gregorio** († vor 1133)

F1. **Marino**

G1. **Lisolo**, Konstabler (1154)

H1. **Marino**, Feudalherr unter Wilhelm II. von Sizilien (1186)

I1. **Landolfo** (um 1200), Begründer der Linie Glivoli (s.u.)

E2. **Cesare** († vor 1131)

E3. **Giovanni** (um 1130)

A3. **Leone**

Die Linie der Brancaccio Glivoli

Landolfo Brancaccio (um 1200)

A1. **Lisolo II.** († nach 1260), Adeliger des Seggio di Nilo.

B1. **Bartolomeo** († 1341)

Jureconsultus

Rektor der Kirche Sant'Andrea a Nilo seit 1275,

Kanoniker des Doms von im Jahr 1294,

Erzbischof von Trani seit 1328,

Vizekanzler des Regno di Sicilia seit 1332,

Botschafter der Anjou beim Papst im Jahr 1335

B2. **Guglielmo** († vor 1340), Bürgermeister von Neapel 1296

B3. **Landolfo**

Hauptmann von Ischia im Jahr 1303,

Zolleintreiber in Neapel im Jahr 1306,

Botschafter in Rom im Jahr 1332

Magister Hostiarius (Majordomus des Königshauses) seit 1333,

Verwalter des Landbesitzes der Königin Sancia von Sizilien 1336/37

C1. **Sarro** = Caterina Arcamone, Wachmann Johannes I.

D1. **Giovanella** = Tucciello (Tuffillo) Dentice del Pesce,

D2. **Guido** († nach 1398)

D3. **Enrico** = Violante Caracciolo di Pannarano

E1. **Giulia** = Giovanni Cola Caracciolo di Pisciotta

E2. **Maria** (um 1480) = Alberico da Barbiano di Cunio

C2. **Antonio** detto **Antonello** (um 1350)

= Margherita Capano

- D1. **Giovanni Tommaso** († Otranto 1484)
begraben in S. Domenico Maggiore
Kammerherr des Königs (1470)
 = Lucrezia d'Alagno
- D2. **Sarro** († Toscana 1479)
begraben in S. Domenico Maggiore
Kammerherr und Königlicher Berater
- E1. **Drusia** († 1509)
Stifterin der Cappella S. Sebastiano in S. Domenico Maggiore
- C3. **Lisolo III.** (um 1380)
- D1. **Marino** († nach 1439) = Maria (o. Margherita) Capece Minutolo
Bürgermeister des Seggio di Nilo
- E1. **Antonello** (um 1435)
- F1. **Tommaso** († nach 1456) = a) Isabella Brancia,
 = b) Isabella del Tufo
- E2. **Niccolò** († 1490) = Francesca Frezza
Page König Alfons' V. von Aragon im Jahr 1443
- F1. **Giovanni Battista** († 1502) = Lucrezia Brancaccio
Regio Consigliere des Sacro Regio Consiglio (1495)
Vizekönig des Fürstentums Ultra (1497)
Neapolitanischer Botschafter in Aragonien (1500)
- G1. **Paolo** († 1544) = a) Vittoria Grisone, = b) Beatrice Capece Piscicelli
- H1. ex b) **Fabio** († vor 1582)
 = a) Lucrezia d'Afflitto
 = b) Laura Trezze
- I1. ex a) **Paolo** (1548–1594) = Isabella Frangipani della Tolfa
- J1. **Scipione** († ca. 1622) = Geronima Cacciapuoti
- K1. **Paolo**
- K2. **Giovanni Battista** († 1679) = Anna Dentice
- L1. **Isabella** = Duca Don Filippo de Dura
- L2. **Scipione** († Mailand 1703) = Maria de Novelles
- L3. **Carlo** († nach 1699)
Regio Consigliere, Dekan des Sacro Regio Consiglio
Richter am obersten Gerichtshof
- L4. **Gennaro** († 1700)
begraben in der Familienkappelle im Dom
- L5. **Fabio** (Neapel 1645–1725), Theatiner S Paolo
Bischof von Conversano (seit 1681)
Erzbischof von Cosenza
- E3. **Vannella** = Carlo Seripando, Patrizio Napoletano
- E4. **Carlo** = Maria Carafa della Spina
- E5. **Lisolo IV.**
- F1. **Giovanni Battista** († 1482)
Bischof von Potenza seit 1469
- F2. **Giovanni Berardino**
- E6. **Caterina** = Pizzolo Pignatelli
- E7. **Enrico**, Begründer der Linie der Duchi di Castelnuovo (s.u.)
- E8. **Girolamo**, Begründer der Linie der Baroni di Spinazzo (s.u.)
- B4. **Tommaso** († 1345) = Maria Guidazzo
Grabmal in S. Domenico Maggiore
- C1. **Boffilo** († 1332)
begraben in S. Domenico Maggiore
- A2. **Francesco** detto "Fusco" = Teodora Caracciolo
- B1. **Marella** = Filippo Caracciolo Viola

- B2. **Veritella**
- B3. **Marino** († nach 1384) = Giacoma d’Aversa
- C1. **Francesco** detto “Fusco” (+ nach 1407) = Roberta Brancaccio Imbriaco
Signore von Laviano und Trentola
- D1. **Marino** († 1497)
*1. Conte di Noia, Signore von Triggiano, Laterza und Montefredano;
 Botschafter in Rom, Mailand, Florenz und Frankreich (1492/93)
 General der neapolitanischen Truppen
 = Violante Ianvilla di Nusco e S. Giorgio di Montefusco*
- D2. **Verita** = Antonio d’Azzia, Maresciallo
- D3. **Marcantonio**
- D4. **Brancaccio**
- D5. **Isabella** = Pietro Caracciolo Signore di Orta
- D6. **Pietro** († 1483)
*Grabmal in S. Angelo a Nilo
 Mitglied der königlichen Wache unter Alfons’ V. 1441 und 1445,
 Cavaliere di compagnia Alfons von Aragons
 = Ilaria Ianvilla Signora di Nusco e San Giorgio di Montefusco*
- C2. **Niccolò** († Florenz 1412)
*Domkanoniker in Neapel, Kaplan des Papstes
 Bischof von Bari (1367) und Cosenza (1377/79)
 Kardinalskreation von Clemens VII. mit dem Titel S. Maria di Trastevere (1378)
 Kardinalbischof von Albano (seit 1388)
 Reggente della Cancelleria Pontificia*
- C3. **Bufillo**, Begründer der französischen Linie de Brancas
- A3. **Filippo** (um 1245/1268) = Roberta Siginolfo
gehörte der Adelsgemeinschaft des Seggio di Nilo an
- B1. **Nicola** = Covella Salnula, da Scala
- C1. **Filippo** († 1327)
*Majordomus König Roberts I. von Sizilien 1319/1321
 = Berardina oder Berardesca Vulcano*
- D1. **Tommaso** († vor 1332)
*Gouverneur von Gaeta im Jahr 1315
 Hauptmann von Amalfi im Jahr 1320
 = Maria Guindazzo*
- D2. **Pietro Brancaccio Imbriaco** genannt “Petrillo” († vor 1332)
*Justiziar 1319–1332
 = Sichelgaita Rufolo*
- E1. **Matteo**
- E2. **Alessandro**, Begründer der Linie der Brancaccio di Ruffano
- D3. **Camillo**
- D4. **Marino**
*Regio Consigliere unter König Roberts I. von Sizilien
 Regio Giustiziere in den Jahren 1330, 1336 e 1344
 = Laura Capece Baraballa*
- D5. **Giovanni** († vor 1360)
*Regio Giustiziere der Terra di Bari im Jahr 1326
 Regio Giustiziere della Terra d’Otranto nel 1329
 Magister Hostiarinus della Gran Corte
 = Marella Aiossa († nach 1360)*
- D6. **Paolo**, Hauptmann von Durazzo im Jahr 1346
- a) = Marella Pignatelli
- b) = Filippa Seripando
- E1. **Filippo** († nach 1384) = Mariella Offieri

- F1. **Giacomo** = Mariella de Acerris
 F2. **Pietro** gen. "Trullone" († ca. 1416) = Francesca (Ceccarella) Capasso
Kaufte die Ländereien von Spineto (1403)
 F3. **Brancaccio** († nach 1419) = Covella Minutolo
firmò la tregua tra la Regina di Sicilia e Fabrizio di Capua (1417)
 F4. **Paolo** († nach 1427)
Barone di Trentola, Lorianò, Filraone, San Nicola della Strada und Sogliano
 = a) Antonella del Giudice, = b) Giovannella Capece Paparella
 F5. **Giovanni** († nach 1428)
Subdiakon unter Papst Martin V.
 F6. **Scipione**
 F7. **Pellegrino**
 F8. **Fusco**
 F9. **Altobella** = Bartolomeo del Doce
 E2. **Rinaldo** († Rom 1427)
Grabmal in S. Angelo a Nilo, Stifter von S. Angelo a Nilo und der Cappella di S. Andrea in S. Domenico Maggiore
Kardinal seit 1384, mit dem Titel von S. Vito, Modesto u. Crescenzia seit 1385, mit dem Titel von S. Maria in Trastevere seit 1410
 D7. **Nicola** = Covella Brancaccio Imbriaco
 D8. **Mabilia** († nach 1328) = Federico Caputo
 B2. **Marino** = Regale Caracciolo
Regio Giustiziere um 1305

Die Linie der Duchi di Castelnuovo

Enrico (o. Errico) Brancaccio († nach 1497) = Paola del Giudice
Maestro Razionale della Gran Corte nel 1482

- A1. **Girolamo** († 1542) = Violante Maglio Marchese
Maestro Razionale di Zecca,
Hauptmann von Lecce 1522/1526, Hauptmann von Conza 1525/1527
 B1. **Vespasiano** = Vittoria Mormile
 C1. **Giovanni Girolamo** († vor 1627) = Vittoria Marzato
 C2. **Beatrice** († 1614) = Fabrizio Blanch di Oliveto
 C3. **Fabrizio** = Vittoria di Sangro
 C4. **Marcello** (*1566)
 B2. **Cesare** (1533–1602) = Beatrice Aiello, Salernitanischer Adel
Regio Capitano von Taranto, Somma und Catanzaro 1574/1591.
 C1–6. **Olimpia, Decio, Zenobia, Claudia, Giacomo Francesco, Pompeo**
 C7. **Adriano** († Neapel 1646) = Giovanna Argento, Capuanischer Adel
begraben in Sant'Angelo a Nilo
Conte di Castiglione 1625/1634
1. Duca di Castelnuovo
 D1. **Giuseppe** (1612– nach 1687)
Kaplan des Tesoro di San Gennaro in Neapel
 D2. **Beatrice** (*1613), Nonne
 D3. **Francesco** (1614–1659)
begraben in Sant'Angelo a Nilo
2. Duca di Castelnuovo, Conte di Crecchio
Ritter des Ordens von San Jago
 = a) Francesca Gagliardi
 = b) Vittoria Brancaccio, Tochter des Duca di Pontelandolfo

- D4. **Scipione** (*1621)
- C8. **Vittoria** = Fabrizio Acciapaccia, Barone di Ragliano
- C9. **Scipione** († 1644) = Isabella Argento
General des Heeres
Consigliere di Stato im Königreich Neapel
- B3. **Decio**
- B4. **Orazio** = Diana Brancaccio
Feldherr der spanischen Infanterie im Jahr 1567
- B5. **Tiberio** († 1592) = Isabella Camerario
Kenotaph in S. Angelo a Nilo
nahm an der Schlacht von Lepanto als Maestro di Campo Generale teil
- B6. **Sigismondo**, Ritter des Malteserordens
- B7. **Paola**
- B8. **Sarra** = Muzio Brancaccio, Barone di Spinazzo
- A2. **Giovanni Tommaso**
- A3. **Antonio** († 1545)
Maestro Razionale della Regia Corte 1497/1533
Capitano Regio di Pozzuoli nel 1522
- A4. **Francesco** († nach 1529)
- A5. **Giacomo** († 1554) = Laura Rota
Maestro Razionale della Regia Zecca seit 1482,
Hauptmann von Pozzuoli 1490/1512,
Hauptmann von Castellammare di Stabia 1522/1526,
- B1. **Giovanni Battista** = Porzia Poderico
- C1. **Ottavio** († 1636) = Geronima Blanco, Witwe d. Ottavio Guindazzo
ließ Gedenkschriften in S. Angelo a Nilo anbringen
- C2. **Lelio** († 1637)
Kenotaph in S. Angelo a Nilo
Ritter des Malteserordens (seit 1584)
1. Marchese di Montesilvano (seit 1623)
Feldherr u. Mitglied des Consiglio Collaterale
- C3–7. **Filippo, Pompeo, Giacomo, Caterina, Laura**
- B2. **Giovanni Girolamo** = Isabella Frangipani della Tolfa
- B3. **Luigi**, Patrizio Neapolitano.
- B4. **Nicolantonio** († 1548), Patrizio Neapolitano.
- B5. **Lelio** (1537–1599)
begraben in der Familienkapelle im Dom
Bischof von Sorrent (seit 1571)
Erzbischof von Tarent (seit 1574)
- B6.–10. Nonnen in S. Festo und S. Maria Donna Regina
- B11. **Giulia** = Giovanni Vincenzo Mastrilli
- B12. **Dianora/Eleonora** († nach 1613) = Antonio Caracciolo del Sole
- B13. **Francesca**, Nonne in S. Francesco

Die Linie der Barone von Spinazzo

Girolamo di Marino Brancaccio (* vor 1501) = a) Vannoia Brancaccio, b) Giulia Strambone
Kauf des Feudus von Spinazzo von Guglielmo Sanseverino (1466)

- A1. ex a) **Carlo**, Patrizio Neapolitano
- A2. ex a) **Luigi** († 1512) = Caterina Guidazzo
Barone di Spinazzo (seit 1494)
Barone di Giungano (seit 1498)

- B1. **Giovanni Carlo** († ca. 1548) = Porzia Brancia, sorrentinischer Adel
Barone di Spinazzzo, Barone di Giungano (seit 1513)
- C1. **Muzio** († 1549) = Sarra Brancaccio
Barone di Spinazzzo, Barone di Trentinara, Signore von Brusciano, Sisciano, San Vitagliano, Castiglione, Forcella, Cantalupo, Convenienti, Giungano, Volpe del Mercato, Galdo und Duglia, Satri und Redigliano seit 1548
- D1. **Carlo** = Camilla Pisanelli
Barone di Spinazzzo, Barone di Trentinara, Signore von Brusciano, Sisciano, San Vitagliano, Castiglione, Forcella, Cantalupo, Convenienti, Giungano, Volpe del Mercato, Galdo, Duglia, Satri und Redigliano seit 1549
- E1. **Muzio** († 1623) = Zenobia di Costanzo
*Begraben in S. Angelo a Nilo
 Signore von Scanzano, Intramonte, Capella, Castelvecchio, Cese, Poitiello, Cervaro, San Donato, Sante Marie, Fiume, Pagliara, Cappadocia und Petrella
 Gouverneur des Fürstentums Ultra 1601/1605.*
- F1. **Camilla** (*1582), Nonne
- F2. **Carlo** (1585–1656), = Marianna de Pisa Ossorio
 1. *Duca di Pontelandolfo (seit 1644)
 Signore von Scanzano, Intramonte, Capella, San Donato, Sante Marie, Fiume, Pagliara, Cappadocia, Petrella, Castelvecchio, Cese und Poitiello seit 1623,
 Regio Consigliere (seit 1646)*
- G1. **Muzio**
- G2. **Francesco Maria** (1614–1664) = Francesca Orsini
 2. *Duca di Pontelandolfo*
- G3. **Vittoria** (1616 † 1663)
 = a) Giovanni Francesco Capece Piscicelli
 = b) Francesco Brancaccio, 2. Duca di Castelnuovo
- G4. **Porzia** (*1617), Nonne in S. Patrizia
- G5. **Stefano** (Neapel ca. 1619 – Viterbo 1682)
*Kenotaph in S. Angelo a Nilo
 Gouverneur von Cesena (1644), Spoleto (1644/1646), Camerino (1648), Jesi (1651), Perugia (1658)
 Referendario del Tribunale Apostolico di Giustizia e Grazia
 Prälat der Sacra Consulta, päpstlicher Hausprälat,
 Inquisitor von Malta 1654,
 Erzbischof von Adrianopoli seit 1660,
 Kommendatarabt von Sant'Angelo di Frigillo seit 1662,
 Nuntius in Venedig (1666) und in der Toskana (1668)
 Sekretär der Sacra Congregazione des Tridentinischen Konzils 1668/1670,
 Erzbischof (ad personam) von Viterbo 1671
 Kardinalpriester mit dem Titel von S. Maria della Pace (seit 1681)*
- G6. **Anna** (*1620)
- G7. **Muzio** (1621–nach 1647), Abt von S. Maria della Matina
- G8. **Giuseppe** (1623–1673)
Bali des Malteserordens, General der Artillerie in Mailand
- G9. **Emanuele** (1624–1686)
Bischof von Ariano seit 1667
- G10. **Giovanni Battista** (*1626)
*veranlasste die Ausführung der Bibliotheksstiftung
 Ritter des Malteserordens seit 1632,
 General der Artillerie im Regno di Napoli seit 1648,
 Bali von Santa Eufemia seit 1667*
- G11. **Antonio** (1632– vor 1675)
 3. *Duca di Pontelandolfo*

- G12. **Maria Candida** (1636–1675) = Lelio Pignone del Carretto
- F3. **Maria** (*1588), Nonne in S. Francesco
- F4. **Isabella** (*1591) = Giovanni Castillar Barone di Verbicaro
- F5. **Francesco** (Canneto 1592 – Rom 1675)
*Kenotaph in S. Angelo a Nilo, Stiftung der Biblioteca Brancacciana
Referendario del Tribunale Supremo di Giustizia e Grazia,
Gouverneur von Fabriano seit 1623, von Todi seit 1626, von Terni seit 1627, Bischof
von Capaccio 1627–1635,
Kardinal (seit 1633) (mit dem Titel von S. Lorenzo in Lucina (seit 1663)
Kardinalbischof von Sabina (1666), Frascati (1668), Porto e Lucina (1671)
Vizedekan des Kardinalskollegiums,
Präfekt der Bischofs- und Ritenkongregation*
- E2. **Orazio**, Jesuit
- E3. **Marcantonio** († nach 1626)
*Bali des Malteserordens für die Kirche San Giovanni a Mare in Neapel; Hauptmann der
Infanterie im Jahr 1589*
- E4. **Giulia** († 1593) = Giuseppe Carafa della Stadera
- E5. **Porzia** († 1620) = Giovanni Antonio Bastida
- E6. **Beatrice**
- D2–8. **Luigi, Fabrizio, Ottavio, Eleonora, Giulia, Vilante, Caterina**
- C2–5. **Cesare, Orazio, Tiberio, Carlo**
- B2–6. **Paolo, Beatrice, Luisa, Luciana, Lucrezia**
- A2–8. **Carlo, Rinaldo, Brancaccio, Vincenzo, Agostino, Brigida, Laura**

2. STAMMBAUM DER FAMILIE PIGNATELLI

(nach SERRA DI GERACE und www.sardimpex.com)

STAMMLINIE

A1. **Ridolfo** († nach 1149),

A2. **Bartolomeo**

B1. **Giovanni** († nach 1190), Konsul von Neapel 1190.

C1. **Giovanni** († nach 1220), Mitglied des *Seggio di Nilo*

C2. **Pietro** († nach 1269)

D1. **Grifanio** († nach 1283)

D2. **Cesare** (um 1260), Jurist, Luogotenente della Regia Camera

D3. **Tommaso** († nach 1272)

D4. **Simone** (um 1270)

E1. **Pandolfo** († nach 1260)

E2. **Landolfo** († nach 1260)

F1. **Riccardo** († 1303)

G1. **Giacomo** († nach 1326), Vizekönig von Abbruzzen

H1. **Tommaso**

I1. **Angelo** († 1386), Feldherr unter Karl von Anjou

J1. **Tommaso** gen. "Masello" (+ 1431)

K1. **Giovanni** (um 1420)

K2. **Stefano**, Begründer der Linie Monterduni

L1. Cesare, **Barone di Orto e Torritta**

K3. **Carlo**, Begründer der Linie Monteleone

K4. **Troilo**

K5. **Berardo (Giorgio)**

K6. **Palamede**, Begründer Linie Noia (s.u.)

K7. **Lancillotto**

K8. **Margherita** = Battista Capece

K9. **Costanza** = Galeotto Carafa

K10. **Laura** = Malizia di Marino Carafa

J2. **Francesco** = Orsolina Capece

G2. **Andrea**

G3. **Giovanni**

F2. **Ruggero**

F3. **Sichelgaita** († nach 1272) = Leopoldo di Torremaggiore

E3. **Sergio**

F1. **Marino** († nach 1316)

F2. **Tommaso** (um 1320), Vizekönig der Region Capitanata

G1. **Alessandra** = Marino d'Afflitto

Linie der Pignatelli di Monteleone

Carlo Pignatelli (1421–1476) = Marcella (oder Mariella) Offieri

Regio Consigliere, Luogotenente della Camera Regia, Signore di Monticello dal 1466

Kaufte Ländereien von Mottola, Giugliano, Trentola, Maranola, Montecalvo, Corsano, Caposele, Pietrapiccola

Grabmal in S. Maria dei Pignatelli

A1. **Caterina** († 1513)

Grabkappelle in S. Maria dei Pignatelli

= 1469 Onorato Caetani dell'Aquila d'Aragona, Conte di Fondi

A2. **Laura** = Tommaso Guindazzo

A3. **Ettore I.** († 1536)

*Stifter der Grabmäler für Carlo und Caterina Pignatelli in S. Maria dei Pignatelli
Signore von Mottola, Giugliano, Trentola, Maranola, Montecalvo, Corsano, Caposele, Pietrapiccola*

1. *Conte di Monteleone (seit 1506)*

1. *Conte di Borrello und Barone di Cinquefronde (seit 1520)*

1. *Duca di Monteleone und Barone di Trentola (seit 1527)*

Vizekönig in Sizilien 1517/1534

= Ippolita Gesualdo

B1. **Cesare**

B2. **Camillo** († 1529) = 1509 Giulia Carafa di Novi

C1. **Ettore II.** (1579)

2. *Duca di Monteleone*

2. *Conte di Borrello*

= a) Diana di Cardona Baronessa di Caronia (venezianischer Adel)

= b) Emilia Ventimiglia

D1. ex a) **Camillo I** († 1583)

3. *Duca di Monteleone*

3. *Conte di Borrello*

= Girolama Colonna (römischer Adel)

E1. **Giovanna** († nach 1617)

= a) Carlo Tagliavia d'Aragona, Principe di Castelvetrano

= b) Pedro Alvarez de Toledo, Principe di Montalban

E2. **Ettore III.** (1574–1622)

4. *Duca di Monteleone*

4. *Conte di Borrello*

1. *Conte di Briatico*

Aufnahme ins römische Adelsregister 1589

Vizekönig von Katalonien 1603/12

= Caterina Caracciolo

F1. **Anna** (1592–1622)

= Francesco Maria Carafa, Duca di Nocera

F2. **Giovanna** (1593–1665), Nonne in S. Andrea

F3. **Camillo**

F4. **Girolama** (1599–1667),

5. *Duchessa di Monteleone*

5. *Contessa di Borrello*

= Fabrizio Pignatelli, 3. Principe di Noia

F5. **Geronimo Carlo** (geb. 1601)

D2. ex b) **Isabella** = Pietro Borgia d'Aragona, 3. Principe di Squillace

D3. ex b) **Caterina** (nach 1582) = Giovanni Battista Spinelli

C2. **Fabrizio** († 1577)

Stifter von S. Maria Materdomini

Ritter des Ordnes von San Giovanni di Gerusalemme und Balı von Santa Eufemia.

C3. **Girolamo** († 1567) = Laura Carafa

C4. **Caterina** = Francesco Moncada, Principe di Paternò

C5. **Ippolita** = Pietro Antonio Spinelli, Conte di Seminara

C6. **Camilla** = Cesare Gaetani, Marchese di Sortino

B3. **Isabella** († nach 1515) = Giovanni Francesco di Capua, Conte di Palena

B4. **Costanza** = Giacomo Gaetani, Conte di Morcone

A4. **Cubella** = Federico Spinelli, Barone di Summonte

A5. **Diana** = Giovanni Battista Brancaccio

A6. **Giulia** = Giacomo Filangieri

A7. **Fabrizio** († 1525)

A8. **Lucrezia** († vor 1494) = Caraffello Carafa, Barone di Sessola

Linie der Pignatelli di Noia

Palamede di Tommaso Pignatelli = Restituta Caccietta (tranischer Adel)

A1. **Giacomo** († 1539)

Vizekönig in Basilicata

Botschafter des Königs in Rom, ab 1503 in Spanien

Berater Federicos von Aragon

= a) Lucrezia Caracciolo

= b) Maria Coscia

B1. ex b) **Fabrizio** († 1567)

1. *Marchese di Cerchiara (seit 1556)*

Vizekönig in Kalabrien

= Vittoria Cicinelli

C1. **Giulio**, Begründer der Linie Aragona Cortés (s.u.)

C2. **Mario**.

C3. **Tiberio** († 1570) = Giulia Loffredo

D1. **Tiberio** (um 1570)

C4. **Fabio** († 1568)

C5. **Giacomo** († 1581) = Ippolita Caracciolo

C6. **Marzio** († 1601),

1. *Marchese di Spinazzola (seit 1586)*

= Diana Coscia

= Cornelia Filomarino

D1. **Giovanna** (*1574)

D2. **Zenobia** (*1576)

D3. **Decio** († 1602)

2. *Marchese di Spinazzola*

= Donna Dorotea Acquaviva d'Aragona

D4. **Violante** (* 1581)

D5. **Giovanni Battista** († 1605)

3. *Marchese di Spinazzola*

= Andreama di Sangro, Tochter Paolo di Sangros, 2. Principe di Sansevero

D6. **Francesco** (1588–1620)

4. *Marchese di Spinazzola*

= Porzia Carafa, 1. Principessa di Minervino

E1. **Paola Maria** (1606–1694)

E2. **Marzio** (1608–1679)

E3. **Ludovico** (1612–1667)

E4. **Antonio** (* Spinazzola 1615 + Rom 1700)

Apostolischer Nuntius in Polen (1666–68) und Wien (1668–71)

Erzbischof von Lecce (1671)

Kreation zum Kardinalpriester mit dem Titel von S. Pancrazio (1681)

Erzbischof von Faenza (1682)

Erzbischof von Neapel (1685)

Papst Innozenz XII. (1691)

E5. **Fabrizio** († 1656)

C7. **Ottavio** († 1595)

C8. **Decio**

C9. **Lucio**, Begründer der Linie Marsiconuovo

C10. **Cornelia** († 1592) = Giovan Giacomo Sanseverino

C11. **Zenobia** = Giovanni Alfonso de Castro Bisbal

- B2. ex b) **Scipione**, Begründer der Linie Egmont
- B3. ex b) **Lucrezia** = Giovanni Bernardino Carafa
- A2. **Angelo** = Vittoria di Trento

Linie der Aragona Cortez

Giulio Pignatelli († 1577) = Giovanna Spinelli
2. Marchese di Cerchiara, Signore von Noia

A1. **Fabrizio I.** (Neapel 1568–1627)

1. *Principe di Noia (seit 1600)*

= 1583 Donna Violante di Sangro

B1. **Giulio I.** (Neapel 1587–1658)

2. *Principe di Noia*

= a) Zenobia Pignatelli

= b) Clarice di Capua, Witwe d. Ferdinando di Capua

= c) Beatrice Carafa

C1. ex a) **Fabrizio II.** (Neapel 1604 – Monteleone 1664)

3. *Principe di Noia*

Träger des Goldenen Vlieses (seit 1659)

= Girolama Pignatelli, Tochter Ettore III. Pignatelli di Monteleone

D1. **Ettore IV.** (Senise 1620 – Madrid 1674)

4. *Principe di Noia,*

6. *Duca di Monteleone*

6. *Marchese di Cerchiara*

Vizekönig in Aragonien

Träger des Goldenen Vlieses seit 1670

Spanischer Botschafter des Königs und des Papstes

= Giovanna Tagliavia d'Aragona Cortez Principessa di Castelvetrano

E1. **Diego**

E2. **Andrea Fabrizio I. Pignatelli d'Aragona** (1640 – Gerona 1677)

5. *Principe di Noia*

6. *Duca di Monteleone*

7. *Marchese di Cerchiara*

7. *Conte di Borrello*

Principe di Castelvetrano

6. *Duca di Terranova*

Marchese di Valle d'Oaxaca

Gran Ammiraglio und Gran Connestabile des Königreichs Sizilien

Spanischer Grande der ersten Klasse

Träger des Goldenen Vlieses seit 1675.

= Teresa Pimentel, Tochter des Don Antonio Alonso

F1. **Giovanna** (Madrid 1666–1723)

= Niccolò Pignatelli

F2. **Rosalia Maria** (1672–1736)

= Inigo de la Cruz Manrique de Lara Arellano

E3. **Gerolama** (Palermo 1644 – Neapel 1711)

= a) Francesco Marino Caracciolo

= b) Giulio Pignatelli

E4. **Domenica** (* Palermo 1644)

E5. **Giovanna**

= Don Francesco IV. Rodrigo Ventimiglia

- E6. **Marianna**
= Francisco Fernandez Sarmiento de Silva y Fernandez de Hixar
- E7. **Stefania**
= Fernando de Zuniga Avellaneda y Bazàn Conte di Miranda
- D2. **Giulio** (1621–1694) = Giulia Mastrantonio
- D3. **Francesco** (*Cerchiara 1623), Abt von S. Maria in Pattaro
- D4. **Carlo** (*Monteleone 1625), Theatiner
- D5. **Zenobia** (*Monteleone 1626)
- D6. **Andrea** (*Monteleone 1628–1675)
- D7. **Caterina** (*Monteleone 1629)
- D8. **Antonio** (*Monteleone 1630)
- C2. ex a) **Violante** (*1606), Nonne in S. Maria della Sapienza
- C3. ex a) **Ippolita** (1607–1684), Nonne in S. Maria Donnaregina
- C4. ex a) **Girolamo** (1609–1635)
- C5. ex a) **Giuseppe** (*1610–1640)
- C6. ex a) **Anna Camilla** (*1611)
- C7. ex a) **Giacomo** (1613–1640)
- C8. ex a) **Lucrezia** (*1614)
- C9. ex a) **Fabio**
- C10. ex a) **Pietro** (*1617)
- C11. ex a) **Pietro Carlo** (*1618)
- C12. ex a) **Anna Camilla** (*1618)
- C13. ex a) **Maria** († 1627)
- C14. ex a) **Aniello** (1622–1694)
1. *Principe di Montecorvino*
= Giovanna Brancia
- D1. **Ettore** (1644–1667)
- D2. **Zenobia** (S. Maria Maddalena 1645 – Tricarico 1713)
- D3. **Giulio** (1646–1707)
2. *Principe di Montecorvino, Duca di S. Mauro*
= Geronima Pignatelli Tagliavia d’Aragona Cortés
- D4. Beatrice (*1648), Nonne in S. Gregorio Armeno
- D5. **Giacomo** (*Montecorvino 1650–1732)
- D6. **Ippolita** (1652–1717), Nonne in S. Maria Donnaregina
- D7. **Ferdinando** (1654–1729)
3. *Principe di Montecorvino*
Kammerherr des spanischen Königs
= Juana Petronilla de Silva
- D8. **Francesca** (*1656)
- D9. **Fabrizio** (1659–1734)
- Bischof von Lecce (seit 1696)*
- D10. **Anna Maria** (*1662)
- D11. **Anna Maria** (1667–1750), Nonne in S. Gregorio Armeno
- C15. ex c) **Giustiniana** (*1638) = Carlo Spinelli, Principe di San Giorgio
- C16. ex b) **Caterina** (1640–1717), Äbtissin von S. Maria Donna Regina
- C17. ex c) **Teresa** (*1642), Nonne im Gesù (seit 1663)
- C18. ex c) **Giovanni Battista** († 1694)
- C19. ex c) **Diego** (1644–1693), Patrizio Napoletano.
- C20. ex c) **Margherita** (*1647), Nonne im Gesù
- C21. ex c) **Niccolò** (1648–1730)
- Neubau des Familienpalastes an der Piazza Gesù*
8. *Duca di Monteleone*
Vizekönig in Sardinien 1686–1690
Vizekönig in Sizilien 1719–1722

Träger des Goldenen Vlieses seit 1681

= **Giovanna Pignatelli d'Aragona, Principessa di Noia**

D1. **Maria Teresa** (Madrid 1682 – Brüssel 1718)

= Giovanni de Merode Marchese di Westerloo

D2. **Stefania** (Madrid 1683–1728) = Giuseppe Sanseverino, Principe di Bisignano

D3. **Giuseppe** (*Madrid 1686)

D4. **Diego I. Pignatelli Aragona Cortés (Cortez)** (Madrid 1687 – Palermo 1750)

Bau der Villa Pignatelli in Barra

7. Principe di Noia, Principe di Castelvetrano

9. Duca di Monteleone

9. Duca di Terranova, Marchese di Valle d'Oaxaca

9. Marchese di Cerchiara

Marchese di Avola, Favara und Caronia

9. Conte di Borrello

Spanischer Grande der ersten Klasse (seit 1723)

Gran Ammiraglio und Gran Connestabile des Königreichs Sizilien (1733)

Träger des Goldenen Vlieses

= Anna Caracciolo

= Margherita Pignatelli, Duchessa di Bellosguardo

E1. ex a) **Nicola** (1714–1724)

E2. ex b) **Fabrizio III.** (Neapel 1718–1763)

8. Principe di Noia und Castelvetrano,

10. Duca di Monteleone

10. Duca di Terranova

6. Duca di Bellosguardo

10. Marchese di Cerchiara

Marchese di Valle d'Oaxaca

10. Conte di Borrello

= Costanza de' Medici

F1. **Margherita** (Barra 1740 – 1810)

F2. **Ettore V.** (Monteleone 1741 – Barra 1800)

9. Principe di Noia und Castelvetrano

11. Duca di Monteleone

11. Duca di Terranova

11. Marchese di Cerchiara

Marchese di Valle d'Oaxaca, Avola, Favara und Caronia

11. Conte di Borrello und Briatico

Barone di Burgetto, Casteltermini, Menfi, Sant'Angelo Musciaro, Belice und

Pietra Belice, Birribaida, Guastanella

Signore von Senise und Rosarno

Grand'Ammiraglio und Gran Connestabile des Königreichs Sizilien

Spanischer Grande der ersten Klasse (1766)

7. Duca di Bellosguardo

Signore von Amendolara und Casalnovato seit 1774

= Fürstin Donna Anna Maria Piccolomini d'Aragona

D5. **Ferdinando** (1689–1767)

5. Principe di Strongoli

= Lucrezia Pignatelli, Principessa di Strongoli

C22. ex c) **Eufemia** (1650–1727), Nonne in S. Maria Donnaregina

C23. ex c) **Francesco** (Senise 1652 – Neapel 1730), Theatiner

Bau der Familienkapelle in SS. Apostoli

Erzbischof von Tarent (seit 1684)

Nuntius in Polen (seit 1700)

Erzbischof von Neapel (seit 1703)

Kreation zum Kardinalpriester (1703)
Kardinalbischof von Sabina (1719), Frascati (1724) und S. Rufina (1725)
Vizedekan des Sacro Collegio dei Cardinali (seit 1726)

- B2. **Adriana** (*1588)
- B3. **Giacomo** (1590–1644)
1. *Duca di Bellosguardo*
= Fiorenza Vaez, Duchessa di Bellosguardo und Baronessa von Casalnuovo
- C1. **Fabrizio** (1626–1676),
2. *Duca di Bellosguardo*
= Laura Carafa di Costigliola
- C2. **Francesco** (1626–1677)
- C3. **Violante** (*1627)
- C4. **Michele** (1628–1695), Theatiner
Bischof von Lecce
- C5. **Giulio** (*1631)
- C6. **Carlo** (*1631), Theatiner
- C7. **Paolo** (1633–1675), Theatiner
- C8. **Giulio** (*1634)
- C9. **Giuseppe** (*1636)
- C10. **Antonio** (*1637)
- C11. **Girolamo** (*1640)
- C12. **Domenico** (*1642)
D1. **Caterina** (*1678), Nonne in Barcelona
D2. **Gertrude** (*1679)
D3. **Anna Isabella** (*1681)
D4. **Antonio** (1685–1771)
Principe des Heiligen Römischen Reichs (1726)
= Donna Anna Francesca Pinelli Ravaschieri
D5. **Francesco** (1686–1740/1751)
D6. **Maria Anna** (1689–1755) = Michael Johannes Graf Althann
- B4. **Gian Francesco** (*1591)
- B5. **Giustiniana** (1595–1624) = Galeazzo Pinelli

3. STAMMBAUM DER FAMILIE DI SANGRO

(nach Serra di Gerace und www.sardimpex.com)

A1. **Berardo** – oder **Oderisio** († 1126), Conte dei Marsi, Abt von Montecassino, Kardialdiakon

B1. **Teodino** (1140)

C1. **Simone** (um 1140)

:

: – ungewisses Verwandtschaftsverhältnis –

:

A1. **Simone I.**, Conte di Sangro

A2. **Riccardo I.**, Conte di Sangro

B1. **Rinaldo I.**, († 1248)

C1. **Rinaldo II.** († 1273)

D1. **Simone II.**

D2. **Gentile**

E1. **Rinaldo III.** (um 1338)

F1. **Matteo**

G1. **Giovanni**, Signore von Bugnara

G2. **Rinaldo IV.**, Signore von Bugnara

H1. **Antonella**

H2. **Giovanna**

H3. **Elisabetta**

G3. **Nicola I.**, Signore von Torremaggiore

H1. **Antonio**

H2. **Simone III.**

s. Linie der Fürsten von Sansevero

H3. **Riccardo II.** († 1405)

Kastellan des Castel Sant'Angelo

H4. **Caterina**

G4. **Gentile** († 1386 Genua)

Kardinaldiakon seit 1378

G5. **Ugone**

G6. **Rita**

F2. **Rinaldo**

F3. **Filippo**

F4. **Tommasa**

F6. **Giovanna**

= Francesco Acquaviva, Signore von Castelvecchio

E2. **Gentile** (um 1340), *Kardinal*

E3. **Tommasa**

E4. **Francesca**

Linie der Fürsten von Sansevero

Simone III. di Sangro († ca. 1382), Signore von Bugnara, Torremaggiore und Rotello, Ritter des Königs von Sizilien, in erster Ehe verheiratet mit Tommasa di Monteforte, in zweiter Ehe verheiratet mit Giovanna Ianvilla, Tochter des Amelio, Conte di Sant'Angelo dei Lombardi.

A1. **Nicola Tommaso** († um 1500)

B1. **Paolo** († vor 1455), Signore von Torremaggiore und Castelluccio (seit 1441)

Feldherr im Heer Alfons' V.

C1. **Carlo** († 1517)

*Signore von Torremaggiore,
Marchese di Castelnuovo (1509),
Aufnahme in das Adelsregister des Seggio di Nilo 1507*
= Caterina Gaetani dell'Aquila d'Aragona

D1. Giovanni Francesco

*Marchese di Castelnuovo,
Signore von Torremaggiore*
= Altobella di Capua

E1. Paolo I.

*Signore von Torremaggiore
3. Marchese di Castelnuovo
1. Marchese di Torremaggiore (1521)*
= Violante di Sangro

F1. Giovanni Francesco I. (1523–1604)

*2. Marchese di Torremaggiore,
4. Marchese di Castelnuovo,
1. Duca di Torremaggiore (1572),
1. Principe di Sansevero (1587),
Träger des Goldenen Vlieses und Mitglied des Staatsrats*

= a) Ippolita del Carretto

= b) Adriana Carafa, Witwe d. Antonio Carafa

G1. ex a) **Paolo**

G2. ex a) **Costanza di Sangro del Carretto**

G3. ex b) **Violante** († Neapel 1642)

= 1583 Fabrizio Pignatelli, Principe di Noia

G4. ex b) **Paolo II. (1569–1624)**

*2. Principe di Sansevero,
2. Duca di Torremaggiore,
5. Marchese di Castelnuovo,
Träger des Goldenen Vlieses seit 1617*

= a) Gerolama Caracciolo

= b) Clarice Carafa, Witwe d. Ferdinando Carafa di Nocera

H1. ex a) **Adriana** (1586–1649)

= a) Giovanni Battista Pignatelli di Spinazzola

= b) Giovanni d'Avalos d'Aquino

H2. ex a) **Giovanni Francesco II. (1587–1627)**

*3. Principe di Sansevero
3. Duca di Torremaggiore
6. Marchese di Castelnuovo*

= a) Isabella della Tolfa, Witwe d. Gisolfo Pappacoda

= b) Laudomia Milano d'Aragona, Witwe d. Andrea di Somma

I1. ex a) **Paolo III. (1607–1636)**

*4. Principe di Sansevero,
4. Duca di Torremaggiore,
7. Marchese di Castelnuovo,
Träger des Goldenen Vlieses seit 1634.*

= Giulia Vittoria Gaetani dell'Aquila d'Aragona

J1. **Isabella** (*1627)

= Placido di Sangro

J2. **Diana** (*1631),

J3. **Geronima** (* 1632)

J4. **Giovanni Francesco III. (1633–1698)**

*5. Principe di Sansevero
5. Duca di Torremaggiore*

8. *Marchese di Castelnuovo*
 = Giovanna di Sangro
- K1. **Paolo IV.** († 1726)
 6. *Principe di Sansevero,*
 6. *Duca di Torremaggiore,*
 9. *Marchese di Castelnuovo,*
Barone di Ferentino, Dragonara und Sant'Andrea
 = Geronima Loffredo
- L1. **Antonio** (1683–1757)
Duca di Torremaggiore
 = Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona
- M1. Zwei Söhne (gest. um 1706)
- M2. **Raimondo** (1710–1771)
 7. *Principe di Sansevero,*
 7. *Duca di Torremaggiore,*
 10. *Marchese di Castelnuovo,*
Spanischer Grande der ersten Klasse seit 1730,
Kammerherr Karls von Bourbon (1734),
Ritter des Ordens von San Gennaro,
Mitglied der Accademia della Crusca
 = Carlotta Gaetani dell'Aquila d'Aragona
- N1. **Angela** (*1737)
- N2. **Giuseppe** (*1739)
- N3. **Carlotta** (1741–1804)
- N4. **Vincenzo** (1743–1790)
 8. *Principe di Sansevero,*
 8. *Duca di Torremaggiore,*
 11. *Marchese di Castelnuovo,*
Spanischer Grande der ersten Klasse 1771
 = Maria Gaetana Mirelli di Teora
- N5. **Paolo** (1746–1815)
- N6. **Rosalia** (1748–1808)
 = Fabrizio Capece Minutolo
- N7. **Giovan Francesco** (1824)
 = a) Lucrezia Tranfo di Casaletto
 = b) Maria Giuseppa del Pezzo
 = c) Maria Calà Lanzina y Ulloa
- L2. **Maddalena** (*1687)
Nonne S. Patrizia
- L3. **Fulgenzia** (1689–1764)
Nonne S. Gregorio Armeno
- L4. **Maria Vincenza** (*1690)
Nonne S. Patrizia
- L5. **Margherita** (*1694)
Nonne S. Potito
- L6. **Giulia** (*1697)
Nonne S. Potito
- L7. **Diego**
- L8. **Giovanna** (1702–1775)
Nonne S. Gregorio Armeno
- K2. **Margherita** (1656–1742)
 = Ettore Carafa d'Andria
- K3. **Teresa** (*1659)
Nonne S. Potito

K4. **Domenico** (1662–1747)
 1. *Principe di Castelfranco (1708)*
 = Caterina d'Aquino d'Aragona
 K5. **Anna** (*1663)
 J5. **Emanuele**
 J6. **Antonia** (*1636)
 = Giuseppe Carafa della Roccella
 H3. ex a) **Alessandro** († 1643)
 H4. ex a) **Violante**, Nonne S. Gaudioso
 H5. ex a) **Lucrezia**, Nonne S. Gaudioso
 H6. ex b) **Ferdinando** gen. Ferrante (1597–1609)
 G5. ex b) **Alessandro** († 1633)
 Erzbischof von Benevent (1616),
 Patriarch von Alessandria
 G6. ex b) **Carlo** († 1636)
 F2. **Carlo**
 G1. Cecco
 F3. **Marco Antonio**
 E2. **Caterina** († 1513) = Sebastiano Gaetani d'Aragona
 D2. **Salustio**
 D3. **Margherita** = Camillo Caracciolo
 D4. **Giovanna** = Alessandro Riccardo
 D5. **Eleonora** († nach 1526)
 = a) Sigismondo Carafa, Conte di Montecalvo
 = b) Pietro Riccardo
 D6. **Antonella**
 D7. **Ippolita**
 C2. **Alfonso** († 1529) = Antonia Caracciolo
 C3. **Emilia** = Giulio della Leonessa
 C4. **Ferrante** gen. **Ferraguto**
 B2. **Antonio** († 1455) = Polissena Pandone
 A2. ex a) **Nicola II.**, Begründer der Linie der Di Sangro di San Lucido e Fondi
 A3. ex a) **Rinaldo IV.**, Signore von Bugnara
 A4. ex a) **Giacomo**, Abt von San Clemente
 A5. ex a) **Simone**

Anhang B

QUELLEN

1. Testament Rainaldo Brancaccios vom 27. März 1427

(SNSP, *Miscellanea*, M.S. B.8, Vol. 26, foll. 58r.–61v. = Kopie aus AB, *Incantamenti*, Vol. 1, foll. 24–33; Abschrift bei Lightbown 1980, Bd. 2, S. 293–97)

fol 58r. In nomine d(omi)ni Amen. Anno a nativ(itate) ejusdem mill.o quadring.o vigesimo septimo, ind. V, die vero Martis, pontificatus SS. Mo in Chr.o patris & d(omi)ni n(os)tri Martini divina providentia Pape V. anno 10.o, Universis et singulis presentem instrumenti paginam impeturis tenore presentium fiat notum quod RR.mus in Christo Pater et dominus Raynaldus miseratione divina S.ti Viti in Macello S.R.E. Diaconus Cardinalis de Brancatiis nuncupatus et mente tamen et discretione in ultimis attendens quod nil certius sit morte et incertius hora mortis, et quod semper ante oculos mentis remanens sit ultimus dies, volensque discretione durante diponere seriose pro tempore de iis, quae sibi a Domino sunt collata, ut audire mereatur verbum S. Scripture: Enge serve bone et fidelis etc. Considerans quod verba Scripture, „Euge serve bone et fidelis“ etc. Considerans quod verba Scipture que ammonet novissima, ne videlicet Mundi hujus fallacibus obblectamentis quis detentus, vitam, ad quam nos creavit Altissimus obliviscatur eternam, et quod in carne viventes difficile est eis se suaque disponere ante mortem, ut non indigeat corpore testamentorum, que formamur post occasum aliqua exequenda relinquere, que aut humana fragilitas in vite velocissimo cursu obmiserat, aut in... nitas abvocabat de bonis suis invocato auxilio Redemptoris prius, condidit Testamentum: In primis Animam suam recommendavit Altissimo Creatori, gloriosissime Virgini Marie, S.o Michaeli Archangelo, S.o Joanni Baptistae, S.o Joanni Evangeliste, SS. Apostolis Petro et Paulo et Andree, Sanctisque Laurentio et Vito Martyribus, ac toti Curie Sanctorum Civium caelestium Superiorum.

Item cum Predecessores sui semper gesserint, et ipse gerat devotionem ad Ordinem Fratrum Predicatorum, et ex hoc construxerit, seu deputaverit, et dotaverit unam Cappellane in Ecclesia S. Domenici de Neapoli dicti ordinis, voluit et elegit corpus suum ubicumque (fol. 58v.) eum decedere seu mori contigerit, ipsum ad dictam Cappellam, vel ad Cappellam SS. Angeli et Andree ad Nidum ubi dicti testatoris heredes cum bono consilio determinabunt portari, et deferri, et ibi sepellirvi quam cito fieri poterit. Exequias autem suas fieri voluit supra poenum juxta ritum Ramam Cure pro Cardinalibus consuetum de pecuniis e bonis suis percipiendis per infrascriptos exequutores seu Fidecomissionarios suos juxta eorum debitum, quos rogat et hortatur in duo Jesu Christo ut ab omni superfluitate et pompis absterneant et dictas exequias fieri voluit si in Urbe decederet, in Ecclesia S. Maria supra Minervam, vel apud S.M.am Mayorem, cujus An... presbyter est, secundum quod suis exequuntoribus videbitur, et ibi fiant exequios recondatur corpus causa deponitionis, si alibi in principali Conventu Predicatorum ubi eum mori contigerit, it ibidem corpus deponi transferendi Neapolim, quod si in loco abitus non esset aliquis Conventus dicti Ordinis, transferatur corpus et exequie ad aliquem honestum et vicinum locum dicti Ordinis, vel expediantur omnia in principali Ecclesia loci abitus si ipsis exequuntoribus visum fuerit expedire, translationem tamen sui corporis ad Neapolim semper firmum tamen voluit dictus testatore quod in dicta Cappella sua, vel in alia Hospitalis SS. Angeli et Andree ponatur sepultura, quam dictus testator fecit fieri per manus Cosmi de Medicis et Bartolomei de Bardis et detur dictae Cappelle unus parvus seu cortina aurea more Dominorum Cardinalium et pro quibus reliquit pecuniam necessariam recipiendam de bonis suis.

Item voluit et ordinavit dictus Testator quod in Cappella sua predicta singulis diebus continuis temporibus celebrentur tres misse per Fratres dicti Ordinis, vel deputandos ab eis, una ad honorem B. Virg. Maria, alia pro Aima sua et suorum et aliorum Defunctorum, qui dotaverunt beneficia, que ipse testator possidet tertia sit secundum devotionem celebrantis ita tamen quod sexta feria ipsa tertia Missa celebretur semper de S. Cruce, voluit etiam quod in dicta Cappella ardeat semper diu noctuque lampa accensa

ante imaginem B. M. Virginis et quod singulis annis diei obitus sui fiat Anniversarium per Fratres dicti Conventus pro Anima sua pro quibus videlicet et missis, lampada, et Anniversario provisum (fol. 59r.) et satisfactum est per ipsum testatorem dicto Conventus S. Dominici Neapolitani ut patet ex Instrum[ent]o celebrato et publicato in Civitate aversana per Notarium Petrillum Bulcanum, quod Instrumentum dictus testator in observationem et defensionem premissorum in omnibus voluit et per omnia observari et contenta in d.o Instrum[ent]o attendere, ad quem ipse testator se referit.

Item voluit et ordinavit quod tota familia sua, que presens fuerit in exequiis ipsius Test.is induantur panno albo juxta arbitrium exequutorum, et quod dicte Familie et pauperibus administrentur necessaria vicuts ut prius.

Item voluit et ordinavit d.us test.o quod familiaribus suis, quibus est primissum salarium, sit eis satisfactum fatoque prius computo de summa quam restarent habere, illis autem quibus non fuit salarium promissum qui habueruntque pro grato intrare domum suam dicentes quod nihil habere volebant si officiales ipsi non fuerint, provideatur eis de aliqua subventionem pro arbitrio exequutorum, ante quam redeant de domo.

Item reliquit et voluit ipse testator quod die sequenti post obitum suum duo vel tres sacerdotes incipiant missas S. Gregorii etc. florenos auri tres. Item reliquit pro matrimonio duarum vel trium Virginum ...florenas auri centum. Item reliquit Hospitali S. Spiritus in Saxia vel Urbe pro uno Calice florenos auri viginti. Item reliquit Ecclesie B. Marie Majoris de Urbe pro uno Calice florenos auri trigintaquinque (...). Item reliquit B. M.e in Transtyberim alios vigintiquique Florenos auri ut supra. Item reliquit Ecclesie S. Viti in Macello se Urbe pro reparatione aut esidenti alia utilitate flor. Auri Vigintiquique ut supra. Item reliquit eccl. S. Sabine de Urbe florenos auri 25 (...). Item reliquit Monast.o S. Sixti de Urbe fl. auri 15. Item Reliquit eccl. S. Falconis Nidi Neapolitani uncios cinque Item reliquit Cappelle S. Viti fundate et ordinate in Ecclesia S. Dominici (fol. 59v.) Neapolis et alie in Hospitali SS. Angeli et Andree, ad Nidum omnia paramenta persone sue, cujuscumque coloris et forme et etiam alia que habet in Domo su et in cappella domus ipsius testatoris juste pro medietate, videlicet ac omnia paramenta spectantia ad ecclesias dividendas inter dictas cappellas juste pro medietate, videlicet uni cappelle unam medietatem et alteri cappelle aliam medietatem.

Item reliquit Domino nostro Martino muliores Mulum et bestiam Mulam vel equos quos habet. Item reliquit Fusco Brancatio Nepoti suo ducentos florenos auri di Camera. Item reliquit Andree Brancatio Consobrino ... Joannis de Brancatiis florenos sexcentos etc. Item reliquit Dictus testator quod executio hujus presentis sue ultime voluntatis fiat per exequutores (...). Item voluit quod infrascripti exequutores statim recipiant propria auctoritate de bonis mobilibus (...). Item reliquit dicte Cappelle Hospitalis tres planetas, quas pro eadem fieri fecit, que sunt adhuc apud fartorem... nec non Crucem argentiam ipsius testatoris etbulum pulcrum cum navicula et breviarium in quo ipse testator dicebat officium, Missale parvum et librum divinorum Officinarum, que omnia sunt in domo ipsius (...). Item reliquit Duo Paulo Nepoti suo Cameram suam laboratam cum hominibus et duabus viridi et albi coloris. Item duo. Joannis altero nepoti suo Cameram suam rubeam novam Item Fusco nepoti suo Cameram suam antiquam , qua utitur modo et unam mulam vel equum. Item reliquit duo Ioanni abati de Positano unam Cappam. Item reliquit Duo Bartolomeo abati Monast.i S. M.e Rotunde ut emat unam Cappam. Item reliquit Duo Antonello de S. Bartolomeo unam Cappam. Item reliquit Paulo Scadra et Honufrio ejus fratri 50 florenos (...) (fol. 60r.) Item voluit et ordinavit quod Hospitale S. Andree, quod est in platea Nidi reedificetur cum omnibus locis, officinis, et horto necessariis et utilibus et quod in eo fiat altare sne Cappella sub vocabulo SS. Angeli et Andree in qua cappella fiat precise divinum officinum et supra adscribitur in Capella sua in Ecclesia fratrum Predicatorum, et quod presbyteri inibi (?) eligendis sint et admittentur, revocentur advoluntatem Rectorum ipsius Hospitalis, et quod in dicto Hospitali fiant lecti

cum parterii ordinati et fulciti in numero tresdecim, duodecim pro pauperibus et unum pro Hospitali, et pro dicti hospitalis, et Cappelle completionem et aliorum necessariorum reliquit in numerata pecunia quinque milia florenos auri de camera.

Item voluit et ordinavit quod pro usu et sustentatione dicti Hospitalis et pauperum ibidem affluentium emanent in locis vacuis tot possessiones et bona, quod valor annuus qui pervenerit ex fructibus possessionum que jam empte sunt uncię quadraginta octo et alique terre.

Item voluit et mandavit quod Universitas Nobilium plateę Nidi habeat eligere quolibet anno duos nobiles de dicta platea, quorum unus sit semper de Domo de Brancaciis, quorum duorum eligendorum anno finito expiret officium, et alii duo eligantur, qui duo sic electi habeant regere, gubernare et dispersare dictum Hospitali et ejus bona et pro eis agere et experiri ac vendere, et introitu dictorum possessionum et exitu annotare et scribere, ut possint clarum computum reddere, quem computum nulli omnino teneatur ponere vel reddere, nisi dumtaxat dictis Nobilibus dicte Plateę, vel quibus ipsi Nobiles deputaverint, possintque dicti duo electi ad eorum nutum et voluntatem instituere et remove Hospitalium ita Sacerdotes dicti Hospitalis ita quod gratia super hoc per SS. N[ost]r[um] Papam concessa in omnibus et per omnia observetur, et pro. t in literis ipsius dui testatoris desuper confectis et sigillo suo munitis plenius continetur et habetur.

Item dedit et legavit duo Paulo nepoti suo 1000 flor. auri pro maritaggio filie sue.

Item voluit ipse testator quod si quis heredum suorum quidquam de Domo sua violentur contra aliorum exequutorum voluntatem reciperet, ipso facto careat hereditate et omnium sibi per eundem dominum testatorem legatorum. Item Cappelle S. Angeli et Andree reliquit unam Conam suam sum multis reliquiis. Item reliquit eidem cappella omnia tappeta sua. Item dixit quod vina greca que sunt penes Bartholomeum de Bardis sunt dui Pauli Brancatii nepotis sui (...). Item reliquit Andree de Brancatiis Breviarium quod fuit dui Episcopi Tudertini et omnes libros, qui fuerunt quondam domini Nicolai de Senatibus literarum apost. Scriptoris. Item reliquit Marie de Brancatiis de panno virgo tantum quod se possit induere more Neapolitano. Item voluit quod nihil possit fieri in exequutione testam. i sine deliberat. i et ordinat. e .. dui Cardinalis Novariensis. Item dixit qualiter Matheus Benedicte curie rom. e debet sibi dare has pecunias, de quibus voluit eius unum Missale de 16 florenis aureis pro Monasterio S. Sabę. Item librum Evangeliorum copertam coreo virido legavit Cappelle et unam Campanellam de metallo. Item reliquit Eccl. S. Ioannis Lateranensis 25 fl. auri (...).

Item reliquit 4 Candelabra argentea magna de Cappelle SS. Angeli et Andree. Item dixit Reverendus Pater dominus Cardinalis Testator presente Cosmo de Medicis, qualiter apud ipsum Cosmum adest quedam cedula sexmillium florenum auri de Camera, de quibus voluit compleri Cappella et Hospitali predicti et voluit quod Cappella pulcherrime dipingatur quod sit Cappella d[omi]ni Artusii et Magistrii Antonii de Pennis et quod in eodem fierent fenestre de vitro et ferro. Item voluit quod emanent tot possessiones, que omni anno responderent duas uncias Carolenorum pro suppletionem foundationis dicti Hospitalis non obstantibus aliquibus terris que supersint. Item voluit et emanent una terra arbustata pro vino ad usum pauperum et servitorum Cappelle et Hospitalis. Item voluit quod Campanę emanent pro ipsa Cappella Item voluit quod ponantur in eodem Hospitali ex decem lectos bene fulciti cum copertoriis et lintearnis..bus duplicibus, et ulterius omnia necessaria ipsi Cappelle et Hospitali emanent, Scanna, Lictas, Bancos, Capsas, straneta, pro conservatione rerum et bonorum Hosp[italis] et Cappelle predict[orum] Item voluit quod si quid remaneret de dictis 6000 flor[enis]. Quod illud restitueretur integraliter suis heredibus. Item reliquit Cappelle suo unum par ambullarum de argento.

(fol. 61r.) Item omnia jocalia Monasterio S. Sabine Crux, mitra, et alia quecumque et omnes et singule scripture et privilegia ad ipsum monasterium spectantia, dicto Monast. o tradantur et assignentur. Item voluit quod pars horti, que spectat ad ecclesiam B.M.e

Transtyberim restituatur Canonicis ipsius Ecclesie sine contradictione. Item reconmmendat exequuntoribus suis ...Viros Magistros Aloisium et antiorum Medicos suos.

Item quod corpora q[uonda]m Ponelli et Philippi nepotum suorum una cum corpore suo simul Neapolim trasportentur si commode fieri poterit. Item reliquit Cappelle S. Angeli et Andree horologium magnum de 24 viginti quator horis. Il dictus d[omi]nus Testator ultra omnia legata legavit et ordinavit dicto Hospitali SS. Angeli et Andree triamilia ducatos, videlicet millequadingentos octoginta duos quos posse habere marmaliter Bartholomeous de Bardis Mercator, pront in Cedola dicti Bartholomei plenius continetur, et millequingentos decem et octo extrahendos, elvandos, et recolligendos de juribus beneficiorum et Cappelle dicti testatoris, hoc adjecto quid vult quod extrahatur de parte hereditatis extingentis D[ominu]m Joannellum de Brancaciis nepotem suum tantum, qui quidem tria millia ducati voluit et mandavit assignari et davi Nobilibus Platee Nidi, quid Nobiles una cum duo Pauli de Brancaciis Milite nepote suo emant possessiones pro dicto suo hospitali.

Item voluit quod omnia emolumenta sine jura Cappella que debebuntur sibi tempore obitus sui vel post, deveniant ad manus Cosmi et Laurentii de Medicis Mercatorum de Florentia etc. pront in litteris d[omi]ni N[ost]ri. Martini Pape (...). In omnibus autem bonis suis patenis et maternis stabilibus mobilibus etc instituit sibi universales heredes duum Paulum militem et Joannellum de Brancatiis nepotes suos (...) Exequutores autem, seu Fideicommissarios hujus presentis Testamenti dictus testator esse voluit et reliquit B. in Christo Patres duos. Laudini et SS. Cosmi et Damiani S.R.E. Cardinalies duos Paulum de Invenatis, Paulum et Ioannellum de Brancatiis et Fuscum (fol. 61v.) de Brancatiis et Ioannem abatem de Positano, Fr. Thomam Priorem S. Sabine et Ioannem de Medicis de Florentia (...) Acta fuerunt hoc Rome in domibus solite residence dicti d.o Cardinalis testatoris, site apud S. M.am Transtyberim, sub anno, indictione, die, mense et Pontificatu quibus supra presentibus ibidem rev.mo in Christo Patre Gentile, episcopa Guessano, nec non mag.co viro duo Poncasio Montis Odorisii Comite, Venerabilibus ac Religiosis Patribus Ioanne Beate M.e de Positano Amalphitane Diocesis, et Bartholommeo Beate M.e Rotunde extra muros Ravennatenses Ord. S. Benedicti Monasteriorum batibus. Magistri Theologie Paulo de Valle, Aloisio Mutiliani, Antonio de Surmontis Medico, Antonio de S. Bartolommeo Archidiacono Vulturaniense et Paulo Scaura Laico neapolitano testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis.

2. Brief Rainaldos an die Abgeordneten des *Seggio* vom 11. März 1426 (zit. nach RICCA 1859–79, Bd. 5 (1879), S. 547–51)

Raynaldus, miseratione divina Sancti Viti in Macello Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Diacounus Cardinalis de Brancacijs vulgariter nuncupatus, Magnificis et Nobilius Viris Universitati Nobilium Plateae Nidi Neapolit: salutem in Domino sempiternam.

Dum intuitus nostrae considerationis extenditur, ac pervigili et devota mentis intentione pensamus, quod nos Largitor Bonorum Deus titulo dignitatis extulerit, quanta humilitatis nostrae Bona munificentiae Suae largitate contulerit dissonum reputamus, et impium, si non ei, qui bonorum nostrorum non indiget aliqua de dictis Bonis nobis ab ipso concessis, quodam recognitionis insignio rependamus. Dumque in cordis nostri arcano modum rei exequendae perquirimus in hoc potissimum nostra residet intentio id aggredi, per quod duobus mandatis Dominicis, a quibus lex, et Prophetae dependent insimul satisfiat et in hac deliberatione noster animus acquiescens, ne desiderii nostri portrahentur effectus ultra ad executionem operis praecedentis prope Ecclesiam S. Andreae ed Nidum Hospitale cum Domibus et Officinis necessariis et utilibus, ac intus in eo Cappellam sub vocabulo Sanctorum Angeli et Andreae construi et aedificari fecimus in loco qui dicitur lo

largo di Nido, ac pro Ministrorum congrua substentatione cum redditum emptione providimus. Ut autem res haec inchoata principio, temporum successione non pereat et dierum volubilitate perduret expedit de Regentium et Gubernantium sincera fidelitate et fida bonitate disponere et cum diu animus noster in hac cogitatione versetur, sic tandem ad magnificentiam et nobilitatem vestram quae in constructione, et manutentione et defentione Piorum Locorum solerti studio operari sit solita, noster declinat, et acquiescit affectus, cogitans, et exorans, ut Pii operis formam percipere, prosequi et acceptare dignemini ut divinae retributionis praemia consequi uberius mereamini. Forma autem gubernationis et regiminis supradicti fiat secundum infrascriptos modos et terminos, quos auctoritate Apostolica nobis in hac parte concessa ordinavimus et statuta infrascripta fecimus, quae volumus inviolabiliter observari, videlicet. Quia non videtur esse possibile, quod Universitatis tota Nobilium in hac gubernatione exerceat, ordinamus, quod praedicta Universitas annis singulis eligat duos nobiles probos et approbatos viros, quorum unus semper sit de Domo de Brancatiis, qui potestatem habeant omnes fructus, redditus et proventus obventiones et Legata ad dictum Hospitale et Cappellam pertinentes, et quae pertinebunt, exigere, petere, recipere et de receptis quietare et recepta pro commodo et utilitate dictorum Hospitalis et Cappellae ac Ministrorum et Infirmorum in eis existentium expendere et dispensare prout ipsis videbitur expedire et si necesse erit in quocumque Iudicio agere, expediri et respondere ac omnia prosequi sicut nostra Persona principaliter per se posset. Item praedicta Universitas vel duo per Universitatem ut permittitur eligendi eligat vel eligant unum honestum Clericum, qui habeat potestatem et Iurisdictionem super Presbyteros et Clericos infrascriptos, ipsosque corrigendi, puniendi, excommunicandi et omnem Iurisdictionem Ecclesiasticam exercendi si contingat eos vel ipsorum aliquem delictum vel aliquod aliud crimen corrigendi. Item quod eligatur per dictos Rectores unus probus vir vel mulier timens Deum, bonae famae et provectae aetatis pro nutu et voluntate eorum, qui in dicto Hospitali serviat in susceptione pauperum debilium et infirmorum utriusque sexus et pro curatione et servitio ipsorum, ac in conservatione et munditia eorum semper intendat. Item quod eligantur per dictos Rectores aliqui Presbyteri bonae famae et vitae ac familiae honestae modo, de quo ipsis Gubernantibus videbitur qui insimul conveniant de celebratione Missarum, ita quod singulis diebus in dicta Cappella SS. Angeli et Andreae celebrent missas tres, quarum una sit de occurrenti festo vel feria, alia de Beata Virgine et una fit pro Defunctis sexta autem feria sit Missa de Cruce, illa quae debebat dici de festo vel feria, diciturque de Cruce, nisi sit festum duplex vel habens Missam propriam, aut si dies quadragesimalis, et quatuor temporum, vel vigilia habens ieiunium si per hoc illa Missa de Cruce demetatur, post Missam diei dicatur plane sine sacrificio quae communiter dicitur sacra. Item quod in infrascriptis festivitatibus Domini Nostri Iesu Christi videlicet, Natalis, eius Circumcisionis, Epiphaniae, Resurrectionis, Ascensionis, Pentecostes, festum Trinitatis et Corporis Christi. Item in singulis festivitatibus Beatae Virginis, scilicet Conceptionis, eius Nativitatis, Annunciationis, et Visitationis, quod est in secunda die mensis Iulii, Purificationis, Assumptionis, et Nivis. Item in festivitatibus Apparitionis Sancti Michaelis et in Dedicatione eiusdem, Sancti Ioannis Baptistae, Sancti Ioannis Evangelistae, ac in festo SS. Apostolorum Petri et Pauli, Conversionis S. Pauli, S. Andreae, S. Stephani Prothomartyris, S. Laurentii, S. Viti Martyris, quod est in decima quinta die mensis Iunii, Sancti Iacobi, quod est in die 25 mensis Iulii, et quod etiam in festo Dedicationis dictae Cappellae SS. Angeli et Andreae celebretur una missa solemnis cum primis Vesperis, cum cantu, et omnes Presbyteri qui in dicto Hospitali ponendi sunt, insimul conveniant ad hanc Missam contandam cum dictis Vesperis. Item quod dicti Presbyteri eligendi et etiam Hospitalerius vel Hospitaleria non istituantur, nec eis detur aliquis titulus, sed ad nutum et voluntatem dictorum Rectorum ponantur et repellantur cum salario vel sine salario, de quo convenerint. Item quod dicti DD. Rectores provideant pro debilibus et infirmis de

Medico aut Medicis competentibus secundum dictorum Rectorum arbitrium; provideant etiam de Medicinis spiritualibus et omnibus aliis necessariis pro omnibus pauperibus occurrentibus in dicto Hospitali secundum quod dictus Medicus vel Medici ordinaverint. Item quod dicta Platea vel Gubernatores per eam deputandi non possint nec debeant aliquid de Possessionibus aut de Mobilibus pretiosis dicte Cappelle et Hospitalis vendere alienare seu distrahere vel etiam pignorare vel liceat eis bona mobilia dicti Hospitalis, et ad usum ipsius deputata alicui commodare nec extra Hospitale extrahere, sed fructibus, redditibus, pensionibus censibus et emolumentis a dictis Possessionibus provenientiibus sive contingentibus et ipsis tantum in gubernatione Hospitalitatis et augmentatione, reparatione et Divinorum Officiorum celebratione contenti sint. Item cum Sanctissimus D. Noster Martinus Papa V. Hospitale hoc et eius Officiales et membra ab omni subiectione quorumcumque Ordinariorum exemerit, et Romanae Ecclesiae immediate subiecerit in hoc solliciti sint Rectores quod Archiepiscopus Neapolitanus, seu Abbas S. Andreae nulla ibi iurisdictione utantur et quod de Legatis factis dicti Hospitali, et in posterum faciendis, nulla eis quarta seu Canonica portio tribuatur, nec ab eis visitationem recipiant nec de administratione computum reddant sed in omnibus servetur Apostolica Bulla et concessio preaucti Domini Nostri Papae. Item quod officium Rectorum seu Gubernatorum dicti Hospitalis, qui per dictam Plateam Nidi eligentur in gubernatione ipsius ultra annum non duret et anno finito, ipso facto expiret, et de rebus et expositis ac gestis et administratis per eos, suis successoribus et nulli alii rationem et computum reddere teneantur, ac eis quod superest assignare et si (quod absit) aliquid mali gesserint aut administraverint, vel aliqua inter eos discordia orta fuerit per Universitatem Nobilium dictae Plateae, vel per quinque Nobiles qui pro tempore protectionem regunt, coerceantur, et compellantur satisfacere, ut tenentur. Item quod die, noctuque ardeat in dicta Cappella Lampas ante Imaginem Gloriosae Virginis Mariae. Item voluit dictus dominus Cardinalis quod Presbyterii ipsius Cappellae pro anima sua faciant et dicant semel in anno et hoc in die obitus sui vigiliis solemnes cum vesperis et recommendationibus pro defunctis et de mane Missas etiam pro Defunctis cum recommendationibus, candelis, cereis, et faculis secundum quod eisdem Rectoribus videbitur, et hoc de anno in annum dicto die obitus ipsius Domini Cardinalis. Item voluit et ordinavit quod dicti Cappellani et Presbyteri ipsius Hospitalis possint et valeant Infirmis ibidem degentibus confessiones audire et Sacram Eucarestiam et Oleum Sanctum ministrare et alia facere circa haec necessaria fuerint et oportuna. Item voluit et ordinavit quod Nobiles Rectores ipsius Hospitalis dent et assignent in festo S. Angeli in mense Maii de anno in annum in perpetuum propinquiori de Domo sua de Branciaci masculini generis unam faculam ceream unius librae. [...]

3. Beschreibung des Altars von S. Angelo a Nilo vom 27. Februar 1573 (AB, Introito ed esito, Bd. 46 [1572/73], s.p.)

Noi experte in tel del Arte della pittura et del mestiere di oro a requisizione del Mag. G. Ferante di Sanguine e t del R.do padre don Giovane Calcano procuratore de S.to Angelo a Nido, et per una altra parte M. Gio. Dominico de Nap[oli] pittore simo [*unleserliches Wort*] avedere seum as apprezzare una cona che va in lo Altaro maggiore di S.to Angelo a Nido sopra ditto seum la guarnatione consistente in uno scabelo scorniciato et intagliato uno cornicione friso et arco trano con doi collore con loro capitelli et basi, con cinmasi di sopra et termini et altri ornamenti de ditto guarnatione, tutti scorniciati et intagliati, di piu una custodia et uno trano con certi Angeli de rilievo medesimamente scorniciate et intagliate et poste tutte di oro, fino et le carne colorite et campi di sbalto azzuro et pur havimo visto una balaustra di noce adornati di oro fino quale esendomo tutti quattro noi insieme cio e per parte dello Mag. S. Fernate de Sanguine et del R. do Don Giovane ut

supra, M. Virgilio Imparato et M. Gio. Antonio Millore et per la parte di M. Gio. Dominico ut supra et M. Iacopo Aniello di Focito et M. Gio. Tomase di Fusco, di comune volontà et parere dicimo qto valere per prezzo ducati duciento et cinque et tre tari corenti, in quanto alloro et manifatture di piu dicimo la coloritura et campi di sbaldo azuro con inbertizare li balausti per lo supra detto M. Gio. Dominico, per prezo ducati dieci corenti et q[ue]sto ci laverita [?] in quanto si extende lo nostro giudizio et nostra congienti et in fede del vero havimo fatta la presente relazione sotto servita di nostre proprie mane et siglara co il soli et consueto sigilo della nostra capella [...]

4. Dokumente zur Renovierung von S. Angelo a Nilo

a) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1021, partita di D. 6, 15. Juni 1696

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati Sei, e per essi al magnifico Ingegnero Gio. Batta Manni a riguardo di sue fatighe nel soprintendere della fabrica fatta nel presente anno 1696 nella pendamenta della cantina e stanze sopra di essa nelle quali prima si entrava dalla parte del loro cortile, et hora si è fatto l'ingresso dal difuora con essersene dal medesimo anco fatto l'apprezzo. e per esso a Francesco Manni per altri tanti.

b) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1122, partita di D. 6.3.6., 6. September 1702

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Sei, t.3.6, e per loro a Tomaso Crisci capomaestro di fabrica per la terza finita del 31 Agosto 1702 p. Carafa d'anco D. 20 se li pagano per l'appaldo tiene dell' accomodatione e residu delle loro case, chiesa, e libreria, restando sodisfatto del passato. E per lui a Antonio Coluccio per altri tanti.

c) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1122, partita di D. 25, 6. September 1702

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido conto della libreria D. Venticinque, e per loro a Pietro Condegna per sua procurazione di mesi due finiti all'ultimo d'Agosto 1702; ed ancora D. 150 se li pagano come Bibliotecario compresa di celebrare quotidianamente in loro chiesa le messe istituite dal Priore D. Gio. Batta Brancaccio nella donatione che fece di detta libreria alla medesima loro chiesa essendo uno delli due Cappellani stabiliti in detta donatione alla quale si riferisce. Restando sodisfatto del passato. E per lui ad Aniello Conflora per altri tanti.

d) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1123, partita di D. 10.4.19, 3 November 1702

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido conto della libreria D. Dieci, t. 4.19., e per loro a Gennaro Ciano Rettore di detta Chiesa a complimento di D. cinquanta.4.19 atteso l'altri D. 40 per detto compimento l'ha ricevuti con altra loro polisa per nostro Banco de 26. Giugno 1702. Per tanti da esso spesi cioè D. 47.4.19 per l'infratti di materiali, spese, et altro che ha bisognato per fare nella detta libreria il pavimento nuovo di mattoni, e rigiole. E cioè per mattoni no. 2250 di D. 7.2.10 il migliaro; D. 16.4.7 ½ per porto; D. 3.1.18 per sei some di calce et altre 73 di pozzolama; D. 4.3.4. per sfattatura del pavimento vecchio d'astrico D. 3, e D. 20 dati a Francesco D'Anastasio in conto di sue fatiche e sprese per detto nuovo pavimento oltre altri D. 53.16 che si sono pagati con tre loro polisa, importando tutta la spesa di detto nuovo pavimento D. 106.2.2., e per tre dati a Francesco d'Aversana per suoi diritti in havere consegnato al magnifico Domenico Carelli loro procuratore copia dell'istromento del credito che si tiene col Signor Duca di S. Paolo come dalla sua lista letta in sessione delli 31 ottobre caduta. E per lui a Marco Mercadante per altri tanti.

e) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1122, partita di D. 12, 20 Dezember 1702
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido conto della libreria D. Dodici, e per loro ad Nicola Marra per sua procurazione di mesi due finiendi ultim. D. 2 se li pagano come sottobibliotecario della loro libreria, compresa di celebrare quotidianamente una delle due messe istituite dal Priore P. Gio. Batta Brancaccio nella donatione che fece di detta libreria alla medesima loro chiesa restando sodisfatto del passato. E per lui a Marco Mercadante per altri tanti.

f) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1123, partita di D. 5.1.7, 22. Dezember 1702
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido conto della libreria di D. cinque t. 1.7., e per loro à Tomaso Crisci capomastro fabbricatore, in sodisfattione di fatiche tanto sue, quanto d'altri maestri e manipoli accordate per detta summa nella sessione di 31 del passato ottobre 1702, nella quale si è letta la sua lista, cioè di D. 2.4.12 per scippare l'astrico vecchio della loro libreria buttandolo abbasso, appianando il pavimento a livello per rifarlo di mattoni, e rigiole, e D. 2.1.15 per ottanta some di terreno per il riccio, e tre giornate di manipoli, non dovendoseli altro per dette fatiche, e spese, e per lui à Tommaso Cinera per altri tanti.

g) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1172, partita D. 5.2.1., 24. August 1705
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido e per loro a D. Gennaro Ciano Rettore di loro Chiesa da esso spesi per servizio della medesima nelli passati mesi di Giugno, e Luglio 1705. Cioè per fare accomodare il pavimento della sacrestia con mattoni, rigiole, et altri materiale vicino la porta dell'uscita del cortile; 2.1. per uno reliquario d'ottone indorato per ponerci la reliquia di S. Vito per farla baciare, e per una vita per ponerla ad un piede di calice 1.16, per dodici perni di legno per lo coro delli cappelloni tari 3.2. per un piede roma indorato d'un calice cambiato con il rotto tari 2.10 e per diverse altre cose minute in tre partite come della sua lista tari 3.14 così ordinato da loro nella sessione dell 22 del corrente, e per lui a Marco Mercadante per altri tanti, e per lui a D. Giuseppe BuonIncontro per altri tanti.

h) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1174, partita di D. 6, 31. August 1705
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Sei, e per loro a Giuseppe Massotti marmoraro in conto die quattordici pattuiti pagarceli per prezzo de marmi, grappe fatighe, magistero, et altre che occorre per fare tre grade nelle tre cappelle della loro Chiesa cioè in quella di S. Candida, e nelle due ultime costrutte in quest'anno d'un palmo largo con potestà di servirsi per sudetta grada solamente di alcuni marmi vecchi, che si trovano nella loro chiesa, dandoseli in piena sodisfattione di tutto e ildipiù che valesse detta opera in modo che quella complita se li devono solamente pagare altri D. 8 in saldo di detti D. 14, conferma di detto Giuseppe.

i) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1171, partita di D. 10, 9. September 1705
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Dieci, e per loro ad Onofrio Sommillo Maestro stoccatore che sono in conto di diverse opere di stucco fatte in loro chiesa attinenti alle due cappelle costrutte in essa per mano sua nel presente anno più dell'obbligo che ne teneva in virtù d'Istromento, come ne resta sodisfatto per la summa di D. Novanta dovendo quelli perfettione con altre accomodationi e residu da tassarsi da espreti in piè con firma di detto Onofrio.

j) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1171, partita D. 40, 9. September 1705
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati Quaranta, e per loro ad Gennaro Ciano Rettore di loro Chiesa in conto di spese occorrono passare per le

sue mani, per le sue feste celebrande in essa di nostra Gloriosa S. Candida, et S. Michele Arcangelo nell prossimo settembre 1705. Per darne conto. E per lui a Marcantonio Caliendo per altri tanti.

k) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1177, partita di D. 10, 25. September 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Dieci, e per loro all ingegnere Arcangelo Guglielmino [sic!] in ricognizione di diverse sue fatiche d'accessi, relationi, ed altro fatto e facende nel dirigere alcune opere di fabrica vecchia e nuova che occorre nella loro chiesa ed Ospedale così considerato da loro nelle sessione de 20 del corrente. E per lui a Marcello Guglielmelli per altri tanti

l) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1172, partita di D. 23, 28. September 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Ventitre, e per loro a Gennaro D'Amato indoratore che sono cioè D. 14 per indoratura d'una cornice nuova fatta per il quadro di S. Bacolo, D. 7, per aver pittato a marmo li due gradini con quattro piedistalli per gli due altari nuovi; e D. 2 per inargentare due banchette de medesimi altari Indoratura de cornici mancanti alla pedagna di detto quadro e due deta (?) al puttino della pedagna di S. Candida, il tutto per servizio di loro Chiesa, come anche considerato nella sessione del 20 del corrente, e per lui a Briase di Donato per altri tanti.

m) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1174, partita di D. 135.2.6., 5. Oktober 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Centotrentacinque, t. 2, g. 6, e per loro all'Abbate Nicola Fago maestro di cappella, in ricognitione tanto sua, quanto i cantori, organista, affitto d'organo, istromenti, musica di sei servizij fatti in loro chiesa, cioè in No. 3 per la festa della gloriosa S. Candida [...] e secondo Vespre con messa cantata celebrata del 27 del presente, et altri No. 3 per la gesta del Glorioso S. Michele Arcangelo anco di due Vespri, e messa cantata del 29 di detto mese tutti a più così come si nota in sua lista, con tante voci, estromenti [sic!], contenute nella medesima nella quale sta daloro ordinato detto pagamento restando del tutto sodisfatto. E per lui a Vincenzo Romano per altri tanti.

n) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1177, partita di D. 15.2., 12. Oktober 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Quindici, t. 2, e per loro ad Abramo Musto mastro d'ascia spesi in diversi materiali, et in sodisfatione di tutte sue fatiche occorse per servizio di loro chiesa contenute in una sua lista che comincia da Luglio 1705 consistenti in haver levato il coro da sopra la porta e postolo per officciare vicino l'altare maggiore ad sua Prudella, e balastrata che forma nella Cappella di S. Candida, dalla quale si è ancor seccata la porta, e portale nella sacrestia, levando da essa un altra, e postala dalla parte di detto Coro, con levare e disporre nella medesima Sacrestia alcuni lavori con detta prudella, e dipostoli in altro luogo della medesima, et altri residu conti in essa, dichiarandosi che havendo ricvuto in altro pagamento fattoli per altre opere per nostro Banco D. 19.3. nel di 5 del corrente con che resta d'ogni cosa intieramente sodisfatto. Con firma del detto Abramo Musto.

o) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1177, partita di D. 19.3., 12. Oktober 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Diciannove, tarì 3. E per loro ad Abramo Musto maestro d'ascia a compimento di D. Cinquantaquattro e t. 3, atteso l'altri D. 35 si ritengono per tanti ha li di diverse polise per il medesimo nostro Banco dal mese di Giugno da tutto il passato Settembre 1705 in conto tanto dell'infratte opere, quanto di altre sodisfatteli à parte del 5 del corrente per medesimo nostro Banco in suma de D. 15.2. e sono di D. 54.3. in piena sodisfatione di tutte, e qualsiasi sue fatiche,

spese di materiali, et ogni altra cosa occorsa per fare due stipi grandi e due stipetti sopra di essi attiratosi nella loro sacrestia, servendosi di un stipo grande levato dalla Cappella di S. Candida, havendo fatto ancora li lati di pioppo due pradelle e due base scorniciate per li due nuovi Altari , e cornice del quadro d'uno di essi, e due pilastrelli di noce nuovi scorniciati e due lisci et altro occorso per ingrandimento della porta seù Cancellò della Cappella di S. Candida con diversi altri residu contenuti nella sua lista letta in sessione del 4 del presente. Con firma di detto Abramo Musto.

p) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1172, partita D. 20, 14. Oktober 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Venti, e per loro ad Onofrio Sommillo Maestro stoccatore a complimento di D. trenta che l'altri D. 10 per detto compimento l'ha ricevuti con altra loro polisa del 9 sett. Prossimo passato, ed essi D. 30 sono a saldo e piena sodisfazione di tutte e qualsi vogliano fatiche, spese di materiali, et altro occorso nella costruzione fatta di due nuove cappelle di stucco nella loro chiesa, avendole perfettionate con altre opere, et abbellimenti stimati necessarii sopra il suo obbligo che esegui per Istromento per mano del notaio Giovanni de Florio a 13 maggio 1705 per la summa di D. 90 pagatali in più volte, incluse in detti D. 30 di soprapù tanto il lavoro di stucco per la porta della Cappella di S. Candida, quanto quella porta nuova della sagrestia, et ogni altra cosa, che ha bisognato passare per le sue mani fino a 11 del corrente nel quale si è detta in sessione la sua lista di tutto detto sopra più, con che non resta a conseguire altro, conferma di detto Onofrio Sommillo.

q) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1174, partita di D. 10, 12. November 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Dieci, e per loro all'ingegnere Arcangelo Guglielmino [sic!] a complimento di D. 20 atteso gl'altri l'ha ricevuti con altra loro polisa di 20. Sett 1705 per nostro Banco, et in conto di ricognitione di molte sue fatiche d'accessi, relationi, e altro fatte facende nel dirigere alcune opere di fabrica vecchia e nuova che è occorsa e occorre nella loro Chiesa ed Ospedale come si è da loro considerato nella sessione del 10 del corrente. E per lui a Marcello Guglielmello per altri tanti.

r) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1174, partita di D. 20, 9. Dezember 1705

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido D. Venti, e per loro ad Onofrio Sommillo stoccatore a complimento di D. 60 pattuiti per tutta l'opera di stucco che sta facendo per la cappella della Gloriosa S. Candida colla direzione dell'ingegnere Arcangelo Guglielmino [sic!] atteso gl'altri D. 40 l'ha ricevuti con due altre polise per nostro Banco. Con firma di detto Onofrio.

s) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1226, partita di D. 30, 1. September 1708

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati Trenta, e per loro ad Agostino Tibaldi scultore di marmi, a compimento di Ducati trenta atteso li altri 100 a detto complimento l'ha ricevuti con quattro altri loro polise in conto di marmi diversi ed altro bisogno per il nuovo altare maggiore si sta facendo in loro chiesa in conformità del disegno fattone del magnifico architetto Arcangelo Guglielmelli come da tutti pagamenti ai quali si fa riferimento. Conferma di detto Agostino.

t) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1231, partita di D. 26.4.2., 11. September 1708

Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido; e per loro alli infrascritti ministri per loro provisione ad essi spettante per la mesata di agosto caduto e cioè a D. Domenico Bendandi per sua provisione di maestro di casa D. 3, al detto per celebrazione D. 3, al detto per l'orologio tari 3.6, al detto per confessare D. 1, al detto per assistere a

moribondi D. 2.10, a D. Francesco Hernandez per assistere a moribondi tari 2.10; a D. Francesco Palumbo per detta carico D. 2.10; al dottor Gaetano D'Alteris [medico ordinario] D. 4.16; a Donato Romolo infermiere D. 7; a Matteo Castellaneta D. 5; ad Antonia Potenza D. 1.2.10.

u) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1231, partita di D. 15, 11. September 1708
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati Quindici; e per loro a Giovan Battista Bonetti a compimento di D. 45 atteso gl'altri l'ha ricevuti con sue altre polise per nostro Banco dal mese di gennaio in qua, in conto di fatighe e legnami bisognati per l'archi e forma della cupola di loro chiesa, aggiungendosi al presente le spese del telaro, che sta facendo per le vetriate delle finestre della medesima cupola. Confirma di detta Giovan Battista.

v) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1231, partita di D. 6.3.6., 11. Septemer 1708
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido; e per loro a Tommaso Crisci capomastro fabricatore D. 6.3.6. per la terza finita a quattro del corrente d'annui D. 20 per l'appalto tiene dell'accomodazione e resici di fabrica delle loro case, chiesa ed ospedale, e libreria come dall'istromento al quale si fa riferimento. Restando sodisfatto dal passato con sua firma.

w) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1228, partita di D. 30, 17. September 1708
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati Trenta, e per loro a Bartolomeo Granucci scoltore, Ettore Petrini stoccatore, Domenico Martinetti intagliatore, che sono in conto dell'opera di stucco convenuta farsi per la cupola, ed altri luoghi di loro chiesa per la summa di D. 190, il tutto come si contiene nell'istromento stipulato per medesimo Giovanni Florio à 6 del presente al quale si fa riferimento. E per loro a Giovanni Battista Bonetti per altri tanti.

x) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1229, partita di D. 6, 18. September 1708
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati Sei; e per loro a Domenico Molione in sodisfattione di ogni fatica sua e die suoi compagni con ogn'altra spesa occorsa per la sfrattatura della loro chiesa, per la sfabricatura tanto del muro per la nuova cappella all'incontro di quella di S. Candida quanto del muro tagliato dietro l'altare maggiore non dovendosi dare altro. E per lui a Nicola Capaccio per altri tanti.

y) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1231, partita di D. 29.3.9., 3. Oktober 1708
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati 29.3.9., e per loro a D. Domenico Bendandi in sodisfazione di sua lista di spese fatte per servizio del medesimo parte dell'anno 1707 et nell'anno 1708 cioè per tanti dati al pittore Giuseppe Castellano per prezzo del Quadro di Maria Addolorata, S. Giovanni, e S. Maria Maddalena D. 20, per canne 118 di tela per fare lenzuola para 18 e coscini no. 15 D. 50.3.1., per una pianeta di mezzo raso di più colori a carlini 25 la canna, brine, francie, e fattura D. 7.1.10; per il velo di calice del medesimo drappo D. 4 e per cantara 25 carboni D. 17.1.13.

z) ASBN, Banco della Pietà, matr. 1225, partita di D. 74.4.10, 22. Dezember 1708
Alli Governatori della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido Ducati Settantaquattro, tari 4, grana 10 e per loro all'infrascritti reverendi, rettore, cappellani e clerici di loro chiesa che sono per la loro provisioni e altre cause ad essi spettanti per la mesata del presente dicembre 1708 cioè per il peso delle celebrazione di messe, incluse le tre celebrande nel dì di SS. Natale da ciascuno di detti cappellani come dell'officcio loro per

osservanze delle conclusioni di 21 marzo 1705. E cioè ad Marco Mercadante sacristano e rettore per sua provizione, per le soldi spese per la Chiesa e sacristia e per la celebrazione delle messa de morti per il quondam Cardinale Rainaldo Brancaccio fondatore. Ad Stefano Morelli capocoro che celebra per il quondam Ottavio di Giovan Battista. Ad Francesco Hernandez organista. A D. Lonardo Gargiulo massimo di Ceremonio che celebra per la quondam Antonia Caracciolo. A D. Gaetano Tortoro che celebra per il quondam Cardinal Rainaldo Brancaccio fondatore la messa della Beata Vergine. A D. Antonio Cimballo che celebra per il detto, la messa che nel venerdì che si dice di Croce. Ad Antonio Guida che celebra per li quondam Giovanni Battista Brancaccio e Porzia Poderico. A D. Vittorio Antonio Latterulo che celebra per li dett. A D. Giovan Battista Cetraro che celebra per la quondam Geronima Blanc. A D. Alessandro Crisafuli che celebra per la detta. A Vincenzo D'Amico che celebra per il quondam Domenico Cenino. A Gio. Delle Cave che celebra per diversi obblighi come dalla tabelle in sacristia. Ai clerici Nunzio Sarno, Antonio D'Andrea e Stefano Bizzaro per servire in divinis.

aa) AB, Registro d'introito ed esito, Bd. 13 (1706–11), fol. 93v., Nr. 752, 7. Februar 1709
A Agostino Tibaldi scoltore di marmi D. 100, quali li pagano in conto di spese, fatiche et altro che occorre per il pavimento di marmi diversi che sta facendo avanti l'Altare maggiore di nostra chiesa con la direzione, e per l'apprezzo faciendo dal M.fico Ingegniero Arcangelo Guglielmelli.

bb) AB, Registro d'introito ed esito, Bd. 13 (1706–11), fol. 91v., Nr. 737, 22. Dezember 1709

A Bartolomeo Granucci scoltore D. 7, che sono per intiera sodisfattione di sue fatiche, e spese di dieci lettere di rame indorata, che compongono "Quis ut deus" poste sopra il quadro del nostro glorioso S. Michele Arcangelo nell'altare maggiore.

cc) AB, Registro d'introito ed esito, Bd. 14 (1711–18), fol. 74r., Nr. 502, 29. Dezember 1712

A Gio. Batta Lama pittore D. 44, che sono in riconoscimento di sue fatiche e spese di colori (incluso l'olio marino) da esso fatte per quattro quadri che ha consegnato per servizio della nostra chiesa, e posti nelli quattro tondi sopra l'organo della med. nostra chiesa.

dd) AB, Registro d'introito ed esito, Bd. 16 (1725–36), fol. 100v., Nr. 7/8, 7. November 1729

A Giuseppe Cristiano mastro stoccatore e Gio. Batta Bonetti mastro falegname D. 50 si disse a compimento di D. 100 e in conto delle spese, e fatiche per l'opera di piperni e stucchi stanno facendo per stuccare il campanile e fare l'affacciata nella porta maggiore di nostra chiesa, il tutto in conformità del disegno fatto dal m. Carlo Schisano Ingegnere [...].

5. Bulle Papst Leos X. an Ettore Pignatelli vom 15. September 1515 (*Bolla* 1870)

Admonet Nos suscepti cura regiminis, et auctoritas pontificalis inducit ut, circa ea per quae Divini Cultus manutentioni et augmento, ac animarum Christi fidelium salutis, eorumque spirituali consolationi valeat salubriter provideri, sicut Nobis commissum conspicimus, operosis studiis efficaciter intendamus. Sane pro parte dilectorum filiorum nobilis viri Hectoris Pignatelli Comitum Montisleonis, et aliorum nobilium domus suae familiae de Pignatellis, domicillarii neapolitani, nobis nuper exhibita petitio continebat, quod ipsi fervore devotionis accensi, cupientes terrena in coelestia, et transitoria in

aeterna felici commercio commutar; et ut apud Omnipotentem Deum suorum veniam peccatorum obtineant, et ipsorum animae cum Christi Misericordia in coelis requiescere possint, ex bonis et facultatibus eis a Deo collatis cupiunt fructus, redditus, et proventus Ecclesia Sanctae Mariae de Pignatellis, iuxta et prope Sedile Nidi Civitatis Neapolitanae, quae sine cura, et de iure patronatus eorum existit, et olim per nobiles de domo, seu familia praedicta fundata extitit, quinquaginta ducatos auri de camera comuni extimatione annuatim non excedentes, ex quibus Illustris Rector pro tempore existens vigintiquatuor ducatos similis auri, residuum vero illorum tres Cappellani ad natum eorumdem nobilium, quorum praedecessores certa bona eidem Ecclesie cum onere celebrationis certarum Missarum in eadem Ecclesia celebrandarum reliquerunt, amovibiles percipiunt: ad effectum ut dicta Ecclesia in suis structuris, et aedificiis amplietur, et sumptuose construatur, et deinceps perpetuis futuris temporibus per duos nobiles de platea de Sedili Nidi dictae Civitatis, quorum alter de dicta familia de Pignatellis esse debeat, eligendos per quinque Nobiles de eadem platea de Sedili Nidi annis singulis deputari solitos regatur, et ipsi duo sic pro tempore electi regimen, gubernationem, et administrationem ipsorum fructuum, reddituum, et proventuum, nec non singulorum bonorum eiusdem Ecclesiae habere, presbyterosque, et alios ministros, qui in ipsa Ecclesia horas canonicas et alia divina officia cum spirituali Christi fidelium ad eandem Ecclesiam pro tempore confluentium consolatione celebrare teneantur deputare, ac fructus huiusmodi in ipsorum presbyterorum sustentationem, et Ecclesia constructionem et conservationem, ac paramentorum et ornamentorum ad divinum cultum necessariorum munitionem convertere valeant, usque ad terram pro parte Hectoris Comitis et aliorum nobilium praedictorum, Nobis fuit humiliter supplicatum, ut titulum dictae Ecclesiae, ita quod deinceps Ecclesia, et illius bona praedicta per duos Nobiles de dicta platea, ut praemittitur, eligendos, perpetuo, ut praefertur, regatur et gubernetur, suppressere et extinguere, ac alias in praemissis opportune providere de benignitate Apostolica dignemur. Nos igitur, quia pia fidelium vota praesertim Divinum cultum, et animarum salutem concernentia pii Patris affectione libenter prosequimur, Hectorem Comitem, et alios nobiles praedictos, ac eorum singulos a quibusvis excommunicationis, suspensionis, et interdicti, aliisque ecclesiasticis sententiis, censuris, et poenis a iure, vel ab homine, quavis occasione, vel causa latis, si quibus quomodolibet innodati existunt ad effectum praesentium dumtaxat consequendum harum serie absolventes, et absolutos fore censentes, huiusmodi supplicationibus etc. titulum dictae Ecclesiae, ita quod deinceps perpetuis futuris temporibus, postquam Hector Comes, et alii nobiles praedicti fructus, redditus, et proventus praedictos saltem usque ad tertiam partem auxerint, Ecclesia, et illius bona praedicta per duos Nobiles de platea Sedilis huiusmodi, quorum alter de dicta familia, et debeat per dictos quinque Nobiles de eadem platea pro tempore deputatos singulis annis eligendos, regantur et gubernentur; ipsique duo nobiles, sic eligendi, fructus, redditus, et proventus, ac bona quaecumque dictae Ecclesiae acquisita, et acquirenda, manutene, exigere, petere, recipere, recuperare, et hinc de preceptis et levatis quietare, ipsosque fructus, redditus, et proventus pro celebratione certarum Missarum singulis diebus per Cappellanos et Sacristam, ac alios ministros, per eosdem Nobiles ad eorum nutum ponendos, et amovendos, celebrandarum, nec non pro reparatione aedificiorum, et manutentione ornamentorum eiusdem Ecclesiae necessariorum expendere, et dispensare possint, et debeant auctoritate Apostolica tenore praesentium, dummodo inibi remaneat una perpetua Cappellania uni Clerico saeculari in titulum perpetui beneficii Ecclesiastici assignanda, cum dote valoris annui vigintiquatuor ducatorum auri similium, et onere dicendi inibi unam Missam singulis diebus perpetuo. Cum ad hoc dilecti filii moderni Rectoris ipsius Ecclesiae expressus accedat assensus, perpetuo suppressimus ac extinguimus, ac statuimus et ordinamus, quod de caetero dicta Ecclesia tamquam perpetuum beneficium ecclesiasticum per aliquem impetrari non possit, et si illam

impetrari contingat, impetrationes et provisiones de illa, et per Romanum Pontificem, aut Sedem Apostolicam, vel alios pro tempore factae, iuribus careant: oblationes quoque, et eleemosynae in eadem Ecclesia pro tempore erogatae in reparationem et manutentionem paramentorum et ornamentorum huiusmodi Ecclesiae converti debeant, si et dicti duo Nobiles admintratores pro tempore, ut praefertur, electi, finito eorum officio, aliis duobus nobilibus eorum loco pro tempore electis admintratoribus, rationem administrationis bonorum, et Ecclesiae praedictorum reddere teneantur; et insuper Hectori et aliis Nobilibus masculis dumtaxat de familia de Pignatellis pro tempore existentibus Jus patronatus, et praesentandi personam idoneam ad dictam perpetuam cappellaniam, quoties illa pro tempore, quoque modo vacare contigerit; ac quinque nobilibus de dicta platea Sedilis Nidi pro tempore deputatis ius nominandi et eligendi singulis annis duos Nobiles de eadem platea Sedilis Nidi, quorum alter de familia de Pignatellis praedicta existat, nec non duobus nobilibus sic nominatis et electis praedictis ius ponendi et deputandi Cappellanos, Sacristam, et Ministros in dicta Ecclesia, quod Missas et alia Divina officia iuxta providam ordinationem, per eos desuper faciendam, celebrare teneantur; eosque ad eorum nutum amovendi, auctoritate et tenore praesentis, reservamus et concedimus; nec non Hectori et aliis Nobilibus praedictis pro felici regimine et gubernatione, nec non deputatione presbyterorum et ministrorum, ac celebratione Missarum, et aliorum divinorum officiorum, et distributione fructuum redditum, et proventuum ac bonorum praedictorum inter ipsos presbyteros quaecumque statuta, et ordinationes licita et honesta sacris canonibus non contraria, quae postquam condita et facta fuerint, eo ipso dicta auctoritate confirmata censeantur condendi et faciendi, illaque mutandi, corrigendi, alterandi, et de novo condendi, eiusdem auctoritate et tenore, facultatem concedimus, non obstantibus constitutionibus, et ordinationibus Apostolicis, caeterisque contrariis quibuscumque. [...]

6. Visitatio des Francesco Carafa in S. Maria dei Pignatelli 1542 (ILLIBATO 1983, S. 142)

(fol. 108 r.) Et visitando ecclesiam sub vocabulo Sancte Marie de li Pignatelli, de sedile Nidi, prefati dd. Commissarii existentes in dicta ecclesia accesserunt ad altare maius, in quo reconditur Sacratissimum Sacramentum. Repertum fuit bene et apte conservatum, sed tantum pro maiori conservatione fieri mandarunt unam cassulam per d. Petrum Semili.

I dicta ecclesia est rector prefatus Petrus Semili, qui presens produxit literas provisionis sibi facte per b.m. Angelum Barrectam, episcopum dicta rectoria tunc vacante per obitum d. Antonii Pannelle, ad presentationem magnificorum Hanibalis, Sigismundi, Octaviani, Cesaris Pignatelli, ill.mi Hectoris etiam Pignatelli et aliorum de dicta familia. Constat per easdem literas subscriptas manu notarii Io. Antonii de Angrisani, sigillo dicte curie impendente munitas. Et dixit quod tenetur celebrare missas cinque qualibet ebdomada. Et ratione dicte rectorie habet annuos ducatos viginti septem, quos solvunt magistri et yconomi dicte ecclesie de bonis et introytibus dicte ecclesie.

Et dicta ecclesia regitur per dictos magistros laycos nobilies, qui sunt duo tantum et annuatim diptantur per nobiles de sedile Nidi, scilicet unus de domo Pignatelli et alter de eodem sedile (nel ms sedili). Et dicti magistri ad eorum nutum deputant novem presbyteros et duos clericos pro celebratione cultus divini, quibus solvunt elemosinas.

Qui presbyteri sunt infrascripti, videlicet: prefatus d. Petrus, sacrista, d. Pyrrhus Cistario, de Ebuli, d. Paulus de lo Piscone, d. Io. Thomas Marico, d. Chariteus de Indello, d. Franciscus Cannatella, d. Hieronimus de Anellis, cui fuit mandatum quod antequam celebret veniat ante conspectum prefati R.mi d. Archiepiscopi, d. Petrus, qui ostendat literas dimissoriales, d. Ioannes Cartello. Qui, examinati de eorum idoneitate, fuerunt

approbati quoad celebrationem misse tantum. Circha alia que visitanda erant prefati dd. Commissarii noluerunt aliter visitare.

**7. Beschreibung des ursprünglichen Paviments in S. Maria dei Pignatelli,
28. April 1744 (AP, busta 3, fasc. 3, foll. 41–43)**

[...] in primo luogo osservato il pavimento antico, che attualmente sta in detta chiesa e che deve persentamente togliersi per far l'altro nuovo di marmo, del quale pavimento antico ve n'è una Pianta, o disegno in picciolo negli atti formato dal Reg. Ingegnere D. Gaetano Buonocuore; [...] e si è riconosciuto che è detto antico pavimento ch'è di riggiole parte rustiche, e parte dipinte, disposte a foggria di stella conteneva in ciascuna stella quattro Imprese della Famiglia Pignatelli, nella seguente guisa: Attorno ad una riggiola rustica circolare posta per centro della stella appoggiandosene per formare le di lei punte, e raggi altre otto di figura di pentagoni irregolari invernicate, e colorite, in due di esse, cioè nella superiore e nella Inferiore che sono in linea, perpendicolare, stando à faccia dell'Altare Principale, stanno dipinte le Imprese della famiglia Pignatelli senza Rastello, in altre due, che sono da lati, nella linea, che taglia ad angoli retti la sudetta perpendicolare. Sono dipinte le Imprese della Famiglia Pignatelli col Rastello di modo che queste quattro riggiole vengono a formare quasi una Croce, di cui nella cima, e nel piede sono le Imprese della Famiglia Pignatelli senza Rastello, e nella braccia le Imprese della Famiglia Pignatelli col Rastello, e nelle restanti quattro riggiole che tramezzano le descritte quattro coll'Imprese, sono dipinti dove quattro fogliami, dove pere, dove stelle, ed altri ornamenti, e per riempire il vano, che sinterpone fra ogni quattro stella, che si toccano fra di loro in quadro per una punta, fu situato nel mezzo un quadretto picciolo di riggiola dipinta a rosetta, e a quattro lati di esso quattro eptagoni rustici irregolari, che si adattano fra le punte di dette stelle, e così venite (?) insieme erengono regolarmente a formare il pavimento enunciato (?), siccome distintamente vedesi delineato nel vigerito (?) disegno in grande fatto formaredi ord. Del Sig. Comm.o che si è riscontrato con la parte più intiera, e meno partita del medesimo pavimento, e si è ritrovato uniforme, poiche per l'accomodi fatti in detto pavimento che ora è tutto rotto, dett'ordina si vede ora turbato di maniera che in alcune stelle sono più Imprese tutte col Rastello, o senza Rastello, in altro le Imprese col Rastello sono nella perpendicolare non essa nell'orizontale, e in altre non vi sono rifatto Imprese di sorte alcuna; ed a futura a Cautela si è dato detto disegno in grande al m. Secretario del S. Rig., per conservarsi nell'Archivio di Supremo Tribunale. Si è ancora osservato che nel detto pavimento per quanto si contiene in tutto il vano, che è dalla Porta maggiore fino alla Balaustrata del Presbiterio non vi è alcuno monumento, o lapida sepolcrale, ma che due lapide sepolcrali sono in esso pavimento dentro il recinto del detto presbiterio, uno cioè di marmo bianco avanti l'Altare Principale della Chiesa, che corrisponde al mezzo di esso fra la Balaustrata, ed il primo scalino dell'Altare nella quale si vede di marmo commesso uno scudo senza corona della Famiglia Pignatelli senza il Rastello, ed è di misura tutta detta lapida palmi quattro meno due oncie in quadro inclusa la fascia di marmo che tiene attorno la quale è larga mezzo palmo [...]

HOC SEPULCHRUS DEPUTATUS EST CUNCTORUS CORPORIBUS DA
PRECLARA DOMO DE PIGNAELLIS, QUORUS ANIMA IN ETERNA PACE
REQUIESCANT. AMEN

L'altra lapide pure di marmo bianco sta situata nel detto pavimento nel Corno dell'Epistola dell'Altare, ed à di misura palmi tre meno un quarto, vi è in essa scolpito di Bassorilievo pure lo Scudo senza Corona della Famiglia Pignatelli senza Rastello, ed è distante dal muro della testa dell'Altare palmi quattro, ed un terzo, e dalla Balaustrata palmi dodici, ed oncie due. [...]

All'Atti Governatori della mentovata Chiesa fare il nuovo pavimento di marmo nella medesima, secondo la sudetta Pianta sistente negli atti, ed in conformità del detto disegno grande colorito [...]. Rimanendo però nel luogo dove presentemente si ritrovano li due monumenti di sopra descritti nel pavimento dentro il Recinto dell'Altare Principale.

**8. Auszüge aus dem Vertrag zwischen den Gouverneuren von S. Maria dei Pignatelli und Antonio de Lucca vom 27. Juni 1722
(AP, Busta 1, Vol. 2, foll. 238v.–311v.)**

a) Bauleiter Antonio de Lucca und Mitarbeiter

fol. 240v. [...] detto Magnifico Antonio di Lucca promise, e s'obbligò fare in detta Ven. Chiesa di S. Maria de Pignatelli, non solamente tutti li sudetti lavori della sua arte di marmoraro, ma benonche far fare a suo conto tutte le Pitture, Stucchi, ed Indorature necessarie nella chiesa sudetta [...] detto Ingeg. D. Luca Conti, quali lavori di marmo, stucchi, indorature, e Pitture detto Magnifico Antonio di Lucca promise compirli, e farli compire d'ogni bontà, e perfezione, e secondo le regole della sudetta Professione, fra il termine di Mesi quattro numerandi dal detto di quindici Marzo 1771; Quali lavori subito terminati avessero dovuto valutarsi, ed apprezzarsi dal di Reg. Ingeg. Conti, al di cui Giudizio detto Antonio di Lucca espressamente si sottomise, e promise stare, ed il prezzo a cui detti lavori ascendevano, promisero detti passati Ecc.mi Sig. Governatori darlo, e pagarlo qui in Napoli al detto Magnifico Antonio alla ragione di docati ottanta l'anno colla promessa di fare il primo pagamento in fine di un'anno numerando dal di che si sarebbe fatta dal detto Ing.re Conti la valuta, ed apprezzamento de lavori sudetti [...]

fol. 243r. 1771 A ventinove Marzo = A falegname Antonio Ferrone con Poliza per lo Banco del Popolo sotto detto di in testa del sudetto di Lucca, per saldo di recenti lavori di sua Arte, giusta il certificato, e Misura dell'Ingegnere D. Luca Conte in data de ventiquattro detto d. 44

A ventiquattro Maggio = al Falegname Francesco d'Alessandro docati quindici con Poliza per detto Banco sotto detto di in resta dal sudetto al Conto, giusta il Certificato di detto Ingegnere in data de sette Maggio d. 15

A ventiquattro Maggio = A Cosime Funzaro Vetraro per detto Banco a Conto con biglietto di detto Conte di 16. detto d. 20

A diciotto Aprile = Al pittore Figurista D. Fedele Fischetti per detto Banco a detto di a Conto, de otto detto d. 100

A ventinove Marzo = All'Indoratore Pasquale Lamberti per lo Banco del Popolo di detto di a Conto, giusta lo Biglietto di detto Ingegnere D. Luca Conte de 25. Detto d. 20

A diciannove Giugno = All'intagliatore di legname Pietro Vitale docati venti per detto Banco d. 20 [...]

b) Fresken Fedele Fischettis

fol. 265v. Fu dato principio ad un tal travaglio e furono destinati dal predetto Antonio de Lucca, precedente l'approvazione dell'EE.VV. i seguenti professori, ed Artieri alla formazione di que'lavori, che si richiedono per la terminazione della Chiesa sudetta, e propriamente il Dipintore Figurista D. Fedele Fischetti a dipingere a fresco la cupola e volta di detta Chiesa, ed il Dipintore Ornamentista Francesco di Pascale a dipingere anche a fresco gl'ornati, e prospettive di detta cupola ed a dipingere con tinte marmoresche inverniciate l'Orchestra (?) e l'altri siti di detta chiesa, E finalmente fu destinato il Maestro Indoratore Pasquale Lama [=Lamberti?] far tutte l'indorature, con argento imp.o a misura che occorreva in tutte la Cornice, ed intaglio di detta Chiesa [...]

fol. 269r. Fu ordinato dall'EE.VV. il doversi terminare di dipinture, indorature, Marmi, ed altro la vostra Ven. Chiesa, e tra degli quali fu prescelto il Dipintore figurista D. Fedele

Fischetti a dipingere a fresco non solo la cupola, la quale fu dipinta nel suo ovato dimezzo consistente nel Padre Eterno in Aria con molti Angeli all'intorno, otto Angeloni di Chiaroscuro lateralmente alli finestroni, n. 16 puttini di sopra li di dette finestroni, due di essi in ciascuno finestronee, medesime anche di chiaroscuro e dipinto quattro virtù con nr. 20 puttini di colorito anche a fresco, le medesime nelle frescine nel piede della cupola sudetta, e finalmente dipinto quattro Angeloni con nr. 10 puttini, anche a fresco, e di colorito diverso, i medesimi nella lunetta della volta della Chiesa, quale sudetto travaglio, essendosi da ne sotto considerato la qualità, e quantità di esso, e la maniera in cui è stata eseguito [...].

c) Andere Malerarbeiten

fol. 273v. Fu dall'EE.VV. ordinata la terminazione della venerabile Chiesa, e tra dell'altri lavori fu ordinata l'indoratura con Argento imbrunito a mistura in tutte le sue Cornice intagli, così di stucco, che di legno, e didinto si facessero li piani del Coretto, cioè da sotto la sua volta e nel fronte del parapetto, e nel tompagno, ossia Muro esteriore dov'è il finestrone da sopra il detto Coretto, per le quali Pitture Marmoresche si han dovuto incessare, e grattare i piani ed indi inverniciarle con vernice della China, e finalmente tingersi ad oglio alcune parte, finestre, ferrate, ed altre ala di cui esecuzione ne fu incaricato il Maestro Indoratore Pascale Lamberti [...]

fol. 282v. Misura, e valuta delli lavori di tonache per le Dipinture a fresco, stucco ed altro fatto dal Maestro Stuccatore Domenico Santullo nella Chiesa di S. Maria della Nobil Famiglia de' Signri Pignatelli a Seggio di Nido, gli sudetti lavori da me sottoscritto essendosi riconosciuti, e misurati, valutano, ed apprezziano nel modo, che siegue = Si è fatta tonaca di Avena, deporata, crivellata, e governata in formarsi le Pitture a fresco così delle figure, che degli ornati dipinti ovella Cupola di figura al cettica, di giro distessa palm. $76 \frac{1}{2}$, al vi al in diametro palmi $14 \frac{1}{2}$ deduzione di numero otto vani, delli finestroni [...]

fol. 283r. Si è fatta simile tonaca delli tre finestroni finti per dipingervi le pianve [?] di pal. $4 \frac{1}{2}$ per $8 \frac{1}{7}$ ogn'uno fanno $103 \frac{1}{2}$ [...]

d) Marmorarbeiten

fol. 299r. Ed in prima si è fatto il tompagno di Marmo da sprà il Cornicione a piompo della Cappella antica sotto il titolo di S. Maria delle Grazia, la di cui fascia di Marmo bianco, e di lunghezza p. 18 larghezza p. 1, fa p 18 si valutano alla ragione di Carlini quattro per ogni palmo, ed imp. D. 7.20

Si è fatto la fascia che siegue la medesima impellicciata di giallo di Siena, e cornice di Marmo bianco, la porzione dritta, li lunghezza pal 18 d. 61.96

fol. 299v. Si è fatta la fascia di breccia di Sicilia, che attacca aolla destra, la porzione dritta di lunghezza pal. $15 \frac{1}{2}$ larghezza p 1, e questa centinata di giro pal. $18 \frac{1}{2}$ larghezza pal. 1, unitamente colta metà di più al solo centinato fanno pal. Quadri nr. 43 d. 43.25

Si è fatto il fondo di mezzo a detto tompagno di Marmo bianco, con impellicciatura di fasce di breccia di Sicilia, arabesche di Lavi contorni, e cornice ricacciata nell'estremi, di corda pal. $13 \frac{1}{8}$ (...), che valutano alla ragione di Carl. 13 il pal., considerato la fatiga degl'arabeschi, qualità di Mischi, lastratura, ed altro im. D. 60 26 $\frac{1}{2}$

fol. 300r. Nel piede di detto tompagno, si è fatto il Cornicione di Marmo a Magro, con averci fatto la modinatura, simile a quella ch'esisterà di stucco, di lunghezza compensata la parte di sopra, e quella di sotto, pal. $11 \frac{1}{8}$ larghezza, girata pal. $2 \frac{3}{4}$. E più altra piccola porzione da sopra il Cornicione di legname della gelosia del Coretto di lunghezza $\frac{1}{2}$ pal. Larghezza girata $\frac{3}{4}$ di pal. Fanno (...) che valutano d. 33.95 $\frac{1}{4}$

Si è fatto il freggio sotto detto Cornicione il medesimo di breccia di Sicilia di lunghezza pal. $11 \frac{3}{4}$ altezza pal. 1, fa p $11 \frac{3}{4}$ a carlini dieci il palmo, imp. D. 11.75

fol. 300v. Tompagno al lato opposto al descritto

Si è fatto il Zoccolo di Marmo bianco di lunghezza pal. 13 $\frac{9}{6}$ larghezza pal. 1 alla detta ragione di carlini quattro il palmo imp. D. 9. 53

Si è fatta la fascia di giallo di Siena con Cornice di Marmo bianco la porzione dritta di pal. 13 $\frac{3}{4}$ altezza p. 1 $\frac{1}{12}$ (..) d. 94.29 $\frac{1}{3}$

Si è fatta alla fascia di breccia di Sicilia che attacca colla destra la porzione dritta di lunghezza pal. 12. $\frac{5}{6}$ (...) d. 39

Si è fatto il fondo nel mezzo fra dette fasce con simili arabeschi come sopra di corda p. 13 $\frac{1}{8}$ sesto pal. 4 $\frac{1}{2}$ fanno pal. 46 $\frac{5}{14}$ da quali dedottene la porzione, che occupa la Maestra di pal 1 $\frac{1}{4}$ (...) d. 58.93. $\frac{1}{3}$

e) Fassade

fol. 289r. Si è rifatta di stucco la pedagna della Croce, o sia base, che forma finimento a detta facciata, la medesima di pal. 14 p. 2, quale era smargiata, se li da attento l'infavoratura, ed arricciattezza fatta sotto, e pericolo in cui si è travagliato [...]

Nel Cornicione Superiore di detta facciata, si son comprate, e posto due pietre di Genova, e nel cornicione inferiore, ci sono comprate, e poste sei altre simili pietre, e tonacata porzione di scivola se li da t. 80 [...]

Fol. 301 r Per aver pulito con pomici rustiche tutti li marmi antichi, che formano l'ornato della destra cappella della Vergine SS.ma deee Grazie, così nella facciata di fuori come al di dentro colla sudetta, Altare, Cona, Statua, e deposito, ch'è in essa considerato la fatica occorsa in pulire i marmi, gli sono pieni d'intagli, e di bassirilievi, per cui si è avuta mira alle giornate de' lavoranti, sprese di pomici, ed altro si valutano per d. 45 [...]

Si è pulito con simili pomici rustiche il dep[osito] di Marmo in Cornu Evangelii dell'Altare Maggiore che considerato come sopra, e dalle giornate de lavoranti, si valutano d. 22 [...]

9. Verträge zur Cappella Pignatelli in SS. Apostoli

a) Vertrag zwischen Giuseppe de Filippo und Carlo Capecelatro vom 8. Juli 1713

(ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 11, fol. 303v.)

Eodem die vigesimo octavo mensis Luglio 1713. Neapoli costituito nella priva nostra mastro Gioseppe de Filippo Marmoraro, il quale interviene alle cose infratte perse, suoi heredi e successori e sincome è venuto a convenzione col molto Den. P.D. Carlo Capecelatro dei RR. PP. Chierici Regolari Teatini in SS. Apostoli di questa città spontaneamente in prita nostra ha promesso, e si è obbligato, e promette e si obbliga di fare il infratti lavroi di marmi che saranno necessari per costruire la cappella della SS.ma Concettione eretto dentro detta chiesa di SS. Apostoli, quali marmi promette lavorarli nel med. modo, che stanno lavorati quelli della Cappella del qm. Eminentiss.mo Cardinale Filormarino, e secondo il disegno fattone dal S.D. Ferdinando Sanfelice et a disposizione del med.o sopra del qual lavoro fra di esse parti col'intervento ancora di D. Ferdinando Sanfelice si sono stabiliti li seguenti patti da avenuarsi da esse parti inviolabilmente, cioè

1 promette esse Mastro Gioseppe lavorare tutte le tavole di marmo così di zoccoli, come di membretti, pilastri, friso, e fondi di grosseno d'oncie due [...]

2 promette lavorare li pilastri laterali alle colonne di perie due l'uno per la loro altezza.

3 lavorare tutti li perie dela med. lunghezza, et aggiuntarli nel med. modo di quella del Cardinale Filomarino

4 promette lavorare li perie delle piedistalli dove si doveranno riponere l'imprese della med.a grossezza di quelli della detta cappella di Filomarino con farci la lassa per commetterci l'imprese; però si li debba misurare p. intiero per dentro d.a cassa

5 che sia tenuto esso P.D. Carlo come promette darli le grappe e ferri che bisogneranno per tutta la dett'opera, et anco la calce, pietre et il Fabricatore p. aggiuntare e mettere in opera di lavoro

6 che l'allustratura di tutta la d.a opera vada compresa con detta manifattura una quella si debbia fare a che li parerà, dovendo detto mastro Gioseppe consegnarli all'Allustratore lavorati di tutta bontà e perfezione

7 che tutti gl'intagli si debbiano fare anche a spese del P.D. Carlo, restando anche da suo arbitrio di farli a chi li parerà, e piacerà

8 che tutte le moderature delle cornici debbiano essere della med.ma forma di quelle della cappella di d.o Eminte. Cardinal Filomarino e lavorate con la med.a polizia di quelle, e non facendole d.o Mastro Gioseppe di d.a perfezione possa d.a P.D. Carlo farle lavorare da altri Mastri à spese, et interesse, di d.o Mastro Gioseppe

9 che la d.a Cappella si debbia fare secondo il disegno fattone dal d.o D. Ferdinando Sanfelice, e secondo se il disegnerà la pianta, e disegno ingrando restando in arbitrio di esso S. Ferdinando di mutare quello che forse stimarà necessario

10 che tutti li marmi che bisogneranno per d.a Cappella debbia darceli il d.o P.D. Carlo alla raggione di docati tredici la Carretta portati sino alla porta del convento, anche che valessero più o meno

11 che dett'opera si debbia misurare dal d.o S.D. Ferdinando Sanfelice misurarsi tutto quello che parerà, così da sotto , come da sopra posta che sarà in opera.

12 che le quattro colonne le quali doveranno farsi scannellare nella forma che da esso S.D. Ferdinando [Sanfelice] se li ordinarà se li debbiano pagare alla raggione di grana ventisette, e meno il palmo per lavoratura, e positura in opera di esse dovendoli dare il marmo condotto dentro detto monasterio il d.o P.D. Carlo, et a spese del med.o lavoratore che saranno condurle dentro la chiesa

13 che tutti li pezzi centenati fuorche le solonne si debbiano misurare una volta e mezza pagare da esso P.D. Carlo à raggione di carlini quattro, e mezzo il palmo fra marmo segatura, scorniciatura; e positura in opera di tutta la cappella, fuorche l'intagli li quali si dovranno porre in opera dalli med.mi. Mastri, che li faranno col'assistenza del fabricatore come di sopra, ed espresa dichiarazione, che ancorche la detta opera valesse prezzo maggiore quello di Mastro Gioseppe lo dona alla d.a Chiesa per carità, perchè altrimenti il d.o P.D. Carlo non haverebbe fatto fare dett'opera, e Cappella

15 che d.o P.D. Carlo sia tenuto come promette darli carlini dieci il giorno di lavoro, ed che si habbia da mantenere da d.o mastro Gioseppe una seca continua, e far fatigare assieme con lui Agostino de Filippo suo figlio et infine di ogni mese si habbia da fare lo scanaglio di tutti li pezzi saranno lavorati e pagarli tutti li piani à raggione di carlini due il palmo, e li scorniciati à carlini sei il palmo, dichiarandosi che li scorniciati che si devono pagare a carlini sei il palmo sono tutte le cornici, che saranno lavorate di scarpello, ma tutti li regoli che si faranno con la seca si debbiano pagare, per raggione di piano, nel quale prezzo vi va anche incluso il materiale di marmo che d.o Mastro Gioseppe dovrà bonificare ogni volta che si farà il scanaglio a d.o P.D. Carlo à d.a raggione di docati tredici la carretta per doverli comprare con suo proprio denaro [...]

16 perché si ritrova principiata dett'opera in virtù delli patti descritti di sopra, et ha preteso d.o Mastro Gioseppe non voler continuare dett'opera per il prezzo stabilito come di sopra, tanto più che sinora non si ritrovava stipulato tro, dicendo, che vi andano più materiale di quello stimavano; perloché in virtù del prezzo si conviene di pagarli tutto il materiale che vi sarà di più dell'oggetto delle cornici nella sequenza forma, cioè tutto il materiale di marmo che vi andará nelli pezzi di cornicione, base, cimmare et architrave, che se li doveva pagare dedotte oncie due, e merca di tenuta atorno alla cacciata di essa cornice, se li debbia pagare tutto il marmo che resterà coverto posto che sarà in'opera d.a Cappella alla raggione di carlini cinque e grana due il palmo cubo senza poter pretendere

la secatura, che vi sarà in essi pezzi e queste materiale s'intenda per la base di piedestallo, cimase di esso, base tonna delle colonne, architrave, cornicione, e frontispizio senza poter pretendere tenuta di marmo, che vi anderà in tutti l'altri marmi, che vi bisogneranno per costruire detta Cappella, li quali doveranno essere della med.a grossezza detta delli patti antecedenti.

E per ultimo si è convenuto che posto sarà in opera d.a Cappella o parte di essa si debbia fare la misura e pagarcela à ragione di carlini quattro, e meno il palmo confuso piano, e scorniciato, e ritenersi tutto quello che d.o P.D. Carlo haverà pagato secondo li scanagli saranno fatti, essendosi fatta la distinzione del pagamento sud.o in detti scanagli per maggior comodità di d.o Mastro, e non altrimenti.

b) Übergabe des Kapellenpatronats an Kardinal Francesco Pignatelli 1721

(ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 19, fol. 146v.–151r.)

Em.mi et Prec.mi D. Francisci Cardinalis Pignatelli Archiepiscopi Neapolitani, et p...o eodem B.no Cardinale, aliisque declarandis per sua Em.a, tam in vita, quam in mortis articulo, in hoc culgari idiomate pro maiori, et clariori facti intellegentia [...]

Come tenendo, e possedendo detta Venerabile Casa di SS. Apostoli, e spettandosi legitimamente, giustamente frà l'altre Cappelle costrutte dentro la sua chiesa una di esse sotto il titolo della SS.ma Concezzione della B. Vergine collocata nel lato destro di essa quando si entra, et all'incontro l'altra Cappella della Vergine SS.ma Annunciata del fu Em.mo Cardinal Filomarino anche Archivescovo Napolitano, e sapendo quanto d.o Em.mo Sig.re Cardinal Pignatelli sia divoto di detta Vergine SS.ma Immacolata, ed il gran desiderio, che sempre ha havuto di avere in suo Dominio la sudetta Cappella della SS.ma Concezzione per poterla abbellire e redurla nella forma dovuta. E riflettendo Essi RR.PP. primieramente al Lustrò grande, che detto Em.mo Cardinale have apportato a tutta la loro Religione Teatina, ed in particolare a detta Casa di SS. Apostoli, di cui fu suo figlio Religioso, e per esser riguardevole non solo per il suo Nobilissimo, e già noto sangue, ma per esser dotato di tutte quelle rare qualità, ed impaggiabili parti che costituiscono un Prelato prudente, santo, e dotto, evero Principe di Santa Chiesa, godendo perciò, che restino eternamente impresse in detta lor chiesa, cioè nella sudetta Cappella l'arme, ed Insigne di sua famiglia Pignatelli in memoria di tanti obblighi li professano per le continue gratie dall'Ed. compartiteli ricordendosi ancora di molti altri riguardevoli soggetti della sua famiglia, che col loro santità, prudenza, e dottrina ha grandemente anche illustrata, e decorata detta Religione Teatina, e precise la detta casa di SS. Apostoli, della quale medesimamente furon figli, tra quali sempre commendabili saranno le E.mm.e del R.P. Girolamo Pignatelli, e del R.P. Carlo Pignatelli generale già di detta Religione, che con tanto Zelo promosse la Santissima opera della Venerazione del SS. Mo Sacramento Sig.re istituendone un Monte dentro detta Casa di SS. Apostoli, che con tanta consolazione de fedeli si vede avanzata ed essercitata in questa città, e casali, l'uno di essi RP. Fratello, e l'altro Nipote carnale di esso Sig. Cardinale, oltre molti altri degnissimi personaggi della sua famiglia, e suoi confronti à quali si dichiara molto tenuta detta Casa di SS. Apostoli per le rilevanti quantità da essi costituiti nel tempo della loro professione, per le quali cause attualmente se li corrispondono buone annualità dall' Ecc.ma Casa de Duchi di Monteleone; E riflettendo secondariamente essi RR.PP. che abbellendosi nobilmente detta Cappella di Marmi, con fine sculture, pietre preziose, e bronzi indorati, secondo la volontà, et idea di d.o Em.mo Sig. Cardinale viene a rendersi maggiormente decorosa la sudetta lor chiesa; che però attente le considerazioni sudette, doppo di essersi il tutto proposto in pleno Capitulo, è stato ad pienezza di voti conchiuso, che si faccia la conclusione di detta Cappella della SS. Concezzione à beneficio di detto Em.mo Sig. Cardinale Pignatelli, et a coloro l'Ed. dichiarerò, o per atti frà vivi, o di ultima volontà,

con stipularsene pubblico Istrumento, come appare dalla fede del Rev. Presegretario del Capitolo di detta Venerabile Casa [...]

Et asserite le cose sudetta, volendo detti RR.PP. mandare à debito effetto, et eseguire quanto da essi si è concluso in detto capitolo; quindi è, che mossi dalle considerazioni sudetti e da altri speciali motività inducenti la lor mente, e per le continue gratie, che essi RR.PP. e detta lor casa di SS. Apostoli han ricevuto e che sperano ricevere in avvenire da d.o Em.mo Sig.re Cardinale, e perché così l'ha piaciuto Apostolico dà impetrarsi, o sia di bisogno, e non altrimenti, ne d'altro modo, liberamente e gratiosamente han concesso e concedono al detto Em.mo Sig. Cardinal Pignatelli, e d'altri fra vivi, quanto d'ultima volontà assenti, et a me Notaio presente, et accettante per essi la sudetta Cappella costrutta dentro detta lor chiesa di SS. Apostoli sotto il detto titolo della SS.ma Concezzione collocata nel lato destro quando si entra in essa, ed all'incontro l'altra Cappella della SS.ma Annunciata del fu Em.mo Sig. Cardinal Filomarino, con tutte quelle raggioni, azzioni, prerogative, e privilegi dovuti, e soliti concedersi a concessionaris di cappelle in chiese di Regolari, e coll'azione ancora nel Cimiterio sotto detta Cappella di farvi la sepoltura, conforme à quella della detta Cappella dell'Em.mo Sig. Cardinal Filomarino, e di seppellire in detta sepoltura li corpi, e cadaveri di esso Em.mo Cardinal Pignatelli, e di detti altri dichiarandi dall' E.S. come di sopra, e nel modo, e forma, che la medesima Cappella della SS. Concezzione hà spettato, e spetta à detta Casa di SS. Apostoli, e suoi RR.PP. e coll'intero suo stato.

In modo, che in virtù della presente concessione la sudetta Cappella, con dette sue raggioni, azzioni, prerogative, e privilegi, e un detta azione di far detta sepoltura, e seppellire in essa, dà oggi avanti et in perpetuo passi nel pieno dominio, e possessione di detto Em.mo Sig. Cardinal Pignatelli, e di altri dichiaranti, come di sopra ad haverla, tenerla, e possederla, e di quella disporne, conforme ad essi meglio parerà, e piacerà, concedendo ancora essi RR.PP. à detto Em.mo Sig. Cardinal Pignatelli, et altri, con ampia potestà e facultà di fare affigere e mettere nella med.ma Cappella l'arme ed Insegne della Sua famiglia Pignatelli, e far porre similmente quelle inserizzioni in lapide, e marmi à loro arbitrio, volontà cedendo per tal'effetto essi RR.PP. a beneficio detto Em.mo F. Cardinal, e di altri dichiarandi ogni ragione, ed azione, che alla Nostra Casa di SS. Apostoli compete, e può competere sopra detta Cappella ponendoli in luogo di essi RR.PP. e di detta lor casa e costituendoli Procuratori irrendabili in cosa propria.

c) Vertrag zwischen Bartolomeo Granucci und Gaetano Pinelli vom 19. Januar 1722

(ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 20, fol. 29v.)

Costituito nella presenza nostra Bartolomeo Ranuccio il quale interviene alle cose infratte per se, suoi Eredi, e successori sincome e venuto a convention col M. Rev. R. D. Gaetano Pinelli Clerico Regolare Teatino nella Venerabile casa di SS. Apostoli di questa città spontaneamente in presenza nostra non per forza à dolo alcuno, ma per ogni miglio via ha promesso, e si è obbligato, e promette e si obbliga a detto P.D. Gaetano presente di fare una tavola, seù bassorilievo di bottini di rame per servitio della cappella, dell'Eccellentissimo Cardinale Pignatelli Arcivescovo di questa città, con simile a quella di marmo che stà nella Cappella dell'Eminentissimo Cardinale Filomarino nella detta chiesa di SS. Apostoli e gettarla di tre pezzi e poi unirla, e saldarla con argento, con la sua cornicetta à torno, nell'istesso modo, e forma come quella di marmo di detta Cappella di Filomarino, e dopo gettata prometta tutta gesellarla, e mattiare li nudi nel migliore, e più perfetto modo che potrà venire e questa tutta complita da esso Bartolomeo con ponerci così il metallo, e magisterio come ogn'altra cosa che sarà necessario di modo che resti solamente da indorarsi, qual tavola, seù bassorilievo fatto sarà diceva si debbia riconoscere dal Sig. Francesco Solimena, e si debbia accomodare secondo quello stimerà detto Sig. Francesco, qual tavola, seù bassorilievo complita, come di sopra, promette esso

Bartolomeo consegnarla al detto R.P. Gaetano per tutto il mese di Marzo primo ventuno del corrente anno 1722.

Per il prezzo convenuto, e stabilito di detta tavola, seù bassorilievo complita di tutta perfezione, come di sopra con detto materiale, magistera, et altri di d. 300, quali d. 300 esso R.P. Gaetano promette, e si obbliga di sodisfarli e pagarli a detto Bartolomeo presente in questo modo cioè ducati cinquanta per tutto il presente giorno altri ducati centocinquanta in tempo che sarà pronta di buttarsi di rame detta tavola, seù bassorilievo e li restanti d. cento quando sarà complita detta tavola seù bassorilievo.

Con patto e presso che mancando esso Bartolomeo dalla consegna di detta tavola, seù bassorilievo per detto mese di marzo 1722, o pure non essendo della perfezione, e modo detti di sopra in ciascuno di detti casi, non solo sia tenuto esso Bartolomeo restituire le quantità ricevute a conto di detto prezzo, ma anche sia recito à detto R.P. Gaetano far fare detta tavola, seù bassorilievo à danni, spese, et interessi di detto Bartolomeo senza Decreto di Giudice, o altra solennità giudiziaria [...]

d) Vertrag zwischen Bartolomeo Granucci und Gio. Battista Melina vom 29. August 1722
(ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 20, fol. 515v.)

Costituito nella presenza nostra Bartolomeo Ranuccio, il quale interviene alle cose infratte perse, suoi eredi, e successori, sincome è venuto à convention con Fratel Gio. Batta Melina de Clerici Regolari Teatini in SS. Apostoli, spontaneamente, in presenza nostra ha promesso, e si è obbligato, e promette e si obbliga a detto Fratel Gio Batta presente di fare tutto il lavoro di rame, che bisognerà nell'Altare della SS. Concezzione della Cappella dell'Eminentissimo S. Cardinal Pignatelli eretta dentro detta Venerabile Chiesa di SS. Apostoli, con fare le cornici di rame per indorarsi alla todesca ben scorniciate, adognate, sandate e pombiccate, segellate, e mattiate tanto quelle Cornici dritte, quanto storte, e fare l'intagli e scoltura gettati di cacci raspinati, e gesellati al miglior modo, che l'arte può fare, con far passare il tutto sotto l'occhio del S. Francesco Solimena, qual rame lavorata, come di sopra promette esso Bartolomeo farla tutta a sue spese, conche sia tenuto detto fratello Gio. Batta sodisfarli tanto per il materiale, quanto per il magistero carlini otto per ciascheduna libra; qual prezzo esso Fratel Gio. Batta promette sodisfarlo fatigando pagando.

Di più detto Bartolomeo promette non gettare pezzo senza che lo debbia vedere detto Fratel Gio. Batta se va bene per la sottigliezza tanto per li pezzi lisci quanto lavorati.

Inoltre si è convenuto, che li modelletti fatti, e quelli modelli che si hanno da fare debbiano sodisfarsi da detto Fratel Gio. Batta però sia in suo arbitrio mutarli in quel modo che parerà, e piacerà a detto S. Francesco Solimena, senza che esso Bartolomeo possa pretendere cosa alcuna per detta mutazione.

e) Vertrag zwischen Giuseppe de Filippo und Carlo Capecelatro 1723

(ASN, Notai del Settecento, Onofrio Amenta 1723)

RR. Don Carlo Capecelatro chierico Regolare della Ven. Casa, e chiesa de RR.PP. Teatini di questa città, e Messo et internuncio alle cose infratte, sicome ha detto dell'Em.mo e Rev.mo Sig. Cardinale Pignatelli Arcivescovo di questa città [...]

A Giuseppe de Filippo di Napoli Mastro Marmoraro agente similmente, et interamente alle cose per i suoi eredi, e successori per dall'altra parte.

Per dette parti in detti respective nome, spontaneamente hanno asserito in presenza nostra come gli anni prossimi esso R.P. D. Carlo si convenne con esso Mastro Giuseppe di voler fare una Cappella di Marmi nell'Altare dell'Immacolata Concezzione dentro la detta Venerabile chiesa de SS. Apostoli, e proprio all'incontro la cappella de marmi del fu Em. Cardinal Filomarino, e del tutto ne stipolarono Istromento per mano del Notaio Vincenzo Collocola di Napoli al quale in ogni cosa s'abbia relazione: Quale cappella

essendosi da detto Mastro Giuseppe già principiatà; esso R.P. D. Carlo la cedè e rinunciò al detto Em.mo Sig. Cardinal Pignatelli restando fermo il sudetto Istrumento con detto Mastro Giuseppe. Ed essendosi al presente da detto Mastro Giuseppe quasi terminare tutta la sudetta cappella, la medesima si è misurata dal Sig. D. Ferdinando Sanfelice secondo il convenuto, e stabilito in detto Istrumento di convenzione stipulato per mano del sudetto Notaio Collocola.

E come che in detta Misura da detto Sig. D. Ferdinando fatta, dal medesimo si è conosciuto essersi molte cose fuori del convenuto in detto Istrumento così nelle cose mutate dal disegno fatto da detto Sig. D. Ferdinando, come anche molti pezzi d'intaglio che si dovevano apprezzare avendo quelli detto Mastro Giuseppe fatti intagliare da un suo figlio: Perciò essendosi tutti detti lavori apprezzati, come ancora tutta l'intiera cappella finiendo misurata dal detto Sig. D. Ferdinando, secondo il convenuto, e stabilito nel sudetto Istrumento, come il da più che se gli doveva dare il giusto prezzo [...]

Con che però debba detto Mastro Giuseppe obbligarsi con Gennaro, e Saverio de Filippo suoi figli, terminare e finire tutta la cappella sudetta col suo pavimento e Palalustrada, e la medesima ponere nella maniera, e forma come è la detta cappella del fu Em.mo Cardinal Filomarino, ed a sodisfazione di detto Signor D. Ferdinando, per lo quale effetto debbano detti Padre e figli tenerci continuamente quattro Mastri a fatigare;

f) Vertrag zwischen Antonio Passani und Gio. Battista Melina vom 20. Januar 1724

(ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 23, fol. 22r.)

[...] Costituito nella nostra presenza Antonio Passani il quale interviene alle cose in fratte per se, suoi Eredi, e Successori e sincome e venuto a conventione Con Fratel. Gio.Batta Melina, Religioso nella Veneté Casa di SS. Apostoli de PP. Teatini, a quest'atto specialmente deputato dall'Em.mo Sig. Cardinal Pignatelli, come disse, spontaneamente in presenza nostra esso Antonio ha promesso, e si è obbligato, e promette e s'obbliga a detto Fratel Gio.Batta in detto nome presente di fare li fondati della Cappella della SS. Concezzione dentro la chiesa de SS. Apostoli di detto Em.Sig. Cardinale di broccatiello verde di Pozevora e giallo di Verona, per il prezzo convenuto fra esse parti in detti nomi, cioè il broccatiello a carlini undici e mezzo il palmo, il verde, e giallo a carlini 7 il palmo, tutto posto in opera a spese di esso Antonio con ponerci esso Antonio le grappe di ferro, fabricatore, et Anito, per ponere detto in opera, tutte à spese di detto Antonio, il quale sia tenuto per commettere dette pietre, avvalersi di Mastro Domenico Palmiero, e per fabricatore di M. Carmine Angrisano, e pure di persona da esso dependente, e le grappe di ferro debbiano essere fatte a sodisfazione di detto mastro Carmine, e compiere detta opera prima di Pasqua di Resurrezione del corrente anno millesettecento ventiquattro di tutta bontà, e perfezione, et in caso che esso Antonio non complisse detta opera per detto tempo, si è convenuto, che dal prezzo che importerà dett'opera alla ragione sudetta se ne debbia diminuire doc.ti cinquanta, sic ex speciali pacto [...]

g) Vertrag zwischen Antonio Scudiero und Gio. Battista Melina vom 20. August 1724

(ASN, Notai del Settecento, Vincenzo Collocola, scheda 46, protocollo 23, fol. 544r.)

Costituito nella presenza nostra Mastro Antonio Scudiero di Napoli, il quale interviene alle cose infratte persi, suoi eredi, e Successori sincome è venuto a conventione con Fratel Gio.Batta Melina Messo et internuncio all'infratto specialmente Deputato, come disse dall'Em.mo e Rev. Cardinal Pignatelli Arcivescovo di questa città, spontaneamente in presenza nostra, non per forza, ò dolo alcuno, ma per ogni miglior via ha promesso, e si è obbligato e promette e s'obbliga a detto Fratel. Gio. Batta in detto nome presente di fare due Confessionari, per la Cappella della SS. Concezzione di detto Em. Sig. Cardinal Pignatelli, eretta dentro la venerabile chiesa dei SS. Apostoli di questa città, tutti di radiche di noci, con cornici et ossature della medesima noce, secche e staggionate secondo il

disegno datoli dal Sig. Francesco Solimena, qual lavoro promette farlo tutto secondo l'ordine di detto S. Francesco e mutare, e levare ogni qualsiasi cornice, et ogni altra cosa, tanto di cornici, quanto d'intaglio, con ponervi la ramera, o di rame o di ottone ben lavorate tutto compliti a propria spese di esso mastro Antonio.

E questo fra il termine di mesi tre, principiandi dell'primo dell'entrante mese di Settembre e finiendi ad ultimo del mese di Novembre del corrente anno 1724.

Per il prezzo convenuto fra di esse parti nelli nomi come di sopra di d.ti 60 l'uno, complendosi da detto mastro Antonio nel termine di detti tre mesi, e non complendosi fra detto tempo di d.ti quaranta l'uno così convenuto espressamente, qual prezzo esso Fratel. Gio. Batta in detto nome promette sodisfarlo a detto Mastro Antonio, in questo modo cioè d.ti ottanta di essi in tre paghe, mentre sta fatigando, et il complimento di detto prezzo consignati havrà detti confessionari compliti fra detto termine di mesi tre. Non si debbiano ponere in opera, prima non sarà da detto Fratel Gio. Batta, o altra persona da esso destinando non sarà osservata, e quando a detto Fratel Gio. Batta, o a detta persona che esso destinerà per osservarla non piacesse sia lecito a detto Fratel Gio. Batta comprarla da altri, a conto di detto Marc'Antonio. E con altro patto espresso, che mancando detto Marc'Antonio dalla consegna di detti confessionarii o pure non essendo della qualità e modo detto di sopra, sia lecito a detto Fratel Gio. Batta in detto nome farli fare di altri a danni, sprese et interessi di detto Mastr'Antonio nel qual caso sia anche tenuto di restituire le quantità ricevute e per causa di detto prezzo [...]

10. Auszüge aus dem Testament Raimondo di Sangros, 1771

(Archivio notarile distrettuale di Napoli, Francesco di Maggio, Neapel 1771, zit. nach MICCINELLI 1985, S. 167–77, bes. S. 172 und 175)

È perché inoltre con troppa giusta ragione mi dee premere, e di fatto sopra ogni altra cosa di questo Mondo mi preme la futura più perfetta e durevole conservazione della già soprammenzionata mia Chiesa Gentilizia, sapendo molto bene non solo i miei figli, e tutte le altre genti della mia chiesa, ma tutti i Cittadini pure, e i Forestieri quale e quanta cura, applicazione, e spesa mi sia costato il ridurla a quella magnifica, o anzi rara decorazione, a cui ho procurato di ridurla; perciò instituisco, ordino, e fondo il più stretto e rigoroso perpetuo Fedecommissario, che secondo le leggi immaginar si possa, sopra tutti i Depositi, o sieno Monumenti, e le loro iscrizioni, tali quali si trovano, e sopra tutte le Statue, e tutti i Bassorilievi, e ornamenti, e sulle Colonne, che in essa al tempo della mia morte si troveranno, proibendone per sempre in tutto e in parte qualunque alienazione, pignorazione, ipoteca, servitù, o peso; giacché è mia ferma e costante volontà che sia la suddetta mia Chiesa sempre conservata e mantenuta nel miglior lustro e decoro, e sicura di non aver a soffrire mai alcun discapito nelle sue parti, se non quelle solo, a cui l'invincibile possanza del tempo a lungo andare la renderà come ogni altra caduca cosa di questo mondo, soggetta, e'l qual discapito io voglio, ordino, e comando che sia subito nel più decente, elegante, e magnifico modo, che la condizione de'tempi, e l'opportuno ritrovamento de' più eccellenti e accreditati artefici permetterà, restaurato dal Primogenito, pre tempore della Casa, mio Postero e Padrone della suddetta Chiesa. E a fin di assodar sempre più il puntuale adempimento della mia volontà per rispetto alla riferita Chiesa, voglio, ordino e comando che, appena seguita la mia morte, il mio Erede universale e Primogenito, assistito da Secondogeniti, e da Razionale della Casa e da colui, il quale si trovi allora incaricato (siccome ora è D. Francesco Celebrano) della cura e direzione de'Lavori, e delle Opere della suddetta Chiesa, e del Reverendo Rettore della stessa, formi un esatto Inventario, o sia Notamento di tutte le cose esistenti nella suddetta Chiesa, in cui con la maggiore possibile distinzione e chiarezza sia descritto a parte ciascun Deposito, ciascuna Iscrizione, ciascuna Statua, ciascuno Altare, ciascun bassorilievo, e

ogni altro ornamento in essa Chiesa esistente, del quale Inventario voglio io che se ne facciano tante copie quante ne saranno necessarie, per far che una ne resti nella Razionaleria della Casa, una a ciascuno de' mentovati Secondogeniti, una al riferito Reverendo Rettore, e un'altra allo stesso mio Erede Universale e Primogenito; e che sia ciascuna di esse sottoscritta di proprio pugno da tutti i Suddetti Soggetti, presso i quali rimaner debbono: In seguito poi, voglio, ordino, e comando che impreteribilmente ogni anno dentro la prima settimana di Genajo, tutte le soprammentovate persone, cioè il mio Erede Universale e Primogenito, i Secondogeniti, il Reverendo Rettore, e'l Razionale della Casa unitamente si portino dentro la suddetta Chiesa e ciascun di essi col suo notamento alla mano verifichi l'esistenza, e'l buono stato delle cose descrittevi; e così voglio che impreteribilmente in perpetuum sia praticato ogni anno dal Primogenito pro tempore, e da' secondogeniti della Casa miei Posterì, e dal Razionale della Casa, e dal Reverendo Rettore della stessa Chiesa; e che se qualcuno di essi si trovasse mai o per assenza, o per altra giusta cagione impedito d'intervenire personalmente a tale Atto, nomini e destini per parte sua qualche altro probo e intelligente Soggetto per farvi le sue veci con l'accennato Inventario, o sia Notamento che a tale effetto gli sarà da lui confidato, per poi nuovamente ripigliarselo: l'intimazione, o sia Chiamata da farsi a' suddetti soggetti sarà sempre a cura e peso del primogenito, perché immancabilmente sia praticato il descritto Atto di verificazione; e mancando esso Primogenito qualche anno di farlo eseguire, voglio, ordino, e comando che resti di fatto tenuto e obbligato in pubblico Banco la Somma di ducati Cinquecento, perché dal Reverendo Rettore della Chiesa con l'intelligenza de' Secondogeniti della Casa, e del Reverendo Parrocchiano pro tempore di S.ta Maria della Rotonda siano distribuiti in cinque maritaggi di ducati cento, e dati a quelle più povere e onorate e oneste zitelle, che'l suddetto Reverendo Parrocchiano nominerà nel comprensorio della sua Parrocchia; e lo stesso sborso di ducati cinquecento voglio resti esso Primogenito e Padrone pro tempore della suddetta Chiesa tenuto di fare, e che lo stesso pio uso se ne pratichi, qualora nell'atto dell'ordinata verificazione si trovasse essere stata di ordine, e disposizione di esso Primogenito amossa, sconciata, cambiata, o alterata qualche cosa in detta Chiesa [..].

Solo si bene eccettuo dalla suddetta proibizione il rifacimento dell'attuale Superiore Pittura della Soffitta, o sia volta della riferita Chiesa (dico della pittura di mezzo, e non degli ornamenti, che le stanno inferiormente contigui); anzi laddove al tempo della mia morte non si trovi esserne già stata da me rifatta, raccomando e incarico instantemente al mio erede Universale e Primogenito che procuri in ogni conto al più presto, che gli sia possibile di rifarla, valendosi del miglior Pittore, che esista, e di rifarla più gentile e meglio intesa e adattata alla ricorrenza dell'ordine, e del carattere degli ornamenti, de' quali la suddetta chiesa è pregiata: così pure eccettuo dalla suddetta proibizione le quattro suddette statue, cioè quella del Decoro annessa al doppio Deposito delle Principesse d.a Isabella della Tolfa, D.na Laudominia Milano; quella dell'Educazione annessa al doppio Deposito della Principessa d.a Girolama Caracciolo, e D.a Clarice Carafa; quella dell'Amor Coniugale, annessa al Deposito designato alla presente Sig.ra Duchessa di Torremaggiore, mia diletta Nuora, a cui il Signore Iddio si degni di dare lunghissima vita; e quella del Dominio di se stesso, annessa al Deposito della Principessa D.a Girolama Loffredo: questa eccettuazione però voglio che s'intenda da me permessa e autorizzata nel solo caso che, o sorgendo qui in questa Real Capitale, o capitandovi qualche insigne ad eccellente Scultore, piacesse al suddetto mio Erede Universale e Primogenito di rifarne qualcuna, o anche tutte e quattro; ad ogni modo però voglio che ciascuna nuova Statua simboleggi la stessa virtù che simboleggiava quella, nel luogo della quale essa dovrà subentrare, e che ritenga tal quale annessa la stessa prima iscrizione: ma per rispetto a tutte le altre statue esistenti ne' Depositi de' Maschi, e negli altri restanti pilastri, e nelle altre Cantoniere della nave della Chiesa, e nelle Acquasantiere, e nel

Deposito di Cecco di Sangro sulla porta, ch'è per diritto rimpetto all'Altar Maggiore, voglio che s'intenda sempre ferma e costante e perpetua l'ordinata proibizione di qualunque rinnovamento, sconciamento, innovazione, ed alterazione.

Anhang C

INSCHRIFTEN

1. Sarro Brancaccio († 1479), S. Domenico Maggiore
SARRO BRANCATIO PATRI, AC IOANNI / THOMASIO PATRUO HIC BELLO
HYDRUNTINO ADVERSUS TURCAS / ILLE HETRUSCO, QUOD
FERDINANDUS REX GESSIT / STRENUE OCCUBUERUNT, NEC NON
IULIAE AMITAE / DRUSIA BRANCATIA GRATUITO POSUIT ANNO 1479

2. Bartolommeo Brancaccio († 1341), S. Domenico Maggiore
HIC IACET REVERENDUS IN CHRISTO PATER ET DOMINUS DOMINUS /
BARTOLOMAEUS BRANCATIUS ARCHIEPISCOPUS TRANENSIS ET REGNI /
SICILIAE VICECANCELLARIUS JURIS CIVILIS PROFESSOR QUI OBIIT ANNO
/ DOMINI MCCCXXXI DIE XIII NOVEMBRIS X INDICTIONIS CUJUS
ANIMA / REQUIESCAT IN PACE AMEN.

3. Tommaso Brancaccio, († 1345), S. Domenico Maggiore
HIC JACENT DOMINUS THOMAS BRANCATIUS DE NEAPOLI MILES – ET
BOFFOLUS EJUS NATUS, QUI NATUS OBIIT ANNO DOMINI MCCCXXXII
DIE XI NOVEMBRIS XI IND ET DICTUS DOMINUS THOMAS OBIIT ANNO
DOMINI MCCCXXXV DIE XI NOVEMBRIS XIII INDICTIONIS.

4. Rainaldo Brancaccio, S. Angelo a Nilo
RAYNALDUS BRANCATIUS S.R.E. / CARDINALIS HUIUS / ECCLESIE ET
SACRI / HOSPITALIS FUNDATOR / OBIIT XXVII MARTII / AN. D.
MCCCCXXVII

5. Pietro Brancaccio († 1483), S. Angelo a Nilo
PETRO BRANCATIO FUSCI FILIO / HIC BELLO FERRARIENSI SUSCEPTA
ADVERSUS / VENETOS EXPEDITIONE / ALPHONSUM DUCEM CALABRIAE
/ CUIUS CONTUBERNALIS ERAT / SECUTUS; AGRO BRIXIENSI TOTO /
FERME CAPTO, DUM ARX MONTISCLARI OPPUGNATUR / COLUBRINA
ICTUS INTERIIT / CORPUS NEAPOLIM FRATRIS OPERA RELATUM / ET HIC
SITUM EST / MARINUS BRANCATIUS, QUI EO IN BELLO CUM PRIMIS
PRAEFUIT / FRATRI OBTEMPERATISSIMO, SUAQUE FAMILIA, ET PATRIA /
DIGNIS MORIBUS PRAEDITO, AC BENEMERENTI / FACIUNDUM CURAVIT
ANNO M.CCCC.LXXXIII.

6. Gabriel Sadeolus, S. Angelo a Nilo, Sakristei
REVERENDUS SACERDOS / D. GABRIEL SADEOLUS / MORIBUS ET
DOCTRINA / INSIGNIS HIC SITUS EST / AN MDXXII / HUI SCTI TEMPLI
SAGRESTA

7. Giacomo Brancaccio, Dom S. Gennaro
CAUTUM EST AD MARES TANTUM POSTEROSQUE IACOBI BRANCATII
ALUMNI IOANNAE ARAGONAE FERDINANDI I. NEAPOLIS REGIS UXORIS
JUS SACELLI PERTINERE, IISQUE DEFICIENTIBUS AD PROXIMIORES
MARES FAMILIAE BRANCATIAE.

8. Lelio Brancaccio, Dom S. Gennaro
a) LAELIUS BRANCATIUS AB ADOLESCENTIA PIIS OPERIBUS / ADDICTUS
AD ARCHIEPISCOPATUM SURRENTIUM A PIO IV / ASSUMPTUS MOX AD
TARANTINAM ECCL. A PHILIPPO II / REGE CATH. VOCATUS RELIGIONIS
CULTUSQUE DIVINI PER ANNOS / XXVIII QUOAD POTUIT SOLICITUS

VINDEX / AN AGENS LXII UT QUAE CAELI SUNT CAELO, QUAE TERRAE /
REDDERET VIRIS OMNIBUS ABDICATIS TEMPESTATIBUS HUNC PORTUM
PARAVIT / CAUTUM EST AD MARES TANTUM POSTEROSQUE / JACOBI
BRANCATII ALUMNI JOANNAE ARAGONAE FERDINANDI I / NEAP.
REGIS UXORIS JUS SACELLI PERTINERE / IISQUE DEFICIENTIBUS AD
PROXIMIORES MARES / FAMILIAE BRANCATIAE / CESARE BRANCATIO
QUI IN GALLIA UBI REM CHRISTIANAM / AGEBAT PRO CHRISTI FIDE AB
HAERETICIS INTEREMPTUS EST / OTTAVIUS BRANCATTUS MUTII AC
SARRAE BRANCATIAE F. / GENTILI SUO POSUIT

b) LAELIUS BRANCACIUS ARCHIEPISCOPUS TARENTINUS /
ANTIQUISSIMUM HOC BRANCACIORUM SACELLUM / VETUSTATE
COLLAPSUM / AUCTA DOTE OPERE ET CULTU SPLENDIDIORE / GENTI
SUAE RESTITUIT

9. Fabrizio Brancaccio, S. Maria delle Grazie (1576)

FABRITIO BRANCACIO JURECONSULTO ADMIRABILI / IN QUO PRAETER
CAETERAS PRAECELLENTE VIRTUTES ITA SUMMA REFULSIT IN DEUM /
PIETAS VERA LEGUM ANIMA; FACUNDIAE SUAVITAS IN AGENDIS CAUSIS
INQ. / TRACTANDO OMNI GENERE / RERUM MIRA DEXTERITAS ET
VIGILANTIA UT SI FORTE PAREM VIDERE SOL POTUIT MELIOREM / UNQ;
NON VIDERET EUM UBI INTRA III ET XXX AETATIS ANNUM PUBLICIS
PERFUSUM LACRYMUS / JOANNA SCORTIATA MATER / MEMORANDO
ANIMI CONSTANTIS AXEMPLO SICIS IPSA OCVLIS MANIBUS PROPRIIS
SUBHUMAVIT / MONUMENTUM EXTRUI CURAVIT / PRAETIOSAQ.
HAEREDITATE FILII PIAS IN USUS EROGATA EX MAGNIFICIS ILLIUS
AEDIBUS TEMPLUM PRAESENTATIONIS BEATISSIMAE MATRIS IN
SEMINARIUM AD ALENDAS VIRGINIES PIEQ. / INSTITUENDAS AB IPSA,
QUOQUE; SATIS DITATUM CONSTITUIT / ITA NIL ARDUUM PIETATI
VERAE; UT QUANDO FERDINANDO CONJUGE OPT, OCTOQ; FILIIS /
PRAECLARAM PATRIS VIRTUTEM REFERENTIBUS DEI SE NUMINE
ORBATAM COGNOVIT ALIENOS / LIBEROS DOMINO UT PLACERET
SUSCIPERE ANIMO POTUERIT AEQUISSIMO / QUIS NON CENSEBIT
VIATORHANC TALI FILIO DIGNAM ET FOELICEM POTIUS QUIA GENUIT /
QUAM MISERAM QUOD IMMATURE ILLUM AMISERIT / CLIENTES
PATRONO INCOMPARABILI DESTITUTI SE SE IPSOS COMPLORANTES
OFFICII MEMORES LAPIDEM POSUERUNT / DESIIT HOC NATURAE
MIRACULUM XI KAL. OCTOBRIS MDLXXVI

10. Niccolò Brancaccio, Monteoliveto (1577)

NICOLAO ANTONIO FERDINANDI BRANCACIJ FIL ABBATI PONTIFICIS
INSIGNIBUS ORNATO MAGNAE SPEI RELIGIOSO ET DOCTO IUVENI
FABRITTIUS FRATER AMARO SUPERSTES ANIMO QUOD NOLLET ID FECIT

11. Marcantonio Brancaccio (ca. 1600), S. Giovanni a Mare

D.O.M. / MARCUS ANTONIUS BRANCATTUS / TEMPLI HUIUS PRIOR /
CENSU AUREORUM VIGINTI UNIUS SUPER / DOMUS LOCTERIORUM IN
REGIONE MONTANEA / EX DISPOSITIONE IOHANNIS FERDINANDI DE
STABILE VINDICATO / UT EX TABULIS IOHANNIS ANDRAEAE BRAVI /
CELEBRATIONI DUARUM MISSARUM PRE HEBDOMADAM / PRO ANIMA
TESTATORIS ADDIXIT / ANNO 1638

SISTE VIATOR GRADUM / MARMORE IN HOC NON MORTIS MONUMENTA
VIDES SED PACIS / TESTATUR QUIPPE POSTERITATI / INTER ILLUSTREM
NARCUM ANTONIUM BRANCATIUM / HUIUS TEMPLI HIEROSOLYMITANI
PRIOREM / ET FRATRES SACELLI ET ORATORII, QUOD A FLAGELLO
NOMEN ACCEPIT / PACTUM SUB SCRIBA IOHANNE LEONARDO
DEODATO / RITE CHIROGRAPHO CONSIGNATO / ANNO SALUTIS
MDCXXXI / QUIETI PUBLICAE ET FRATRUM EMOLUMENTO.

12. Hl. Candida d. J., S. Andrea a Nilo

a) MORS, QUAE PERPETUO CUNCTOS ABSORBET HIATU / PARCERE DUM
nescit saepius ipsa fabet / FELIX, QUI AFFECTUS POTUIT DEMITTE
TUTOS / MORTALEM MORIENS NON TIMET ILLE VIAM / CANDIDA
PRAESENTI TEGITUR MATRONA SEPULCRO / MORIBUS, INGENIO, ET
GRAVITATE NITENS / CUI DULCIS REMANENS CONJUX, NATUSQUE
SUPERSTES / EX FRUCTU MATER, NOSCITUR IN SUBOLE / HOC PRECIBUS
SEMPER, LACRYMOSA HOC VOCE PETEBAT / CUJUS NUNC MERITUM
VOTA SECUTA PROBANT / QUAMVIS CUNCTA DOMUS NUMQUAM TE
FLERE QUIESCAT / FETICEM, FATEOR, SIC MERUISSE MORI / HIC
REQUIESCIT IN PACE CANDIDA G.F., QUAE VIXIT / PL. M. ANN. L. DP. DIE
III 7 SEPT. IMP. D.N. MAURITIO P.P. AUG. AN. III. P.C. / EIUSD. AN. II. IND.
QUARTA.

b) CANDIDAE NEAPOLITANAE, QUAE IMPERANTE MAURITIO ANNO
CHRISTI DLXXX DEFUNCTA, E CONDITORIO, QUOD PROPE EST, ABLATA,
DIU IN HAC URNA CIVES SUOS LATUERAT, PERSUADENTE REVERENDO
D. PAULO TASSO AEDITUO, A QUO TANDEM DIVINITUS REPERTA EST,
ILLUSTRIS D. FRANCISCUS CARAFA RECTOR, NE POSTHAC DIVAE
CINERES DEBITO ONORE CARERENT, ALTARE RESTAURAVIT. ANNO
DOMINI M.D.LXX.

13. Hl. Candida d. J., S. Angelo a Nilo, Fassade

SANCTA CANDIDA JUNIOR / NEAPOLITANAE URBIS PATRONA / QUAE
QUINGENTIS / POST SENIOREM ALTERAM ANNIS / SANCTITATE
FLORUIT / A.D. DLXXXVI

14. Hl. Candida d. Ä., S. Angelo a Nilo, Fassade

S. CANDIDA SENIOR EX FAMILIA BRANCACIA, QUAE PRIMUM A PRINCIPE
/ APOSTOLORUM EX ANTIOCHIA IN NEAPOLIM APPELENTE BAPTIZATA
EST / ANNO DOMINI 44.

15. Sarro, Tommaso, Allesandro, Antonello Brancaccio, S. Angelo a Nilo

D. O. M. / SACHACIO, ALEXANDRO, THOMAE, ANTONELLO BRANCACIIS /
QUORUM PRIMUS BASILIO, ET COSTANTINO CAESARIBUS / DUX
EXERCITUS CONSILIO MANUQUE STRENUUS / ALTER IOANNA I, TERTIUS
LUDOVICO II / POSTREMUS RENATO REGE DIFFICILLIMIS / ARMORUM
TEMPORIBUS SICILIAE MARESCIALLI / NE EXTINGTO DIU CINERE
NOMEN QUOD PRAECLARA VIRTUS / HUC USQUE SERVAVERAT,
LABENTE AEVO INTERCIDERET / OCTAVIUS BRANCACIUS GENTILES
SUOS / MONUMENTO HOC POSTERITATI COMENDAVIT 1617

16. Burro Brancaccio († um 1000), S. Angelo a Nilo

BURRO BRANCATIO / REIPUB(lica) NEAPOLIT(ana) CONSULI / QUI ANNOS
VII SUPRA M. / PATRIAE FAME LABORANTI / ANNONAE FOELICITER
CONSULIT /
OCTAVIUS BRANCATIUS GENTILITIAE ANTIQUITATIS CULTOR /
SEXCENTESIMO POST AN. P.

17. Andrea Brancaccio († 1598), S. Angelo a Nilo
D.O.M. / IOANNI NELLARUM IN GALLIA MARCHIONI / IN SUPREMUM IVI
MICHAELIS ORDINEM ADSCITO / ANDREAE MAGNO IN EODEM REGNO
ADMIRATO / GENERE BRANCIIS BUFILLI POSTERIS / ANNIBALI QUOQUE
ET OCTAVIO QUORUM ILLE / PRO CARLO V. CAES. BARGENSEM ARCEM
STRENUE E GALLORUM OBSIDIONE DIU SERVAVIT / HIC SUB EODEM
IMPERATORE IN SAXONICO BELLO / PRIMUS ALBI SUPERATO
PRAEMATURA MORTE / CAETERIS AD VICTORIAM SIBI AD GLORIAM
ADITUM APERUIT / OCTAVIUS BRANCACIUS MUCII FILIUS / UT
GENTILIUM SUORUM MEMORIAM VIRTUTE CLARAM / A TEMPORIS
INIURIA VINICARET / FACERE CURAVIT

18. Lelio Branaccio († 1637), S. Angelo a Nilo
LELIUS BRANCACIUS / MONTIS SILVANI MARCHIO / MILITUM QUATER
TRIBUNUS MAXIMUS / HISPANA IN AULA SUPREMI STATUS CONSILIARIUS
/
ARMA, QUAE MELITENSI CUM CRUCE PUER INDUIT / FEDEM POST
LUSTRA CUM VITA EXUIT. / VIX SINE PUGNIS; NUNQUAM SINE VICTORIIS
FUIT / ORDINES EMENSUS OMNES, SUPREMUM TENUIT MEDIOLANI. /
APUD LIGURES, BELGAS, INSUBRES, HISPANOS, IMPERATOR. / NEC MARI
MINUS, QUAM TERRA VICTOR / VEL CAPTIS INSULIS, VEL SERVATIS
CLASSIBUS. / CUM ABSENS LEGERET, MILITAVIT CONSILIS; / CALAMO
ETIAM, CUM DE RE SCRIPSIT MILITARI / CUM ET OCULO INSOMNI, ET
SEMPER, ET VIGILI; / NOVO TAMEN FOEDERE, MILITIAE VIRTUTES
JUNXIT / NON TAM MARTIS SUB STIPENDIIS, QUAM PIETATIS / DIGNO
TAMEN EXTINGTUS FATO IN CASTRIS, ET IN HISPANIS. / ADRIANUS
BRANCACIUS / DUX CASTRI NOVI, ET CASTELLONIS COMES / GENTILIS
SUI MEMORIAE TRIUMPHALEM LAPIDEM / SED DOLENS POS ANNO
M.DC.XXXVIII

19. Tiberio Brancaccio († 1647), S. Angelo a Nilo
D.O.M. / TIBERIO BRANCACIO PATRITIO NEAPOLITANO / BELLICAE
FORTITUDINIS SPECIMINI / CUJUS MILITARIS PERITIA ADEO EXCELLUIT
/ UT PLURIES PALMAS COLLEGERIT / QUAM PRAELLA INDIXERIT ILLIUS
VIRTUTE / CEU GALLUS AB AQUILIS AUSTRIACIS QUARUM EQUITUM
PRAEFECTURAM / EST MODERATUS, IMPLUMIS EVASIT / ITA SVECUS
ARCTOAS NIVES PROPRIO SANGUINE PURPURAVIT / HINC AD OMNE
ARMORUM FASTIGIUM CONSCENDIT / ET A CATHOLICO REGE AUREA
CLAVE REGII CUBIBULI / DECORATUS, RESPLENDUIT. / DUM AD
SUPREMUM LEGITUR: IMPERIUM MARTIS MORTIS EST FALCE MESSUS / ET
FRANCISCUS MARIA NEPOS DUCATUS INSIGNIBUS REDIMITUS /
BENEFICII SANGUINIS MEMOR / MERITISSIMO PATRUO / MONUMENTUM
CONSTRUI CURAVIT, QUOD POSTMODUM / EJUS FILIUS TIBERIUS
EREXIT, ANNO SALUTIS 1699

20. Francesco Maria Brancaccio († 1675), Rom, Il Gesù

D.O.M. / HIC VOCEM ANGELI RESURRECTIONIS, ET ADVENTUM MAGNI
DEI, ET SALVATORIS NOSTRI JESU CHRISTI FRANCISCI MARIAE
CARDINALIS BRANCATII EPISCOPI PORTUENSIS OSSA, CINERESQUE
EJUSDEM PECCATORIS EXPECTANT./ OBIIT ANNO M. DCLXXV. AETATIS
LXXXIII. / HANC NUDI NOMINIS, NUDOQUE IN LAPIDE NON LAUDIS,
NON LAUDIS, NON SCULPTURAE ORNAMENTO DECORATAM
EPIGRAPHEM, UTI TESTAMENTO ILLE RIGOROSE PRAESCRIPSERAT, SIC
OPERE RELIGIOSE SCRIPTUM VOLUIT, POSUITQUE STEPHANUS
ARCHIEPISCOPUS BRANCATIUS EPISCOPUS VITERBIENSIS, EX FRATRE
NEPOS, ET HAERES, NE TANTO PATRUO MODERATIONIS, SIBI
OBEDIENTIAE GLORIAM INVIDERET ANNO SALUTIS M.DC.LXXIX. ALIO
LOCO TANTIS VIRTUTIBUS, TANTISQUE IN SE BENEFICIIS
MONUMENTUM DIGNIUS EXCITATURUS.

21. Francesco Maria Brancaccio, Gesù Nuovo

FRANCISCO BRANCACCIO / DUCI PONTIS LANDULPHI / EQUITI
ALCANTARAE / PURPURATORUM PRINCIPUM / VITERBII PRAESULUM /
FRANCISCI MAE NEPOTI / ET STEPHANI GERMANO / FRATRI / IOANNES
BRANCACCIIUS / PRIOR S. STEPHANI / PRAEFECTUS CLASSIS MELITENSIS
ETC / MONUMENTUM AMORIS ET PIETATIS PIGNUS / P. AN. PARTAE
SALUTIS MDCLXXXVI

22. Francesco Maria Brancaccio, Inschrift Biblioteca Brancacciana:

D.O.M. / FRANCISCO MARIAE BRANCACCIO / S.R.E. CARD. AMPLISSIMO /
QUOD BIBLIOTHECAM. HANC ITA UTI ERAT INSTRUCTAM / AD
COMMUNEM. CIVIUM USUM / ROMA NEAPOLIM ASPORTANDAM
LEGAVERIT / IOAN. ETIAM BAPT. BRANCACCIO EQU. HIEROS. / PRAEF.
CLAS. TRIREMII MELITENSIS DECORATO HONOR. MAG. CRUCIS /
QUODANNUA INSUPER CENTENA NUMMUM EIDEM LOCUP. LETANDAE /
ADDIXERIT / LUDOVICUS OCTAV. F. II. VIR. ANNAL. HUIC AEDI.
REGUNDAE / GENTILI. SUO. ET. PATRUO. BB. MM. / L.P.C.

23. Francesco Maria Brancaccio, S. Angelo a Nilo

D.O.M. / FRANCISCUS MARIA CARDINALIS BRANCATIUS / EPISCOPUS
VITERBIENSIS / SABINUS, TUSCULANUS, PORTUENSIS / VIR OMNIGENA
VIRTUTE, OMNIGENA SCIENTIA / PURPURAE DECUS / SACRARUM
CONGREGATIONUM / QUIBUS VEL INTERFUIT, VEL PRAEFUIT /
ORACULUM / MERITORUM FASTIGIO SUMMAE TIARAE PROXIMUS / QUAM
ILLI PRAE SE APERTO ET SUO, ET FAMAE SUFFRAGIO DEFERENDAM /
PUBLICIS IN COMITIIS EDIXIT / CLEMENS X. PONTIFEX MAX. / FAMILIAE
SUAE, ET PATRIAE AMANTISSIMUS / ILLI MERITORUM MEMORIAM / HUIC
COR, ET CORDIS DELICIAS SUI / PER AUGUSTAM BIBLIOTHECAM A SE
INSTRUCTAM, SUISQUE AUCTIONEM LIBRIS / PUBLICAE CIVIUM INSTITUTIONI
/ LEGAVIT / ROMAE MORTALITATEM EXUTUS / ANNO AETATIS SUPRA
OCTOGESIMUM TERTIO /
PURPURAE SUPRA QUADRAGESIMUM SECUNDO / FAMA, SCRIPTIS, GLORIA
SIBI SUPERSTES / LAPIDEM HUNC / IMMORTALITATI SUAE PRAECONEM,
AC TESTEM / HABET

24. Stefano Brancaccio († 1682), Grabmal S. Angelo a Nilo

D.O.M. / SISTE HOSPES / GEMINUS HIC UNO E LAPIDE LAPIS / GEMINUM
/ UNO E SANGUINE PRINCIPEM / MEMORAT. / FRANCISCO CARDINALI
BRANCATIO / ALTERA QUEM FACIES PRAEFERT / STEPHANUS
CARDINALIS BRANCATIUS / EX FRATRE NEPOS ADIUNGITUR / QUI IISEM
VESTIGIIS PROVECTUS / URBIBUS; PROVINCIISQUE / IN ECCLESIASTICA
DITIONE ADMINISTRATIS / AD MELITENSIS INQUISITIONIS MUNUS
DELETUS / ARCHIEPISCOPATU ADRIANOPOLITANO INAUGURATUS / AD
MAGNUM ETRURIAE DUCEM / AD REMPUBLICAM VENETAM /
LEGATIONE FUNCTUS: / CONGREGATIONI CONCILII TRIDENTINI A
SECRETIS / POSTMODUM / VITERBIENSI EPISCOPATU, POST PATRUUM /
AUCTUS / VATICANA DEMUM PURPURA AB INNOCENTIO XI. /
EXORNATUS: / ANIMI CONSTANTIA, MORUM SUAVITATE / VIRTUTUM
MERITO / RERUM PRO ECCLESIA GESTARUM GLORIA / CLARUS OBIIT /
ANNO AETATIS LXIII. REPAR. SAL. MDCLXXII / VII. DIE SEPTEMBRIS /
QUOS SANGUIS, VIRTUS, AMOR, INSULAE JUNXERUNT / NE POSTUMA
SEJUNGERET FAMA / EODEM UTRISQUE NOMEN TESTAMENTO /
AETERNITATI TRANSCRIBITUR / JO. BAPTISTA BRANCATIUS / HIEROSOL.
ORDINIS / PRIOR / PATRUO, AC FRATRI AMANTISSIMO / D.D. JO.
BAPTISTA CARAFA DE MALITIA, ET / ANNIBALE BRANCATIO
GUBERNATORIBUS ANNUENTIBUS / SIXTUS COCCO PALMERIUS EX
EODEM ORDINE / TESTAMENTO OBSECUTUS CURAVIT

25. Stefano Brancaccio, Viterbo, S. Lorenzo

D.O.M. / STEPHANI BRANCACII / NEAPOLITANI / IN APOSTOLICAE SEDIS
OBSEQUIUM / VARIIS MUNERIBUS / ANNOS ULTRA QUATERDANOS
PERFUNCTI / FRANCISCI MARIAE CARDINALIS BRANCACCII / VITERBIEN.
ET TUSCANEN. EPISCOPI / EX FRATRE NEPOTIS / IN UTRAQUE
CATHEDRA SUCCESSORIS / CUJUS ANIMI MAGNITUDINEM / PRUDENTIAM
LENTITATEM / FAMA TESTATUR / HUIUS BASILICAE IPSIUS MUNIFICENTIA
/ NITIDIORUM IN FORMAM TRANSLATAE / SACRARIO PRETIOSA
SUELLECTILE DITATO / OPTIME MERITI / AB INNOCENTIO VI. P.O.M.
PURPURA DECORATI / POSTMODUM SOLIS CURSU VIX EXACTO / SPE
MUNDI DELUSA / E VIVIS EREPTI VI. ID. SEPTEMBRIS / A PARTU VIRGINIS
ANNO MDLXXXII / AB EIUS NATALI LXIV. ANIMA COELUM POSSIDET /
CINERES HIC URNA CONDUNTUR

26. Gesù Vecchio (1745)

CINERARUM PERVETUSTAE NOBILIUM BRANCACIORUM / FAMILIAE
GENTILITUM EX PREGIO FERDINANDO IV / SICILIARUM REGIS
CONCESSU ANNUENTIS PRECIBUS / PORRECTIS PER DOMINICUM M.
BRANCACIUM / FILIUM LUCN LUCAM OCTAVIUM EQUITEM
HIEROSOLYMITANUM / PETENTES INTEGRATIONEM POSSESUS
ADICULAE / ET SEPULCRI JURIS PATRONATUS QUOD JAM AB / ANNO
MDCCXXXVII JANUARIUS ANTONIUS PATER / REGIUS CONSILIARUS SIBI
SUISQUE POSTERIS / ACQUISTERAT IN TEMPLO FRATRUM ORDINE /
PRAEDICATORUM MONTIS DEI NOMINE INSIGNI QUO / ABOLITO
SACELLUM HOC DIVO FRANCISCO BORGIA / DICATUM BRANCACIANIS
HEREDIBUS CONCESSUM / FUIT CUM LOCO SEPULTURAE A . A .
SALUTARI (?) VIRGINIS PARTU MDCCXCVII

27. Inschrift S. Angelo a Nilo (1709)

TEMPLUM HOC QUOD CUM AFFINI NOSOCOMIO RELIGIONIS
INCREMENTO LANGUENTIUM PRAESIDIO / RAYNALDUS CARDINALIS
BRANCACIUS EXCITAVIT AN(no) SAL(utis) MCCCCXXVII / A MARTNO V
PAULO III ET URBANO VIII SANCTAE SEDIS IMPERIO IMMEDIATE /
SUBIECTUM ORDINARIA IN CLERUM JURISDICTIONE EIUSDEM RECTORI
FAVORABILITER COMMENDATA CONSERVATIONIS FESTUM ANNO
REDEUNTE DECANTAT DIE XIII KAL. NOVEMBRIS / TANTAE REI
MEMORIAM AN. DNI MDCCIX / D. VINCENTIO CARAFA DUCE BRUTIANI
ET D. FRANCISCO BRANCACIO MODERATORIB LAPIS HIC PERENAT

28. Rainaldo und Landolfo Brancaccio, S. Angelo a Nilo

D.O.M. / ET AETERNITATI NOMINIS / RAYNALDI S.R.E. CARD. BRANCACII
/ CUIUS RELIGIONEM ATQUE PIETATEM / SACRA IN PROXIMO AEDES AC
NOSOCOMINUM / SATIS SUPERQUE TESTANTUR / LANDULFI ITEM CARD.
BRANCACII / IMCOMPARABILIS PRUDENTIAE VIRI / IN SICILIA A LATERE
LEGATI QUORUM UNUM SUB COELESTINO V. / ALTERUM SUB URBANO
VI. / SPECTATA VIRTUS / AD AMPLISSIMAM DIGNITATEM EVEXIT

29. Morinello und Marcello Brancaccio, S. Angelo a Nilo

D.O.M. / MORINELLO S.R.E. CARD. BRANCACIO / ECCLESIASTICAE
LIBERTATIS / PROPUGNATORI ACERRIMO / AC MARCELLO CARDINALI
BRANCACIO / VIRO SINGULARIS EXEMPLI / VETERISQUE DISCIPLINAE
VINDICI / AB URBANO VI. PONT. MAX. IN VATICANUM SENATUM
COOPTATIS

30. Ludovicus und Tommaso Brancaccio, S. Angelo a Nilo

D.O.M. / ET MEMORIAE / LUDOVICUS S.R.E. CARD. BRANCACII / PER
ARDUUM VIRTUTIS ITER / SUB GREGORIO XII. / AD SUPREMAE
DIGNITATIS FASTIGIUM / EVECTI / THOMAE ETIAM CARD. BRANCACIO /
QUI NON TAM IOANNIS XXII. / EIUS AB VINCULI PIETATE / QUAM
ENIXIS OMNIUM BONORUM STUDIIS / SACRUM GALERUM EST
CONSECUTUS

31. Niccolò und Pietro Brancaccio, S. Angelo a Nilo

D.O.M. / NICOLAO S.R.E. CARD. BRANCACIO / ROMANAE PURPURAE
ORNAMENTO / AC PETRO NICOLAO CARD. BRANCACIO / QUEM
BUFFILUS ILLE GENUIT / AGNANI COMES / EX QUOD DUCES IN GALLIA
DE VILLARS / ORIGINEM DUCUNT / VIRUMQUE CLEMENS VII. PONT.
MAX. / OB EXIMIA EORUM MERITA / IN SACRUM SENATUM ADSCIVIT

32. Antonio Brancaccio, S. Angelo a Nilo (1739)

ANTONII BRANCACII / LUSTRENSIUM DUCIS ET BARONIS SANCTI MAURI
/ EX FAMILIA CARDINALIS HUIUS AEDES FUNDATORIS / ET JOANNAE
HIERRO DE CASTRO CONIUGIS EIUS / OSSA EX OPPIDO SANCTI MAURI /
UBI DECESSERUNT / EX TESTAMENTO TRANSLATAE / HEIC
ADQUIESCUNT / ANNO MDCCXXXVIII

33. Domenico Greco, Biblioteca Brancacciana (1738)

DOMENICO GRAECO / I.C. NEAPOLITANO / QUOD BIBLIOTHECAM /
AMPLISSIMAM SELECTISSIMAMQUE / IN QUA TUM SIBI ADORNANDA / ET

QUANTOVIS PRETIO CURAQUE / CONTRAS UNDECUMQUE LOCORUM /
CUIUSVIS GENERIS EXEMPLARIBUS INSTRUENDA / TUM ET DIURNO
NOCTURNOQUE / STUDIO VERSANDA / A PRIMA SE IUVENTUTE
OBLECTAVERAT / RARO ADMODUM EXEMPLO / A SE ABSTRACTAM IN
STUDIOSAE IUVENTUTE GRATIAM / VIVUS VIVENSQUE PUBLICAVERIT /
ET CUM BRACATIANA CONIUNXERIT / ET QUOD EANDEM PORRO NOVA
SUBINDE LIBRORUM GAZA / QUOAD VIXIT DITAVERIT / NICOLAUS DE
BONONIA PALMAE DUX / GERARDUS BRANCATIUS MARCHIO RIVELLI
AEDIS BRANCATIANAE PRAEFECTI / VIRO INCOMPARABILIT
IMMORTALI / MEMORIA DIGNISSIMO / P.A. MDCCXXXVIII

34. Domenico Greco, S. Angelo a Nilo (1740)

ALLEGRA GRAECA FRATRIS SUI DOMINICI GRAECI I C QUI VIVENS /
BIBLIOTHECAM SUAM CUM BRANCATIANA CONIUNXIT / PIETATEM
IMITATA SACELLUM HOC ELEGANTI IMAGINE / CETEROQUE MARMOREO
APPARATU EXORNAVIT AN MDCCXXXIX

35. Pietro Pignatelli († 1384), S. Maria dei Pignatelli

HIC REQUIESCIT CORPUS ABBATIS PETRI PIGNATELLI DE NEAP. QUI
OBIIT ANNO DOMINI 1348 DIE 9 MENSIS IUNIS I. INDICT.

36. Carlo Pignatelli († 1476), S. Maria dei Pignatelli

D.O.M. / CAROLO PIGNATELLO EQUITI NEAPOLITANO VIRTUTIB(us)
ORNATISS(imus) / AETIS SVAE ANNUM QUINQUAGESIMUM QUINTUM
AGENTI CUM OMNI BENEVOLENTIA / AC ADMIRATIONE, ANNOQ(ue)
MILLESIMO, QUATRICENTESIMO SEPTUAGESIMO SEXTO SALUTIS
CHRISTIANAE DEFUNCTO / HECTOR PIGNATELLUS MONTISLEONIS,
BURRELLIQ, COMES FIL PIENTISS FACIUNDUM C.

37. S. Maria dei Pignatelli, Portal

SACRAE HUI AEDICULAE / QUA DEI CULTUS, & FAMILIAE DIGNITAS
MAGIS NITESCERET / EXCELLENTIS. DD.D.ALPHONSI CARAFAE / DUCIS
MONTIS NIGRI / & D. JOANNIS BAPTISTAE PIGNATELLI MARCHIONIS S.
MARCI / EANDEM ADMINISTRANTIAM PIA CURA VALVIS REFECTIONIS /
PAVIMENTO MARMORE STRATO / FRONTEM PLASTICO OPERE ORNAVIT
/ ANN. DOMINI MDCCXXXVI

38. Fabrizio Brancaccio, S. Maria Mater Domini (1609)

FABRITIO PIGNATELLO / MILITI HIEROSOLYMITANO S. EUPHEMIAE
BAYLO / AEDIS HOSPITIIQ. PIORUM PRERGRINANTIAM / FUNDATORI /
HECTOR MONTIS LEONIS DUX III. ET IN REGNO CATALAUNICO /
PROREGE PATRUO MAGNO PIETATIS REGO / P. A. MDCVIII.

39. Antonio Pignatelli (Innozenz XII.), Rom, St. Peter

INNOCENTI XII. P.M. / INORNATUM MONUMENTUM / IN HANC
ELEGANTEM FORMAM REDIGI CURAVIT / ADPROBANTE BENEDICTO
XIV. P.M. / VINCENTIUS S.R.E. CARD. PETRA EP : PRAEN. / ET. M :
POENITEN. / A. S. MDCCXLVI

40. Antonio Pignatelli (Innozenz XII.) Neapel, Dom

INNOCENTIO XII PONT. MAX. PIGNATELLO / DE CHRISTIANA RE
OPTIME MERITO MUNIIS / PLURIMIS APUD CATHOLICIS PRINCIPES / ET
IN AULA ROMANA MIRE PERFUNCTO / PER GRADUS HONORUM OMNES /
AB ARCHIEP. NEAPOLITANO SANCTE ET EFFUSA / IN EGENOS
CHARITATE GESTO / AD SUPREMUM PONTIFICATUS MAXIMI APICEM /
EVECTO / INDICTA ABOLITI NEPOTISMI LEGE NORMAQUE /
PRAEMONSTRATA / ECCLESIA AC TOTO TERRARUM URBE / PLAUDENTE

41. Cappella Pignatelli, SS. Apostoli

a) D.O.M. / SACELLUM ARAMQUE / CULTUS ET RELIGIONIS THEATINAE
FAMILIAE / IN VIRGINEM DE GENITRICEM MARIAM / SINE PECCATI
LABE CONCEPTAM / ILLUSTRE MONUMENTUM / SIBI SUISQUE
PATRONATUS IURE VINDICATUM / DEIECTO RUDIORE OPERE /
MARMORIBUS ET PRETIOSIS LAPIDIBUS / ERECTUM AUCTUM ORNATUM /
FRANCISCUS CARDINALIS PIGNATELLUS / EPISCOPUS SABINENSIS /
ARCHIEPISCOPUS NEAPOLITANUS / AUGUSTUM REDDIDIT / ANNO
DOMINI / MDCCXXIII

b) D.O.M. / HUIC IMMACULATAE VIRGINIS IMAGINI / QUAM AB USQUE
PRIMA ADOLESCENTIA / CUM IN HAC SANCTUORUM APOSTOLORUM
FAMILIA / RELIGIONIS TYROCINIUM PONERET / EXIMIE COLUIT ET
ADAMAVIT / PRAESENTEMQUE EIUS OPEM TOTA VITA EST ESPERS /
FRANCISCUM CARDINALIS PIGNATELLUS / S.R.E. EPISCOPUS SABINENSIS
ARCHIEP. NEAPOLIT. / SE ATQUE HOC SACELLUM / CULTUS ET PIETATIS
TESTEM / SEMPTERNAM GRATI ANIMI MEMORIAM / CONSECRAVIT /
ANNO DOMINI / MDCCXXIII.

42. Palazzo Pignatelli (1718)

NICOLAUS PIGNATELLUS / DUX MONTISLEONIS PRIMORES INTER
HISPANIA MAGNATUS / AVITAS AEADES RESTITUIT / AMPLIAVIT ORNAVIT
/ANNO SALUTIS 1718

43. Inschriften Cappella Sansevero

a) ALEXANDER DE SANGRO PATRIARCHA ALEXANDRIAE TEMPLUM HOC
A FUNDAMENTIS EXTRUCTUM BEATAE VIRGINI / SIBI AC SUIS
SEPULCRUM AN. DOM. MDCXIII

b) VIATOR QUISQUIS /INCOLA ACCOLA, HOSPES INGREDITOR / ET
PIETATIS REGINAE IAM AB ANNIS PRODIGIOSUM SIMULACRUM /
VENERABUNDUS ADORA / GENTILITUM TEMPLUM VIRGINI IAM
SACRUM / ET A RAYMUNDO DE SANGRO SANCTI SEVERI PRINCIPE /
MAIORUM GLORIA PERCITO / AD SUOS SUORUMQUE CINERES BUSTIS /
IMMORTALITATI SERVANDOS AFFABRE AMPLIFICATUM ANN.
MDCCLXVII / INTENTIS OCVLIS STUDIOSE INTUERE / HEROUMQUE
OSSA MERITIS ONUSTA / HEU LUGENS CONTEMPLARE / DEIPARARE
CULTUM OPERI PENSUM DEFUNCTIS / IUSTA QUUM PERSOLVERIS /
SERIO TIBI CONSULE ABI

44. Ferdinando di Sangro, Cappella Sansevero (1709)

HIC FERRANDE, IACES CRUDELIA FATA, PARENTI / QUAM MAGE GRATA
TUO MARMORA NATE FORENT / SI ME EADEM QUAE TE ANTE DIEM
TULIT HORA TULISSET / UNAQUE SI CINERES CONDERET URNA DUOS /

D.O.M. / D. FERDINANDO SANGRIO PAULI SANGRII PRINCIPIS S. SEVERI
AC / REGII A LATERE CONSILIARII ET A CLARICE PRINCIPE CARAFA
GONSAGA / LECTISSIMA FOEM FILIO DUODECIM ANNORUM /
ADULESCENTULO FESTIVISSIMO / IN QUEM QUOD ANTE DIEM HAUD
MEDIOCRITER OMNIA NATURAE / VIRTUTISQ. DECORA FESTINARENTUR
INGENII MIRA SUAVITAS ANIMI / IUCUNDA TRACTABILITAS MORUM
SINGULARIS INTEGRITAS / SERMONIS EXPLICATIO DULCIS ET AFFLUENS
ET STRENUA / TOTIUS CORPORIS ELEGANTISSEMEQ. COMPACTA
CONCINNITAS / TUM IN DEUM EGREGIA VOLUNTAS ERGA PARENTES
EXIMIA / PIETAS ADVERSUS OMNES EXPROMPTA FACILITAS AC
SINGULARIS / AMABILITAS TOT EIUS SUAVITATIBUS UT LAETISSIMUS
PATER UNICE / DILEXIS VIVUM SIC IMMATURE PRAEREPTUM INGENTI
CUM / MOERORE COMPOSUIT IN HOC TUMULO QUEM SIBI FILIOQUE /
COMMUNEN DOLET CITIUS ILLI PATUISSE QUAM SIBI / A. M.D.C.IX. KAL.
XI OCTOB.

45. Gianfrancesco di Sangro († 1614), 1. Principe di Sansevero, Cappella Sansevero

D.O.M. / JOANNI FRANCISCO PAULI DE SANGRO MARCHIONIS TURRIS /
MAJORIS FILIO EIUSDEM OPPIDI REGIS LARGITIONE DUCI / SANSEVERI
PRINCIPI SUPREMI REGNI SENATUS CONSILIARIO / ANIMI VIGORE
ROBORE CORPORIS ARMORUM ARTE STRENUO / ALAE PRAEFECTO VIX
EPHEBO LEGATO PEDITUM EQUITUMQ. VII / NAVIUM IN CLASSE
TUNETANA GENERALI I / COLLATIS SIGNIS CONGRESSO V SINGULARI
CERTAMINE II / BIS CONFOSSO EQUO REDUCI SEMPER VICTORI
/QUANVIS NON INCRUENTO /AFRIS TURCIS GALLIS BELGIS ITALIS
FORMIDATO / HISPANIARUM REGIBUS MANU ET CONSILIO FRUGI AC
PERCARO /ALEXANDER DE SANGRO PATRIARCHA ALEXANDRIAE / P. /
VIXIT ANNOS LXXX OBIIT ANNO NOSTRAE SALUTIS /
M.D.C.III

46. Ippolita del Carretto und Adriana Carafa, 1. Principesse di Sansevero, Cappella Sansevero (Zelo della Religione)

HIPPOLYTAE CARRETTI / JOHANNIS PRINCIPIS S.R.I. MARCHIONIS
SAONAE / ET FINARII COMITISQUE CHIATEGIENSIS FILIAE / JOHANNIS
FRANCISCI DE SANGRO PRINCIPIS S. SEV. / PRIMAE CONJUGI / ET
CONJUGI ALTERI / EX QUA SEPERSTES SANGRORUM SOBOLES /
HADRIANAE CARAFAE DE SPINA / ANDREAE OPPIDORUM PLURIUM
DYNASTIE / ET LUCRETIAE PIGNATELLI FILIAE / MAJORIBUS OMNI
RELIGIONIS OFFICIO / SPECTANTISSIMIS / RAYMUNDUS DE SANGRO
PRINCEPS S. SEVERI / P. / ANN. MDCCLVI

47. Paolo di Sangro († 1626) , 2. Principe di Sansevero, Cappella Sansevero

PAULO SANGRIO PRINCIPIS SANSEVERI / DUCI TURRISMAJORIS,
MARCHIONI CASTRINOVI / STATUS IMPERII CONSILIARIO INEUNTE
IUVENTA / EQUITI VELLERIS AUREI AB IPSO REGE HYS: PHILIPPO III. /
MADRITHII ARMIS INDUTO ET IN AUGURATO / ORA REGNI MARITIMA,

URBEQ. HAC MUNIENDA PRAEFECTO / REFECTIS OPIBUS HISP. PRO
IMPERIO A PATRE IN BELLO ATTENUATIS / REG. REIP. AMICIS SANO
CONSILIO, CERTA FIDE CONSTANter, FELICETERQ. NAVO / AEGRO IN
CORPORE, ROBORE ANIMI PRAEVALIDO / VULTU QUOQ SUAVITER
HILARI, ET AD UTAMQ FORTUNAM IMMOTO / FATALI DIE EXEMPLO
PIETATIS, ET CONSTANTIAE INCOMPARABILI / AVO
BENEMERENTISSIMO PAULUS SANGRIUS PRINCEPS IV. SANSEVERI /
VIXIT. ANNOS. LVII. OBIIT. ANNO. SALUTIS. M.DC.XXVI

48. Geronima Caracciolo und Clarice Carafa, 2. Principesse di Sansevero, Cappella Sansevero (Educazione)

HIERONYMAE CARACCILO / ANTONII CASTRIFRANCI PLURIMQUE
FEUDORUM DOMINI / ET LUCRETIAE CARACCILO FILIAE / PAULI DE
SANGRO PRINCIPIS SANCTI SEVERI / TRISAVI MERENTISSIMI / PRIMIS
NUPTIIS CONJUGI / MATRI PIAE SAPIENTI FELICI / ET / CLARICI
CARAE / ANTONII PRINCIPIS STILIANII / ET HIPPOLYTAE CONSAGAE
FILIAE / CONJUGI NUPTIIS ALTERIS / MATRI ET IPSI OPTIMAE / SED UNO
OPTIMO NATO VIX DUODENNI / FATIS IMPROBIS EHEU SURREPTO
MISERAE / IN EDUCANDIS LIBERIS AMBABUS SOLLERTISSIMIS /
RAYMUNDUS DE SANGRO / PRINCEPS SANCTI SANSEVERI / P. A.
MDCCLIII

49. Gianfrancesco di Sangro, 3. Principe di Sansevero, Cappella Sansevero (Mestizia)

JOHANNI FRANCISCO PAULI F. SANGRIO / DUCI TURRIS MAJORIS / QUI
PATRIS EXEMPLUM SEQUUTUS / MILITAVIT STRENUE FELICITER /
DONEC IN AFRICA AD PUGNAM ALARACICAM / IN QUA CUM LECTISSIMA
NOBILIUM MANU / DE SUA STIPENDIA FACIEBAT / NACTUS MORBUM
INSANABILEM / OBIIT IX. KAL. JUN. A. MDCXXVII. / RAYMUNDUS
SANGRIUS S. SEVERI PRINCEPS / AT AVO SUO INCOMPARABILI P.A.D.
MDCCLII.

50. Isabella Tolfa, 3. Principessa di Sansevero, Cappella Sansevero (Decoro)

ISABELLAE TOLFAE ATAVIAE OPTIMAE / JOHANNIS BAPTISTAE SERINI
COMITIS / ET JOHANNAE CARAE FILIAE / AC LAUDONIAE MILANO /
FILIAE IACOBI S. GEORGII MARCHIONIS / ET ISABELLAE TUFII E
MARCHIONIBUS LAVELLI / PRIMAE ET SECUNDAE CONIUGI / JOHANNIS
FRANCISCI SANGRII SANCTISEVERI PRINCIPIS / QUI DUOBUS FUIT
BEATUS CONIUGIIS / AT NON AEQUE LIBERORUM COPIAE FELIX /
QUUM NULLOS EX SECUNDO SUSCEPERIT FILIOS / RAYMUNDUS
SANGRIUS SANCTISEVERI PRINCEPS / INSCULTUM SIMULACRUM /
PRAECIPUAM EARUM VIRTUTEM SATIS EXPRIMES / ETIAM LITTERARUM
MONUMENTIS / IMMORTALITATI CONSECRANDUM / CURAVIT / ANNO
A.P.V. MDCCLV.

51. Paolo di Sangro († 1642), 4. Principe di Sansevero, Cappella Sansevero

D.O.M. / PAULO DE SANGRO / CASTRI NOVI MARCHIONI, TURRIS
MAJORIS DUCI, SANCTI SEVERI PRINCIPI / MAJORUM IMAGINUM,
ADMIRABILI EXEMPLO, VEL IN JUVENTAE PRIMORDIIS / PER BELGAS,
PER ITALOS, PER GERMANOS, PEDITUM EQUITUMQUE DUCTORI /
LARGITATE, STRENUITATE, FIDELITATE, OPTIME PROMERITO / A
PHILIPPO IV. MAX. REGE AUREO VELLERE, AUREAQUE CLAVI INSIGNITO

/ MAJORA DEMUM IN DIES MERENDO, AB HUMANIS EREPTO /
REPENTETIQUE COELO FELICITER REDDITO, CONDITO A VIRTUTE
SEPULCHRO / MARMOR HOC VITAE THALAMUM, MORTIS TUMULUM /
AMORIS MONUMENTUM JOANNES FRANCISCUS FILIUS HAERES / P. ANN.
SAL. HUM. M.D.C.XLII

52. Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona und Diana de Capua, 4. Princesse di
Sansevero, Cappella Sansevero (Liberalità)

JULIAE CAJETANAE AQUILAE ARAGONAE / FRANCISCI LAURENTIANI
DUCIS / ET DIANAE DE CAPUA FILIAE / PAULI DE SANGRO S. SEVERI
PRINCIPIS / UXORI DILECTISSIMAE / INOPUM CONFUGIO ET BONARUM
ARTIUM / EFFUSA IN SAPIENTES VIROS LIBERALITATE / IUGI FIRMOQUE
PRAESIDIO / AB AVIAE MUNIFICENTISSIMAE / XVI. KAL. DECEMBRES A.
MDCXXXVI / VITAE FUNCTAE / RAYMUNDUS DE SANGRO S. SEVERI
PRINCEPS / A. MDCCLIV P.

53. Alessandro di Sangro († 1652), Cappella Sansevero

ALEXANDRO DE SANGRO / JO. FRANC. TURRIS MAJORIS DUCIS FILIO / EX
MARSORUM COMITIBUS A CAROLO MAGNO / SEPULCRALIS HUIUSCE
TEMPLI / FUNDATORI / ABEUNTE VIX PUERITIA GREG. XIV PONTIF. /
CUBICULARIO / MOX BONONIAE PROLEGATO / PATRIARCHAE
ALEXANDRINO AC BENEV. ARCHIEP. / NUNTIOQ. APOST. AD HISP. REG.
PHIL. III. / TUM ROMAE PLAUSU PURPURAE CANDIDATO / VITA VITAEQ.
VICIBUS FUNCTO / HUC EX TESTAMENTO AD GENTILITIOS CINERES
DELATO / JO. FRANC. DE SANGRO S. SEVERI PRINCEPS V. / EX FRATRE
PRONEPOS OBSEQUENS P. / ANNO SAL. HUM. MDCLII

54. Cecco di Sangro, Cappella Sansevero

CICCO EX CAROLO JOHANNIS FRANC. S. SEVERI PRINCIPIS FRATRE NATO
/ SUB PHILIPPO II. HISPANIARUM REGE ITALICAE LEGIONIS TRIBUNO /
IN BELGIO ET GALLIA SAGACITATE ET VICTORIS INSIGNI / ARCE VERO
AMBIANA NUCUM CARRO IMPEDIMENTIS CLAM INVECTIS / FUGATISQUE
INOPINATO GALLIS SUBJUGATA PLANE INSIGNORI / PER CUNICULOS
DEI IRRUENTIBUS DENUO GALLIS ARCEQUE POTITS / ET AD
SPECTACULUM ALIQUORUM E SUIS PATIBULO SUSPENDENDIS / IPSO
MONENTE VULGATUM TURMATIM CONFLUENTIBUS / EX
IGNITABULORUM ARCA UBI IN CONFLICTU VULNERATO FEMORE / A
SUIS ABSCONDITUS BIDUO IACUERAT EXTEMPO PROSILIENTI EXCUBIIS
PEREMPTIS / FORIBUS CLAUSIS PONTIBUS ELEVATIS HOSTIBUS IMMENSO
IGNE EXTERRITIS / ET PACEM ROGANTIBUS PACISQUE CONDITIONIBUS
AB IPSO STATUTIS / PERPETUA HOSTIUM IGNOMINIA QUINQUE
MILITIBUS INDE EGREDIENTI / LONGE DIGNISSIMO / AD USELLIS
INSULAM VALLUM PERSCRUTANTI SCLOPI ICTU PERCUSO / FATO
IUVENTAM ET IMMORTALITATI NOMEN CONCEDENTI / RAYMUNDUS
DE SANGRO S. SEVERI PRINCEPS AETERNUM POSUIT 1766

55. Gianfrancesco di Sangro, 5. Principe di Sansevero, Cappella Sansevero (Engel)

JOHANNI FRANCISCO / DE SANGRO / SANCTI SEVERI PRINCIPI / QUI IN
ADOLESCENTIA / PRO REGE SUO HISPANO / PROPRIO AERE / PLURIUM
EQUITUM / AC BISCENTUM PEDITUM / COPIIS COMPARATIS AC
SUSTENTATIS / IN VARIIS PROFLIGANDIS / HUIUS REGNI REBELLIBUS /

ADVERSAE CAPUAE / ET IN GALLICA SALERNI OBSIDIONE / STRENUAE
AC FORTITER DIMICAVIT / AC TANDEM CONJUGE ORBATUS / CLERICALI
MILITIAE NOMEN DEDIT / DIEMQUE SUPREMUM OBIIT / XI. KAL. NOV.
AN. MDCXVIII / RAYMUNDUS DE SANGRO / SANCTI SEVERI PRINCEPS /
PROAVO OPTIMO NEC SATIS LAUDABILI / IN SUI AMORIS ET OBSEQUII
MONUMENTUM / P. AN. REP. SAL. MDCCLVI.

56. Giovanna di Sangro, 5. Principessa di Sansevero, Cappella Sansevero (Amor)
JOHANNAE DE SANGRO / LUCII MARCHIONIS S. LUCIDI / ET ALVINIAE
TOLFAE / E COMITIBUS SERINI FILIAE / JOHANNIS FRANCISCI SANGRII /
CONIUGI / QUAE DIEM OBIIT SUPREMUM / XI. KAL. DECEMB. ANN.
MDCLXXIII / RAYMUNDUS SANGRIUS / SANCTISEVERI PRINCEPS / NE
SINGULARE PROAVIAE AMOREM / ERGA DEUM / QUO PRAE CETERIS
ENITUIT / APUD POSTEROS INTERCIDERET / MONUMENTUM P. / ANN.
AERAE VULGARIS MDCCLV

57. Paolo di Sangro, 6. Principe di Sansevero, Cappella Sansevero (Büste)
PAULUS DE SANGRO / SANCTI SEVERI PRINCEPS. TURRIS MAJORIS DUX.
CASTRI NOVI MARCHIO / OMNIBUS HEROE DIGNIS DISCIPLINIS IMBUTUS
/ DE GRAVISSIMIS REBUS CONSULTUS UNDIQUE / EA, VEL ETIAM EX
TEMPORE, DEDIT RESPONSAM, QUAE FELIX SEMPER EXITUS
COMPROBAVIT / A BELLICIS SUSPICIONIBUS CARITATE GRASSANTE / UN
US ADLECTUS OMNIUM SUFFRAGIO, CUI PUBLICA ANNONA
CREDERETUR / EUMQUE SE PROESTITIT, CUI ET CIVIUM AMOREM, ET
PRINCIPUM GRATIAM / AD IPSUM DATAE IOSEPHI I. ET AMALIAE AUGG.
CONIUGUM LITERAE GRATULARENTUR / IN SUPREMO TUM A LATERE
SENATU / IN SANCTIORIBUS BELLIS, REGNIQUE CONSILIISS ASSIDENT
INTER PRIMORES / ORACULI INSTAR SEMPER FUIT. / GEMINAS DEIN
PROVINCIAS COESAREUS VICARIUS CUM IMPERIO REXIT / IN QUAE
EVULSIS MALORUM SEMINIBUS PUBLICO CONSTITUTO BONO
PRAESENTEM / FIRMANQUE INVEXIT TRANQUILLITATEM / VEL EO
DIGNUS, QUI AD CAROLO VI. AUSTRIACORUM COESARUM ULTIMO /
INTER HISPANIARUM PRIMAE CLASSIS MAGNATES / CUM FILIIS,
POSTERISQUE ERORUM / ET INTER EQUITES AUREI VELLERIS, QUOS
POSTMODUM CREAVIT PRIMOS / ADSCISCIBETUR / FATO, NON AEVO
FUNCTUS IV. NON. JAN. AN. SAL. MDCCXXVI. AET. LXVII / HAC TEGITUR
URNA, QUAM AVO SUO, CUI CARUS FUERAT IN PRIMIS / RAYMUNDUS DE
SANGRO S. SEVERI PRINCEPS A.D.MDCCXLII / P.

58. Geronima Loffredo, 6. Principessa di Sansevero, Cappella Sansevero (Dominio di se stesso)
HIERONYMAE LOFFREDO / SIGISMUNDI PRINCIPIS CARDETI / ET
MARIAE MAGDALENAE LOFFREDO / EX MAIDAE PRINCIPIBUS FILIAE /
PAULI DE SANGRO PRINCIPIS S. SEVERI / CONIUGI / QUAM SIBI
CONSTANTER IMPERANTEM / NEC OBRUIT UNQUAM ADVERSA / NEC
SECUNDA UNQUAM EXTULIT SORS / RAYMUNDUS DE SANGRO PRINCEPS
S. SEVERI / AVIAE DILECTISSIMAE / P. / A. MDCCLIX.

59. Antonio di Sangro, Cappella Sansevero (Disinganno)
a) ANTONIO DE SANGRO / DUCI TURRIS MAJORIS / PAULI SANSEVERI /
PRINCIPIS FILIO ELOQUENTIA INGENIO/ VARIAQ. FORTUNA

ADMIRABILI / QUI QUUM UXORE / IN ADOLESCENTIA AMISSA / CAELEBS
DEIN / JUVENILIBUS CUPIDITATIBUS / SATIS SUPERQ. PARUISSET /
PROPTEREAQUE / PATRIA PROCUL EUROPAM OMNEM / PERAGRASSET /
IDEMQ. COGNITIS / TANDEM ERRORIBUS / REDUX SACERDOS / HUIUSQ.
TEMPLI ABBAS / SANCTITATE MORUM INSIGNIS / VI. ID. SEPT. AN.
MDCCLVII / AET. SUAE LXXII OBIISSET DOCUIT / NON DATUM ESSE /
HUMANAE IMBECILLITATI / UT MAGNAE SINE VITIIS VIRTUTES /
EXISTANT / RAYMUNDUS SANSEVERI / PRINCEPS FILIUS / NE QUID
PATRI NE QUID VERITATI / DENEGARET EIUSMODI ELOGIUM /
INSCRIBENDUM PONENDUMQUE / CURAVIT.

b) auf der Basis des Grabmals:

VINCULA TUA / DISRUMPAM / VINCULA / TENEBRARUM / ET LONGAE
NOCTIS / QUIBUS / ES COMPENDITUS / UT NON CUM / HOC MUNDO /
DAMNERIS
NAHUM CAP. I / VERS XIII. / SAPIENTIAE / CAP. XXII / VERS II. / PAULI
AD CORIN. / VERS XXXII.

60. Cecilia Gaetani, Cappella Sansevero (Pudicizia)

a) PACI AETERNAE / CAECILIAE CAJETANAE AQUILAE ARAGONIAE /
NICOLAI LAURENTIANESII DUCIS / ET AURORAE SANSEVERINAE /
BISIGNANENSII PRINCEPIS FILIAE / DE SANGRO TURRISMAJOR.
DUCIS / OPTIMAE CONIUGI / QUAE / MORIBUS ELEGANTIA INGENIO /
PIETATE RELIGIONE AC FIDE / ADEO ENITUIT / UT NOBILISS. AC
PIENTISS. AB OMNI AEVO / FOEMINIS AEQUARI POSSET / VIX. ANN. XX.
DECESSIT VII. KAL. JAN. MDCCXI / RAYMUNDUS DE SANGRO FILIUS /
SANCTOSEVERENTII PRINCEPS / QUO EXIMIA EJUS MERITA / GRATI
ANIMI ET AMORIS MONUMENTO / SINT INSIGNIORA / MATRI
INCOMPARABILI / TUMULUM EXCITANDUM CURAVIT / ANNO SAL.
MDCCLII.

b) Widmung an Antonio Corradini

ANTONIO CONRADINO VENETO / SCALPTORI CAESAREO ET APPOSITI /
SIMULACRI VEL IPSIS GRAECIS INVIDENDI / AUCTORI QUI DUM RELIQUA
HUIUS TEMPLI / ORNAMENTA MEDITABATUR OBIIT / A. MDCCLII /
RAYMUNDUS DE SANGRO S. SEVERI PRINCEPS P.

61. Raimondo di Sangro, 7. Principe di Sansevero, Cappella Sansevero

TEMPLUM HOC SEPULCRALE / AB ALEXANDRO DE SANGRO
ALEXANDRIAE PATRIARCHA EXCITATUM / AETATE COLLABENS / A
FUNDAMENTIS REFECTUM / ELECTOQUE EX MARMORE ET
QUAMPLURIMIS INSIGNIBUS SIMULACRIS UNIDQUE ORNATUM /
SACELLIS VIRGINI A PIETATE S. ODERISIO AC S. ROSALIA DICATIS / IN
DITTIORUM ELEGANTIOREMQUE FORMAM REDACTIS / ADDITIS
PRO CERERUM FAMILIAE EORUMQUE JUGALIIUM TUMULIS / NULLO SIBI
PRAEPARATO / HAUD AEGRE SUOS CUM CAETERORUM CINERIBUS
CONIUNCTURO / HAUSTAM AB CAROLO MAGNO IMPERATORE / PER
ILLUSTRES AVOS MARSORUM COMITES INNATAM CUM SANGUINE
PIETATEM / IMITATUS / VIR MIRUS AD OMNIA NATUS QUAE CUMQUE
AUDERET / RAYMUNDUS DE SANGRO UNIVERSAE DOMUS MARCHIO
CASTRIFRANCI PRINCEPS / PLURIUM OPPIDORUM DYNASTES

HISPANIARUM MAGNAS PRIMAE CLASSIS / CAROLIS BORBONII NEAPOLIS
AC SICILLAE REGIS / CUBICULARIUS INTIMUS DIVI JANUARIi EQVES
MILITUM TRIBUNUS / SCIENTIA MILITARI MATHEMATICA PHILOSOPHICA
CLARUS / IN PERSCRUTANDIS RECONDITIS NATURAE ARCANIS
CELEBERRIMUS / IN REGENDA PEDESTRI MILITIAE DISCIPLINA ET
CONSILO ET SCRIPTIS EXIMIUS / OB ID / REGI SUO ET FRIDERICO
BORUSSIAE REGI / NEC NON MAURITIO SAXONIAE SUPREMO
GALLICORUM EXERCITUUM IMPERATORI / PER LITERAS AD IPSUM
COMMENDATIBUS ACCEPTISSIMUS / DE SUA PECUNIA DE SAPIENTIA
SUA / RESTITUIT / ANN. REPAR. SAL. MDCCLIX. AETATIS SVAE XLIX. /
PIENTISSIMI VIRI RELIGIONEM CURAS IMPENDIA DEMIRATI / JANUARIUS
OTTONE U.J. AC SAC. THEOL. PROFES. PROTONOT. APOST. / S. ANGELI IN
BALVANO HUIUSQUE. TEMPLI ABBAS ET RECTOR / CUNCTIQUE ALLII
SACERDOTES / EX NOVA EJUSDEM PRINCIPIS ET ANTIQUA MAJORUM
SUORUM FUNDATIONE / QUOTIDIANIS SACRIFICIIS ADDICTI / NE ULLA
SIT AETAS IMMEMOR / MONUMENTUM P.P.

62. Carlotta Gaetani, 7. Principessa di Sansevero, Cappella Sansevero (Sincerità)
MEMORIAE IMMORTALI / CARLOTTAE CAJETANAE AQUILAE ARAGNAE /
IN BELGIO COMITE THOMA EX LAURENTIANI DUCIBUS / ET
GUGLIELMINA DE MERODE / CROESBECHII COMITISSA NATAE /
NEAPOLI RAYMUNDO DE SANGRO S. SEVERI PRINCIPI / CONNUBIO
FOEDERATAE FOECUNDAEQUE FILIORUM MATRI / IN AULA EX
PRIMORIBUS REGINAE ASSECLIS / PRUDENTI SINCERITATE CUNCTIS
OFFICIA REDDENTI / APPRIMEQUE AMABILI / VIR AMANTISSIMUS TORI
ET MORTALITAS MEMOR / TEMPLUM / SUIS SUORUMQUE CINERIBUS
AMPLIFICANS / POSTEROS PRAEMONENS / CONJUGI CARISSIMAE
FLORENTI ADHUC AETATE / P.P. MDCCLVIII

63. Hl. Rosalia, Cappella Sansevero
DIVAE ROSALIAE VIRGINI / SINIBALDI QUISQUINAE ET ROSARUM
DOMINI / EX MARSORUM SANGRORUMQ. COMITIBUS / AC MARIAE
SORORIS GUILIELMI POST SICILIAE REGIS FILIAE / PRID. NON SEPT.
MCLIX. IN MONTE PEREGRINO DEFUNCTAE / IBIDEM MDCXXVI.
INVENTAE AC PANORMI SITAE ADORATAE / RAYMUNDUS DE SANGRO S.
SEVERO PRINCEPS / MAJORUM SUORUM AGNATAE SANCTISSIMAE

64. Hl. Oderisius, Cappella Sansevero
DIVO ODORISIO AGNATO BEATISSIMO / ODORISII MARSORUM
SANGRORUMQ. COMITIS FILIO / SANCTISSIMO MONTISCASINENTIUM
ABBATI XXXIX / SANCTIORI DIFFICILLIMIS TEMPORIBUS S.R.E.
CARDINALI / IN MONTECASSINO IV. NON. DEC. MCV. DEFUNCTO ET
QUIESCENTI / RAYMUNDUS DE SANGRO S. SEVERI PRINCEPS / EX
PERVETUSTA NEPOTUM SERIE PRONEPOS AMANTESS. / ANNO REP. SAL.
MDCCLVI. D.

65. Medaillons mit Kardinalsporträts

a) THEODINUS I. CASINENSIS / EX MARSORUM / ET SANGRORUM
COMITIBUS / AD ALEXANDRO II. INTER / S.R.E. CARDINALES ADSCRIP. /
ANNO MLXX.

TEODINUS II. CASINENSIS / EX MARSOR. ET SANGROR. / COM. AB.
URBANO II. CREATUS / S.R.E. CARD. SUB TITULO / S. MARIAE IN PORTICU
/ ANNO MC

LEO CASINENSIS / EX MARSORUM / ET SANGRORUM COMITIBUS /
EPISCOP. OSTIENSIS ET S.R.E. / CARD. A. PASCHALI II. CREATUS / ANNO
MC

GENTILIS EX MARSOR. / ET SANGROR. COMITIBUS / S.R.E. PRESBITER
CARD. / SUB TITULO S. ADRIANI / AB URBANO VI. CREATUS / ANNO
MCCCLXXX

RINALDUS ABB. CASIN. / EX MARSOR. ET. SANGROR. / COM. FACTUS S.R.E.
CARD. / SUB TIT. SS. MARCELLINI / ET PETRI AB INNOCENT. II. / ANNO
CIRC. MCXL

ODORISIUS II. ABB. CASIN. / EX MARSORUM / ET SANGRORUM
COMITIBUS / A CALISTO II. INTER / S.R.E. CARDINALES RELATUS / ANNO
MCXXI

Anhang D

**VERZEICHNIS DER SIGLEN UND ABKÜRZUNGEN
LITERATURVERZEICHNIS**

Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen

AB	Archivio Brancaccio
AFN	Archivio Fotografico di Napoli (Castel Sant'Elmo)
AKL	Saur Allgemeines Künstlerlexikon, bisher erschienen: 47 Bde., München/Leipzig 1992–2005.
ANN	Archivio Notarile di Napoli
AP	Archivio Pignatelli
ASBN	Archivio Storico del Banco di Napoli
ASDN	Archivio Storico Diocesano di Napoli
ASN	Archivio di Stato di Napoli
ASPN	Archivio storico per le province di Napoli
ASR	Archivio di Stato di Roma
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BBKL	Bio-Bibliographisches Kirchenlexikon, hg. von Friedrich Wilhelm Bautz und Traugott Bautz, 25 Bde., Herzberg und Nordhausen 1979–2005.
BHL	Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis, 2 Bde., Brüssel 1898–1901 (und Novum Supplementum 1986).
BNN	Biblioteca Nazionale di Napoli
DA	The Dictionary of Art, 34 Bde., hg. v. Jane Turner, New York 1996.
DBI	Dizionario biografico degli italiani, bisher erschienen: 65 Bde., Rom 1960 – 2005.
DEB	Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani, 11 Bde., Turin 1972–76.
FMR	Franco Maria Ricci: rivista bimestrale d'arte e cultura visiva
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg, Basel u.a., 1968–1976.
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Walter Kasper u.a., 11 Bde., Freiburg, Basel u.a. 1993–2001 ³ .
Nd.	Nachdruck
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begründet von Otto Schmidt, hg. von Karl-August Wirth, bisher erschienen: 10 Bde., Stuttgart 1937–2003.
RIS	Rerum Italicorum Scriptores, hg. von Ludovico Antonio Muratori, 25 Bde., Turin 1723–1885 (Nd. 25 Tle. in 10 Bde., Forni 1975–83)
RRG	Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaften, hg. von Hans Dieter Betz, Don S. Browning u.a., 8 Bde., Tübingen 1998–2005 ⁴ .
SNSP	Società Napoletana di Storia Patria
ThB	Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. von Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1906.

Literaturverzeichnis

ABBAMONTE 1985

Oreste Abbamonte, *Dialettica degli "status" e rivendicazioni nobiliari a Napoli nel 1734*, in: ASPN 103 (1985), S. 355–75.

ABBATE 1974

Francesco Abbate, *Problemi della scultura napoletana del '400*, in: Storia di Napoli, Bd. 4.1. (1974), S. 449–94.

ABBATE 1977

F. Abbate, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvitio*, in: Prospettiva 8 (1977), S. 48–53.

ABBATE 1986

F. Abbate, *Appunti su Bartolomé Ordoñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna*, in: Prospettiva 44 (1986), S. 27–45.

ABBATE 1988/89

F. Abbate, *Ancora sulla Cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara a Napoli*, in: Prospettiva 53/56.1988/89 (1990), S. 362–66.

ABBATE 1992

F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Neapel 1992.

ABBATE 1994

F. Abbate, *Il monumento di Ladislao*, in: Le Vie del Marmo (Kongressakten Pietrasanta), hg. von Amedeo Mercurio, Florenz 1994, S. 17–24.

ABBATE 1999

F. Abbate, *Un possibile episodio valdesiano a Napoli: la tomba di Galeazzo Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, in: Modelli di lettura iconografica, hg. von Mario Alberto Pavone, Neapel 1999, S. 85–95.

Acta Aragonensia

Acta Aragonensia, hg. von H. Finke, 3 Bde., Berlin und Leipzig 1908–22.

Acta concilii Constanciensis

Acta Concilii Constanciensis, hg. von H. Finke, Münster 1923 (1981).

Acta Sanctorum

Acta Sanctorum, hg. von Johannes Bollandus u.a., 70 Bde., Paris und Brüssel 1863–1940.

ACTON 1956

Harold Acton, *The Bourbons of Naples (1734–1825)*, New York 1956.

ADAMO MUSCETTOLA 1988/89

Stefania Adamo Muscettola, *Memorie ritrovate di Napoli antica*, in: Prospettiva 53/56.1988/89 (1990), S. 236–44.

Aggiunta

Aggiunta alli Giornali di Scipione Guerra (1631–1632), in: ASPN 36 (1911), S. 124–205, 329–82, 507–80, 751–89; 37 (1912), S. 120–45, 272–312.

AGO 1994

Renata Ago, *La feudalità in età moderna*, Rom u. Bari 1994.

AIELLO 1989

Immacolata Aiello, *Carlo Amalfi pittore del '700*, Sorrent 1989.

AJELLO 1976

Raffaele Ajello, *Arcana juris. Diritto e politica nel Settecento italiano*, Neapel 1976.

AJELLO 1972

R. Ajello, *La vita politica sotto Carlo di Borbone*, in: Storia di Napoli, Bd. 7 (1972), S. 459–717.

AJELLO 1980

R. Ajello, *Dal giurisdizionalismo all'illuminismo nelle Sicilie: Pietro Condegna*, in: ASPN 43 (1980), S. 383–412.

- AJELLO 1999
R. Ajello, *Una società anomala: il programma della sconfitta della nobiltà napoletana in due memoriali cinquecenteschi*, Neapel 1999.
- ALBERS/MOREL 1988
Géraldine Albers/Philippe Morel, *Pellegrino Tibaldi e Marco Pino. Un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e l'origine dello stacco*, in: *Bollettino d'arte* 73 (1988), Nr. 48, S. 69–92.
- ALDIMARI 1691
Biagio Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili*, Neapel 1691.
- ALISIO 1963/64
Giancarlo Alisio, *La cappella Pontano*, in: *Napoli Nobilissima* 3 (1963/64), S. 29–35.
- ALISIO 1966
G. Alisio, *Il Gesù Vecchio a Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 5 (1966), S. 211–19.
- All'alba dell'illuminismo* 1997
All' Alba dell'illuminismo. Cultura e pubblico studio nella Napoli austriaca, hg. von D. Luongo, Neapel 1997.
- ALPARONE 1975
Giovanni Alparone, *Note sul Cristo velato nella Cappella Sansevero a Napoli*, in: *Bollettino d'arte* 42 (1957), S. 179–85.
- ALPARONE 1960
G. Alparone, *Un bozzetto del Corradini e una statua dispersa del Sanmartino*, in: *Bollettino d'arte* 45 (1960), S. 287f.
- AMALFI 1895
Gaetano Amalfi, *Ancora della leggenda di Raimondo di Sangro e dell'autore del suo ritratto*, in: *Napoli Nobilissima* 4 (1895), S. 187–89.
- AMBRASI 1969
Domenico Ambrasi, *La vita religiosa*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 3 (1969), S. 437–573.
- AMELIO 1724
Pietro Amelio *Ordo Romanus XV*, in: *Mabillon, Musaeum italicum*, Paris 1724, S. 541–43.
- AMIRANTE 1976
Giosi Amirante, *Arcangelo Guglielmelli e la chiesa del Gesù delle Monache*, in: *Napoli Nobilissima* 15 (1976), S. 170–84.
- AMIRANTE 1978
G. Amirante, *La chiesa del Rosario al largo delle Pigne*, in: *Napoli Nobilissima* 17 (1978), S. 139–50.
- AMIRANTE 1979
G. Amirante, *Arcangelo Guglielmelli e l'architettura a Napoli tra la fine del '600 e l'inizio del '700*, in: *Napoli Nobilissima*, 18 (1979), S. 88–104.
- AMIRANTE 1990
G. Amirante, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento: l'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Neapel 1990.
- AMORE 1963
Agostino Amore, *Candida*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 3 (1963), Sp. 735f.
- AMORE 1968
A. Amore, *Rosalia*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 11 (1968), Sp. 427–33.
- ANASTASIO 1731
Filippo Anastasio, *Lucubrationes in surrentinorum ecclesiasticas civilesque antiquitates*, 2 Bde., Rom 1731.
- ANDREU 1961
Francesco Andreu, *Andrea Avellino*, in: *Biblioteca Sanctorum*, Bd. 1 (1961), Sp. 1118–23.
- ANDROSOV 1999
Sergej Androsov, *Pietro il Grande collezionista d'arte veneta*, Venedig 1999.
- ANGENENDT 1994
Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien: Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994.

- ANGIOLINI 1998
Franco Angiolini, *Les noblesses italiennes à l'époques modernes: Approches et interpretations*, in: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 45 (1998), S. 66–88.
- ANONYMUS 1779
Anonymus, *Geschichte des Schicksals der Freymäurer zu Neapel*, Frankfurt und Leipzig 1779.
- ARAGONA PIGNATELLI CORTES 1946
Francesco Aragona Pignatelli Cortes, *Innocenzo XII e la sua famiglia*, Neapel 1946.
- ARCE 1988
Javier Arce, *Funus Imperatorum*, Madrid 1988.
- ARCHENHOLZ 1785 (1993)
Johann Wilhelm von Archenholz, *Rom und Neapel*, 3 Bde., hg. von Michael Maurer, Heidelberg 1993 (Nd. der dreiteiligen Ausgabe Leipzig 1785, mit Varianten der fünfteiligen Ausgabe Leipzig 1787).
- ARGEGNI 1936–37
Corrado Argegni, *Condottieri, capitani, tribuni*, 3 Bde. (Enciclopedia biografica e bibliografica italiana, hg. von Almerico Ribera), Mailand 1936–37.
- Arti figurative* 1979
Arti figurative a Napoli nel Settecento (documenti e ricerche), hg. von N. Spinosa, Neapel 1979.
- ASCHENBRENNER 1925
Thomas Aschenbrenner, *Die Tridentinischen Bildervorschriften*, Phil.-Diss. Freiburg i. Br. 1925.
- ASCHER 1995
Yoni Ascher, *The tomb of Caterina della Ratta and the iconography of the reclining reader in Renaissance sepulchral art*, in: *Source* 14 (1995), S. 11–18.
- ASCHER 2000a
Y. Ascher, *Tommaso Malvito and neapolitan tomb design of the early Cinquecento*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63 (2000), S. 111–30.
- ASCHER 2000b
Y. Ascher, *Renaissance commemoration in Naples: the Rota chapel in San Pietro a Maiella*, in: *Renaissance Studies* 14 (2000), S. 190–209.
- ASCHER 2002a
Y. Ascher, *Una scultura inedita di Giovanni da Nola*, in: *Napoli Nobilissima* 3 (2002), S. 161–70.
- ASCHER 2002b
Y. Ascher, *Form and content in some roman reclining effigies from the early sixteenth century*, in: *Gazette des beaux-arts* 139 (2002), S. 315–30.
- ASCHER 2006
Y. Ascher, *Renaissance commemoration in Naples: the Cappella Pignatelli*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2 (2006), S. 145–68.
- ASTARITA 1992
Tommaso Astarita, *The continuity of feudal power: the Caracciolo di Brienza in Spanish Naples*, Cambridge 1992.
- ATTANASIO 1999
Sergio Attanasio, *I palazzetti di Napoli*, Neapel 1999.
- AVINO 1996
Luigi Avino, *Matteo Bottigliero*, in: *AKL*, Bd. 13 (1996), S. 266.
- BACCHI 2000
Andrea Bacchi (Hg.), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Mailand 2000.
- BAGLIONE 1642
Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Rom 1642, Nd. hg. von Jacob Hess und Herwarth Röttgen, 3 Bde., Rom 1995.
- BALDUCCI 1962
Antonio Balducci, *Bacolo*, in: *Biblioteca Sanctorum*, Bd. 2 (1962), Sp. 689.

- BALESTRA 1717
Antonio Balestra, *Lettera al Cav. Francesco Gaburri del 15 dicembre 1717*, in: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal sec. XV. al XVII., hg. von Giovanni Gaetano Bottari, 7 Bde., Rom 1754–73, Bd. 2 (1757).
- BALUZIUS 1928
Stephanus Baluzius, *Vitae paparum Avinionensium*, hg. von G. Mollat, Paris 1928.
- BARBAGALLO 2002
Ignazio Barbagallo, *La Chiesa di Gesù e Maria*, Rom 1967 (2002³).
- BAROCCHI 1960–62
Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–62.
- BARONE 1884
Nicola Barone, *Le cedole di Tesoreria dell'A.S.N. dal 1460 al 1540*, in: ASPN 9 (1884), S. 385–429.
- BARONIO 1597
Cesare Baronio, *Martyriologium Romanum. Ad novam kalendarii rationem & ecclesiasticae Historiae veritatem restitutum Gregorii XIII. Pont. Max. iussu editum accesserunt notationes atque Tractatio de Martyrologio Romano*, Venedig 1597.
- BARRICELLI 1969
Anna Barricelli, *Achille Vianelli e la Scuola di Posillipo*, in: Napoli Nobilissima 8 (1969), S. 119–29.
- BARROERO 1997
Liliana Barroero, *Giovanni Francesco Romanelli*, in: Pietro da Cortona (Kongressakten Rom), hg. von Anna Lo Bianco, Mailand 1997, S. 181–86.
- BARTALINI 1988
Roberto Bartalini, *Marco Pino*, in: Da Sodoma a Marco Pino (Ausstellungskatalog Siena), hg. von Fiorella Sricchia Santoro, Florenz 1988, S. 178–93.
- BASILE 1924
Giambattista Basile, *Il Pentamerone ossia la Fiaba delle fiabe*, Bari 1924.
- BAUMGARTEN 1898
Paul Maria Baumgarten, *Untersuchungen und Urkunden über die Camera Collegii für die Zeit von 1295 bis 1437*, Leipzig 1898.
- BEATRICE 1872
Angelo Beatrice, *Della Biblioteca Brancacciana di Napoli*, Neapel 1872.
- BECCHETTI 1770–80
Filippo Angelico Becchetti, *Della istoria ecclesiastica*, 17 Bde., Rom 1770–80.
- BECK 1987
James H. Beck, *Donatello and the Brancacci Tomb in Naples*, in: Florilegium Columbianum: essays in honour of Paul Oskar Kristeller, hg. von Karl-Ludwig Selig u. Robert Somerville, New York 1987, S. 125–45.
- BELTRANO 1640
Ottavio Beltrano, *Breve descrizione di Napoli, diviso in dodeci Provincie*, Neapel 1640.
- BENEDIKT 1927
Heinrich Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI.*, Wien u. Leipzig 1927.
- BENIGNO 2001
Francesco Benigno, *Der Adel in den italienischen Provinzen in der spanischen Monarchie*, in: Der europäische Adel im Ancien Régime, hg. von R. Asch, Köln, Wien u. Weimar 2001, S. 385–406.
- BENTIVOGLIO 1984
Enzo Bentivoglio, *La cappella Chigi*, in: Raffaele architetto, Mailand 1984, S. 125–27.
- BENTIVOGLIO-RAVASIO 1996
Raffaella Bentivoglio-Ravasio, *Fedele Fischetti*, in: DA, Bd. 11 (1996), S. 136
- BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976
E. Bentivoglio/Simonetta Valtieri, *S. Maria del Popolo*, Rom 1976.

- BERNICH 1905
Ettore Bernich, *Il monumento di Giovannello de Cuncto nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli e il suo architetto scultore*, in: *Napoli Nobilissima* 14 (1905), S. 151–53.
- BERNIGEROTH 1745
Johann Martin Bernigeroth, *Les costumes des Franc-maçons dans leurs assemblées, principalement pour la réception des apprentifs et des maîtres, tout nouvellement et sincèrement découvertes*, Leipzig 1745.
- BERSHAD 1970a
Daniel A. Bershad, *Domenico Guidi a 17th century Roma Sculptor*, Phil.-Diss. Los Angeles 1970.
- BERSHAD 1970b
D. A. Bershad, *A Serie of Papal Busts by Domenico Guidi*, in: *The Burlington Magazine* 112 (1970), S. 805–09.
- BERSHAD 1973
D. A. Bershad, *Two Additional Busts by Domenico Guidi*, in: *The Burlington Magazine* 115 (1973), S. 736–39.
- BERTOZZI 1997
Francesca Bertozzi, *Fedele Fischetti*, in: *DBI*, Bd. 48 (1997), S. 245–48.
- BEYER 1994
Andreas Beyer, „[...] *mi pensiero e invencion* [...]“ *König Alfons I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch* 1 (1994), S. 93–106.
- BEYER 2000
A. Beyer, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, München u. Berlin 2000.
- BIALOSTOCKI 1982
Jan Bialostocki, *Books of wisdom and books of vanity*, in: *In memoriam J. G. van Gelder 1903–1980*, Utrecht 1982, S. 37–67.
- BIASUZ 1929
Giuseppe Biasuz, *La scultura illusionista di Antonio Corradini*, in: *Le tre Venezie* 8 (1929), S. 31–37.
- BIASUZ 1948
G. Biasuz, *Aggiunta all'opera di Antonio Corradini*, in: *Arte Veneta* 2 (1948), S. 153.
- BIBIÈNA 1740
Giuseppe Bibièna, *Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo VI Imperador de' Romani da Giuseppe Galli di Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto inventore delle medesime*, Augustae 1740.
- BINDER 1988
Dieter Binder, *Die diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurerei*, Graz 1988.
- BLAINVILLE 1765–67
Charles Henri de Blainville, *Des Herrn von Blainville ehemaligen Gesandtschaftssekretärs der Generalstaaten der vereinigten Niederlande an dem Spanischen Hofe Reisebeschreibung*, 3 Bde., Lemgo 1765–67.
- BLUNT 1975
Anthony Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, London 1975.
- BOASE 1933
T. S. R. Boase, *Boniface VIII*, London 1933.
- BOCK 1997
Nicolas Bock, *Honor et Gratia. Das Grabmal des Ludovico Aldomorisco als Beispiel familiärer Selbstdarstellung im spätmittelalterlichen Neapel*, in: *Kunst als ästhetisches Ereignis*, hg. von Ulrich Schütte (*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24.1997), S. 109–34.
- BOCK 2001a
N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–ca. 1423)*, München u. Berlin 2001 (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1).
- BOCK 2001b
N. Bock, *Antiken- und Florenzrezeption in Neapel 1400–1450*, in: *Opere e giorni*, hg. von Klaus Bergdolt, Venedig 2001, S. 241–52.

- BOCK 2002
N. Bock, *Kanon und Variation. Virtus an Grabmälern in Neapel und Rom*, in: *Praemium virtutis* 2002, S. 13–34.
- BOCK 2006
N. Bock: *Patronage, standards and tranfert culturel: Naples between art history and social science theory*, in: *Art History* 31 (2005), Nr. 4, S. 574–97.
- BOESCH GAJANO 2002
Sofia Boesch Gajano, *Berardo vescovo dei Marsi tra agiografia e storia*, in: *La Terra dei Marsi. Cristianesimo, cultura, istituzioni (Kongressakten Rom)* Rom 2002, S. 339–364.
- BÖSEL 1985
Richard Bösel, *Die Baudenkmäler der römischen und neapolitanischen Ordensprovinz*, in: *Jesuitenarchitektur in Italien, 1540–1773*, 3 Bde., Wien 1985.
- Bolla*
Bolla di Leone PP. X di 15 settembre 1515 per la Chiesa di Santa Maria di diritto patronato delle famiglie dei Pignatelli in Napoli, Neapel 1870.
- BOLOGNA 1958
Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Neapel 1958.
- BOLOGNA 1959
F. Bologna, *Roviale Spagnolo e la Pittura napoletana del Cinquecento*, Neapel 1959.
- BOLOGNA 1969
F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Neapel 1969.
- BOLOGNA 1982
F. Bologna, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo*, in: *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, hg. von Cesare de Seta, Neapel 1982, S. 31–78.
- BOLOGNA 1988/89
F. Bologna, *Un'aggiunta a Pedra Machuca, l'iconografia di Gesù Bambino portacroce e la Tomba Bonifacio di Bartolomeo Ordóñez*, in: *Prospettiva* 53/56.1988/89 (1990), S. 353–61.
- BOLOGNA 1991
F. Bologna, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in: *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, (Ausstellungskatalog), hg. von F. Bologna, Neapel 1991, S. 15–181.
- BOLOGNA 1993
F. Bologna, *Solimena und seine Zeitgenossen unter den österreichischen Vizekönigen*, in: *Barock in Neapel: Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (Ausstellungskatalog Wien u. Neapel), hg. von Wolfgang Prohaska u. Nicola Spinosa, Neapel 1993, S. 57–75.
- BOREA 1962
Evelina Borea, *Grazia e furia in Marco Pino*, in: *Paragone* 151 (1962), S. 25–52.
- BOREA 1962b
E. Borea, *I ritrovati affreschi medievali della cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*, in: *Bollettino d'arte* 47 (1962), S. 11–22.
- BORELLI 1633
Carlo Borelli, *Vindex Neapolitanae nobilitatis*, Neapel 1633.
- BORGOLTE 1985
Michael Borgolte, *Stiftergrab und Eigenkirche. Ein Begriffspaar der Mittelalterarchäologie in historischer Kritik*, in: *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* 13 (1985), S. 27–38.
- BORRELLI 1970
Gennaro Borrelli, *Il presepe napoletano*, Neapel 1970.
- BORRELLI 1994
G. Borrelli, *“Macchine” di marmo in San Giovanni a Carbonara: la significativa presenza di maestri “forestieri” a Napoli fra Quattrocento e Cinquecento*, in: *Gazzetta antiquaria* 20/21 (1994), S. 64f.

- BORRELLI 1985
Giangiotto Borrelli, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in: *Storia dell'arte* 54 (1985), S. 141–56.
- BORRELLI 1967
Mario Borrelli, *L'architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo*, Neapel 1967.
- BORSI 1985
Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni d'architettura e dall'antico*, Rom 1985.
- BORZELLI 1921
Angelo Borzelli, *Giovanni Miriliano da Nola scultore*, Neapel 1921.
- BÖSEL 1996
Richard Bösel, *Arcangelo Guglielmelli*, in: *DA*, Bd. 13 (1996), S. 801f.
- BOUCHARD 1977
Jean-Jacques Bouchard, *Voyage dans le Royaume de Naples*, in: *Oeuvres*, 2 Bde., Turin 1976–77, Bd. 2 (1977).
- BOUCHER 1965
François Boucher, *Histoire du Costume en Occident des origines à nos jours*, Paris 1965.
- BRAHAM/HAGER 1966
A. Braham/Hellmut Hager, *Queen Christina of Sweden. Documents and studies*, Stockholm 1966.
- BRAHAM/HAGER 1977
A. Braham/H. Hager, *Carlo Fontana, The Drawings at Windsor Castle*, London 1977 (Studies in Architecture 18).
- Breve nota* 1766 (2001)
Breve nota di quel che si vede in casa di Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Neapel 1766 (Neapel 2001).
- BRINCKMANN 1919
Albert E. Brinckmann, *Barockskulptur: Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jh.*, 2 Bde., Berlin 1919 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- BRUHNS 1940
Leo Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1940), S. 253–432.
- BRUN 1818
Friederike Brun, *Sitten- und Landschaftsstudien von Neapel und seinen Umgebungen in Briefen und Zuschriften in den Jahren 1809–1810 nebst späteren Zusätzen*, Leipzig 1818.
- BUCHOWIECKI 1967–97
Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, 4 Bde., Wien 1967–1997.
- BÜCHEL 2003
Daniel Büchel, *Prolegomena zu Hof und höfischer Gesellschaft in Kirchenstaat und Königreich Neapel (1550–1700)*, in: *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, hg. von Daniel Büchel u. Volker Reinhardt, Köln, Weimar u. Wien 2003, S. 203–19.
- BÜCHEL 2004
D. Büchel, *Konstruktion von Memoria. Reflexionen über erfundene Genealogien und Vornamensgesetzmäßigkeiten bei Papstfamilien der Frühneuzeit*, in: *Tod und Verklärung* 2004, S. 31–48.
- BULIFON 1693–98
Antonio Bulifon, *Lettere memorabili, istoriche, politiche, ed erudite scritte e raccolte da Antonio Bulifon*. 4 Bde., Pozzuoli 1693–98.
- BULIFON 1932
A. Bulifon, *Giornali di Napoli, 1547–1706*, hg. von Nino Cortese, Neapel 1932.
- BURCKHARDT 1869
Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 2 Bde., Basel 1855 (Leipzig 1869).
- CAETANI 1927–33
Gelasio Caetani, *Domus Caetana: storia documentata della famiglia Caetani*, 2 Bde., Sancassiano 1927–33.

- CAFFARELLI 1995
Beatrice Caffarelli, *Palazzo Pignatelli*, (unveröff. Tesi di Laurea an der Universität Federico II.) Neapel 1995.
- CAMMISA 1984
Francesco Cammisa, *Nobili e togati nel Consiglio Collaterale napoletano: il dibattito costituzionale nell'interregno del 1710*, in: ASPN 102 (1984), S. 235–62.
- CAMPANELLI 1996
Daniela Campanelli, *Ferdinando Sanfelice*, in: DA, Bd. 27 (1996), S. 727–29.
- CAMPANILE 1615
Filiberto Campanile, *L'istoria dell'Illustrissima Famiglia di Sangro*, Neapel 1615.
- CANALE 1667
Giovanni Canale, *Poesie del Signor Giovanni Canale*, Venedig 1667.
- CANDIDA GONZAGA 1875–82
Berardo Candida Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, 6 Bde., Neapel 1875–82 (Nd. 1965).
- CAPACCIO 1589
Giulio Cesare Capaccio, *Il Secretario*, Rom 1589.
- CAPACCIO 1607/08
G. C. Capaccio, *Descrizione di Napoli ne' principii del secolo 17.*, Neapel 1607/08, hg. von Bartolommeo Capasso, Neapel 1882.
- CAPACCIO 1634
G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, Neapel 1634.
- CAPASSO 1878
Bartolomeo Capasso, *Sulla spogliazione delle biblioteche napoletane nel 1718. Notizie e documenti*, in: ASPN 3 (1878), S. 563–94.
- CAPASSO 1905
B. Capasso, *Napoli greco-romana*, Neapel 1905 (Nd. 1978).
- CAPASSO 1876
B. Capasso, *Catalogo ragionato de libri registri e scritture 1387–1806*, Neapel 1876.
- CAPECELATRO 1854
Francesco Capecelatro, *Diario...delle cose avvenute nel reame di Napoli negli anni 1647–50*, hg. von A. Granito di Belmonte, 3 Bde., Neapel 1850–52.
- CAPOBIANCO 1984
Fernanda Capobianco, *Giovan Domenico Monterosso*, in: *Civiltà Seicento*, Bd. 2, S. 217.
- CAPOBIANCO 1985
F. Capobianco, *Fonti e documenti per uno studio sulla decorazione marmorea a Napoli nella prima metà del XVII secolo*, in: *Storia dell'arte* 54 (1985), 183–205.
- CAPOBIANCO 2004
F. Capobianco, *Fedele Fischetti*, in: AKL, Bd. 40 (2004), S. 438f.
- Capolavori 1997
Capolavori in Festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683–1759) (Ausstellungskatalog), Neapel 1997.
- CARACCILO 1626
Antonio Caracciolo, *S. Antonini coenobii Agrippinensis apud Surrentum quondam abbatibus vita*, Neapel 1626.
- CARACCILO 1645
A. Caracciolo, *De sacris ecclesiae neapolitanae monumentis*, Neapel 1645.
- CARACCILO 1504–18
Tristano Caracciolo, *Nobilitatis Neapolitanae Defensio*, in: RIS, Bd. 19 (1981), Sp. 121–28.
- CARDELLA 1792–97
Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa*, 9 Bde., Rom 1792–97.
- CARLETTI 1776
Niccolò Carletti, *Topografia universale della Città di Napoli*, Neapel 1776.

- CARÒLA PERROTTI 1978
Angela Caròla Perrotti, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771–1806)*, Neapel 1978.
- CARÒLA-PEROTTI/RUJU 1985
A. Caròla-Perotti/C. Ruju, *Ceramiche del Museo Artistico Industriale di Napoli* (Ausstellungskatalog), Florenz 1985.
- CARNEVALE 1994
Gaetano Carnevale, *Fondi*, Fondi 1994.
- CASALE 2003
Vittorio Casale, "Più accennarsi che esattamente descriversi"; difficoltà e sperimentazioni nelle immagini di visioni ed estasi dell'arte romana fra Sei e Settecento, in: *Visioni* 2003, S. 69–83.
- CASERTA 1983
Aldo Caserta, *Sinodi della chiesa di Napoli*, Neapel 1983.
- CATALANI 1845–53
Luigi Catalani, *Le chiese di Napoli*, 2 Bde., Neapel 1845–53.
- CATALANI 1845 (1969)
L. Catalani, *I palazzetti di Napoli*, Neapel 1845 (Nd. 1969).
- CATALANO 1984
Maria Ida Catalano, *Michelangelo Naccherino*, in: *Civiltà Seicento*, Bd. 2, S. 219–23.
- CATALANO 1985
Maria Ida Catalano, *Scultori toscani a Napoli alla fine del Cinquecento. Considerazioni e problemi*, in: *Storia dell'arte* 54 (1985), S. 123–32.
- CATALANO 1989
M. I. Catalano, *Morfologia di G. Antonio Dosio nelle testate del transetto per il Girolamini a Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 28 (1989), S. 57–63.
- CATELLO 1969
Elio Catello, *Francesco Celebrano e l'arte del presepe napoletano del '700*, Neapel 1969.
- CATELLO 1977
E. Catello, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Neapel 1977.
- CATELLO 1985
E. Catello, *Francesco Solimena: disegni ed invenzioni per argentieri*, in: *Napoli Nobilissima* 24 (1985), S. 109–11.
- CATELLO 1993
E. Catello, *Gli splendori del Tesoro di S. Gennaro a Napoli*, in: *Storia dell'arte* 78 (1993), S. 177–82.
- CATELLO 2000
E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in: *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2000 (2001), S. 7–17.
- CATELLO 2001
E. Catello, *Pietro Bernini a Napoli*, in: *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2001 (2002), S. 16–28.
- CATELLO 2004
E. Catello, *Giuseppe Sanmartino (1720–1793)*, Neapel 2004.
- CATRICALA 1985
Maria Catricala, *Raimondo di Sangro e rapporti fra cultura napoletana e Crusca nel '700*, in: *La crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*, Florenz 1985, S. 137–51.
- CAUSA 1950
Raffaello Causa, *Contributo alla conoscenza della scultura del Quattrocento a Napoli*, in: *Sculture lignee nella Campania* (Ausstellungskatalog), hg. von F. Bologna, Neapel 1950.
- CAUSA 1954
R. Causa, *Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo*, in: *Paragone* 55 (1954), S. 3–23.
- CAUSA 1957
R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957.
- CAUSA 1960
R. Causa, *Carlo Amalfi*, in: *DBI*, Bd. 2 (1960), S. 623f.

- CAUSA 1984
R. Causa, *La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, in: *Civiltà Seicento*, Bd. 1, S. 99–114.
- CAUSA 1995
Stefano Causa, *Il giovane Sellitto*, in: *Dialoghi di storia dell'arte* 1 (1995), S. 156–63.
- CAUSA PICONE 1990
Marina Causa Picone, *La virtù di marmo. Un museo della scultura barocca*, in: Franco Maria Ricci 10 (1990), S. 9–40.
- CAUSA PICONE 1992
M. Causa Picone, *La Cappella Sansevero dal 1590 al 1652: Un „point de repère” per la scultura barocca a Napoli*, in: *Barocco napoletano*, hg. von G. Cantone (Centri e periferie del Barocco 2), Rom 1992, S. 581–98.
- CAUTELA/MAIETTA 1983
Gemma Cautela/Ida Maietta, *Epigrafi e città. Iscrizioni medioevali e moderne nel Museo di S. Martino in Napoli*, Neapel 1983.
- CECI 1891
Giuseppe Ceci, *Le chiese e le cappelle abbattute o da abbattersi nel risanamento edilizio di Napoli*, in: *ASPN* 16 (1891), S. 157–73, 389–427, 592–610, 743–72.
- CECI 1912
G. Ceci, *Giuseppe Castellano*, in: *ThB*, Bd. 6 (1912), S. 144.
- CECI 1928
G. Ceci, *Dionisio Lazzari*, in: *ThB*, Bd. 22 (1928), S. 489f.
- CECI 1929
G. Ceci, *Tommaso Malvito*, in: *ThB*, Bd. 23 (1929), S. 601f.
- CECI 1930
G. Ceci, *Giuseppe Marullo*, in: *ThB*, Bd. 24 (1930), S. 187f.
- CECI 1931a
G. Ceci, *Mormanno*, in: *ThB*, Bd. 25 (1931), S. 161f.
- CECI 1931b
G. Ceci, *Cristofaro Monterossi*, in: *ThB*, Bd. 25 (1931), S. 89.
- CECI 1932
G. Ceci, *Paolo Persico*, in: *ThB*, Bd. 26 (1932), S. 445.
- CECI 1935
G. Ceci, *Francesco Maria Russo*, in: *ThB*, Bd. 29 (1935), S. 231.
- CELANO 1692
Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Neapel 1692.
- CELANO/CHIARINI 1856–60
Carlo Celano/Giovanni Battista Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Neapel 1856–60 (Nd. 2000).
- Ceramiche* 1998
Ceramiche del Quattrocento al primo Ottocento, in: *Slg.-Kat. des Museo Artistico Industriale di Napoli*, Neapel 1998.
- CEVA GRIMALDI 1857
Francesco Ceva Grimaldi, *Memorie storiche della città di Napoli*, Neapel 1857.
- CHATTARD 1762–67
Giovanni Pietro Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano*, 3 Bde., Rom 1762–67.
- CHIARINI 1966
Marco Chiarini, *Francesco Laurana*, Mailand 1966.
- CHIERICI 1937
Gino Chierici, *La Reggia di Caserta*, Rom 1937.
- CHIOCCARELLO 1643
Bartolomeo Chioccarello, *Antistitum Praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae Catalogus*, Neapel 1643.
- CHRACAS 1716–1808
Il Chracas, *Diario Ordinario d'Ungheria*, 3. Bde., Wien 1716–1808.

Chronik

Die Chronik von Montecassino – Chronica Monasterii Casinensis, hg. von Hartmut Hoffmann, Hannover 1980. (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores 34).

CIACONIUS 1677

Alfonso Ciaconius, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, 4 Bde., Rom 1677.

CICERO

Marcus Tullius Cicero, *Vom rechten Handeln*, hg. u. übers. von Karl Büchner, München 1987³.

CICOGNARA 1823–24

Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, 8 Bde., Venedig 1813–1818 (Prato 1823–24²).

CIOFFI 1994

Rosanna Cioffi, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987 (1994²).

CIOFFI 1999

R. Cioffi, *Una proposta interpretativa per l'iconografia della Cappella Sansevero*, in: Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale, hg. von Mario A. Pavone, Neapel 1999, S. 323–41.

CIRILLO 2000

Antonio Cirillo, *Napoli ai tempi di Gianbattista Vico*, Neapel 2000.

CIRILLO MASTROCINQUE 1969

Adelaide Cirillo Mastrocinque, *Ritratto e costume nella scultura tombale del Seicento a Napoli*, in: Napoli Nobilissima 8 (1969), S. 139–46.

CIRILLO MASTROCINQUE 1970

A. Cirillo Mastrocinque, *Moda e costume*, in: Storia di Napoli, Bd. 6.2. (1970), S. 770–96.

Civiltà Seicento 1984

Civiltà del Seicento a Napoli (Ausstellungskatalog Neapel), hg. von Nicola Spinosa, 2 Bde., Neapel 1984.

Civiltà Settecento 1979

Civiltà del Settecento a Napoli (Ausstellungskatalog Neapel), hg. von N. Spinosa, 2 Bde., Neapel 1979.

CLAUSSEN 1995

Peter Cornelius Claussen, *Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall? Zur Stiftung der Arenakapelle in Padua*, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn (Kongressakten Basel), hg. von Hans-Rudolf Meier, Berlin 1995, S. 227–46.

COGO 1996

Bruno Cogo, *Antonio Corradini, scultore veneziano 1688–1752*, Este 1996.

COGO 1999

B. Cogo, *Antonio Corradini*, in: AKL, Bd. 21 (1999), S. 290f.

COLAPIETRA 1961

Raffaele Colapietra, *Vita pubblica e classi politiche del Viceregno napoletano (1656–1734)*, Rom 1961.

COLAPIETRA 1972

R. Colapietra, *Il Governo Spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)*, in: Storia di Napoli, Bd. 5.1. (1972), S. 161–278.

COLAPIETRA 1986/87

R. Colapietra, *Raimondo di Sangro e il Templum sepolcrale della Cappella Sansevero*, in: Napoli Nobilissima 25/26 (1986/87), S. 62–79, 142–54.

COLETTI 1988

Alessandro Coletti, *Il Principe di Sansevero*, Novara 1988.

COLLETTA 1848

Pietro Colletta, *Storia del reame di Napoli dal 1734 fino al 1825*, Mailand 1848.

- COLIVA 1989
Anna Coliva, *La decorazione della Cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva*, in: Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI, hg. von S. Danesi Squarzina, Rom 1989, S. 169–84.
- COLIVA 1997
A. Coliva, *Filippino Lippi nella Cappella Carafa: l'affermazione del nuovo spazio romano*, in: Le due Rome del Quattrocento, hg. von Sergio Rossi, Rom 1997, S. 148–53.
- COLONNA DI STIGLIANO 1895
Fabio Colonna di Stigliano, *La Cappella Sansevero*, in: Napoli Nobilissima 4 (1895), S. 33–36, 52–58, 72–75, 90–94, 116–21, 138–42, 152–55.
- COMPARATO 1974
Vittor Ugo Comparato, *Uffici e società a Napoli (1600–1647). Aspetti dell'ideologia del magistrato nell'età moderna*, Florenz 1974 (Biblioteca dell'Archivio Storico Italiano 19).
- COMPARATO 1975
V. I. Comparato, *Giacomo Cantelmo*, in: DBI, Bd. 18 (1975), S. 267–71.
- Conclusioni*
Conclusioni Capitolari della Chiesa di S.S. Apostoli, BNN, Fondo S. Martino, vol. 477.
- CONFUORTO 1930
Domenico Confuorto, *Giornali di Napoli dal 1679 al 1699*, hg. von Nicola Nicolini, 2 Bde., Neapel 1930.
- CONIGLIO 1955
Giuseppe Coniglio, *Il vicereame di Napoli nel secolo XVII*, Rom 1955.
- CONNORS 1980
Joseph Connors, *Borromini and the Roman Oratory*, Cambridge/London 1980.
- CORBO 1995
Anna Corbo, *La committenza delle famiglie romane metà del secolo XV: il caso di Pietro Mellini*, in: Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, hg. von Arnold Esch, Turin 1995, S. 121–53.
- CORSIGNANI 1738
Pietro Antonio Corsignani, *Reggia Marsicana*, 2 Bde., Neapel 1738.
- CORTESE 1919–21
Nino Cortese, *Gli "avvertimenti ai nipoti" di Francesco d'Andrea*, in: ASPN 44 (1919), S. 227–89; 45 (1920), S. 152–78, 352–97; 46 (1921), S. 266–382.
- Cosimo il Vecchio* 1992
Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389–1464, Essays in Commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medicis birth, hg. von Francis Ames-Lewis, Oxford 1992.
- COWDREY 1983
Herbert Cowdrey, *The Age of Abbot Desiderius. Montecassino, the Papacy, and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Oxford 1983.
- COUDENHOVE ERTHAL 1930
Eduard Coudenhove Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarock*, Wien 1930.
- CROCCO 1958
Augusto Crocco, *Raimondo di Sangro. Storia e leggenda*, Neapel 1958.
- CROCCO 1972
A. Crocco, *Notizie sulla Capella Sansevero*, Neapel 1972.
- CROCCO/GUARINO 1964
A. Crocco/Guarino, *La cappella Sansevero e il suo mecenate*, Neapel 1964.
- CROCE 1891
Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal sec. XV al XVIII*, Neapel 1891.

- CROCE 1915
B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, Neapel 1915 (Nd. Mailand 1990).
- CROCE 1920
B. Croce, *I seggi di Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* N.S. 1 (1920), S. 17–19.
- CROCE 1921
B. Croce, *Il Palazzo Bisignano, poi Filomarino, in via Trinità Maggiore*, in: *Napoli Nobilissima* 17 (1921), S. 173–74.
- CROCE 1922
B. Croce, *Il Palazzo Cellamare a Chiaia e il Principe di Francavilla*, in: *Aneddoti e profili settecenteschi*, Mailand 1922.
- CROCE 1925
B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Neapel 1925.
- CROCE 1949
B. Croce, *Un capitano italiano del Cinquecento, G.C. Brancaccio*, in: *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari 1949.
- CROCE 1961
Elena Croce, *Anna*, in: *Biblioteca Sanctorum*, Bd. 1 (1961), Sp. 1270–95.
- D'ADDOSIO 1912–1920
Giovanni Battista D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII delle polizze dei banchi*, Neapel 1920, fortgesetzt in: *ASPN* 7 (1921), S. 383–95.
- D'AFFLITTO 1834
Luigi d'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, 2 Bde., Neapel 1834.
- D'AGOSTINO 1972
Guido d'Agostino, *Il Governo Spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1503 al 1580)*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 5.1. (1972), S. 1–159.
- D'AGOSTINO 1974
G. d'Agostino, *Il Mezzogiorno aragonese (Napoli dal 1458 al 1503)*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 4.1. (1974), S. 233–313.
- D. 1905
D., *Le prime loggie dei Liberi Muratori a Napoli*, in: *ASPN* 30 (1905), S. 240–52.
- D'ALOE 1847
Stanislao d'Aloe, *Naples ses monuments et ses curiosités*, Neapel 1847.
- D'ALOE 1882
S. d'Aloe, *Storia dell'Augustissima Compagnia della Croce*, Neapel 1882.
- D'ALOE 1883
S. d'Aloe, *Catalogo di tutti gli edifici sacri della Città di Napoli, tratto da un Ms. autografo della chiesa di S. Giorgio ad forum*, in: *ASPN* 8 (1883), S. 111–52, 287–315, 499–546, 670–737.
- DA MOLIN 1995
Giovanna Da Molin, *Popolazione e società*, Bari 1995.
- D'ANDREA 1977
Giacchino Francesco D'Andrea, *S. Pietro ad Aram. Il luogo privilegiato dello spirito della città di Napoli*, Neapel 1977.
- DAPRÀ 1997a
Brigitte Daprà, *Giuseppe Castellano*, in: *AKL*, Bd. 17 (1997), S. 179.
- DAPRÀ 1997b
Brigitte Daprà, *Francesco Celebrano*, in: *AKL*, Bd. 17 (1997), S. 480f.
- DAPRÀ 1999
B. Daprà, *Francesco Curia*, in: *AKL*, Bd. 23 (1999), S. 147f.
- D'AYALA 1898
Mariano d'Ayala, *I Liberi Muratori di Napoli nel secolo XVIII*, Neapel 1898.
- DE BLAAUW 1999
Sible de Blaauw, *Private Tomb and Public Altar: The Origins of the Mausoleum Choir in Rome*, in: *Memory and Oblivion*, hg. von Wessel Reinink u. Jeroen Stumpel, Dordrecht 1999, S. 475–82.

- DE BLAAUW 2000
S. de Blaauw, *Grabmäler statt Liturgie? Das Presbyterium vom Santi Apostoli in Rom als private Grablege 1472–1571*, in: *Grabmäler* 2000, S. 179–99.
- DE BLASIIS 1877
Giuseppe de Blasiis, *De precedentia nobilium Sedilium in honoribus et dignitatibus occurrentibus Universitati Neapolis*, in: *ASPN* 2 (1877), S. 535–77.
- DE CARO 1971a
Gaspere de Caro, *Giovanni Battista Brancaccio*, in: *DBI*, Bd. 13 (1971), S. 778–80.
- DE CARO 1971b
G. de Caro, *Lelio Brancaccio*, in: *DBI*, Bd. 13 (1971), S. 785–89.
- DE CESARE 1845
Francesco de Cesare, *Le più belle fabbriche del Millecinquecento ed altri monumenti di architettura esistenti in Napoli misurati, disegnati, e descritti con notizie storiche, ed osservazioni artistiche*, Neapel 1845.
- DECKERS 2005
Regina Deckers, *Inganno und Disinganno. Positionen gegenüber den Hauptwerken der Cappella Sansevero*, in: *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, hg. von Sebastian Schütze, Berlin 2005, S. 317–47.
- DE CUNZO 1970
M. de Cunzo, *Le ville vesuviane*, in: *La provincia di Napoli* 8 (1970), S. 91–94.
- DE DOMINICI 1742–44
Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 Bde., Neapel 1742–44.
- DE FREDE 1969
Carlo De Frede, *Da Carlo I d'Angiò a Giovanna I (1263–1382)*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 3 (1969), S. 1–333.
- DE GIOVANNI 1974
Biagio De Giovanni, *La vita intellettuale a Napoli fra la metà del '600 e la restaurazione del Regno*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 4.1. (1974), S. 403–534.
- DEGLI AZZI 1907
Giovanni degli Azzi, *Carlo Amalfi*, in: *ThB*, Bd. 1 (1907), S. 372f.
- DE LA VILLE SUR YLLON 1895
L. De la Ville sur Yllon, *La cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 4 (1895), S. 113–16.
- DE LA VILLE SUR YLLON 1898
L. de la Ville sur Yllon, *La cappella di S. Giovanni dei Pappacoda*, in: *Napoli Nobilissima* 7 (1898), S. 185.
- DE LA VILLE SUR YLLON 1898
L. de la Ville sur Yllon, *Il Ponte della Maddalena*, in: *Napoli Nobilissima*, 7 (1898), S. 153–55.
- DE LA VILLE SUR YLLON 1898
L. De la Ville sur Yllon, *Il corpo di Napoli e la «capa» di Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 3 (1894), S. 23–26.
- DEL BAGNO 1985
Ileana del Bagno, *Governo borbonico e reintegrazione nei seggi napoletani intorno alla metà del Settecento*, in: *ASPN* 103 (1985), S. 377–99.
- DEL CURATOLO 1982
Elio Del Curatolo, *Tra inquisizione e Massoneria nella Napoli del Settecento: la lettera apologetica del Principe di San Severo*, in: *Clio* 18 (1982), S. 36–56.
- DELEHAYE 1941
Hippolyte Delehaye, *Hagiographie neapolitaine*, in: *Analecta Bollandiana* 65 (1941), S. 1–33.
- DE LELLIS 1654–71
Carlo De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, 3 Bde., Neapel 1654–71 (Nd. Forni 1968).

- DE LELLIS 1654–88
C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra*, Ms. BNN, X.21, Neapel 1654–1688.
- DELFINO 1984
Antonio Delfino, *Documenti su scultori napoletani del XVI secolo*, in: *Antologia di Belle Arti* 21/22 (1984), S. 47–52.
- DELILLE 1985
Gérard Delille, *Famille et propriété dans le royaume de Naples (XVe – XIXe siècle)*, Rom u. Paris 1985.
- DELLA RAGIONE 2006
Achille della Ragione, *Giuseppe Marullo. Opera completa*, Neapel 2006.
- DELLE DONNE ROBERTAZZI 2004
Enrica delle Donne Robertazzi, *Un secolo di trasformazione nel Regno di Napoli: da Bernardo Tanucci a Francesco Ricciardi*, Neapel 2004.
- DEL PESCO 1992
Daniela Del Pesco, *Alla ricerca di Giovanni Antonio Dosio: gli anni napoletani 1590–1610*, in: *Bollettino d'arte* 77 (1992), Nr. 71, S. 15–66.
- DEL PEZZO 1898
Nicola Del Pezzo, *La Cappella di San Giovanni dei Pappacoda*, in: *Napoli Nobilissima* 7 (1898), S. 185–90.
- DE LUTIO CASTELGUIDONE 1973
Luigi De Lutio Castelguidone, *I sedili di Napoli: origini, azione politica e decentramento amministrativo*, Neapel 1973.
- DE MAIO 1970
Romeo De Maio, *Società e vita religiosa a Napoli in età moderna*, Neapel 1970.
- DE MAIO 1970
R. De Maio, *Vita religiosa 1654–1726*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 6 (1970), S. 607–749.
- DE MAIO 1982
R. De Maio, *The Counter-Reformation and Painting in Naples*, in: *Painting in Naples 1606–1705. From Caravaggio to Giordano* (Ausstellungskatalog London), London 1982, S. 31–35.
- DE MAIO 1983
R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Rom u. Bari 1983.
- DE MAIO 1992
R. De Maio, *Chiesa e barocco a Napoli*, in: *Barocco napoletano*, hg. von Gaetana Cantone, Rom 1992, S. 35–39.
- DE MAIO 1997
R. De Maio, *Religiosità a Napoli (1656–1799)*, Neapel 1997.
- DE MAJO 2002
Ippolita De Maio, *Francesco Curia, l'opera completa*, Neapel 2002.
- DE MARCHI 1992
A. de Marchi, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in: *Bollettino d'arte*, 68/69 (1992), S. 113–30.
- DEN BROEDER 1975
Frederick Den Broeder, *A Drawing by Domenico Guidi for a Monument to Innocent XII*, in: *The Burlington Magazine* 117 (1975), S. 110–13.
- D'ENGENIO CARACCILOLO 1623
Cesare D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Neapel 1623.
- Der himmelnde Blick* 1998
Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, (Ausstellungskatalog Dresden), hg. von Andreas Hennig, Emsdetten u.a. 1998.
- DE RINALDIS 1921
Aldo de Rinaldis, *Note su Giovanni da Nola*, in: *Napoli Nobilissima* 17 (1921), S. 16–20.

- DE ROSE 2001
Aurelio De Rose, *I Palazzzi di Napoli*, Neapel 2001.
- DE SANGRO 1991
Oderisio De Sangro, *Raimondo di Sangro e la Cappella Sansevero*, Rom 1991.
- DE SANGRO 2002
Raimondo de Sangro, *Lettera apologetica*, hg. von Leen Spruit, Neapel 2002.
- Dessins* 1983
Dessins napolitains XVIIe e XVIII siècles, collections des musées de Naples, Paris 1983.
- DE STEFANO 1560
Pietro De Stefano, *Descrittione de i luoghi sacri della Città di Napoli con li fondatori di essi, reliquie, sepulture, et epitaphii scelti, che in quelle si ritrovano*, Neapel 1560.
- DEWALD 1996
Jonathan Dewald, *The European nobility 1400–1800*, Cambridge 1996.
- DI FALCO 1589
Benedetto Di Falco, *Descrittione die luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Neapel 1589.
- DI GIOIA 1991
Elena Bianca Di Gioia, *Domenico Guidi, un modello in terracotta per un ritratto di papa Innocenzo XII Pignatelli al Museo di Roma*, in: Bollettino dei Musei comunali di Roma 5 (1991), S. 39–54.
- DI GIAMMARIA 1999
Paola di Giammaria, *S. Spirito dei Napoletani*, Rom 1999.
- DILCHER 1990
Gerhard Dilcher, *Der alteuropäische Adel – ein verfassungsrechtlicher Typus?*, in: *Europäischer Adel 1750–1950*, hg. von Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1990.
- DI MAGGIO 1984
Paola Di Maggio, *Jacopo Lazzari*, in: *Civiltà Seicento*, Bd. 2, S. 203–07.
- DI MAGGIO 1985
P. Di Maggio, *Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento: Jacopo e Dionisio Lazzari*, in: *Storia dell'arte* 54 (1985), S. 133–40.
- DI MARZO 1883
Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 Bde., Palermo 1883.
- DI SANGRO 1896
Vincenzo di Sangro, *Famiglie del patriziato napoletano e delle nobili fuori Seggio ascritte al Real Monte di Giambattista Manso*, Neapel 1896.
- Discorso*
Discorso circa li seggi di questa città di Napoli, Ms. XX.C.30, SNSP, fol. 88ff.
- DI STEFANO 1964
Roberto Di Stefano, *La Chiesa di S. Angelo a Nilo e il seggio di Nido*, in: *Napoli Nobilissima* 4 (1964), S. 12–24.
- DI STEFANO/SANTORO 1962
Roberto Di Stefano/Lucio Santoro, *La Capella di S. Maria de Pignatelli in Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 1 (1962), S. 187–92.
- DIVENUTO 1990
Francesco Divenuto, *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nella Cronaca del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Neapel 1990.
- DI VITTORIO 1969
Antonio di Vittorio, *Gli austriaci ed il Regno di Napoli, 1707–1734. Le finanze pubbliche*, Neapel 1969.
- DI VITTORIO 1973
Alessandro Di Vittorio, *Gli Austriaci e il Regno di Napoli 1707–1734. Ideologia e politica di sviluppo*, Neapel 1973.
- Diurnali*
Diurnali detti del Duca di Monteleone, hg. von N. Faraglia, Neapel 1895 (=Monumenti Storici, Società di Storia Patria, Ser. 1, Cronache).

- DIVENUTO 1990
 Francesco Divenuto, *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nella Cronaca del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Neapel 1990.
- DOBLER 2009
 Ralph-Miklas Dobler, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro : Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, München 2009.
- DOMBROWSKI 1997
 Damian Dombrowski, *Giuliano Finelli, Bildbauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt a.M. 1997.
- DOMBROWSKI 1998
 D. Dombrowski, *Il Genio bellicoso di Napoli: Das Kriegerethos des neapolitanischen Adels und seine Bedrohungen im Spiegel der Portraitkunst*, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa (Ausstellungskatalog), hg. von Klaus Bußmann u. Heinz Schilling, 2 Bde., Münster/Osnabrück 1998, Bd. 2, S. 525–31.
- DONATI 1995
 Claudio Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV–XVIII*, Rom u. Bari 1995.
- DONATONE 1974
 Guido Donatone, *La maiolica napoletana dalle origini al secolo XV*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 4 (1974), S. 579–625.
- DONATONE 1981
 G. Donatone, *Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania*, Neapel 1981.
- DONATONE 1993
 G. Donatone, *La maiolica napoletana del Rinascimento*, Neapel 1993.
- D'ONOFRIO 1788
 Pietro D'Onofrio, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, Neapel 1789.
- DORIA 1973
 Paolo Mattia Doria, *Massime generali e particolari colle quali di tempo in tempo hanno gli Spagnoli governato il Regno di Napoli*, hg. von V. Conti, Neapel 1973.
- DORIA 1992
 Gino Doria, *I Palazzzi di Napoli*, Neapel 1986, (1992²).
- DUGDALE 1996
 Alice Dugdale, *Picchiatti*, in: *DA*, Bd. 24 (1996), S. 731.
- Editto 1751
L'editto reale di Napoli, del 1751, in: *Rivista massonica* 9 (1973), S. 541–47.
- EMMINGHAUS 1973
 Johannes H. Emminghaus, *Anna*, in: *LCI*, Bd. 5 (1973), Sp. 168–90.
- ENDERLEIN 1997
 Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien: Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms 1997.
- ERBEN 1996
 Dietrich Erben, *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*, Sigmaringen 1996 (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienentrums in Venedig 15).
- ERBEN 1999
 D. Erben, *Bildnis, Denkmal und Historie beim Masaniello-Aufstand 1647–1648 in Neapel*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62 (1999), S. 231–63.
- ERRICHETTI 1959
 Michele Errichetti, *L'architetto Giuseppe Valeriano progettista del Collegio Napoletano del Gesù Vecchio*, in: *ASPN* 39 (1959), S. 325–52.
- ESCH 1971
 Arnold Esch, *Carlo Brancaccio*, in: *DBI*, Bd. 13 (1971), S. 767–69.

- ESCH 1972
Arnold Esch, *Das Papsttum unter der Herrschaft der Neapolitaner*, in: Festschrift für Hermann Heimpel (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 36), 3 Bde., Göttingen 1971–72, Bd. 2 (1972), S. 713–800.
- EUBEL 1913–23
Conrad Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi sive Summorum Pontificum S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, 3 Bde., Münster 1913–23 (Nd. 1960).
- EXTERNBRINK/SCHOLZ-HÄNSEL 1996
Sven Externbrink/Michael Scholz-Hänsel, *Ribera und die Gegenreformation in Süditalien. Vom Nutzen der neuen Paradigmata Konfessionalisierung und Sozialisierung für die Kunstgeschichte*, in: Kritische Berichte 24 (1996), S. 20–36.
- Fabrice*
Fabrice fatte fare da Innocenzo XII., BAV, Urb. 1665, fol. 175f.
- FACCIOLI 1964
Clemente Faccioli, *Di uno scultore estense a Roma alla metà del Settecento*, in: Studi romani 12 (1964), S. 296–315.
- FACCIOLI 1965
C. Faccioli, *Ancora sullo scultore estense Antonio Corradini*, in: Studi romani 13 (1965), S. 246–50.
- FAGIOLO 1997
Marcello Fagiolo, *Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in: La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870, 2 Bde., Rom 1997.
- FALDA 1699
Giovanni Battista Falda, *Il quarto libro del nuovo teatro delli Palazzii in prospettiva di Roma moderna*, Rom 1699.
- FORCELLA 1869–84
Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 Bde., Rom 1869–84.
- Familien*
Die großen Familien Italiens, hg. von Volker Reinhardt, Stuttgart 1992.
- FASULO 1674
Giuseppe Fasulo, *Il trionfo del dolore, funerali per la Signora Donna Giovanna di Sangro*, Neapel 1674.
- FATICA 1979
Michele Fatica, *La riclusione dei poveri durante il pontificato di Innocenzo XII*, in: Ricerche per la storia religiosa di Roma 3 (1979), S. 133–79.
- FEBONIO 1678
Muzio Febonio, *Historia Marsorum*, 3 Tle., Neapel 1678.
- FEDELE 1905
Pietro Fedele, *I capitoli della pace fra re Ladislao e Giovanni XXIII*, in: ASPN 30 (1905), S. 179–212.
- FELDER 2001
Sabine Felder, *Barocke Altarreliefs*, Zürich 2001.
- FERNANDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2008
Jorge Fernandez-Santos Ortiz-Iribas: *Finis Austriae in 1700: The funerals in honor of Innocent XII and Charles II of Spain in Rome and Naples as ephemeral stages of architectural novelty*, in: Gova 325 (2008), S. 259–80.
- FERRARI 1970
Oreste Ferrari, *Le arti figurative*, in: Storia di Napoli, Bd. 6.2. (1970), S. 1223–1363.
- FERRARI 1979
O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707–1734)*, in: Storia dell'arte 35 (1979), S. 11–27.
- FERRARI 1984
O. Ferrari, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in: *Civiltà del Seicento* 1984, Bd. 2, S. 139–50.
- FERRARI 1996
O. FERRARI, *Giuseppe Sanmartino*, in: DA, Bd. 27 (1996), S. 756f.

- FERRARI 1992
O. Ferrari, *Carlo Amalfi*, in: AKL, Bd. 2 (1992), S. 63.
- FIENGO 1977
Giuseppe Fiengo, *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*, Neapel 1977.
- FILAMONDO 1694
Raffaele Filamondo, *Il genio bellicoso di Napoli. Memorie storiche di alcuni capitani celebri napoletani*, Neapel 1694.
- FILANGIERI DI CANDIDA 1898
Antonio Filangieri di Candida, *Le Pitture di Marco del Pino nella Pinacoteca Nazionale ed in altri luoghi di Napoli*, in: Napoli Nobilissima 7 (1898), S. 172–78.
- FILANGIERI DI CANDIDA 1926
Riccardo Filangieri di Candida, *Il tempio di Gioviano Pontano a Napoli*, in: Atti dell'Accademia Pontaniana 56 (1926), S. 103–39.
- FILANGIERI DI SATRIANO 1881
Gaetano Filangieri di Satriano, *Il Museo Artistico Industriale e le Scuole-Officine in Napoli*, Neapel 1881.
- FILANGIERI DI SATRIANO 1882–91
G. Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, 6 Bde., Neapel 1882–1891.
- FIORE 1966
Maria Fiore, *Le Associazioni laicali nella Chiesa Cattolica. Confraternità del SS. Rosario*, Torremaggiore 1966.
- FIORENTINO 1984
Katia Fiorentino, *Bartolomeo e Pietro Ghetti*, in: *Civiltà Seicento*, Bd. 2, S. 199f.
- FITTIPALDI 1979
Teodoro Fittipaldi, *La scultura*, in: *Civiltà Settecento* 1979, Bd. 2, S. 40–56.
- FITTIPALDI 1980
T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del Settecento*, Neapel 1980.
- FLORIO 1906
Vincenzo Florio, *Memorie storiche ossia Annali Napolitani dal 1759 in avanti*, in: ASPN 31 (1906), S. 27–124, 237–97.
- FOGACCIA 1945
Piero Fogaccia, *Cosimo Fanzago*, Bergamo 1945.
- Fondi 1981
Fondi e la Signoria dei Gaetani (Ausstellungskatalog Rom), hg. von Francesco Negri Arnoldi u.a., Rom 1981.
- FONTANA 1697
Carlo Fontana, *Descrizione della cappella del fonte battesimale nella Basilica Vaticana*, Rom 1697.
- FONTANA 1708
C. Fontana, *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio ... con l'istoria di ciò che è occorso nel innalzamento del nuovo edificio della Curia Romana*, Rom 1708.
- FORZIATI 1746
Guido Forziati, *Per l'illustre piazza di Nido intorno alle controversie giurisdizionali colla Curia arcivescovile di Napoli*, Neapel 1746.
- FOUCARD 1444
Cesare Foucard, *Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno nel 1444*, in: ASPN 2 (1877), S. 725–57.
- FRANCHI 1746
Carlo Franchi, *Difesa dell'Illustre Piazza di Nido per lo Padronato Laicale della Chiesa ed Ospedale di S. Angelo a Nido*, Neapel 1746.
- FRANCHI 1949
C. Franchi, *Aggiunta alla Difesa del Pio Luogo di S. Angelo a Nido*, Neapel 1749.
- FRANCIOSI 1936
Alfonso Franciosi, *Le chiese di Napoli. Itinerario sacro della città*, Neapel 1936.

- FRANCOVICH 1974
Carlo Francovich, *Storia della massoneria in Italia dalle origini alla rivoluzione francese*, Florenz 1974.
- FROMMEL 1963
Christoph Luitpold Frommel, *Miszellen zu Sangallo dem Jüngeren, Rosso und Montelupo in S. Maria della Pace in Rom*, in: *Il Vasari* 21 (1963), S. 144–48.
- FROMMEL 1977
C. L. Frommel, *Cappella Iulia: Die Grabkapelle Papst Julius II. in Neu St. Peter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40 (1977), S. 46–51.
- FUIDORO 1660–80 (1934–43)
Innocenzo Fuidoro, *Giornali di Napoli 1660–1680*, hg. von Vincenzo d’Onofrio, 4 Bde., Neapel 1934–43.
- GABRIELI 1978
Giuseppe Gabrieli, *Raimondo di Sangro e la Cappella Sansevero*, in: *Rivista massonica* 8 (1978), S. 479–94.
- GAETA 1995
Letizia Gaeta, *Sulla formazione di Giovanni da Nola e altre questioni di sculture lignea del primo ‘500*, in: *Dialoghi di storia dell’arte* 1 (1995), S. 70–103.
- GALANTE 1872
Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Neapel 1872.
- GALANTE/SPINOSA 1985
G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, hg. von N. Spinosa, Neapel 1985.
- GALASSI PALUZZI 1963
Carlo Galassi Paluzzi, *San Pietro in Vaticano*, 3 Bde., Rom 1963.
- GALASSO 1970
Giuseppe Galasso, *Napoli nel vicereame spagnolo dal 1648 al 1696*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 6.1. (1970), S. 1–400.
- GALASSO 1976
G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Neapel 1976.
- GALASSO 1982
G. Galasso, *Society in Naples in the Seicento*, in: *Painting in Naples 1606–1705. From Caravaggio to Giordano* (Ausstellungskatalog London), hg. von Clovis Whitfield u. Jane Martineau, London 1982.
- GANZER 1963
K. Ganzer, *Die Entwicklung des Auswärtigen Kardinalats im Hohen Mittelalter*, Tübingen 1963.
- GARMS 1993
Jörg Garms, *Kaiser-Kirche-Adel-Architekten. Wien und Neapel. Vergleiche und Verbindungen*, in: *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (Ausstellungskatalog Neapel u. Wien), Neapel 1993, S. 93–107.
- GARMS 1995
J. Garms, *La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di S. Rocco a Lisbona*, in: *Giovanni V di Portogallo (1707–1750) e la cultura del suo tempo*, hg. von Sandra Vasco Rocca, Rom 1995, S. 113–36.
- GARMS CORNIDES 1993
Elisabeth Garms Cornides, *Das Königreich Neapel und die Monarchie des Hauses Österreich*, in: *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (Ausstellungskatalog Neapel u. Wien), Neapel 1993, S. 17–34.
- GATTINONI 1905
Rosolino Gattinoni, *Cenni storici sulla R. Biblioteca Brancacciana*, Neapel 1905.
- GEORGI 1790
Johann Gottlieb Georgi, *Versuch einer Beschreibung der Russisch Kayserlichen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwürdigkeiten der Gegend*, St. Petersburg 1790.
- GENCARELLI 1962
Elvira Gencarelli, *Gaetano Argento*, in: *DBI*, Bd. 4 (1962), S. 122–25.

- GENOVESI 1757
Antonio Genovesi, *Autobiografia*, in: Riformatori napoletani (=Illuministi italiani 5), hg. von Franco Venturi, Mailand u. Neapel 1962, S. 47–83.
- GERE/POUNCEY 1983
J.A. Gere/Philip Pouncey, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: artists working in Rome c.1550 to c.1640*, London 1983.
- GERSTENBERG 1941
Kurt Gerstenberg, *Das Bücherstilleben in der Plastik*, in: Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden (Festschrift für Wilhelm Waetzoldt zu seinem 60. Geburtstag), Berlin 1941, S. 135–59.
- GIANNONE 1941
Onofrio Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, hg. von Ottavio Morisani, Neapel 1941.
- GIANNONE 1723
Pietro Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, 4 Bde., Neapel 1723.
- GIANNONE 1736/37 (1971)
P. Giannone, *Autobiografia*, in: Opere di Pietro Giannone (= Illuministi Italiani 1), hg. von Sergio Bertelli und Giuseppe Ricuperati, Mailand 1971, S. 13–346.
- GIANNONE 1742–48 (1971)
P. Giannone, *Delle biblioteche* (L'ape ingegnosa, ovvero Raccolta di varie osservazioni sopra le opere di natura e dell'arte, Osservazione XXVIII), in: Opere di Pietro Giannone (= Illuministi Italiani 1), hg. von Sergio Bertelli und Giuseppe Ricuperati, Mailand 1971, S. 1071–79.
- Giannone* 1980
Pietro Giannone e il suo tempo, 2 Bde., (Kongressakten Foggio), hg. von R. Ajello, Neapel 1980.
- GIARRIZZO 1998
Giuseppe Giarrizzo, *I liberi muratori di Napoli nel secolo XVIII*, Neapel 1998.
- GIGLI 1996
Laura Gigli, *San Marcello al Corso*, Rom 1996 (Le chiese di Roma illustrate 29).
- GIRGENSOHN 1971
Dieter Girgensohn, *Rinaldo Brancaccio (de Brancaius)*, in: DBI, Bd. 13 (1971), S. 797–99.
- GISONDI 1994
Francesco Antonio Gisondi, *Innocenzo XII: Antonio Pignatelli (Spinazzola 1615–Rom 1700): "i miei nepoti sono i poveri"*, Rom 1994.
- Giubili e Santi* 2000
Giubili e Santi d'argento (Ausstellungskatalog), Neapel 2000.
- Giuseppe Marullo*
Giuseppe Marullo e i Maestri di Orta, in: Tappe dell'arte napoletana, hg. von Rosario Pinto, Neapel 1994.
- GIUSTINIANI 1803
Lorenzo Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del regno di Napoli*, 10 Bde., Neapel 1797–1805.
- GLEIJSIS 1971
Vittorio Gleijesis, *La Piazza del Gesù Nuovo in Napoli*, Neapel 1971.
- GLEIJSIS 1972
V. Gleijesis, *La Piazza San Domenico in Neapel*, Neapel 1972.
- GÓMEZ-MORENO 1956
María Elena Gómez-Moreno, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid 1956.
- GONZÁLES-PALACIOS 1976
Alvar Gonzáles-Palacios, *Giovanni Battista Calandra un Mosaicista alla Corte dei Barberini*, in: Ricerche di Storia dell'arte 1976, S. 211–26.

- GONZÁLES-PALACIOS 1978
A. Gonzáles-Palacios, *Scultori alla real cappella palatina di Portici*, in: *Antologia di Belle Arti 2* (1978), S. 343–52.
- GONZÁLES-PALACIOS 1986
A. Gonzáles-Palacios, *Il tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco, Roma e il Regno delle Due Sicilie*, 2 Bde., Mailand 1986.
- GÖTTLER 1991
Christine Göttler, *Gabe und Gegengabe: Zur Kunstgeschichte des Fegefeuers. Drei Untersuchungen zum Zusammenhang von Bild und Ablass im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Phil.-Diss. Zürich 1991.
- GÖTTLER 1994
C. Göttler, „Jede Messe erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer“. *Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna*, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (Ausstellungskatalog Zürich), hg. von Peter Jezler, Zürich 1994, S. 149–64.
- Grabmäler 1981–94
Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium, vom 13.-15. Jahrhundert, 2 Bde., Wien 1981–94 (Publikationen des Österreichischen Kulturinstituts in Rom 2/5).
- Grabmäler 2000
Grabmäler: Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit, hg. von Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid und Michael Viktor Schwarz, Berlin 2000.
- GRAMBERG 1972
Werner Gramberg, *Die Liegestatue des Gregorio Magalotti – Ein römisches Frühwerk des Guglielmo della Porta*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 17* (1972), S. 43–52.
- GREGOROVIVUS 1857 (1931²)
Ferdinand Gregorovivus, *Die Grabmäler der Römischen Päpste*, Leipzig 1857 (Rom 1931²).
- GREGOROVIVUS 1859–72
Ferdinand Gregorovivus, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 8 Bde., 1859–1872.
- GRISEBACH 1936
August Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig 1936.
- GRUND 2008
Sonja Grund, *La Pudicizia di Antonio Corradini: La donna velata e la sua fortuna tra Venezia e Napoli*, in: *Napoli e tutto il mondo* (Kongressakten Rom), Pisa 2008, S. 309–28.
- GUARINI
Luigi Guarini, *Descrizione della Chiesa de S.S. Apostoli, e spese fatte per la medesima. Tutto raccolto e descritto dal P.D. Luigi Guarini, figlio della Casa de'S.S. Apostoli*, BNN, Fondo S. Martino, Ms. 527.
- GUIDA 1969
Pasquale Guida, *La chiesa della S.S. Trinità die Pellegrini e la Cappella di S. Maria di Materdomini a Napoli*, in: *Atti dell'Accademia Pontaniana 1969*, S. 101–63.
- GVOZDANOVIC 1975
V. Gvozdanovic, *Das Portal der Cappella di S. Barbara im Castelnuovo zu Neapel*, in: *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia 6* (1975), S. 307–14.
- HAGER 1974
Hellmut Hager, *La cappella del Cardinale Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo*, in: *Commentari 25* (1974), S. 47–61.
- HAGER 2003
H. Hager, *Carlo Fontana*, in: *Storia dell'architettura italiana, Il Seicento*, hg. von Aurora Scotti Tosini, Mailand 2003, S. 238–61.
- HARPATH 1978
Richard Harpath, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Berlin u. New York 1978.
- HARPATH 1994
R. Harpath, *Marco Pino e il ciclo di Alessandro Magno nel Castel Sant'Angelo a Roma*, in: *Umanesimo a Siena: letteratura, arti figurative, musica*, Siena 1994, S. 437–52.

- HECHT 1997
Christian Hecht, *Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin 1997.
- HEIMANN-SCHWARZWEBER 1940
Annemarie Heimann-Schwarzweber, *Das Heilige Grab in der deutschen Bilderei des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1940.
- HERDE 1979
Peter Herde, *Karl I. von Anjou*, Köln 1979.
- HERGENROETHER 1884–91
Josephus Hergenroether, *Leonis X. Pontificis Maximi Regesta*, 8 Tle. in 6 Bde., Freiburg i. Br. 1884–91.
- HERKLOTZ 1990
Ingo Herklotz, *Grabmalstiftungen und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien*, in: *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter* (Int. Round-Table-Gespräch Krems 1988), Wien 1990, S. 233–71.
- HERKLOTZ 2001
I. Herklotz, *Romanelli in Perugia*, in: *The Burlington Magazine* 143 (2001), S. 635–37.
- HERSEY 1969
George Leonard Hersey, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485–1495*, New Haven 1969.
- HERSEY 1973
G. L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples*, New Haven 1973.
- Himmel, Hölle, Fegefeuer* 1994
Himmel, Hölle, Fegefeuer: *Das Jenseits im Mittelalter* (Ausstellungskatalog Zürich), München 1994.
- Historia* 1439
Historia fiorentina, in: *RIS*, Bd. 29 (1981), Sp. 949–84.
- History* 2001
History of the family: the Counts of the Marsi, in: *Abruzzo Heritage Ezine* 7 (2001), S. 5–8.
- HÖGER 1976
Annegret Höger, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und – altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, Phil.-Diss. Bonn 1976.
- HOFMANN 1935
Herbert Hofmann, *Kardinalat und kuriale Politik in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, Phil.-Diss. Leipzig 1935.
- HOFFMANN 1967
Hartmut Hoffmann, *Die älteren Abtlisten von Montecassino*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 47 (1967), S. 224–354.
- HOWE 1995
John Howe, „Fatal Discord“ in an eleventh-century noble family from Central Italy, in: *Medieval Prosopography* 16 (1995), Nr. 2, S. 15–29.
- HÜLS 1977
Rudolf Hüls, *Kardinäle, Klerus und Kirchen Roms 1049–1130*, Tübingen 1977 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 48).
- HYDE MINOR 1988
Vernon Hyde Minor, *Filippo della Valle's tomb of Innocent XII. Death and dislocation*, in: *Gazette des beaux-arts*, 112 (1988), Nr. 1437, S. 133–40.
- ILLIBATO 1983
Antonio Illibato, *Il „Liber Visitationis“ di Francesco Carafa nella diocesi di Napoli (1542–53)*, Rom 1983.
- Immagini*
Le Immagini del Santissimo Salvatore. Fabbriche e sculture per l'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi, hg. von Bruno Contardi, Giovanna Curcio u.a. (Ausstellungskatalog Rom), Rom 1988.

Indice

Indice delle carte esistenti in Archivio della Ven. Chiesa e Casa de SS. Apostoli de RR. PP. Teatini di Napoli fatto at istanza del R. P. Procuratore D. Fran. Capecelatro Anno 1803, BNN, Fondo S. Martino, B.I., Vol. 485, Bd. 4.

JANSON 1963

Horst W. Janson, *The sculpture of Donatello*, Princeton 1963.

JEDIN 1963

Hubert Jedin, *Das Tridentinum und die Bildenden Künste*, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74 (1963), S. 321–39.

JENAL 1998

Georg Jenal, *Oderisius*, in: LThK, Bd. 7 (1998), Sp. 973f.

JENKINS 1970

Fraser Jenkins, *Cosimo de Medicis Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33 (1970), S. 162–70.

JEREMIAS 1931

Alfred Jeremias, *Der Schleier von Sumer bis heute*, in: Der Alte Orient 1.2 (1931).

JÜRGENS 1956

Renate Jürgens, *Die Entwicklung des Barockaltars in Rom*, 2 Bde., Phil.-Diss. Hamburg 1956.

KALBY 1992

Luigi G. Kalby, *Nicola Barbarisi*, in: AKL, Bd. 6 (1992), S. 648.

KARSTEN 2004

Arne Karsten, *Das lang vermisste Kardinalsreihengrab, oder: Der Sonderfall Santacroce*, in: *Tod und Verklärung* 2004, S. 183–203.

KASTER 1973

Karl Georg Kaster, *Candida Brancaccio die Jüngere*, in: LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 469.

KENT 2005

Dale Kent, *Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Mailand 2005.

KESSLER 1994

Hans-Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562–1629). Seine Werke in der Certosa di San Martino in Neapel*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 38 (1994), S. 310–36.

KESSLER 2005

H.-U. Kessler, *Pietro Bernini (1562–1629)*, München 2005.

KEYSSLER 1751

Johann Georg Keybler, *Johann Georg Keysslers Fortsetzung neuester Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worin der Zustand und das Merckwürdigste dieser Länder beschrieben wird*, Hannover 1751².

KLEWITZ 1957

Hans-Walter Klewitz, *Reformpapsttum und Kardinalkolleg*, Darmstadt 1957, S. 9–134.

KLIEMANN/ROHLMANN 2004

Julian Kliemann/Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien: die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510–1600*, München 2004.

KOHL 2004

Jeannette Kohl, *Fama und virtus: Bartolomeo Colleonis Grabkapelle*, Berlin 2004.

KREPLIN 1921

Bernd Curt Kreplin, *Bartolomeo Granucci*, in: ThB, Bd. 14 (1921), S. 521.

KRUFFT 1970

Hanno-Walter Krufft, *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 14 (1970), S. 297–322.

KRUFFT 1977

H.-W. Krufft, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel: das Monument und seine politische Bedeutung*, Tübingen 1977.

KRUFFT 1995

H.-W. Krufft, *Francesco Laurana. Ein Bildbauer der Frührenaissance*, München 1995.

- KRUFFT/MALMANGER 1974
H.-W. Krufft/M. Malmanger, *Francesco Laurana: Beginnings in Naples*, in: *The Burlington Magazine* 116 (1974), S. 9–14.
- KUFEKE 1999
Kay Kufeke, *Himmel und Hölle in Neapel. Mentalität und diskursive Praxis deutscher Neapelreisender um 1800*, Köln 1999 (Italien in der Moderne 5).
- KUHLEMANN 1999
Michael Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster 1999 (Internationale Hochschulschriften 302).
- KUHLEMANN 2002
M. Kuhlemann, *Tugendhafte Herrschaft zwischen Renaissance-Ideal und Ritterstolz: Giovanni da Nolas Grabmals des spanischen Vizekönigs Don Pedro de Toledo*, in: *Praemium Virtutis* 2002, S. 83–101.
- KÜHLENTHAL 1997/98
Michael Kühleenthal, *Andrea Bregna in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 32.1997/98 (2002), S. 179–272.
- KUMMER 1995
Stefan Kummer, *Antiker Buntmarmor als Dekoration römischer Kirchen im 16. Jahrhundert*, in: *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, hg. von J. Poeschke, München 1995, S. 328–45.
- LABATUT 1982
Jean-Pierre Labatut, *Le nobiltà europea dal XV al XVII sec.*, Bologna 1982.
- LABÒ 1933
Mario Labò, *Francesco Queirolo*, in: *ThB*, Bd. 27 (1933), S. 504.
- LABROT 1979
Gérard Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530–1734*, Neapel 1979 (Studi e testi di storia e critica dell'arte 9).
- LABROT 1993a
G. Labrot, *Palazzzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520–1750*, Neapel 1993.
- LABROT 1993b
G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections. XVI^e–XVIII^e siècles*, Seyssel 1993.
- LACAVA 1908
Gennaro Lacava, *La R. Biblioteca Brancacciana (Sua Origine e Sue Vicende)*, Neapel 1908.
- LALANDE 1769
Joseph Jérôme de Lalande, *Voyage in Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description*, 8 Bde., Venedig 1769.
- LAMBERTINI 1981
Lamberto Lambertini, *Il Principe di Sansevero: l'opera favolosa di Raimondo di Sangro*, Neapel 1981.
- LANDAU 1885
Marcus Landau, *Rom, Wien, Neapel während des spanischen Erbfolgekrieges. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Papstthum und Kaiserthum*, Leipzig 1885.
- LANDAU 1975
Peter Landau, *Jus patronatus. Studien zur Entwicklung des Patronats im Dekretalenrecht und der Kanonistik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Köln u. Wien 1975 (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 12).
- LANGELLA 1996
Elviro Langella, *I marmi filosofali del principe di Sansevero*, Scafati 1996.
- LANZI 1823
Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 Bde., Mailand 1823⁶.
- LATTUADA 1984
Riccardo Lattuada, *Giulio Mancaglia*, in: *Civiltà Seicento*, Bd. 2, S. 209–11.

- LAVIN 1980
Irving Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, 2 Bde., New York u.a. 1980.
- LAVIN 1998
I. Lavin, *Ex uno lapide: The Renaissance Sculptor's Tour de Force*, in: Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan (Kongressakten Rom), hg. von M. Winner, B. Andreae u. C. Pietrangeli, Mainz 1998, S. 191–210.
- LEHN 1993
Jörg Lehn, *Oderisius*, in: BBKL, Bd. 6 (1993), Sp. 1568–69.
- Leggi 1744
Leggi ed istruzioni per lo buon reggimento della Chiesa, dello Spedale, e della Libreria detta di S. Angelo a Nilo, Neapel 1744.
- LEGNER 1995
Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.
- LELOIR 1951
Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires*, Paris 1951.
- LENHOFF/POSNER 1932
Eugen Lenhoff/Oskar Posner, *Internationales Freimaurerlexikon*, Zürich, Leipzig u. Wien 1932.
- LÉONARD 1967
Émile G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Neapel 1967 (franz. Originaltitel *Les Angevins de Naples*, Paris 1954).
- LEONE DE CASTRIS 1985
Pierluigi Leone de Castris, *Napoli capitale del mezzogiorno angioino: l'arte e la corte*, in: La cultura angioina, Mailand 1985, S. 126–99.
- LEONE DE CASTRIS 1986
P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Florenz 1986.
- LEONE DE CASTRIS 1988
P. Leone de Castris, *Il maestro die Penna uno e due, ed altri problemi di pittura primo quattrocentesca a Napoli*, in: Scritti in Storia dell'arte in onore di Raffaello Causa, Neapel 1988, S. 52–65.
- LEONE DE CASTRIS 1991
P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573–1606. L'ultima maniera*, Neapel 1991.
- LEONE DE CASTRIS 1994
P. Leone de Castris, *Marco Pino: Il ventennio oscuro*, in: Bollettino d'arte 79 (1994), Nr. 84/85, S. 71–86.
- LEONE DE CASTRIS 1996
P. Leone de Castris, *Prescrizioni tridentine. Il ruolo dell'artista e delle immagini nella Napoli della Controriforma*, in: La pittura del Cinquecento a Napoli: 1540–1573. Fasto e devozione, hg. von P. L. de Castris, Neapel 1996, S. 9–30.
- LEPPIEN 1960
Helmut R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur des späten Quattrocento*, 3 Bde., Phil.-Diss. Tübingen 1960.
- LEVI PISETZKY 1966
Rosita Levi Pissetzky, *Storia del costume in Italia*, 5 Bde., Mailand 1966.
- LIGHTBOWN 1980
Ronald W. Lightbown, *Donatello and Michelozzo*, 2 Bde., London 1980.
- LIMENA 1968
Angelo Limena, *Antonio Corradini scultore estense 1668–1752* (Celebrazione centenarie in onore dello scultore estense), Este 1968.
- Golden Age 1981
The Golden Age of Naples: Art and Civilization under the Bourbons, 1734–1805 (Ausstellungskatalog Detroit und Chicago), Medford 1981.

- LOMAZZO 1584 (1974)
Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Mailand 1584, hg. von Roberto Paolo Ciardi, in: *Scritti sulle arti*, Bd. 2, Florenz 1974, S. 9–589.
- LOMAZZO 1590 (1974)
G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Mailand 1590, hg. von Robert Klein, 2 Bde., Florenz 1974.
- LORIZZO 2001
Loredana Lorizzo, *L'altare della cappella Filomarino ai Santi Apostoli di Napoli alla luce di nuovi documenti romani*, in: *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2001 (2002), S. 62–75.
- LUCHTERHANDT 1996
Manfred Luchterhandt, *Kapelle*, *Kunstgeschichte*, in: *LThK*, Bd. 5 (1996), Sp. 1210.
- LUGT 1921
Frits Lugt, *Les Marques de Collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam 1921.
- LURKER 1988
Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1988.
- LUTZ 1971
Georg Lutz, *Francesco Maria Brancaccio*, in: *DBI*, Bd. 13 (1971), S. 774–77.
- LUZZI 1994
Elisabetta Luzzi, *Il tempio Orsini di Vicovaro*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura* 23 (1994), S. 3–18.
- MACNEAL CAPLOW 1977
Harriet MacNeal Caplow, *Michelozzo*, New York 1977.
- MADURELL I MARIMÓN 1948
José Maria Madurell i Marimón, *Bartolomé Ordóñez*, in: *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona* 6 (1948), S. 365–68.
- MAIETTA 2002
Ida Maietta, *Scultori lombardi a Napoli tra Quattrocento e Cinquecento*, in: *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, hg. von Daniele Pescarmona, Mailand 2002, S. 84–103.
- MALLARDO 1947
Domenico Mallardo, *Il calendario marmoreo di Napoli* (=Ephemerides liturgicae 18), Rom 1947.
- MALLORY 1974
Nina A. Mallory, *Notizie sulla scultura a Roma del XVIII sec.*, in: *Bollettino d'arte* 34 (1974), S. 164–68.
- MANCINI 1968
Franco Mancini, *Feste e apparati civili e religiosi*, Neapel 1968.
- MANCINI 1979
F. Mancini, *Il "trucco" urbano: apparati e scenografie tra finzione e realtà*, in: *Civiltà Settecento*, Bd. 2, S. 302–6.
- MANCINI 1620 (1956)
Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, Rom 1620, hg. von Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956.
- MARA 1967
Maria Grazia Mara, *Michele arcangelo*, in: *Biblioteca Sanctorum*, Bd. 9 (1967), Sp. 410–46.
- Marco Pino 2003
Marco Pino. L'opera completo, hg. von Andrea Zezza, Neapel 2003.
- Marco Pino*
Marco Pino. Un protagonista della maniera moderna a Napoli, hg. von A. Zezza (Ausstellungskatalog Neapel), Neapel 2003.
- MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1900
Antonino Maresca di Serracapriola, *Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 9 (1900), S. 84–88.

- MARESCA/VACCARO 1975
Paola Maresca/Vincenzo Vaccaro, *Massoneria ed ermetismo nella Napoli del '700: La Cappella San Severo*, in: *Psicon* 4 (1975), S. 100–11.
- MARESCA SERRA 1987
Salvatore Maresca Serra, *Tutti gli artisti del principe*, in: *Studi della Provincia di Napoli* 5/6 (1987), S. 112–18.
- MARIACHER 1947
Giovanni Mariacher, *Lo scultore Antonio Corradini*, in: *Arte Veneta* 1 (1947), S. 203–16.
- MARÍAS 1996
F. Marías, Diego de Siloé, in: *DA*, Bd. 28 (1996), S. 725–27.
- MARSHALL 2000
Christopher R. Marshall, “*Senza il minimo scrupolo*”: *artists as dealers in seventeenth-century Naples*, in: *Journal of the history of collections* 12 (2000), S. 15–34.
- MARTELLACCI 1997 (1998)
Rosamaria Martellacci, *Cappelle gentilizie dalla controriforma alla fine del Seicento: storia, tipi e linguaggi formali*, in: *Materia e geometria* 5.1997 (1998), S. 35–117.
- MARTIN 1994
Jean-Michel Martin, *Le culte de saint Michel en Italie meridionale d'après les actes de la pratique (VI – XIIe siècles)*, in: *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda Antichità e Medioevo (Kongressakten Monte S. Angelo)*, hg. von Carlo Carletti und Giorgio Otranto, Bari 1994, S. 375–403.
- MARTINELLI 1963
Valentino Martinelli, *La „Compagnia“ di Donatello e Michelozzo e la „sepoltura“ dei Brancacci a Napoli*, in: *Commentarii* 14 (1963), S. 211–26.
- MARTINO 1979
Linda Martino, *Giovan Battista Lama: un pittore rococò nella Napoli del primo Settecento*, in: *Napoli Nobilissima* 18 (1979), S. 62–72.
- MARTUSCELLI 1813
Domenico Martuscelli, *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, 5 Bde., Neapel 1813 (Nd. 1977/78).
- Materdomini* 1997
Il restauro nella cappella di S. Maria Materdomini in Napoli, 2 Bde., Neapel 1997.
- MATZULEVITSCH 1965
Gianetta Matzulevitsch, *La „Donna velata“ del Giardino d'Estate di Pietro il Grande*, in: *Bollettino d'arte* 50 (1965), S. 80–85.
- MAUROLICO 1528
Francesco Maurolico, *Grammaticorum rudimentorum libri sex*, Messina 1528.
- Maurolico* 1974
The Works of Francesco Maurolico, in: *Physis*, 16 (1974), S. 149–198.
- MAZZELLA 1601
Scipione Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Neapel 1601 (Nd. Forni 1981).
- MAZIO 1845
Paolo Mazio, *Di Rainaldo Brancaccio Cardinale, amministratore del vescovado in Aversa nel sec. XV, e di Onorato I Caetani, Conti di Fondi. Commentario storico*, in: *Il Saggiatore, Giornale romano* 2 (1845), Nr. 4, S. 296–314, 321–339.
- MAZZOCHI 1753
Alessandro Mazzochi, *De Sanctorum Neapolitanae Ecclesiae Episcoporum Cultu Dissertatio*, Neapel 1753.
- MAZZOLA 1996
Maria Giuseppina Mazzola, *Antonello Gagini, per un ricordo*, in: *Ricerche di storia dell'arte* 59 (1996), S. 51–55.
- MAZZUCCHELLI 1753–63
Giammaria Mazzucchelli, *Gli Scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei Letterati Italiani*, 2 Bde., Brescia 1753–63.

- MELLER 1960/61
Peter Meller, *La cappella Brancacci, problemi ritrattistici ed iconografici*, in: *Acropoli 1* (1960/61), S. 273–76.
- Mémoires* 1740
Mémoires du feld-maréchal comte de Mérode-Westerloo, chevalier de la toison d'or [...] ; publiés par M. le conte de Mérode-Westerloo, son arrière-petit fils, 2 Bde., Brüssel 1740.
- Memoria*
Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften 48).
- MEGNA 2006
Carmine Megna, *Palazzo Casacalenda a Napoli*, in: *Le dimore storiche* 21 (2006), S. 20–27.
- MEZZATESTA 1978
Vincenzo Mezzatesta, *Il cardinale Francesco Maria Pignatelli*, in: *Studi meridionali* 1–2 (1978), S. 32–39.
- MICCINELLI 1984
Clara Miccinelli, *Il tesoro del principe di Sansevero: luce nei sotterranei*, Genua 1984.
- MICCINELLI 1985
C. Miccinelli, *Il Principe di Sansevero. Verità e Riabilitazione*, Genua 1985⁴ (1982¹).
- MICHALSKY 2000
Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königsbauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157).
- MICHALSKY 2005a
T. Michalsky, “*Coniuges in vita concordissimos ne mors quidem ipsa disivinxit*”. Zur Rolle der Frau im genealogischen System neapolitanischer Sepulkralkunst, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), S. 73–91.
- MICHALSKY 2005b
T. Michalsky, *Seggi und sediali: Zur Inszenierung adeliger Repräsentation in neapolitanischen Familienkapellen um 1500*, in: *Inszenierung von Ritual in Mittelalter und Renaissance*, hg. von Andrea von Hülsen-Esch, Düsseldorf 2005, S. 175–217.
- MICHALSKY 2005c
T. Michalsky, *Schichten der Erinnerung: Tradition, Innovation und „Aemulatio“ in der neapolitanischen Sepulkralkunst*, in: *Memoria: Ricordare e dimenticare nella cultura del medioevo*, hg. von Michael Borgolte, Bologna 2005, S. 99–131.
- MICHALSKY 2006
T. Michalsky: *The local eye: Formal and social distinctions in late quattrocento Neapolitan tombs*, in: *Art History* 31 (2006), Nr. 4, S. 484–504.
- MICHALSKY 2007
T. Michalsky, *Die Porosität der städtischen Bühne: Neapolitanische Familienkapellen um 1500 als Knotenpunkte lokaler Selbstdarstellung*, in: *Grab – Kult – Memoria: Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung (Kongressakten Berlin)*, hg. von Carolin Behrmann, Köln 2007, S. 104–129.
- MIDDIONE 1982
Roberto Middione, *Contributo per la conoscenza degli impianti napoletani del XV secolo*, in: *Centro Studi per la Storia della Ceramica Meridionale*, Neapel 1982.
- MIDDIONE 1993
R. Middione, *La Cappella Sansevero*, in: *Napoli Sacra* 5 (1993), S. 300–9.
- MIDDIONE 2000
R. Middione, *Neapolitan Charity. The Chapel of the Monte di Pietà*, in: *FMR (Engl. Ausgabe)* 105 (2000), S. 65–92.

- MIGLIACCIO 1994
Luciano Migliaccio, *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella Cappella Caracciolo di Vico, a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, in: *Ricerche di storia dell'arte* 53 (1994), S. 22–34.
- MIGLIACCIO 2008
L. Migliaccio, *La cappella Caracciolo di Vico: l'ideale pontaniano della magnificenza e le arti nel primo Cinquecento tra Roma, Napoli e la Spagna*, in: *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, Genf 2008, S. 273-94.
- MIGLIORATO 2000
Alessandra Migliorato, *Tra Messina e Napoli: la scultura del Cinquecento in Calabria da Giovan Battista Mazzone a Pietro Bernini*, Messina 2000.
- MILOVANOVIC 2002
Nicolas Milovanovic, *Romanelli a Paris: entre le galerie Farnèse et Versailles*, in: *L'idéal classique*, hg. von Olivier Bonfait, Rom 2002, S. 279–98.
- MINIERI RICCIO 1880
Camillo Minieri Riccio, *La Fabbrica della Porcellana in Napoli e sue vicende* (Auszug aus: *Atti dell'Accademia Pontaniana*), Neapel 1878.
- MINIERI RICCIO 1875
C. Minieri Riccio, *Notizie Biografiche e Bibliografiche degli scrittori napoletani fioriti nel secolo XVII*, Mailand 1875.
- MINIERI RICCIO 1881
C. Minieri Riccio, *Biografie degli Accademici Alfonsini detti poi Pontaniani dal 1442 als 1543*, Bologna 1881.
- MODESTINO 1861
Carmine Modestino, *Della dimora di Torquato Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594*, 2 Bde., Neapel 1861.
- MOGNETTI 1981
Elisabeth Mognetti, *Francesco Laurana, sculpteur du Roi René en Provence*, in: *Le Roi René en son temps, 1382–1481* (Ausstellungskatalog Aix-en-Provence), Aix-en-Provence 1981, S. 133–183.
- MOLANUS 1594
Johannes Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Leuven 1594.
- MOMMSEN 1883
Theodor Mommsen, *Inscriptiones Bruttiorum, Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae, Latinae*, (= *Corpus Inscriptionum Latinarum* 10), Berlin 1883.
- MONTAGU 1997
Jennifer Montagu, *The Santacroce tombs in S. Maria in Publicolis*, Rome, in: *The Burlington Magazine* 139 (1997), S. 849–59.
- Monteoliveto* 1999
Il complesso di Monteoliveto: analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi, Rom 1999.
- MONTINI 1957
Renzo Uberto Montini, *Le tombe dei Papi*, Rom 1957.
- MORAMARCO 1989
Michele Moramarco, *Nuova Enciclopedia Massonica*, 3 Bde., Reggio Emilia 1989.
- MORELLI (1822)
Nicola Morelli, *Francesco Celebrano*, (Neapel 1822), in: *Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli*, 32 Tle., Neapel 1813–25.
- MORELLO 2003
Giovanni Morello, *Introduzione*, in: *Visioni* 2003, S. 15–17.
- MORISANI 1941
Ottavio Morisani, *Giovanni Miriliano da Nola*, in: *ASPN* 27 (1941), S. 283–327.

- MORISANI 1951
O. Morisani, *Michelozzo Architetto*, Turin 1951.
- MORISANI 1964
O. Morisani, *Per una rilettura del monumento Brancaccio*, in *Napoli Nobilissima* 4 (1964), S. 3–11.
- MORISANI 1966
O. Morisani, *Il monumento Brancacci nell'ambiente napoletano del Quattrocento*, in: Donatello e il suo tempo (Kongressakten Florenz), hg. von Florenz 1968, S. 207–13.
- MORISANI 1972
O. Morisani, *La scultura del Cinquecento a Napoli*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 5.2 (1972), S. 719–80.
- MORMONE 1959
Raffaele Mormone, *Il rifacimento settecentesco nella chiesa di Santa Chiara a Napoli*, in: *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Bd. 3, Neapel 1959, S. 85–103.
- MORMONE 1966
R. Mormone, *Donatello, Michelozzo e il Monumento Brancacci*, in: *Cronache di archeologia e di storia dell'arte* 5 (1966), S. 121–133.
- MORMONE 1968
R. Mormone, *Dionisio Lazzeri e l'architettura napoletana del tardo Seicento*, in: *Napoli Nobilissima* 7 (1968), S. 158–67.
- MORMONE 1970
R. Mormone, *Architettura a Napoli, 1650–1734*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 6.2. (1970), S. 1097–1153.
- MORONI 1840–79
Gaetano Moroni, *Dizionario di Erudizione storico-Ecclesiastica*, 109 Bde., Venedig 1840–79.
- MOSCHINI 1815
Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venedig 1815.
- MÜLLER 1930
Hermann Müller, *Topographische und genealogische Untersuchungen zum Herzogtum Spoleto und der Sabina von 800 bis 1100*, Phil.-Diss. Greifswald 1930.
- MÜNTER 1790
Friedrich Münter, *Nachrichten von Neapel und Sicilien, aus einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt*, Kopenhagen 1790.
- MUÑOZ 1909
Antonio Muñoz, *Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento*, in: *Bollettino d'arte* 3 (1909), S. 55–73, 83–101.
- MUSI 1989
Aurelio Musi, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Neapel 1989 (*L'altra Europa* 2).
- MUSI 1997
A. Musi, *Classi inferiori, conflitti, assistenza sociale*, in: *Spagna e Mezzogiorno d'Italia nell'età della transizione. II. I classi sociali e fermenti culturali (1650–1760)*, hg. von L. De Rosa, L. M. Enciso Recio, Neapel 1997, S. 57–78.
- MUZII CAVALLO 1982
Rossanna Muzii Cavallo, *Disegni del Sanfelice al Museo di Capodimonte*, in: *Napoli Nobilissima* 21 (1982), S. 219–30.
- MUZII 1994
R. Muzii, *S. Maria Materdomini*, in: *Napoli Sacra*, Bd. 11 (1994), S. 654–62.
- NALDI 1994
Riccardo Naldi, *Nati da santi. Una nota su idea di nobiltà e arti figurative a Napoli nel primo Cinquecento*, in: *Ricerche di storia dell'arte* 53 (1994), S. 4–21.
- NALDI 1995
R. Naldi, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, in: *Prospettiva* 77 (1995), S. 84–100.

NALDI 1996

R. Naldi, *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in S. Maria delle Grazie a Caponapoli*, in: Bollettino d'arte 60.1995 (1996), S. 25–62.

NALDI 2002

R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Neapel 2002.

NALDI 2007

R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara*, in: *Giovanni da Nola*, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565, Neapel 2007, S. 9-59.

NALDI 2008

R. Naldi, *Due Virtù, e qualche notizia, di Jacopo della Pila*, in: *Percorsi di conoscenza e tutela*, Studi in onore di Michele D'Elia, hg. von F. Abbate, Salerno 2008, S. 111-126.

Napoli 2002–08

Napoli. Atlante storico della Città, hg. von I. Ferraro, bisher erschienen 6 Bde., Neapel 2002–08 (Bd. 1: Centro antico; Bd. 2: Quartieri bassi e il "Risanamento"; Bd. 3: Quartieri spagnoli e "Rione Carità"; Bd. 4: Dallo Spirito Santo a Materdei; Bd. 5: Stella, Vergini, Sanità; Bd. 6: S. Carlo all'Arena e S. Antonio Abate).

NAPOLI 2006

John Nicholas Napoli: *From social virtue to revetted interior: Giovanni Antonio Dosio and marble inlay in Rome, Florence, and Naples*, in: *Art History* 31 (2006), Nr. 4, S. 523-46.

NAPOLI SIGNORELLI 1784–86

Pietro Napoli Signorelli, *Vicende della cultura nelle due Sicilie*, 5 Bde., Neapel 1784–86.

NAPOLI-SIGNORELLI 1810–11

P. Napoli-Signorelli, *Vicende della cultura nelle Due Sicilie*, 8 Bde., Neapel 1810–11².

NAPOLI SIGNORELLI 1921/22

P. Napoli-Signorelli, *Gli artisti napoletani della seconda metà del sec. XVIII*, hg. von N. Cortese u. G. Ceci, in: *Napoli Nobilissima* N.S. 2 (1921), S. 10–16, 77–79, 90–93, 148–52 u. 3 (1922), S. 26–30, 117–19.

NAPOLILLO 1994

Vincenzo Napolillo, *Il luogo di nascita di Innocenzo XII*, in: *Calabria letteraria* 42 (1994), S. 23f.

NAPPI 1969

Eduardo Nappi, *Verità e leggenda nella storia dell'arte napoletana: il Foro Carolino*, Neapel 1969.

NAPPI 1975

E. Nappi, *La famiglia, il palazzo e la cappella Sansevero* (Auszug aus *Revue internationale d'histoire de la banque* 11.1975).

NAPPI 1986

E. Nappi, *Le chiese dei gesuiti a Napoli*, in: *Seicento napoletano*, hg. von Roberto Pane, Gaeta 1986, S. 318–37.

NAVA CELLINI 1959

Antonia Nava Cellini, *Per Alessandro Algardi e Domenico Guidi*, in: *Paragone* 121 (1959), S. 61–68.

NAVA CELLINI 1972

A. Nava Cellini, *La scultura dal 1610 al 1656*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 5.2 (1972), S. 781–825.

NAVA CELLINI 1977

A. Nava Cellini, *Per il Borromini e il Duquesnoy ai SS. Apostoli di Napoli*, in: *Paragone* 28 (1977), S. 26–38.

NAVA CELLINI 1982a

A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Turin 1982.

NAVA CELLINI 1982b

A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Turin 1982.

- NAVARRO 1995
Fausta Navarro, *Le storie di Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli*, in: Napoli, e l'Europa, hg. von F. Abbate, Catanzaro 1995, S. 51–59.
- NEGRI ARNOLDI 1997
Francesco Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Neapel 1997.
- NEWTON 1976
Francis Newton, *The Desiderian Scriptorium at Monte Cassino. The 'Chronicle' and some surviving manuscripts*, *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), S. 35–54.
- NICHOLS 1988
Charlotte F. Nichols, *The Caracciolo di Vico Chapel in Naples and Early Cinquecento Architecture*, Phil.-Diss. Ann Arbor 1988.
- NICOLINI 1925
Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Neapel 1925.
- NOACK 1911
Frithjof Noack, *Zur Entstehung des Adelsfideikommisses in Unteritalien*, Stuttgart 1911 (*Münchener volkswirtschaftliche Studien* 113).
- NOBILE 1863
Gaetano Nobile, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, Neapel 1863.
- Nobilitas* 1997
Nobilitas. Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa, hg. von Otto G. Oexle u. Werner Paravicini, Göttingen 1997 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 133).
- NORMAN 1986
Diana Norman, *The Succorpo in the cathedral of Naples: 'empress of all chapels'*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 323–55.
- NOVI CHAVARRIA 1993
Elisa Novi Chavarría, *Nobiltà di seggio, nobiltà nuova e monasteri femminili a Napoli in età moderna*, in: *Identità nobiliari in età moderna* (= *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 2), hg. von Maria Antonietta Visceglia, Rom 1993, S. 84–111.
- Oeuvres* 1903
Oeuvres d'art de la collection du Prince Brancaccio de Rome, 2 Bde., Rom 1903.
- OEXLE 1998
O.G. Oexle, *Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis. Bemerkungen zur Memorial-Kapelle der Fugger in Augsburg*, in: *Les princes et l'histoire du XVe au XVIIIe siècles* (Kongressakten Paris/Versailles), hg. von Chantal Grell, Werner Paravicini u.a., Bonn 1998, S. 339–89.
- Orazione* 1750
Orazione di Niccola Caracciolo P.D. Teatino di Diego Pignatelli di Aragona Duca di Monteleone, Neapel 1750.
- ORIGLIA 1753–54
Giangiuseppe Origlia, *Historia dello studio di Napoli*, 2 Bde., Neapel 1753–54.
- OLIVIERI 1974
Antonella Olivieri, *Altari barocchi a Napoli*, in: *Arte cristiana* 62 (1974), S. 56–78.
- OST 1978
Hans Ost, *Die Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore*, in: *Kunst als Bedeutungsträger* (Gedenkschrift für Günter Bandmann), hg. von Werner Busch, R. Hausherr u.a., Berlin 1978, S. 279–303.
- ORLANDI 1733
Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, Rom 1733.
- OSTROW 1990
Stephen Ostrow, *Marble Revetment in Late Sixteenth-Century Roman Chapels*, in: *IL 60: Essays in honoring Irving Lavin on his sixtieth birthday*, hg. von Marilyn A. Lavin, New York 1990, S. 253–66.

PACE 2000

Valentino Pace, *Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del trecento*, in: Regionale Aspekte der Grabmalforschung, hg. von Wolfgang Schmid, Trier 2000, S. 41–62.

PACELLI 1972

Vincenzo Pacelli, *Contributo a Francesco Celebrano pittore*, in: Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani, Neapel 1972, S. 259–69.

PACELLI 1983

V. Pacelli, *Giorgio Marmorano, ingegnere e scultore nella Cappella Bonaiuto*, in: Ricerche sul Seicento napoletano 1983, S. 123–37.

PACELLI 1984

V. Pacelli, *Francesco Celebrano pittore: inediti e precisazioni*, in: Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, 2 Bde., Neapel 1984, Bd. 1, S. 503–19.

PACELLI 1984

V. Pacelli, *Carlo Sellitto*, in: *Civiltà Seicento*, Bd. 1, S. 175; Scheden S. 464–50.

PACELLI 2008

V. Pacelli, *Giovan Francesco de Rosa detto Pacecco de Rosa 1607-1656*, Pozzuoli 2008.

PACICHELLI 1685

Giovanni Battista Pacichelli, *Memorie de' viaggi per l'Europa Christiana, scritte à Diversi*, Neapel 1685.

PACICHELLI 1703

G. B. Pacichelli, *Il regno di Napoli in prospettiva*, 3 Bde., Neapel 1703.

PADIGLIONE 1826

Carlo Padiglione, *Memorie storiche artistiche del Tempio di S. Maria delle Grazie Maggiore a capo Napoli, con cenni biografici di alcuni illustri che vi furono sepolti*, Neapel 1826.

PADIGLIONE 1876

C. Padiglione, *La biblioteca del museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti esposti e catalogati*, Neapel 1876.

PADIGLIONE 1976

C. Padiglione, *Dizionario delle famiglie nobili italiane o straniere importanti predicati di ex feudi napoletani e descrizione de loro blasoni*, Bologna 1976.

PAGANO 1996

Denise Pagano, *Domenichino alla Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, in: *Domenichino, 1581–1641* (Ausstellungskatalog Rom), hg. von Claudio Strinati, Mailand 1996, S. 349–67.

PAGANO 1999

D. Pagano, *Warrior's rest*, in: *FMR 95* (1999), S. 51–81.

PALAZZOLO OLIVARES 1994

Claudia Palazzolo Olivares, *Problemi di scultura del 500 a Napoli. La tomba di una defunta di casa Pignatelli in Santa Maria dei Pignatelli* (unveröff. Tesi di Laurea) Neapel 1994.

PALEOTTI 1582 (2002)

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Rom 1582 (2002).

PANE 1937

Roberto Pane, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Neapel 1937.

PANE 1939

R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Neapel 1939.

PANE 1975–77

R. Pane, *Il rinascimento dell'Italia meridionale*, 2 Bde., Neapel 1975–77.

PANOFSKY 1992

Erwin Panofsky, *Tomb sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1992 (London 1964¹).

PAPA 1958

P. E. Papa, *Padre Francesco Pepe S.I. e la sua attività apostolica a Napoli nel giudizio del nunzio Gualtieri*, in: *Archivium historicum Societas Iesu 27* (1958), S. 307–26.

- PAPI 2001
Gianni Papi, *Una nuova prospettiva per Carlo Sellitto*, in: *Paragone* 52 (2001), S. 10–18.
- PARASCANDOLO 1849
Luigi Parascandolo, *Memorie storico-critico-diplomatiche della Chiesa di Napoli*, 4 Bde., Neapel 1849.
- PARRINO 1712
Domenico Antonio Parrino, *Nuova guida de' forestieri per osservare e godere la curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima Gran Napoli*, Neapel 1712 (1725²).
- PARENTI 1957
Marino Parenti, *Aggiunte al Dizionario biobibliografico di bibliotecari e bibliofili italiani di Carlo Frati*, Florenz 1957.
- PARRONCHI 1981
Alessandro Parronchi, *Su un progetto di M. Naccherino*, in: *Prospettiva* 25 (1981), S. 14–24.
- PASCULLI FERRARA 1982
Domenica Pasculli Ferrara, *Contributi a Giovan Battista Lama e a Paolo de Matteis*, in: *Napoli Nobilissima* 21 (1982), S. 41–56.
- PASCULLI FERRARA 1984
D. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano di Puglia 1984.
- PASOLINI 2005
Alessandra Pasolini, *Don Niccolò Pignatelli e la Chiesa dei Napoletani a Cagliari*, in: *Interventi sulla "questione meridionale"*, hg. von F. Abbate, Roma 2005, S. 229–235.
- Patrimonio* 1997
Il Patrimonio del povero. Istituzioni sanitarie, caritative, assistenziali ed educative in Campania dal XIII al XX secolo, Neapel 1997.
- PAVONE 1994
Mario Alberto Pavone, *Pittori napoletani del Settecento: nuovi documenti*, Neapel 1994.
- PAVONE 1997
M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento*, Neapel 1997.
- PEDIO 1971
Tommaso Pedio, *Napoli e Spagna nella prima metà del Cinquecento*, Bari 1971.
- PÈRCOPO 1926
Erasmus Pèrcopo, *La biblioteca di Gioviano Pontano*, in: *Atti dell'Accademia Pontaniana* 56 (1926), S. 140–52.
- PERROTTA 1830
Vincenzo Perrotta, *Descrizione storica della Chiesa, e del Monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Neapel 1830.
- PESENDORFER 1998
Franz Pesendorfer, *Österreich – Großmacht am Mittelmeer?: das Königreich Neapel-Sizilien unter Kaiser Karl VI. (1707/20–1734/35)*, Wien 1998.
- PESSOLANO 1980
Maria Raffaella Pessolano, *Il Palazzo Doria d'Angri*, Neapel 1980.
- PETRELLI 1982
Flavia Petrelli, in: *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano* (Ausstellungskatalog London u.a.), hg. von F. Bologna, Neapel 1982, S. 263f.
- PETRELLI 1985
F. Petrelli, *Un'ipotesi per Carlo Sellitto*, in: *Storia dell'arte* 54 (1985), S. 209–14.
- PETRINI 1713
Pietro Petrini, *Facciate dei Palazzzi più cospicui della città di Napoli*, Neapel 1713.
- PEYRONNET 1969
Georges Peyronnet, *I Durazzo e Renato d'Angio*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 3 (1969), S. 335–434.
- PEZZULLO 1980
Adele Pezzullo, *Napoli nel Settecento: Architettura, pittura, scultura*. Neapel 1980.

- PICCHIO 1973
Carlo Picchio, *Riassunto della storia della chiesa di S. Angelo a Nilo di Napoli*, in: *Brutium* 52 (1973), S. 3f.
- PICONE 1959
Marina Picone, *La cappella Sansevero*, Neapel 1959 (Le chiese di Napoli 3).
- PIGNATELLI 1902
Diego Pignatelli, *Catalogo di libri stampati e manoscritti disegni, incisioni ed acquerelli riguardanti Innocenzo XII (Pignatelli)*, Rom 1902.
- PIGNATELLI 1753
Fabrizio Pignatelli, *Relazione dell'Ufficio anniversario fatto celebrare in Napoli nella Chiesa de'SS. Apostoli il dì XXVIII di Novembre MDCCLII per Diego Pignatelli d'Aragona, Duca di Terranova, dal Duca Fabrizio suo figliuolo*, Neapel 1753.
- PIGNATELLI 1726
Francesco Pignatelli, *Synodus diocesana ab eminentiss. et reverendiss. dom. D. Francesco Pignatelli*, Rom 1726.
- PIGNATELLI DI RASTELLO 1737
Famiglia Pignatelli di Rastello, *Attentato commesso la notte dell'8 dic. 1737 all'arma della famiglia Pignatelli scolpita nella chiesa di S. Maria a Pignatelli*, Neapel 1737.
- PINTO 1983
Rosario Pinto, *Giuseppe Marullo pittore di Orta*, in: *Rassegna storica dei Comuni* 16–18 (1983), S. 21–51.
- PINTO 1997
R. Pinto, *Storia della Pittura napoletana dalla tomba del tuffatore a terrae motus*, Neapel 1997.
- PINTO 1998
R. Pinto, *La pittura napoletana. Storia delle opere e die maestri dall'età antica ai nostri giorni*, Neapel 1998.
- Pio Monte 2003
Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario, hg. von Mario Pisani Massamormile, Neapel 2003.
- PISANI 1988
Massimo Pisani, *Una famiglia di pittori. I Fischetti*, in: *Napoli Nobilissima* 27 (1988), S. 112–121.
- PISANI 1989
M. Pisani, *Ancora sulla famiglia Fischetti*, in: *Napoli Nobilissima* 28 (1989), S. 182–86.
- PISANI 1990a
M. Pisani, *La cappella napoletana die Carafa di Roccella in S. Domenico Maggiore di Napoli*, in: *Storia dell'arte* 59 (1990), S. 391–405.
- PISANI 1990b
M. Pisani, *I ritratti di Livia Doria Carafa principessa di Roccella di Fedele Fischetti e di Giuseppe Sanmartino: un contributo alla ritrattistica napoletana*, in: *Antologia di Belle Arti* 35–38 (1990), S. 30–41.
- PISANI 1996a
M. Pisani, *Ritratti napoletani dal '500 al '800*, Neapel 1996.
- PISANI 1996b
M. Pisani, *Documenti per la cappella di Palazzo Cellammare: interventi di F. Fuga e G.B. Nauclerio*, in: *Napoli Nobilissima* 35 (1996), S. 52–54.
- PISANI 1997a
M. Pisani, *Dal ritratto classico alla nascita ed evoluzione del ritratto ufficiale cinquecentesco. Committenza a Napoli tra Sei e Settecento*, in: *Capolavori in Festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683–1759)* (Ausstellungskatalog), Neapel 1997.
- PISANI 1996
Salvatore Pisani, *Der Palazzo Spinelli di Tarsia in Neapel: Domenico Antonio Vaccaro und die Kunst des Barocchetto*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40.1996 (1997), S. 148–211.
- PISANI 1997b
S. Pisani, *Gaetano Buonocore*, in: *AKI*, Bd. 15 (1997), S. 162.

- Platea*
Platea della Venerabile casa e chiesa di SS. Apostoli,
 BNN, Fondo S. Martino, B.I., vol. 472.
- PLATINA 1612
 Bartholomaeus Platina, *Historia delle vite de'Sommi Pontefici dal Salvator Nostro sino a Paolo V*, Venedig 1612.
- POESCHKE 1980
 Joachim Poeschke, *Donatello. Figur und Quadro*, München 1980.
- POESCHKE 1990
 J. Poeschke, *Donatello und seine Zeit*, München 1990 (= Die Skulptur der Renaissance in Italien 1).
- PONTANO 1965
 Giovanni Pontano, *De magnificentia*, in: I trattati della virtù, hg. von Francesco Tateo, Rom 1965.
- PONTIERI 1974
 Ernesto Pontieri, *Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese*, in: Storia di Napoli, Bd. 4.1. (1974), S. 3–230.
- POPE-HENNESSY 1964
 John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 Bde., London 1964.
- POPELKA 1994
 Liselotte Popelka, *Castrum doloris oder "Trauriger Schauplatz": Untersuchungen zur Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*, Wien 1994.
- PORTOGHESI 1966
 Paolo Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococo*, Rom 1966.
- La potenza del bene* 2008
La potenza del bene. San Michele arcangelo nella grande arte italiana, hg. von Filippo Pedrocchi, (Ausstellungskatalog Mestre), Venedig 2008.
- Praemium Virtutis* 2002
Praemium Virtutis: Grabmonumente und Begräbniszereoniell im Zeichen des Humanismus, hg. von Joachim Poeschke, Britta Kusch u.a., Münster 2002.
- Praemium Virtutis* 2005
Praemium Virtutis II: Grabmäler und Begräbniszereoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance, hg. von J. Poeschke, B. Kusch u.a., Münster 2005.
- PREIMESBERGER 1986
 Rudolf Preimesberger, *Berninis Cappella Cornaro. Eine Wort-Bild-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavin's Bernini-Buch*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S. 190–219.
- PREIMESBERGER 1994
 R. Preimesberger, *Eine Peripetie in Stein? Bemerkungen zu Alessandro Algardis Relief der Begegnung Leos des Großen mit Attila*, in: Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag (= Aachener Kunstblätter 60), Aachen 1994, S. 397–416.
- PREVITALI 1978
 G. Previtali, *Dalla venuta di Marco Pino a quella di Teodoro d'Errico Fiammingo (1574)*, in: La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame, Turin 1978.
- PROHASKA 1975
 Wolfgang Prohaska, *Carlo Sellitto*, in: The Burlington Magazine 117 (1975), S. 3–11.
- PROHASKA 1978
 W. Prohaska, *Sellitto at Capodimonte*, in: The Burlington Magazine 120 (1978), S. 263–64.
- PROTA GIURLEO 1957
 Ulisse Prota Giurleo, *Lazare Veni Foras*, in: Il Fuidoro 4 (1957), S. 90–95.
- QUINTERIO 1990
 Francesco Quinterio, *Maiolica nell'architettura del Rinascimento italiano (1440–1520)*, Florenz 1990.

- Racconto* 1997
Racconto di varie notizie accadute nella città di Napoli dall'anno 1700 al 1732, hg. von R. Ajello, Neapel 1997.
- RADBRUCH 1948
 Gustav Radbruch, *Buch (Buchrolle) als Attribut*, in: RDK, Bd. 2 (1948), Sp. 1341–43.
- Ragionamento* (1745)
Ragionamento intorno all'esonazione pretesa per la Chiesa, e lo Spedale di S. Angelo a Nido, o. A. (Neapel 1745).
- RAMSEGER 1973
 Ingeborg Ramseger, *Candida Brancaccio die Aitere*, in: LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 468–69.
- RAO 1990
 A. M. Rao, *Nel Settecento napoletano: la questione feudale*, in: *Cultura, intellettuali e circolazione delle idee nel Settecento*, hg. von R. Pasta, Mailand 1990.
- RAO 1992
 A. M. Rao, *Antiche storie e autentiche scritture. Prove di nobiltà a Napoli nel Settecento*, in: *Signori, patrizi cavalieri in Italia centro meridionale nell'età moderna*, Rom u. Bari 1992, S. 279–307.
- RAO 2007
 A.M.Rao, *Antiquaries and politicians in eighteenth-century Naples*, in: *Journal of the history of collections*, Bd. 19 (2007), S. 165–75.
- Regesti*
Regesti delle pergamene di S. Angelo a Nilo, hg. von F. Russo, Neapel 1991.
- Relazione* 1597 (1863)
Relazione del Regno di Napoli fatta del segretario veneto Girolamo Ramusio 1597, in: *Le Relazioni degli ambasciatori veneti al senato durante il secolo decimosesto*, hg. von E. Alberi, Florenz 1863, S. 297–352.
- Relazione* 1753
Relazione dell'ufficio anniversario fatto celebrare in Napoli nella chiesa die SS. Apostoli dei RR. Chierici Regolari Teatini il dì 28 novembre 1752 per Diego Pignatelli di Aragona duca di Terranova e Montelione, dal Duca Fabrizio suo figliuolo, Neapel 1753.
- Repräsentation* 1989
Die Repräsentation der Gruppen. Texte-Bilder-Objekte, hg. von O. G. Oexle u. Andrea von Hülsen Esch, Göttingen 1989 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141).
- RENNER 1927
 Anna Maria Renner, *Der Erzengel Michael in der Geistes- und Kunstgeschichte*, Saarbrücken 1927.
- Riassunto* 1973
Riassunto della storia della Chiesa di S. Angelo a Nilo di Napoli, in: *Brutium* 52 (1973), Nr. 2, S. 1f.
- RICCA 1859–79
 Erasmo Ricca, *La Nobiltà delle Due Sicilie*, 5 Bde., Neapel 1859–1879 (Nd. Bologna 1978–1979).
- RICCHIUTO 1997
 Giuseppe Ricchiuto, *Piccola storia di una grande opera*, in: *Studi bitontini* 63 (1997), S. 103–5.
- RICCI 1895
 Corrado Ricci, *Il sepolcro d'Antonia Gaudino in Santa Chiara*, in: *Napoli Nobilissima* 1 (1895), S. 83–85.
- RICCI 1931
 Elisa Ricci, *Mille Santi nell'arte*, Mailand 1931.
- RICCIARDELLI 1961
 Pasquale Ricciardelli, *Il castello monumentale "Di Sangro" di Torremaggiore*, Foggia 1961.
- RICCIARDI 2000
 Emilio Ricciardi, *La cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*, in: *I beni culturali* 8 (2000), Nr. 4/5, S. 2–10.

- RICCOBONI 1942
Alberto Riccoboni, *Roma nell'arte: La scultura nell'era moderna*, 2 Bde., Rom 1942.
- RICCOBONI 1952
A. Riccoboni, *Sculture inedite di Antonio Corradini*, in: *Arte Veneta* 4 (1952), S. 151–61.
- Ricerche 1992
Ricerche sul Seicento napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883–1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani, hg. von E. Nappi, Mailand 1992.
- RICUPERATI 1972
Giovanni Ricuperati, *Napoli e i Viceré austriaci, 1707–1734*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 7 (1972), S. 347–457.
- RIEDLE 1977
Beate Riedle, *Untersuchungen zur Kunst Neapels in Reiseberichten 1550–1750*, München 1977.
- RICHTER 2005
Dieter Richter, *Neapel. Biographie einer Stadt*, Berlin 2005.
- RIPA 1603
Cesare Ripa, *Iconologia. Ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità di propria inventione*, Siena 1603 (Nd. Hildesheim 1984).
- RIPA 1764–67
Cesare Ripa, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino: Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dell'Abate Cesare Orlandi. A Sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro Principe di Sansevero*, 5 Bde., Perugia 1764–67.
- RICHARD 1770
Abbé Jérôme Richard, *Description Historique et Critique de l'Italie ou Nouveaux Mémoires sur l'état actuel de son Gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population & de de l'Histoire Naturelle*, 6 Bde., Paris 1770 (Dijon 1766¹).
- Ritratto 1954
Mostra del ritratto storico napoletano (Ausstellungskatalog Neapel), hg. von G. Doria u. F. Bologna, Neapel 1954.
- RIZZO 1979
Vincenzo Rizzo, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani*, in: *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, hg. von Nicola Spinosa, Neapel 1979, S. 227–58.
- RIZZO 1981a
V. Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in: *Napoli Nobilissima* 20 (1981), S. 19–38.
- RIZZO 1981b
V. Rizzo, *Documenti su Solimena, Sanfelice, Sanmartino e i maestri cartapistari*, in: *Napoli Nobilissima* 20 (1981), S. 222–40.
- RIZZO 1982a
V. Rizzo, *Antonio Giudetti e la chiesa del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*, in: *Napoli Nobilissima* 21 (1982), S. 113–22.
- RIZZO 1982b
V. Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel settecento napoletano*, in: *Settecento napoletano*, hg. von F. Strazzullo, Neapel 1982, S. 89–186.
- RIZZO 1983
V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in: *Storia dell'arte* 49 (1983), S. 211–33.
- RIZZO 1984a
V. Rizzo, *Contributo alla conoscenza dei fratelli Bartolomeo e Pietro Ghetti*, in: *Antologia di Belle arti* (1984), S. 98–110.
- RIZZO 1984b
V. Rizzo, *Scultori della seconda metà del Seicento*, in: *Seicento napoletano*, Mailand 1984, S. 363–408.

- RIZZO 1985
V. Rizzo, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento*, in: *Antologia di Belle Arti* 25/26 (1985), S. 22–34.
- RIZZO 1987
V. Rizzo, *Il Presepe, il Palazzo e la villa Vesuviana dei Pignatelli di Monteleone*, Neapel 1987.
- RIZZO 1987b
V. Rizzo, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento*, in: *Ricerche sul Seicento napoletano* (1987), S. 153–76.
- RIZZO 1992
V. Rizzo, *Per la storia di S. Maria di Vertecoli sec. XVII*, in: *Napoli Nobilissima* 31 (1992), S. 137–56.
- RIZZO 1997
V. Rizzo, *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia, un Principe napoletano di respiro europeo (1685–1753)*, Aversa 1997.
- RIZZO 1999a
V. Rizzo, *Ferdinandus Sanfelix Architectus Neapolitanus*, Neapel 1999.
- RIZZO 1999b
V. Rizzo, *Ghetti*, in: *DBI*, Bd. 53 (1999), S. 660–64.
- ROCHEBLAVE 1927
Samuel Rocheblave, *Charles-Nicolas Cochin*, Paris und Brüssel 1927.
- RODRIGUEZ 1927
Ferdinando Rodriguez, *S. Maria Assunta de' Pignatelli*, Neapel 1927.
- ROGADEO DE TORREQUADRA 1898
Eustachio Rogadeo De Torrequadra, *L'arte in tribunale*, in: *Napoli Nobilissima* 7 (1898), S. 160–63.
- RÖLL 1994
Johannes Röhl, *Giovanni Dalmata*, Worms 1994.
- ROLFS 1910
Wilhelm Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, 2 Bde., Leipzig 1910.
- ROMANO 1992
Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295–1431)*, Rom 1992.
- ROMEO 1571
Davide Romeo, *Septem sancti custodes ac praesides urbis Neapolis*, Neapel 1571.
- ROSENAUER 1993
Artur Rosenauer, *Donatello*, Mailand 1993.
- ROSSI 1888
Giuseppe Rossi, *Francesco Maurolico e il risorgimento filosofico e scientifico in Italia nel secolo XVI*, Messina 1888.
- ROSSI 1987
Paola Rossi, *Su alcune statue settecentesche della chiesa di S. Staë*, in: *Arte Veneta* 41 (1987), S. 204–9.
- ROTILI 1954
Mario Rotili, *Achille Vianelli. Catalogo della mostra celebrativa*, Benevent 1954.
- ROTILI 1967
M. Rotili, *Il Museo del Sannio*, Rom 1967.
- ROTILI 1978
Mario Rotili, *Giuseppe Castellano*, in: *DBI*, Bd. 21 (1978), S. 644ff.
- ROTILI 1979
M. Rotili, *Francesco Cebrano*, in: *DBI*, Bd. 23 (1979), 358–61.
- ROVITO 1986
Pier Luigi Rovito, *La rivoluzione costituzionale di Napoli (1647–1648)*, in: *Rivista storica italiana* 98 (1986), S. 367–462.
- RUGGERO 2002
Cristina Ruggero, *Decorum, varietas, magnificentia: römische Kardinalsgrabmäler des Barock*, in: *Praemium virtutis* 2002, S. 299–320.

- RUOTOLO 1979
Renato Ruotolo, *Brevi note sul collezionismo aristocratico napoletano fra Sei e Settecento*, in: *Storia dell'arte* 35 (1979), S. 29–38.
- RUOTOLO 1982
R. Ruotolo, *Mercanti – collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynen*, in: *Ricerche sul Seicento napoletano* 1982, S. 5–45.
- RUSCIANO 1998
Claudia Rusciano, *Trasformazioni e ampliamenti a difesa della città di Napoli (1443–1501)*, in: *La città del Quattrocento*, hg. von Guglielmo Villa, Rom 1998, S. 142–51.
- RUSSO 1970
Francesco Russo, *Il Pastor di Cosenza*, in: *Dante e la cultura sveva*, Florenz 1970, S. 169–79.
- RUSSO MAILER 1981
C. Russo Mailer, *Il senso medievale della morte nei carmi epittaffici dell'Italia meridionale fra VI e XI secolo*, Neapel 1981.
- SABATINI 1975
Francesco Sabatini, *Napoli angioina: cultura e società*, Neapel 1975.
- SAINTE-BEUVE 1956
M.-E. Sainte-Beuve, *La statue tombale de Marguerite de Mandelot*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6. Ser. 48 (1956), S. 61–4.
- SALAZAR 1904
Lorenzo Salazar, *Marco Pino da Siena ed altri artisti die secoli XVI e XVII*, in: *Napoli Nobilissima* 13 (1904), S. 17–22.
- SALLMANN 1994
Jean-Michel Sallmann, *Naples et ses saints a l'age baroque (1540–1750)*, Paris 1994.
- Sant'Angelo a Nilo*
Sant'Angelo a Nilo di Napoli o "La cappella Brancaccio", Neapel 1970.
- Sansevero Museum*
Chapel of Sansevero Museum, Neapel 1999.
- SANSONE VAGNI 1992
Lina Sansone Vagni, *Raimondo di Sangro principe di Sansevero*, Foggia 1992.
- SANSOVINO 1565
Francesco Sansovino, *L'Historia di casa Orsina*, Venedig 1565.
- SANTORO 1974
Mario Santoro, *La cultura umanistica*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 4.2 (1974), S. 315–463.
- sardimpex*
<http://www.sardimpex.it> (10.05.2009)
- SARNELLI 1685
Pompeo Sarnelli, *Guida dei forestieri per Napoli*, Neapel 1685 (1688², 1697³).
- SASSO 1856
Camillo Napoleone Sasso, *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificarono*, 3 Bde., Neapel 1856.
- SAUSER 1994
Ekkart Sauser, Rosalia von Palermo, in: *BBKL*, Bd. 8 (1994), Sp. 657f.
- SAVARESE 1984
Silvana Savarese, *La chiesa di SS. Apostoli*, in: *Napoli Nobilissima* 23 (1984), S. 55–63.
- SBARDELLA 2002
Silvia Sbardella, *Bartolomeo Granucci*, in: *DBI*, Bd. 58 (2002), S. 551–53.
- SCHICK 1993
Ludwig Schick, *Altarprivileg*, in: *LThK*, Bd. 1 (1993), Sp. 440f.
- SCHILLING 1998
Heinz Schilling, *Die Konfessionalisierung Europas – ihre Ursachen und Folgen für Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur*, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa (Ausstellungskatalog Münster und Osnabrück), hg. von K. Bussmann u. H. Schilling, 2 Bde., München 1998, Bd. 1, S. 219–28.

- SCHINDLER 1905
Hans Schindler, *Zur geschichtlichen Entwicklung des Laienpatronats und des geistlichen Patronats nach germanischem und kanonischem Rechte*, in: Archiv für katholisches Kirchenrecht 85 (1905), S. 489–515.
- SCHINOSI 1706–57
Francesco Schinosi, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, 4 Bde., Neapel 1706–57.
- SCHIPA 1899
Michelangelo Schipa, *Il Regno di Napoli*, descritto nel 1713 da P.M. Doria, in: ASPN 26 (1899), S. 25–84, 328–50.
- SCHIPA 1901
M. Schipa, *Raimondo di Sangro castigato dal Consiglio Comunale di Napoli nel 1752*, in: Napoli Nobilissima 10 (1901), S. 157–58.
- SCHIPA 1906
M. Schipa, *Alcune opinioni intorno ai seggi o sedili di Napoli*, in: Napoli Nobilissima 15 (1906), 97–99, 113–15.
- SCHIPA 1970
M. Schipa, *Contese sociali napoletane*, in: ASPN 32 (1907), S. 314–77.
- SCHIPA 1911
M. Schipa, *La pretesa fellonia del duca d'Ossuna 1619–20*, in: ASPN 36 (1911), S. 475–506, 710–50; 37 (1912), S. 211–41, 341–411.
- SCHIPA 1923
M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Neapel 1923.
- SCHIPA 1925
M. Schipa, *Masaniello*, Bari 1925.
- SCHLEGEL 1978
Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1), Berlin 1978.
- SCHOFIELD/BURNETT 1999
Richard Schofield/Andrew Burnett, *The Decoration of the Colleon Chapel*, in: Arte Lombarda 2 (1999), S. 61–90.
- SCHOLZ-HÄNSEL 2002
Michael Scholz-Hänsel, *Neapolitanische Malerei und „Konfessionalisierung“: Veränderungen im Bild der Armen von Caravaggio zu Ribera*, in: Archiv für Reformationsgeschichte 93 (2002), S. 339–68.
- SCHÜTZE 1989
Sebastian Schütze, *Die Cappella Filomarino in S.S. Apostoli. Ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel*, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 25 (1989), S. 295–327.
- SCHÜTZE 1992
S. Schütze, *Arte Liberalissima e Nobilissima: die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom – ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers in der frühen Neuzeit*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55 (1992), S. 319–52.
- SCHÜTZE 1993
S. Schütze, *The Vita S. Brunonis Cartusianorum Patriarchae and its interpretation by Massimo Stanzione in the certosa di S. Martino in Naples*, in: Parthenope's splendor: art of the Golden Age in Naples, hg. von Jane Chenault Porter, University Park 1993, S. 195–229.
- SCHÜTZE 1996
S. Schütze, *Exemplum Romanitatis: Poussin e la pittura napoletana del Seicento*, in: Poussin et Rome (Kongressakten Rom), hg. von Olivier Bonfait u. Christopf Luitpold Frommel, Rom 1996, S. 181–200.
- SCHÜTZE 1999
S. Schütze, *Devotion und Repräsentation im Heiligen Jahr 1600. Die Cappella di S. Giacinto in S. Sabina und ihr Auftraggeber Kardinal Girolamo Bernerio*, in: Der Maler Francesco Zuccai (Kongressakten Florenz u. Rom), hg. von D. Heikamp und M. Winner, Beiheft zum Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31.1997/1998 (1999), S. 231–64.

SCHÜTZE 2001

S. Schütze, *Il nuovo Parnaso Napoletano. Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento*, in: Napoli Viceregno Spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (1500–1700) (Kongressakten Bielefeld), hg. von Monika Bosse u. André Stoll, 2 Bde., Neapel 2001, Bd. 2, S. 407–434.

SCHÜTZE 2007a

S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini und die Entstehung des römischen Hochbarocks*, München 2007.

SCHÜTZE 2007b

S. Schütze, *The politics of Counter-Reformation, iconography and a quest for the Spanishness of Neapolitan art*, in: Spain in Italy: Politics, society, and religion (Kongressakten Rom), Leiden 2007, S. 555–568.

SCOTT 1995

Hamish M. Scott, *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 2 Bde., London 1995.

Seggi

Discorso circa li seggi, Ms. SNSP, XX.B.30, fol. 80ff.

Sellitto 1977

Carlo Sellitto primo caravaggesco napoletano (Ausstellungskatalog Neapel), Neapel 1977.

SENECAL 1987

Robert Senecal, *Chapel decorations in Rome from the reign of Pope Paul III until the year 1600*, Phil.-Diss. Essex 1987.

SENECAL 1995

R. Senecal, *The Caetani Chapel in S. Pudenziana, Rom: Late-sixteenth-century chapel decoration*, in: Apollo 141 (1995), S. 37–43.

SERRA DI GERACE

Stammbäume im ASN

SEYMOUR 1966

Charles Seymour, *Sculpture in Italy 1400–1500*, London 1966.

SHEARMAN 1961

John Shearman, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 24 (1961), S. 129–60.

SICOLA 1696

Sigismondo Sicola, *La nobiltà gloriosa nella vita di S. Aspreno primo Cristiano, e primo Vescovo della Città di Napoli*, Neapel 1696.

SIGISMONDO 1788–89

Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, 3 Bde., Neapel 1788–89.

SIGNE JONES 1996

D. Signe Jones, *Queirolo, Francesco*, in: DA Bd. 25 (1996), S. 808.

SILOS 1650–66

Joseph Silos, *Historiarum Clericorum Regularium a Congregatione*, 3 Bde., Rom und Palermo 1650–1666.

SILOS 1657

J. Silos, *Venerabilis servi dei Francisci Olympii Ordinis Clericorum Regularium. Vita descripta a Iosepho Silos Bituntino Clericis Regularibus Presbytero*, Rom 1657.

S'JACOB 1954

Henriette S'Jacob, *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*, Leiden 1954.

Skulptur und Grabmal 1990

Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien (Kongressakten Rom), hg. von J. Garms, Wien 1990.

SOLIMENE 1934

Lamberto Solimene, *La Chiesa di S. Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli*, Neapel 1934.

Sommario 1889

Sommario delle Pergamene conservate nell'archivio della Real Santa Casa dell'Annunziata di Napoli, hg. von G.B. D'Addosio, Neapel 1889.

- SOUCHON 1898–99
Martin Souchon, *Die Papstwahlen in der Zeit des Großen Schismas*, 2 Bde., Braunschweig 1898–99.
- SOPRANI/RATTI 1768–69
Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, hg. von Raffaele Soprani, 2 Bde., Genua 1768–69 (Nd. 1964).
- SPAGNOLETTI 1988
Angelantonio Spagnoletti, *La nobiltà napoletana del 500: Tra corte e corti*, in: "Familia" del Principe e famiglia aristocratica, hg. von Carlo Mozzarelli, 2 Bde., Rom 1988, Bd. 2, S. 375–90.
- SPAGNOLETTI 1996
A. Spagnoletti, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Mailand 1996.
- SPAGNOLETTI 2004
A. Spagnoletti, *Il dibattito politico a Napoli sulla Successione di Spagna*, in: Famiglie, nazioni e monarchia: il sistema europeo durante la Guerra di Successione spagnola, hg. von A. Alvarez u. a., Rom 2004. S. 267–310.
- SPARANO 1768
Giuseppe Sparano, *Memorie storiche per illustrare gli atti della S. Napoletana Chiesa e gli atti della congregazione delle apostoliche missioni eretta nel duomo della medesima*, 2 Bde., Neapel 1768.
- SPERANZA 1992
Fabio Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare Miroballo a Castellammare di Stabia*, in: Studi di storia dell'arte 3 (1992), S. 257–78.
- SPERANZA 2003
F. Speranza, *Sul soggiorno napoletano di Diego de Siloé: La pala della Cappella Tocco in Duomo e altre questioni*, in: Napoli Nobilissima 4 (2003), S. 3–20.
- SPINELLI 1741
Giuseppe Spinelli, *Relazione dello stato della chiesa metropolitana formata a tenore degli ordinamenti di S.E. il Sig. Cardinale Spinelli Arcivescovo nell'istruzione per la visita a 20. settembre 1741*, in: Saggi storici sul duomo di Napoli, hg. von Franco Strazzullo, Neapel 1959, S. 137–209.
- SPINELLI 1776
Troiano Spinelli, *Della Nobiltà*, Neapel 1776.
- SPINELLI
T. Spinelli, *Dissertazione sulla vera e nativa qualità del rispettabile luogo pio S. Angelo a Nilo*, Neapel o.J.
- SPINOSA 1971
Nicola Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando di Borbone*, in: Storia di Napoli, Bd. 8 (1971), S. 451–547.
- SPINOSA 1978
N. Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Mailand 1978.
- SPINOSA 1993
N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, Bd. 1: Dal Barocco al Rococò; Bd. 2: Dal Rococò al Classicismo, Neapel 1993.
- SPINOSA 1994
N. Spinosa, *La cacciata di Eliodoro dal Tempio: il restauro di un affresco di Francesco Solimena al Gesù Nuovo*, Neapel 1994.
- SPOSATO 1959
Pasquale Sposato, *Documenti vaticani per la storia della Massoneria del Regno di Napoli al tempo di Carlo III. di Borbone*, Tivoli 1959.
- SQUICCIARINI 1999
Donato Squicciarini, *Die Apostolischen Nuntien in Wien*, Città del Vaticano 1999, S. 108f.
- SPRETI 1932
Vittorio Spredi, *Pignatelli*, in: Dizionario storico-nobiliare italiana, Bd. 5 (1932), S. 350–59.

- SQUADRILLI 2000
Tina Squadrilli, *Castel S. Angelo*, Rom 2000.
- SRŠEŇ 1985
Lubomír Sršeň, *Antonio Corradini und die Rokokoplastik in Prag. Zur Frage des Johannes-von-Nepomuk-Grabmals im Veitsdom in Prag*, in: *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, hg. von Konstanty Kalinowsky, Posen 1985, S. 105–21.
- STAHL 1999
Annette Stahl, *Die Bildhauerverkstatt der Familie Torretto*, Berlin 1999.
- STEGMANN 1789
Karl Joseph Stegmann, *Fragmente über Italien. Aus dem Tagebuch eines jungen Deutschen*, 2 Bde., o.O. 1789.
- STOICHITA 1997
Victor Stoichita, *Das mystische Auge: Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997.
- STOUGHTON 1982
Michael Stoughton, *The Golden Age of Naples: Art & civilization under the Bourbons 1734–1805*, in: *Art Journal* 42 (1982), S. 53–5.
- STRAZZULLO 1957a
Franco Strazzullo, *Documenti per la storia della chiesa di SS. Apostoli*, in: *ASPN* 36 (1957), S. 255–72.
- STRAZZULLO 1957b
Franco Strazzullo, *Schede per G. Finelli, G. Mencaglia, G. e D. Lazzari*, in: *Il Fuidoro* 4 (1957), S. 142–45.
- STRAZZULLO 1959a
F. Strazzullo, *La Chiesa dei SS. Apostoli*, Neapel 1959.
- STRAZZULLO 1959b
F. Strazzullo, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Neapel 1959.
- STRAZZULLO 1962a
F. Strazzullo, *Postille alla Guida Sacra della città di Napoli del Galante*, Neapel 1962.
- STRAZZULLO 1962b
F. Strazzullo, *Documenti sull'attività napoletana dello scultore milanese Pietro da Milano*, in: *ASPN* 81 (1962), S. 333–36.
- STRAZZULLO 1962c
F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Neapel 1962.
- STRAZZULLO 1965
F. Strazzullo, *Il Duomo di Napoli nel Cinquecento*, in: *Asprenas* 1965, S. 62–94.
- STRAZZULLO 1966a
F. Strazzullo, *La cappella Carafa del Duomo di Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 5 (1966), S. 59–71.
- STRAZZULLO 1966b
F. Strazzullo, *Il Card. Oliviero Carafa mecenate del rinascimento*, in: *Atti del Accademia Pontaniana* 14 (1966), S. 139–60
- STRAZZULLO 1968
F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Neapel 1968.
- STRAZZULLO 1969
F. Strazzullo, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Neapel 1969.
- STRAZZULLO 1984
F. Strazzullo, *Documenti sulla chiesa e il monastero die Santi Apostoli di Napoli*, in: *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, hg. von R. Pane, Mailand 1984.
- STRAZZULLO 1986
F. Strazzullo, *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli (IX)*, in: *Napoli Nobilissima* 25 (1986), S. 159–64.
- STRAZZULLO 1991
F. Strazzullo, *Restauri del Duomo di Napoli tra '400 e '800*, Neapel 1991.
- STRAZZULLO 2000
F. Strazzullo, *Neapolitanae Ecclesiae Cathedralis Inscriptionum Thesauris*, Neapel 2000.

- STROZZI 1675
Tommaso Strozzi, *Orazione funerale [...] detta nelle solenni esequie celebrate in Napoli all'eminentissimo signor card. Brancaccio da' signori governatori della chiesa di S. Angelo a Nido*, Neapel 1675.
- SUMMONTE 1601–43
Giovanni Antonio Summonte, *Istoria della città e regno di Napoli*, 4 Bde., Neapel 1601–43.
- TACCONE-GALLUCCI 1911
Domenico Taccone-Gallucci, *Monografia della patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore*, Rom 1911.
- TAINÉ 1901–02
Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, 2 Bde., Paris 1901–02¹⁰ (1865¹).
- TANUCCI 1986
Bernardo Tanucci: *statista, letterato giurista* (Kongressakten Neapel), hg. von R. Ajello, 2 Bde., Neapel 1986.
- TARALLO 1928
Enrico Tarallo, *La basilica di S. Restituta in Napoli. Trasformazioni e vicende*, in: *Atti dell'Accademia di S. Pietro in Vincoli* 11 (1928), S. 58ff.
- TEMANZA 1778
Tommaso Temanza, *Vite degli più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venedig 1778 (Nd. Mailand 1963).
- TERMINIO 1581
Marc Antonio Terminusio, *Apologia di tre Seggi illustri di Napoli*, Venedig 1581.
- TERNER 2001
Ursula Terner, *Die Ikonographie der freimaurerischen Symbolik anhand von englischen, schottischen und französischen Freimaurerdiplomen*, Petersberg 2001.
- TESORONE 1901
Giovanni Tesorone, *A proposito die pavimenti maiolicati del XV e XVI secolo delle chiese napoletane*, in: *Napoli Nobilissima* 10 (1901), S. 115–24.
- THOENES 1971
Christof Thoenes, Neapel und Umgebung, Stuttgart 1971 (Reclams Kunstführer Italien 6).
- TITI 1763
Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, 2 Bde., Rom 1763.
- Tod und Verklärung* 2004
Tod und Verklärung: Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit, hg. von A. Karsten und Ph. Zitzlsperger, Köln u.a. 2004.
- TÖNNESMANN 1990
Andreas Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus* (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 26), München 1990.
- TOFFANIN 1956
Giovanni Toffanin, *I seggi di Napoli*, in: *Fuidoro* 3 (1956), S. 16–27.
- TOMEI 2000
Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, Mailand 2000.
- TOPPI 1659
Niccolò Toppi, *De origine tribunalium nunc in Castro Capuano fidelissimae civitatis Neapolis existentium*, Neapel 1659.
- TOPPI 1678
N. Toppi, *Biblioteca Napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno, delle Famiglie, Terre, Città, e religioni, che sono nello stesso Regno*, Neapel 1678.
- TORRACCA 1924
Francesco Torracca, *Storia dell'Università di Napoli*, Neapel 1924 (Nd. Bologna 1993).
- TORRE 1850
Carlo Torre, *Achille Vianelli*, Neapel 1850.
- TOSSATTI 1913
Quinto Tossatti, *L'Evoluzione del Monumento Sepolcrale nell' Età Barocca. Il Monumento a Piramide*, in: *Bollettino d'arte* 7 (1913), S. 173–86.

- TOUBERT 1973
Pierre Toubert, *Les structures du Latium médiéval. Le Latium méridional et la Sabine du IXe au XIXe siècle*, Rom 1973.
- TOZZI 1995
Silvia Tozzi, *Due "Santi" per Pietro Bernini*, in: *Prospettiva* 79 (1995), S. 54–61.
- Trattato 1605
Trattato della Celebratione della festività del glorioso S. Tomaso d'Aquino Nap. Aggregato Ottavo Padrone della Fideliss.a Città di Napoli, 19. di Gennaro 1605, SNSP, Ms. XX.C.30, f. 149ff.
- TRIPODI 1994
Antonio Tripodi, *Le chiese di Monteleone, ora Vibo Valentia, alla fine del XVI secolo*, in: *Calabria letteraria* 42 (1994), S. 25–31.
- TROMBETTA 1996
Vincenzo Trombetta, *Intellettuali e collezionismo librario nella Napoli austriaca*, in: *ASPN* 114 (1996), S. 61–93.
- TROMBETTA 1997
V. Trombetta, *Erudizione e bibliofilia a Napoli nella prima metà del XVIII secolo: la biblioteca di Domenico Greco*, in: *Rara volumina* 4 (1997), S. 59–91.
- TROMBETTA 2002
V. Trombetta, *La libreria di Sant'Angelo a Nido*, in: *Storia e cultura delle biblioteche napoletane*, Neapel 2002, S. 13–68.
- TROMBETTI 1970
Elena Trombetti, *La villa Pignatelli di Monteleone a Barra*, in: *Napoli Nobilissima* 9 (1970), S. 61–70.
- TSCHOCHNER 1976
Friederike Tschochner, *Rosalie von Palermo*, in: *LCI*, Bd. 8 (1976), Sp. 288f.
- TUCCI 1999
Anna Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in: *Studi di storia dell'arte* 10 (1999), S. 179–99.
- TURNER 1999
Nicholas Turner, *Italian Drawings in the British Museum – Roman Baroque Drawings c. 1620 to 1700*, 2 Bde., London 1999.
- TUTINI 1754
Camillo Tutini, *Del origine e fundatione dei Seggi di Napoli*, Neapel 1754.
- UGHELLI 1717–22
Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae, Et insularum Adjacentium*, 10 Bde., Venedig 1717–1722² (Nd. Wiesbaden 1970).
- URBAN 1965
Günter Urban, *Der Tempietto in Vicovaro und Domenico da Capodistria*, in: *Festschrift für Herbert von Einem zur 16. Februar 1965*, Berlin 1965, S. 266–91.
- VALENTE 1966
Domenico Antonio Valente, *Analisi-critica-storia per quattro portali del '400*, Neapel 1966.
- VALENTINER 1937
W. R. Valentiner, *A Madonna Statuette by Domenico Gagini*, in: *Art in America* 25 (1937), S. 104–12.
- VALLE 1845
Raffaele Maria Valle, *Descrizione storica artistica letteraria della chiesa e del convento di S. Domenico maggiore in Napoli dal 1216 al 1854*, Neapel 1854.
- VALONE 1976
Carolyn Valone, *Giovanni Antonio Dosio, The Roman Years*, in: *Art Bulletin* 58 (1976), S. 528–41.
- VAN MANDER 1604
Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.
- VASARI 1550 (1966–94)
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 21 Tle. in 12 Bde., Florenz 1966–94.

VENDITTI 2003

Mauro Venditti, *Arcangelo Guglielmelli*, in: DBI, Bd. 60 (2003), S. 708–10.

VERDE 2003/04

Paola Carla Verde, “*..che si facci una grada nova nel Regio Palazzo..*”: lo scalone reale e le altre opere commissionate dal conte d’Onate a Francesco Antonio Picchiatti, in: *Ricerche sul Seicento napoletano* 2003/04 (2004), S. 143–50.

VERNES 1860

Theodore Vernes, *Naples et les napolitains*, Paris 1860.

Vie del marmo 1992

Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra ‘400 e ‘500 (Kongressakten Pietrasanta), Prato 1992.

VILLANI 1526

Giovanni Villani, *Croniche de la Inclita Città de Napoli emendatissime, con li Bagni de Puzzolo, & Ischia*, Neapel 1526.

VILLANI 1990/91

Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, 3 Bde., hg. von Giuseppe Porta, Parma 1990/91.

VILLANI 1993

Pasquale Villani, *Das österreichische Vizekönigreich und das Problem des ‚Zivilstandes‘*, in: *Barock in Neapel* (Ausstellungskatalog Wien), Neapel 1993, S. 35–42.

VILLARI 1978

Rosario Villari, *La feudalità e lo Stato napoletano nel secolo XVIII*, in: *Potere e società negli stati regionali italiani fra ‘500 e ‘600*, hg. von Elena Fasano Guarini, Bologna 1978, S. 259–77.

VILLARI 1994

R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585–1647)*, Bari 1994 (1967¹).

Ville vesuviane

Ville vesuviane del Settecento, hg. von R. Pane, G. Alisio u.a., Neapel 1959.

VINCENTI 1607

Pietro Vincenti, *Teatro degli uomini illustri che furono protonotarii nel Regno di Napoli*, Neapel 1607.

VISCEGLIA 1982

Maria Antonietta Visceglia, *Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI–XVIII secolo)*, in: *Quaderni storici* 50 (1982), S. 538–614.

VISCEGLIA 1983

M. A. Visceglia, *Linee per uno studio unitario dei testamenti e dei contratti matrimoniali dell’aristocrazia feudale napoletana fra fine Quattrocento e Settecento*, in: *Mélanges de l’Ecole Française de Rome* 95 (1983), Bd.1, S. 393–470.

VISCEGLIA 1988

M. A. Visceglia, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Neapel 1988.

VISCEGLIA 1992

M. A. Visceglia, *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro meridionale nell’età moderna*, Rom u. Bari 1992.

VISCEGLIA 1993

M. A. Visceglia, *Un groupe sociale ambigu. Organisation, stratégies et représentations de la noblesse napolitaine, XVIe–XVIIe siècles*, in: *Annales E.S.C.* 48 (1993), S. 819–51.

VISCEGLIA 1998

M. A. Visceglia, *Identità sociali. La nobiltà napoletana nella prima età moderna*, Mailand 1998.

VISCEGLIA 2001

M. A. Visceglia, *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, Rom 2001.

Visioni 2003

Visioni ed Estasi. Capolavori dell’arte europea tra Seicento e Settecento (Ausstellungskatalog Rom), Rom 2003.

- VITALE 1962
Giuliana Vitale, *L'umanista Tristano Caracciolo ed i principi di Melfi*, in: ASPN 81 (1962), S. 343–81.
- VITALE 1985
G. Vitale, *Una residenza nobiliare napoletana tra Cinque e Settecento*, in: Palazzo Corigliano tra archeologia e storia, Neapel 1985, S. 93–116.
- VITALE 1986
G. Vitale, *La "sagax matrona" napoletana del '400 tra modello culturale e pratica quotidiana*, in: Prospettive settanta 1986, S. 361–408.
- VITALE 1987
G. Vitale, *Modelli culturali nobiliari a Napoli tra Quattro e Cinquecento*, in: ASPN 105 (1987), S. 27–103.
- VITALE 1988a
G. Vitale, *La nobiltà di Seggio a Napoli nel basso medioevo: Aspetti della dinamica interna*, in: ASPN 106 (1988), S. 151–69.
- VITALE 1988b
G. Vitale, *Servi e padroni nella Napoli del secolo XV*, in: Prospettive settanta 2–4 (1988), S. 306–31.
- VITALE 1993a
G. Vitale, *Uffici, militia e nobiltà. Processi di formazione della nobiltà di Seggio a Napoli: il casato dei Brancaccio tra XIV e XV secolo*, in: Identità nobiliari in età moderna (= Dimensioni e problemi della ricerca storica 2), hg. von M. A. Visceglia, Rom 1993.
- VITALE 1993b
G. Vitale, *I santi del re: potere politico e pratiche devozionali nella Napoli angioina ed aragonese*, in: Identità sociali (= Dimensioni e problemi della ricerca storica 6), hg. von M. A. Visceglia, Rom 1993, S. 93–128.
- VITALE 2002
G. Vitale, *Modelli culturali nella Napoli aragonese*, Salerno 2002.
- VITIELLO 2003
M. Vitiello, *Le architetture dipinte di Filippino Lippi: la cappella Carafa a S. Maria sopra Minerva in Roma*, Rom 2003.
- VITOLO/DI MEGLIO 2003
Giovanni Vitolo/ Rosalba Di Meglio, *Napoli angioino-aragonese. Confraternite ospedali dinamiche-politico-sociali*, Salerno 2003.
- VITZTHUM 1971
Walter Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Mailand 1971.
- VODRET ADAMO 1983
Rossella Vodret Adamo, *Corradini, Antonio*, in: DBI, Bd. 29 (1983), S. 327–32.
- VOLPICELLA 1845–50
Scipione Volpicella, *Storia dei monumenti del Reame delle Due Sicilie*, 3 Bde., Neapel 1845–50.
- VOLPI 2005
Caterina Volpi: *Salvatore Rosa and the Cardinal Francesco Maria Brancaccio between Naples, Rome and Florence*, in: Storia dell'arte 112 (2005), S. 119–48.
- VOLPICELLA 1850
S. Volpicella, *Descrizione storica di alcuni principali edifici della città di Napoli*, Neapel 1850.
- VON HEUSINGER 1997
Christian von Heusinger, *Die Handzeichnungssammlung*, 2 Bde., Braunschweig 1997.
- VON NIEHEIM 1536 (1890)
Dietrich von Nieheim, *De schismate libris tres*, Nürnberg 1536, hg. von G. Erler Leipzig 1890.
- VON PASTOR 1901–33
Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 Bde. in 27 Tln., Freiburg i. Br. 1901–33^{1–7}.

- VON RINTELEN 1968
Wolfgang von Rintelen, *Kultgeographische Studien in der Italia byzantina: Untersuchungen über die Kulte des Erzengels Michael und der Madonna di Costantinopoli in Süditalien*, Mersenheim 1968.
- WALTER 1971
Ingeborg Walter, *Landolfo Brancaccio*, in: DBI, Bd. 13 (1971), S. 784f.
- WARD 1988
Alastair Ward, *The architecture of Ferdinando Sanfelice*, New York u. London 1988.
- WAZBINSKI 1996
Zygmunt Wazbinski, *Il viaggio del Cardinale Francesco Maria del Monte a Napoli negli anni 1607–1608*, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio (Kongressakten Rom), hg. von Stefania Mocioce, Rom 1996, S. 42–62.
- WEBER 1988
Christoph Weber, *Familienkanonikate und Patronatsbistümer. Ein Beitrag zur Geschichte von Adel und Klerus im neuzeitlichen Italien*, Berlin 1988 (Historische Forschungen 38).
- WEBER 1994
C. Weber, *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550–1809)*, Rom 1994 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Sussidi 7).
- WEBER 1999–2002
C. Weber, *Genealogien zur Papstgeschichte*, 6 Bde., Stuttgart 1999–2002 (Päpste und Papsttum 29).
- WEBER 2000
C. Weber, *Bischöfe, Generalvikare und Erzpriester. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Leitungämter im Königreich Neapel in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2000 (Beiträge zur Kirchen- und Kulturgeschichte 9).
- WEICHART 1997
Georg Weichart, *Josef Canard*, in: AKL, Bd. 16 (1997), S. 100.
- WEISE 1952
Georg Weise, *Il problema dell'opera personale di Giovanni da Nola*, in: Bollettino di Storia dell'Arte dell'Istituto Universitario di Magistero di Salerno 2 (1952), S. 65–79.
- WEISE 1977
G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Neapel 1977.
- WETHEY 1943
Harold E. Wethey, *The early works of Bartolomé Ordonez and Diego de Siloe*, in: Art Bulletin 25 (1943), S. 3f.
- WIEGAND 1886
Friedrich Wiegand, *Der Erzengel Michael unter Berücksichtigung der byzantinischen, alt-italienischen und romanischen Kunst ikonographisch dargestellt*, Phil.-Diss. Leipzig, Stuttgart 1886.
- WINCKELMANN 1766 (1964)
Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, in: Kunsttheoretische Schriften 4, Baden-Baden 1964 (Dresden 1766¹).
- WITTKOWER 1931
Rudolf Wittkower, *Bernini's Drawings*, 2 Bde., Berlin 1931.
- WITTKOWER 1958
R. Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600–1750*, Harmondsworth 1958.
- WITTKOWER 1966
R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London 1966 (1955¹).
- WOHLGEMUTH 1990
Josef Wohlgemuth, *Bild und Sakrament im Konzil von Trient*, in: Wozu Bilder im Christentum? (Pietas liturgica 6), hg. von Alex Stock, St. Ottilien 1990, S. 83–103.
- WURM 1984
Heinrich Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architektur-Zeichnungen*, Tübingen 1984.

ZÄHRINGER 1935

Konradin Zähringer, *Das Kardinalskollegium auf dem Konstanzer Konzil*, Münster 1935.

ZAFARANA 1966

Zelina Zafarana, *Berardo*, in: DBI, Bd. 8 (1966), S. 775–76.

ZANELLI 2000

Andrea Zanelli, *Il monumento funerario papale da Bernini a Canova*, in: Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi, Venedig 2000, S. 69–97.

ZANGARI 1922

Domenico Zangari, *Gaetano Argento. Reggente e Presidente del Sacro Regio Consiglio (1661–1730)*, Neapel 1922.

ZAPPERI 1971

Roberto Zapperi, *Marino Brancaccio*, in: DBI, Bd. 13 (1971), S. 790–93.

ZIGARELLI 1861

Daniello Maria Zigarelli, *Biografie die vescovi e archivescovi della chiesa di Napoli*, Neapel 1861.

ZEZZA 1994

Andrea Zezza, *Tra Perin del Vaga e Daniele da Volterra: alcune proposte, e qualche conferma, per Marco Pino a Roma*, in: *Prospettiva* 73–74 (1994), S. 144–58.

ZEZZA 1995

A. Zezza, *Precisazioni per Marco Pino al Gesù Vecchio*, in: *Dialoghi di storia dell'arte* 1 (1995), S. 104–2.

Anhang E

ABBILDUNGSNACHWEIS

ABBILDUNGSNACHWEIS

Archiv der Autorin

Abb. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 27, 29, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 57, 59, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 144, 145, 146, 151, 152, 153, 160, 161, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 222, 223, 224, 225, 227, 231, 232, 236, 238, 241, 243, 244, 245, 246, 267, 296, 297, 305, 306, 309, 317

Archivio Fotografico di Napoli (AFN)

Abb. 34, 37, 98, 99, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 128, 134, 139, 140, 141, 143, 216, 266

Courtauld Institute: Abb. 84, 129, 155, 162, 164

ICCD: Abb. 23, 31, 74, 312, 313, 314, 316, 318

Alinari: Abb. 26, 83, 154, 165, 230, 269

Ed. Brogi: Abb. 93

Bildzitate

ASCHER 1995: Abb. 156; ASCHER 2002b: 157; BACCHI: Abb. 239;
BARBAGALLO 2002: Abb. 315; *Barock in Neapel* 1995: Abb. 203; CATELLO
2004: Abb. 276, 294; CIOFFI 1996: Abb. 250, 251, 252, 273, 300, 301; COGO
1996: Abb. 277, 290, 291, 292, 293; DE MAJO 2002: Abb. 58; DE SANGRO
1991: Abb. 228, 237, 242, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259,
260, 262, 263, 264, 265, 268, 270, 271, 274, 278, 279, 280, 281, 282, 283,
284, 285, 286, 287, 288; DI MEGLIO 2004: Abb. 2; DI STEFANO/SANTORO
1962: Abb. 217; DOMBROWSKI 1997: Abb. 175; DOVERE 1996: Abb. 184;
ERBEN 1999: Abb. 302, 303; FERRARO 2003: Abb. 8, 20, 21, 22; *Galleria
Colonna* 2003: Abb. 235; *Giubili e Santi* 2000: Abb. 61; GÓMEZ-MORENO
1956: Abb. 159; GRAHAM/HAGER 1977: Abb. 179, 180, 181, 182;
KARSTEN 2004: Abb. 307, 308; KUHLEMANN 1999: Abb. 233; LANGELLA
1996: Abb. 220; LUZZI Abb. 304; MANCINI 1968: 82, 199, 200; Michalsky
2000: Abb. 28; MONTAGU 1997: Abb. 310, 311; MORISANI 1964: Abb. 30;
NALDI 2002: ABB. 142, 147, 148, 149, 150; PACELLI 2008: Abb. 60; PISANI
1990a: Abb. 218; RIZZO 1984a: Abb. 78; ROMANO 1992: Abb. 33;
SANSEVERO MUSEUM 1999: Abb. 229, 234, 272, 275, 289; SCHÜTZE 1989:
Abb. 186; *Sellitto* 1977: Abb. 62, 63, 64, 65; SPINOSA 1993: Abb. 298, 299;
WITTKOWER 1931: Abb. 81; ZEZZA 2003: Abb. 48, 49, 50, 51, 52, 54, 56