

DER PALAZZO SPINELLI DI TARSIA IN NEAPEL: DOMENICO ANTONIO VACCARO UND DIE KUNST DES BAROCCHETTO

von Salvatore Pisani

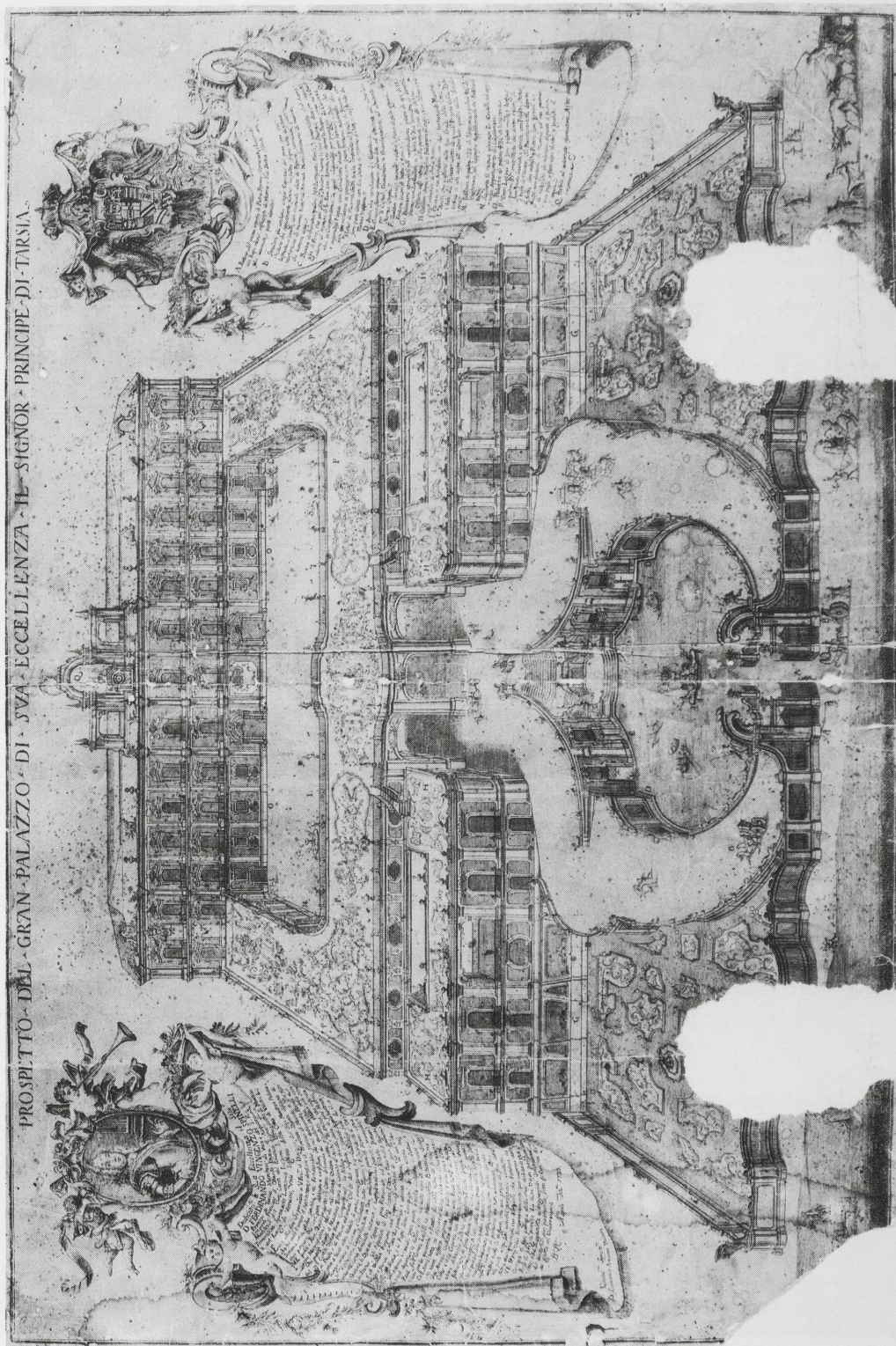
Eines der herausragenden Werke des neapolitanischen Barocchetto ist heute weitgehend verloren: der Palazzo Spinelli di Tarsia (Abb. 1). Der entstellte Zustand der überkommenen Gebäudeteile gibt keinen rechten Eindruck mehr von dem, was einmal die Salita Pontecorvo am Hang des Quartiere Avvocata schmückte. Das einstige Aussehen ist in einem 1737 datierten Kupferstich des entwerfenden Architekten Domenico Antonio Vaccaro wiedergegeben (Abb. 2). Ein Vergleich zwischen bildlicher Überlieferung und aktuellem Befund macht den Verlust der Gärten, der Auffahrtsrampe, der Majolika- und Stuckverkleidung deutlich, der bereits im 19. Jahrhundert erfolgte. Erhalten haben sich das dreigeschossige Hauptgebäude, die Casino-Bauten und die niedrigen Flügeltrakte, die noch heute einen weiten Hof aussparen (Abb. 3) — einst Cour d'honneur, jetzt Autoparkplatz (Abb. 4).

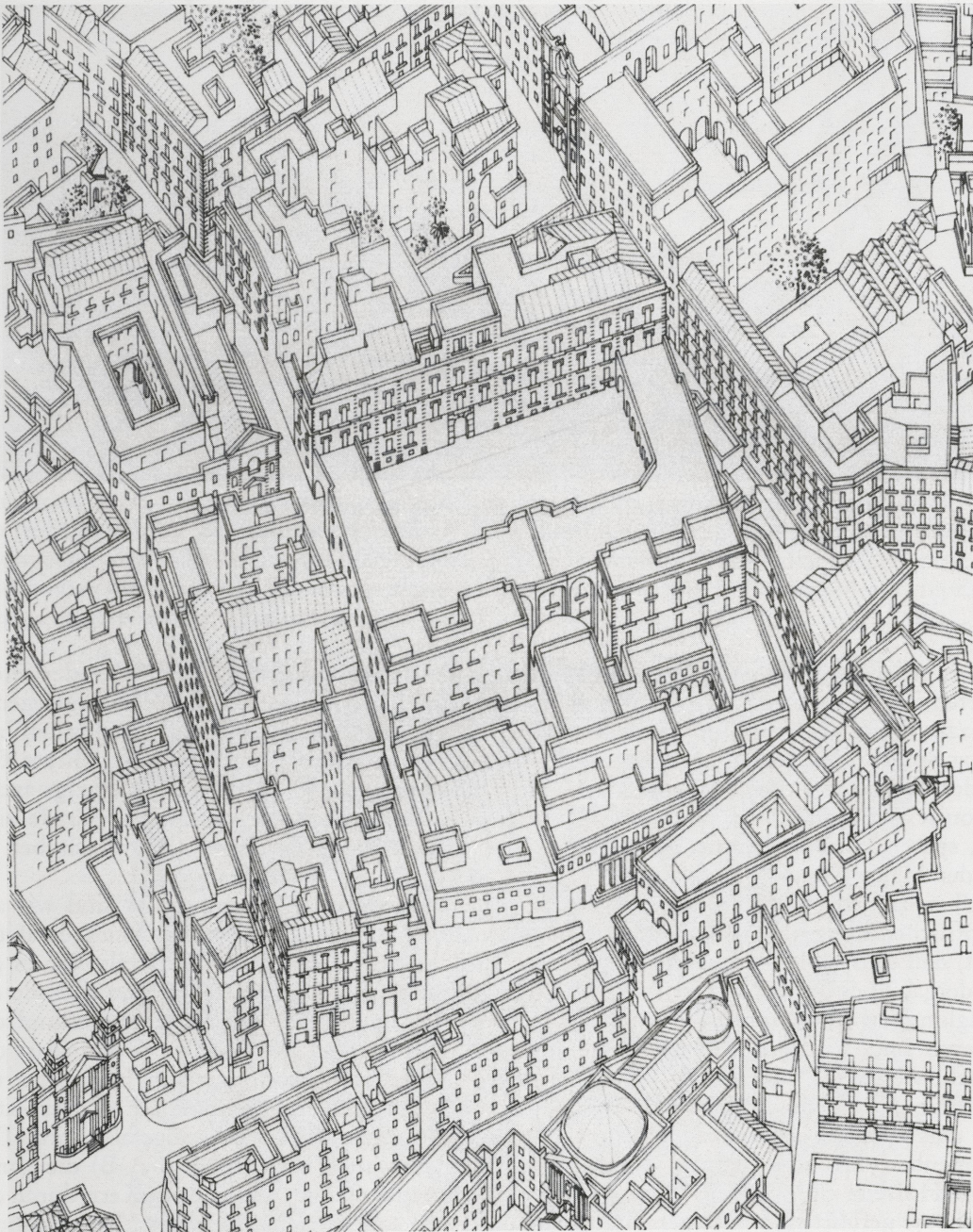
Mitverantwortlich für den Verfall dieses Bauwerkes ist in gewissem Grade auch das Desinteresse unseres Faches. Es wird evident, wenn sich Roberto Panes Behauptung von 1939, der Palazzo sei niemals vollendet worden — was anhand von Stadtplänen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts leicht zu widerlegen ist — bis jüngst neben der fehlerhaften Datierung des Stiches in das Jahr 1739 statt 1737 — ein Datum, das der Stich selbst trägt — hat halten können.¹ Dabei lassen sich die wesentlichen Stationen der Baugeschichte mit Hilfe der zahlreich überlieferten Quellen, die in Teilen bereits publiziert sind, problemlos nachzeichnen.

Erste wichtige Quellenstudien zur Baugeschichte des Palazzo stammen von Raffaele Mormone, der Verlauf und Datierung der Arbeiten sowie die ausführenden Künstler und Handwerker bekannt machte. Anthony Blunt hat in seiner umfassenden Untersuchung zur neapolitanischen Barockarchitektur eine entwicklungsgeschichtliche Ortsbestimmung von Vaccaros Oeuvre im europäischen Rahmen versucht. Diese beiden Studien bestimmen bis heute den Fragehorizont, in den Vaccaros Bauprojekt gestellt wird. Es scheint mir sinnvoll, das Augenmerk deutlicher auf die unmittelbaren Umstände der Entstehung zu lenken, das heißt auf die baulichen Vorbedingungen und die besondere Baumotivation sowie auf die so hochgespannten Ansprüche des Bauherrn und die daraus resultierende Wahl der Vorbilder. Auf dem Weg über die Klärung dieser Problemzusammenhänge soll die konkrete architektonische Aufgabenstellung rekonstruiert und Vaccaros baukünstlerische Lösung beurteilt werden.

Will man die Eigenart von Vaccaros Kunst verstehen, gilt es von dem Sachverhalt auszugehen, daß er gleichermaßen erfolgreich auf verschiedenen Gebieten tätig war: Architektur und Bildhauerei, Stuckhandwerk und Malerei. Die Trennung der italienischen Kunstwissenschaft in Architekturgeschichte und Geschichte der bildenden Künste hat eine Untersuchung des Oeuvres nach Gattungen begünstigt.² Dabei liegen Vaccaros künstlerische Eigenheiten nicht so sehr im Einzelwerk als im Ensemble. Es heben sich gerade jene Werke heraus, deren Gesamtplanung in seinen Händen lag: die SS. Concezione a Montecalvario (1718-25), der Palazzo Spinelli di Tarsia (1732-52) und der sogenannte Majolika-Garten von S. Chiara (1739-42). Die Frage nach Form und Inhalt dieser einheitlich konzipierten Ensemble und nach dem kulturgeschichtlichen Horizont, in dem sie stehen, ist bislang ignoriert worden.

1 Neapel, Palazzo Spinelli di Tarsia von Nordwesten. Hauptgebäude, Ehrenhof und angrenzende Casino-Bauten, dahinter Front des Klostergebäudes von S. Giuseppe delle Scalze.





3 Palazzo Spinelli di Tarsia, Aktueller Zustand des Ensembles. Detail aus der Stadtansicht: *Napoli in assonometria*, Neapel 1992.

2 Francesco Sesone nach Domenico Antonio Vaccaro, Präsentationsstück des Neubauprojektes für den Palazzo Spinelli di Tarsia. Kupferstich (1737). Neapel, Bibliothek der Società di Storia Patria, Inv. Nr. IV.A.II.21.



4 Palazzo Spinelli di Tarsia, Ehrenhof, Blick nach Südosten.

Baugeschichte

Der Adelige Giuseppe Vespasiano Spinelli verkaufte im Jahre 1606 dem Orden der reformierten Theresianerinnen seinen vor den Stadtmauern an der Salita Pontecorvo gelegenen Palazzo, der in der Folge im Konvent von S. Giuseppe delle Scalze aufging.³ Im gleichen Jahr bezog Spinelli den schräg gegenüber gelegenen Neubau. Ausmaß und Aussehen dieses Gebäudes überliefert die Stadtansicht Alessandro Barattas von 1629 (Abb. 5). Die einzige architektonische Besonderheit an dem in Barattas Vedute schmucklos gezeigten Gebäude sind drei, später entfernte Türme, die — gegenüber den beiden Eingangsportalen verschoben — auf der Mauerkrone placiert waren.⁴

Über die Baugeschichte des Palazzo Spinelli di Tarsia im 17. Jahrhundert sind wir aus schriftlichen Zeugnissen kaum unterrichtet. Ein Blick auf die Rückseite des heutigen Baues zeigt, daß sich seine Geschichte nicht so einheitlich und unkompliziert darstellt, wie es die Wiedergabe bei Baratta suggeriert (Abb. 5). So verbirgt sich hinter der heutigen Fassade ein Konglomerat dreier verschiedenartiger und isolierter Baukörper, die im Kern Bestand des Seicento sind. Einzig der in der Mitte gelegene Hauptbau und eigentliche Wohnpalast der Spinelli weist eine baukünstlerisch anspruchsvoll gestaltete Architektur auf. Hier führt ein geräumiges, dreiteiliges Pfeilervestibül in einen querrechteckigen Innenhof, der an drei Seiten von teils modern aufgestockten, ehemals dreigeschossigen Bauflügeln eingefasst wird. Das Treppenhaus (Abb. 6) nimmt als dreiachsige Loggienwand (Bogenfolge B-A-B) die ganze rechte Hofseite ein, wobei die Stiegen in drei Läufen um einen geschlossenen Kern durch die Geschosse geführt sind. Der gesamte Innenhofbereich scheint sich ohne wesentliche bauliche Veränderungen als Architektur des 17. Jahrhunderts erhalten zu haben.

Vor dem Palazzo lag eine unbebaute Fläche, die als hoch umfriedeter Bereich eine lichte Baumbepflanzung aufnahm. Haus und Garten waren zwar aufeinander bezogen, standen aber nicht in Verbindung, da sie eine öffentliche Straße trennte (Abb. 5) (Dok. 6, Abs. 1). Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelte es sich bei dieser begrünten Fläche um den in den Quellen erwähnten "giardino", welchen die Nonnen von S. Giuseppe delle Scalze 1674 dem

Principe Vincenzo Spinelli aus Verbundenheit mit seiner Gemahlin Isabella schenkten.⁵ Diese Grundstücksschenkung war allerdings mit einer Auflage versehen, die Vaccaros späteres Neubauprojekt entscheidend mitbestimmte. Falls das Terrain vor dem Palazzo — so die Auflage — eines Tages zu Bauzwecken genutzt werden sollte, dürften die zu errichtenden Teile weder Verschattung noch jedweden anderen Schaden verursachen ("... apportassero oscurità o nocumento al detto Monasterio").⁶ Diese Klausel war bindend und begegnet in den Baunachrichten des frühen 18. Jahrhunderts wieder, wo von der Festlegung der maximalen Bauhöhe der Hofflügel auf das erste Obergeschoß des Hauptgebäudes die Rede ist (Dok. 6, Abs. 5).

Als Ferdinando Vincenzo Spinelli dem Architekten Domenico Antonio Vaccaro im Frühjahr 1732 das Bauunternehmen in die Hände legte, galt es im wesentlichen zwei Problemstellungen zu lösen: zum einen das Konglomerat von unterschiedlichen Bauten mit einer neuen, einheitlichen Fassade zu versehen — von der Absicht, einen Neubau zu errichten, ist in den Quellen nicht die Rede — und zum anderen — die baukünstlerisch interessantere Aufgabe — das lose Gegenüber von Wohnblock und Gartenterrain unter Beachtung der festgelegten Bauhöhe und unter Wahrung des vorhandenen Wegesystems (Dok. 6, Abs. 5) zu einem gegliederten Ensemble zu verbinden. Vaccaro grenzte aus der vor dem Gebäude verlaufenden Straße einen Vorplatz aus und ummantelte ihn mit niedrigen Flügelbauten, die heute noch durch Bogenöffnungen über die Fahrstraße hinweg unmittelbar an die erste Wohnetage des Palazzo anschließen (Abb. 4). Damit waren die Bauauflagen berücksichtigt und zugleich ein vor der Fassade gelegener Freiraum mit hohen funktionalen und repräsentativen Eigenschaften geschaffen.



5 Alessandro Baratta, Ausschnitt aus der Stadtansicht von 1629 mit dem Palazzo Spinelli di Tarsia (86) und den Konventsgebäuden von S. Giuseppe delle Scalze (131). Kupferstich. Rom, Banca Commerciale Italiana.



6 Palazzo Spinelli di Tarsia, Treppenhaus des Innenhofes (17. Jh).

Privater Hof und öffentliche Straße sind noch heute durch eine leichte Bodenwelle gegeneinander abgesondert, die den Platz in zwei Ebenen von gering unterschiedlicher Höhe stuft.⁷ So liegt der eigentliche Remisenhof etwas tiefer. Der Zugang war über die talseitig gelegene, heute zugemauerte Haupteinfahrt möglich, die sich mit drei Bögen über konkav-konvex onduliertem Grundriß öffnete (Abb. 7). Die Auffahrt von der in der Talsohle gelegenen Via fuori Porta Medina erfolgte durch ein neu errichtetes Gartentor und über einen neu angelegten Erschließungsweg in Form einer zweiarmigen Rampe für Karossen. Stadtplänen und Schriftquellen ist zu entnehmen, daß die Grundstücksgrenzen entlang der unterhalb angrenzenden Via fuori Porta Medina unregelmäßig verliefen (Dok. 7) (Abb. 8). Die Wahl einer kunstvoll geschwungenen Mauereinfassung scheint in diesem Kontext aus praktischer Not getroffen, regulierte sie doch bestehende Asymmetrien. Die konkave Einziehung in Richtung Largo del Mercatello (heute Piazza Dante) reagierte offenkundig auf die enge Raumsituation. Die Schweifung der Mauerkontur verschleierte zudem die verschiedene Größe der Gartenareale, die geradlinige Abgrenzungen hätten leichter erkennen lassen. Auch die beiden unterhalb des Ehrenhofes placierten Palazzini gehen vermutlich auf eine architektonische Prämisse zurück (Abb. 2). So scheint der linke, in den Quellen "casino vecchio"⁸ genannte Bau das Pendant auf der rechten Seite bedingt zu haben. Es läßt sich im Ganzen feststellen: So ideal der im Kupferstich gezeigte Entwurf wirkt, so sehr ist er doch Ergebnis einer kon-

kreten und mühsamen Auseinandersetzung mit den städtebaulichen Vorgaben. Die Bravour des Entwurfs manifestiert sich darin, daß Vaccaro die kühnen Ideen seines Bauherrn in ein ebenso reizvolles wie durchdachtes Projekt umzusetzen verstanden hat.

Der Beginn der Modernisierungsarbeiten am Palazzo Spinelli di Tarsia im Frühjahr 1732 wurde von einem testamentarischen Rechtskonflikt überschattet. Er erweist sich sogar als Motor des Bauunternehmens. Als Carlo Francesco Spinelli, Vater des Bauherrn Ferdinando Vincenzo, im Frühjahr 1732 starb, erging gegen den Erben die Klage auf Zahlung eines Schuldbetrags von 320 000 Dukaten. Die astronomisch hohe Summe folgte aus einer seit 1690 von Carlo Francesco Spinelli gegenüber Mitgliedern der Familie nicht erfüllten jährlichen Zahlungsverpflichtung. Der betroffene Familienzweig strengte im Sacro Real Consiglio di Santa Chiara, dem obersten Gerichtshof des Vizekönigreichs, einen Prozeß zur Sequestrierung einer vom Verstorbenen hinterlassenen Barschaft von 18 000 Dukaten an. Die Kläger, ihnen voran Nicolò Maria Caracciolo, Principe di Marano, reichten beim Höchsten Spanischen Rat in Wien (einer von Karl VI. 1713 eingesetzten Kommission, die in politischen und verwaltungstechnischen Fragen bezüglich der Italienischen Nebenländer Entscheidungsbefugnis besaß) ein Ersuchen ein, den im Sacro Real Consiglio di Santa Chiara für die Prozeßeröffnung nach regulär zwei bis drei Jahren Wartezeit anberaumten Termin vorzuziehen. In der Zwischenzeit, so die Befürchtung der Kläger, würde der Erbe die Barschaft verbrauchen: "il denaro contante ... si consumerebbe dal di lui erede, e si disperderebbe" (Dok. 1, Abs. 3). Genau diesen Befürchtungen leistete Ferdinando Vincenzo Spinelli unverzüglich Vorschub. Er investierte in den spektakulären Umbau des Familienpalastes. Am 15. Mai 1732 schloß Spinelli mit den Bauführern Cristofaro und Gennaro Vecchione einen Werkvertrag ab, in dem sich diese verpflichteten, nach dem Entwurf von Domenico Antonio Vaccaro die Arbeiten am Palazzo auszuführen (Dok. 2). Wenige Tage später, am 21. Mai, erwarb Ferdinando Vincenzo Spinelli den Fabio Maria di Marino gehörenden, gegen den Konvent von S. Giuseppe delle Scalze gelegenen Bau mit zugehörigem Garten, um durch die Zusammenlegung — wie es im Kaufvertrag heißt — den Hof zu erweitern ("d'ingrandirsi il Cortile d'esso Signor Principe", Dok. 3, Abs. 1). Ein Bauwerk entstand, das nach Dimensionierung und Anspruch alle bisherigen neapolitanischen Adelsarchitekturen in den Schatten stellen sollte. Eine Quellennotiz vom 11. Juli 1734 verrät, daß Spinellis wichtigste Bauanweisung gelautet haben muß, nur nicht zu sparen. Denn nach zwei Jahren Bauzeit hatten die Arbeiten bereits 22 600 Dukaten verschlungen (Dok. 4, Abs. 2), ein Kostenaufwand, der für den neapolitanischen Palastbau des frühen 18. Jahrhunderts sicherlich singulär ist.

Durch den schnellen Fortgang der Arbeiten seit dem Frühjahr 1732 waren im Juli 1734 offenbar bereits Palastfassade, Ehrenhof und Casino-Bauten im Rohbau fertig und die Zurechtung des Gartenterrains beendet. Am 10. Mai 1735 heißt es in einer Beschreibung des Bauplatzes, daß noch die Umfassungsmauern des Gartens, die Auffahrtsrampen und das Gartentor zu errichten seien (Dok. 7, Abs. 2). Von 1734 bis 1736 sind Dekorationsarbeiten an der Außenarchitektur belegt, so die Stuckierung und Ornamentmalerei im Treppenhaus und im Ehrenhof, die Anfertigung des Skulpturenschmucks der Hofbalustrade und die Majolikaverkachelung der Terrassen (Anhang A, Nr. 4, 6, 13 u. 14). Francesco Pagano, Donato Massa, Nicola Cacciapuoti waren Ausführende, aber auch die kaum bekannten Giovanni de Simone, Giovanni Marra und Lorenzo Zecchetella. Nicht weniger emsig wurde dem Inneren des Hauptbaus und der Palazzini Gestalt gegeben, wofür Vaccaro nach seinen eigenen Angaben im Kupferstich von 1737 in ebenfalls hohem Maße verantwortlich gezeichnet haben will: "io che anche nel interno ho auto gran parte nello scolpirvi le statue e nel dipinger le dorate volte". Ausführende Künstler waren teils die bereits Genannten. Während der Bau- und Dekorationsarbeiten wohnte Ferdinando Vincenzo Spinelli in einem Appartement nahe S. Domenico Maggiore.¹⁰



7 Palazzo Spinelli di Tarsia, Ehrenhof, Blick nach Nordwesten.

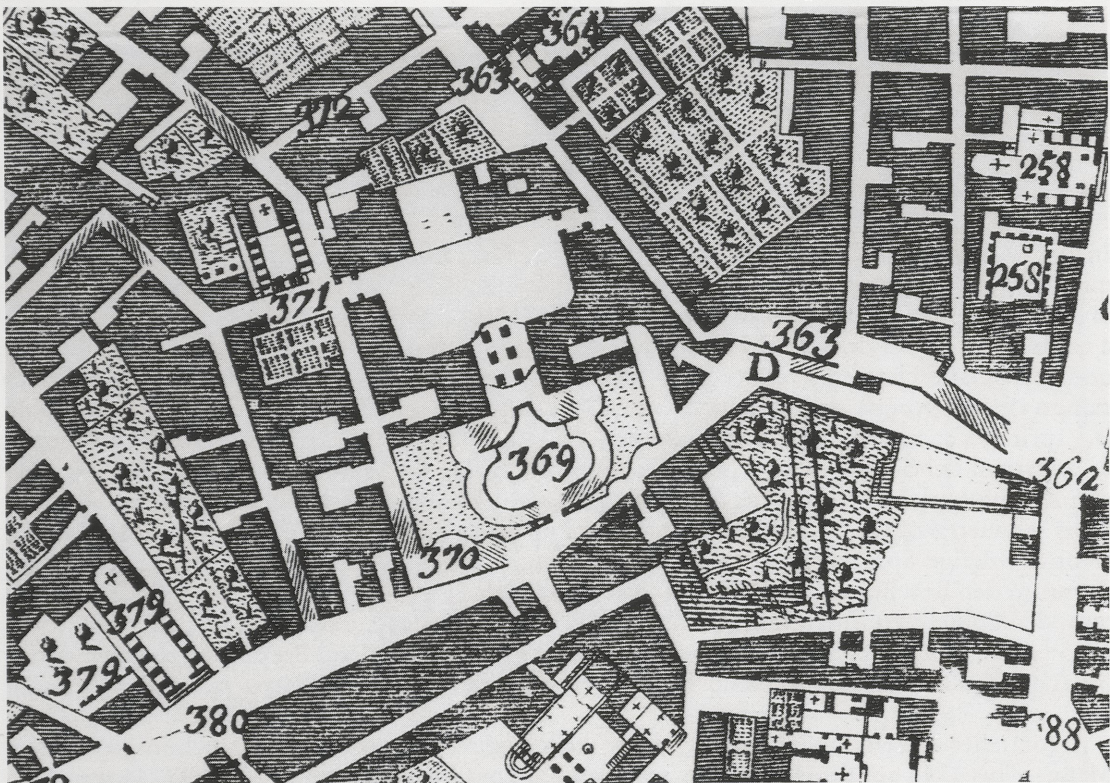
Das Bautempo entsprach neapolitanischem *fapresto*, das durch die lokale Leichtbauweise mit Tuff und Peperin sehr begünstigt wurde, Materialien, die man direkt aus dem Baugrund gewann. Folge dieser Praxis der schnellen Ausführung waren in der Regel statisch wenig solide Architekturen, die zudem auf einem ausgehöhlten und seismisch überaus regen Untergrund standen. Darüberhinaus verführten Profitgier und Terminzwänge Architekten, Bauführer und Grubenbauer nicht selten zu unsachgemäßer Arbeit.¹¹ Neapolitanischen Bauherren standen so immer wieder kleinere Katastrophen ins Haus, wie auch in unserem Falle.

Aus einer Akte des Notars Orazio Maria Critari vom 22. Dezember 1752 geht hervor, daß es zwischen Spinelli und Vaccaro — zu einem jedoch nicht genau dokumentierten Zeitpunkt — zu Reibereien gekommen war (Dok. 5).¹² Nach Aussage des Principe hatte Vaccaro Gelder eingenommen, ohne daß er entsprechende Leistungen erbracht hätte. Für Deckengemälde, die er seit 1732 im “quarto superiore” ausführte (Anhang A, Nr. 1), hatte er insgesamt 1150 Dukaten (Dok. 5, Abs. 3) an Vorschuß bezogen¹³, aber gegen die Vereinbarungen nur das Bild für die Galerie geliefert, dazu noch ohne die vertraglich festgelegten Verzierungen durch einen Ornamentmaler. Der Principe holte ein Gutachten ein, das das ausgeführte Bild auf 400 Dukaten schätzte und forderte das zuviel gezahlte Honorar von 750 Dukaten zurück (Dok. 5, Abs. 3). Es kam zu einer Klage Vaccaros beim Straf- und Zivilgericht, der Gran Corte della Vicaria, für die neuen Anlagen des Palazzo Spinelli di Tarsia und für zahlreiche Zeichnungen nicht ausreichend entlohnt worden zu sein (Dok. 5, Abs. 1 u. 2). Ferdinando Vincenzo Spinelli hielt den Vorwürfen seines Architekten entgegen: “che pochissimi furono li disegni formati ... e che rispetto all’assistenza, pochissima fu quella ... prestata nell’opera”. Der verärgerte Principe verlangte daraufhin auch das Architektenhonorar von 450 Dukaten wieder ein.

Einen Höhepunkt erreichten die Streitigkeiten mit dem Einsturz von Gewölbepartien im Marstall. Spinelli ließ sich erneut ein Gutachten erstellen — diesmal über die Bauschäden —

und warf seinem Architekten sträfliche Nachlässigkeit und mangelnde Fachkenntnis (*“mal guida, e condotta”*) bei der Bauausführung vor. Nach Spinellis Äußerungen glänzte Vaccaro auf der Baustelle vor allem durch Abwesenheit (*“e specialmente dal non avere affatto assistito allorché formavasi la medesima [opera]”*, Dok. 5, Abs. 4). Hinter den technischen Mängeln der Konstruktion — unfachmännische Ausführung von Fundament, Gewölbe und Stützen — mutmaßte Spinelli eine Schurkerei des von ihm beauftragten Künstlers, da die Wölbung gegen vertragliche Vereinbarung und Abrechnung in Billigbauweise eingezogen worden war (*“ma ben’anche dall’ingosciatura delle lamie sudette, le quali erano piene di terreno, allorché doveano essere di fabbrica, come per fabbriche furono fatte pagare dal detto Vaccaro al detto Eccellentissimo Signor Principe”*, Dok. 5, Abs. 4). Vaccaro wies alle Vorwürfe von sich und machte Bauführer und Grubenbauer für die fehlerhafte Ausführung verantwortlich (Dok. 5, Abs. 5). Ob dies seine Berechtigung hatte, wird wohl für immer ein Baustellengeheimnis bleiben.

Diese bislang unbekannten Differenzen rücken die Publikation des Stiches von 1737 in ein neues Licht. In seiner Art weist er sich eindeutig als ‘Präsentationsstück’ aus. Solche Blätter hatten die Aufgabe, Vorhaben der Bauherrn in entsprechenden gesellschaftlichen Kreisen bekannt zu machen.¹⁴ Das Projekt wird daher von seiner vorteilhaftesten Seite gezeigt, meist aus der Vogelschau und mit einigen das Ambiente belebenden Figurinen. Die Darstellung wird von zwei Textkolonnen flankiert, links eine Widmungsschrift und rechts eine Bildlegende. Die auffallend langen Texte stammen aus der Feder von Domenico Antonio Vaccaro.



8 Giovanni Carafa, Ausschnitt aus dem Neapel-Plan von 1775. Anlage des Palazzo Spinelli di Tarsia (369). Kupferstich.



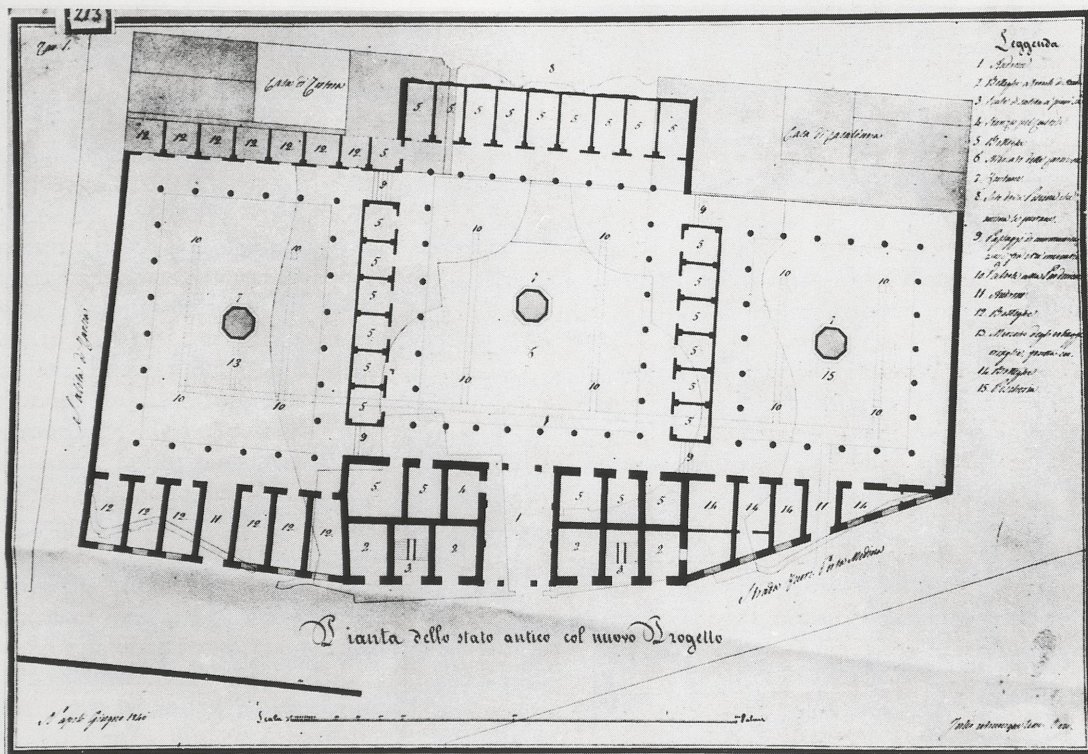
9 Palazzo Spinelli di Tarsia, Fassade des Hauptgebäudes. Mittelfront mit den Veränderungen des 19. Jh.

In der Widmung an den Bauherren bedient sich Vaccaro unübersehbar des barocken Stilmittels der Selbsterniedrigung. „Questo disegno“, schreibt Vaccaro, „di somma mia gloria sarebbe e mi renderebbe famoso al mondo se esso fosse il mio pensiero ma son pure obbligato a confessare che nel dedicarcelo rendo a Vostra Eccellenza quel che è suo“ und „altro dunque non mi rimane che rendere a Vostra Eccellenza li più vivi ringraziamenti per avermi dato campo di fare pompa delle mie debolezze“. Worin der umständlichen Rede einfacher Sinn lag, spricht Vaccaro im letzten Satz (der linken Textkolonne) aus: „E da supplicarla a degnarsi di onorarmi del benigno Suo padrocinio, sotto di cui mi do la gloria di vivere“. Da wir über den Zeitpunkt der Streitigkeiten zwischen Vaccaro und Spinelli nicht genau unterrichtet sind, ist es schwierig zu entscheiden, ob die an die Topik der barocken Widmungsschrift angelehnte unterwürfige Sprache nicht zugleich von Vaccaros Bestreben bestimmt wird, wieder ins Zentrum der Beachtung zu treten.¹⁵ Tatsache ist, daß der vorgesehene Druck von 2000 Blättern, den Spinelli zu finanzieren beabsichtigte, wie aus einer Rechnungsnotiz vom 6. Oktober 1735 hervorgeht, nicht zustande kam. Es blieb bei einigen wenigen Probeabzügen, von denen bislang nur das leidlich erhaltene Exemplar der Società di Storia Patria in Neapel bekannt ist.¹⁶

Trotz aller Anfeindungen von Seiten Spinellis nahm Vaccaro — wenn auch in geringerem Maße — bis 1745 am Projekt teil. In zwei publizierten Rechnungsbelegen von 1744 und 1745 sind Dekorationsarbeiten nach Entwürfen Vaccaros in und an der Bibliothek überliefert (Anhang A, Nr. 10).

Nach seinem Tode am 5. Juli 1745 wird in den Quellen als Bauleiter Pasquale Canale aufgeführt.¹⁷ Inwieweit Canale eigene Ideen einbrachte und das Gesamtprogramm vor allem im Bereich des Dekors modifizierte, ist anhand der schriftlichen Überlieferung nicht immer zu klären. Die Hinweise auf seine "biglietti" (Anhang A, Nr. 9) oder auch die Aussagen, daß Arbeiten "apprezzato" und "approvato"¹⁸ worden seien, zeugen nur von seiner Tätigkeit als Bauführer und Inspekteur. Disegni oder Modelli von seiner Hand werden nie erwähnt. Selbst bei der Instandsetzung ("riattamento") des großen Treppenhauses war eigene schöpferische Leistung wohl nicht gefragt gewesen (Anhang A, Nr. 5). Im Frühjahr 1753 kamen die Arbeiten am Brunnen auf der Terrasse ("Fontana eretta in mezzo al gran' Loggione", Anhang A, Nr. 16) zum Abschluß. In der Rechnungsquittung werden eine Statue, Tropaia und Fahnen, eine Kanone, Enten, Fische und anderes mehr aufgezählt. Vaccaros Stich dagegen zeigt einen figurenlosen Schalenbrunnen. In diesem Falle wurde offensichtlich am ursprünglichen Konzept eines zentralen Brunnens auf der Terrasse festgehalten, im Detail und in der Dimensionierung aber neu entschieden.

Gegen die Behauptung der älteren Literatur¹⁹, daß die Planungen Vaccaros, wie sie die Graphik von 1737 zeigt, niemals realisiert wurden, spricht neben der schriftlichen Überlieferung auch die Wiedergabe in Giovanni Carafas Stadtplan von 1775 (Abb. 8). Der Plan macht zweifelsfrei deutlich, daß Rampenauffahrt, Gärten und Umfassungsmauern genau wie Cour d'honneur und Casino-Bauten nach dem Modell Vaccaros zur Ausführung kamen.²⁰ Unausgeführt blieb jedoch die Öffnung der rechten Einfahrt (Abb. 9), die eine Erweiterung des dreiteiligen Pfeilervestibüls um ein zusätzliches Joch zur Folge gehabt hätte. Dadurch



10 Entwurf einer Markthalle über dem Grundriß der Rampenanlage des Palazzo Spinelli di Tarsia (1840). Neapel, Archivio Storico del Comune.

stehen heute Gebäudeeingang und dreibogige Karosseneinfahrt der Hofarchitektur in keiner achsialen Beziehung zueinander (Abb. 8).

Im 19. Jahrhundert wurden Bausubstanz und Ausstattung des Palazzo Spinelli di Tarsia stark dezimiert und verändert.²¹ Den folgenreichsten Eingriff stellte die Demolierung der Rampenanlage dar und die Umgestaltung des Terrains zu einem Viktualienmarkt. Im Juni 1840 wurde für die Markthalle durch den Consiglio Edilizio der Stadt ein öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben, an dem die namhaftesten neapolitanischen Architekten der Zeit teilnahmen wie Luigi Catalani, Francesco Jaoul, Carlo Paris (Abb. 10). Realisiert wurde das Projekt von Ludovico Villani. Es ist in dem Stadtplan von 1861 überliefert.²² Die sehenswerte Architektur der Markthalle hat sich in ihrer Grundform erhalten und dient heute als Schulgebäude. Während dieser Jahre bekam die Front des Palazzo Tarsia wahrscheinlich ihr neues klassizistisches Gesicht (Abb. 9), offenbar in Konformität mit der Fassade des neuen Marktes.²³



11 Palazzo Spinelli di Tarsia, ehemaliger Bibliotheksflügel entlang der Salita Tarsia.

Ansprüche und Vorbilder

In der Geschichte der neapolitanischen Privatpaläste bezeichnet das Palastbauprojekt von Ferdinando Vincenzo Spinelli das größte und aufwendigste, das ein Aristokrat im 17. und frühen 18. Jahrhundert realisiert hat.²⁴ Das Exeptionelle der Ausmaße und des Bauprogramms wird deutlich, wenn man sich die für Neapel charakteristischen geschlossenen Vierflügelbauten auf kleiner Fläche vor Augen führt; man denke an die Beispiele von Ferdinando Sanfelice (Palazzi Sanfelice und di Majo) und von Nicola Tagliacozzi-Canale (Palazzi Mastellone und Trabucco) aus der ersten Hälfte des Settecento.²⁵ Daß Ferdinando Vincenzo Spinelli mit der Modernisierung seines Palazzo die Schaffung eines Ausnahmeprojekts im Sinn lag und dies von den Zeitgenossen so wahrgenommen wurde, bezeugt ein Vermerk in einem Protokoll der städtischen Baubehörde vom 10. Mai 1735: "per quanto dimostrano le principiate fabbriche, ed il di loro compartizioni vi si considera una magnificenza senza pari, avendo avuto detto Illustre Principe in mente mettere in piedi un edificio che ponasi quasi dire singolare in questa nostra città" (Dok. 7, Abs. 2).

Zu Ferdinando Vincenzo Spinellis Person und Lebensgeschichte ist sehr wenig bekannt. Dem Schweigen der älteren und neueren Geschichtsschreibung nach zu urteilen, spielte er im politischen Geschehen Neapels keine Rolle. Anders verhielt sich dies auf gesellschaftlicher Ebene, auf der aufzuwarten er seit 1732 weder Mühe noch Kosten scheute. Für diese gesellschaftlichen Ambitionen sollte Vaccaro den angemessenen architektonischen Rahmen schaffen. Ferdinando Vincenzo Spinelli hatte unmittelbar vor Baubeginn — wie bereits erwähnt — die Immobilien seines Vaters geerbt.²⁶ Dessen wertvolle Bibliothek, einst von Neapel nach Tarsia (in den Norden Kalabriens) gebracht, sollte — ein Hauptanliegen des Principe — wieder in den städtischen Palazzo zurückgeführt werden. Dazu war es nötig, "d'ampliare le sue stanze per riporvi la gran libreria che tiene in Calabria", wie es in einem Brief aus Wien von Pietro Giannone, einem ehemaligen Hausnachbarn von Spinelli, an seinen Bruder Carlo in Neapel heißt. Bei Giannone fand Spinellis Vorhaben großen Beifall, er maß ihm hohe gesellschaftliche Bedeutung zu: "eroico pensiero, ed insieme utilissimo alla città e regno, d'aprir costà una magnifica biblioteca di libri elettissimi ... Tutti agevoleranno sì bella e generosa impresa, e ciascuno si recherà a sommo onore di contribuire qualunque benché minima parte, a sì degna opera".²⁷ Die Bibliothek, die im linken Seitenflügel des Hofes ihren Platz fand, wurde am 22. Juli 1747 eröffnet. Sie bildete eine wichtige Stätte der neapolitanischen Salonkultur des 18. Jahrhunderts (Abb. 11). Hier richtete Spinelli einen sich 14tägig einfindenden Literaturzirkel ein. Bibliothekar war Nicolò Giovo.²⁸ Eine Einrichtung von hohem Prestige war das in den Bibliotheksräumen untergebrachte *cabinet de physique*. Eine genaue, bislang nicht berücksichtigte Beschreibung der naturwissenschaftlichen Gerätesammlung, die bedeutender als die der Universität und des Jesuitenkollegs gewesen zu sein scheint²⁹, befindet sich in Placido Troylis *Istoria generale del Reame di Napoli* von 1752³⁰ (dem Todesjahr des Principe). Als Kurator berief Spinelli 1747 den Leipziger Universitätsdozenten Johannes Winkler, der kurz zuvor in den Salons von Rom durch Experimente mit einer Elektrisiermaschine große Aufmerksamkeit erregt hatte.³¹ Das Physiklaboratorium Spinellis empfing so illustre Gäste wie 1749 den Abbé Nollet, Direktor der Académie des Sciences de Paris.³² Der gesellschaftliche Rahmen, in den die "Galanten Experimental-Studien"³³ eingebettet waren, wird im Frontispiz zu Nollets *Essai sur l'électricité des corps* (Paris 1753) illustriert, wo der Abbé in vornehmer, staunender Runde ein physikalisches Experiment am lebenden Körper durchführt (Abb. 12).

Fügt man Einzelbeobachtungen zusammen, so wird deutlich, daß das Bildungsinteresse des Aristokraten Spinelli weniger einer persönlichen Neigung als seinem Streben nach Prestige und Repräsentation entsprang.³⁴ Im großen Stil wurden nicht nur naturwissenschaftliche



12 Frontispiz zu *Abbé Nollet, Essai sur l'électricité des corps*, 2. Aufl., Paris 1753.

Instrumente, sondern auch Pretiosen und Einrichtungsgegenstände gekauft.³⁵ Genausowenig maßvoll war der Principe in seinem Auftreten. Über letzteres informiert Giannone, dessen positive Einstellung zu Spinelli unversehens umschlug. In seinen Schreiben an den Bruder nach Neapel häufen sich Bemerkungen über das bornierte und zeremonielle Gehabe Spinellis, dessen er bald überdrüssig war, es nun lieber sähe, wenn der Principe "si vada a far i fatti suoi".³⁶

Ein jüngst identifiziertes Portrait von der Hand von Francesco Solimena (Abb. 13) zeigt, welch hoher gesellschaftlicher Anspruch Spinelli vor Augen stand. Bei dem Portrait (250 x 168 cm)³⁷ handelt es sich vermutlich um das im Salone der Bibliothek an exponierter Stelle oberhalb des Eingangs angebrachte Bildnis des Fürsten (Anhang A, Nr. 12). Es ist um 1740 zu datieren, kurz nachdem Karl von Bourbon (seit 1734 König von Neapel) dem Principe den Januariusorden verliehen hatte, dessen Ordensornat Spinelli auf dem Bild trägt.³⁸ Das Portrait lehnt sich eng an den Bildtypus des französischen Herrscherportraits an. Es ruft unmittelbar die berühmten Bildnisse des jungen Philipp V. von Spanien (1700) oder Ludwigs XIV. (1701) von Hyacinthe Rigaud in Erinnerung.³⁹ Karl von Bourbon, Sohn Philipps V. und seiner zweiten Frau Elisabetta Farnese, führte diese Portraitikonographie in seinen frühen neapolitanischen Bildnissen fort. Ein um 1738 datiertes Werk des Giovanni Maria delle Piane, genannt Il Molinareto, das sich heute im Depot des Prado befindet (Abb. 14), und ein 1739 entstandener Bildteppich von Domenico del Rosso in Capodimonte geben Karl von Bourbon in einer Pose wieder, die direkt Rigauds Bildnissen abgesehen ist. Abweichend sind in dem Gemälde und dem Teppich zwei Bildstaffagen: der barocke Tisch vor dem König, auf dem

die Krone auf dem Kissen liegt, und der hinter dem Monarchen einmal die Mantelschleppe und das andere Mal die Vorhangdraperie aufhebende Negerknabe.⁴⁰ Diese Elemente werden wie die königliche Pose in Solimenas Spinelli-Bildnis getreu zitiert. Auffällig ist, daß die auf das Polsterkissen gebettete Königskrone als Motiv in dem ganz gleichartig arrangierten Dreispitz in Spinellis Portrait erscheint. Die direkte Bezugnahme Solimenas auf die Repräsentationsbildnisse Karls von Bourbon sollte sowohl die Loyalität Spinellis gegenüber dem Herrscherhaus als auch seine eigenen hochangesetzten Ansprüche zum Ausdruck bringen. Gleichwohl arbeitete Solimena in der Auseinandersetzung mit dem Vorbild auch pointierte Kontraste heraus. So steht der vitalen, lässigen Erscheinung Karls von Bourbon die plumpe, opulente des Principe nur allzu offensichtlich entgegen, optisch akzentuiert durch das Zusammenrücken der Bildelemente und die Fokussierung des Bildausschnittes. Schließlich hat Solimena dem vor Wohlstand und Selbstgefälligkeit strotzenden Principe ein mageres, verängstigt blickendes Hündchen beigegeben, ein Gegensatz, der nicht ohne Spitze ist.

Wie Solimena im Portrait hatte Vaccaro fast ein Jahrzehnt früher mit dem Griff auf ein exklusives Zeichenrepertoire herrschaftliche Ambitionen und Ansprüche zur Schau zu stellen. Der Vergleichshorizont war dabei ein internationaler. Der Blick auf adaptierbare Modelle ging nach Wien, das von 1707 bis 1734 Hauptstadt des Vizekönigreiches Neapel war. Anthony Blunt hat auf Vorbilder im Oeuvre Lucas von Hildebrandts hingewiesen.⁴¹ Jüngst wurde erkannt, daß sich Affinitäten mit Hildebrandts Gartenpalais Mansfeld-Fondi (1697-1704) feststellen lassen (Abb. 15).⁴² Wesentliche Grundgedanken der Entwürfe stimmen überein. So erfolgt in beiden Fällen die Ausgrenzung des Ehrenhofes mit Hilfe niedriger, terrassierter Flügelbauten (bei Hildebrandt ist die Cour d'honneur jedoch nach vorn geöffnet, worin sich die Nähe zu französischen Barockschlössern zeigt). Zwar sind die nach vorn führenden Hofflügel in Wien dem Herrenhaus nicht unmittelbar angebunden, sondern über kurze, flache Terrassenbauten auseinandergerückt, doch ist damit eine dem Palazzo Spinelli di Tarsia ähnliche querrrechteckige Proportionierung des Hofes gegeben.⁴³ Den seitlichen Hofflügeln des Gartenpalastes Mansfeld-Fondi schließen sich leicht versetzte Kopfbauten an. Diesen Kopfbauten entsprechen am Palazzo Spinelli di Tarsia die zwei die Hofeinfahrt flankierenden Casino-Gebäude. Besonderes Interesse verdienen schließlich die geschwungenen geführten Auffahrten zum Ehrenhof, die ein ähnliches zentrales Architekturmotiv beider Anlagen darstellen. Das grundlegend andersartige architektonische Detail bei Vaccaros Palastprojekt macht jedoch deutlich, daß das Gartenpalais Hildebrandts nur im Hinblick auf den Bautypus interessierte.

Vaccaro kannte das Wiener Gartenpalais wahrscheinlich nicht aus eigener Anschauung. Ein Besuch in Wien oder anderer wichtiger Kunstzentren ist nicht bezeugt. So konnte er das Wiener Gartenpalais entweder aus einem Stich Salomon Kleiners von 1724 (der aber gegenüber Hildebrandts Entwurf Veränderungen aufweist) (Abb. 16) kennen oder durch Vermittlung des Malers Daniel Gran, der 1721 die Freskierung (zerstört) des Kuppelsaales im Gartenpalais ausführte und den Vaccaro sehr wahrscheinlich in der Werkstatt Francesco Solimenas, der Gran von 1719 bis 1721 angehörte, kennengelernt hat.⁴⁴

Zu berücksichtigen gilt, daß einige Jahre zuvor bereits Ferdinando Sanfelice, der zweite Hauptmeister des neapolitanischen Barocchetto, am Palazzo Serra di Cassano (ab 1719/20) (heute Sitz des Istituto Italiano per gli Studi Filosofici) die Cour d'honneur für den lokalen Palastbau als Thema entdeckt hatte (Abb. 17). Der jetzt bestehende oktagonale Hof des Palazzo Serra di Cassano stammt zwar von Giuseppe Astarita, einem Vaccaro-Schüler, doch scheint das Grundkonzept Planungen Sanfelices zu entspringen, die durch den Vitenschreiber Bernardo De Dominici überliefert sind und dem mit Sanfelice eng befreundeten Vaccaro zweifellos bekannt waren.⁴⁵ Der wenig beachtete 'kleine' Hof dieses Adelspalais liegt an der Rückfront des Baues, verfügt aber über eine eigene Zufahrt von der tiefer gelegenen Via



13 Francesco Solimena, Portrait des Principe Ferdinando Vincenzo Spinelli (ca. 1740). Neapel, Museo di Capodimonte.



14 Giovanni Maria delle Piane (Il Molinareto), Jugendportrait Karls von Bourbon (ca. 1738). Madrid, Prado.

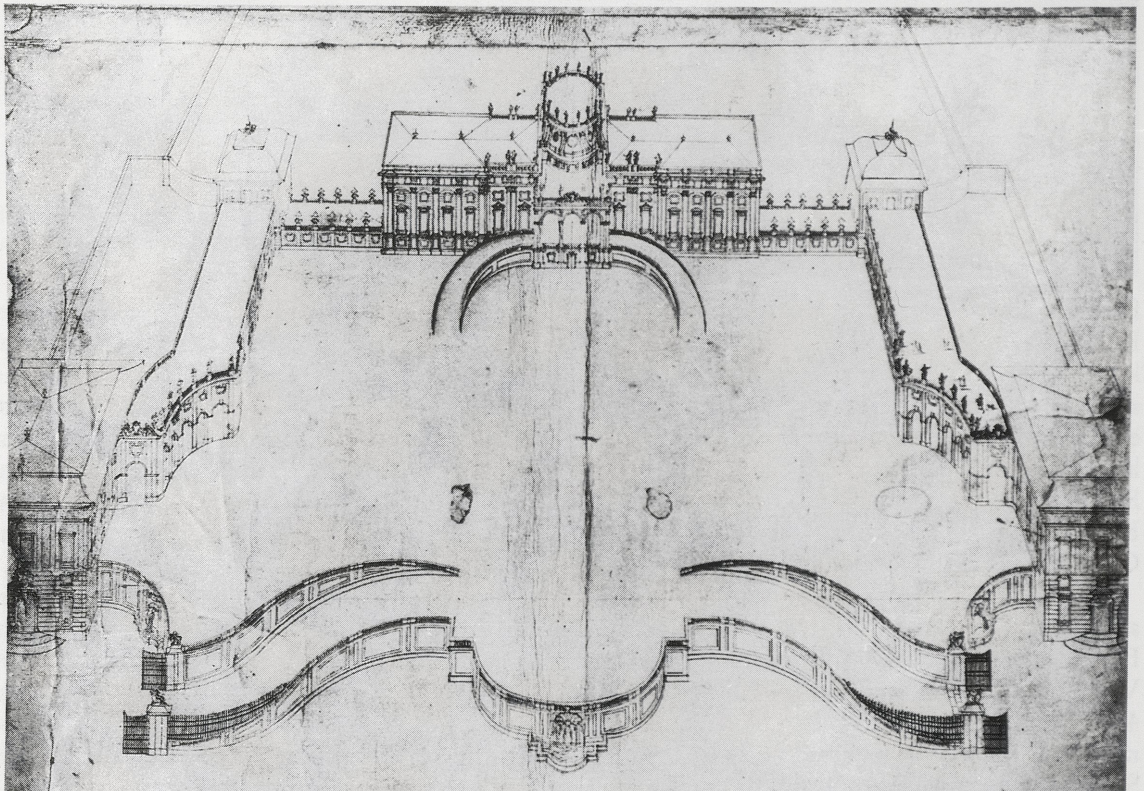
Egiziaca aus. Die exponierte Lage auf dem Pizzofalcone und die dem Meer zugewandte Rückseite gaben die Gelegenheit, die Hofarchitektur gleichzeitig als Aussichtsterrasse zu konzipieren. Der schöne Rundblick wurde durch spätere Anbauten verstellt. Derartige Aussichtsterrassen erfreuten sich in der Folgezeit besonders in den 'Ville vesuviane', die sich entlang der 'Via Regia' nach Kalabrien nahe der Küste hinzogen, großer Beliebtheit.⁴⁶ Das kombinierte Motiv von Ehrenhof und Aussichtsterrasse scheint in Neapel erstmals bei den Palazzi Serra di Cassano und Spinelli di Tarsia Anwendung gefunden zu haben. In seinem Kupferstich des Palazzo Spinelli beschreibt Vaccaro den Rundblick vom Vesuv bis zum Castel Sant'Elmo (s. Anhang B, Vedutentext, linke Kolonne).

Auch mit Fischer von Erlachs zweitem Projekt von Schönbrunn lassen sich Vergleiche anstellen (Abb. 18).⁴⁷ Hier ist der Ehrenhof an der Vorderseite mit erdgeschossigen Flügeltrakten wie bei französischen Hôtels geschlossen.⁴⁸ Ein Detail drängt schließlich zu der Vermutung, daß Vaccaro dieses 1721 in Fischer von Erlachs *Historischer Architektur*⁴⁹ (Buch 4, Tafel 3) veröffentlichte Projekt kannte und für seine Konzeption nutzte: das allseits geöffnete Belvedere oberhalb der Mittelachse des Corps de logis. Anbringung und Form (eine Serliana) sind weitgehend identisch.⁵⁰ In Neapel ist die Dachzier um zwei Achsen verkürzt. Vielleicht entsprang die Idee, die Cour d'honneur mit zwei Springfontänen zu möblieren, ebenfalls Fischers Entwurf.

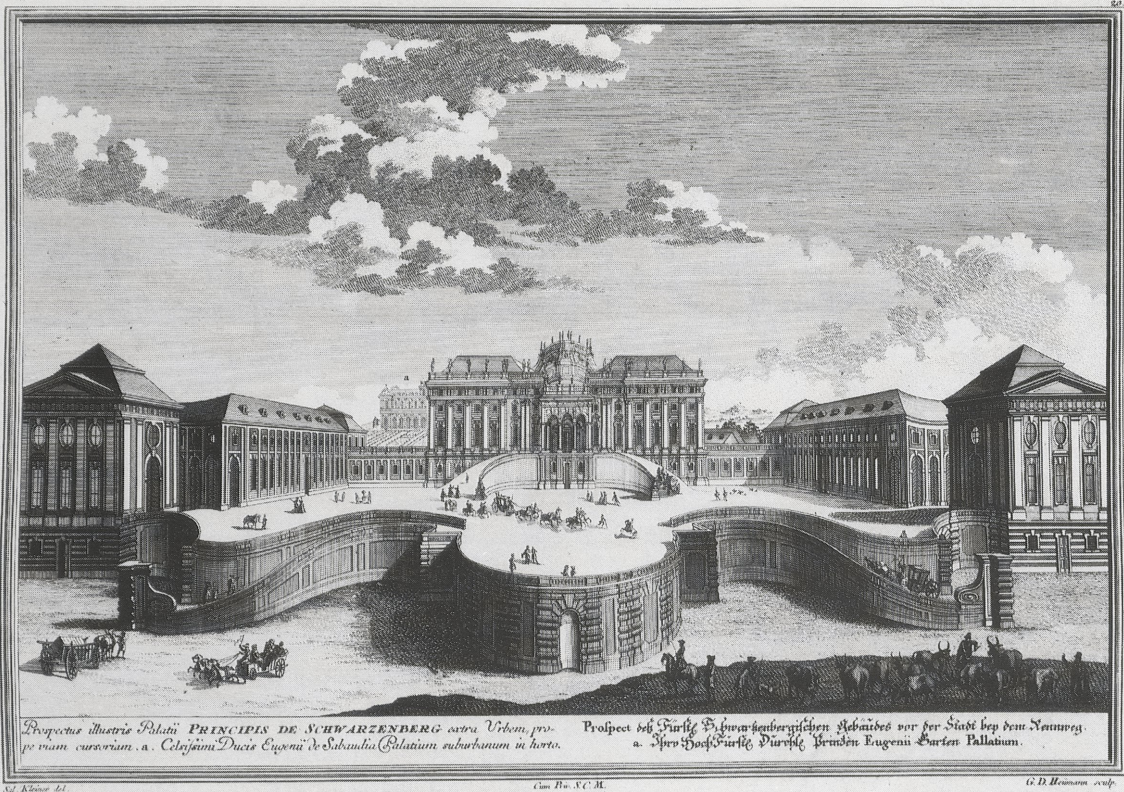
Auf welche Vorbilder das Statuenprogramm der Fassade in Vaccaros Entwurf des Palazzo Spinelli di Tarsia zurückgeht, ist eine schwierig zu klärende Frage. Eine Parallele besteht zu Fischers Bildprogramm in Schönbrunn. In Schönbrunn bedienten sich die Konzeptoren für die Verherrlichung Josephs I. einer Sonnen- und Herkulessymbolik. Aus der erwähnten Dacharchitektur reitet der Kaiser als Helios hervor. Sonnensymbole sind nach einem allgemeinen Topos auch die den Eingang flankierenden Obeliskens⁵¹, denen Herkulesfiguren zugeordnet sind, darunter besonders die Gruppen *Herkules tötet die Lernäische Hydra* und *Herkules mit dem gebändigten Cerberus*.⁵²

Beim Palazzo Spinelli di Tarsia wird das mit Zierobeliskens geschmückte Belvedere von einer Chronos- bzw. Saturn-Figur bekrönt.⁵³ Nach Vergils vierter Ekloge regierten Saturn und mit ihm der Sonnengott Apoll das Goldene Zeitalter, beider Konjunktion ist seit Ludwig XIV. und Versailles für die Bildprogramme barocker Schlösser geläufig.⁵⁴ Der Chronos-Saturn-Figur sind auf der Mauerkrone die beiden für Schönbrunn zitierten Herkulesgruppen zugeordnet. Während unter dem Rundbogen der Serliana sich eine mechanische Uhr befindet, stehen auf den Flanken je eine Sonnenuhr, die wie die Bezeichnung des Belvedere als "osservatorio astronomico" (Q) auf die naturwissenschaftliche Gerätesammlung und auf das Wissenschaftsinteresse des Bauherrn hinweisen.

Während das Bauprogramm unleugbar auf Vorbilder in Wien rekurriert, scheint das Statuenprogramm trotz seiner Parallelen zur Herrscherikonographie der Habsburger einen mehr unverbindlichen, rein enkomiaistischen Zug zu besitzen. Offen bleibt die Frage, ob die Publikation des Kupferstiches in der geplanten Auflagenhöhe von 2000 Exemplaren nicht verwirk-



15 Lucas von Hildebrandt, Entwurfszeichnung für das Gartenpalais Mansfeld-Fondi in Wien. Wien, Albertina.



16 Wien, Gartenpalais Mansfeld-Fondi. Kupferstich aus: Salomon Kleiner/Johann Andreas Pfeffel, *Vera et accurata delineatio*, Augsburg 1725, Bd. II, Taf. 20.

licht wurde, weil Spinelli 1737 befürchtete, daß die Verbreitung des Blattes als inzwischen inopportunes, politisches Bekenntnis verstanden werden konnte. Auszuschließen ist es jedenfalls nicht.

Der Blick nach Österreich sollte nicht übersehen lassen, daß die Konzeption der Palastanlage auch italienische Elemente aufweist. Die Disposition von Garten und Rampe vor dem Wohnhaus geht auf Modelle des Villenbaus in Italien zurück. Ein kurz vor dem Palazzo Spinelli di Tarsia datiertes Neubauprojekt der mediceischen Villa di Lappoggi bei Florenz, entworfen von Antonio Ferri und ausgeführt in den Jahren 1698 bis 1708, das in dem Stichwerk von Giuseppe Zocchi *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana* von 1744 überliefert ist, zeigt eine vor dem Wohngebäude situierte Doppeltreppenrampe, die zwischen dem Villenvorplatz und der Gartenanlage vermittelt (Abb. 19).⁵⁵ Die Rampenarchitektur Vaccaros diente hingegen — wie bei Hildebrandt — als Karossenauffahrt von der Straße in die Cour d'honneur. Bei Hildebrandts Gartenpalais Mansfeld-Fondi liegt der Garten hinter dem Wohngebäude⁵⁶, die Gartenparterre des Palazzo Spinelli di Tarsia folgen mit ihrer Placierung vor dem Hauptgebäude dem Usus in Lappoggi. Neben der Detaillierung in der Formensprache des Barocchetto ist es die Verschränkung von Elementen des österreichischen 'Residenzbaus' und der italienischen Villenarchitektur, die Vaccaros Komposition soviel eigene Prägung verleiht. Architekturkundige Neapolitaner werden sich bei der Betrachtung des Palazzo Spinelli di Tarsia hinsichtlich Weiträumigkeit und Form an Wiens Palastbauten erinnert gefühlt haben, während österreichische Besucher vermutlich nicht viel anders als



17 Ferdinando Sanfelice und Giuseppe Astarita, Ehrenhof des Palazzo Serra di Cassano, Neapel (ab 1719).

Lucas von Hildebrandt geurteilt haben werden, der zu einem Entwurf des Neapolitaners Filippo Marinelli für das Gartenpalais Harrach in Wien abschlägig äußerte, er glaube nicht, „das jener Gusto hier Approbation finthen werden“.⁵⁷

Werkanalyse

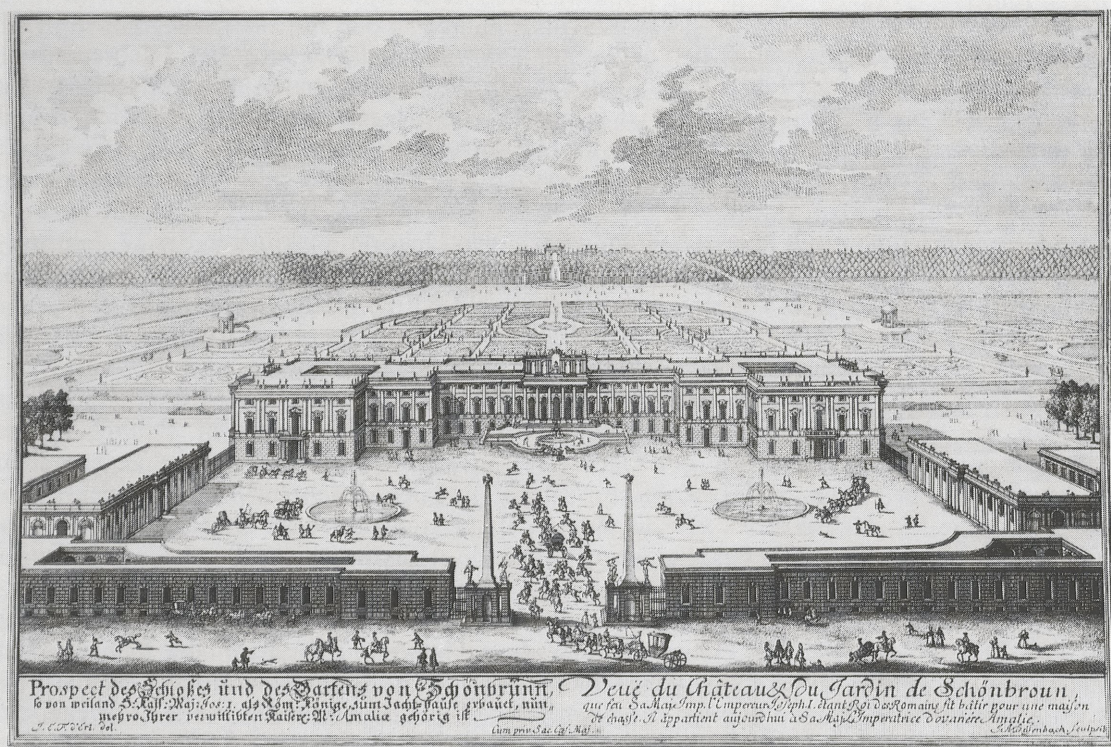
Die neue, wuchtige Palastfront überzog Vaccaro mit einem feinmaschigen Stützenverband aus Pilastern und Lisenen. Die 15 Achsen der Fassade werden in kaum auffällige Gruppen von 2-4-3-4-2 Wandeinheiten gegliedert (Abb. 20). Die drei zentralen Travéen, hervorgehoben durch ihre Breite und ein verkröpftes Pilastersystem (toskanische Ordnung), bezeichnen mit den symmetrisch eingefügten Rundbogenportalen den Eingangsbereich des Palazzo. Der Achsenrhythmus des Mittelcorps wird im Serliana-Motiv des aufsitzenden, leicht zurückgesetzten Belvedere weitergeführt. Damit erhält das Belvedere, besonders in der Fernsicht, die Rolle einer Dachbekrönung. In der Nahaussicht hingegen fassen die zu winzigen Voluten reduzierten Giebelschrägen das Mittelcorps zusammen. Man begreift den spielerischen Zug dieser Gestaltungsweise. Die Flanken der Fassade sind zweiachsig und ebenfalls durch verkröpfte Strukturglieder und Sprenggiebel ausgeschieden, hierarchisch aber dem Mittelcorps untergeordnet. Die Wandstücke zwischen den beiden Fensterachsen füllen ornament- und wappenzeigende Stuckfelder. Von den Fenstertüren des ersten Obergeschosses aus ist die Terrasse betretbar.

Die Viererachsen zwischen Mittelcorps und Flanken zeigen eine merklich engere Abfolge, so daß im Ganzen des horizontalen Kontinuums ein Wechsel von gedehnten und gestauten Wandabschnitten entsteht. Die Wandgestaltung deutet dabei den Typus einer in Mittel- und

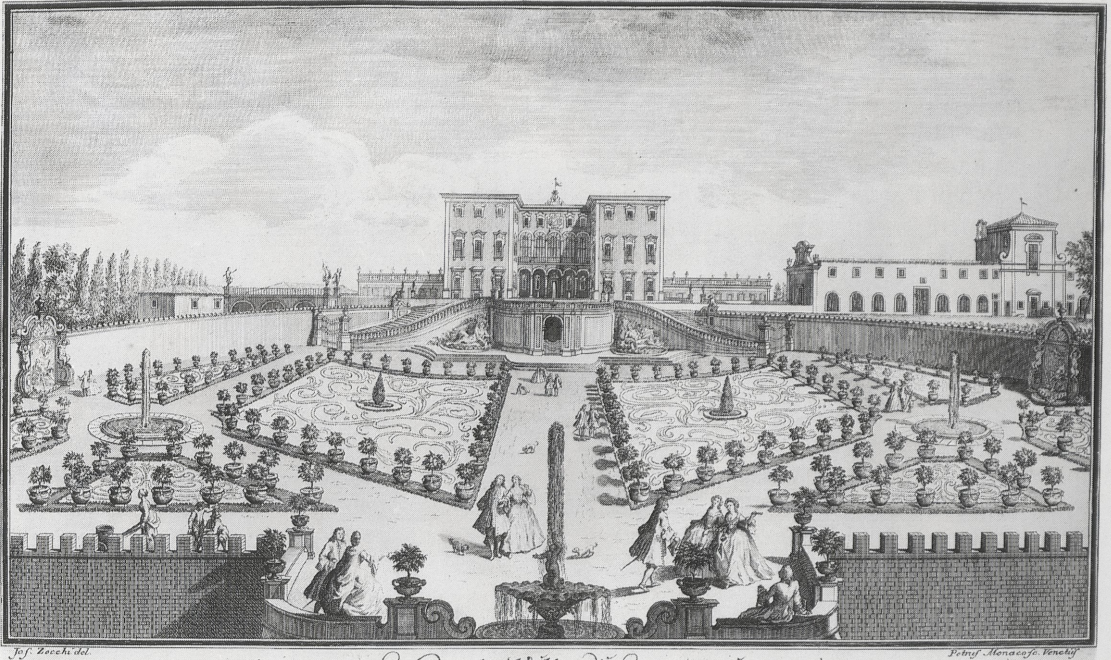
Seitenrisaliten gestalteten Fassade an, deren eigentümlicher Reiz — im Unterschied zu den eintönigen Bildungen des ausgehenden Hochbarock, wie dem Palazzo Maddaloni am Spirito Santo⁵⁸, — in der leicht unruhigen Spannung der Fassadenteile zueinander liegt. Diesem Eindruck wirkt die Folge gleicher 'französischer' Fenster entgegen, die die einzelnen Fassadenteile wieder einheitlich zusammenbindet.

Neapolitanischer Gestaltungsweise entspricht die Unbekümmertheit im Umgang mit den vitruvianischen Regeln. So weisen die beiden vierachsigen Zwischentrakte im Erd- und ersten Obergeschoß Lisenen kombiniert mit rahmenden Rücklagen und im zweiten Obergeschoß zu Rahmentheilen umgedeutete Wandvorlagen auf, die zusammen mit den horizontalen Stuckleisten die einzelnen Wandfelder umziehen. Gemessen an der Logik der klassischen Superposition haben wir es hier mit einer Art Antiklimax zu tun. Das zweite Obergeschoß, das die berühmte Bildergalerie des Principe beherbergte (Anhang A, Nr. 2), ist das Piano Nobile des Gebäudes. Nun wird dies nicht mit der Wahl einer hochwertigen Säulenordnung, sondern durch dekorative Elemente angezeigt, zu denen das Stützengerüst umgeformt wird. Die Fenster des ersten und zweiten Obergeschosses sind in ihrer Grundform identisch: geoghrter Rahmen, Stichbogen, onduliertes Gesims und Balkönchen (die als einziges Element bei der klassizistischen Fassadenumgestaltung erhalten geblieben sind). Allein die Gesimsbegrünungen der Fenster im Piano Nobile sind aufwendiger: Sie zeigen ovale Bildfelder⁵⁹ und weisen neben dem heraldischen Schmuck der Flanken andeutungsweise auf den höheren Rang des Stockwerkes hin.⁶⁰

Die geschmeidige Linienführung der über konvex-konkavem Grundriß ausbuchtenden Hofeinfahrt, der weichlinige Übergang von Seiten- zu Frontflügel sowie die beiden Spring-



18 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zweites Projekt für Schloß Schönbrunn bei Wien, aus: *Fischer von Erlach, Historische Architektur*, Wien 1721, Buch IV, Taf. 3.



19 Pietro Monaco nach Giuseppe Zocchi, Villa Medici in Lappeggi bei Florenz, aus: *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana*, Florenz 1744.

brunnen und der Büstenschmuck der Balustrade⁶¹ vervollständigten einst den leichten atmosphärischen Charakter des Platzes, der heute durch die abgestellten Autos und verrosteten Straßenlaternen eigentümlich verkehrt ist (Abb. 4). Die mageren, mehrfach gestaffelten und sehr zaghaft verkröpften Stuckpilaster der Hofarchitektur, die in einigen Abschnitten intakt geblieben sind, deuten an, daß die im Kupferstich dicht erscheinende Akkumulation von Dekorationselementen am Bau durch die zarte, fast hauchdünne Ausführung recht zurückhaltend gewirkt haben muß. Hierin liegt eine neue, den Dekorationskünsten des 17. Jahrhunderts fremde Eleganz, denkt man an die prallen und kraftvollen Formen von Cosimo Fanzago, aus dessen Motivschatz sich Vaccaro reichlich bediente.⁶² Eine offene Frage bleibt, ob — wie heute — ein Verputz Ordnungs- und Wandteile integrierte oder ob Vaccaro den farbigen Kontrast zwischen Stuck und Wandgrund suchte, wie der Stich es suggeriert.⁶³

Die Casino-Bauten (Abb. 21) waren — und sind es heute noch — selbständige Wohneinheiten, die über eigene seitliche Eingänge von der Straße her verfügen. Baulich ist die Selbständigkeit durch die Stufung der Dachterrassen kenntlich gemacht. Laut Textangaben (G) besaß jede Etage eine größere Zahl von Zimmern, Sälen, Küchen, Vorratsräumen sowie Dienstzimmern für das Personal. Ob die Bauten als Gästehäuser oder als Mietappartements dienten, ist nicht bekannt. Die beiden Casino-Gebäude reflektieren im Kleinen den Grundriß der Flügelbauten und rahmen die Drei-Bogen-Gruppe der Hofeinfahrt. Der entkernte mittlere Teil dient als Lichthof, der sowohl in die Gesellschaftsräume als auch in die Bibliothek und den Marstall ausreichend Helligkeit ließ. Zum Garten hin besitzen die Gebäude ein fensterloses, in Felder aufgeteiltes, geböschtes Sockelgeschoß. Darüber folgen zwei unterschiedlich hohe Wohnetagen, wovon die obere in der breiteren Mitteltravée eine offene, die gesamte Raumtiefe einnehmende Loggia zeigt. Diese 'Locharchitektur' bietet großzügige Durchblicke.⁶⁴ Die Perforierung vermindert Baumasse und suggeriert Luftigkeit, die mit dem Leichten der Dekoration einhergeht.

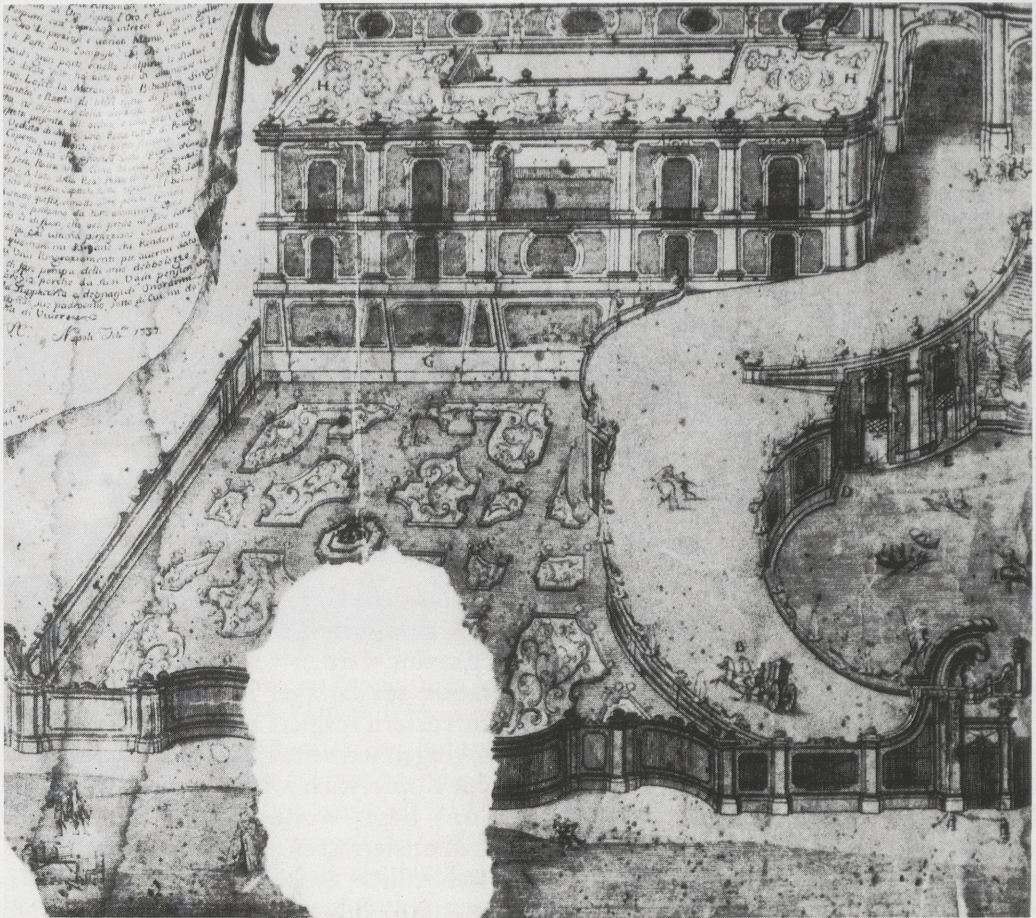


20 Domenico Antonio Vaccaro, Ausschnitt aus Abb. 2. Fassade des Wohngebäudes.

Trotz visueller Ausgrenzung der beiden Bauten aus dem Gefüge der Hofarchitektur fehlt es nicht am Versuch einer Anbindung. Schon die Übernahme der dreiflügeligen Grundrißform macht dies deutlich. Hofarchitektur und Palazzini werden vor allem durch eine zwar nicht identische, aber doch ähnliche Bodendekoration aus farbiger Majolika verknüpft, und die Zone des Oberlichts mit den liegenden Achteckfenstern reagiert auf die Achsengliederung der Palazzini-Fronten. Gleichwohl bestehen auch Ungereimtheiten, die diese Bezüge wieder aufheben. Nur aus der Vogelperspektive, wie sie der Kupferstich zeigt, wird deutlich, daß der Lichthof nicht genau im Zentrum der Pavillons liegt, wodurch die Gliederung der Obergadenzone mit der Flächenaufteilung der Pavillonsterrassen in keinem geordneten Zusammenhang steht. Ein achsialer Knick besteht schließlich zwischen Pavillons und davorliegenden Gärten. Die Hauptachsen der Gartenparterre führen auf die Mitte der Sockelgeschosse, nicht aber auf die Hauptachsen der Casino-Gebäude, da sich diese einander nicht entsprechen. Im Ganzen gesehen unterstreichen diese kunstvoll gesuchten 'Unstimmigkeiten', die gleichzeitig eine geschickte Problemlösung der vorgefundenen baulichen Unregelmäßigkeiten darstellen, den unakademischen Ton des Entwurfs.

Die großdimensionierte zweiarmige Rampenanlage und die seitlichen Rabattenparterre des in der Talsohle liegenden Terrains weichen schließlich hinsichtlich Form und Anordnung von klassischen Bildungen vollständig ab. Die konstituierenden Elemente dieser gebauten Welt entstammen vorwiegend dem Dekorations- und Ornamentrepertoire. Am auffälligsten zeigt das der Grundriß der Rampenauffahrt, wo Ornamentformen unter bewußter Mißachtung konventioneller Regeln architektonisiert werden. Der Grundriß eines Rampenarmes wird von zwei entgegengesetzt geschwungenen C-Bögen gebildet, deren Nahtstellen durch eine seitlich rundgeführte Ausweitung verschleiert werden.⁶⁵ Eine diskontinuierliche Umrisslinie definiert das Erscheinungsbild. Bewegung bricht in Gegenbewegung um, weicher Schwung und abrupter Bruch bilden Kontraste. Dieser kapriziösen Zwanglosigkeit entspricht der Balustradenschmuck: Büsten, wasserspeiende Delphine und Fontänen. Das Element Wasser spielt dabei eine wichtige stimmungsbildende Rolle. Sein heiteres Geplätscher ist dem Unernst der architektonischen Form äquivalent.

Der ornamentalen Gestaltungsweise der Rampe folgen die anderen Bestandteile des Gartenterrains. So gehorcht die vordere Mauereinfassung dem gleichen konvex-konkaven



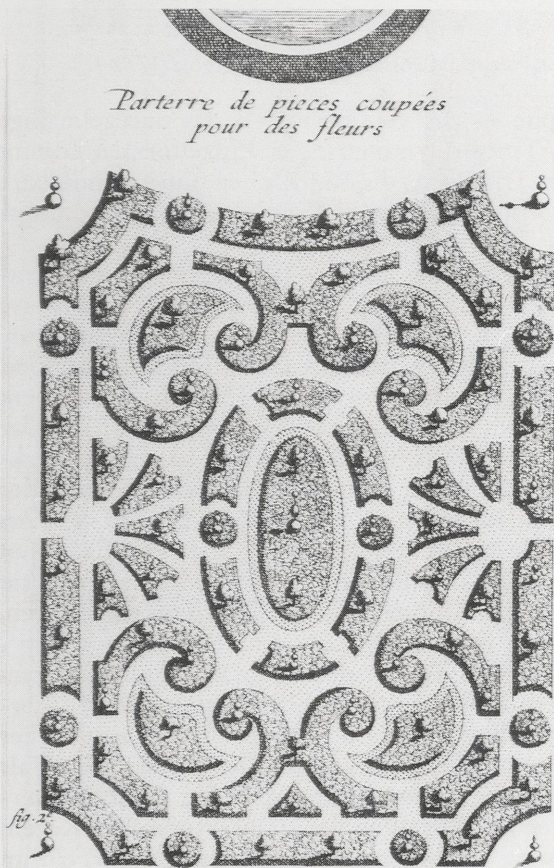
21 Domenico Antonio Vaccaro, Ausschnitt aus Abb. 2. Gartenparterre und Casino-Gebäude.

Linienfluß. Bruchige Übergänge bestimmen auch hier den Charakter der Ondulation. Somit ist zwischen den Bestandteilen des Gartenensembles ein Zusammenhang geschaffen. Wer hier Vaccaros unorthodoxen Kompositionsprinzipien beschreibend nachzuspüren versucht, wird erkennen, daß herkömmliche Architekturtermini und Beschreibungsmodi wenig greifen. Zwar bilden Pilaster, Gebälk und Giebel konstituierende Elemente, etwa der unteren Toreinfahrt⁶⁶, doch sind sie nicht mehr so sehr Bestandteile eines tektonischen als viel mehr eines Ornament- und Dekorationssystemes. Gartentor und insbesondere vordere Mauereinfassung weisen über ihre funktionale Aufgabe hinaus und avancieren zu Schmuckformen. Der qualitative Unterschied zu reinen Dekorgebilden, wie den Gartenparterres, ist nur noch gering. Architektur und Dekoration werden einander angenähert, ja sie werden unlösbar Eins. Die Gestaltung des Gartenareals läßt sich, pointiert gesagt, als gebaute Dekoration verstehen.

Neuartig für Neapel sind die Parterrebildungen der Gärten. Die beiden als *jardins séparés* konzipierten Gartenstücke waren durch Bogengänge (D) unter der Rampe zugänglich. Die italienische Gartenforschung ist über diese raren Bildungen bislang hinweggegangen.⁶⁷ Dies ist umso unverständlicher, da sich weder für Neapel und noch weniger für das festländische Süditalien vergleichbares Anschauungsmaterial zitieren läßt.⁶⁸

In den Zentren der gestalteten Gartengrundstücke, gleichzeitig Kreuzungspunkte der Hauptachsen, steht jeweils ein Fontänen-Bassin. Form und Größe üben Zurückhaltung, so daß die Beetgestaltung ganz zur Geltung kommt. Nach der Klassifikation des französischen Gartenbautheoretikers Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) (*La Théorie et la Pratique du Jardinage etc.*, 1. Auflage 1709) lassen sich Vaccaros Gartenanlagen als *parterres de pièces coupées* verstehen (Abb. 22).⁶⁹ Detail und Gesamtkonzeption unterliegen jedoch sehr eigenwilligen Vorstellungen, die nicht französischem Geschmack entsprachen. Das französische *parterre de pièces coupées* war vornehmlich ein Blumenparterre, das in der Regel kleinere, sekundäre Gartenflächen zierte. Beim Palazzo Spinelli di Tarsia hingegen werden die beiden Stückbeete (*parterres*) zu Hauptparterren erhoben und die Beetstücke (*pièces coupées*) in Broderie-Rabatten verwandelt. Den Textangaben zufolge (F) diente eine Mischbepflanzung aus Buchs und Blumen als Beetfüllung. Zitronen- und Orangenbäumchen (*"scelte agrumi"*, F) akzentuierten die Gelenkstellen der Rabatten-Einfassung.

Auffallend ist weiterhin, daß das proportionale Verhältnis zwischen Wegbreite und Beetgröße ein anderes ist als bei dem französischen Modell d'Argenvilles. Bei letzterem überwiegen die Grünflächen gegenüber dem Wegesystem. Vaccaro dagegen reduziert die Rabattengröße zugunsten einer großzügigeren Begehrbarkeit des Gartens. Haupt- und Nebenwege erhalten dabei annähernd gleiche Wertigkeit. Die Einzelbeete sind in jeweils fünf Gruppen zusammengefaßt, wobei vier identische — aus drei Rabatten bestehende — Gruppen das



22 Parterre de pièces coupées pour des fleurs, aus: Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, 3. Aufl., Den Haag 1739, Taf. 6.



23 D. A. Vaccaro, Großer Kreuzgang von S. Chiara, Neapel. Majolikaverkachelte Pergola (1739-42).

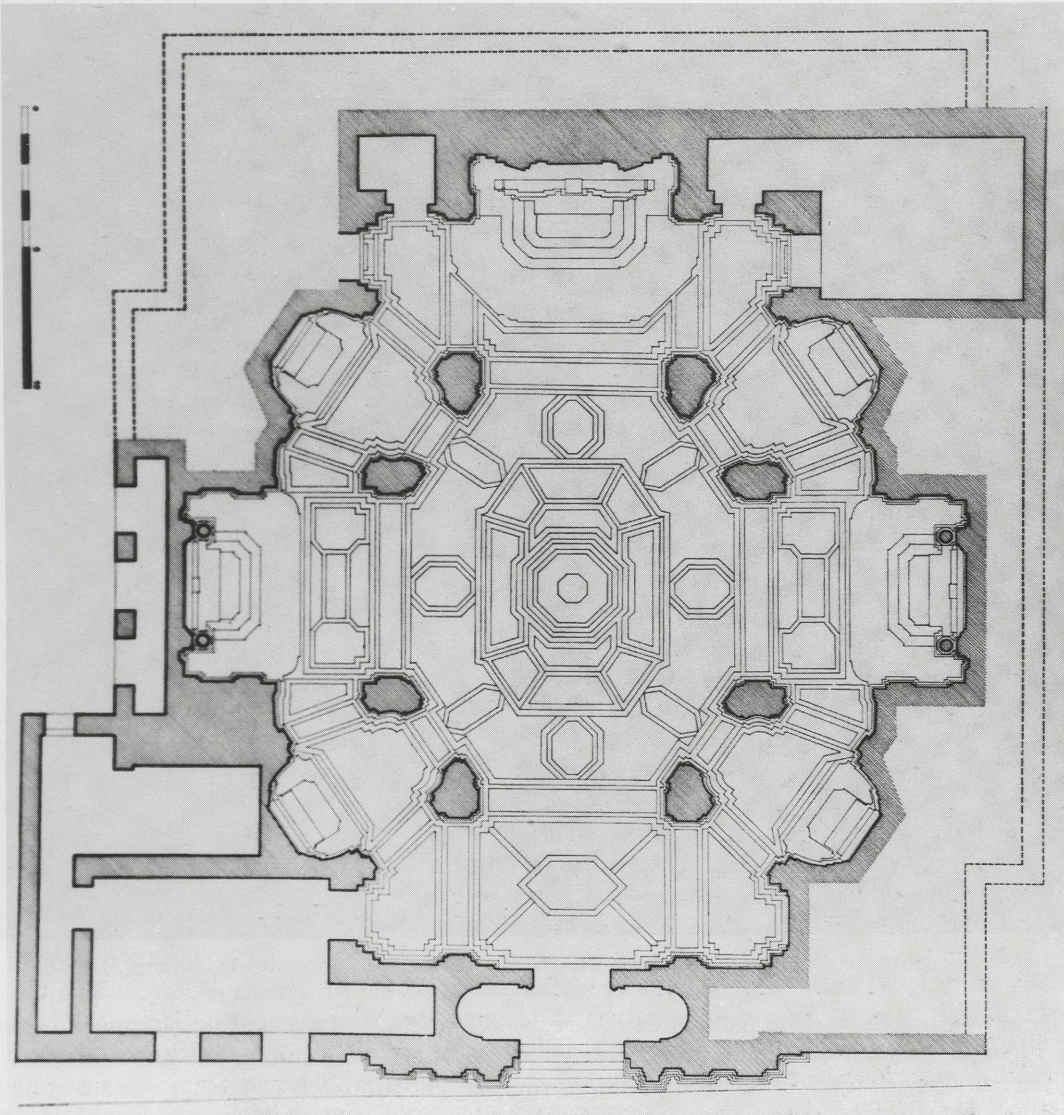
Fontänebassin umgeben und eine fünfte Gruppe — aus vier Beeten — das unregelmäßige Feld zwischen Rampe und Gartenmauer ziert. Trotz Asymmetrie der Einzelformen kommt es zu einer symmetrischen Ordnung im Ganzen. Die Beete, die Restflächen ohne definierbare geometrische Form sind, geben vielleicht am schönsten Vaccaros eigenwillige Gestaltungsweise zu erkennen.

Die Bodengestaltung der Parterre, der Palazzini-Dächer und der Hofterrasse ist aufeinander abgestimmt. Die Majolika-Dekoration der Palazzini, die Vaccaro bezeichnenderweise "giardini" (H) nennt, zeigt Imitationen von Buchs und Blumen. Bei genauem Hinsehen erkennt man den Beettypus der *parterres de pièces coupées* wieder. Auf den Hofterrassen sind dagegen in freier Kombination Ornament, Putten, Blumen, Festons und Früchte (P) zu einem Dekorationssystem in der Art der Grotteske zusammengefügt. Laut Vedutentext (P) ist der zentrale Brunnen über der Hofeinfahrt von einem Majolika-Parterre umgeben, in dem wirklicher Buchs und wirkliche Blumen wachsen.⁷⁰ Tatsächlich wecken die locker aneinander geknüpften Einzelkompartimente auch hier Assoziationen an ein Parterre-Schema wie bei geometrischen Gärten. Dieser feinteilige, vielfarbige Fliesenteppich ist die erste großflächig an Außenarchitektur angebrachte Majolika-Dekoration, die für Neapel und Süditalien bekannt ist. Vergleichbares läßt sich nur aus der gleichzeitigen portugiesischen Architektur zitieren, sieht man von der wesentlich älteren Tradition in islamischen Ländern ab.⁷¹

In der Terrassenkachelung des Palazzo Spinelli di Tarsia sucht Vaccaro ähnlich wie im großen Kreuzgang von S. Chiara (Abb. 23), dem Höhepunkt der Fliesenkunst des 18. Jahrhunderts in Neapel, ein "illusionistisches Quiproquo" (Christof Thoenes)⁷² von natürlicher und in Majolika nachgeahmter Vegetation. Vaccaros Bezeichnungen der Fliesenböden als "giardini" und "parterre" weisen auf dieses bewußte Verwechslungsspiel hin. Majolika versteht sich hier als Surrogat von Natur. Wie in der Überformung der architektonischen Regeln durch die Eigengesetzlichkeit des Ornaments wird auch hier der Grundsatz spürbar, ein im Ganzen künstliches Ambiente zu schaffen.

Die konzeptionelle Einheit der Künste bei Domenico Antonio Vaccaro

Bei der Erforschung der Architektur, Bildhauerei und Malerei von Domenico Antonio Vaccaro kehrt sich die Spezialisierung unseres Faches gegen sich selbst, da sie über seine künstlerische Universalität hinwegzugehen droht. Die bisherigen Einzeluntersuchungen zu Vaccaros Baukunst, Plastik und Malerei beleuchten Teilaspekte, nicht das Wesen seiner Kunst.⁷³ Die Einzelkünste in Vaccaros Ensemblewerken sind Teile eines übergeordneten Gestalt- und Sinnzusammenhangs. Sie stehen unlösbar im Kontext eines Ganzen. Vaccaros SS. Concezione a Montecalvario (1718-25), der Palazzo Spinelli di Tarsia (ab 1732) und der Majolika-Garten von S. Chiara (1739-42) sind Gesamtkunstwerke par excellence.



24 Domenico Antonio Vaccaro, Grundriß der SS. Concezione a Montecalvario, Neapel.



25 Domenico Antonio Vaccaro, Innenraum der SS. Concezione a Montecalvario, Neapel (1718-25).

Es gilt zu fragen, welche Kunstmittel Vaccaro gebraucht, um solche Einheit zu gewinnen. Die Eigentümlichkeiten seiner Kunst treten vielleicht im sakralen Innenraum am deutlichsten in Erscheinung, da gerade hier offenkundig die barocke Illusionswelt einer neuen, sublim inszenierten, allumfassenden Theatralik weicht. Im folgenden soll sich eine nähere Betrachtung mit diesem Phänomen, beginnend mit der SS. Concezione a Montecalvario, befassen.



26 Domenico Antonio Vaccaro, Kuppelzwickel mit Stuckengeln. Neapel, SS. Concezione a Montecalvario (1723).

Die Frauenkollegskirche ist ein Neubau der Jahre zwischen 1718 und 1725, für die Vaccaro auch die gesamte Innenausstattung entwarf.⁷⁴ Traditionell begründet war die Wahl des Oktogonzentralbaus, der von einem griechischen Kreuz durchdrungen wird (Abb. 24).⁷⁵ Mit wenigen, aber einschneidenden Kunstgriffen modifizierte Vaccaro dieses im frühen 18. Jahrhundert antiquierte Raumschema. Die entscheidende Veränderung ist die kaum merkliche Längung des quadratischen Vierungsraumes zum oblongen Zentrum. Die Dehnung des



27 Antonio Baldi nach Domenico Antonio Vaccaro, Frontispiz zu Giambattista Vico, *De' Principj di una Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 2. Aufl., Neapel 1730.

achteckigen Hauptraumes erfolgt um ein Modul, so daß sich ein Verhältnis von Länge zu Breite von 7 : 6 ergibt. Diese Raumstreckung ist optisch erfahrbar, aber durch das Fehlen visuell faßbarer Größen (z.B. der Verbreiterung der Querarme) vom Beobachter im Raum nicht nachzuvollziehen.⁷⁶ Ohne einen Grundrißplan bleiben die Längung und die daraus resultierenden Winkelverschiebungen nicht erkennbar, da sie zu minimal sind. Alle Bestrebungen der Raumgestaltung gehen dahin, die vorhandene Streckung unsichtbar zu halten, so daß das Bild eines reinen Zentralraumes erhalten bleibt. Es kommt zu einer Diskrepanz zwischen den tatsächlichen Gegebenheiten im Raum und dem Erscheinungsbild der Architektur. Diese unauflöslche Spannung versagt dem Betrachter die logische Begreifbarkeit des Raumes.

Im Aufriß ist der figürliche Stuck für die Aufhebung tektonischer Grundprinzipien verantwortlich (Abb. 25). Eine Schlüsselrolle spielen die Stuckengel der Kuppelzwickel, die in der einen Hand marianische Symbole halten, mit der anderen die teigartig aufgerollten Profilbänder der Kuppelpendentifs auf ihren Schultern umgreifen (Abb. 26). Damit treten sie an tragender Stelle in das Architektursystem des Baues ein und lösen es auf. Sie übernehmen pseudo-tektonische Funktion, negieren die Last des Gewölbes, die ihnen keinerlei Anstrengung abverlangt, und veranschaulichen damit, daß Naturgesetze in ihrer Umgebung keinen Bestand mehr haben. Die Engel bezeichnen die Konkretion des Überirdischen in diesem Raum. Die Auflösung der Architekturordnung, die auf den Kategorien von Lasten und Tragen beruht und ein Abbild der irdischen Ordnung ist, bedeutet folglich die Auflösung der Realität. Dringen Engel in unsere Welt ein, meint das den Einbruch des Überirdischen und Irrationalen in die Wirklichkeit. Das ist eine altbekannte Topik des Barock. Mit der

Irrationalisierung der Architektur geht bei Vaccaro ihre Emotionalisierung Hand in Hand. Die Engel spiegeln Gemütszustände des unbeschwert Leichten und leise Verzückten wieder. In ihrer Aura erhält alles den Charakter des Schwerelosen.

Grundzüge der geschilderten Ideen Vaccaros stehen einer gleichzeitigen Denktradition recht nahe. Man würde sich mit einem Hinweis begnügen, gäbe es nicht das enge Verhältnis zwischen Domenico Antonio Vaccaro und dem Philosophen und Historiographen Giambattista Vico (1668-1744), das dazu anregt, eine weitergehende Betrachtung zu versuchen.⁷⁷ Einige hier interessierende Kerngedanken Vicos sind in seinem *Liber metaphysicus* von 1710 und in seiner *Risposta* von 1711 formuliert. Dort stellt er die Metaphysik als eine 'Phänomenologie des Geistes' vor, in deren Mittelpunkt die Suche nach dem absoluten und ewigen Wahren steht.⁷⁸ Er entwirft in diesem Rahmen die Existenz eines unpersönlichen Gottes im Sinne eines abstrahierten Prinzips: "Über alles andere hinaus von größter Bedeutung ist jedoch die Tatsache, daß diese Metaphysik der christlichen Theologie dient, in welcher wir einen Gott bekennen, der frei von aller Körperlichkeit ist".⁷⁹ Innerhalb des Findungsprozesses nimmt die Metaphysik eine zentrale Rolle ein, während Vico der Ratio ein nur eingeschränktes Erkenntnisvermögen zuspricht: "Der menschliche Geist aber ist begrenzt und formbezogen; und deshalb kann er durch Vernunftseinsicht nicht erfassen, was unbegrenzt ist und jenseits jeder begrenzenden Form liegt".⁸⁰ Hier diskreditiert Vico vor Kant den Glauben an die reine Vernunft als Methodenideal zur Erkenntnis der Welt, wie ihn die Aufklärung propagiert. Für Vico geht Selbsterkenntnis einher mit Gotteserkenntnis, denn: "Dringe ich in die metaphysische Form ein, dann entdecke ich die Unhaltbarkeit der Vorstellung, daß ich denke, und ich erkenne, daß es eher Gott ist, der in mir denkt".⁸¹

Vicos Methodenkonzept ist im Frontispiz der zweiten Auflage seiner berühmten *De' Principj di una Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* von 1730⁸² verbildlicht (Abb. 27). Vico gibt in einer als Einführung in die *Scienza Nuova* verstandenen Bilderklärung die Aufschlüsselung des Frontispizes (Titel: "Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio, che serve per l'introduzione dell'opera"). Für unseren Zusammenhang interessiert nur die Verbildlichung des beschriebenen Methodenkonzeptes, die in den Händen von Domenico Antonio Vaccaro lag. Die Personifikation der Metaphysica — das zentrale Motiv des Stiches — steht auf einer Kugel, "der Weltkugel, oder der Kugel der Natur" — so Vico — und hält diese in Balance. Nach Vico betrachte sie "in ekstatischer Haltung über die Ordnung der natürlichen Dinge hinweg ... in Gott die Welt des menschlichen Geistes, welche die metaphysische Welt ist".⁸³ Es gilt hervorzuheben, daß die Metaphysica nicht durch Kontemplation, sondern im Zustand der Ekstase zur angerufenen Erkenntnisspenderin wird.

Gewiß ist Vaccaro von dieser maximalen Spiritualisierung des Metaphysischen, die Vicos Philosophie kennzeichnet, weit entfernt. Gleichwohl scheint Vaccaros Entrationalisierungs- und Abstraktionsprozeß in der SS. Concezione a Montecalvario diesen Ideen stärker verbunden als etwa Prinzipien der barocken Illusionskunst. Verglichen mit Andrea Pozzos perspektivisch genau konstruiertem Langhausfresko in S. Ignazio in Rom (Abb. 28)⁸⁴ kommt dies vielleicht am anschaulichsten zum Ausdruck. Pozzo zeigt eine illusionistisch erstellte, also rational nachvollziehbare Scheinwelt, in der die göttliche Überwelt gegenständliche Form annimmt. Zu dieser Himmelsbühne tritt der Betrachter in ein Gegenüber. In dieser Gegebenheit konkretisiert sich die Welttheaterallegorie des Barock, derzufolge die Welt eine Bühne und das Leben ein Bewährungshandeln in der Zeit ist.⁸⁵ Nun fällt auf, daß Vaccaro im Kuppelraum der Concezione auf eine visuelle Einführung in eine gegenständliche Überwelt verzichtet. Er annulliert die bei Pozzo bestehende Gegenüberstellung.⁸⁶ Zwischen Pozzos und Vaccaros Werk hat sich ein kulturgeschichtlicher Paradigmenwechsel vollzogen, der auch bei Vico⁸⁷ anklingt: Die Abkehr der Jenseits- hin zur Diesseitsorientierung des Menschen.



28 Andrea Pozzo, Glorie des hl. Ignatius. Rom, S. Ignazio, Deckengemälde des Langhauses (1684-94).

Diese Hinwendung ist auch in Vaccaros Malerei manifest. In der Concezione zeigen sich an den Altären Ausblicke in rührselige Bilderwelten. Im linken Cappellone ist eine *Geburt Christi*, im rechten eine *Addolorata* zu sehen, beide wurden von Vaccaro um das Jahr 1724 gemalt.⁸⁸ Stuckengel ziehen Vorhangdraperien zurück, um den Blick einmal auf das Schauspiel eines Glücks- und das andere mal auf das eines Leidensaffektes freizugeben (Abb. 29 u. 30). Die *Addolorata* ist ohne Zweifel Vaccaros herausragendes Einzelwerk dieser Zeit und lohnt eine nähere Betrachtung. Dargestellt ist eine Maria unter dem Kreuz. Das Hauptmotiv, die Kreuzigung Christi, wird marginalisiert, indem die leidende Mutter für den Betrachter szenisch in den Vordergrund gerückt ist. In Anlehnung an barocke Ekstasebilder wird die in Ohnmacht gefallene Gestalt von Engeln gestützt. Genaugenommen kommt es zu einer Typenverschmelzung zwischen Historien- und Ekstasebild.



29 Domenico Antonio Vaccaro, Stuckrahmenaltar mit Addolorata. Neapel, SS. Concezione a Montecalvario (1724/25).

Im Hinblick auf die Erzählweise des Bildes gibt es Parallelen zu einem — wie das Gemälde selbst — 1724 entstandenen Melodram von Pietro Metastasio (1698-1782), der viel gefeierten *Didone abbandonata*, das während der Karnevalszeit im Teatro di San Bartolomeo in Neapel mit der Musik von Domenico Sarro uraufgeführt wurde.⁸⁹ Dieses Stück zählt zu den bedeutendsten Melodramen des 18. Jahrhunderts. Melodramen sind musikdramatische Produktionen, in denen die Musik dem Text gleichwertig ist und stimmungsensibilisierende Funktion besitzt. Metastasio beschränkte den berühmten Stoff aus Vergils viertem Buch der *Aeneis* auf eine Rahmenhandlung, in der die Schilderung der Seelenverfassung der verlassenen Dido breiten Raum gewinnt. Es ist ein Drama des Verlassenwerdens. Aeneas' Psyche wird nach barocker Weise einer Zerreißprobe zwischen objektiver Pflicht und subjektivem Gefühl ausgesetzt. Es siegt Constantia, die innere Beständigkeit. Im Vergleich zum Barockdrama kommt es jedoch zu einer Akzentverschiebung. Eine der Liebenden, um die Metastasio das Stück anreichert, weiß diese in den Märtyrerdramen des 17. Jahrhunderts so zentrale Tugend als gefühllose Grausamkeit zu deuten, indem sie dem nach Italien ziehenden Aeneas ein "Ah! sei barbaro Enea, non sei costante" (III. Akt, 7. Auftritt) vorwurfsvoll entgegenhält. Durch die Abwertung dieser barocken Tugend wird die Menschlichkeit von Dido hervorgehoben, die unter dem beständigen Heros leidet. Trotz des Treueschwurs gegenüber ihrem verstorbenen Ehegatten vergiftet sie die Disziplinierung ihrer Gefühle. Didos unglückliche Liebe wird in allen Spielarten der Affekte vorgeführt: Schmerz, Simulation von Gleichgültigkeit, Wut, Verzweiflung usw. Das dramatische Geschehen erfährt eine Verlagerung nach innen. Der am Ende des Stücks stehende Flammentod der Dido — hier weicht Metastasio auffällig vom verbindlichen *lieto fine* der Barockoper ab⁹⁰ — erregt weniger Schrecken oder Bewunderung, als daß er Erlösung aus dem Leiden bedeutet. Aus dem heroischen Trauerstück des Barock entwickelt sich bei Metastasio das emotionalisierte Seelendrama.⁹¹ Die Vertonung des Dramas verstärkt die Sentimentalisierungsabsicht.⁹²

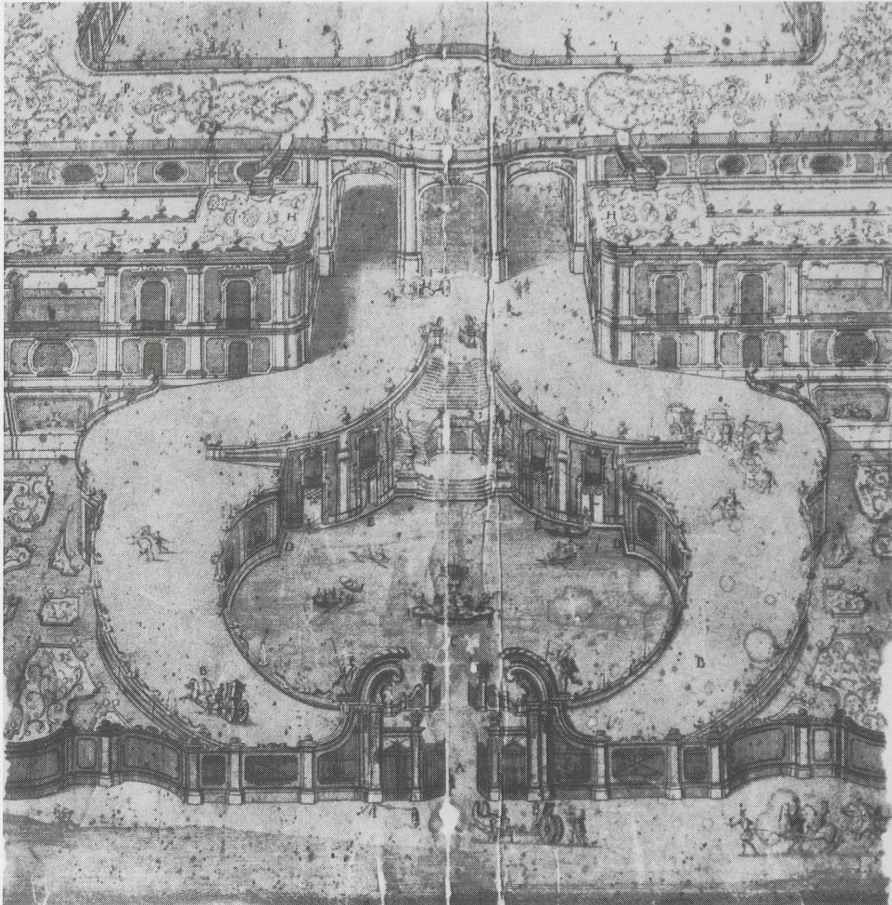
Charakteristisch ist weiterhin, daß Metastasios *Dido* kein Originaldrama ist, sondern sich auf ältere Dramatisierungen des Stoffes stützt.⁹³ Da die Handlung weitgehend bekannt war, konnte sie zugunsten der affektbeladenen Szenen auf ein Minimum reduziert werden. Ähnlich verhält es sich bei dem Thema der Addolorata. Es ist ein in der vorangegangenen Kunst unendlich oft behandelter Stoff, und nicht nur der Malerei. Im frühen Settecento kam es zu zahlreichen Vertonungen des mittelalterlichen Hymnus *Stabat Mater Dolorosa*. Die Beliebtheit und Bedeutung der Stabat Mater-Sequenz äußerte sich darin, daß sie 1727 in das römische Missale und in das Breviarium aufgenommen wurde. Die Sequenz beschreibt die Leiden Mariens im Angesicht des gekreuzigten Sohnes. Die bekanntesten Vertonungen sind vielleicht die der Neapolitaner Alessandro Scarlatti (1660-1725) und Giovanni Battista Pergolesi (1710-36).⁹⁴ Das Entstehungsdatum von Scarlattis *Stabat Mater* ist unbekannt. Pergolesi ersetzte die ältere Version Scarlattis im Jahre 1736. Es war dieselbe neapolitanische Bruderschaft der Cavalieri della Vergine dei dolori, die sowohl Scarlatti als auch Pergolesi beauftragte. Aufgeführt wurde das *Stabat Mater* in der nicht mehr existierenden Franziskanerkirche S. Luigi di Palazzo an den Freitagen während der Fastenzeit. Die Version des Marienliedes Scarlattis geht textlich auf die Version des Georgius Stella von 1420 zurück. In den Strophen 1 bis 4 ist der Autor Beobachter, der die weinende Maria am Fuße des Kreuzes beschreibt. In den nächsten vier Strophen wird er sich gewiß, daß niemand beim Anblick der weinenden Mutter unberührt bleiben kann. In Strophe 9 bis 14 wird Maria direkt angesprochen mit der Bitte, an ihrem Leid teilnehmen zu dürfen. Insbesondere Scarlattis Vertonung zeichnet sich durch eine leise, ganz undramatische Ausdeutung des Leidensaffektes aus. Das gewählte Tempo der Stücke ist fast ausschließlich *andante* und *moderato*. Ein vergleichbares Zwiegespräch ist zwischen Vaccaros *Addolorata* und dem Betrachter zu postulieren, nun auf visueller Ebene. Die Gefühlsreaktion des Betrachters ist insoweit vorgezeichnet, als sie sich eingeübter Affekte bedient, wie sie aus Melodram und Kantate vertraut waren.



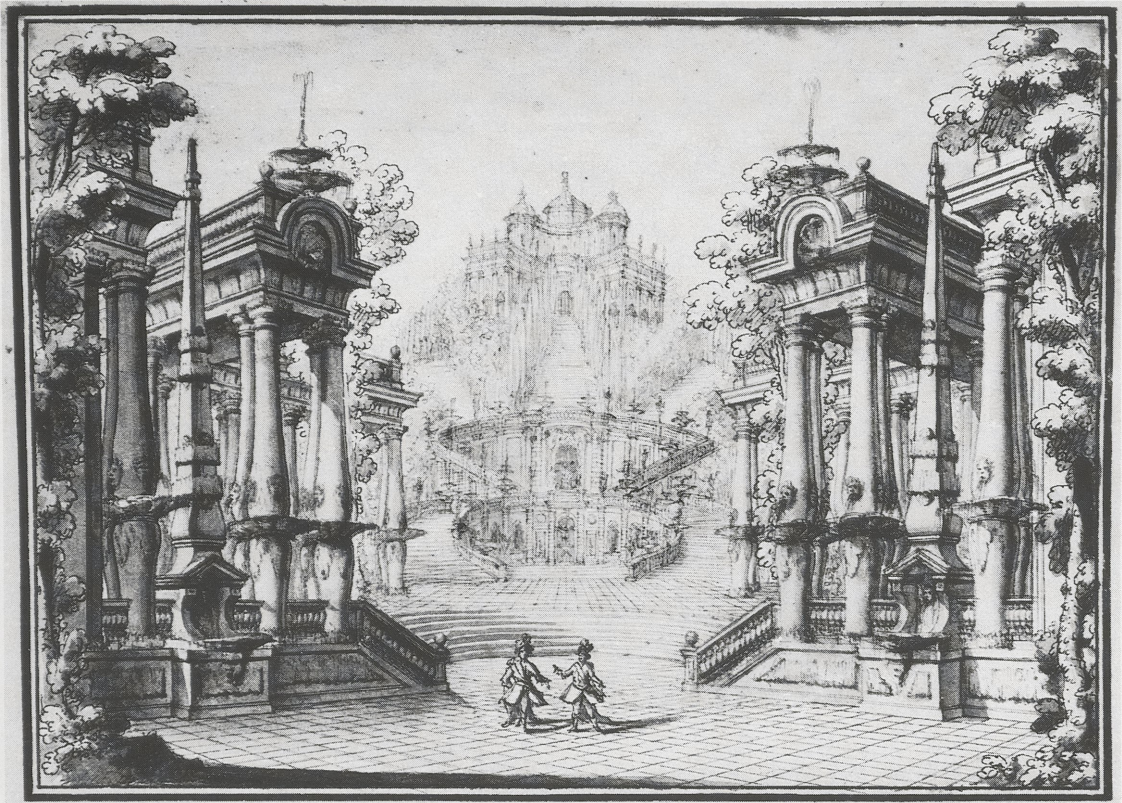
30 Domenico Antonio Vaccaro, Addolorata im rechten Cappellone. Neapel, SS. Concezione a Montecalvario (1724).

Analogien zu ephemeren Fest- und Theaterarchitekturen

Im Palazzo Spinelli di Tarsia spielt das Theatralische im Rahmen der galanten Geselligkeit der Salonkultur seine Rolle. Der zwischen den Rampenarmen liegende Hof (Abb. 31), so informiert der Vedutentext (C), ließ sich nach Wunsch in einen Fisch- und Gondelteich verwandeln ("e crescendo l'acqua con gondolette dorate per lanciare i pesci, che con prevenzione si pongano").⁹⁵ Der Stich gibt diesen verwandelten Zustand wieder. Heimat solcher Ortsmetamorphosen war das barocke 'Maschinen'-Theater, wo der Wechsel von Apparaten und Kulissen immer neue Illusionsräume schuf.⁹⁶ Der Stich informiert weiterhin (C), daß unter den Rampenarmen Tiergehege untergebracht waren, die acht Raubtiere aufnahmen.⁹⁷ Aus dieser den künstlichen Teich umsäumenden Menagerie drang furchterregendes Gebrüll, das den Bootsgesellschaften lustvolles Schaudern bereiten sollte. Das Ein- und Aussteigen wurde wiederum von zartem Vogelgesang begleitet, der aus einer zwischen den Läufen der rückwärtigen Treppe eingefügten Volière kam (C). Die Literatur des 18. Jahrhunderts kennt für dieses skurrile Affektheater die Bezeichnung: Angenehmes Grauen. Es meint das Vergnügen am Schrecken und am Schrecklichen.⁹⁸



31 Domenico Antonio Vaccaro, Ausschnitt aus Abb. 2. Rampenanlage, darunter Raubtiergehege, die Gondelteich umziehen.



32 Giovan Carlo Bibiena, Kulissenentwurf für *Pietro Metastasio, La clemenza di Tito*, I. Akt, 8. Szene: *Ritiro delizioso nel soggiorno Imperiale sul colle Palatino*. Zeichnung (1755). London, R.I.B.A., A. 1/4.

Die Künstlichkeit dieses Affekttheaters wird durch die ganz unwirkliche, die Szenerie wie eine Kulisse einrahmende Rampenarchitektur unterstrichen. Die Idee des Unwirklichen und Theatralischen im Rampenentwurf zeigt sich deutlich in einer Gegenüberstellung von zeitgleichen Bühnenbildern (Abb. 32)⁹⁹ und auch Festapparaten, hier besonders den Cuccagna-Gerüsten (Cuccagna heißt Schlaraffenland) (Abb. 33). Bei den Cuccagna-Aufbauten handelte es sich um ephemere Architekturen, die entweder zum Karneval oder zu bestimmten Anlässen, die der Hof bot, auf dem Largo vor dem Palazzo Reale oder (nach 1774) vor dem Castel Nuovo errichtet wurden und ein imaginäres Schlaraffenland vorstellten.¹⁰⁰ Der vielleicht schönste Stich hierzu (von Giuseppe Vasi) zeigt das Cuccagna-Gerüst des Vincenzo del Rè von 1747. Der ephemere Festapparat bildete den Abschluß eines mehrere Tage dauernden Festes zur Feier der Geburt des Thronerben, Philipps von Bourbon. Das Schaugerüst, die Wege und die Parterres (im Vordergrund) waren aufs Üppigste mit kulinarischen Glückphantasien garniert: Schinken, verschiedenen Sorten Speck, geräuchertem und ungeräuchertem Hartkäse, Brot, Preßkopf, gebratenen Hühnern, Enten, indischen Hühnern und Tauben.¹⁰¹ Aus den Fontänen quollen Wasser und Wein. Auf ein Zeichen des Königs stürmten die Lazzaroni (seitlich und in der Mitte zu sehen) das Schlaraffenland. Der besondere Reiz dieser Kulissen-Maschinerie bestand in ihrer Verwüstung und damit der Auflösung der Illusion. Nach den Angaben des Abbé de Saint-Non in seinem *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781, dauerte das Spektakel, die Plünderung des Schaugerüstes, keine fünf Minuten.¹⁰² Ein wesentlicher 'Reiz' lag darin, daß die unter dem Gewicht

der Massen zusammenstürzenden, hölzernen Gerüste das Fest in ein Blutbad verwandelten.¹⁰³ Das Betreten der illusionären Welt von Cuccagna war mit der unmittelbaren und sehr drastischen Rückkehr in die Wirklichkeit, in die elende Wirklichkeit, verknüpft.

Was an den Festapparaten ephemere war, bestand in der gebauten Welt des Palazzo Spinelli di Tarsia permanent: die Entrückung aus der Realität. Die Illusionsmittel sind in einer an praktischen Notwendigkeiten orientierten Kunst wie der Architektur natürlich nicht die gleichen. Gleichwohl ist Vaccaros Bestreben spürbar, eine Bühne und ihre Kulissen zu entwerfen, deren hochgetriebene Künstlichkeit den Schemata von Theater- und Festinszenierungen des frühen 18. Jahrhunderts entspricht. Gemeinsam ist, daß das Zusammenspiel der verschiedenen Künste eine Reizintensivierung zum Ziel hat, die eine leichtere Loslösung von der Wirklichkeit und eine stärkere Sensibilisierung gegenüber der umgebenden Zauberwelt ermöglicht.



34 Palazzo Spinelli di Tarsia, zweites Obergeschoß des Treppenhauses, Reliefbüste (Francesco Carlo Spinelli ?) und Stuckdekor.

33 Giuseppe Vasi nach Vincenzo del Re, Cuccagna-Gerüst. Kupferstich aus: *Narrazione* (Anm. 101), Neapel 1748, Taf. XI.

ANMERKUNGEN

Während der Vorbereitung dieser Arbeit habe ich von vielen Seiten Hilfe und Rat erhalten. Mein Dank gilt Fernanda Capobianco, Eleonora Mattia, Cornelia Del Mercato, Eduardo Nappi, Gerardina Pisani sowie Wolffer A. Bulst, Monika Butzek, Klaus Güthlein und Katharina Siebenmorgen.

- ¹ Roberto Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Neapel 1939, S. 162: "mai compiuta"; Raffaele Mormone, Domenico Antonio Vaccaro architetto. Il Palazzo Tarsia, in: *Napoli nobilissima*, I, 1961-62, S. 216; Anthony Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo architecture*, London 1975, S. 119: "An engraving of 1739 gives us an idea of what it would have looked like when complete"; Gérard Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana (1530-1734)*, Neapel 1979, S. 89; Massimo Pisani, Il ritratto di Ferdinando Vincenzo Spinelli Principe di Tarsia, opera di Francesco Solimena, in: *Napoli nobilissima*, XXV, 1986, S. 188; Guido Donatone/Vincenzo Pacelli/Renato Ruotolo, *Il chiostro grande del Monastero di Santa Chiara, Cava dei Tirreni* 1986, S. 120. Zuletzt korrekt: Leonardo Di Mauro, in: *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1737* (Ausstellungskat.), Neapel 1994, S. 361f.
- ² Zur Architektur: Raffaele Mormone, Domenico Antonio Vaccaro architetto, in: *Napoli nobilissima*, I, 1961-62, S. 135-150, 216-227; II, 1962-63, S. 185-192; IV, 1964-65, S. 96-106; Blunt (Anm. 1), S. 110-128; Mario De Cunzio, *Vicende architettoniche delle abbazie verginiane*, in: *Insedimenti verginiani in Irpinia*, hrsg. von Vincenzo Pacelli, Cava dei Tirreni 1988, S. 68-79. Zur Skulptur: Raffaello Causa, *L'arte nella certosa di San Martino a Napoli, Cava dei Tirreni/Neapel* 1973, S. 75-82; Teodoro Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Neapel 1980, S. 82-87; Gian Giotto Borrelli, Domenico Antonio Vaccaro, autore di modelli per argenti, in: *Antologia di belle arti*, XXI-XXII, 1984, S. 127-135; Elio Catello, *La scultura*, in: *Il Settecento napoletano*, hrsg. von Giovanni Pugliese Carratelli, Neapel 1994, S. 242-249. Zur Malerei: Laura Teza, *The Worcester Vaccaro: A modello from Eighteenth Century Naples*, in: *Worcester Art Museum Journal*, VII, 1983-84, S. 38-45; Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Neapel 1986, S. 47-50; Vincenzo Pacelli, *Pittura settecentesca a Montevergine e Loreto*, in: *Insedimenti verginiani* (s.o.), S. 147-153; Marina Santucci, Domenico Antonio Vaccaro pittore nella Collegiata di Marigliano, in: *S. Maria delle Grazie insigne Collegiata in Marigliano. Cinquecento anni di storia e arte*, Neapel/Rom 1993, S. 74-94; Annalisa Porzio, Domenico Antonio Vaccaro nei "passetti" della regina, Neapel 1994. Die zitierten Werke bezeichnen nur eine Auswahl.
- ³ Gaetana Cantone, *Chiesa e convento di S. Giuseppe delle Scalze*, in: *Napoli nobilissima*, VI, 1967, S. 145f.
- ⁴ Denkbar ist, daß mit dieser Architektursprache auf die gesellschaftliche Position der Spinelli als Feudalherren verwiesen wurde. Turmbewehrte Kastelle dienten auf den Stammgütern nicht selten als Feudalsitze. Auch in Tarsia stand ein solches "castello". Labrot (Anm. 1), S. 30f. Das Gut Tarsia wurde 1606, im Jahr des Umzugs in den Neubau, vom Principe di Bisignano an Vespasiano Spinelli für 22.000 Dukaten verkauft. Vgl. Lorenzo Giustiniani, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Neapel 1805, Bd. IX, S. 135-137.
- ⁵ Es handelt sich dabei um eine Tante von Ferdinando Vincenzo Spinelli. Zur Grundstücks-schenkung: Cantone (Anm. 3), S. 150. Ein unpublizierter Grundstücksplan des Quartiere Avvocata im Staatsarchiv Neapel (Sezione Disegni, cart. XV, n. 17), der den Zustand vor dem Neubau von 1732 überliefert, gibt die Verhältnisse wieder, wie sie Baratta zeigt (Abb. 5). Der Grund für die von Anna Giannetti, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Neapel 1994, S. 131, Anm. 5 vorgenommene Zuschreibung des Blattes an Bartolomeo Picchiatti und eine Datierung in die Jahre zwischen 1640 und 1646 ist nach Konsultation des Originals nicht ersichtlich.
- ⁶ Cantone (Anm. 3), S. 150.
- ⁷ Die Niveaudifferenz nimmt in Richtung des Theresianerinnenkonvents zu. Vermutlich wurde sie im Bereich der Zufahrt von der Salita Tarsia in späterer Zeit reguliert (Abb. 4). Der gestuften Bodenebene trägt Vaccaro in seiner Beschreibung mit der Bezeichnung "Anfiteatro" Rechnung. Siehe Anhang: Vedute, rechte Kolonne, Buchstabe I.
- ⁸ Giuseppe Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Neapel 1983, S. 206.
- ⁹ Hierzu: Heinrich Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien/Leipzig 1927, S. 225-228.
- ¹⁰ Erwähnt in A.S.N., *Notai del '600*, Giuseppe Tommasuolo, Fasc. 1150-35, 16. November 1732, fol. 1110v.
- ¹¹ Vgl. Salvatore Pisani, Domenico Antonio Vaccaro SS. *Concezione a Montecalvario. Studien zu einem Gesamtkunstwerk des neapolitanischen Barocchetto*, Frankfurt am Main, S. 60.

- ¹² Vgl. etwa auch Vaccaros testamentarische Angaben: *Mormone* (Anm. 1), S. 220.
- ¹³ Ein erster Vorschuß von 500 Dukaten wurde von Spinelli am 1. April 1733 gezahlt. Der ausgehandelte Kostenvoranschlag betrug 2000 Dukaten. Der Vertragstext ist abgedruckt bei: *Elio Catello*, *Inventario dell'armeria segreta di Ferdinando IV di Borbone e documenti per l'attività di Francesco Solimena, Francesco De Mura, Domenico Antonio Vaccari, Nicola Maria Rossi, Giuseppe Bonito e Francesco Bezzi*, in: *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, hrsg. von *Nicola Spinosa*, Neapel 1979, S. 54f. Siehe auch Anhang A, Nr. 1.
- ¹⁴ Zur Funktion des Stiches vgl. auch die Aussage von *Bernardo De Dominici*, *Vite dei pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, Neapel 1742-43, Bd. III, S. 492: "benchè non sia finito [il palazzo Spinelli di Tarsia], può però il curioso osservare la stampa, che compiuta, va intorno, e vedere in essa quello che nella sua terminazione deve rappresentare". Für diese Art der Architekturdarstellung gab es im deutschen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts den sprechenden Terminus "Appetitriß". Zu Funktion und Gestalt der Präsentationszeichnung siehe allgemein: *Elisabeth Kieven*, *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock* (Ausstellungskat.), Stuttgart 1993, S. 12f. Zum Vergleich auch der besondere Präsentationsstich von Jean Marot 1672 für ein Schloß in der Friedrihsburg zu Mannheim: *Jörg Gamer*, *Jean Marot in den Diensten des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz*, in: *Heidelberger Jb.*, VI, 1962, S. 89f. u. Abb. 3.
- ¹⁵ Vgl. hierzu die bescheidenere Verwendung des Stilmittels bei Luigi Vanvitelli in seiner *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta* (Neapel 1756), S. III: "Onde per singular benignità chiamato fui da Roma a Napoli ad udire le Alte Idee delle LL.MM., che procurai esprimere, come ne' seguenti incisi Disegni dal limitato mio talento mi fu permesso, de' quali ottenutane Clementissima approvazione, si determinò di non indugiare punto a metter mano all'Opera".
- ¹⁶ Siehe: *Di Mauro* (Anm. 1), S. 361. Der vollständige Text der Rechnung abgedruckt bei: *Vincenzo Rizzo*, *Il presepe, il palazzo e la villa vesuviana dei Pignatelli di Monteleone*, Neapel 1987 (Privatdruck), S. 26, Dok. 38.
- ¹⁷ A.S.B.N., Spirito Santo, Copiapolizze, Matr. 1613, 13.2.1753, fol. 139: "A Santi Bambini d. 7. E per lui a D. Pasquale Canale Regio Ingegnere gli paga per ordine, e di proprio denaro del Principe di Tarsia suo Signore, e sono gli diritti ed apprezzi fatti per li lavori della fontana, e Tromba già fatti da Gaetano d'Avila nel Palazzo di detto Principe, li predetti d. 7 deve pagarli a detto D. Pasquale d'Avila".
- ¹⁸ A.S.B.N., Spirito Santo, Copiapolizze, Matr. 1619, 16.7.1753, fol. 439: "Giuseppe Baldi Pittore Ornamentista ... e tutti detti d. 150 sono per saldo, e sodisfazione della pittura a guazzo da lui fatta alle tre Camere del nuovo Quarticiello del Palazzo della E.S. con le loro Bussolle, mostre, e finestre nella guisa, che il medesimo erasi obbligato, come dall'antecedenti partite 6, e deve similmente dipingere l'altra camera prima, così le mura, come lamia, e d'essere il tutto approvato dal Regio Ingegnere D. Pasquale Canale".
- ¹⁹ Siehe Anm. 1.
- ²⁰ Gérard Labrots Aussage, Giovanni Carafa habe den Idealentwurf Vaccaros und nicht die realen Baugegebenheiten in seine Stadtkarte übernommen, entbehrt jeder Grundlage: *Labrot* (Anm. 1), S. 89.
- ²¹ Zur Baugeschichte im 19. Jahrhundert: *Mormone* (Anm. 1), S. 217. Hierzu die Ankündigung einer Publikation bei *Di Mauro* (Anm. 1), S. 362. Eine knappe Zustandsbeschreibung des Palazzo findet sich im ersten Kataster Neapels von 1814. Publiziert bei: *Alfredo Buccaro*, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana: Le fonti catastali*, in: *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, hrsg. von *Giorgio Simoncini*, Florenz 1995, Bd. II, S. 475.
- ²² Zu der Angelegenheit: *Alfredo Buccaro*, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Neapel 1985, S. 192f. Zum geringen Erfolg dieses Marktes siehe: *Gaetano Nobile*, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, Neapel 1863, Bd. I, S. 446f.
- ²³ *Roberto Di Stefano*, *Storia, architettura e urbanistica*, in: *Storia di Napoli*, Bd. IX, 1972, Fig. 242 zeigt ein Projekt dieser Marktfassade. Ein Gemälde von Salvatore Fergola von 1854 im Museum von S. Martino gibt den alten Innenraum der Markthalle wieder; vgl. *Mormone* (Anm. 1), S. 226, Anm. 12. Abb. in: *Giuseppe Russo*, *Il risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Neapel 1960, Bd. II, S. 100, Fig. 98.
- ²⁴ Es sei daran erinnert, daß Neapels Stadtbild und -struktur bis zur dritten Dekade des 18. Jahrhunderts durch die großen, teils noch aus dem Mittelalter stammenden Konventsbauten geprägt war. Stadtplanerisch in großem Umfang wurden erst die spanischen Bourbonen tätig. Vgl. *Roberto Pane*, *Napoli imprevista*, Turin 1949, S. 29ff. sowie *Leonardo Di Mauro*, *Die städtebauliche Struktur Neapels zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, in: *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (Ausstellungskat.), Neapel 1993, S. 109-114. Bezeichnend ist, daß das Überblickswerk von *Gaetana Cantone*, *Napoli barocca*, Rom/Bari 1992, fast ausschließlich die Sakralarchitektur behandelt. Den besten Überblick zur Profanarchitektur Neapels gewährt *Christof Thoenes*, Neapel

- und Umgebung. Reclams Kunstführer Italien, Bd. VI, Stuttgart 1971, S. 281ff. Zahlreiche Abbildungen finden sich bei: *Gérard Labrot*, Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani, 1520-1750, Neapel 1993.
- ²⁵ *Alastair Ward*, The architecture of Ferdinando Sanfelice, New York/London 1988, S. 235-238 u. 255f.; *Maria Russo*, Nicola Tagliacozzi Canale ed i palazzi Mastellone e Trabucco a Napoli, in: Napoli nobilissima, XXIX, 1990, S. 3-10 und *dies.*, Trasformazioni edilizie a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone: I palazzi Mastellone e Trabucco alla Carità, in: Architettura napoletana del Settecento. Problemi di conservazione e valorizzazione, hrsg. von *Giuseppe Fiengo*, Sorrent/Neapel 1993, S. 17-86.
- ²⁶ Vgl. *Mormone* (Anm. 1), S. 222. Und im Anhang Dok. 4.
- ²⁷ Beide Zitate stammen aus: *Pietro Giannone*, Epistolario, hrsg. von *Pantaleo Minervini*, Fasano di Puglia 1983, S. 888 u. 898. Die Briefe wurden am 21. Juni und 12. August 1732 aus Wien geschickt. Zu Giannone zusammenfassend: *Heinrich Benedikt*, Kaiseradler über dem Apennin. Die Österreicher in Italien 1700 bis 1866, Wien/München 1964, S. 298-303. Zu Giannones Haus in Neapel: *Pietro Giannone*, Vita scritta da lui medesimo, hrsg. von *Sergio Bertelli*, Mailand 1960, S. 78.
- ²⁸ Vgl. Anhang A, Nr. 12. Zuerst stand Giovo im Dienst von Nicola Gaetani di Laurenzana in Piedimonte d'Alife (nahe Neapel), in dessen Haus hatte er u.a. mit Giambattista Vico und Bernardo De Dominicis enge Kontakte. 1739 ernannte ihn Karl von Bourbon zum Hofdichter. 1747 gab er anlässlich der Bibliothekseröffnung des Principe di Tarsia einen Sammelband mit dem Titel heraus: *Componimenti diversi per la sacra real maestà di Carlo re delle due Sicilie nella solenne apertura della Biblioteca Spinelli del principe di Tarsia*. Vgl. *Giovanni Battista Vico*, L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie, hrsg. von *Benedetto Croce/Fausto Nicolini*, Bari 1929, S. 232-234.
- ²⁹ Vgl. *Pietro Nastasi*, I primi studi sull'elettricità a Napoli e in Sicilia, in: *Physis*, 1982, S. 241. Ein weiterer wichtiger Zirkel der Experimentalphysik traf sich im Hause der Faustina Pignatelli, Principessa di Colubrano (ebenda).
- ³⁰ *Placido Troyli*, *Istoria generale del Reame di Napoli*, Bd. IV, Teil IV, Neapel 1752, S. 226 u. 241-244 (siehe im Anhang A, Nr. 12). Ferner: *Giuseppe Sigismondo*, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Neapel 1789, Bd. III, S. 122f. und *M. de La Lande*, *Voyage en Italie*, Bd. V, 1787², S. 333f. Zum *cabinet de physique* allgemein: *Jean Torlais*, La curiosité scientifique au XVIII^e siècle: Cabinets et observatoires, Argueil 1986; *John L. Heilbron*, Alle origini della fisica moderna. Il caso dell'elettricità, Bologna 1984, S. 227-232; *Ugo Baldini*, L'attività scientifica nel primo Settecento, in: *Storia d'Italia*. Annali, Bd. III, 1980, S. 500f.
- ³¹ *Nastasi* (Anm. 29), S. 241-243 u. *Aldo Brigaglia/Pietro Nastasi*, Bologna e il Regno delle Due Sicilie: Aspetti di un dialogo scientifico (1730-1760), in: *Giornale critico della filosofia italiana*, 1984, S. 171-173.
- ³² Nollet hat seine Italienreise in einem unpublizierten *Journal de voyage* festgehalten, das in der Bibliothèque Municipale von Soissons aufbewahrt wird. Vgl. *Brigaglia/Nastasi* (Anm. 31), S. 153 und *Jean Torlais*, Un physicien au siècle des Lumières: L'Abbé Nollet (1700-1770), Argueil 1987, S. 45, 86, 96f. u. 115f.
- ³³ So der zeitgenössische Sprachgebrauch. Zu den naturwissenschaftlichen Akademien im 17. und 18. Jahrhundert und ihren repräsentativen Aufgaben: *Wolfgang Braungart*, Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart 1989, S. 158-166.
- ³⁴ Zum aristokratischen 'Prestigekonsum' und seiner spezifischen Motivation: *Norbert Elias*, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt am Main 1992⁶, S. 102ff.
- ³⁵ In der Quellenliteratur ist der Name Ferdinando Vincenzo Spinellis immer wieder im Zusammenhang mit Ankäufen von Schmuck- und Ausstattungstücken verknüpft. *Angela Catello*, Il gioiello napoletano del Settecento, in: Settecento napoletano. Documenti, hrsg. von *Franco Strazzullo*, Neapel 1982, S. 15 u. 37 sowie *ders.*, Le manufatture d'arte di Carlo di Borbone, Neapel 1979, S. 330. Im Bankarchiv von Neapel finden sich in den Kontenbüchern des Banco dello Spirito Santo von 1753 hohe Ausgaben Spinellis für Möbel und eine neue Berline.
- ³⁶ Brief vom 18. Oktober 1732. *Giannone*, Epistolario (Anm. 27), S. 921. Giannone diente Ferdinando Vincenzo Spinelli in Wien (wo er seit dem 27. Mai 1723 wegen seiner *Istoria civile del Regno di Napoli* im Exil lebte) als Verteidiger im erwähnten Rechtskonflikt, der im Höchsten Spanischen Rat ausgefochten wurde. *Ders.*, Vita (Anm. 27), S. 132.
- ³⁷ *M. Pisani* (Anm. 1), S. 185-189. *Ders.*, Una prova di appello per il ritratto del Principe Ferdinando Vincenzo Spinelli, in: Napoli nobilissima, XXIX, 1990, S. 186-189. Die einzige Quellennachricht bringt *Vincenzo Rizzo*, Un capolavoro del gusto rococò a Napoli: La chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone. Nuovi contributi a Francesco de Mura con documenti inediti, Neapel 1989, S. 47. Es handelt sich dabei um eine Abschlußzahlung an den Maler Francesco Narici vom 12. Dezember 1742,

einem praktisch bedeutungslosen Künstler. Vgl. *Nicola Spinosa*, Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo, Neapel 1987, S. 445. Vermutlich ging es um die Anfertigung einer Kopie, denn das bekannte Gemälde ist unleugbar von Solimena.

- ³⁸ Der Orden wurde am 6. Juli 1738 anlässlich der am 3. Juni erfolgten Vermählung Karls mit Prinzessin Maria Amalie, Tochter Augusts III. von Polen gestiftet; Vgl. *Maximilian Gritzner*, Handbuch der Ritter und Verdienstorden, Leipzig 1863, Reprint Graz 1962, S. 528f. Dort auch genaue Angaben zum Ordensornat. Nach *M. Pisani* (Anm. 1), S. 187 wurde der Principe erst nachträglich, am 6. September 1740, in den Ritterorden aufgenommen. Ordensinsignien sind auch abgebildet bei: *Carlo Patrigiani*, in: *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII* (Ausstellungskat.), Madrid 1990, S. 269f.
- ³⁹ *Pierre Rosenberg/Nicole Reynauld/Isabelle Compin*, Musée du Louvre. Catalogue illustré des peintures. Ecole française, XVII^e et XVIII^e siècles, Paris 1974, Bd. II, S. 82f. u. 215. Zu diesem Typus des "portrait d'apparat" vgl. *David Wakefield*, French Eighteenth Century painting, London 1984, S. 13: "The chief accent in this type of portraiture was on pomp and splendour, on the sitter's official position manifested in this majestic robes, the flowing curls of his wig and professional attributes such as swords and official decorations, all fully exposed to public view and framed against a background of columns and draperies. There was correspondingly very little attempt to convey the psychological make up of the sitter or his individual temperament".
- ⁴⁰ In der Fachliteratur wird die Meinung geäußert, daß die Bildnisse auf ein verlorengegangenes Solimena-Portrait des Monarchen zurückgehen könnten: *Margherita Siniscalco*, in: *El arte de la Corte de Nápoles* (Anm. 38), S. 162. Zur Bildnisikonographie Karls von Bourbon: *Jesús Urrea*, in: *Itinerario italiano de un monarca español. Carlo III en Italia 1731-1759* (Ausstellungskat.), Madrid 1989, S. 63-68 u. S. 104-106.
- ⁴¹ *Blunt* (Anm. 1), S. 120 sieht vor allem mit Hildebrandts Belvedere in Wien Zusammenhänge, ohne dies zu präzisieren.
- ⁴² *Jörg Garms*, Kaiser-Kirche-Adel-Architekten. Wien und Neapel. Vergleiche und Verbindungen, in: *Barock in Neapel* (Anm. 24), S. 94. Zu Hildebrandts Gartenpalais ferner: *Bruno Grimschitz*, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien/München 1959, S. 28-36.
- ⁴³ Französische Hôtelbauten haben in der Regel einen im Grundriß längsrechteckigen Ehrenhof. Vgl. *Jean-Marie Pérouse de Montclos*, Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution, Paris 1989, S. 335-343.
- ⁴⁴ Der Stich ist publiziert in: *Salomon Kleiner/Johann Andreas Pfeffel*, *Vera et accurata delineatio*, Augsburg 1725, Bd. II, Taf. 20. Es gibt noch einen älteren Stich von E. Fischer-Delsenbach: *Dagobert Frey*, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: *Wiener Jb. für Kgesch.*, Bd. IV, 1926, S. 145. Grans Studienaufenthalt in Italien fällt in die Jahre 1719 bis 1723, wo er zuerst bei Solimena in Neapel, dann bei Sebastiano Ricci in Venedig lernte. Finanziert wurde die Ausbildung von seinem Mäzen, dem Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg (1680-1732), der seit 1716 neuer Eigentümer des Gartenpalais am Rennweg in Wien war. Gran verpflichtete sich, die finanzielle Unterstützung nach seiner Rückkehr aus Italien mit Arbeit abzdienen. Erstes Hauptwerk Grans sind die genannten Kuppelfresken im Gartenpalais. *Eckhardt Knab*, Daniel Gran, Wien/München 1977, S. 14f. u. 42ff. und auch *Grimschitz* (Anm. 42), S. 34. Zum künstlerischen Austausch zwischen Neapel und Wien allgemein: *Oreste Ferrari*, Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707-1734), in: *Storia dell'arte*, XXXV, 1979, S. 11-27.
- ⁴⁵ *Ward* (Anm. 25), S. 76-79 u. 228-233. *De Dominici* (Anm. 14), S. 649 überliefert 1742/43: "un cortile ... in forma ovata, ornato di pilastri, ed archi attorno attorno, che formavano una specie di Teatro ... e sopra gli archi vi veniva una loggia, che si poteva passeggiare in piano dell'appartamento maggiore". Es ist nicht auszuschließen, daß der auf dem Gebiet der Architektur wenig erfahrene *De Dominici* mit "forma ovata" ein Oktogon meinte; *Ward* (S. 233) negiert diese Möglichkeit. Unter Sanfelice wurde in den Jahren 1719/20 vor allem das berühmte Treppenhaus ausgeführt, dessen eigenartige in Schichten modelliertes Gewölbe der Durchfahrt, Vaccaro bei der Wölbung der Diagonalkapellen in der SS. Concezione a Montecalvario (1723) Pate stand; *S. Pisani* (Anm. 11), S. 111f. und Abb. 41. Für Sanfelices Treppenhaus, das *De Dominici* (S. 511) "la più magnifica, che sia in Napoli" apostrophiert, führt *Ward* (S. 79) das Treppenhaus im Gartenpalais Schönborn von Hildebrandt in Wien als mögliches Vorbild an. Weitere Quellen zum Palazzo Serra publiziert bei: *Vincenzo Rizzo*, Il Palazzo Serra di Cassano ed alcune opere di Ferdinando Sanfelice, in: *Scritti di storia dell'arte per il Sessantesimo dell'Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio*, Neapel 1991, S. 81-87.
- ⁴⁶ Zu den 'Ville vesuviane' immer noch grundlegend: *Roberto Pane* Hrsg., *Ville vesuviane del Settecento*, Neapel 1959. Eine der interessantesten Terrassenarchitekturen zeigt die von Luigi Vanvitelli in den 1760er Jahren erbaute Villa Campolieto in Resina (Ercolano): *Giuseppe Fiengo*, Vanvitelli e Gioffredo nella Villa Campolieto in Ercolano, Neapel 1974. Vgl. aber auch die küstennahen Villen des sizili-

schen Adels in Bagheria bei Palermo. Hier besonders die von Tommaso Maria Napoli begonnene Villa Valguarnera (1714). Die querovale Cour d'honneur und vor allem die Treppenanlage scheinen mir dem Palazzo Serra di Cassano nicht unähnlich. In Bagheria mögen aber palladianische Einflüsse eine Rolle gespielt haben. Dazu: Wolfgang Krönig, *Kunstdenkmäler in Italien. Sizilien, Darmstadt 1986*, S. 411 u. Abb. 30 sowie Salvatore Boscarino, *Sicilia barocca. Architettura e città. 1610-1760*, Rom 1986, S. 208f. und Abb. 203.

⁴⁷ Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) (Ausstellungskat.), Graz/Wien/Salzburg 1956-57, S. 86-90 und Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976, S. 95-97.

⁴⁸ Die neapolitanischen Beispiele stehen typologisch französischen Hôtelbauten nahe. Besondere Anklänge zeigt der Palazzo Spinelli di Tarsia an das berühmte Hôtel de Soubise (1705-1709) in Paris von René-Alexis Delamaire. Vgl. *Pérouse de Montclos* (Anm. 43), S. 336-338. Ein geschlossener Baublock bildet bei Delamaire den abschließenden Prospekt eines an drei Seiten durch erdgeschossige Portiken begrenzten längsrechteckigen Hofes. Die im Schloßbau des 17. Jahrhunderts übliche Zentrierung und Gruppierung der hierarchisierten Baukörper, wie es das Wiener Gartenpalais auch zeigt, spielt hier (und am Palazzo Spinelli) keine Rolle. Der Mitteltrakt des Hôtel de Soubise wird durch eine applizierte Tempelfront herausdifferenziert.

⁴⁹ Hierzu knapp: Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich/München/London 1992, S. 42-48.

⁵⁰ Das ursprüngliche Modell für diese Art von Dachbekrönung stammt von Francesco Borromini. Hierzu die Entwurf gebliebenen Projekte für den Palazzo Pamphili an der Piazza Navona in den Zeichnungen der Biblioteca Apostolica Vaticana. Vgl. Paolo Portoghesi, Francesco Borromini, Mailand 1990³, Abb. XCV-XCVII.

⁵¹ Zur Sonnensymbolik des Vatikanischen Obeliskens: F. Pigafetta, *Discorso intorno all'Istoria dell'Aguglia et alla Ragione per muoverla*, Rom 1586; besprochen von Gaia Salvatori/Corrado Menzione, *Le guglie di Napoli: storia e restauro*, Neapel 1985, S. 17. Vgl. auch Hermann Bauer, *Barock, Kunst einer Epoche*, Berlin 1992, S. 31-33.

⁵² Vgl. auch Georg Kuno, Die historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956, S. 124f. Zur ideologischen Befrachtung der Sonnenikonographie bei den österreichischen Habsburgern (insbesondere seit Joseph I.): Friedrich B. Polleross, *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*, in: Wiener Jb. für Kgesch., XL, 1987, S. 252ff. Zur Herkulesthematik vgl. Franz Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils"*, Berlin/New York 1981, S. 343ff.

⁵³ Vgl. Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venedig 1647, Reprint Graz 1963, S. 15. Beim Palazzo Spinelli di Tarsia steht Chronos auf einer Kugel, ist geflügelt und hält die Sense nach oben.

Bauer (Anm. 51), S. 25-30.

⁵⁵ Luigi Zangheri, *La Villa di Lappaggi e i suoi giardini*, in: *Necropoli*, III, 1971, S. 1ff. und Richard Harpeth, Giuseppe Zocchi. *Veduten der Villen und anderer Orte der Toskana (1744)* (Ausstellungskat.), München 1988, S. 120. Ein ebenso leidlich erhaltenes Vergleichsbeispiel ist die Villa della Regina bei Turin: Gianfranco Gritella, Juvarrà. *L'architettura*, Modena 1992, S. 177-181.

⁵⁶ Frey (Anm. 44), S. 139.

⁵⁷ Vgl. Wilhelm Georg Rizzi, *Die Restaurierung der Hauskapelle des ehemaligen Harrachschens Gartenpalais in Wien-Landstrasse*, in: *Österreichische Zs. für Kunst und Denkmalfpflege*, XXXXII, 1988, S. 145 u. 147.

⁵⁸ Die Straßenfassaden datieren aus der Zeit zwischen 1710 und 1728. Vgl. Gaetana Cantone, *Il palazzo Maddaloni allo Spirito Santo*, Neapel 1979, S. 35 (dort auch Abbildungen, nicht nummeriert).

⁵⁹ Hierin sind die Lösungen Cosimo Fanzagos am Palazzo Maddaloni allo Spirito Santo vergleichbar. Dies., *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Neapel 1984, S. 337ff.

⁶⁰ Eine Vorstellung von der Wirkung des Fassadenstucks, wie ihn Vaccaro in der Redaktion des Stiches von 1737 vorführt, gibt die vielleicht einzig erhaltene Stuckdekoration Vaccaros für eine Außenfront, die des Bischöflichen Seminars in Bari, die in zeitlicher Nähe zum Palazzo Spinelli di Tarsia entstanden ist. Hier stellte sich Vaccaro eine sehr ähnliche Aufgabe, ging es darum, eine Modernisierung der Hauptfassade mit rein dekorativen Mitteln vorzunehmen. Während der Entkernung des Gebäudes im Jahr 1961 wurde das oberste Geschoß abgetragen und im ersten Geschoß das romanische Mauerwerk des Urbaus freigelegt, so daß sich nur die Stukkaturen des zweiten Geschosses und die Stuckbrüstung der Altanterrasse erhalten haben. Gleichwohl ist die Wirkung der Stuckdekoration im Ganzen erfahrbar geblieben. Die ornamentale Umdeutung der Brüstung sowie die Feinlinigkeit der Fensterrahmen sind frei von tektonischem Ernst und akademischer Norm. Rossana Buono, *L'antico seminario arcivescovile di Bari: contributo alla conoscenza di un'opera di D.A. Vaccaro*, in: *Ricerche*

- sul Sei-Settecento in Puglia, II, 1982 83, S. 7-39. Vielleicht ist der Palazzo Castiglione in der Via Toledo in die kleine Liste der vaccarianischen Palastbauten aufzunehmen. Die heutige Fassade stammt allerdings aus dem 19. Jahrhundert. *Fiengo* (Anm. 8), S. 206 u. Abb. 39.
- ⁶¹ Bis auf eine Büste sind heute alle verloren (Anhang A, Nr. 13).
- ⁶² Vgl. *Annemarie Winther*, Cosimo Fanzagò und die Neapler Ornamentik des 17. und 18. Jahrhunderts, Bremen 1973, S. 116-118 und *Georg Weise*, Il repertorio ornamentale del barocco napoletano di Cosimo Fanzagò e il suo significato per la genesi del rococò, in: *Antichità viva*, XIV, 1975, S. 24-31.
- ⁶³ Teile der Wanddekoration waren — Archivnotizen zufolge (Anhang A, Nr. 4, 6 u. 8) — gemalt. Ein konkretes Bild der Oberflächendekoration der Wände läßt sich nicht mehr gewinnen.
- ⁶⁴ Vergleichbare 'Locharchitekturen' sind die Treppenhäuser von Ferdinando Sanfelice und Nicola Tagliacozzi Canale. Hierzu *Christof Thoenes*, Ein spezifisches Treppenbewußtsein. Neapler Treppenhäuser des 18. Jahrhunderts, in: *Daidalos*, IX, 1983, S. 77-85. Jüngst zu Tagliacozzi Canale *Russo* (Anm. 25).
- ⁶⁵ Die Form erinnert an den sog. 'gebrochenen' Bogen. Vgl. *Winther* (Anm. 62), S. 55, Taf. 1.
- ⁶⁶ Verwandte Bildungen finden sich bei lombardischen Villenbauten, so in der Villa Brentani in Corbetta. Vgl. *Marc'Antonio Dal Rè*, *Ville di delizia o siano palagi camparecci nello Stato di Milano divise in sei tomi con espressioni delle piante, e diverse vedute delle medesime*, Mailand 1743, Bd. II, S. 91 und 95. Bei Vaccaro "Portone" (A), bei Dal Rè "Rastello" genannt. Konstanten des Systems sind große Dreikantpfeiler mit Sprengiebel und kleinerem Stützenverband, dessen Zwischenräume kunstvoll vergittert oder vermauert sind. Das Schema geht auf ältere Gartenportalmodelle zurück. Vgl. die seicenteske Lösung der Villa Falconieri in Frascati; *Luigi Dami*, *Il giardino italiano*, Mailand 1924, Taf. 65.
- ⁶⁷ *Alessandro Tagliolini*, *Storia del giardino italiano*, Florenz 1994, S. 298ff. und *Vanna Fraticelli*, *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Neapel 1993 erwähnen den Garten nicht. Zuletzt jedoch summarisch behandelt bei *Giannetti* (Anm. 5), S. 81-83.
- ⁶⁸ Ein weiteres bekanntes Beispiel ist der Terrassengarten des Palazzo Cellamare, der in einer Gaspare Vanvitelli zugeschriebenen Vedute in seiner ursprünglichen Form überliefert ist: *Fraticelli* (Anm. 67), S. 25.
- ⁶⁹ *Wilfried Hansmann*, *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*, Köln 1983, S. 165-168. Nach *Dezallier d'Argenville* war diese Parterreform im französischen Rokoko längst nicht mehr modern: "Les Parterres de Pieces coupées, ou de découpé, ne sont plus gueres à la mode; cependant ils ne laissent pas d'avoir leur mérite. Ils different des autres, en ce que toutes les pieces, qui les composent, y doivent être coupées par symmetrie, & qu'il n'y entre ni gazon ni broderie, mais simplement des plates bandes bordées d'un trait de buis, qui servent à élever des fleurs; & par le moiën d'un sentier un peu large regnant autour de chaque piece, l'on peut se promener dans tout le Parterre sans rien gêner. On doit sabler tous ces sentiers: [& on doit sur tout observer, que ces petites enceintes de buis, ou pièces decoupées, dont les unes sont quarrées, ou ovales, forment ensemble un tout juste & bien compassé, & soient également distribuées dans les quartiers qui partagent le terrain.];" *Antoine Joseph Dezallier d'Argenville*, *La théorie et la pratique du jardinage*, 3. Aufl., Den Haag 1739, S. 42. Zu Dezallier d'Argenvilles Gartenkunststraktat: *Ingrid Dennerlein*, *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich*, Worms 1981, S. 3-27. Ausgesprochen häufig wurde dieser Parterre-Typ im Piemont verwendet. Überliefert sind uns einige Beispiele in dem monumentalen Stichwerk *Theatrum Pedemontii et Sabaudiae*, Den Haag 1726, hier zitiert nach dem Teilreprint, hrsg. von *Marziano Bernardi/Ada Peyrot*, Turin 1970. Es sind die Gärten des Palazzo Reale in Turin (Taf. 7), der Villa della Regina bei Turin (Taf. 24), der Vigna di Madama Reale a S. Vito in der Collina di Torino (Taf. 25), der Villa Marchioni in Ciriè (Taf. 47) und der des Schlosses in Agliè (Taf. 55). Einige sind auch reproduziert in: *Dami* (Anm. 66), Taf. 267, 270, 277 u. 278.
- ⁷⁰ Vergleichbare Majolikaböden, wie etwa in den Kirchen von Donnaromita (1737), Donnalbina (1736) und S. Marcellino (1740) können eine Vorstellung von der ehemaligen Terrassendekoration des Palazzo Spinelli di Tarsia geben, die Donato Massa nach dem Entwurf von Vaccaro — wie auch in Donnaromita — ins Werk gesetzt hat (Anhang A, Nr. 14). Vgl. *Gennaro Borrelli*, *Le riggiole napoletane del Settecento. Il sodalizio tra D.A. Vaccaro e i Massa*, in: *Napoli nobilissima*, XXI, S. 24, Abb. 7 und S. 36. Die anderen zitierten Arbeiten wurden von Donato und Giuseppe Massa selbständig entworfen. Siehe: *Guido Donatone*, *Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania*, (Isveimer) 1982, Abb. 52 und 54c.
- ⁷¹ *Anne De Stoop*, *I giardini di azulejo nel Portogallo del sud*, in: *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, hrsg. von *Monique Mosser/Georges Teyssot*, Mailand 1990, S. 326-328; *José Meco/Rainer Marggraf*, *Fliesenkultur in Portugal*, Bramsche 1989, S. 69-78.
- ⁷² *Thoenes* (Anm. 24), S. 85. Hier standen mit großer Wahrscheinlichkeit direkt portugiesische Vorbilder Pate. Eine frappante Ähnlichkeit besitzt die Anlage etwa mit der von Quinta dos Azulejos in Lumar

bei Lissabon. Abb. bei *De Stoop* (Anm. 71), S. 327. Sie wird allerdings nach 1745 datiert und kann daher nicht unmittelbares Vorbild sein. Auffallend ähnlich sind auch die ornamental gerahmten Bildfelder der Rücklehnen und die Ausblicke in Phantasielandschaften. Ein Lissaboner Beispiel um 1730 ist der Convento de Sao Vicente de Fora, Kreuzgang; vgl. *Meco/Marggraf* (Anm. 71), S. 61.

⁷³ Siehe Anm. 2.

⁷⁴ Die folgenden Ausführungen sind eine Weiterentwicklung bereits andernorts geäußelter Gedanken. S. Pisani (Anm. 11), S. 140-151; Baugeschichte und -beschreibung der Kirche S. 25-75 u. 106-113.

⁷⁵ Zur Raumtypologie neapolitanischer Frauenkonvente: *Salvatore Pisani*, Neapolitanische Frauenklöster des Barock, in: *Architektur der Geschlechter*, hrsg. von *Christiane Keim/Irene Nierhaus* (im Druck).

⁷⁶ Diese grundlegende Beobachtung stammt von *Thoenes* (Anm. 24), S. 87. Der Autor reiht — von der Grundrißfigur des griechischen Kreuzes ausgehend — die Raumlösung in die Folge der neapolitanischen Kreuzkuppelbauten ein, korrekter ist es jedoch, von der Tradition des oktagonalen Zentralbaues auszugehen, wie sie in Neapel mit dem Bau der Cappella del Tesoro (1607-15) am Dom begründet wird. Vgl. *Pisani* (Anm. 11), S. 113-137.

⁷⁷ Eine Bekanntschaft zwischen beiden bestand schon recht früh. So konzipierte Vico für das Gennaro-Denkmal bei S. Caterina a Formello, eine der ersten selbständigen Arbeiten Vaccaros, 1707 eine Inschrift. *Benedetto Croce*, *Bibliografia vichiana*, Neapel 1947-48, Bd. I, S. 96 und *Franco Strazzullo*, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Neapel 1978, S. 128. Möglicherweise können die emblematischen Illustrationen in *Vicos Publicum Caroli Sangrii et Josephi Capycii nobilium neapolitanorum funus a Carolo Austrio ...* (Neapel 1708) teils Vaccaro zugeschrieben werden; vgl. *Anna Wessely*, *Die philosophische Funktion von Bildrhetorik. Bemerkungen zu Michael Groblewskis Aufsatz "Imagination und Hermeneutik"*, in: *Idea. Jb. der Hamburger Kunsthalle*, VIII, 1989, S. 9. Von einem freundschaftlichen Verhältnis zeugt vor allem Vaccaros Anfertigung des Frontispizes zu *Vicos Hauptwerk Scienza Nuova* von 1730 (2. Auflage) (Abb. 27). Vgl. *Croce*, Bd. II, S. 936. Vico entwarf um 1740 einen Inschriftentext für die Bibliothek des Principe di Tarsia; Vgl. *Giambattista Vico*, *Versi d'occasione e scritti di scuola*, hrsg. von *Fausto Nicolini*, Bari 1941, S. 127 u. 150; Vgl. auch hier Anhang A, Nr. 12.

⁷⁸ *Stefan Otto*, *Giambattista Vico*, Stuttgart/Berlin/Köln 1989, S. 62-78.

⁷⁹ "Ma, quel che sopra ogni altra cosa più importa, serve alla teologia cristiana, nella quale professiamo un Dio tutto scvero da corpo" (*Risposta* 1711). *Giambattista Vico*, *Liber metaphysicus. Risposte*, aus dem Lateinischen und Italienischen ins Deutsche übertragen von *Stefan Otto/Helmut Viechtbauer*, München 1979, S. 175.

⁸⁰ "Mens autem humana finita est et formata; ac proinde indefinita et informia intelligere non potest" (*Liber metaphysicus*, 1710). *Vico*, *Liber* (Anm. 79), S. 85f.

⁸¹ "Addentrandomi nella forma metafisica, truovo esser falso che io penso e che in me pensa Dio" (*Risposta* 1711). *Vico*, *Liber* (Anm. 79), S. 165. Die zitierte Aussage spiegelt das Schlüsselaxiom von *Vicos* Philosophie — das verum-factum-Prinzip. Es besagt: "Sichere Wahrheit ist nur dort zu haben, wo das Subjekt der Erkenntnis sein Objekt gemacht hat"; *Vittorio Hösle*, Einleitung zu *Giovanni Battista Vico*, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, Hamburg 1990, Bd. I, S. LXIX. Ferner: *Otto* (Anm. 78), S. 38-43.

⁸² Stich der 3. Auflage von 1744 mit leichten Veränderungen von Francesco Sesone. *Croce* (Anm. 77), Bd. I, S. 48f. u. Bd. II, S. 936. Hierzu auch: *Michael Groblewski*, *Imagination und Hermeneutik. Frontispiz und Spiegazione der Scienza Nuova* von *Giambattista Vico*, in: *Idea. Jb. der Hamburger Kunsthalle*, VI, 1987, S. 53ff.; *Wessely* (Anm. 77), S. 7ff.

⁸³ "La donna con le tempie alate che sovrasta al globo mondano, o sia al mondo della natura, è la metafisica"; "Il triangolo luminoso con ivi dentro un occhio veggente egli è Iddio ... per lo qual aspetto la metafisica in atto di estatica il contempla sopra l'ordine delle cose naturali, ... contempla in Dio il mondo delle menti umane, ch'è 'l mondo metafisico". Die beiden deutschen Zitate stammen aus der Übersetzung von *Erich Auerbach*: *Giambattista Vico*, *Die Neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, hrsg. von *Erich Auerbach*, Berlin/Leipzig 1930, S. 43.

⁸⁴ *Bernhard Kerber*, *Andrea Pozzo*, Berlin/New York 1971, S. 102-107.

⁸⁵ *Richard Alewyn/Karl Sälzle*, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959, S. 68-70. Siehe auch: *Wilfried Barner*, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 99-124.

⁸⁶ Eine Freskierung der Kuppelwölbung wäre mit der inneren Logik des Architektursystems nicht zu vereinbaren, da die stehenden Stuckengel — gleich Atlanten oder Karyatiden — Architekturstützen sind, die nicht einen immateriellen Himmel tragen können.

⁸⁷ Bezeichnend für Vico ist, daß er in seiner Autobiographie den Finger auf die Schilderung seiner Persönlichkeitsentwicklung legt und weniger auf die Dokumentation von Lebensfakten. *Pietro Giannone* hingegen tastet in seiner Selbstdarstellung (s. Anm. 27) sein Ich auf die Rolle in der Gesellschaft hin

- ab. Vgl. Hans Jürgen Daus, Selbstverständnis und Menschenbild in den Selbstdarstellungen Giambattista Vicos und Pietro Giannones. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Autobiographie, Genf/Paris 1962, S. 121-126.
- ⁸⁸ Bei der *Addolorata* sowie der gleichzeitig entstandenen *Geburt Christi* im gegenüberliegenden Cappellone handelt es sich sehr wahrscheinlich um die beiden ersten Werke, die in Vaccaros malerischem Oeuvre eine Neuorientierung bezeichnen. Laut *De Dominici* (Anm. 14), Bd. III, S. 484 hatte Vaccaro nach einem Streit mit den Coelestiner Mönchen von S. Pietro a Majella, die Vaccaro einen zugesagten Auftrag entzogen und dem unter Preis arbeitenden Maler Nicolò Malinconico anvertrauten, für zwölf Jahre der Tätigkeit an der Staffelei den Rücken zugekehrt. Eine Rechnungsnotiz von 1713 an Malinconico für Arbeiten in S. Pietro a Majella ist wiedergegeben bei: Mario Alberto Pavone, Pittori napoletani del '700. Nuovi documenti, Neapel 1994, S. 77, Dok. 6s. Siehe auch S. Pisani (Anm. 11), S. 47f., S. 176, Dok 7f. u. S. 332, Abb. 59.
- ⁸⁹ Michael F. Robinson, Naples and Neapolitan Opera, Oxford 1972, S. 44. Metastasio ist ein Adoptivsohn und Schüler von Gian Vincenzo Gravina, einem der Gründungsmitglieder der römischen Arcadia (1690) und wichtigster Literatur- und Dramentheoretiker seiner Zeit. Nach dessen Tod (1718) ging Metastasio nach Neapel, wo er in die Kanzlei des Advokaten Giannantonio Castagnola eintrat, der in seinem Hause eine Akademie versammelte. Nach ersten Gelegenheitsstücken, u.a. im Hause Vicos, wurde am 28. August 1728 im Palazzo Reale sein Singspiel *Angelica* aufgeführt, das ihm den Weg zum Erfolg öffnete. *Dido* ist sein erstes von 26 Melodramen, die er vornehmlich für den Hof in Wien schrieb, wohin er 1729 als Hofpoet berufen wurde und wo er 1789 starb. Insbesondere: *Benedikt* (Anm. 9), S. 638-644. Zur führenden Stellung Metastasios in Musik und Drama: Anna Amalie Abert, Geschichte der Oper, Kassel 1994, S. 64-69 u. Heinz Willi Wittschier, Die italienische Literatur. Einführung und Studienführer, Tübingen 1985³, S. 121-123.
- ⁹⁰ Gleiches gilt für zwei weitere Produktionen Metastasios: *Catone in Utica* und *Attilio Regolo*.
- ⁹¹ Vgl. insbesondere: Ezio Raimondi, "Ragione" e "sensibilità" nel teatro del Metastasio, in: Sensibilità e razionalità nel Settecento, hrsg. von Vittore Branca, Venedig 1967, Bd. I, S. 249-267. Auf den Punkt gebracht bei: Wittschier (Anm. 89), S. 122f. Zu einer Fehleinschätzung von Metastasios Meldodram kommt Koch, der den geistesgeschichtlichen Kontext außer Acht läßt: Klaus Dietrich Koch, Die Aeneis als Opernsujet. Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz, in: Xenia, Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen, 1990, Heft 26, S. 45f.
- ⁹² Zur Rolle der Musik und dem "successo di lacrime" (in Selbstzeugnissen Metastasios): Elena Sala Di Felice, Metastasio: la parola e la scena, in: Il teatro italiano nel Settecento, hrsg. von Gerardo Guccini, Bologna 1988, S. 322-327.
- ⁹³ Die zwei bedeutendsten Veroperungen des Stoffes stammen von Francesco Cavalli (1641) und Henry Purcell (1689). Koch (Anm. 91), S. 27-38.
- ⁹⁴ Vgl. Hermine H. Williams, The Stabat mater dolorosa: a comparison of settings by Alessandro Scarlatti and Giovanni Battista Pergolesi, in: Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies, hrsg. von Francesco Degradà, Bd. II, Florenz 1988, S. 144-154.
- ⁹⁵ Die Wasserspeisung erfolgte aus einem "formale [Kanal] d'acqua freddissima e profondo". Domenico Antonio Parrino, Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi e alla mente dei curiosi, Neapel 1700, Bd. I, S. 430.
- ⁹⁶ Edmund Stadler, Die Raumgestaltung im barocken Theater, in: Die Kunstformen des Barockzeitalters, hrsg. von Rudolf Stamm, Bern 1957, S. 210ff.
- ⁹⁷ Eine Menagerie besaß auch die Villa Arconati di Castellazzo (Lombardei) des Giovanni Ruggeri (Anfang 18. Jh.); Gianni Mezzanotte, Giovanni Ruggeri e le ville di delizia lombarde, in: Boll. Palladio, XI, 1969, S. 244 u. 249. Ein Stich hierzu findet sich in: *Dal Rè* (Anm. 49), Bd. II, S. 56. Ein kontaminierter Nachdruck der Auflagen von 1726 und 1743 und weiteren Einzelstichen liegt durch Pier Fausto Bagatti Valsecchi/Giansiro Ferrata, Mailand 1963, vor. Die Villa Arconati ist nur Bestandteil der 1743er Ausgabe. Neapel erhält 1742/43 durch Ferdinando Sanfelice ein großes Raubtierhaus ("serraglio"), das Karl von Bourbon in Auftrag gegeben hatte. Vgl. Germana Aprato, Il serraglio di Sanfelice al Ponte della Maddalena, in: Napoli nobilissima, III, 1964, S. 237ff.
- ⁹⁸ Der englische bzw. französische Quellenbegriff lautet: "delightful horror" und "terreur agréable". Hierzu die materialreiche Studie von: Carsten Zelle, "Angenehmes Grauen". Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert, Hamburg 1987.
- ⁹⁹ Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, Disegni teatrali dei Bibiena, Vicenza 1970, S. 82 u. 98.
- ¹⁰⁰ Vgl. Domenico Scafoglio, La maschera della Cuccagna. Spreco, rivolta e sacrificio nel Carnevale napoletano del 1764, Neapel 1994, S. 7-16.
- ¹⁰¹ So die Aufzählung des ein Jahr später erschienen Stichwerks: *Narrazione delle solenni reali feste fatte celebrare in Napoli da sua Maestà il Re delle Due Sicilie Carlo Infante di Spagna, Duca di Parma,*

Piacenza &c. &c. per la nascita del suo primogenito Filippo Real Principe delle Due Sicilie, Neapel 1748, Taf. XV. Vgl. *Franco Mancini*, Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereyno alla Capitale, Neapel 1968, S. 58f. und *Bauer* (Anm. 51), S. 242f.

¹⁰² *Abbé de Saint Non, Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781, Bd. I, S. 250.

¹⁰³ Zum meist tragischen Ausgang der Festveranstaltungen vgl. *Scafoglio* (Anm. 100), S. 32f.

Exkurs: Bemerkungen zum Begriff des Barocchetto

Die Verwendung des Wortes "Barocchetto" als epochen- und stilgeschichtliche Bezeichnung der Zeit zwischen 1715 und 1750 ist wenig gebräuchlich. In der deutschen Fachliteratur findet man den Ausdruck in der Regel nicht (sporadisch gebraucht bei *Thoenes* [Anm. 24], S. 87 u. 321). Dagegen zeigt sich die englischsprachige Forschung dieser Bezeichnung zur Unterscheidung von Hochbarock und den verschiedenen Phänomenen innerhalb des Spätbarock recht aufgeschlossen. Hier sei vornehmlich Robert Enggass angeführt (*ders.*, Tiepolo and the concept of the Barocchetto, in: *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo* [Udine 1970], Venedig s.d. [1972], S. 85 und *Donald Rabiner*, Additions to del Po, in: *Pantheon*, XXXVI, 1978, S. 39). Der Vorschlag von Enggass wurde aufgenommen von *Luigi Grassi/Mario Pepe* (*Dizionario dei termini artistici*, Turin 1994, s.v.) Dagegen ist "Barocchetto" als kunstgeschichtlicher Terminus weder aufgeführt in der *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venedig/Rom 1958ff. noch im *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1987ff. Im Italienischen ist der Gebrauch der Synonyme "rococò" und "gusto rococò" frequent (Vgl. insbesondere: *Gennaro Borrelli*, Il rococò napoletano, in: *Napoli nobilissima*, XVIII, 1979, S. 201-219). Diese Begrifflichkeit suggeriert jedoch — mißverständlich — eine genetische Abhängigkeit oder zumindest formale Anlehnung an das französische Rokoko, während das Wort "Barocchetto" bereits entwicklungsgeschichtlich die richtigen Assoziationen weckt. Der neapolitanische Barocchetto zitiert im Wesentlichen das lokale Formenvokabular des 17. Jahrhunderts. Er verhält sich ansatzweise wie der gleichzeitige Barockklassizismus, der auf traditionelle Elemente zurückgreift und sie mit Aplomb wiederverwendet. Barockklassizismus und Barocchetto gehen im Erscheinungsbild jedoch denkbar entgegengesetzte Wege. Jener zeigt eine deutliche Hinwendung zu "gravitas", dieser zum Feinen und "Atmosphärischen". Wenn sich im Figurenrepertoire Vaccaros ausdrucksvolle Spannung zugunsten einer feinen Sentimentalisierung löst oder in der Architektur Masse kleinteilig zergliedert wird, so stellt "Barocchetto" eine angemessene Denotation des zu beschreibenden Phänomens dar. Zudem handelt es sich nicht um eine Wortneuschöpfung der Kunstwissenschaft, da die Bezeichnung im Italienischen bereits als Stilbegriff existiert (*Salvatore Battaglia*, Grande dizionario della lingua italiana, Turin 1962, Bd. II, s.v.: "Barocchetto, sm. Archit. Forma d'arte in cui il barocco si alligierisce e assume maggiore grazia: tendente al rococò [nelle architetture del primo Settecento]"). Battaglia führt als Erstbeleg an: *Ugo Ojetti*, Sessanta, Mailand 1937, S. 800). Zur sprachlichen Unterscheidung vom originalen französischen Rokoko, das in Neapel parallel vorhanden ist (etwa *Paola Santucci*, Il cabinet del duca di Corigliano, Agostino Saluzzo, in: *Palazzo Corigliano. Tra archeologia e storia*, Neapel 1985, S. 136f.), erscheint eine Verwendung sinnvoll.

ANHANG

A Bau und Ausstattung unter Ferdinando Vincenzo Spinelli 1732-52

I. Ausstattung des Palazzo

[1] 1. April 1733

Vaccaro erhält einen Vorschuß für drei Gemälde, die die Decken der Galerie, des Schlafzimmers und des Kabinetts im sog. "quarto di sopra", im 2. Obergeschoß, schmücken sollten (*Catello* [Anm. 13], S. 54f. u. *Mormone* [Anm. 1], S. 222). Eine Notiz von 1752 unterrichtet, daß nur das Deckengemälde der Galerie ausgeführt wurde (Anhang C, Dok. 5, Abs. 3). Die "Macchia" zu dem Gemälde befand sich in D.A. Vaccaros Besitz (*Labrot*, 1992, S. 448).

[2] 5. Mai 1735

Vaccaro wird für fünf Bilder (Tugenddarstellungen) entlohnt, jedoch mit der Verpflichtung "di ritoccare ... ed accomodarli in miglior forma" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 205 u. *Mormone* [Anm. 1], S. 222). Das oberste Appartement barg die Gemäldesammlung der Spinelli, die im 17. und 18. Jahrhundert zu den bedeutendsten der Stadt zählte. Ein testamentarisches Inventar aus dem Jahre 1732 listet die gesamte Ausstattung auf. Unvollständig publiziert von *Mormone* ([Anm. 1], S. 222-226).

[3] 1735

Antonio Martinetti und Giuseppe Marra fertigen den skulpturalen Stuckdekor der Galerie im 1. Obergeschoß an: "tutti li trofei ... co le statue intere di tutto rilievo, che'è tra il vacante d'un balcone all'altro balcone" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 204).

Giuseppe Barberio erhält den Auftrag für eine neue Fußbodenverkleidung aus Majolika: "riggiole spettinate ottangolate ... con freggio attorno ... il tutto nella Galleria, li due gabinetti, e la camera del letto del quarto di basso" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 205).

Nicola Cacciapuoti führt drei Deckengemälde der Galerie aus: "per tutta la pittura ad oglio delli tre quarti grandi ... pittura di figure, ed ornamenti, lumeggiatura d'oro ... alla volta della galleria ... sempre del quarto di basso ... con disegno a suo gusto ... come altresì l'ornati di pittura ad oglio e figure da farsi ... sopra tutti li balconi della detta galleria sopra lo stucco" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 205, *Rizzo*, 1980, S. 43, Dok. 18f. u. *Mormone* [Anm. 1], S. 222).

Durch die Unzugänglichkeit der Privatwohnungen im ersten und zweiten Obergeschoß ist nicht zu ermitteln, was sich von der ursprünglichen Ausstattung erhalten hat. 1961 erwarb die Soprintendenza alle Gallerie della Campania ein großformatiges Gemälde Francesco Solimenes (*Dido und Aneas*, dat. um 1740), das sich noch im Palazzo befand und durch *De Dominici* ([Anm. 14], Bd. III, S. 610) als Auftragsarbeit Ferdinando Vincenzo Spinellis bezeugt ist (Acquisizioni 1960-1975, 1975, S. 36-39). *De Dominici* ([Anm. 14], Bd. III, S. 535) überliefert auch ein Gemälde von Paolo De Matteis (*Schmiede des Vulcan*) in der Galerie des Principe.

II. Treppenhaus (Abb. 6 u. 34)

[4] 1735

Lorenzo Troccoli führt Renovierungsarbeiten durch, bei denen die Peperinstufen durch Marmorstufen ersetzt werden: "in conto della scala che sta facendo tutta di marmo ... principiando dal cortile fino all'ultimo appartamento di sopra, coi gradini tutti di un pezzo ... della larghezza ogni gradino di quei di piperno che vi stanno attualmente ... e con il sottogrado di marmo bardiglio" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 205 u. *Mormone* [Anm. 1], S. 216f.).

Giacinto delle Donne übernimmt Vergoldungsarbeiten am Stuck: "tutta la scala del suo palazzo, principiando dal cortile sino all'ultimo piano del quarto superiore ... cioè doratura di tutte le cornici e tutti i fogliami di stucco, tutti d'orato d'oro fino romano ... così delle pareti, come delle volte e tutti i rabeschi, che sono dipinti così gialli, come verdi, per ponerci oro fino per lumeggiarli"; Giovanni de Simone bringt Ornamentmalereien an: "per la pittura di ornamenti di tutta la scala" (*Fiengo*, S. 206).

[5] 1753

David Savino führt Reparaturarbeiten am Stuckwerk aus: "stucco che sta facendo riattamento della scala grande ... statoli ordinato dal Regio Ingegnere Pasquale Canale" (A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale Copiapolizze, Ducati 2, Matr. 1619, 11.7.1753, fol. 793).

III. Ehrenhof (Abb. 4 u. 7)

[6] 1735

Giuseppe Marra führt den architektonischen Stuckdekor aus: "lavori di stucco che fa nel cortile avanti il ... palazzo" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 205).

Lorenzo Zecchetella verziert die Außenteile des "cortile, e cortiletto (Innenhof des Palazzo)" mit Ornamentmalereien (*Fiengo*, S. 206).

- [7] 1736
Das Tribunale della Fortificazione bewilligt dem Principe Spinelli Materialnutzung aus dem kommunalen Steinbruch zur Pflasterung des Hofes: "Dippiù si è appuntato, che possa il Signor Principe di Tarsia pigliarsi dalla Montagna, ove si tagliano le pietre per servizio della strada di questa nostra Città tutti quei basoli, che sono di due palmi in quadro; stante tutti gli altri di minore misura servono per l'accomodo della nostra strada; ed detti basoli di due palmi in quadro servirsene essi Illustre Principe per imbasolare la Piazza avanti il suo Palagio // e le due strade dentre detta Piazza, per le quali strade resti ferma la conchiusione da 7 Giugno 1732 (...)" (A.S.C.N., Tribunale della Fortificazione, Appuntamenti, Jahrgang 1733-69, fol. 4v; hierzu auch Dok. 6).
Der Hof ist heute mit Sand ausgelegt.
- [8] 1745
Francesco Russo führt Malerarbeiten an Fenstern und Bogen der Hofeinfahrt aus: "la pittura ad oglio che sta facendo e deve fare alle 7 finestre tanto di legname che finte della Nuova Libreria ... come anche la pittura tanto alla grossezza dell'Arco della parte dell'ingresso alla detta Libreria piccola contigua" (Rizzo, 1979 a, S. 231, Dok. 28).
- [9] 1753
Francesco Serena nimmt umfangreiche Stuckarbeiten im Marstall, einem nicht genau bestimmbar Bereich des Hofes, sowie in einem neuen "quarticiello" des Palazzo unter der Leitung des Architekten Pasquale Canale vor: "Francesco Serena Stuccatore ... in conto dello stucco fatto, sta facendo e deve fare con si alla scuderia, che mure, ed archi sotto la loggia, e saletta del nuovo quarticiello del Palazzo ... come dal Biglietto di Pasquale Canale Regio Ingegnere" (A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale Copiapolizze, Matr. 1616, 9.1.1753, fol. 20).
Giacinto d'Ippolito setzt am ganzen Palazzo und an Nebengebäuden neue Fenster ein: "n. 180 vetri novi posti dal medesimo, due vetrate della Libreria ... a prezzo 5 per ciascun vetro, 3.80 per n. 56 Ferri per le medesime vetrate in libre 432 a grana 12 la libra grana 40 a 40 pezzi di vetri fatti tondi anche per uso della Libreria" (A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale Copiapolizze, Matr. 1613, 30.1.1753, fol. 88).

IV. Bibliotheksausstattung

- [10] 1744
Francesco Buriani führt Dekorationsarbeiten aus: "una cimasa grande intagliata con suoi festoni da situarsi ad una vacante grande dello stiglio della libreria del Principe di Tarsia ... come per tutti li festoni anche ad intaglio sopra legno di tiglio che vanno scherzando con tutti li 16 puttini di scultura, che vanno situati alli 8 vacanti piccoli, di detta libreria, giusto e secondo il disegno fatto da Don Domenico Antonio Vaccaro, e detti puttini debbian essere scherzosi" (Rizzo, 1979 b, S. 58, Dok. 29).
- [11] 1746
Domenico Attanasio legt die Fußböden der sog. großen und kleinen Bibliothek mit Majolikafliesen aus: "Riggiolo impetenate poste in opera nelle due Gallarie e Camera degli Strumenti Matematici e dette Riggiolo impetenate sta ponendo in opera nella Libreria Piccola" (Donatone [Anm. 70], S. 74).
- [12] 1752
In dem mehrbändigen Geschichtswerk von Placido Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli*, Bd. IV, Teil IV, Neapel 1752, S. 241-244 findet sich eine bislang nicht beachtete, aber genaue Beschreibung der seinerzeit vielgepriesenen Bibliotheksausstattung:
"XXV. Il Signor Principe di Tarsia D. Ferdinando Vincenzo Spinelli, sempre maestoso in tutte le sue Idee, dopo avere architettato a meraviglia il frontespizio del suo Palazzo; in mezzo l'atrio del medesimo vi ha eretta una sì nobile, e deliziosa Libreria, che l'occhio non ha che più di bello desiderare. Nell'entrare si trova una bellissima Porta di Marmo, sopra della quale vi è questa Iscrizione, fattavi dal celebre Gim Battista di Vico. Heic Jovis e cerebro quae in coelo est nata Minerva/ Digna Jove in terris aurea tecta colit [s. Anm. 77]. Indi rattrovasi un gran Salone, in forma di Galleria disposto, colla volta adorna di bellissime Pitture, e con sopra la Porta maggiore nella parte interiore il Ritratto del medesimo Principe, e sopra la Porta minore all'incontro, per la quale si passa all'altre Stanze, il Ritratto del di lui genitore Carlo Francesco Spinelli. Con intorno le Scanzie [neap.: *Bücherregale*], tutte intagliate, ed indorate al difuori, e al didentro i Libri Greci, Latini, ed Italiani di ogni sorta,

ligati con Carminio, ed Oro. Con un Codice in Pergamena dell'Opere di Giuseppe Ebreo, che è una meraviglia: e sovra tutti un semplice Ufizio della Vergine con Miniature d'oro, e di oltrammarino, che l'occhio non ha più che desiderare: comprato cento doble per la sua vaghezza, e rarità. Alli quattro lati, sovra basi di legno intagliato, ed indorato, quattro grandissime, e bellissime Statue di Marmo, rappresentantino le quattro Stagioni. In mezzo alla medesima uno Armario in forma di Piramide di Ebbano, Tartuca, e Rame indorato, sostenuto da una bellissima, e ben architettata base, anche intagliata, e posto in oro, che poi finisce in un Oriuolo Italiano Spagnuolo [sic]. Dentro del quale anche si serba una Piramide quadrata, colli Strumenti Matematici dell'insigne e famoso Blondon: ed in una faccia di essi varj Strumenti di oro, e di argento. Essendovi anche a fianco di detto Armario due bellissime Calamite. Indi nell'istessa linea due Globi de più grandi, che avesse fatti Padre Coronelli. E verso la Porta maggiore, presso ad uno di questi Globi, vi è un Quadrante Astronomico // [S. 242] di ottone, comprato in Olanda 760. Scudi: e presso l'altro Globo verso la Porta piccola una Machina Elettrica, ed un Semicircolo Reale di ottone, con suoi Occhiali, Calamita, e Piede per uso di piantare Machine, e Fortificazioni in Campagna.

XXVI. Passandosi poi da questo Salone per la Porta piccola in un'altra Stanza, anche fatta a volta, e con bellissime Pitture, si rattrovano i Libri Francesi, Spagnuoli, e di altre Lingue forestiere, tutti ligati in oro alla Francese, e riposti nelle Scanzie intagliate, ed indorate, colle Reti di ferrofilato avanti (come stanno pure gli altri del Salone). Leggendosi sovra la detta Porta nella parte di dentro la seguente Iscrizione composta dal celebre Canonico D. Alessio Simmaco Mazzocchi, ed intagliata in una gran Pietra di Paragone antico, con una Cornice intorno di rame indorato con tutto il buon gusto lavorata: *Ferdinandus Vincentius Spinellus/ Caprasiensium Princeps/ Bibliothecam Graecam Latinam Babaricamque/ A pientissimo [sic] Patre suo inchoatam/ A se vero conquisitis undique rarissimis Exemplaribus/ Ad hanc Signis Machinis Mathematicis Physicisque/ Omnique Instrumento ornatam absolutamque/ Atq ex domestica communem a se cum Musarum cultoribus facta/ Dedicavit anno rep sal CIO IO CCXXXVI/ Fidemque relictus ad Librorum accessiones/ Et sarta tecta/ Attribuit.* Veggendosi eziandio sovra il Cornicione di questa Stanza i Ritratti di tutti i Principi di Casa Spinelli, divisi ne Primogeniti, e Successori delle quattro Illustri loro Famiglie Scalea, Fuscaldo, Cariati, e Tarsia: con trarre il loro primo Stipite da Pandolfo Ancio Spinelli, che visse nell'anno 990. E sovra tutto, in mezzo a questa Stanza vi è una Machina Planetaria, comprata 1500 Scudi, che mostra il sistema di Copernico, ed è accomodabile agli altri sistemi. In cui, con darsi un semplice moto col manubrio, gira il Globo della Terra intorno al Sole: la Luna intorno alla Terra; e gli Pianeti con un ordine meraviglioso tra di loro.

XXVII. Da questa Stanza con due Porte, a simetria disposte, si entra in due bellissime Gallerie, tapezzate di Raso cremisi, con Sedie di Velluto cremisi trinate d'oro, e con Tavolini alla Chinese coverti di Marocchino nero con tre ordini di Galloni d'oro, con Calamari, e Polverini di Ottone indorati. Con essere ancora in ciascheduna di esse, alli quattro Angoli quattro Mensole di marmo colla di loro base all'insotto d'intaglio indorato: ed intorno alle muraglie delle medesime 84. Ritratti di Uomini Illustri in Lettere per ciascheduna di esse di finissimo // [S. 243] pennello, e con bellissime Cornici, ciascheduno col suo nome: tutti ricavati o da Rami, o da Medaglie antiche. Ed in una di queste Gallerie (che viene ad essere nel mezzo dell'altra, e della Stanza delle Machine Mathematiche, e Filosofiche) sovra il pavimento si vede una Linea Meridiana, somiglievole a quella di San Petronio a Bologna, e all'altra di Santa Maria degli Angeli in Roma: tirata ella di marmo, colla linea di ottone in mezzo, con le altre di legni intorno, e con i Segni del Zodiaco di ottone. Avendo nel piede vicino alle due quinte del muro un tondo con coverchio di ottone, che si apre, per calarvi dalla parte del tetto un pendolo matematico, ed osservare, se vi sia movimento nella Fabbrica. Intorno a qual Tondo, vi è questa Iscrizione: *Gnomon Meridianus Ferdinandi Spinelli/ IX Caprasiensium Principis auspicio constructus/ Ann. r. s. M. DCCILIX.* Ed alla punta della medesima Linea, quest'altra Epigrafe: *Linea meridiana/ Astronomicis usibus peridonea/ Anno M. CIO. IO. CCLIX. brumali/ Solstitio/ Sub Auspiciis Ferdinandi Vinc. Spinelli/ Principis Caprasiensium/ Ducta.*

XXVIII. Da questa Galleria si passa ad un'altra Stanza tapezzata in cremisi, con i suoi Sedili a guisa di Canapè intorno. Dove in una delle muraglie sono quattro bellissime Statue in marmo di mezzo busto, denotantino le quattro Parti del Mondo, l'Asia, l'Africa, l'America, e l'Europa, e donate dal famoso Architetto D. Ferdinando Sanfelice all'anzidetto Signor Principe. Ripieno il di più della muraglia, e di due altre laterali di Quadri di Architettura, e Quadrini di Camei in marmo con cornici di Rame indorato, colle teste di varj Imperadori. E nel muro incontro alla Porta (in cui è anche un'altra Porta, per la quale si passa nelle Stanze del Bibliotecario) uno Armadio grande, che cuopre tutta la facciata, di finissimi Cristalli, e di nobili Intagli indorati. Dentro del quale si conservano uno Specchio Ustorio, uno Specchio Cilintrico, un Occhiale Gregoriano, diversi Microscopj, vari Prismi ad acqua, semplici, e Neutonian: per vedere i colori dell'Iride con Campane di Cristallo, ed altri

Strumenti Matematici, che servono per le Machine situate in mezzo di detta Stanza. Fra le quali sono un Occhiale Neutonianiano per vedere i Pianeti per via di riflessione di raggi. La Machina di Boile a due Tubi. La Machina Idraulica per l'esperienza dell'Acqua. Una vite perpetua per alzare qualsivoglia peso col semplice moto di un dito. Una Machina per la caduta de Gradi. Una Machina Elettrica all' // [S. 244] uso di Auchsbei. Una gran Machina per imitare la Grandine. Un Occhiale dell'eccellente Matematico Campana di palmi 35. Una Machina per descrivere la Pervola. E sopra di una Mensola di Paragone antica con base d'intaglio indorato vi è una Cassetta coverta di Zegrino, ed ottone indorato; dentro di cui si conservano diversi Strumenti Matematici, tutti lavorati dall'insigne Blondon. Vi è tutto l'apparecchio per la Camera Ottica oscura all'uso de colori Neutonianiani; e vi sono Strumenti di altre Esperienze. Quali Machine vengono per lo più regolate dal Padre D. Giovanni Maria della Torre Chierico Regolare Sommasco, e dal Bibliotecario D. Niccolò Giovo: colui, che fece l'Orazione nell'apertura dell'Accademia, e la Raccolta de Sonetti il dì 30. Luglio 1747. come dicemmo nel Numero 21. del Capitolo passato. Credendosi, che questo Principe abbia speso sovra a centomila ducati per questa decantata Libreria: senza mettervi il prezzo di quei Libri, che nella maggior parte li furono lasciati dal Padre".

Knappere Beschreibungen finden sich bei *Sigismondo* (1789, Bd. III, S. 122f.) und *Celano* (1792, Bd. IV, S. 63-68). *Celano* (S. 66) überliefert die Bibliotheksauflösung im Jahre 1790: "Ma questa bellissima libreria ... è stata interamente dismessa in quest'anno 1790. Tutte le statue, gli stromenti, e machine matematiche, i ritratti degli uomini illustri si sono tutti venduti".

Friedrich Münter, Kopenhagener Theologiedozent, besucht 1785 die Bibliothek und erwähnte einen gedruckten Bücherindex (*Münter*, 1790, S. 16f.), der sich in der Biblioteca Nazionale di Napoli erhalten hat (*T. Di Costanzo, Ferdinandi Vincentii Spinelli Tarsiae Principis Bibliothecae Index Alphabeticus*, Neapel 1780; Vgl. *M. Pisani* [Anm. 1], S. 189, Anm. 15).

V. Terrassendächer der Flügelbauten

[13] 1735

Salvatore Palumbo nimmt die Abdichtung der Dachterrassen des Hofes mit einem wasserfesten Estrich (astrico) vor, der aus in Kalkmilch gestampfter vulkanischer Schlacke (lapillo) hergestellt wird: "di tutto il lapillo da lui portato ... tanto per l'astrico fattosi nel loggione del suo palazzo principiando dalli tre archi sino al fino di d.o loggione verso S. Teresa, dedatone quella proporzione di astrico, che contiene il nuovo casino di sotto, quanto per gli astrichi di una quadratura del casino vecchio, del gabinetto ancora rustico e gabinetto già dipinto del quarto grande di basso, cameretta ove prima era stallata, ed ultima camera verso gli archi dell'appartamento vicino alla libreria" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 205f.).

Bernardo Delfino bringt das schmiedeeiserne Geländer an (*Fiengo*, S. 205).

Paganino Ravenna, genuesischer Marmorhändler, liefert 25 Marmorblöcke für die Geländerbüsten (*Mormone* [Anm. 1], S. 227, Anm. 27).

Lorenzo Troccoli arbeitet die 48 Piedestale der Marmorbüsten (*Fiengo*, S. 206; ein ausführlicheres Dokument auch bei *Mormone*, S. 227, Anm. 28). Als Autor wird bei *Troyli* (1752, Bd. IV, Teil IV, S. 448) der in der Werkstatt Vaccaros tätige Francesco Pagano genannt.

In der Vedute lassen sich auf der Loggia 32 und auf jedem Casino je 8 Büsten zählen, insgesamt also 48. *Celano* (1792, Bd. 4, S. 65) führt 50 Büsten an. Soweit sichtbar hat sich nur eine erhalten. Schon *Pane* ([Anm. 1], S. 162) notierte eine stark dezimierte Zahl. *Mormone* (S. 221f.) bildet zwei ab. Von den 8 ganzfigurigen Statuen um den zentralen Bereich der Terrasse ist bislang keine Quellennotiz bekannt geworden.

[14] 1736

Donato Massa fertigt den Majolikafußboden nach einem Entwurf von Domenico Antonio Vaccaro an: "in conto del pavimento di Riggiole, che ha fatto e sta mettendo a Loggione del suo Palazzo, cioè secondo il disegno a cartone di detto Loggione, a tenore del suo obbligo o prezzo convenuto, come da disposizioni e disegno del Regio Architetto Antonio Domenico Vaccaro" (*Donatone* [Anm. 70], S. 82 u. *Borrelli*, 1978, S. 226, Nr. 80).

[15] 1751

Giuseppe Barberio nimmt eine neue Verkachelung mit achteckigen, unbemalten und kleineren quadratischen, rosettenverzierten Fliesen vor (Rizzo, 1979 a, S. 247, Dok. 159). Eine solche Verkachelung hat sich auf den Treppenpodesten des großen Stiegenhauses erhalten.

[16] 1753

Gaetano Avila errichtet auf der Terrasse (oberhalb der dreibogigen Durchfahrt) einen Brunnen: "a Gaetano Avila Fontanaro ... a compimento di d. 719.83 ... sono a saldo, e final pagamento di tutti li lavori da lui fatti pel servizio della Fontana eretta in mezzo al gran'Loggione del Palazzo del E.S.; cioè per compra di tutto il piombo, lavoratura d'esso, compra di bronzo per la Tromba, Ramocitro, ottone, come più per tutti li giochi fatt'in detta Fontana, cioè la Tromba in mano alla Statua, Trofei, bandiere, asta, lancia, Cannone, zampilli, giochi, lingue per le papere, e pesci, mazzetti, piconi, e d'ogn'altro saldato in argento con le vite, fiocchi, lacci, il tutto posto in opera, com'altresi per la compra di tutte le chiavi d'ottone, costo della tufolatura, ed ogn'altro fatto da detto Avila, in conformità dell'apprezzo, e voluta fatta dal sudetto Ingegnere Canale, ed altresi v'è incluso in detta somma l'ultima nota di tutti gl'accomodi fatti nella Tromba, come li zampilli o la burla, ed altri lavori, anche tassati da detto Canale ... resta obbligato il medesimo di mantenere tutti li giochi della Fontana sudetta, acciò l'acqua vadi a dovere, e facciano il loro effetto per un'anno intiero" (A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale Copiapolizze, Matr. 1619, 16.4.1753, fol. 439). Die Begutachtung des fertigen Brunnens durch den Architekten Pasquale Canale findet sich in A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale Copiapolizze, Matr. 1613, 13.2.1753, fol. 139. Die figürlichen Arbeiten stammen von Francesco Pagano: "pesci, ed angelli, con in mezzo Statua grande di Bellona, ed intorno molti Puttini tutti di marmo, opera del già detto Francesco Pagano" (Celano, 1792, Bd. IV, S. 66). Ferner Troyli, 1752, Bd. IV, Teil IV, S. 448 und Rizzo, 1979 b, S. 57, Dok. 23f. Von diesem Brunnen hat sich in situ keine Spur erhalten.

VI. Kasino-Bauten

[17] 1734

Giovanni de Simone führt die malerische Ausstattung aus: "le soffitte del palazzino sito sotto il palazzo grande ... nel quale deve pittarli 6 stanze ... porre le tele, e le figure della galleria ... e nella galleria ... fare il quadro di mezzo, secondo il disegno di Vaccaro, largo palmi 15 e lungo palmi 28, ed alli quattro lati vi devono venire in ciascun d'esso un Arte Liberale accordata con li proporzionati puttini, ad arbitrio e disegno di d.o de Simone" (Fiengo [Anm. 8], S. 204 u. Mormone [Anm. 1], S. 222).

[18] 1735

Giovanni de Simone wie eben, aber auch: "per la pittura a guazzo d'ornamenti con figure al soffitto del casino di basso" (Fiengo [Anm. 8], S. 205). Es wird auch ein "compagno figurista" erwähnt, wahrscheinlich handelt es sich um Nicola Cacciapuoti (Fiengo [Anm. 8], S. 206). Francesco de Ritis faßt Türen und Fenster (Fiengo [Anm. 8], S. 205).

[19] 1753

Francesco Serena arbeitet an einem der beiden Bauten (hier "quarticiello" genannt) unter der Regie des Architekten Pasquale Canale fünf Fensterrahmen aus Stuck: "cinque mostre di stucco ... fatte alle cinque finestre dela piazza del nuovo quarticiello del Palazzo di Sua Eccellenza il tutto apprezzato da D. Pasquale Canale Regio Ingegnere" (A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale Copiapolizze, Matr. 1615, 6.2.1753, fol. 114).

Giuseppe Baldi dekoriert mit Guachemalereien die Innenräume in einem der beiden Kasino-Gebäude: "d. 150 sono per saldo, e sodisfazione della pittura a guazzo da lui fatta alle tre Camere del nuovo Quarticiello del Palazzo della E.S. con le loro Bussole, mostre, e finestre nella guisa, che il medesimo erasi obbligato, come dall'antecedenti partite 6, e deve similmente dipingere l'altra camera prima, così le mura, come lamia, e d'essere il tutto approvato dal Regio Ingegnere D. Pasquale Canale, per essersi così convenuto; Onde compita, che averà del tutto nella guisa come sopradetta prima camera, che forma il numero di quattro con la pittura della finestra, bussola, e porta, non dovrà conseguire, se nonche soli d. 50, a tenore dell'obbligo, che formano li d. 200, per tutto l'intiero Quarticiello; e non facesimo detto pagamento, se non inteso mastro Giacinto delle Donne, il quale ha indorato le mostre

di dette bussole per conto di detto Baldi, che resta tenuto pagare detto Giacinto delle Donne" (A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, Giornale Copiapolizze, Matr. 1619, 16.7.1753, fol. 439).
Die Kasino-Bauten haben sich im Kern erhalten und beherbergen heute Privatwohnungen.

VII. Rampe

[20] 1735

Cristoforo und Gennaro Vecchione nehmen Wölbungen unterhalb der Auffahrt vor: "forme da farsi sotto li lamioni dello stradone" (*Fiengo* [Anm. 8], S. 204).

Die Vedute zeigt 16 Büsten im oberen Rampenbereich (bis zur Gelenkstelle), im unteren 22 wasserspeiende Delphine. Alternierend waren Springfontänen angebracht, insgesamt 36.

Im Anhang A abgekürzt zitierte Literatur

Acquisizioni 1960-75 (hrsg. von Soprintendenza alle Gallerie della Campania), Neapel 1975.

Gennaro Borrelli, Le riggole napoletane del Settecento. I maestri e le opere, in: Napoli nobilissima, XXVII, 1978, S. 206-231.

Carlo Celano, *Delle notizie del bello e dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Neapel 1792.

Gérard Labrot, Collections of paintings in Naples, 1600-1780. (Italian Inventories, 1), London/New York/Paris 1992.

Friedrich Münter, *Nachrichten von Neapel und Sicilien auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt*, Kopenhagen 1780.

Vincenzo Rizzo, Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani, in: Le arti figurative a Napoli nel Settecento, hrsg. von Nicola Spinosa, Neapel 1979, S. 227-258 (a).

Vincenzo Rizzo, Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino, in: Napoli nobilissima, XVIII, 1979, S. 41-61 u. 133-147 (b).

Vincenzo Rizzo, La maturità di Francesco De Mura, in: Napoli nobilissima, XIX, 1980, S. 29-47.

Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Neapel 1789.

Placido Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli*, Neapel 1747-52.

B Text der Vedute (Abb. 2)

Kupferstich von Francesco Sesone nach Domenico Antonio Vaccaro, datiert: Februar 1737 (49,5 x 74 cm). Biblioteca della Società di Storia Patria di Napoli (Castel Nuovo), IV A II 21 (ehemals cat. I-643).

Überschrift:

Prospetto del Gran Palazzo di Sua Eccellenza il Signor Principe di Tarsia.

Text in der linken Kolonne:

Dedicato a Sua Eccellenza il Signor D. FERDINANDO VINCENZO SPINELLI Principe di Tarsia, Marchese di Vico e del S.R. Imperio, Principe Oliveto Duca d'Aquara Marchese del Cirò Conte del Bianco Signore di Terranova, Spezzano, Lattarico, Regina, S. Benedetto, S. Martino e del Lago di Varano, Utile Signore della Città di Viestri &c. Ecco alla fine io presento a Vostra Eccellenza il disegno del Suo Maestoso Palazzo che ho avuto l'onore d'architettare e di essere il direttore. Questo disegno di somma mia gloria sarebbe e mi renderebbe famoso al mondo se esso fosse il mio pensiero, ma son pure obbligato a confessare che nel dedicarlo, rendo a Vostra Eccellenza quel che è suo. Questo prospetto in carta delineato di qualche saggio delle interno magnificenze. Ma chi mai senza vederle potrà figurarsi qualch'elle sono. Chi potrà idearsi il maestoso teatro di colonne d'archi e di statue, che in fondo del ora cortile vistosa fonte compongono: La nobile dorata scala di fini marmi, di busti, e di pitture adornata. Chi de' dui superbi e grandi appartamenti, oltre a tanti altri nobili, si potrà immaginare, e le grandiose sale, & il lungo ordine di camere e gabinetti tutte dipinte, e risplendenti d'oro le vaghissime cappelle tutte in oro, arricchite di preziosi marmi con adornamenti di metalli indorati, e lapislazzoli. Le grandi e meravigliose gallerie, li quadri, opere de' più rinomati e ed antichi pittori: le statue, gli apparati d'oro sopra l'oro, e ricamati e tessuti, e di velluti porporei con capricciosi intrecci di gran galloni, e francie di oro. Li preziosi e variati marmi di cui e le statue, e le porte sono composte. Io che

anche nel interno ho auto gran parte nello scolpirvi le statue e nel dipinger le dorate volte, ho auto agio di ammirare il Real Suo Genio, lascio la meravigliosa biblioteca, singolare per la quantità e rarità dei libri tutta di finissimo oro arricchita, ne' discorso della deliziosa situazione che tanti aspetti presenta all'occhio; E una gran città, una amena veduta di mare, una riva tutta di palagi, città e ville coperta, un monte, che agetta fiamme, un'altra deliziosa collina che affianco tutta sparsa di fabbriche, e di forte rocca nella cima munita fa graziosa comparsa; Al lato della Real Porta dello Spirito Santo il più bel sito di questa capitale tutto esposto al bel pomeriggio, lascio tutto questo, e molto altro perché essendo cosa a veduta si potranno da tutti ammirare. Come ancora tutto il difuori, che ora presso al fine sarà tra poco alla sua ultima perfezione condotto; Altro dunque non mi rimane che rendere a Vostra Eccellenza li più vivi ringraziamenti per avermi dato campo di fare pompa delle mie debolezze, rese di pregio perché da' Suoi vasti pensieri dirette; E da supplicarla a degnarsi di onorararmi del benigno Suo padrocinio, sotto di cui mi do la gloria di vivere.

D.V.C. Napoli Febr. 1737

Umilissimo Servitore D. Domenico Antonio Vaccaro

Text in der rechten Kolonne:

A: Portone del primo ingresso di pietra piperno scorniciato, e lavorato con bassi rilievi sopraposti di marmo e sue statue simili con ferri lavorati e parte dorate

B: Stradoni da andarvi cinque carrozze del pari per ciascheduno che agevolmente fanno la salita sopra volte di fabrica lastricata a lavoro, con murruciolli alato di piperno scorniciati, picciole fontane di marmo, busti, ed animali marini similmente di marmo, che buttano acqua

C: Piazza di diametro palmi 190 lastricata simile, e circondata dal seraglio di fiere, che per sotto li stradoni hanno le loro stanze, due per ciascheduno al numero di 8. fiere, con ferrate così dentro la piazza, come ne' giardini in corrispondenza, la quale alagandosi per passeggio di carrozze, e crescendo l'acqua con gondole dorate per lanciare i pesci, che con prevenzione si pongano, con gran fontana adornata di statue di marmo. Gran scala centinata al fondo di piperni, con ferri parte dorati con due statue di marmo ai lati, e sul fondo di mezzo uccelliera

D: Archi, che conducono ai giardini

E: Cinque stanze in piano ad un lato, e altrettanti al altro lato per li custodi, giardinieri, guardaportoni, ed altrettante stanze sopra

F: Giardini con vasi lavorati, e dipinti a fuoco di scelte agrumi, fontane, lavori di busso, e fiori

G: Palazzini composti per ciascheduno piano di essi di 15. stanze, con sue gallerie con tutte le sue comodità di servitù, e officine coll'ingressi della parte di fuori del segno *

H: Giardini sopra i medesimi palazzini di bussi e fiori dentro i rilievi rabescati dipinti a fuoco

I: Piazza, o sia Anfiteatro, con due fontane di marmo

L: Archi che passano alle due strade della città ai lati del palazzo: sotto de quali portoni della biblioteca a lato destro, all'altro lato quello della scuderia

M: Biblioteca di palmi 138. di lunghezza e palmi 46. di larghezza, ed appresso appartamento dei bibliotecari

N: Scuderia di nuova idea per 80. cavalli, ed appresso appartamento del cavallerizzo

O: Palazzo di palmi 436. di lunghezza

P: Gran loggia di giro palmi mille, e larga palmi 86. circondata da dentro e fuori di ferri parte lavorati, e dorate, con pilastri, statue, e busti di marmo. Il pavimento tutto dipinto a fuoco, con rabeschi, puttini, fiori, festoni, e frutti, con fontane di marmo ed ora partera di rabeschi di rilievo dipinto a fuoco, con bussi, e fiori veri dentro, e giuochi d'acque

Q: Nobile e adornato osservatorio astronomico

C Dokumente

1 Supplik von Nicolò Maria Caracciolo an den Höchsten Spanischen Rat in Wien, in einem Rechtsstreit mit Ferdinando Vincenzo Spinelli zu intervenieren.

H.H.S.W, Höchster Spanischer Rat, Neapel, Korrespondenz, Fasz. 118, 24.1.1733, foll. 93r-99r.

[fol. 94r] S.C.C.M., Nicolò Maria Caracciolo Principe di Marano, supplicando espone a V.M.C.C., come nell'anno 1660 D. Carlo Spinelli Principe di Tarsia legò nel suo Testamento a Giuseppe, Trojano, e Ferrante

Spinelli suoi figlioli secondogeniti ducati centomila, de quali volle, che Vincenzo suo figliolo primogenito, ed erede pagar ne dovesse per ragion d'interesse annui ducati seimila. Accettò questa disposizione Vincenzo figlio, ed erede del testatore, e in vari tempi si obligò di pagare a suoi fratelli li ducati centomila, e l'istromento delli oblighi per l'ipoteca de' Beni feudali, furono avvalorati dall'Assenzo del Vicerè di quel tempo, e dal Collaterale Consiglio, e per mentre visse Vincenzo Spinelli pagò sempre l'interesse de' ducati centomila: passato poi questo a vita migliore, al medesimo succedè D. Carlo Francesco Spinelli suo figliolo, nella di cui minore età la Principessa di Tarsia di lui Madre, e Tutrice corrispose l'annualità de' ducati centomila, anche in esecuzione de' decreti del Sacro Consiglio, colli quali fu ordinato il pagamento dell'interesse decorso, e che per l'avvenire dovea decorrere; ed il Principe di lei figliolo divenuto maggiore pagò anche l'interesse de' ducati centomila per infino all'anno 1688, o altro più vero tempo. Nell'anno poi 1690 la prima volta imprese non esser egli obligato a sodisfare il lascito de' ducati centomila, nell'idea, che il lascito fosse invalido, e che l'asse ereditario non era sufficiente a sodisfare quel peso. Si trattò nel 1692 questa controversia nel Sacro Consiglio, e fu ordinato, che si procedesse alla discussion dell'Inventario // [fol. 94v] e si facesse l'apprezzo de' Beni ereditarij, riserbandosi il Sacro Consiglio la provvidenza intorno al Sequestro de' Beni, visto l'esito dell'apprezzo ordinato. Di questo decreto, S.M., se ne produsse per parte di D. Ferrante Spinelli / a cui l'intero vantaggio de' ducati centomila per la premorienza de' fratelli erasi trasferito / il gravame nel suo Consiglio, e perche quel decreto sospendeva esecutivamente l'esenzione [sic] di quell'interesse, che per lo corso di anni 30 continui erasi sempre riscosso, anche in virtù de' decreti del Sacro Consiglio, e perche ordinava la discussion di un Inventario, che apparentemente vedesi esser nullo, ed invalido, senza che fratanto sottomettesse a sequestro i Beni nel preteso Inventario descritti; ma accio che pendente il gravame non si fosse impedito l'apprezzo de' Beni medesimi; le Parti, senza alcun pregiudizio del gravame, acconsentirono che si facesse l'apprezzo, il quale già ebbe il suo effetto. Doveasi, fattol l'apprezzo, procedere alla spedizione della causa principale, quando dal Principe di Tarsia ne fu ritardato il disbrigo per mezzo della sospensione data al Presidente del Sacro Consiglio Rubino: Indi per giusti motivi della causa non potè farsi per qualche tempo parola, e finalmente con varj trattati di accordo si è fin'ora trattenuta: Intanto essendo passato a vita migliore il Principe di Tarsia D. Carlo Francesco Spinelli debitori de' ducati centomila di capitale, e più di ducati duecentomila d'interessi, nell'eredità del medesimo sono rimasti ducati dieciotto mila di contanti, quale, al supplicante, che rappresenta la terza parte del credito de' ducati centomila, e loro interessi // [fol. 95r] assignati in dote a D. Caterina Spinelli sua Madre, incumbe, che non si disperdano, e si sequestrino per sua sicurezza; ma non può sù di questo darsi alcuna provvidenza, se prima non si propone nel Sacro Consiglio la causa principale, dalla cognizion della quale dipende la determinazion del sequestro: La causa principale po' (?) dovendosi nel Sacro Consiglio trattare a due ruote, a relazione del Consigliere Marchese Lucini, e ritrovandosi situata nel luogo cinquantesimo fra le cause, che a ruote giunte devon decidersi, non potrebbe proponersi prima del corso di due, o tre anni, poiche presentemente si stanno trattando le cause situate nel luogo undecimo, intanto il denaro contante rimasto nell'eredità del Principe di Tarsia ultimamente defonto, si consumerebbe dal di lui erede, e si disperderebbe, ed il credito che presentemente ascende fra il capitale, e l'interesse à più di ducati trecentomila, accrescendosi al medesimo in ciaschedun anno ducati seimila per interesse, sarebbe quasi impossibile, anche ottenendo appresso nel Sacro Consiglio la vittoria, a riscuoterlo dal patrimonio de' Principi di Tarsia; perciò ricorre dalla M.V.C.C.

2 Werkvertrag zwischen Ferdinando Vincenzo Spinelli und den Bauführern Cristofaro und Gennaro Vecchione

A.S.N., Notai del '600, Giuseppe Tommasuolo, Fasz. 1150-35, 15.5.1732, foll. 589r-592r

- [1] [fol. 589v] Detto Signor Capitan D. Alessandro [Alessandro Peccatore] ave asserito avanti di noi, come dovendo detto Eccellentissimo Signor Principe fare un'opera di fabrica nella sua Casa Palaziata sita fuori Porta Medina, e nella Piazza avanti detto suo Palazzo è venuto a Convenzione con detti Cristofaro, e Gennaro Vecchione qui presenti, mediante la quale essi Cristofaro, e Gennaro promettono, e s'obligano insieme fare detta opera all'infrascritti prezzi cioè
- [2] Cavamento di Terra in ogni profondità, e di qualsivoglia sorte di terra cosi di robba vergine, come di robba piena dovendoci essi Mastri ponere le cataste se vi bisognassero, // [fol. 590r] si è stabilito fra di essi a ragione di carlini quattro la canna cuba.
La fabrica da farsi in detti cavamenti a mano a ragione di carlini quattro la canna.
- [3] Cavamento delle pietre con doverle cavare nella forma che ad essi sarà ordinato da esso Signor Capitan D. Alessandro con farci essi Mastri il deritto, e la cacciatura di cielo ventarole per le fomete a ragione di grana trentasette, e mezzo la canna, quale grana trentasette, e mezzo uniti alli sudetti carlini quattro per canna della fabrica, viene la medesima fabrica a ragione di grana settanta sette, e

mezzo la canna, dovendosi da essi mastri trasportar le pietre, tirare l'acqua, e ponervi ogni cosa necessaria per fare detta fabrica.

- [4] Di più dovranno essi Mastri sfabricare gratis senza veruno pagamento tutte le fabbriche, che si dovranno levare per accomodare in altra forma detto Palazzo, e Piazza d'avanti ove prima era giardino, restando a loro beneficio tutte le pietre vecchie, che saranno buone a fabricare, misurandosi in confuso tutta la // [fol. 590v] fabrica così di pietre nuove, come vecchie.

La forma terranea a grana quindici la canna.

La forma sopra legnami dell'archi, e lamie, dovendo i Mastri mettere tutto il legname a carlini cinque, e mezzo la canna.

La scarpellatura di detti archi, e lamie a grana cinque la canna.

La Tonica di Riella, e di fracasso a grana dieciotto la canna a tutte spese, e materiale de' sudetti Mastri.

La fabrica sopra terra principianda dal piano sino al piano del primo appartamento maggiore a carlini cinque la canna e per il secondo piano sino all'astrico a cielo a carlini cinque, e mezzo, quale fabrica di ambidue delli sudetti piani, uniti coll'aggiunta delle sudette grana trentasette, e mezzo delle pietre fanno la somma cioè il primo piano a ragione di grana ottantasette, e mezzo la canna, e per il secondo piano a ragione di grana novantadue, e mezzo la canna.

- [5] Con dichiarazione, che a peso di essi Mastri debbia andare l'acqua, tiratura d'essa, legnami, et ogni ordigno pertinente alla loro arte per fare, e perfezionare tutta detta opera, e le pietre debbiano essere grandi a misura solita // [fol. 591r] di Napoli.

Quale opera promettono, e s'obligano essi Mastri farla di tutta bontà, e perfezione a lode, e giudizio del Signor D. Domenico Antonio Vaccaro Regio Ingegniero, o di altro Regio Ingegniero ad'elezione di detto Eccellentissimo Signor Principe, e secondo il disegno dal medesimo Signor D. Domenico Antonio fatto.

Con altra dichiarazione, che a peso di detto Eccellentissimo Signor Principe debbia andare solo la calce, che ad'essi Mastri sarà portata nel recinto, e comprensorio di detta casa, e giardino, dovendosi dalli medesimi spognare, e servirsene per detta opera, la quale avendo già principiata non debbiano mancare di proseguire. Quali prezzi di sopra convenuti promette, e s'obliga esso Signor D. Alessandro in detto nome pagare ad essi Capi Mastri secondo li scanagli, che da tempo in tempo si faranno da detto Signor D. Domenico Antonio Vaccaro, o da altro Ingegniero ad'elezione [sic] di detto Eccellentissimo Signor Principe, con espressa condizione, e patto, che in potere di detto Signor Principe debbia restare il terzo del primo scanaglio, che si farà da detto Signor D. Domenico Antonio, o da altri per sodisfarlo ad'essi // [fol. 591v] Mastri in fine di detta opera.

3 Kaufvertrag für ein benachbartes Anwesen im Besitz von Fabio Maria di Marino

A.S.N., Notai del '600, Giuseppe Tommasuolo, Fasz. 1150-35, 21.5.1732, foll. 650v-654r

- [1] [fol. 650v] Il detto Signor D. Fabio [*Fabio Maria di Marino di Napoli, Sohn des verstorbenen Domenico*] spontaneamente ave asserito avanti di noi, come possedendo pro communi, et indiviso col Signor D. Scipione de Marino suo nipote una Casa Palaziata consistente in più membri con due giardini uno in piano al primo Quarto, e l'altro da sotto sita in questa Città di Napoli e proprie fuor Porta Medina confinante dalla parte di dietro col Palazzo di esso Eccellentissimo Signor Principe [*Ferdinando Vincenzo Spinelli*], ha dimandato nel Sacro Consiglio doversi detta Casa, e giardini dividere, et assignarsi a lui la mettà [sic], che ragionevolmente li spetta, e spera di brieve, che si faccia la divisione, nella quale toccando ad'esso Signor D. Fabio nella sua porzione detto giardino di sotto, et proprie quello alligato dalla parte di dietro al Palazzo di esso Signor Principe, ha deliberato da // [fol. 651r] ora per allora vendere, et alienare ad'esso Signor Principe il sudetto enunciato giardino, cioè tutta quella porzione della linea retta, che tira dalla muraglia della Galleria di esso Signor Principe sino alla linea retta dello spicolo della Casa del Monastero di S. Teresa che viene ad'unirsi in linea col giardino d'esso Signor Principe, affine d'ingrandirsi il Cortile d'esso Signor Principe, e volendoci il medesimo Signor Principe far Loggia al disopra, et archi al di sotto in ugalgianza all'altri tre archi, che vi sono nell'entrare al Cortile, non possa alzar più del Ballatoro [sic] del primo Quarto.
- [2] Qual vendita di porzione di giardino come sopra si è stabilita per quel prezzo, che sarà valutata, et apprezzata da' due Esperti, seu' Regij Ingegneri, o Tavolarij del Sacro Regio Consiglio eliggendi uno per parte di esso Signor Principe, e l'altro di esso Signor D. Fabio, et in caso di discrepanza elligersi per terzo il Regio Primario, che debba ut supra valutarne il prezzo del modo, e forma ut infra. (...)

- [3] [fol. 653v] Con patto, che sia tenuto detto Signor Principe oltre il prezzo di detta porzione di giardino far fare a sue proprie spese il muro divisorio nell'altra porzione di giardino, che restarà a beneficio di detto Signor D. Fabio per divisione dell'una, e l'altra porzione.
(...)
- [4] [fol. 654v] Il detto Signor D. Fabio spontaneamente ave asserito avanti di noi, come possedendo pro comuni, et indiviso col Signor D. Scipione de Marino suo nipote una Casa Palaziata sita in questa Città, e proprie fuori Porta Medina consistente in più membri con due giardini con una Loggia nel primo Quarto confinante detta Loggia col primo Quarto della Casa Palaziata di esso Principe; nella quale Loggia, et proprie in quella parte alligata alla predetta Casa di esso Signor Principe gl'anni passati fu edificata una Camera dall'olim Signor Duca D. Gaetano Argento, che fu Presidente del Sacro Regio Consiglio in tempo, che teneva in affitto il primo quarto della Casa Palaziata di detto Signor Principe, nel quale primo quarto, avendo aperta una porta, veniva ad'entrare in detta Camera fabricata nella Loggia sudetta spettante al primo quarto della casa di esso Signor D. Fabio. E come che esso Signor D. Fabio ha dimandato nel Sacro Consiglio doversi detta Casa, e giardini dividere, et apignarsi [sic] a lui la mettà, che ragionevolmente li spetta, e spera di breve, che si faccia la divisione, nella quale toccando ad'esso Signor D. Fabio nella sua porzione detta Camera // [fol. 655r] situata in detta Loggia, ha deliberato da'ora per all'ora vendere, et alienare ad'esso Signor Principe la camera sudetta assieme coll'aria superiore a detta camera, nella quale possa detto Signor Principe farvi quelle fabriche, che vorrà usque ed desidera, et unirle, et incorporarle alla predetta sua Casa Palaziata cosi nel primo, come nel secondo quarto.

4 Nachrichten zu Erbfolge und Baukosten

A.S.N., Notai del '600, Giuseppe Tommasuolo, Fasz. 1150-37, 11.7.1734, foll. 439v-440v

- [1] [fol. 439v] Soggiugne lo stesso odierno Signor Principe [*Ferdinando Vincenzo Spinelli*], che il fu Signor Principe [*Francesco Carlo Spinelli*], suo padre prima di morire fe' anche il suo chiuso testamento, in cui lo istituì erede universale, e particolare in tutti li suoi beni burgensatici, e feudali, però lo gravò di restituir tutta la sua eredità al fu Signor D. Francesco Spinelli suo nipote, e figlio primo genito di detto odierno Signor Principe, che istituì erede, ed in mancanza di quello il secondo genito fu D. Trajano Spinelli. Quindi nacque altra lite in esso S.C. in Banca di Rubino presso lo Signor Rubino pretendendo l'odierno Signor Principe // [fol. 440r] che come nulla detto testamento; non dovesse attendersi; ma di poi stante la morte seguita di tutti, e due li suoi figli maschi, si fe' dichiarare con decreto di preambolo spedito dalla Vicaria erede libero, del sudetto fu Signor Principe suo padre.
- [2] In tanto venne in pensiero al detto Signor Principe di ridurre in miglior forma, et aspetto nobile la casa palaziata remasta nell'eredità della detta fu Signora Principessa [*Angela Spinelli*] fuor Portamedina, e Porta dello Spirito Santo nel luogo volgarmente detto Pontecorbo, ed altresì farvi stalle, rimesse, e camere di gente di servizio, ed in essa casa palaziata vi ha sin'ora spesi d. 22600; non però bisognandoci altri d. 18000 per ridurre la cominciata fabrica alla sua intiera perfezione giusta il disegno, che se n'è formato dal magnifico Ingegnere Vaccaro prodotto nel processo in Banca del sudetto magnifico Vicedomini lo Signor Civitella, e non tenendo al presente pronto il denaro per seguitare la detta fabrica, pensò pigliare ad interesse da' Signori Governatori del Monte del quondam Scipione Caracciolo di Ciarletta la somma di d. novemila // [fol. 440v] solamente, i quali ben volentieri sono condescesi a dargliela, purché con decreto del S.C. se li dia lo permesso, con obligare non meno detta casa, e piggioni di essa, che i frutti del Lago di Varano anche ereditario di detta fu Signora Principessa.

5 Zu Streitigkeiten zwischen Domenico Antonio Vaccaro und Ferdinando Vincenzo Spinelli

A.S.N., Notai del '700, Orazio Maria Critari, Fasz. 161-40, Jahrgang 1752, foll. 596v-600r

- [1] A 21. giugno dell'anno 1745 comparve nella Gran Corte della Vicaria detto fu Regio Ingegniero D. Domenico Antonio Vaccaro, e descrivendo tutte le fatighe, che fatte aveva per detto Eccellentissimo Signor Principe erogato dall'anno 1732 fin à detto tempo nella costruttura delle nuove fabbriche formate dal detto Signor Principe nel Palazzo sito fuori Porta Medina, con protentino (?) // [fol. 597r] le medesime in varij, ed infiniti disegni, quanti ne accorsero nell'opera sudetta.
(...)

- [2] A quale domanda fu con lunghissima istanza risposto da detto Eccellentissimo Signor Principe, che pochissimi furono li disegni formati da detto fu D. Domenico Antonio Vaccaro, che per li deritti delle misure n'era stato dall'operarij sodisfatto, e che rispetto all'assistenza, pochissima fu quella dal detto Vaccaro prestata nell'opera sudetta, per quali pochissime fatiche ne aveva ricevuta la somma / // [fol. 597v] de docati quattrocentocinquanta, come dalle partite di Banco, che furono dal medesimo presso gli atti presentati; onde disse, che avendo ricevuto detto fu Regio Ingegniero somma maggiore di quella, che mai spettar li potea, domandò per viam reconventionis astringersi il medesimo a pagarli, e restituirli lo di più, che aveva ricevuto per dette sue fatiche;
- [3] Ed in oltre che tra detto Eccellentissimo Signor Principe, e detto fu D. Domenico Antonio si era stabilita convenzione per mezzo della quale appariva, che detto fu D. Domenico Antonio si era obbligato di fare il quadro grande ad oglio nella soffita del quarto superiore di detto Eccellentissimo Principe, il quadro ad oglio, nella stanza del letto, ed il quadro ad oglio nel gabinetto del quarto superiore, una colle fregi da farsi dal migliore ornamentista che ci fusse con le figure à fresco di mano di esso medesimo quondam Vaccaro, ed oltre li ornamenti sudetti avesse puranche dovuto quelli far lumeggiare di oro fino, farci fare tutti li cornicioni indorati anche di oro fino tutti à sue spese per la somma di docati duemila, avendo detto quondam Vaccaro ricevuto la somma di docati Mille Centocinquanta à conto di detta opera, e non avendo fatto, se non che il solo semplice quadro della galleria sudetta, à tal' effetto per parte di detto Eccellentissimo Principe si fece Istanza per lo // [fol. 598r] deposito di docati 750, giacche il quadro sudetto da quondam Vaccaro fatto, piu di docati quattrocento non potea valere.
(...)
- [4] [fol. 599r] Prima pero di procedersi alla sudetta seconda revisione, fu prodotta istanza per parte del medesimo Signor Principe, nella quale asserì, che tutti li danni accaduti nella fabrica sudetta, e specialmente quello d'esserne cascato buona parte della lamia del loggione del detto suo Palazzo, e propriamente quella che cuopre la sua scuderia, o sia stallone con tanto suo danno, e perdita, sian cagionati dalla mala guida, e condotta fatta da detto fu Regio Ingegniero Vaccaro nell'opera sudetta, e specialmente dal non avere affatto assistito allorché formavasi la medesima, mentre non solo eran quelli accaduti dalle pedamenta non formate // [fol. 599v] secondo le regole dell'arte, dalli staffi delle lamie senza sesto erette, dalli pilastri, che quelle sosteneano di non giusta, e conveniente grandezza, ma ben'anche dall'ingosciatura delle lamie sudette, le quali erano piene di terreno, allorché doveano essere di fabrica, come per fabrica furono fatte pagare dal detto Vaccaro al detto Eccellentissimo Signor Principe, e perciò essendo la sola caggione di tanti danni il detto fu Vaccaro, doveano essere tenuti li suoi eredi a rimborsare in suo beneficio l'importo de' medesime, a quale oggetto domandò, che lo stesso Ingeniero Vinaccia avesse il tutto, e riferito, ed in fatti così sotto il dì 29 maggio 1751 fu ordinato.
(...)
- [5] Essendo quelle formate [*i.e. inganciature*] in una tal maniera per sola colpa, e difetto del capomastro fabricatore (...) la cascata delle lamie sudette era cagionata non già da quanto si era asserito da detto Signor Principe, ma dal lapillo, // [fol. 600r] che era stato cavato da sotto le pedamenta delle lamie sudette, a qual' oggetto presentarono una partita di Banco dalla quale appariva, che detto Eccellentissimo Signor Principe pagava à Mastro Simone de Simone docati diciassette per le pedamenta li fatte sotto lo stallone, dove era stato levato il lapillo da Carlo Bruno Cosenza.

Genehmigung zur Nutzung öffentlichen Bodens für den Bau des Ehrenhofes [6 und 7]

6 A.S.C.N., Tribunale della Fortificazione, Conclusioni, Bd. X, Jahrgang 1732-42, foll. 4v-6r.

Datum: A 7 Giugno 1732

Am linken Rand: Essi Principe di Tarsia Licenza di far archi su la pubblica strada avanti il suo Palazzo, a terminazion di suolo proprio.

- [1] Possedendo l'Illustre Principe di Tarsia un suo palagio sopra Ponte Corbo, e rimpetto esso uno spazioso giardino fra qual palazzo, e giardino framezza una pubblica strada di larghezza palmi venticinque; per render vie più maestoso, e adorno tal suo Palagio, avea risoluto di porzione del proprio suo giardino farne uno spiazzo, e comunicare all'estremità di detto spazio il suo Palazzo con due suporti uno verso Pontecorvo, e l'altro verso S. Antoniello; e per che per far ciò avea bisogno egli di far quattro pilastri nella sopramenzionata strada, cioè due al finir del suo Palazzo verso Pontecorbo, e due al finir verso S. Antoniello di lunghezza palmi sette, e di cacciata palmi sei, ne fece istanza per

lo permesso al nostro Tribunale, ed accio che più facilmente se gli concedesse tale permesso offri di voler slargare detta strada palmi nove dippiù, sicche siccome prima era di larghezza palmi 25 fusse per l'avvenire larga palmi 34. Inoltre fece istanza, che se gli permettesse di terminare il detto spiazzo; ed il dippiù che concedeva per lo slargamento della detta strada, con porre li termini ove finisce al presente la strada, perche in ogni futuro tempo costasse tal suolo esser suo proprio, volendo che l'uso fusse publico, ma il dominio proprio suo. E perche l'enunciato suo giardino dall'altra parte che termina alla publica strada verso Porta Medina fa un risulito [sic] irregolare, desiderando egli porlo in semetria per aprirvi un Portone nel suo suolo, per lo cui effetto dovea ritirar la sua fabrica in dentro, chiese la licenza di apporre i termini in tal sito, accioche anche l'uso del luogho che lasciava fusse publico, ma che il dominio fusse suo. A quali istanze stimò tutto il nostro Tribunale di portarsi sul luogo, per poter all'oculare ispezionare più accertamente risolvere, se concedere poteasi ciò che si domandava. Come in effetto essendosi portato tutto il nostro Tribunale sulla faccia del luogo osservato il tutto, ordinò al Magnifico Ingegnere, che ne facesse distinta relazione, e pianta, come segui, e fu del tenor seguente 13. All'Eccellentissimi Signori Deputati della Fortificazione Mattonata, ed Acqua di questa Fedelissima Città.

- [2] Essendomi conferito presso tutto questo Eccellentissimo Tribunale nella strada avanti la casa dell'Illustre Principe di Tarsia a petizione del medesimo; per // [fol. 5r] riconoscere lo che desiderava fare per abbellire il suo Palaggio, desiderando il medesimo nella detta strada avanti detto Palaggio nelli due estremi uno verso la strada di S. Antoniello di Porta Medina, un'altro verso l'imbrecciata dello Spirito Santo per la quale si sale a Pontecorbo, fare due supportici o sopra Pilastrì, di forma che desiderava occupare li siti in pianta littera A, che formano quattro Pilastrì di lunghezza ciascuno palmi sette, e di cacciata ciascuno palmi sei, e la sudetta al presente è di larghezza palmi venticinque onde in detti siti ove si fan detti Pilastrì, restarebbe di larghezza palmi 19, desidera perciò il detto Illustre Principe slargare la strada sudetta sino alla larghezza di palmi trentaquattro, con fare quattro altri Pilastrì dentro il suo proprio giardino, siccome in pianta s'osservino con le lettere B, con slargare la detta strada sin come stan situate le lettere C, è vero però che nel sito del muro di detto giardino in pianta littera E, desidera ponervi in termini, accioche l'uso sia publico, ma siano riservate le ragioni del suo suolo; come privato, sin come anche nell'intiero spiazzo in pianta littera D, quale desidera fare ceninato.
- [3] Di più perche al fronte del giardino verso il largo di Porta Medina fa un risalto, come apparisce in pianta littera F, il detto Illustre Principe desiderando aprire un portone al fronte di detto largo, vuol ritirare la sua fabrica nuovamente da farsi per porre in semetria il Frontespizio, sin come sta situato il sito colorito torchino ed le lettere F G H J, desiderando però ponervi i termini per futura memoria, volendo solo, che l'uso in detto sito sia publico, ma la proprietà sia riservata a beneficio di detto Illustre Principe.
- [4] E questi è quanto si desidera da detto Illustre Principe, e dall'Eccellenza Venerabile è stato osservato, e da me si dovea riferire, facendoli profondissima riverenza li 6. corrente Napoli 5. Giugno 1732= Devotissimo Servitore Obbligatissimo Alessandro Manni // [fol. 5v]
- [5] Qual relazione letassi poi nel nostro Tribunale, e consideratasi la Pianta, essendosi veduto che tutto ciò che domandava detto Illustre Principe di Tarsia niente pregiudicava al publico, anzi ridondava a maggior ornamento alla nostra Città così per la vaghezza del frontespizio di detto suo Palagio, come per lo grande spiazzo, che avanti vi si faceva, perciò si conchiuse siccome con la presente conclusione concludiamo, che sia permesso a detto Illustre Principe di Tarsia di fare nell'enunciata strada li mentovati quattro pilastrì e sopra essi volterà gli archi, che posino sopra quattro altri pilastrì, che si faran dentro al suo, con condizione però, che non eccedano detti archi, e pilastrì l'altezza del primo piano del suo Palagio, e la lunghezza, e cacciata descritta; E ed altra condizione ancora, che debba slargar detta strada per nove palmi di più, ne quali nove palmi, che si agiungneranno a detta strada non possa ne egli giammai, ne suoi eredi, e successori in infinità far sorte alcuna di fabbrica, o altra qualsia rinnovatione, volendo, che ne resti l'uso perpetuo per lo publico passaggio: E che li termini, che si debbano apporre, se ne appongano due ordini, uno al piano del suolo nell'estremità della strada presente, l'altr'ordine de termini, elassi li trentacinque palmi della strada slargata, ove principia lo spiazzo, accioche si sappia, che nel compreso fra detti due ordini di termini, che sono i palmi nove aggiunti, non possa farvisi innovatione alcuna di fabrica, o altro, per esser destinato ad uso di strada per lo publico passaggio. Ma nel di più dello spiazzo, elassi li detti palmi nove, e detto secondo ordine de termini ne resti intiero ad esso Illustre Principe, e suoi eredi, e successori, e l'uso, e l'dominio col poter farci cioché gli parerà, e piacerà, per esser suo proprio il suolo sudetto; e per quanto tocca all'apposizione de termini nell'altra estremità di detto giardino verso Porta Medina con la presente conchiusione stabiliamo che gli sia lecito di apporre gli termini al pian del suolo nel luogo, che si ritirerà dentro; restando di tal luogo presso esso Illustre Principe, e suoi Eredi, e successori

il dominio, e presso il nostro pubblico solamente l'uso, e l'commodo del passaggio. Con // [fol. 6r] altra condizione, che nel tempo si dovranno apporre detti termini, si faccia detta apposizione coll'intervento di due Signori Deputati del nostro Tribunale, e del nostro Magnifico Secretario, ed Ingegnero, acciò segua a tenore della presente conchiusione, appresso della quale si abbia a notare l'apposizione di detti termini esser seguita, come sta conchiusa per nostro intendendo finalmente con la presente conchiusione pregiudicare il nostro Tribunale alle ragioni de vicini, quaterius le competessero.

Unterschriften: Enrico Guerava, Principe di Belvedere, Giuseppe Capece, Michele Sanfelice, Giulio Cesare Capuano, Agostino Vivenzio, Antonio Graziosa.

7 A.S.C.N., Tribunale della Fortificazione, Conclusione, Bd. X, Jahrgang 1732-42, foll. 71rff.

Datum: A di 10 Maggio 1735

Am linken Rand: Illustre Principe di Tarsia concessione di suolo con relasciazione egli al Tribunale maggiore quantità.

- [1] Possedendo l'Illustre Principe di Tarsia un magnifico Palazzo sopra Pontecorbo, e rimpetto ad esso un ben ampio, e spazioso giardino, che va a terminare alla pubblica strada verso Portamedina, nel qual giardino avendo costruito un nuovo sontuoso edificio con portici, e loggie, il cui primo ingresso viene in contro le mura della nostra Città, e proprio in prospetto al Palaggio dell'Illustre Marchese Ruggieri con due giardini laterali al detto ingresso; perche per mettere in giusta simmitria le mura di tal ingresso, e giardini, gli conviene in un lato del detto ingresso, e proprio nel destro sporgere le sue mura in fuori con occupar picciola porzione della pubblica strada, ha perciò data supplica al nostro Tribunale, che se gli concedesse tal picciola porzione della pubblica strada, offerendo egli in iscambio di tal concessione di dare in beneficio ed uso del Pubblico molta maggior quantità del suo proprio suolo nel lato sinistro del detto ingresso. Ed essendosi commesso a Signori Deputati dell'Eccellentissima Piazza di Capuana, e del Fedelissimo Popolo che si portassero su la faccia del luogo, e riconoscessero se si potea senza pregiudizio del Pubblico conceder ciò che veniva chiesto; essendosi essi Signori Deputati portati su'l luogo, e riconosciuto il tutto, ordinarono alli medesimi Ingegneri che vi avessero fatta relazione, e pianta, ed essendosi ciò eseguito con la relazione presente.
- [2] All'Eccellentissimi Signori Deputati della Fortificazione Mattonata, ed acqua di questa Fidelissima Città. Avendo l'Illustre Principe di Tarsia fatto edificare avanti il suo Palaggio che possiede in questa Città un edificio di nuove fabbriche consistente in più appartamenti, Loggie, portici da sotto d'esse, e salite per le quali ascendesi nel spiazzo, o sia cortile scoperto che precede al mentovato Palaggio con due giardini nelli loro laterali, affine di renderlo oltremodo vago, e bello, e per quanto dimostrano le principiate fabbriche, ed il di loro compartizioni vi si considera una magnificenza senza pari, avendo avuto detto Illustre Principe in mente mettere in piedi un edificio che ponasi quasi dire singolare in questa nostra Città per non esservene de consimili, e compiuto che sarà il medesimo, si meritarà egli un eterna memoria presso a Posterì che dovranno esserne spettatori; ma dovendosi costruire il muro che racchiuderà tali giardini, e salite dalla parte d'avanti verso la strada pubblica, che si frapone ed la casa dell'Illustre Marchese di Ruggieri, e con esso ancora far terminare il principiato ingresso delle sudette salite, situato in mezzo del mentovato muro; e consideratosi che per poter ciò ponere in esecuzione, sebene per la metà del menzionato muro dalla parte sinistra del detto ingresso vi siano solo pianta, e suolo sufficiente del Territorio proprio di esso Illustre Principe, ma altresì vantaggioso, restandone qualche porzione al di fuori del muro istesso in uso, e beneficio del Pubblico dalla parte opposta però, cioè quella a man destra, oltre del suolo proprio, ne sarebbe duopo posizione di quello della di sopra riferita strada pubblica. Per il che è ricorso in questo Eccellentissimo Tribunale il Procuratore di detto Illustre Principe, ed ha goretamente (?), in cui dopo di aver esposto quanto di sopra ha ennunciato, aver altresì rappresentato, che l'occupazione di detta porzione di suolo pubblico di strada, perche di picciola capacità, non apportarebbe verun pregiudizio alla strada medesima, restando ella bastantemente ampia, e che il suolo pubblico da occuparsi di molta minor quantità sarebbe di quello si avrà a lasciare del proprio territorio dalla parte opposta come sopra, e che tal edificio riesce di decoro, ed ornamento della Città; l'ha finalmente supplicati a volerli concedere la sudetta porzione di suolo pubblico in compenzazione di quello del suolo proprio // [fol. 71v] che dal detto Illustre suo Principe si lascerà per pubblico uso, con condizione di nostro potere in tali siti estollere fabbriche di niuna sorte. In vista di tal domanda si servirono

l'E.E.V.V. in data de 12. del caduto mese di Marzo commettere all'Eccelente Piazze di Capuana, e del Fedelissimo Popolo, che riconosciuto avessero l'apposto, e fattone relazione; imperocche destinate la giornata dell'accesso, si portarono su la faccia del luogo; Signori Deputati Commisarij, cioè per l'Eccellenza Piazza di Capuana il Signor don Nicola Caracciolo, e per quella del Fedelissimo Popolo il detto Signor Don Agostino Vivenzio coll'intervento del Signori [sic], ove ebbero anche noi sotto la sorte di esserle servendo, e si andò a minuto riconoscendo locche ne siti presenti si pretendeva fare, e dopo aver formatone qualche idea, da noi si propose che doveasi del tutto formare esatta pianta, acciò si avesse con più chiarezza potuto conoscere locche si pretendeva da detto Illustre Principe fare, ed in che forma sarebbe remasta la strada sudetta togliendosene la pretesa porzione di suolo, e da detti Signori di questi si stimò aproposito detta pianta, la quale ci ordinarono che avessimo formata unitamente con la Relazione con riferire il tutto all'Eccellenze Vostre.

- [3] E dovendosi da noi dare la dovuta esecuzione a si pregiati comandi ci siamo più volte portati su la faccia del luogo per formare la pianta sudetta, la quale avesse compita si presenta; Laonde siamo a riferire a E.E.V.V., come il sudetto Illustre Principe facendo formare detto nuovo ingresso, come che il medesimo viene con varj contorni, risatri, e pilastri formando due ben compartite, e ornate ale, in quella a destra entrandosi li manca una porzione di suolo, siccome nella pianta si vede delineata, e colorita di rosso di lunghezza palmi 129, di larghezza nel primo principio palmi 6 nel mezzo, secondo v'è il contorno palmi 2 $\frac{1}{2}$, e nell'altro estremo palmi 6, ed in questo caso resterebbe la strada di larghezza palmi 25 nella parte più stretta, e propriamente ove fa risalto il muro della Fidelissima Città, in cui dalla parte d'occidente vi tiene, l'Illustre Marchese di Ruggiero la gradetta che impiana in un piccolo appartamento della sua casa, e nell'estremo ove sta' il vicoletto che conduce nella casa che abita Monsignor Cosenza palmi 29 e nell'altro estremo di detta porzione di suolo la strada resta anche di palmi 29.
- [4] Il suolo che lascia in uso del Pubblico del suo proprio territorio il detto Illustre Principe è quello che si vede delineato di color verde, di lunghezza una porzione, principiando dall'estremo del colorito di rosso, sino al terzo pilastro attaccato al muro a sinistra dell'intrato sudetto palmi 143 $\frac{1}{2}$ di figura triangolare, larghezza nella base palmi 13, ed un'altra porzione consecutiva alla detta anche quasi di simile figura nel fronte della strada dell'imbrecciata che porta alla Venerabile Chiesa di S. Antonello di lunghezza palmi 121 $\frac{1}{2}$, e nell'angolo di detta strada, e proprio nella rivolta di risalto palmi 20, ed un'altra porzione all'incontro la casa del Reverendissimo Signor Don Antonio Maggiorco parimente di forma triangolare di lunghezza palmi 168 $\frac{3}{4}$, e di risalto nella base palmi 13, che calcolare dette porzioni di suolo fanno palmi napoletani di uno in fronte, e sessanta in dentro palmi 54, ed il suolo che pretende concesso sono palmi dieci ed un terzo.
- [5] Imperciocche attento a quanto di sopra da noi si è rappresentato, chiaramente si conosce che il suolo che desidera l'Illustre Principe è di picciolissima capacità rispettiva a quello che da medesimo lascia in uso del Pubblico che è di non picciol conto, rendendo le due strade di maggior grandezza di quello che presentemente sono, discostandosi anche dalle fabbriche dell'Illustre // [fol. 72] Marchese di Ruggiero. Laonde siamo di parere che se li potrebbe concedere la richiesta porzione di suolo, la quale niun pregiudizio reca al pubblico, anzi l'aggiunge di preggio per la venustà delle nuove fabbriche sopra del medesimo si dovranno estollere, però il tutto si rimette alla savia determinazione che pardone (?) per farne l'E.E.V.V.
- [6] Ed è quanto abbiamo stimato riferire all'E.E.V.V. in del commessoci, a chi restano facendo umilissima Riverenza
Napoli li 29 Aprile 1735 dell'E.E.V.V. e divotissimi Servitori Obbligatissimi Francesco Sciametta Regio Ingegnere = Luca Vecchione Regio Ingegnere.
(...)

Unterschriften: Ascanio Rossi, Nicolò Caracciolo, ... [unleserlich], Principe di Belvedere, Agostino Vivenzio.

Abkürzungen in Anhang A und C

- A.S.B.N.: Archivio Storico del Banco di Napoli
A.S.C.N.: Archivio Storico del Comune di Napoli
A.S.N.: Archivio di Stato di Napoli
H.H.S.W.: Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien

RIASSUNTO

La presente ricerca su Palazzo Spinelli di Tarsia a Napoli esamina la storia della sua costruzione dal 1732 al 1752 e le caratteristiche stilistiche del progetto. Le fonti scritte e iconografiche permettono di stabilire le premesse edilizie con le quali dovette confrontarsi l'architetto Domenico Antonio Vaccaro. Essenzialmente si trattava di unire tre distinte unità edilizie che determinarono il nucleo secentesco dell'edificio con un'unica facciata e creare un ambiente coerente con il giardino situato davanti al palazzo, rispettando la clausola imposta dalle monache del convento adiacente di non fabbricare sopra l'altezza del primo piano. La scoperta di un documento allo Haus-, Hof- und Staatsarchiv di Vienna permette di individuare la ragione che spinse ad iniziare nella primavera del 1732, subito dopo la morte di Carlo Francesco Spinelli, padre del committente Ferdinando Vincenzo, la ristrutturazione del palazzo familiare e il suo procedere a grande velocità: si trattava di una lite giudiziaria tra Ferdinando Vincenzo Spinelli e membri della sua famiglia riguardo al sequestro di 18 000 ducati in contanti lasciati in eredità da Carlo Francesco.

La scelta di illustri modelli viennesi — il Gartenpalais Mansfeld-Fondi e il secondo progetto di Fischer von Erlach per il castello di Schönbrunn — rispecchiano le alte ambizioni del committente. Tali ambizioni si manifestano anche nel suo ritratto ad opera di Francesco Solimena per il quale vengono qui identificati i modelli e il luogo di collocazione. Il compito del Vaccaro era di creare la cornice architettonica per uno dei più splendidi saloni napoletani della prima metà del Settecento. Un'analisi filologica del progetto mette in risalto le particolarità del complesso. Comparandolo con la chiesa della SS. Concezione a Montecalvario dello stesso artista si è cercato di stabilire il nuovo carattere di questo accordo unitario delle arti nell'opera del Vaccaro e di mettere in evidenza i rapporti con le arti dell'effimero.

Bildnachweis:

Claudio Garofalo, *Neapel*: Abb. 1, 4, 25, 26, 29, 30 (alle 1994). - *Biblioteca della Società di Storia Patria, Neapel*: Abb. 2. - *aus Adriana Baculo Giusti, Napoli in assonometria, Neapel 1992, Taf. 31*: Abb. 3. - *aus Cesare de Seta, Cartografia della città di Napoli, Neapel 1969, Bd. II, Taf. 14 [38] D*: Abb. 5; *und Bd. III, Taf. 11*: Abb. 8. - *Auton*: Abb. 6, 7, 9, 11, 17, 23, 34 (zw. 1988 u. 1994). - *aus Di Stefano (Anm. 23), fig. 243*: Abb. 10. - *Staatsbibliothek, Berlin*: Abb. 12 - *KIF*: Abb. 13, 19, 22, 28, 32. - *Museo del Prado, Madrid*: Abb. 14. - *aus Grimschitz (Anm. 42)*: Abb. 15. - *Kunstbibliothek, Berlin*: Abb. 16. - *Albertina, Wien*: Abb. 18. - *aus Mormone (Anm. 2), S. 143*: Abb. 24. - *BAVR*: Abb. 27. - *Soprintendenza, Neapel*: Abb. 33.