

KLAUS SCHWAGER

GIACOMO DELLA PORTAS HERKUNFT UND ANFÄNGE IN ROM

Tatsachen, Indizien, Mutmaßungen

Der Mann, um den es geht, scheint zumindest für Kunsthistoriker und aufmerksame Rom-Besucher keiner Vorstellung zu bedürfen. Auch wenn man sich in seiner Beurteilung nie ganz einig gewesen ist, stehen sein Ruhm und seine Bedeutung für Rom und die weitere Architekturgeschichte außer Frage. Schon am 24. November 1578 nannte ihn ein Bericht des bologneser Agenten Camillo Bolognini, in dem dieser Giacomo della Portas Urteil über Palladios Entwürfe für die Fassade von S. Petronio nach Bologna übermittelte: *homo che ha nome de' migliori, che ha la cura di s(an)to Pietro qui in Roma e de tutte le fab(b)riche principali pub(b)liche e private, et per quello che appare del suo di buon giudizio nell'architettura*¹. Bei dem Oratorianer Talpa, der am 4. Dezember 1593 schrieb: *il Jacopino so che e valent-huomo che tiene il primato di Roma*, schwang wohl etwas Spott mit, über den offenbar kleinen und korpulenten Mann, aber auch er zollte seiner Bedeutung für die zeitgenössische Architektur den schuldigen Tribut². Und dasselbe gilt letztlich sogar für die 1602, im Todesjahr des Architekten geschriebene, nun schon den alt und zum Ärgernis gewordenen „Exponenten des Establishments“ direkt attackierende Formulierung eines *Avviso*: *Jacomo della Porta architetto che serviva il Popolo Romano et il Palazzo Apostolico et S. Pietro, seben fu mai da persona seria et intendente lodato nessun suo servizio*!³ Bewundernd oder kritisch,

immer aber seine dominierende Position zwischen Michelangelo, Vignola und der großen Architektur des römischen Barock konzedierend, verhielt sich auch die kunstgeschichtliche Literatur, einerlei, ob sie nun seine Bauten schätzte oder nicht, ob sie ihn zu den „Großen“ rechnete oder nicht!⁴ Aber so wie es den Zeitgenossen doch wohl an Abstand fehlte, um den kunstgeschichtlichen Ort della Portas zuverlässig zu bezeichnen, so gehen in der neueren Literatur „Geschichte“ und „Mythos“ meist noch so stark ineinander, daß sich Person und künstlerische Physiognomie des in nahezu allen wichtigen Bauvorhaben des Roms seiner Zeit verwickelten „Jacopino“ immer noch dem Zugriff entziehen⁵. Abhilfe ist gewiß nicht in einem Anlauf zu schaffen; und so geht es hier auch nur um einen, aller-

comos Sohn Bartolomeo ein Kanonikat von S. Maria Maggiore verschaffte.

1 G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV–XVI, III, Florenz 1840, 406.

2 Archivio della Congregazione dell'Oratorio, Rom, Lettere B III, 4; Talpa, der offenbar Dosios Fassadenentwurf für die Chiesa Nuova favorisierte, fährt dann allerdings fort: ... *ma in materia di facciate (per) quello che ho visto del suo non ha mostrato ne eccellenza ne apprezzo*. – Die auch sonst häufiger vorkommende Verkleinerungsform *Jacopino* weist auf kleinen Körperwuchs; als ihm 1598 eine Sänfte für eine Reise zur Verfügung gestellt wurde (Lanciani II, 27f.) oder er dann 1602 in Kardinal Aldobrandinis Kutsche unter grotesken Umständen starb, war er freilich auch schon „*assai corpulento*“ (Baglione, 82).

3 Zuletzt abgedruckt bei: Schiavo, Notizie, 41. Entsprechend urteilte derselbe *Avviso*-Schreiber schon am 1. August 1601 (cf. J. A. F. Orbaan, Documenti sul Barocco in Roma, Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, Rom 1920, 47 [Anm.]; vgl. auch zu Bartolomeo d.P.s Tod am 22. August 1608, *ibid.* 122), als der Gönner G.d.P.s, Kard. Pietro Aldobrandini, Gia-

4 Für die herrschende Vorstellung wohl immer noch prägend: H. Wölfflin, Renaissance und Barock (Ed.H. Rose), München 1926, *passim*. G. Giovannoni (G.d.P., in: Enciclopedia Italiana XII [1931], 547f.) nennt G.d.P. zwar kritisch „*grande realizzatore più che pensatore profondo*“, konzediert jedoch etwas widerwillig seinen gewichtigen Beitrag zur römischen Architektur. Für H. Sedlmayr, Das Kapitol des Della Porta, in: ZKg III (1934), 273, der sich in diesem Zusammenhang auch mit den Einordnungsversuchen anderer Autoren (bes. Körtes und K. Tolnais) auseinandersetzt, war er „zwischen seinem Lehrer (Michelangelo) und Bernini zweifellos die größte, kühnste, die epochemachende Architektengestalt“. Vgl. zuletzt auch, kaum wertend, aber sachlich um della Portas historische Rolle bemüht: H. Hibbard, Carlo Maderno, London 1971, 23–27, 29–30, 86f. und *passim*.

5 Obwohl der Enciclopedia-Artikel Giovannonis (vgl. Anm. 4), der Thieme-Becker-Beitrag W. Körtes (Th-B., XXVII [1933], 276–280) und ein Abschnitt in Pecchiai, Campidoglio, 25–29, immer noch die informiertesten Zusammenfassungen über G.d.P. bieten, haben neuere Einzeluntersuchungen zu Architekten-Zeitgenossen und Hauptbauten der fraglichen Zeit in Rom gezeigt, daß jede gründliche Sondierung erhebliche Modifizierungen oder Relativierungen selbst der scheinbar sicheren Positionen des überkommenen della-Porta-Bildes erbringt. Für eine entsprechende kritische Bibliographie ist hier nicht der Ort; wer die nach 1945 erschienenen Arbeiten von Ackerman, Hibbard, v. Henneberg, Lotz, Walcher Casotti, Wasserman und Wittkower unter diesem Aspekt liest, wird jedoch hinreichende Bestätigung finden. Der Verf., dessen Beschäftigung mit G.d.P. auf seine Hertziana-Assistentenjahre unter Graf Wolff Metternich zurückgeht, wird in absehbarer Zeit eine zusammenfassende Arbeit dazu vorlegen.

dings besonders fest geknüpften „Knoten“: um das Problem der Herkunft und der Anfänge Giacomos⁶.

Jeder weiß, daß Architekten als Folge der komplexen Aufgabenstellungen ihres Berufs im allgemeinen erst verhältnismäßig spät zu freier Beherrschung ihrer Mittel gelangen. Aus denselben Gründen sind ihre Anfänge kunstgeschichtlich so schwer zu fassen. Die Schwierigkeiten wachsen noch, wenn man – wie in unserem Falle – in Epochen recherchiert, die weder eine reguläre Architekten-Ausbildung kannten, noch eine obligatorische Vorbildung verlangten⁷, und in denen auch sonst Herkunft und Aufwachsen der meisten Menschen im Anonymen blieben oder schon früh von Legenden überlagert wurden. Bei Giacomo della Porta kommt noch hinzu, daß seine Anfänge in die Zeit der zu Selbstbewußtsein und Macht gelangten Katholischen Reform am Ende des Tridentinums fielen, d.h. besonders in Rom in einen ausgesprochenen Bau-„Boom“⁸. Bauen wurde damals nicht nur für „Berufene“ zu einem verheißungsvollen und auch „lohnenden“ Unterfangen, so daß es ein Bernardo Gamucci schon 1565 „erdulden“ mußte, ... *che ogni plebeo, & ignorante muratore s'attribuisca senza haver cognitione alcuna delle scienze, che nell' architettura si ricercano, il nome d'approvato architetto*⁹. Nun wissen wir zwar im Nachhinein, daß Giacomo della Porta von den Möglichkeiten der Konjunktur nicht nur äußeren Nutzen zog – als Einziger von seinesgleichen in Rom besaß er 1594 eine eigene Kutsche!¹⁰ –, sondern, daß er sich auch gegen die verstärkte Konkurrenz als der maßgebliche und richtungweisende Architekt des letzten Jahr-

hundertdrittels in Rom durchsetzte; aber es war doch kein Zeitgenosse vorausschauend genug, ihn schon als jungen Mann unter der Menge der Aspiranten aufzuspüren und uns zu berichten, auf welche Weise er es „schaffte“! Auch das Folgende kann sich also nur auf relativ wenige, z.T. allerdings neue Fakten stützen, und es müssen Indizien und Mutmaßungen die Argumentation mittragen helfen. Selbst bei einer an sich so begrenzten Fragestellung scheint uns die Aussicht auf Lockerung der „Knoten“-Schlingen aber diese oder jene Sünde wider einen allzu undifferenzierten Wissenschaftsrigorismus wert!

Wir gehen aus von der bekanntesten, ausführlichsten und wohl auch zuverlässigsten gedruckten Quelle: Bagliones „Vita“ von 1647¹¹. Dort heißt es über della Portas Anfänge: *Diremo parimente di Giacomo della Porta, il quale fu di Patria e di virtù Romano. Da giovane egli attese a far di rilievo di stucco; e dappoi si accomodò con Jacopo Barozzo da Vignola pittore, & architetto eccelente, e con esso lui fece gran profitto nell' Architettura, poiche dalla natura eravi inclinato, ed a segno tale arrivò, che in breve spatio di tempo a quello divenne successore nelle di lui fab(b)riche nobili, e magnifiche ...* Baglione äußert sich hier vor allem zu vier Aspekten unseres Problems: zu Giacomo della Portas Herkunft, zu seiner Vorbildung, seiner Ausbildung als Baufachmann und zu seinen Anfängen als „freier“ Architekt. Von den Antworten einmal ganz abgesehen, spricht er damit auch die für uns in dieser Reihenfolge weiterführenden Teilfragen an.

I

Geht man Giacomo della Portas Herkunft nach, so stellt man überraschenderweise fest, daß sich in den *römischen* Kirchenbüchern (auf die einen doch Baglione lenkt) nirgends eine Nachricht über Geburt und Taufe des Architekten Giacomo findet. Um so wichtiger ist ein von Armando Schiavo bekannt gemachter Notariatsakt¹² vom 24. September 1563 (dem sich inzwischen noch andere zugesellen lassen), welcher beiläufig erwähnt, daß Giacomo Sohn eines Bartolomeo della Porta war und dreißig Jahre früher, also 1532/33, geboren wurde. Baglione schrieb am Schluß der Della Porta-Vita: ... *in età di 65. anni in circa finì i giorni di sua vita*¹³, rechnet man zur Kontrolle fünfundsechzig Jahre von della Portas denkwürdigem Tod, auf der

6 Diese Untersuchung ist die Weiterentwicklung eines Abschnittes der unveröffentlichten Habilitationsschrift des Verf.: „Giacomo della Portas Beitrag zum Sakralbau der Katholischen Reform unter Pius V. und Gregor XIII.“, die dank der großzügigen Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft 1964/65 in Rom ausgearbeitet und niedergeschrieben werden konnte. Inzwischen erschien der Aufsatz J. v. Hennebergs: An Early Work by Giacomo della Porta: The Oratorio del Santissimo Crocefisso di San Marcello in Rome, in: ArtBull.LII (1970), 157–171, in dem die Verf. – soweit das vom Oratorio del Crocefisso her möglich war – in einigen Punkten zu ähnlichen Ergebnissen gelangt ist (vgl. vor allem Teil III des vorliegenden Textes); während der Drucklegung erschien von derselben Autorin: L'Oratorio dell'Arciconfraternità del Santissimo Crocefisso di San Marcello, Rom (1974).

7 Vgl. dazu: J. Ackerman, Architectural Practice in the Italian Renaissance, in: JSAH XIII (1954), 3ff., sowie über die noch ganz ähnlichen Verhältnisse im Rom d. 17. Jh.: O. Pollak, Der Architekt im 17. Jahrhundert in Rom, in: Z. f. Gesch. d. Arch. 3 (1909/10), 201–210.

8 Zuletzt ausführlich: J. Delumeau, Vie économique et sociale de Rome, 2 Bde., Paris 1959, passim.

9 B. Gamucci, Libri quattro dell'Antichità della Città di Roma, Venedig 1565, 110.

10 W. Lotz, Gli 883 Cocchi della Roma del 1594, in: Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta, Misc. d. Soc. Rom. di Storia Patria XXIII (1973), 261.

11 Baglione, 80.

12 Schiavo, Michelangelo, 296; der interessierende Passus lautet: *Examinatus fuit dominus Jacobus quondam Bartolomeij dela porta scultor Januensis (a)etatis su(a)e annorum triginta ...*

13 Baglione, 82.

Rückfahrt von Frascati, am 2. September 1602¹⁴, zurück, dann kommt man *in circa* auf dasselbe Jahr fünf; innerhalb des gegebenen Spielraums wird man allerdings, solange kein triftiger Einwand kommt, dem durch das frühe Dokument angezeigten Datum den Vorzug geben¹⁵. – Zum ersten Mal urkundlich nachweisen läßt sich della Porta bisher am 22. Mai 1559, als Siebenundzwanzigjähriger, in Rom¹⁶. Bei dieser Gelegenheit, aber auch noch 1563¹⁷, wird er als *scultor* (nicht *architetto*) und *jannensis* (= von Genua) bezeichnet. Da man ihn weiterhin vor dem Jahre 1564 nicht als *civis romanus*, sondern höchstens *in urbe* apostrophierte¹⁸, kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Giacomo – anders als man es aus Baglione herauslesen zu können glaubte – nicht aus Rom stammte. Leider hat sich aber nirgends eine Nachricht über die Verleihung des römischen Bürgerrechtes gefunden, und dies obwohl die durchgesehenen Akten voll von derartigen Anträgen und Gewährungen stecken, und gerade nach Rom zugezogene Architekten (darunter viele bekannte Namen) häufig darin vorkommen¹⁹. Dazu gibt es wohl nur eine plau-

sible Erklärung: die Bezeichnung *civis romanus* taucht für Giacomo della Porta auffallenderweise erst kurz nach der gegen Ende 1563 erfolgten Übernahme in das höchste städtische Bauamt auf²⁰, ganz als hätte hier ein Zusammenhang bestanden zwischen amtlicher Bestallung und Bürgerrecht; es kann also sehr wohl sein, daß Giacomo tatsächlich bis dahin kein *civis romanus* war, daß man ihm aber nun – weil man einen *architetto del popolo romano*, der nicht auch römischer Bürger war, als unpassend, ja unmöglich empfinden mußte – das Bürgerrecht quasi automatisch, ohne Antrag und Verhandlung überließ. Auf jeden Fall hätte man sicher gezögert, dem erst Dreißigjährigen ein solches Amt (mit all seinen Privilegien und Einwirkungsmöglichkeiten) zu geben, wenn er nicht schon länger in der *urbs* ansässig gewesen wäre; und selbst wenn Giacomo nicht in Rom geboren wurde – Baglione sagte ja nicht (wie in anderen Fällen²¹) – *nacque a Roma!* –, dürfte er dort schon einen Großteil seiner Jugend zugebracht haben, ist also im weiteren Sinne tatsächlich *di patria e virtù romano* gewesen.

Die Ungewißheiten über die Anfänge seiner Vita sind dennoch so beträchtlich, daß es nahe liegt, ihnen auf dem Wege über die Herkunft der Familie noch etwas nachzuspüren. Doch wird hier schon das Aufnehmen des Fadens in Rom schwer. Denn es gab dort nicht nur die bekannten, zugezogenen Künstler gleichen Namens (mit denen Giacomo nach unserer Kenntnis übrigens relativ wenig Kontakt gehabt zu haben scheint²²), sondern es lebten in Rom – zum Teil sogar in der nächsten Nachbarschaft Giacomos – auch noch andere della Porta, darunter zwei genaue Namensvettern, deren Identität zumindest nicht von vornherein deutlich ist²³. Hinzukommt, daß selbst in Ober-

14 Vgl. K. Schwager, Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati, in: RömJbKg IX/X (1961/62), 326, Anm. 114; s. bes. Baglione, 82, und Schiavo, Notizie, 41. – Nach der mir erst während der Drucklegung bekannt gewordenen Miscelle von V. Tiberia, 182, nennt das neu aufgefundene Sterberegister von S. Andrea de Funerii den 3. Sept. als Todestag.

15 Vgl. Anm. 12. 16 Vgl. Anm. 106.

17 Nennungen Giacomos als *sculptor* finden sich in den Verlobungs- und Hochzeitsdokumenten vom 22. Mai und 5. Juni 1559 (vgl. Anm. 106), in einem Kaufakt vom 17. April 1560 (vgl. Anm. 97), in einem Rückzahlungsprotokoll zu seinen Gunsten vom 4. August 1561 – wiederaufgegriffen in Akten vom 21. Dezember 1567 und 23. Juli 1575 – (ASR, Arch. d. 30 Not. Capitolini, Not. Curtius Saccoccus, t. 1519, fol. 617 v) sowie in dem bekannten Protokoll vom 25. September 1563 (vgl. Anm. 12). Die genueser Herkunft ist auch in den Verlobungs- und Hochzeitsdokumenten von 1559 erwähnt (vgl. Anm. 106).

18 Als *scultor in urbe* erscheint er in den Verlobungs- und Hochzeitsdokumenten (vgl. Anm. 106). Die erste Nennung als *ro(manus)* erfolgte 1565 (ASR, Arch. d. 30. Not. Capitol., Not. C. Saccoccus, t. 1524, fol. 244 v ff.) u. kehrt dann in zahlreichen Urkunden wieder (häufig auch: *civis romanus*). M. W. gibt es nur ein späteres Dokument vom 20. Februar 1583 (als G. d. P. die Verlobung eines Maurermeisters, des Comasken Martinus de Albinis, mit Mabilia Asculani mit ausrichten half), in dem er stattdessen *architetto in urbe* genannt wird (ibid. t. 1559, fol. 199f.; vgl. dort auch fol. 8f. u. 385f.).

19 So z. B. Nanni di Baccio Bigio am 11. Jan. 1545 (AC, Cred. I, t. 18, fol. 17f.) – Guglielmo della Porta am 17. Jan. 1546 (ibid.); dagegen: Gramberg, Textband, 14) – Bartolomeo Ammanati am 29. März 1550 (AC, Cred. IV, t. 62, fol. 152) – Salustio Peruzzi am 17. Nov. 1553 (ibid. Magni, Indice Alfabetico, unter „P“) – Pirro Ligorio am 2. Dez. 1560 (ibid. unter „L“) – Martino Lunghi d. Ä. am 14. Juli 1582 (ibid.) – Domenico Fontana am 3. Dez. 1585 (ibid. unter „F“) u. mit zusätzl. Privilegien am 17. Nov. 1586 (AC, Cred. I, t. 29, fol. 49) – Carlo Maderno zusammen mit Pompeo, Alessandro, Girolamo u. Santino Maderno am 2. Dez. 1588 (ibid. fol. 178v; Hibbard, Maderno, 94).

20 Cf. Pecchiai, Campidoglio, 230–232; G. Scano, L'Architetto del Popolo Romano, Note cronologiche dagli Atti della Camera Capitolina, in: Capitolium XXXIX (1964), 118–123. Es wird durchweg übersehen, daß sich Amt und Verantwortungsbereich damals erst entwickelten. Guidetti, der „Vorgänger“, war noch in erster Linie Architekt der – freilich bedeutenden – *fabbriche capitoline*, und nicht zufällig bürgerte sich die Bezeichnung *architetto del popolo romano* erst im Laufe der Amtsführung G. d. P.'s ein; eine allgemeine Tendenz zur Institutionalisierung im Einflußbereich der nachtridentinischen Kurie dürfte dafür ebenso bestimmend gewesen sein wie das Streben G. d. P.'s nach Ausweitung seines persönlichen Einflusses. Erst als das Amt 38 Jahre später, nach seinem Tod, an G. Rainaldi kam, war es wirklich „etabliert“.

21 Vgl. z. B. Baglione, 377 (Vita d. G. Celio).

22 Vgl. u. S. 115–117 passim. In den die Familienangelegenheiten des Architekten betreffenden Notizen der Kirchenbücher oder Notariatsakten kommt kein einziges Glied der weiteren della Porta-Sippe vor.

23 Außer bisher nicht „lokalisierbaren“, verstreuten Einzelnen sind in Rom neben den Künstlern und Kunsthandwerkern vor

italien, wohin man durch das *januensis* gewiesen wird, mehrere Sippen della Porta, darunter auch verschiedene Gruppen von Künstlern und Kunsthandwerkern, nachzuweisen sind²⁴ und die einst in Cori bei Rom, am Fuße der Monti Lepini ansässigen adeligen Nachfahren des Architekten zwischen den beiden Weltkriegen spur- und kinderlos ins Ausland verschwunden sind²⁵, so daß, was hier an Familiendokumenten einmal vorhanden war, nur noch aus der leider unzuverlässigen genealogischen Literatur erschlossen werden kann. Eine vorsichtige Sichtung des „Dominospiels“ der Stammbaum-Kombinatoren mithilfe des wenigen gesicherten Materials führt jedoch auch hier einige Schritte über das schon Bekannte hinaus.

Was die Kunsthistoriker und Genealogen bisher dazu zu sagen haben, kann man auf drei sich gegenseitig weitgehend ausschließende Thesen reduzieren: 1) der Architekt della Porta gehörte zu einem seit dem Hochmittelalter in Como ansässigen adeligen Zweig der della Porta

allem zwei „ansässige“ della-Porta-Familien identifizierbar: 1. eine im Rione Trevi wohnhafte und zur Pfarrei S. Marcello gehörige, darunter Gabriello d.P. und Constantia (geb. Pacca) mit ihren Kindern Nesina, Francesco und Julia, sowie einem am 25. 4. 1593 verstorbenen Jacobo (cf. Cod. Vat. Lat. 7873, P. A. Galetti, *Necrologium Romanum*, fol. 57), der an der Piazza Sciarra wohnte (ASR, Coll. dei 30 Not. Capitol., Not. Nicol. Pirotus, Off. 4, t. 39, fol. 484), dreimal (1569, 1581, 1584) seinen Rione im Stadtrat vertrat (AC., Cred. I, t. 4, fol. 67; *ibid.* t. 5, fol. 33; *ibid.* t. 4, fol. 177) und vermutlich auch mit dem von V. Forcella (*Iscrizioni delle Chiese di Roma*, Rom 1869–84, VII, 244 No. 491) genannten Wohltäter der Trinità dei Pellegrini identisch ist; – 2. die aus Como stammende adelige Familie des Melchiorre della Porta und Bartolomea Bargantis, die in Trastevere wohnten und zur Pfarrei von S. Francesco a Ripa gehörten cf. *Jacovacci*, fol. 1073; *Calendario d’Oro IV* [1895], 38 u. VII [1898], 398; *Enciclopedia Storico-Nobile Italiana V*, Mailand [1932], 472). Der älteste Sohn Melchiorres, Giacomo, war Doktor der Jurisprudenz und ebenfalls dreimal (1568, 1569 und 1585) als Vertreter des Rione Ripa im Stadtrat (AC, Cred. I, t. 23, fol. 184; *ibid.* t. 24, fol. 14; *ibid.* t. 28, fol. 286 v) und wird zwischen 1578 und 1581 im Zusammenhang mit einer *tenuta fuori Porta Portese in loco d(ett)o Valle del Papa* erwähnt (*ibid.* Cred. XIII, t. 22, fol. 110; *ibid.* t. 14, fol. 259 v). – Wahrscheinlich waren auch die Patrone der von *D. Domenico de Porta novarrien(sis) ... de domo e familia della Porta* gegründeten und ausgestatteten Familienkapelle *S(anct)e Thome sita in Basilica sancti Petri ... de Urbe*, die am 27. Juni 1561 erwähnt werden (*ibid.* t. 22, fol. 21), in Rom ansässig.

24 Vgl. die einschlägigen Artikel im Thieme-Becker.

25 Dies das Ergebnis von Erkundungen in Cori. Ein Palazzo mit Familienwappen über der Tür (geöffnete *porta* mit Adler darüber), bei dem aber zumindest der Dekor aus dem 17. Jahrhundert stammt, steht noch am Hauptplatz des Ortes. Im *Calendario d’Oro* (1895), 37, heißt es dazu: *a causa di ... eredità questo ramo si trasportò in Cori ove possiede palazzo e ville*; und G. Merzario II, 476, stützte sich auf ... *ricerche recentissime fatte presso una famiglia della Porta ritiratasi da Roma a Cori ... e posseditrice di carte autentiche che la attestano discendente dall’architetto Giacomo ...*

(welcher über den Kardinal Ardicino im 15. Jahrhundert schon ein erstes Mal nach Rom ausgegriffen hatte)²⁶; 2) er war ein Glied der Künstler- und Kunsthandwerkerfamilie aus dem zur Diözese Como gehörigen Gebiet von Porlezza am Luganer See (deren bisher bedeutendster Vertreter, der Bildhauer Guglielmo della Porta, noch in Giacomos Jugend diesem Namen in Rom neues Ansehen verschafft hatte)²⁷; 3) Giacomo war – und das meint implicite Bellori in einer Randnotiz seines Baglione-Exemplars²⁸ – gar kein „echter“ della Porta, sondern hatte nur als junger Römer ... *il disegno di una porta della Vigna de’ Grimani di ordine dorico nella via detta di Montecavallo sul Quirinale* gemacht, und davon so großes Lob gewonnen, ... *che fu poi sempre d(ett)o Giacomo della Porta*. – Angesichts solcher Diskrepanzen hält man sich zunächst am besten an diejenigen Nachrichten, welche aus der Familientradition von Giacomos Nachkommen in Cori stammen oder doch stammen könnten, wobei das naheliegende Bestreben gerade auch dieser Linie, ihre adelige Herkunft über den nach den Urkunden als erster zu den römischen Nobili aufgestiegenen Giacomo-Nachkommen, den Enkel Angelo Domenico della Porta²⁹, zurückzulegen, selbstverständlich in Rechnung gestellt werden muß. Sowohl Merzario (1883)³⁰ als auch der *Calendario d’Oro* (1895), die sich beide ausdrücklich auf die Cori-Quellen berufen³¹, wußten bereits längst bevor die kunstgeschichtliche Forschung durch die Veröffentlichung der Urkunde vom 24. September 1563³²

26 Es würde zu weit gehen, die Fülle der irreführenden, Richtiges und Falsches mischenden Literatur zu G.d.P.’s Herkunft anzugeben; dazu nur ein prominentes Beispiel: Wölfflin/Rose, 12, Anm. 3. – Die These der Zugehörigkeit zu den *nobili comaschi da Como* vertritt vor allem der *Calendario d’Oro* (1895), 37 u. 48f. (Stamtafel). In der Zusammenstellung der verschiedenen *rami* von Genua, Como, Novarra, Gubbio etc. erscheint der Architekt unter dem Zweig von Cori (vgl. Anm. 25), der dem *ramo di Como* zugeordnet wird; G.d.P. sei im übrigen – eine bisher durch nichts zu belegende Behauptung – 1589 für seine Verdienste als Architekt in die Listen des römischen Adels eingetragen worden.

27 Cf. Merzario II, 444, 476; A. Bertolotti, *Artisti Lombardi I*, 97; U. Donati, *Vagabondaggi*, Bellinzona 1939, 23f., 31, 33, 213, Anm. 4; Gramberg, *Text*, 11–21 *passim*, 144f.

28 Baglione, 80 und Anhang d. Ed. Mariani, 4.

29 G.d.P.’s schon 1602 verstorbenen Sohn Alessandro (AV, Ind. Gen. Mortuorum 1572–1903, S. Marco, Liber primus 1602; vgl. ferner Anm. 92) heiratete am 28. Januar 1598 die adelige Prudentia de Miletis (Cod. Vat. lat. 8001, I, Luigi Galetti, *Famiglie* fol. 85). Alessandros am 1. August 1599 getaufter Sohn Angelo Domenico (AV, Liber Secundus Baptizatorum 1592–1615, S. Marco, fol. 298 v) wird in zwei Dokumenten vom 14. Okt. 1620 (AC., Cred. II, t. 74, fol. 134) und Januar 1623 (ohne genaueres Datum: AC, Cred. XIII, t. 9, fol. 65 v) ausdrücklich als *Nobilis Romanus* bezeichnet. Vgl. auch Anm. 26.

30 Merzario II, 476.

31 *Calendario d’Oro* (1895), 37; vgl. Anm. 25.

32 Vgl. S. 112, Anm. 12.

zuerst davon erfuhr, daß Giacomos Vater Bartolomeo hieß. Beide geben dabei freilich auch fälschlich an, daß Giacomo in Rom geboren wurde³³; und der Calendario d'Oro behauptet dasselbe von dem Vater Bartolomeo³⁴. Merzario³⁵ und der Calendario d'Oro kennen dann noch einen bislang übersehenen Großvater, Giovanni della Porta, der aus Como (Porlezza?) stammen soll³⁶, und den der Calendario d'Oro bezeichnenderweise (ab 1490!) ebenfalls schon in Rom sein läßt³⁷. So ernst man nun – weil inzwischen urkundlich bestätigt – die Nachricht von der Existenz eines aus Oberitalien stammenden Vaters Bartolomeo nehmen muß, und im gleichen Zusammenhang auch den entsprechenden Hinweis auf den Vater Giovanni, so mißtrauisch hat man gegenüber den dabei mitlaufenden, z.T. widersprüchlichen Zusatzbehauptungen zu bleiben, insbesondere was die römischen Beziehungen der älteren della Porta anlangt. Trotz gründlicher Recherchen hat sich in Rom weder ein Giovanni della Porta nachweisen lassen, der in die Architekten-Genealogie passen könnte, noch ein Bartolomeo della Porta, der in Rom geboren wurde³⁸. Die zusätzlichen Nachrichten der genealogischen

Literatur zu Bartolomeo und Giovanni in Rom erwiesen sich vielmehr als Teil eines tendenziösen Versuchs, die Architektenfamilie nachträglich, aufsteigend über Bartolomeo und Giovanni und über willkürlich gezogene Querverbindungen zu anderen römischen della Porta in den Stammbaum der *nobili comaschi* einzufügen³⁹. Gerade weil aber Bartolomeo und Giovanni eigentlich in der Genealogie der bekannten römischen della Porta und der adeligen della Portas von Como keine Rolle spielen, ist ihre Erwähnung für uns wichtig; offenbar fassen wir hier den originalen, anderweitig nicht belegten, Beitrag der verschollenen Cori-Dokumente, d.h. einen Teil der *vor* Angelo Domenico della Porta eben *nicht*adeligen Ahnenreihe des Architekten!

Hier muß man sich nun ins Gedächtnis rufen, daß Hinzufügungen wie *januensis*, *comensis*, *mediolanensis* in Urkunden im allgemeinen weniger den Geburts- oder Herkunfts-

cher in Frage, doch stört, daß *Josephus*, ebenso wie dessen Kinder *Rudolphus*, *Clemente*, *Carolus et Octavius* sonst nirgends im Umkreis der Architekten begegnen. Es handelt sich im übrigen bei Josephus um einen offenbar in den Antikenhandel verwickelten Mützenmacher (ASR, Atti d. Trib. d.Strade, Not.Oct.Gracchus t. 38 II, fol. 151 r–152 v; ferner: Lanciani II, 173; P. Pecchiai, Regesti dei Documenti patrimoniali del Convento Romano della Trinità dei Monti, Arch. d'Italia, Ser. II, XXV [1958] No. 157 sowie AC, Cred. XIII, t. 13, fol. 11 r und v; vgl. auch Anm. 49). – Ein anderer römischer *D. Joannes* war leider Sohn und nicht Vater eines Bartolomeus d.P. (ibid. t. 8, fol. 348 r)!

Der 1536 als *Maresciallo del Popolo Romano* bezeugte *Bartolomeus porta* aus dem Rione Trevi (AC, Cred. I, t. 3, Registro dei Magistrati 1531–1578 fol. 27 v) war natürlich *civis romanus* und scheidet daher als Vater G.d.P.'s aus. Ein *Bartolomeus della Porta cremonensis carpentarius* machte schon am 7. Juli 1512 sein Testament (Jacovacci V, Cod. Vat. Ottobon. lat. 2549, fol. 1070), gehörte also sicher einer älteren Generation an. Allenfalls der *Bartolomeo da Como*, der am 10. Jan. 1552 *civis romanus* wurde (ibid. Cred. I, t. 20, fol. 29 und t. 62, fol. 15 v), dessen Nachname jedoch fehlt, könnte in Erwägung gezogen werden; auch er war aber kein gebürtiger Römer.

39 Von Giovanni d.P. behauptet der Calendario d'Oro (1895), 36, er sei ein Neffe des *nobile comasco* Kardinal Ardicino gewesen und habe zu den della Porta von S. Marcello (vgl. Anm. 23) gehört, die aber nichts mit der Familie des Architekten zu tun haben können und unter denen sich auch kein Giovanni fand. Mit dem ihm dort zugeschriebenen Palazzo an der Via Giulia dürfte das mit dem della-Porta-Wappen geschmückte Haus des Guglielmo d.P. (Gramberg, Text., 14, Anm. 23) gemeint gewesen sein. Auch der Versuch, über die della Porta von Travestevere (vgl. Anm. 23) eine Brücke zu den *nobili comaschi* zu schlagen (Calendario d'Oro [1898], 389), ist willkürlich, selbst wenn der in diesem Zusammenhang genannte Palazzo Massimo d'Aracoeli tatsächlich einmal G.d.P. gehörte (vgl. Anm. 108, 109). Absurd ist die Annahme, die Bildhauer Guglielmo, Giov. Battista und Tommaso hätten zum Zweig des hypothetischen Kardinalneffen Giovanni d.P. gehört (Calendario d'Oro [1895], 36); von allem anderen abgesehen: lediglich Giov. Battista d.P. wurde nachträglich durch Kardinal Alessandro Farnese zum „Cavaliere“ gemacht (Th-B., XXXVII, 280).

33 Hier könnte Bagliones Formulierung dahinter stehen (vgl. S. 112).

34 Calendario d'Oro (1895), 37.

35 der Bartolomeo in den Memorie inedite sulla Certosa di Pavia, in: ArchStorLomb (1879), 138, mit dem gleichnamigen Bildhauer in Pavia gleichsetzt (Merzario II, 476).

36 Merzario II, 476; Calendario d'Oro (1895), 37. Merzario, der die entsprechende Abkunft einiger della Porta in Genua und Pavia kannte (ibid. I, 427 f.; II, 213–216), vermutete schon, daß die angebliche Herkunft Giovanni d.P.'s aus Como (*comensis*) nur dessen Geburtsort Porlezza, einen der wichtigen Ausgangspunkte der wandernden „Comasken“, verdeckte (vgl. auch u. S. 116 f.). Als „background-information“ zu Porlezza sei der unveröffentlichte zeitgenössische Bericht eines Predigers an den Kardinal v. Mailand Karl Borromäus zitiert: *Il servo suo che sua Ill(ustrissi)ma et Rev(erendissi)ma Signoria mandò ad osteno* (vgl. Anm. 43) *a predicare l'anno 1570 predicò anco a Porlezza, richiesto dal R(everendo) Preposito. Ritrovò in quelli lochi che alcuni de quelle parti lassano le proprie case, moglie, et figlioli, facendosi assegnar una fede, come sono abbrigliati in casa, et no(n) e vero, vanno questuando in diversi lochi et fuori del(lo) stato, de' quali se ne mandò uno a sua Ill(ustrissi)ma Signoria no(n) assolto ...*

37 Calendario d'Oro (1895), 37; nach Merzario wurde er erst 1480 in Como (Porlezza?) geboren (vgl. Anm. 36).

38 Ein 1559 verstorbener Giovanni d.P. da Milano, Sohn eines Bernardinus *comensis* (Forcella, V, 443 No. 1174; AC, Cred. XIII, t. 10, fol. 362), der am 20. Febr. 1568 noch einmal in Verbindung mit seinem Sohn, dem Holzhändler Giovanni Jacobo, erwähnt wird (Jacovacci V, Cod. Vat. Ottobon. lat. 2549, fol. 1073; ASR, Arch. Not., Q. Lottus, t. 3936, fol. 329 r und v – frdl. Hinweis von Howard Hibbard), wurde erst am 5. Sept. 1513 geboren und kommt daher als Großvater Giacomos nicht in Frage; eigentümlicherweise war G.d.P.'s zweite Frau (vgl. Anm. 106) aber eine angeheiratete Verwandte von Giovanni d.P.'s Frau Cristofora de Juventis. – Der im Testament eines *Dominus Josephus quondam Joannis della Porta mediolanensis ... et Civis Romanus* vom 7. Sept. 1569 genannte Giovanni käme generationsmäßig

ort einer Person, als ihren letzten Aufenthaltsort, ihre Diözese oder das Herrschaftsgebiet, aus der sie stammt, bezeichnen; d.h. *Giacomo della Porta ... januensis* muß nicht aus Genua gebürtig gewesen sein, und wenn – wie zu vermuten – die Verbindung Giovanni della Portas mit Como auf ein *comensis* zurückgeht⁴⁰, braucht auch das nichts anderes zu heißen, als daß er aus der Diözese Como stammte, also vielleicht sogar (wie schon Merzario glaubte) aus Porlezza. Selbst der Bildhauer Guglielmo della Porta ist aus Porlezza über Genua nach Rom gelangt⁴¹. Warum sollte nicht auch Giacomo della Portas Familie dorthier stammen und nur den auch bei anderen Vertretern der Sippe gebräuchlichen Weg⁴² über eine oberitalienische Zwischentappe nach Rom genommen haben? Nachforschungen in Porlezza, dem Mailänder Diözesan-Archiv und dem Staatsarchiv von Genua, haben verstreute Nachrichten über die weitere Sippe, aber kaum Erwähnenswertes für uns erbracht⁴³.

Um so wichtiger sind die in Porlezza bewahrten Aufzeichnungen, welche Don Enrico Fregerio, Pfarrer von

Porlezza 1905–1933, nach offenbar weit ausholenden Recherchen, aber leider meist ohne Angabe der Quelle, zusammengestellt hat⁴⁴. Zu Giovanni della Porta, dem Vater des Bartolomeo (dessen Geburtsjahr auch er mit 1480 angibt), heißt es dort, daß er Bildhauer war und – nun *expressis verbis* – in Porlezza geboren wurde. Dasselbe wird von Bartolomeo gesagt; da sein Geburtsjahr mit 1507 angegeben ist, kann das jedoch nicht der von Merzario Gemeinde⁴⁵ gewesen sein. Daß Fregerio nicht nur aus der genealogischen Literatur geschöpft hat, sondern auch heute verschüttete Quellen benutzte, beweist seine Kenntnis des richtigen Geburtsjahres Giacomo della Portas: 1532 – zu einem Zeitpunkt, als die gesamte Literatur noch von Bagliones bekanntem, ungenauem Hinweis ausging! Ebenso richtig ist seine Feststellung, daß Giacomos Familie im Unterschied zu allem, was die genealogische Literatur suggeriert, erst nachträglich durch *cospicui maritaggi* in den Adelsrang aufgestiegen sei. Selbst wenn Fregerio in einigen anderen Fällen, wo er sich auf die Literatur bezog, Irrtümer unterlaufen sind, wird man darum seine ebenfalls gegen die damals herrschende Tradition stehende Behauptung, auch Giacomo della Porta sei in Porlezza geboren, sehr ernst nehmen müssen, zumal sie mit keiner der sonst zu diesem Problem gemachten Feststellungen im Widerspruch steht, und Fregerio allem Anschein nach eigene Informationen aus Cori besaß⁴⁶. Trotz Unschärfen im Detail und der verschiedenen Zuverlässigkeitsgrade der überkommenen Nachrichten muß man also annehmen, daß auch der Architekt Giacomo della Porta zu der in und um Porlezza ansässigen Bildhauer- und Kunsthandwerkerfamilie gehörte. Ungewiß bleibt nur, wie er im Einzelnen (wenn man die Filiation Giovanni-Bartolomeo-Giacomo akzeptiert) mit den anderen Gliedern dieser Gruppe verwandt war. Der von uns als Verständnishilfe zusammengestellte Stammbaum (nach S. 140) ist also nur ein Vorschlag⁴⁷, bei dem alles von der u. E. naheliegenden, aber zugegebenermaßen hypothetischen Annahme abhängt, daß Giacomo della Portas Großvater, der Bildhauer Giovanni, mit dem bereits bekannten, in Mai-

40 Vgl. Anm. 36.

41 Gramberg, Text, 12f. (vgl. auch S. 118–121).

42 Z. B. Tommaso d. P. d. Ä. (über Genua), Giov. d. P. (über Mailand) und ebenso Giovanni da Milano (der Vater Giov. Jacobos); vgl. Anm. 38.

43 Kirchenbücher, die bis hinter das Tridentinum zurückreichen, haben sich in unserem Bereich selten erhalten; das zeigt sich auch in Porlezza und im Mailänder Diözesan-Archiv. Das einzige bis 1551 reichende Dokument, ein *stato delle anime* der Fraktion Hosteno (heute: Osteni) von Porlezza (Arch. Vescov. Milano, Arch. Spirituale, Sez. X, Visita Pastorale, Vol. VIII, Fasc. 16) erwähnt nur die Familie eines *M. Hieronimo della Porta scultore d'anni 52*. – Recherchen im Genueser Material (in der stark urkundenbezogenen älteren Literatur und im Staatsarchiv Genua) haben nichts über die Genueser Zeit des römischen Giacomo erbracht. Der „Giacomo Porta“ an der SS. Annunziata, welcher immer wieder mit ihm verwechselt wird (u. a. noch bei A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den rom. Ländern, Hb. d. Kunstw., Potsdam 1930, 37; G. Giovannoni, Saggi sull'Architettura del Rinascimento, Mailand 1932², 208; F. Fasolo, L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi, Rom 1961, 255) ist längst als ein Künstler des 17. Jahrhunderts nachgewiesen (C. d. Prato, La chiesa della SS. Nunziata del Guastato, Genua 1899, 32); und ein von Giovannoni und Fasolo propagierter längerer Genua-Aufenthalt G. d. P.'s in den siebziger Jahren ist schon deshalb fraglich, weil G. d. P. gerade damals nahezu ununterbrochen in Rom und anderswo sicher nachweisbar ist; lediglich von Bosco Marengo aus, wo er sich vom Spätherbst 1571 bis Januar 1572 aufhielt, könnte er ganz kurz in Genua gewesen sein (vgl. Anm. 123).

44 Ms. im Pfarrarchiv von Porlezza, mit allen Fregerio bekannt gewordenen (auch neueren) Nachrichten über die della Porta von Porlezza und seine Fraktionen.

45 Vgl. S. 115, Anm. 35: auch ein 1490 in Pavia nachweisbarer Bildhauer Bartolomeo d. P. (A. Bertolotti, in: ArchStorLomb IX [1882], 502) kann es kaum sein (vgl. auch Anm. 38).

46 Was er von *cospicui maritaggi* sagt, entspricht den von der bisherigen Literatur ignorierten römischen Fakten (s. Anm. 29).

47 Neben den Ergebnissen der eigenen Recherchen liegen ihm vor allem die von Gramberg in seiner jüngsten Arbeit über Guglielmo d. P. (Gramberg, Text passim, bes. S. 20f. und 144f.) und den überwiegend von ihm verfaßten della-Porta-Artikeln des Thieme-Becker zugänglich gemachten Nachrichten zugrunde. – Aus der dem Verf. erst während der Drucklegung bekannt gewordenen Arbeit von H.-W. Kruft und A. Roth, The della Porta workshop in Genoa, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Cl. d. lettere e filosofia III, Vol. II, 3, Pisa (1973), 893–954, geht hervor, daß nicht Cristoforo (der offenbar nie existiert hat), sondern Gian Giacomo d. P. der Vater des Bildhauers Guglielmo gewesen ist; auch dessen Groß- und Urgroßvater waren also Bartolomeo d. Ä. bzw. Giacomo

land nachweisbaren Giovanni, Sohn des Antonio della Porta *detto il Tamagnino* und Enkel eines älteren Jacobo⁴⁸ identisch ist. Akzeptiert man diese generationsmäßig ohne weiteres passende Identifikation, dann ist Giacomos Vater Bartolomeo ein Bruder des Bildhauers und Antikenrestaurators Tommaso della Porta d. Ä. und Alessio della Porta⁴⁹ gewesen und Giacomo selbst ein Neffe der wie Tommaso d. Ä. in Rom neben ihm tätigen Alessio-Söhne Giovanni Battista, Tommaso d. J. und Giovanni Paolo della Porta⁵⁰. Dies würde erklären, warum gerade die zuletzt genannten Alessio-Söhne, die als Bildhauer und Antikenkenner in Rom keine unwichtige Rolle spielten, offenbar als einzige der weiteren Sippe später noch engere Kontakte mit Giacomo gehabt haben⁵¹; und man könnte in den vom älteren Jacobo bis zu Giacomo della Porta Söhnen immer wiederkehrenden Namen: Jacobo (Giacomo) Bartolomeo und Giovanni eine Art Familientradition der besonderen Giacomo-Linie erkennen. Der Bildhauer Guglielmo gehörte also nicht zu den unmittelbaren Verwand-

ten des Architekten, obwohl beide aus Porlezza zu stammen scheinen; die Vermutung Grambergs, daß Guglielmos Großvater Bartolomeo (!) und der von uns als Urgroßvater Giacomos in Anspruch genommene Antonio della Porta Brüder waren⁵² wäre die früheste Möglichkeit einer verwandtschaftlichen Bindung zwischen diesen beiden Hauptvertretern ihrer Sippe in Rom. Soweit sich das feststellen läßt, sind ihre Beziehungen zumindest später auch recht lose, eher schlecht als gut gewesen⁵³.

Es ist klar, daß nach dem Gesagten Belloris Annahme eines „unechten“ della Porta nicht stimmen kann. Immerhin, wäre Giacomo wirklich aus einer womöglich adeligen römischen Familie hervorgegangen, Bellori hätte solche etymologischen Spekulationen kaum vertreten können!

II

Die nur von Bellori überlieferte Zuschreibung der Porta Grimani an den jungen Giacomo führt uns auf unser nächstes Teilproblem: Giacomos Vorbildung und Ausbildung als Architekt. Auch hier müssen wieder Mutmaßungen die Lücken zwischen den wenigen zuverlässigen Nachrichten überbrücken. – Da Vater und Großvater Bildhauer waren, mag es für den jungen Giacomo zunächst ganz selbstverständlich gewesen sein, ebenfalls *scultore* zu werden. Baglione und die urkundlichen Quellen bis 1563 sind hier jedenfalls eindeutig⁵⁴; auch wissen wir, daß man noch 1577 die ausführenden Bildhauer des Brunnens der Piazza del Popolo ausdrücklich auf ein eigenhändiges Tonmodell Giacomo della Porta (mit Muschelschmuck und Triton-

maso d.P. d.J. arbeitete 1580 unter G.d.P. in der Cappella Gregoriana von St. Peter (ASR, Tesor. Segr. B1308, fol. 4v; vgl. auch A. Bertolotti, in: ArchStorLomb II [1875] 30).

52 Gramberg, Text 21.

53 Kontakte mit Guglielmo kann es während der Stukkateur-Zeit G.d.P.'s gegeben haben (vgl. u. S. 118). Als Guglielmo Anfang der siebziger Jahre mit päpstlicher Förderung die Salone-Leitung aus Travertin-Rohren zu bauen begann, gehörte G.d.P. aber (mit Bartolomeo Gritti zusammen städtischer Wasser- und Brunnenbaumeister sowie Architekt der Congregazione delle Acque) offensichtlich zu den Gegnern dieses unsinnigen Vorhabens und konnte dann in einem Memorandum – im Unterton nicht ohne Genugtuung – sein Scheitern konstatieren (Pecchiai, Acquedotti, 28–35). Auch daß der ehrgeizige Ältere vom Ende der fünfziger Jahre ab mehr in den Hintergrund gedrängt wurde (vgl. Gramberg, Text 15–18), während Giacomo z.T. bei den gleichen Auftraggebern, wachsende Erfolge hatte, dürfte einer engeren Verbindung beider im Wege gestanden haben.

54 Vgl. o. S. 113 u. Anm. 17.

d. Ä. Unser Stammbaum muß hier also nur geringfügig korrigiert werden.

48 Gramberg, Text 11f.; Th-B XXVII, 276; auf Tamagninos Vater Jacopo ist in einem Dokument von 1506 verwiesen (Alizeri IV, 319 und 387); s. auch H.-W. Krufft, Antonio della Porta, gen. Tamagnino, in: Pantheon, NF 28 (1970), 401–414, wo neben Bartolomeo d. Ä. zurecht auch ein Guglielmo d. Ä. als Bruder Tamagninos erwähnt ist.

49 Auf Grambergs Stammtafel für Guglielmo d.P. (Gramberg, Text 21) erscheint irrtümlich Tommaso d.P. d. Ä. von seinem Bruder Alessio (so Gramberg selbst in Th-B., XXVII, 284) gelöst. In Wahrheit hatten aber Tommaso d. Ä. und Alessio denselben Vater Giovanni, wären also nach unserer Hypothese Brüder des Bartolomeo. – In der hierfür wichtigen Zeugenaussage des *Tommaso della Porta quondam Joannis de Porta mediolanensis* (A. Bertolotti, in: ArchStorLomb III [1876], 10) sagte dieser übrigens aus, daß er den in einen dubiosen Antikenhandel verwickelten Giuseppe della Porta (s. Anm. 38) kenne, ... *perchè e mercante, vende delle berette, che ne compro alle volte: et poi se sfa de quelli della Porta, anco egli però non sa di dove nè di quali se sia.* – Wenn also die della Porta selbst schon ihre verwandtschaftlichen Beziehungen nicht durchschauten ...!

50 Gramberg, Text 21 (Stammtafel) und Registerhinweise; ferner Th-B., XXVII, 280, 285.

51 Giov. Batt. d.P. war als *scultore di casa Farnese* (so ein unveröffentl. Brief über eine Pietà für den *altare della Grotta* von S. Lorenzo, im Arch. d. Stato Parma, Carteggio Farnesiano, 1582 Juni–Dezember 393/75; s. auch Anm. 39) neben G.d.P. für Alessandro Farnese tätig. – Am 27. Nov. 1584 vergab Giulio de Falconis die Ausstattung seiner Kapelle in G.d.P.'s Neubau der Madonna dei Monti an Giov. Batt. d. P. *mediolanensis architetto et scultori*, wobei der angeheftete Altarentwurf freilich – obwohl auf G.d.P. zurückgehend – weder diesem noch Giov. Batt. d.P., sondern G.B. Montano zuzuschreiben ist (Arch. d. Coll. d. Catecumeni e Neofiti, Madonna d. Monti, Atti d. Not. Silla, Istrumenti 1584–85, fol. 167–172). – Ebenfalls an der Mad. d. Monti, jedoch erst 1609, war Giov. Paolo d.P. beschäftigt (ibid., Libro Mastro 1586–1614, fol. 26b). – Tom-

nen) verpflichtet⁵⁵. Wo Giacomo das Modellieren gelernt hat und wann er damit anfangt, ist nicht überliefert, aber es liegt nahe, daß er schon früh beim Vater begann. Mit sechzehn bzw. siebzehn, d.h. spätestens Ende der vierziger Jahre, dürfte er dann so weit gewesen sein, daß er auch unter anderen Meistern aktiv mitzuarbeiten vermochte. Laut Baglione hatte sich der junge Giacomo offenbar auf Stuckreliefs spezialisiert, d.h. aber – er wird in den Urkunden *scultor* und nicht *stuccator* oder gar *murator* genannt! – sicherlich vor allem auf anspruchsvollere, wahrscheinlich sogar figürliche Arbeiten⁵⁶. Ob er auch hierfür bereits vom Vater vorbereitet war oder erst durch einen anderen Meister, ist schon deshalb ungewiß, weil wir uns von der Tätigkeit des Vaters kein deutliches Bild machen können. Die Tatsache, daß in den römischen Quellen des zweiten Jahrhundertdrittels nirgends ein mit ihm identifizierbarer *Bartolomeo scultore* oder *stuccatore* vorkommt, spricht allerdings dafür, daß er überwiegend in unselbständiger Position gearbeitet hat, also wohl am ehesten im Rahmen der großen Dekorateur-Teams, wie sie unter Perino del Vaga⁵⁷ und seinen Nachfolgern damals Villen

und Paläste schmückten. Kaum zufällig wechselten Giacomo, und also sicher auch sein Vater, genau wie in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre schon Perino und (aus dessen Kreis) Guglielmo della Porta, von Genua nach Rom⁵⁸! Einerlei bei wem nun Giacomo zum Stukkateur ausgebildet wurde, man wird sich auch ihn, den Stuck-Bildhauer, anfangs am besten in diesem Milieu vorstellen, nun allerdings bei den Nachfolgern des 1547 verstorbenen Perino, bei Daniele da Volterra⁵⁹ oder Tommaso della Porta d. Ä.⁶⁰, bei Raffaele da Sangallo⁶¹ oder gar Guglielmo della Porta⁶². – Kein Wunder, daß man mit den großen dekorativen Unternehmen dieser Künstlergruppen zugleich den Bereich faßt, in dem sich der von Baglione angedeutete Übergang des Stukkateur-Bildhauers zur Architektur am ehesten vollzogen haben könnte. Nach Bagliones Bericht hat es ja den Anschein, als wäre Giacomo nicht allzu lange bei der Stuckbildhauerei geblieben; unmittelbar nachdem erzählt wird, daß er sie erlernt habe, heißt es schon, daß er sich mit Vignola ins Benehmen gesetzt (*si accomodò con Jacopo Barozzo da Vignola*) und davon *gran profitto nel Architettura* gezogen habe, ... *poiche dalla natura eravi inclinato*⁶³. Da nun Giacomo della Porta schon ganz am Anfang der sechziger Jahre selbständig architektonisch tätig wurde⁶⁴, wird sein Wechsel ins Lager der Architekten noch während der fünfziger Jahre erfolgt sein, wahrscheinlich sogar – man muß ihm ja auch noch eine „Lehrzeit“ im neuen Metier zubilligen – kaum später als 1555. Und daß wirklich Vignola sein Lehrer gewesen ist (wie Baglione), scheint ein Dokument von 1586 zu bestätigen, in dem Giacomo langjähriger Mitarbeiter, der von Baglione an anderer Stelle ebenfalls als Vignola-Schüler bezeichnete Gregorio Caronica⁶⁵, ausdrücklich als sein *condiscipulus* ge-

55 D'Onofrio, 39f. Wölfflins Satz: „Von G. d. P. ist uns überhaupt nichts Figürliches erhalten“ stimmt also nur, wenn man an Eigenhändiges denkt (Wölfflin/Rose, 194); bei den Zeichnungen ist es ohnehin anders (vgl. Abb. 3, 4, 5 u. S. 121).

56 Ein Stukkateur für nicht figürliche, rein dekorative Arbeiten lief im allgemeinen einfach als *stuccatore*, u.U. auch *muratore*. Ein typisches Beispiel dafür ist der junge Domenico Fontana. Zum ersten Mal in Rom erwähnt wird er 1573 mit einer Stuckmuschel für den Konservatorenpalast unter G. d. P. (Pecchiai, Campidoglio, 134; dagegen noch Wölfflin/Rose, 194f.). Ab November 1574 begegnet er als *Domenico murator* in den Akten von S. Luigi dei Francesi (Archives des Etablissements Français à Rome, Lib. Instrumentorum et Expositorum, S. Louis d. Fr., t. 111, fol. 71: 6. Nov. 1574; *ibid.*, Quiétances et Justifications, Constructions..., Liasse 38: 20. Dez. 1574; vgl. auch Schwager, Porta Pia, 88 Anm. 173, 175); im selben Jahr wird er als Gläubiger Kardinal Riccis für Stuckarbeiten in dessen Palast (unter G. d. P.?) genannt (zuletzt: Frommel II, 294, 303), und 1577 stukierte er noch die Wölbung der Chiesa Nuova (L. Ponelle u. L. Bordet, Saint Philippe Neri et la société romaine de son temps, Paris 1928 [ital. Ed. Florenz 1931], 362; M. Guidi, I Fontana di Melide, in: Roma IV [1928], 438). – Baglione, 84, spricht bei Fontana also nicht zufällig von *lavorare di stucchi* statt – wie bei G. d. P. – von *far di rilievo di stucco*, und betont seine *pratica della fabbrica*. Ähnlich stand es mit Carlo Maderno, seinem Neffen (Baglione, 307, 309; Hibbard, Maderno, 35).

57 Zuletzt zusammenfassender: B. F. Davidson, Perino del Vaga e la sua cerchia, Florenz 1966; ferner: J. A. Gere, Two late fresco cycles by Perino del Vaga, the Massimi Chapel and the Sala Paolina, in: BurlMag 102 (1960), 9ff.; A. V. Brugnoli, Gli affreschi di Perino del Vaga nella Cappella Pucci, in: BollArte 47 (1962), 327–350; M. Hirst, Perino del Vaga and his circle, in: BurlMag 108 (1966), 398–405; K. Oberhuber, Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman, in: Master Drawings VI, 2 (1966), 80. – Zu Daniele da Volterra: Davidson, Perino, *passim*; Hirst, Perino, *passim*; F. Sricchia Santoro, Daniele da Vol-

terra, in: Paragone (Arte) 213 (1967), 3–34 *passim*; N. W. Canedy, The Decoration of the Stanza della Cleopatra, in: Essays in the history of Art, presented to R. Wittkower, Bristol 1967, 110ff.; Schwager, Porta Pia, 58–61. Vgl. auch Pouncey/Gere, Catalogue 90–116.

58 Davidson, 4; Gramberg, Text, 13.

59 Vgl. Anm. 57.

60 Th-B., XXVII, 284; Rotondi, 33–37; Gramberg, Text 17, 21, 125 I; Falk, 2, 212, 150–164; vgl. dazu auch S. 120.

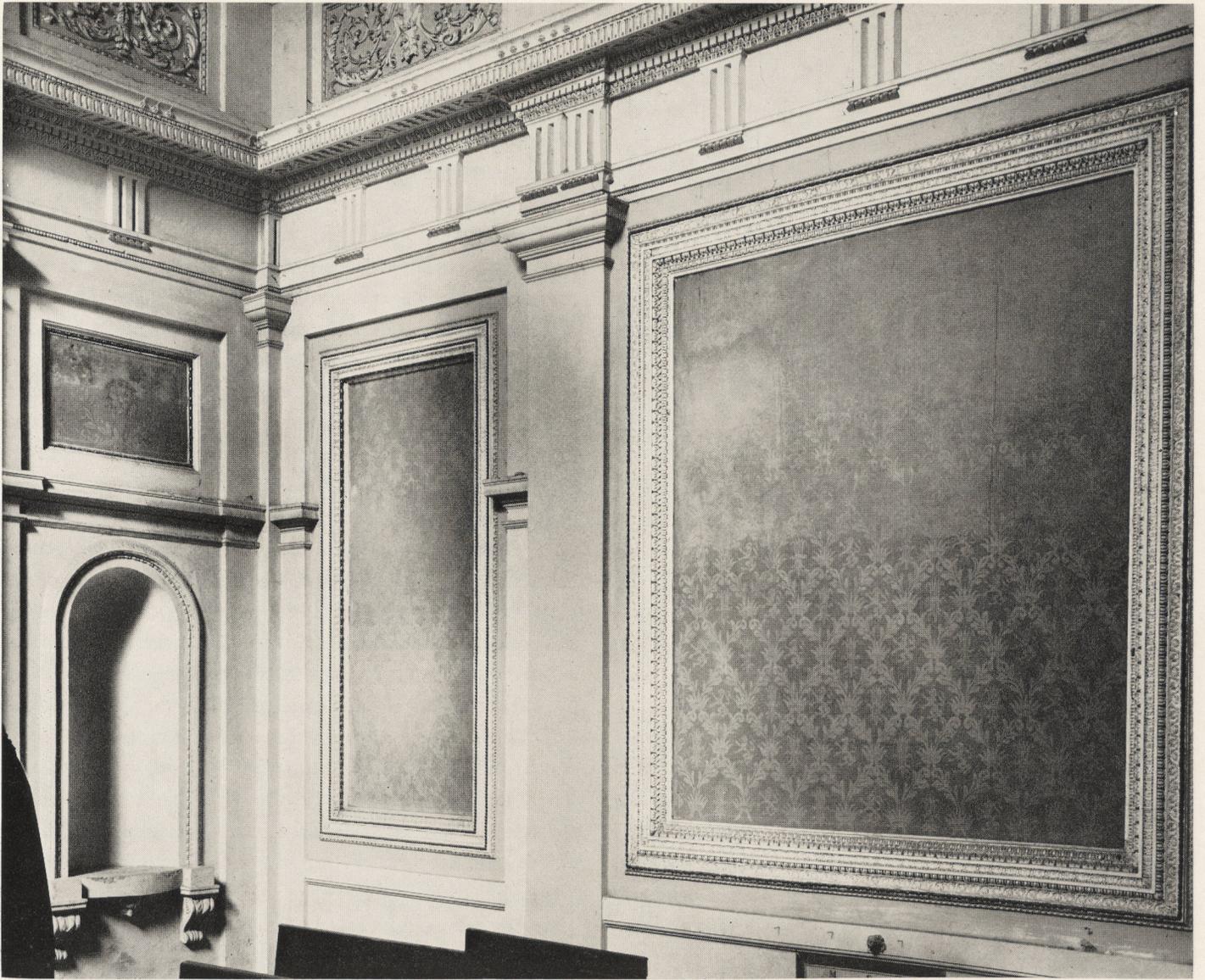
61 Falk, Dok. 334–336; einem Raffaele da Sangallo ist übrigens (ergänzend zu Frommel II, 62–79) nach einer unpublizierten Notiz des Archivio Sforza-Cesarini die Fassaden-Dekoration des Pal. Spada zuzuweisen.

62 Mit Verweisen zuletzt: Gramberg, Text *passim*.

63 Vgl. S. 112.

64 Vgl. u. Abschnitt III, S. 131–140.

65 Baglione, 8. Gregorio Caronica war der Sohn eines wiederholt mit G. d. P. zusammen oder für ihn tätigen Maurermeisters Ludovico Caronica (U. Donati, Artisti Ticinesi a Roma, Bellinzona 1942, Anhang 709; Pecchiai, Campidoglio, 287 Register). Seit 1584 ist er – meist im Umkreis G. d. P.'s – mehrfach als



1. Giacomo della Porta: Cappella Massimo, S. Giovanni in Laterano, Seitenwand und Teil der Altarwand

nannt wird⁶⁶. Damit wird man aber unvermeidlich auf *das* große Unternehmen des del-Monte-Pontifikats verwiesen, bei dem neben anderen Vignola als Architekt und die genannten führenden Vertreter der Perino-Nachfolge als

Misuratore und *Perito*, sowie je einmal mit einem Entwurf für einen Palazzo bzw. ein Haus erwähnt (Baglione, 7f.; Arch. Segr. Vat. t.F XIX 23, Fondo Oratorio del SS. Crocefisso di S. Marcello, loses Blatt mit Datum des 9. Februar 1584). – Die auf einem 1927 bei J. Baer in Frankfurt versteigerten Caronica-Manuskript für einen Architekturtraktat (No. 1118a) erkennbare Schrift stimmt mit der einiger „della-Porta“-Texte von 1577 überein, die Pecchiai, Campidoglio, 258f. und 262–264 (Taf. 26–30) abgedruckt hat; diese sind also nicht von G.d.P. selbst, sondern von G. Caronica für ihn geschrieben worden. – Die Ablichtung der Katalognotiz von J. Baer verdanke ich der Conway Collection im Courtauld Institute, London.

⁶⁶ ASR, Trib. Acque e Strade, t. 33 (1586), 15. Okt. 1586; den Hinweis verdanke ich Milton Lewine, New York.

Bildhauer und Stukkateure, als „Dekorateure“ im weitesten Sinne also, nebeneinander tätig waren: die zwischen 1550/51 und 1555 für Julius III. errichtete und ausgestaltete Villa Giulia, einschließlich der zugehörigen Kirche S. Andrea⁶⁷. Zusammen mit dem Ausbau der vatikanischen Belvedere-Anlage (an der Vignola nicht maßgeblich beteiligt war⁶⁸) mußte dieses Großvorhaben damals jeden begabten und interessierten jungen Bildhauer und Stukkateur anziehen.

⁶⁷ Zuletzt: Falk, *passim*.

⁶⁸ Vgl. J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere, Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano III*, Vatikan 1954, 44, 69, 76f.; zu dem von W. Lotz entdeckten Belvedere-Projekt Vignolas und dem späteren Ausbau der Cappella di S. Stefano (die hier weniger interessieren) zuletzt: M. Walcher Casotti, *Il Vignola I*, Triest 1960, 161f., 184.

Wer nun allerdings in den umfangreichen Dokumenten zu diesen Unternehmen⁶⁹ auch eine eindeutige urkundliche Erwähnung Giacomo della Portas erwartet, muß enttäuscht werden. Es ist zwar – sehr „passend“ – in den Rechnungen zur Villa Giulia mehrfach ein *Jac(om)o scultore* erwähnt, der zusammen mit einem *Thomasso scultore* (Tommaso della Porta d. Ä. ?) und einem vorläufig nicht identifizierbaren *Andrea scultore* zwischen dem 27. November 1552 und dem 19. November 1553 Figuren aus Travertin und Marmor sowie Stuckdekorationen für Villenbrunnen schuf⁷⁰, aber mit letzter Gewißheit kann man den späteren Architekten nicht mit ihm identifizieren; ja das neunzehn Monate nach der letzten Erwähnung des *Thomasso* vom 15. März 1553 und elf Monate nach derjenigen *Jac(om)os* ebenfalls für die Villa Giulia belegte Vorkommen eines *Thom(ass?)o da Cassignola (scultor)*⁷¹ legt es sogar zunächst nahe, auch in dem 1552/53 erwähnten *Thomasso* bereits Tommaso da Cassignola zu erkennen⁷² und dementsprechend in *Jac(om)o scultore* einen mit Tommaso da Cassignola später gelegentlich zusammen erwähnten Giacomo da Cassignola, die beide zu allem Überfluß auch noch *della Porta* geheißten haben könnten⁷³! Um es gleich vorweg zu nehmen: Giacomo da Cassignola kann nicht einfach mit dem Architekten gleichgesetzt werden, da er – eindeutig als solcher kenntlich – noch weit hinein in die Zeit von dessen kontrollierbarem öffentlichen Wirken in Rom nachweisbar ist⁷⁴. Es gibt aber einige, allein freilich jeweils etwas schwache Indizien dafür, daß die beiden 1552/53 erwähnten *Jac(om)o* und *Thomasso* nicht mit den Cassignolas identisch waren: einmal der große zeitliche Abstand zwischen den frühen und späten Erwähnungen, dann das Nicht-wieder-Auftauchen *Jac(om)os* nach dem November 1553 (obwohl er doch sonst eng mit *Thomasso* verbunden scheint), weiter der Wechsel der Schreibweise bei Tommaso (zunächst vierzehn Mal *Thomasso scultore*⁷⁵,

später dann drei Mal *Thom(ass?)o scultore*⁷⁶) und schließlich die Tatsache, daß *Jac(om)o* fast durchweg und ausdrücklich als Kompagnon eines anderen Bildhauers (erst Tommasos, dann Andreas) auftritt, was gerade bei einem jungen, wenig erfahrenen Mann wie dem späteren Architekten besonders plausibel erscheint.

Von den Urkunden her ergibt sich also nicht mehr, aber auch nicht weniger als die *Möglichkeit* einer Identifikation *Jac(mo) scultore* = Giacomo della Porta. Doch muß betont werden, daß sowohl die überlieferten Arbeiten *Jacomos*, die Zeit, der Ort, für den sie unternommen wurden, und die Möglichkeit einer Identifikation *Thomassos* als Tommaso della Porta d. Ä. sich erstaunlich gut mit dem decken, was wir aus dem historischen Kontext heraus erwarten würden. – Aber damit nicht genug: auch wenn die erhaltenen Plastiken oder bauplastischen Details Giacomo della Portas alle nicht von ihm selbst ausgeführt wurden und ja auch der Großteil der in Frage kommenden Stuckdekorationen der fünfziger Jahre verloren oder bis zur Unkenntlichkeit zerstört ist, so daß stilkritischen Vergleichen enge Grenzen gesetzt sind, ergeben sich auch aus dem späteren Oeuvre des Architekten eine Reihe von Indizien, die für eine Ausbildung im Kreis der Perino-Nachfolger sprechen. – Man kann zunächst davon ausgehen, daß Giacomo della Porta in all seinen Werken neben der spezifischen architektonischen Begabung einen ungewöhnlich ausgeprägten Sinn für das Dekorative erkennen läßt⁷⁷. Für uns noch wichtiger ist jedoch, daß bereits seine frühen Werke bei Flächengliederung und Relieferung eine solche Meisterschaft der Verwendung zeichnerischer, farbiger und plastischer Kompositionsmittel zeigen, dazu eine derartige Beherrschung des reichen dekorativen Vokabulars der Zeit, daß hier zweifellos neben der Begabung auch Schulung vorauszusetzen ist. Schon der Vergleich zwischen den Resten von della Portas Innenwandgliederung der Capella Massimo an S. Giovanni in Laterano (Abb. 1) (1565 ca.–1571)⁷⁸ mit Entsprechendem aus der sicher zu

69 Eine sorgfältige Publikation erst bei Falk, passim.

70 Falk, Dok. No. 337, 359, 360, 362, 363, 376, 377, 378, 379, 390, 391, 392, 395, 408, 410, 411, 412, 429, 430, 431, 470, 486, 514, 536.

71 Falk, Dok. No. 636, 659, 677, 693.

72 Zu Tommaso da Cassignola: Th-B., VI, 129 (unter: Giacomo da Cassignola); Rotondi, 36, Anm. 3, bezweifelt die Existenz eines T. d. Cassignola!

73 Th-B., VI, 129; vgl. auch Gramberg, Text 97 I. Vielleicht ist sogar „Cassignola“ = Castagnola unweit von Porlezza? Falk, 112, 128 mit Anm. 72, läßt offen, ob es sich in der Villa Giulia durchweg um Tommaso da Cassignola, d. h. auch um Jacopo da Cassignola handelt.

74 Th-B., VI, 129; Bertolotti, Artisti Lombardi I, 201–204; II, 316.

75 Falk, Dok. No. 337, 359, 360, 362, 363, 376, 377, 378, 379, 390, 391, 395, 408, 409.

76 Ibid. No. 659, 677, 694 und einmal davor: 636: „Thom(mass?) o da Cassignola“.

77 Gedacht ist u. a. an so grundverschiedene Schöpfungen wie die Marmorinkrustationen des Fußbodens der Westteile von St. Peter und der Wände der Cappella Gregoriana oder die ursprünglich eine kleine Piazza abschließende, ältere Elemente geschickt mit einbeziehende Fassade von S. Nicola in Carcere.

78 Die Autorschaft G. d. P.'s ist in der Guiden-Literatur seit F. Titi, Studio di Pittura, Scultura et Architettura nelle Chiese di Roma, Rom 1674, 242, unbestritten; auch B. Mellinis Ms. (Abschr. d. AM, Arm. VI, Prot. XLIV A t. 323 Nos. 7 und 16.) nennt ihn. Dazu war G. d. P. den Massimi nachweislich auch sonst eng verbunden. – Zur Geschichte hier nur soviel: Die Vorgängerkapelle wurde 1560 der Bauherrin Faustina Rusticelli (Massimo) konzediert (ibid. No. 9; dort auch das Folgende). Erst am 2.

ihren Hauptvorbildern gehörenden Vignola-Kirche S. Andrea in Via Flaminia (Abb. 2) demonstriert diese Besonderheit von della Portas Kunst. Deutlicher noch tritt sie bei seinen Zeichnungen in Erscheinung, etwa an dem durch eine alte Beischrift mit ihm in Verbindung gebrachten und u.E. eigenhändigen Albertina-Entwurf S. Andrea della Valle von 1588/89⁷⁹ (Abb. 3, 4, 5). Wie hier dekorative und figürliche Teile zeichnerisch sicher erfaßt und mit der architektonischen Ordnung abgestimmt sind, vor allem aber auch der raffinierte graphische Stil als solcher – das setzt Können und Kenntnisse voraus, über die ein aus dem Bauhandwerk kommender Architekt im allgemeinen nicht verfügte. Darüber hinaus geben sich hier auch die Voraussetzungen, d.h. die Abhängigkeiten vom Stil der Dekorateure des zweiten Jahrhundertdrittels zu erkennen. Zwei Blätter aus diesem Bereich (eine notwendigerweise etwas willkürliche Auswahl, mit der auch kein Nachweis direkter Schulzusammenhänge beabsichtigt ist): Perino del Vagas bekannter Entwurf des Victoria & Albert Museums (n. 2270; Abb. 6) für die 1539 fertiggestellte Cappella Massimo der Trinità dei Monti (an der mit Guglielmo della Porta auch schon die nächste Generation mitarbeitete⁸⁰) und ein Deckenentwurf von unbekannter Hand in Windsor, für den Kardinal Marino Gri-



2. Giacomo Barozzi da Vignola: S. Andrea in Via Flaminia, Blick auf die Altarwand

mani, wohl aus den vierziger Jahren⁸¹ (Abb. 7), erweisen über alle evidenten Unterschiede hinweg den Zusammenhang. Die spezifische Verbindung von Präzision und Feinheit, von deskriptiver und zugleich dekorativ wirkungsvoller Linienführung sowie das raffiniert ausgewogene Widerspiel von Licht- und Schatteneffekten, welche den della-Porta-Entwurf vor allem Vergleichbaren aus derselben Architekten-Generation in Rom auszeichnen⁸², haben in nachklassischen Zeichnungen wie diesen ihre Vorläufer und bestimmenden Vorbilder. Außerdem zeigen sie auch einen demjenigen della Portas sehr ähnlichen Motivschatz sowie – was wichtiger ist – eine prinzipiell entsprechende

April 1568 hat man dann Stuckarbeiten in der neuen Kapelle quittiert und zwischen dem 15. August 1570 und 20. Februar 1571 mehrfach Arbeiten für Tonplattenfußböden abgerechnet. Die Misur der durch den Borromini-Umbau des Inneren von S. Giovanni inzwischen zerstörten Seitenschiff-Fassade der Kapelle datiert vom 30. Okt. 1570; die Ausstattung zog sich noch länger hin.

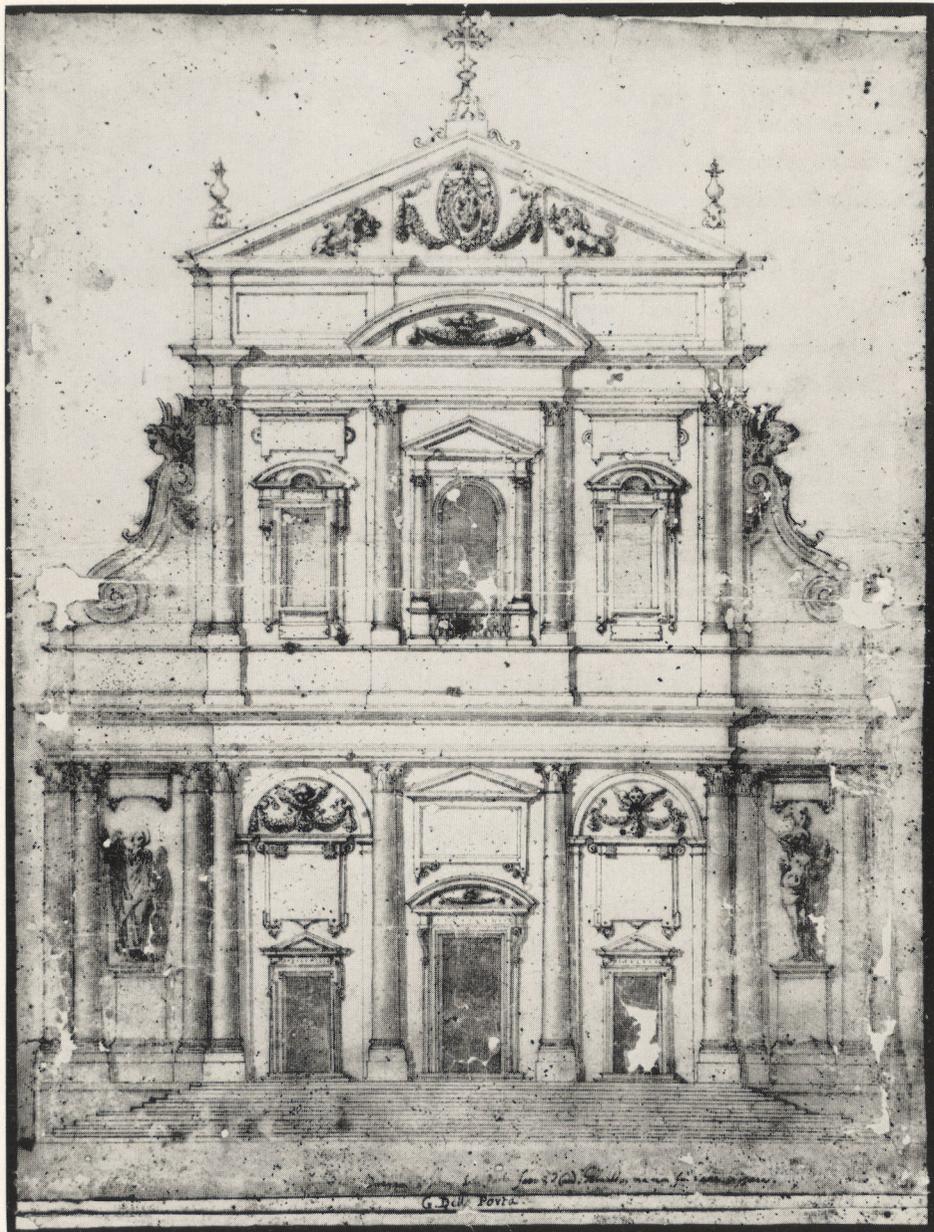
79 Zu S. Andrea in Via Flaminia zuletzt: Walcher Casotti, 150f.; Ackerman/Lotz, 12; Falk, bes. 119f. Für den jungen G.d.P. war dieser kurz vorher entstandene kleine Innenraum seines „Lehrers“ (s.u. S. 123 und 134–140 passim) mit der charakteristischen dreijochigen Wandgliederung ein besonders nahe liegendes Vorbild.

Der von Wasmuth, Architekturzeichnungen, Berlin 1922, Taf. 15, zuerst publizierte Fassadenentwurf aus der Slg. Breitsher, Berlin, befindet sich heute in Wien, Graph. Slg. Albertina (Az, Italien, unb. 1287, 529 × 410 mm, Feder mit leichter Bisterlavierung, etwas verwaschen, mehrfach beschädigt, aufgezogen, Wasserzeichen nicht erkennbar, alte Beschriftung am unteren Rand: *Disegno di Jacomo della Porta fatto p(er) il card(inale) Gesualdo, ma non fu messo in opera*). Vgl. zuletzt: Hibbard, Maderno, 146–155, bes. 152; ders., *The early history of S. Andrea della Valle*, in: *ArtBull XLIII* (1961), 296. – Die zeichnerisch-stilistischen Übereinstimmungen mit anderen, unmittelbar mit G.d.P. zusammenhängenden Blättern sind zu groß, um Zweifel an der frühen Identifikation aufkommen zu lassen.

80 Zu diesem Blatt: Gere, 10; zu einer Federskizze für dieselbe Wandgliederung: Pouncey/Gere, n. 169; zu der Kapelle: L. Salerno, *Piazza di Spagna, Cava dei Tirreni* 1967, 27–39, bes. 31ff.; zum Zeichenstil Perinos bes. Davidson, 6–8; zu seiner Schule: *ibid.*, 8–10, ferner Hirst, passim.

81 Windsor Castle, A 18 fol. 1, n. 10857r (vgl. A. Blunt, *Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings*, in: *The German Drawings in the Coll. of her Majesty the Queen at Windsor Castle, London–New York o. J.*, 125 No. 482 [u. 583]); auf dem verso bereits (über das Wappen) als für Kardinal Marino Grimani (†1546) bestimmter Deckendekorationsentwurf identifiziert. – Reproduced by gracious permission of her Majesty Queen Elizabeth II.

82 Relativ gute Zeichner waren die nicht aus dem Baugewerbe kommenden G.A. Dosio (vgl. S. 133f.), Ottaviano Mascarino (vgl. Schwager, *Rez. Wasserman*, passim) und Vignola (W. Lotz, *Vignola-Zeichnungen*, in: *JbPrKs* 59 [1938], 97–115). – Über D. Fontana als Zeichner äußerte sich bereits Passeri negativ (*Die Künstlerbiographien von G.B. Passeri*, ed. J. Hess, *RömForsch XI*, Leipzig u. Wien 1934, 212f.). – Francesco da Volterra hat auffallend steife, meist recht schwache Zeichnungen hinterlassen (s.u.a.: E. Langenskjöld, *Italienska Arkitekturritningar i Cronstedtsamlingen Pa Nationalmusei Arsbok*, Stockholm 1946, Abb. 26–28, 41 u. 42; Hibbard, Maderno, Abb. 4a). Ähnliches gilt für Nanni di Baccio Bigio (Schwager *Rez. Wasserman*, 258, 264). Maderno und sein Atelier schlossen sich trotz D. Fontana sichtlich stark an G.d.P. an (vgl. den Tafelteil von Hibbard, passim).



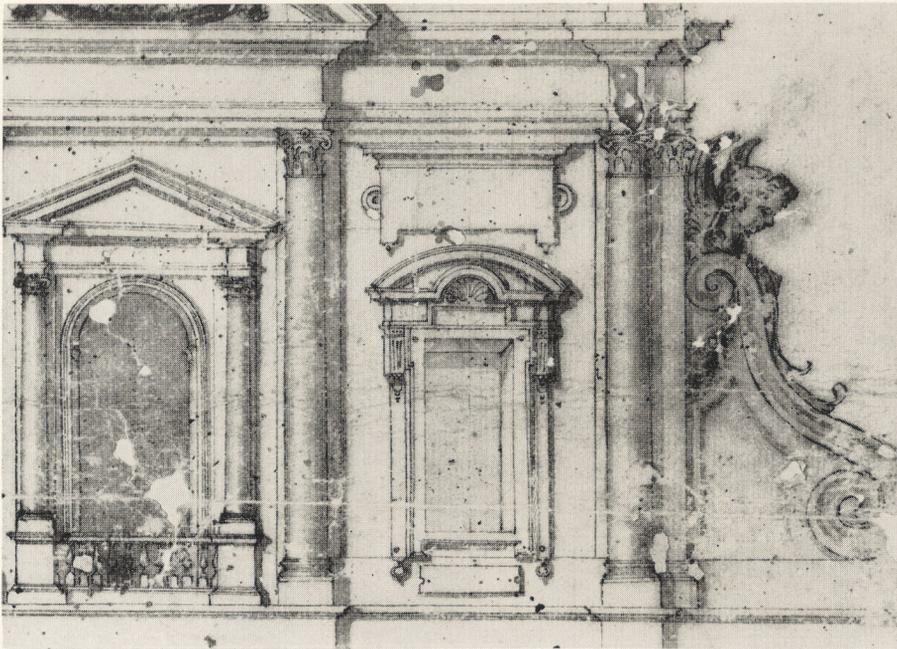
Art des flächenbezogenen Arrangements der Motive. Die sich drehenden, schwingenden S-Voluten, die zarten, kleinteiligflockigen Festons und „Hänger“, Masken und Löwenköpfe an Gebälkverkröpfungen und anderen „Gelenkstellen“, aufgefächerte Muscheln (als freies Ornament oder in kleine Rahmenfelder eingelassen) sowie schließlich die delikaten, wie Perlen aufgereihten Ornamentbesätze (Eier- und Blattstäbe, Rosetten) an den Rahmen und Gebälkprofilen (die eine Kopie nach Daniele da Volterras verlorenen Dekorationen in der Trinità dei Monti (Abb. 8) allerdings noch deutlicher zeigt⁸³) – man findet sie alle mehr oder weniger modifiziert auf Giacomo S. Andrea-

83 Berlin, Staatl. Kunstbibliothek No. 3359. Auch Daniele's verlorene Stuckierung der Stanza della Cleopatra (von G.B. Ca-

Entwurf (Abb. 3–5) oder an den Fassaden des Oratorio del Crocifisso (Abb. 9) und der Madonna dei Monti⁸⁴ wieder! Und was das eigentlich formale Verhalten bei der Zuordnung der Motive anlangt – etwa die auffallende Vorliebe für applizierte, z.T. mehrschichtig aufgelegte Rahmen- und Tafелеlemente (die an ihren Rändern durch Ornamente punktuell akzentuiert werden) sowie die potentielle „Verschiebbarkeit“ der Schmuck- und Gliederungsmotive vor dem Grund und innerhalb derselben Flächen-

valieri gestochen) zeigte einen dem G.d.P. außerordentlich nahestehenden Dekorationsstil (cf. Canedy, 110ff.).

84 Zum Oratorio vgl. v.Henneberg, passim; zur Madonna dei Monti zuletzt: Hibbard, S. Andrea, 305–308, vgl. auch Anm. 51; die angekündigte Monographie von M. Lewine steht noch aus.



4. Detail von Abb. 3



5. Detail von Abb. 3

schrift –, so genügt die „klassische“ Gegenüberstellung von Vignola-Entwurf und della-Porta-Ausführung für die Gesù-Fassade, um das Nachwirken dieser weniger auf Verklammerung der Fassadenschichten und -elemente als auf freies Spiel der optisch wirksamen plastischen Gewichte abzielenden Formulierungsweise bis hinein in della Portas reife Zeit zu erweisen⁸⁵.

Solche Feststellungen haben ihren Zeugniswert, auch wenn man nicht bereit ist, Giacomo della Porta unter den Künstlern der Villa Giulia zu identifizieren. Andererseits bleibt das Villa Giulia-Unternehmen in dem zu postulierenden Zeitraum der ideale Rahmen für della Portas Übergang zur Architektur. Wohl nach ersten Ideen Vasaris (der dazu den Rat Michelangelos einbringen konnte) entstand hier mit Ausführungsentwürfen Vignolas und Ammannatis (und Vignola als maßgeblicher Bauaufsicht⁸⁶) einer der bedeutendsten Baukomplexe des damaligen Italien, eindrucksvoll genug, um einen jungen Bildhauer, der ohnehin zur Architektur tendierte, in seinen Bann zu ziehen⁸⁷. Und unter allen dort und sonst in Rom damals aktiven Architekten war gewiß Vignola am geeignetsten, Giacomo die technischen und formalen Grundlagen des

neuen Bauens zu vermitteln, ihm den Weg zur freien Beherrschung des Instrumentariums der Architektur zu weisen. Della Porta mag zudem gespürt haben, daß Vignola, indem er sich gleichzeitig erfolgreich um eine verbindliche Selektion des antiken Vokabulars und um Funktionsbezüge zu den neuen Aufgaben und Ansprüchen der tridentinischen Zeit bemühte, der einzige Architekt war, der damals einen Weg aus der Stagnation und Desorientierung zu zeigen versprach, welche – von Michelangelo einmal abgesehen – die römische Architektur um die Jahrhundertmitte charakterisierten. – Über den *gran profitto nell'Architettura*, den er laut Baglione aus der Zusammenarbeit mit Vignola ziehen konnte, kann aber auch sonst kein Zweifel bestehen: Vignola war in den in Frage kommenden Jahren hauptsächlich mit der Planung für Caprarola beschäftigt⁸⁸, d.h. er stieß immer entschiedener – über die Bauaufgabe und den Bauherrn Kardinal Alessandro Farnese – in das Zentrum der damaligen römischen Architektur vor; und della Porta folgte ihm sehr bald auf nahezu denselben Wegen.

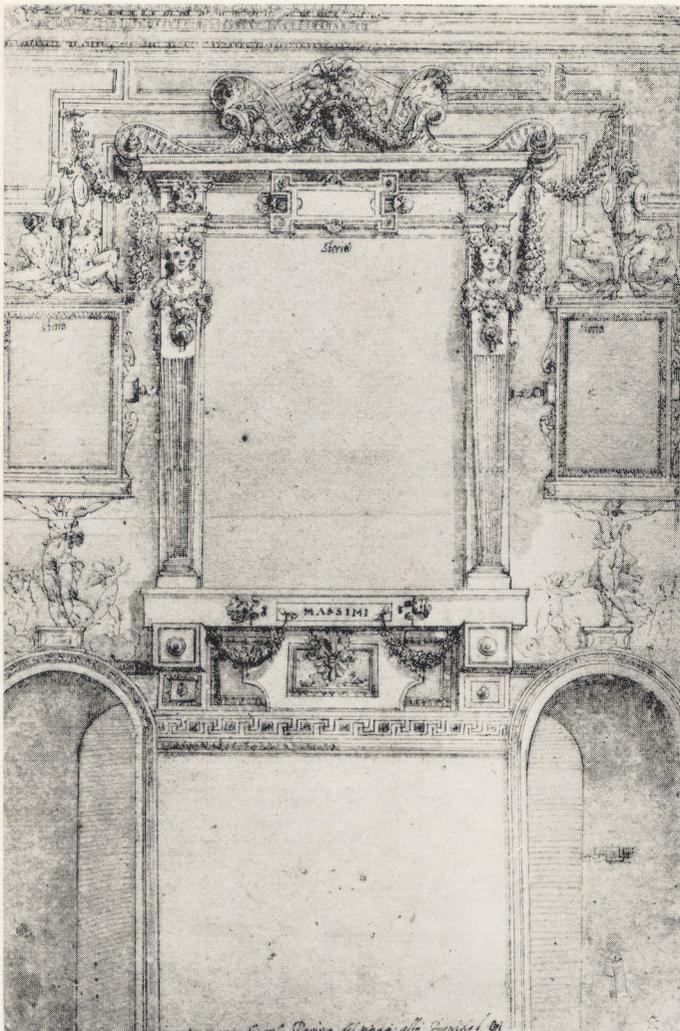
Wie der ehemalige Bildhauer-Stukkateur im einzelnen seine „Architektur-Studien“ bei Vignola absolvierte, ist nicht überliefert; es fällt sogar auf, daß er bei keinem Unternehmen des älteren Architekten auch nur am Rande erwähnt wird. Doch ist das im Grunde nicht ungewöhn-

85 Ältere Analysen, u.a. bei Wölfflin/Rose, 39, 64, 72, 103f.; Pecchiai, Gesù, 227–235 (mit Verweisen); Walcher Casotti I, 203; W. Lotz, in: Ackerman/Lotz, 21; Hibbard, Maderno, 28f.

86 Falk, passim, bes. 108–126, 138–166 (s. Register); ferner mit ausführlicher Bibliographie: F.L. Moore, A Contribution to the Study of the Villa Giulia, in: RömJbKG 12 (1969), 171–194.

87 Baglione, 94: ... *poiche dalla natura eravi inclinato* ...

88 Vgl. im „Elenco delle Opere“ bei Walcher Casotti, 156–162; ferner: L.W. Partridge, Vignola and the Villa Farnese at Caprarola I, in: ArtBull III (1970), 81–87 passim.



6. Perino del Vaga: Entwurf für die Cappella Massimo in der Trinità dei Monti, London Victoria & Albert Museum n. 2270

lich; da Giacomo della Porta – im Unterschied zu manchem anderen „Kollegen“ (man erinnere sich an Gamuccis Ausspruch!) – nicht aus dem Bauhandwerk kam, sich also erst zu einem Baufachmann bilden mußte, konnte er auch nicht sofort regulär, d.h. gegen Bezahlung und damit aktenkundig an den Bauhütten tätig werden. Bei Männern wie Domenico Fontana, seinem heftigsten Konkurrenten, und Carlo Maderno, dem führenden römischen Architekten der folgenden Generation – beide ursprünglich Maurer bzw. Stukkateur-Handwerker – war das etwas anderes. Während diese zunächst als Glieder von vertraglich eingespannten Familien-Bauunternehmen, später dann eventuell als örtliche Bauleiter von Jugend an Bauarbeit leisteten⁸⁹, muß man sich Giacomo in seiner „zweiten Lehrzeit“

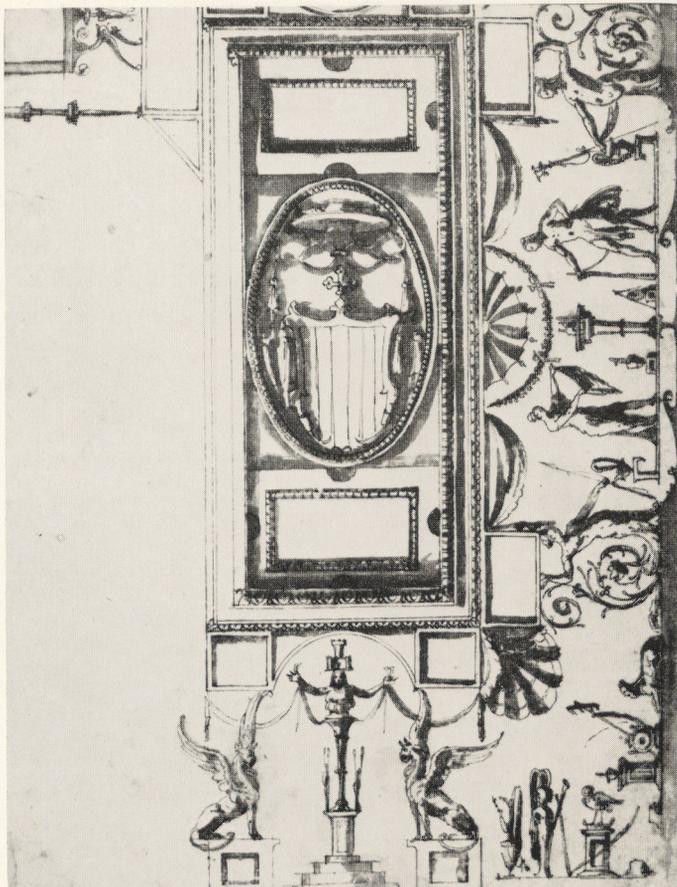
89 Vgl. Anm. 56. – D. Fontana wurde 1577 Bauleiter an S. Luigi und war als solcher mit der Ausführung der della-Porta-Fassade betraut, als ihn 1585 der neue Papst Sixtus V., dem er sich schon als dieser noch Kardinal war nützlich gemacht hatte, zu seinem

ehrer als eine Art Hospitant in Vignolas Atelier vorstellen. Sollte er dabei im einen oder anderen Fall doch einmal direkt für dessen Bauten tätig geworden sein, dann sicher nur gegen Entlohnung durch den Architekten selbst, die naturgemäß in keinem amtlichen Rechnungsbuch verzeichnet wurde. Zu denken wäre hier an vorbereitende oder sekundierende Arbeiten der Bauplanung, also Aufmessungen oder zeichnerische Ausarbeitungen für Vignola. Mit allem Vorbehalt sei in diesem Zusammenhang auf zwei bereits publizierte Stockholmer Zeichnungen der Slg. Tessin verwiesen – ein Fassadenriß und ein zugehöriger Längsschnitt für S. Andrea in Via Flaminia –, die m.E. zeichnerisch den frühesten sonst Giacomo della Porta zuschreibbaren Blättern sehr nahestehen und zudem – bei der Fassade – eindeutige Varianten zur Ausführung angeben⁹⁰. Desgleichen muß hier auch schon vorwegnehmend ein mit der Vignola-Planung in Verbindung gebrachter Berliner Grundriß Giacomo della Portas für den Palazzo Farnese (Abb. 18) erwähnt werden, der in seinem außerordentlich dünnlinigen Strich und der blassen Lavierung den Stockholmer Blättern eng verwandt ist; seine Datierung „um 1560“ erlaubt es uns freilich kaum, ihn noch für Giacomos eigentliche „Lehrzeit“ bei Vignola in Anspruch zu nehmen. – In diesem Zusammenhang ist es notwendig sich zu vergegenwärtigen, daß Giacomo, obwohl ihm eine bauhandwerkliche Schulung „von der Kelle an“ fehlte, doch alles andere als ein Theoretiker war. Als ihn Kardinal Morone 1573 Gregor XIII. für die Stelle des *architetto della fabbrica di S. Pietro* empfahl, lobte er ihn zwar ausdrücklich wegen seiner *dottrina et esperienza*⁹¹ und es haben sich auch in della Portas Nachlaß

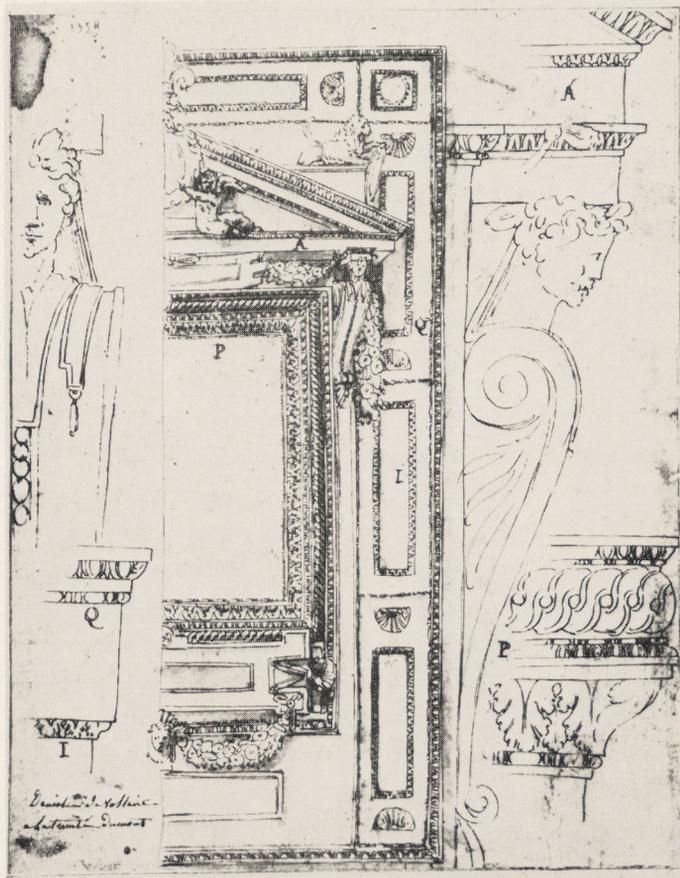
bevollmächtigten *architetto papale* erhob. Maderno wuchs innerhalb des verwandten Fontana-Clans zum Baufachmann heran (Hibbard, Maderno, 35–38).

90 Zuerst veröffentlicht (aber später datiert) von: W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: RömJbKg 7 (1955), 35 Anm. 1 u. Abb. 21, 22. Der Strich ist in Wirklichkeit wesentlich weicher, sensibler, als er auf den Reproduktionen erscheint. Bei G.d.P. sonst nicht vorkommend: die gepunktete Füllung des Basisstreifens des Fassadenaufnisses.

91 Nach Vignolas Tod versuchte man von allen Seiten auf die Neubesetzung der Stelle des *architetto della fabbrica di S. Pietro* Einfluß zu nehmen (vgl. Anm. 94 u. S. 135 Anm. 141). Kardinal Alessandro Farnese hatte aus mehreren Gründen ein besonderes Interesse, „seinen“ Schützling G.d.P. durchzubringen. Er bat deshalb den ihm befreundeten Dekan des Heiligen Kollegs, Kardinal Morone, G.d.P. beim Papst in Vorschlag zu bringen. Darüber berichtete ihm dieser dann am 13. August 1573 u.a. folgendes: *Io proposi a N(ostro) S(igno)re Jacomo della Porta, che V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma mi raccomandò per architetto nel luogo del Vignola, et commendai la dottrina et esperienza sua con la testimonianza, che ella mi faceva, il qual (es) sendo di si buona qualità, oltre il desiderio ch'io ho di servire a Lei, sarà da me aiutato al possibile ...* (Arch.d.Stato Parma, Carteggio Farnesiano 370/356).



7. Deckenentwurf, Windsor Castle A18, fol. 1 n. 10857r



8. Kopie nach Daniele da Volterra's verlorenen Dekorationen in der Trinità dei Monti, Berlin, Kunstbibliothek. Hdz. 3359

libretti in 4 (*quarto*) et in *foglio di n° 35 o 40 in circa* gefunden⁹², aber wir müssen nach allem, was wir sonst von ihm wissen – nicht zuletzt dem Ausweichen des Arrivierten vor den theoretischen Diskussionen der römischen Lukas-

Akademie im Jahre 1594⁹³ – annehmen, daß hier weniger spekulatives Denken als Beherrschung der architektonischen Regeln (*dottrina*) und breit gefächertes Fachwissen (*esperienza*) gemeint war, und daß es sich bei den *libretti* – wenn überhaupt – um für einen anspruchsvolleren Architekten unerläßliche Standard-Publikationen wie den Vitruv und vielleicht Alberti handelte, oder um praktisch Verwertbares wie die bis dahin erschienenen Serlioschen Bücher. Auch der etwas später veröffentlichte Traktat seines Lehrers Vignola zielte ja vor allem auf Anwendung.

92 So zu lesen in einem bald nach G.d.P.'s Tod, anlässlich des wenig später erfolgten Ablebens auch des Sohnes Alessandro redigierten Zusatzinventar vom 31. Okt. 1602 (ASR, Coll. dei 30 Not. Capit. Uff. 18, Not. Caesar Cardinus, t. 55, fol. 681). – Neben diesem fanden sich noch das erste *Inventarium omnium et singulorum bonorum repertorum existens in domo quondam Jacobi a Porta facta ad Instantiam filiorum et heredum dicti quondam Jacobi* (ibid. fol. 677–680 v; 683–686) sowie ergänzende Inventare vom 5. Sept. 1602 (ibid. fol. 688–689 v) und vom 2. Okt. 1602 (ibid. fol. 762r und v). Die Inventare enthalten Aufzählungen des beweglichen Besitzes in G.d.P.'s Wohnhaus, mit allen wichtigen Möbeln, Tapeten, Bildern, antiken und modernen Statuen, Juwelen, Waffen, Medaillen, Zeichnungen und Arbeitsgeräten, ferner Angaben über den sonstigen Hausbesitz, das „Aktienvermögen“ und andere Einkünfte sowie nicht zuletzt die Schulden. Als Erben erscheinen die Söhne Bartolomeo und Alessandro und nach des letzteren Tod dessen Sohn Angelo, für den Bartolomeo die Vormundschaft übernahm. Auch die Kinder von G.d.P.'s zweiter Frau Criptia de Juventis aus erster Ehe wurden versorgt (ibid. fol. 771–786 v, 839–840); vgl. auch Anm. 106.

Da Giacomo della Porta von Haus aus sicher nicht vermögend gewesen ist und damals nicht mehr jung genug,

93 Als Federigo Zuccari 1594 die römische Lukasakademie wieder anspruchsvoller aufzuziehen begann und dabei für die beliebte „Paragone“-Diskussion nach einem Wortführer der Architekten suchte, war es selbstverständlich, daß er dazu G.d.P. bat (*a voi Sig(nor) Giacomo s'aspetta cotal carico*). Doch so oft er die Bitte wiederholen ließ, G.d.P. entzog sich der Aufgabe, erschien nicht einmal bei den Sitzungen (cf. R. Alberti, *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno*, Pavia 1604, 26, 30, 34; zum Kontext: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, 167f.). Auch bei seinen römischen Kollegen war das theoretische Interesse freilich kaum stärker ausgebildet!

um sich mit der kaum sehr üppigen Entlohnung etwaiger Arbeiten für Vignola begnügen zu können⁹⁴, kann man annehmen, daß er noch anderweitig für seinen Unterhalt sorgte. Läßt man die *rilievi di stucco* einmal beiseite, von denen er ja wegstrebte, dann blieben ihm in Rom eigentlich vor allem drei „gehobeneren“ Verdienstmöglichkeiten: eine Gutachter- und Prüfertätigkeit (als *perito* oder *misuratore*), der Antikenhandel (der gerade um die Bauhütten herum blühte) und das Zeichnen auf eigene Rechnung oder für andere Bauleute. Für Gutachten und Kontrollen (die er ab 1563 und bis er es mit seinen anderen Aufgaben nicht mehr vereinen konnte, viel gemacht hat⁹⁵) dürfte er damals noch zu unerfahren gewesen sein. Mit dem Antikenhandel hat er hingegen sicher zu tun gehabt; abgesehen davon, daß seine vermutlichen Verwandten in Rom alle darin verwickelt gewesen zu sein scheinen⁹⁶, bezeugen auch gerade die frühen Dokumente ein auffallendes Interesse an antiken Skulpturen und Marmorfragmenten, wobei allerdings offen bleiben muß, ob dies immer nur kommerziell motiviert gewesen ist⁹⁷. Ein *gladiatore di marmo grande* fand sich noch in seinem Nachlaß⁹⁸. – Aus dem damals

angefertigten Inventar erfahren wir auch, daß er zwei Körbe und eine Kiste mit Zeichnungen sowie allerlei Zeichengerät hinterließ⁹⁹, also – was gar nicht für alle Architekten selbstverständlich ist – am Zeichen und an Zeichnungen ganz persönlich interessiert gewesen sein muß. Da er außerdem, wie wir schon sahen, ein guter Zeichner war und seine diesbezüglichen Fähigkeiten als Dekorateur vermutlich früh entwickeln konnte, wäre es überraschend, wenn er daraus nicht auch schon in jungen Jahren wirtschaftliche Vorteile gezogen hätte. Sogar Perino del Vaga hat häufiger für den Architekten Antonio da Sangallo d. J. gezeichnet¹⁰⁰; und daß man gegen Bezahlung architektonisch-dekorative Entwürfe liefern konnte, deren Ausführung andere zu verantworten hatten, kann man z.B. bei dem neben Giacomo in Rom tätigen Bildhauer-Architekten Jacopo del Duca beobachten¹⁰¹. Auch der junge Vignola (der ja ebenfalls nicht aus dem Bauhandwerk kam) soll seinerzeit *alcune cose d'architettura* für den Autodidakten-Architekten Pauls III. Jacopo Melegghino gezeichnet haben¹⁰².

Man geht kaum fehl, wenn man annimmt, daß Giacomo auf solchen Wegen während der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre mehr und mehr „ins (Bau-)Geschäft“ gekommen ist, zumal man sich die enge äußere Bindung an Vignola ja nicht zu langdauernd vorstellen kann. Kontakte mit anderen Architekten, und zwar keineswegs nur flüchtige, sind denkbar, ja wahrscheinlich; hier sei vor allem an Guidetto Guidetti erinnert, dessen Beziehungen zu Giacomo della Porta Josephine von Henneberg in dem einzigen Aufsatz, der bisher gründlicher auf die Anfänge von Giacomo als Architekt einzugehen versuchte, scharfsinnig und im Ganzen überzeugend dargelegt hat¹⁰³. Allerdings sind die spätsangallesken Elemente, welche über Guidetti

zeitgenössisches Werk, vielleicht von Giovanni da Bologna, gewesen sein. Geschmack für Kleinkunst verrät sich auch in einer *pieta piccolina di marmo bia(n)co co(n) una crocetta di Ebano* (ibid.); bei *doi figurette di creta cotta* handelte es sich vielleicht sogar um eigene Arbeiten (vgl. S. 118 Anm. 55).

99 ibid. fol. 681 r und v. In einer Kammer des Piano Nobile neben dem Großen Saal befanden sich *una Cassa di Noce co(n) Varij disegni et altre scritture di de(n)tro*, ferner *un stuzzo co(n) co(m)passi et toccalapis et altri ferri di ottonè che servono p(er) disegnare* sowie *altri inst(rument)i da diseniare cioè squadretti di ottone, pascetto di ebano Rige di noce et di Ebano* und schließlich *una Canestra di scritture et di disegni* und *una altra Canestra piena di disegni et scritture*.

100 Pouncey/Gere, 100f., No. 169.

101 Schwager, Del Duca, 58, 63f.

102 VasMil VII, 105; zu M.'s Architekturzeichnungen plant H. Ost eine Veröffentlichung (cf. ders., Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace, in: RömJbKg 13 [1971], 281 Anm. 261).

103 v. Henneberg, bes. 160f., 165–168; vgl. auch Wölfflin/Rose, 12f. u. Pecchiai, Gesù, 320.

94 Wer nicht seine Finger auch im praktischen Baubetrieb hatte, verdiente schon damals relativ wenig. Die Abrechnungen der Zeit lassen immer wieder erkennen, daß die ad-hoc-Zahlungen für Entwürfe unverhältnismäßig niedrig waren. Jeder Architekt, der nicht schon mit einer Baufirma assoziiert war, strebte darum auch nach regelmäßig dotierten Ämtern oder Pfründen.

95 Sie hier einzeln aufzuführen, würde den Rahmen sprengen.

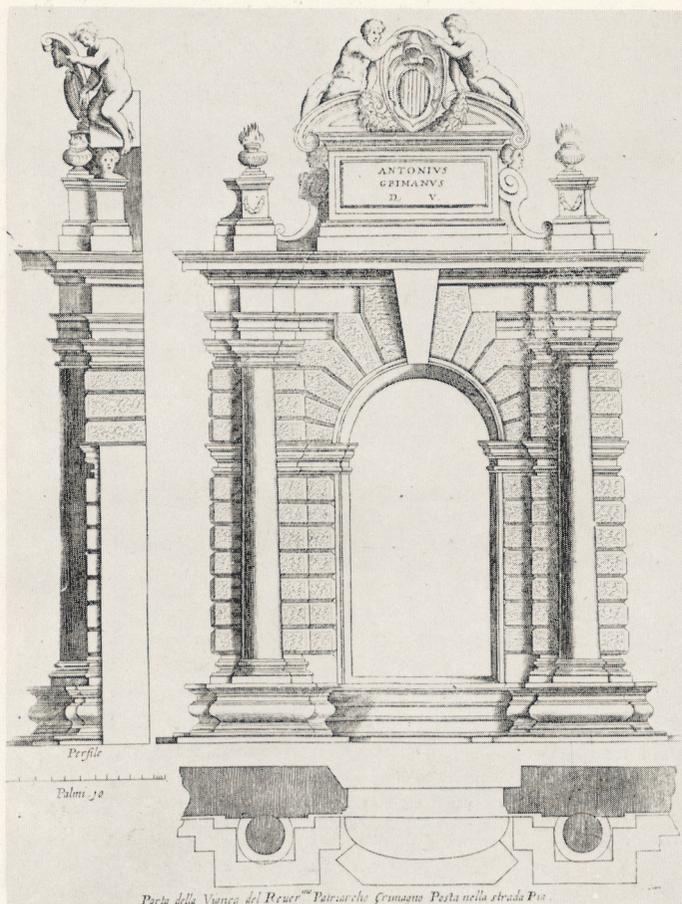
96 Zu Giov. Batt., Tommaso d. J. u. Giov. Paolo d. P. sowie Tommaso d. P. d. Ä.: Th-B., XXVII, 280, 284.

97 Am 17. April 1560 erwarb *Jacopo della porta sculptor* für 40 sc. „unum pilum marmoreum cum quibusdem figuras sculptas“ (ASR, Arch. d. Coll. Not. Capit., C. Saccoccus, t. 1518, fol. 271). – 1561 kaufte er für 5 scudi *una statuetta di marmo a sedere senza testa vestita* (Schiavo, Michelangelo, 296). – Am 7. Dez. 1563 erwarb er eine *tabula marmorea* (ibid. t. 1521, fol. 789 v und t. 1522, fol. 352); und noch am 18. Okt. 1579 scheint er sich durch den Verkauf von *4 tavole de alabastro cotognino rosso* an die Fabbrica von St. Peter (für die Cappella Gregoriana, deren Ausstattung er damals leitete) zusätzlichen Verdienst verschafft zu haben (Bertolotti, Archivio [1875], 29; Lanciani III, 265 u. IV, 55). Ein im gleichen Zusammenhang erwähnter *Jacomo della porta da Modana* (Modena oder Modane?) ist übrigens ein Lehrjunge gewesen, für den zwischen dem 31. Okt. 1570 und dem 31. Mai 1581 eine dritte Person *dove sta a doxena* regelmäßig Monatszahlungen von 6 scudi *per il vito* entgegennahm (ASR, Cam. I., Tes. Segr. B1307, fol. 47 v; B1308, fol. 12, 17, 28, 41, 47 v, 61 v, 75 v, 97, 99, 110 v); seine und des ebenfalls dort erwähnten Bildhauers Lorenzo d. P. (Bertolotti, Archivio [1875], 30; Lanciani IV, 56) Beziehungen zu G. d. P. sind ungeklärt. – Unter den gegebenen Umständen ist es möglich, ja wahrscheinlich, daß G. d. P. auch mit dem am *Arco di Tripoli* im Quartier der Lombarden wohnhaften *Jacomo della Porta scultore* identisch ist, den Aldovrandi, 198, als Besitzer einer *bellissima testa antica che dice esser di Geta imperatore* erwähnt.

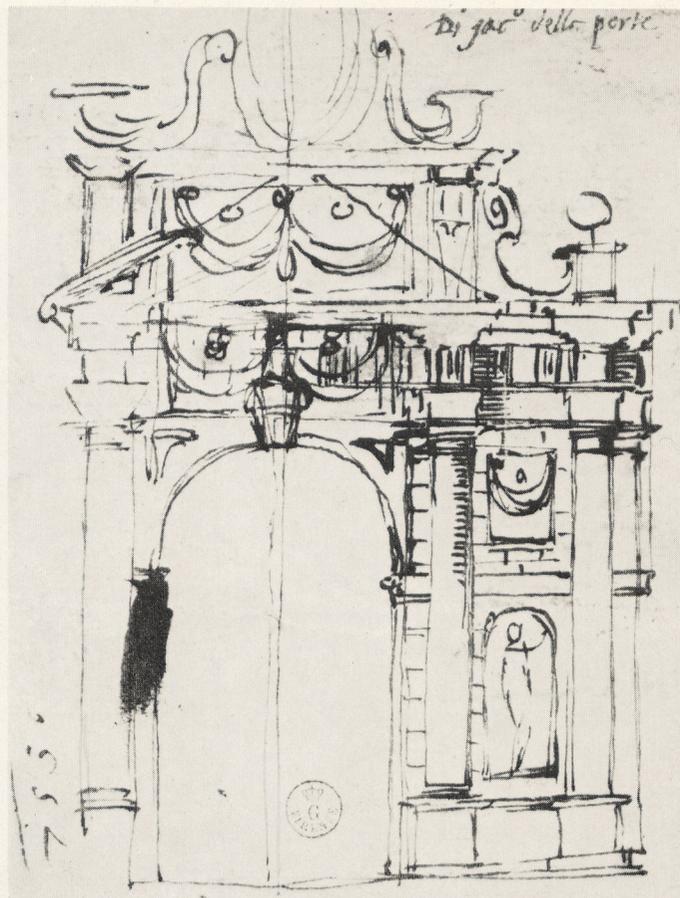
98 Auf fol. 681 des Inventars vom 31. Okt. 1602 (s. Anm. 92) erwähnt; ein *ratto di sabine piccollo di Bronzo* ebenda könnte ein



9. Giacomo della Porta: Fassade des Oratorio del Crocefisso bei S. Marcello



10. Giacomo della Porta: die zerstörte Porta Grimani, Stich aus Vignolas „Regola delli Cinque Ordini d' Architettura“, Ed. 1635, Anbangtafel



11. Giacomo della Porta: Entwurf für die Porta del Popolo, Florenz, Uffizien 3001 A

in della Portas Formenwelt Eingang fanden, nur das Resultat *zusätzlicher* Erfahrungen, denen – wie es ja auch Baglione eindeutig bezeugt – die Begegnung mit Vignola vorausgegangen sein muß¹⁰⁴. Selbst wenn man, was ich für denkbar halte, die Anfänge der Zusammenarbeit Guidetti/della Porta noch *vor* die von J. v. Henneberg angenommenen ersten drei bis vier Jahre des siebenten Jahrzehnts ins Ende der fünfziger Jahre setzt (ein neuer Impuls zeichnet sich für S. Caterina dei Funari, an der beide zusammen gearbeitet haben könnten, schon im Juli 1559 ab¹⁰⁵), wäre das zu spät für della Portas erstes „architec-

tural training“! – Ganz im Gegensatz dazu und auch im Widerspruch zu dem, was meist selbstverständlich vorausgesetzt wird, haben wir keinen sicheren Anhaltspunkt oder Hinweis, daß della Porta in diesen Jahren schon persönliche Kontakte zu Michelangelo gehabt hat. Vor 1563 kommt er weder im Umkreis der Michelangeloschen Atelieregemeinschaft vor, noch in einer der von ihm beherrschten bzw. geprägten Bauhütten. Die erhebliche Bedeutung, welche Michelangelo schon früh für della Portas Architektur gehabt hat, war offenbar von vornherein künstlerischer Natur, und so ist es dann auch bezeichnend, daß es zwar – wie wir sehen werden – früh Anregungen Buonarrotis aufnahm, daß seine größte Annäherung als Architekt aber erst in den siebziger und achtziger Jahren (an der Gesù-Fassade oder an St. Peter z.B.) erfolgte – das Resultat jahrelanger Auseinandersetzung und nachdem er

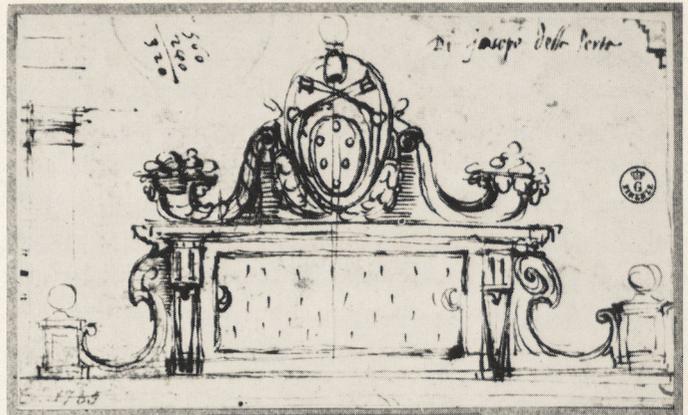
104 Vgl. S. 112 und die in Abschnitt III passim, vermerkten Vignola-Reflexe. Körte, Th-B., XXVII, 278, stand unter dem Eindruck der michelangelesken Züge G.d.P.'s und seiner Tätigkeit auf dem Kapitol und kehrte das Verhältnis um: „unmittelbarer Schüler Michelangelos, später indirekt der Lehre Vignolas verpflichtet“.

105 Zur Geschichte von S. Caterina (mit Verweisen): v. Henneberg 166f.; über einen ersten Anlauf Kardinal Donato Cesis im Jahre 1544: Lanciani II, 64f. und Willich, H., Giacomo Barozzi da Vignola, Straßburg 1906, 134. 1556 tauchen die Jesuiten dort auf (ibid.) und am 23. Juli 1559 verfügten die Maestri delle

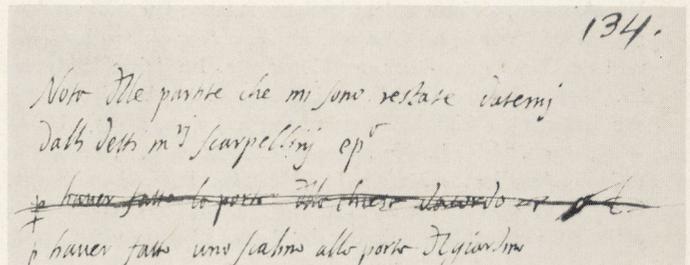
Strade *ad ornatum urbis* den Abbruch von Häusern, die einem anscheinlichen Ausbau der Straße *in conspectu S. Caterin(a)e* entgegenstanden (E. Rè, Maestri di strade, Rom 1920, 74 n. 90).



12. Giacomo della Porta: Entwurf für die Porta del Popolo, Florenz Uffizien 3002 A



13. Giacomo della Porta: Entwurf für den Aufsatz der Porta del Popolo, Florenz Uffizien 1785 Orn.



14. Giovannantonio Dosio: Schriftprobe aus einer Misur f. S. Salvatore in Arsoli, Rom Archivio Massimo

Buonarroti auf mehreren unfertig liegen gebliebenen Baustellen nachgefolgt war.

Die frühesten deutlichen Zeugnisse für sein langsames Nach-vorne-Rücken, erste Anzeichen dafür, daß der junge della Porta sich als „vielversprechender junger Mann“ zu profilieren begann, zeigen sich in zwei privaten Urkunden: den Verlobungs- und Hochzeitsdokumenten vom 22. Mai und 5. Juni 1559¹⁰⁶, aus denen wir seine Verbindung mit der Römerin Constanza, der Tochter des Petrus Martyr de Regaziis, erfahren. Nachdem er vorher vielleicht im Quartier der Lombarden, am Arco di Tripoli, gewohnt hatte¹⁰⁷, war er nun schon Besitzer eines allerdings

(Arch.d.Coll. Not.Capit., C. Saccocius, t. 1517, fol. 339–340r). das entsprechende Hochzeitsdokument für G.d.P. und Constanza de Regaziis vom 4. Juni 1559 (ibid. fol. 366v). – Constanza war sichtlich aus „gutem Hause“; 1564 begegnet sie noch einmal als Vertreterin ihres Mannes vor dem Notar (ibid. t. 1524, fol. 244) und dann am 25. Mai 1574 bei der Taufe ihres Sohnes Giovanni (Schiavo, Notizie, 41). Eine heute abgegangene Grabplatte vor der della-Valle-Kapelle im linken Seitenschiff von S. Maria in Aracoeli trug die Inschrift: D.O.M. CONSTANTIAE A PORTA DE REGALIBUS (sic!) ET OCTAVIO EIUS FILIO JACOBUS A PORTA CONIUGI OPTIMAE FILIO CARISSIMO POSUIT ANNO DOMINI MDLXXXII (Forcella I, 203 No. 774). Da Ottavio d.P. bereits 1590 gestorben ist (AV, Ind.General.Mortuorum [1572–1913] Lib.primus, S.Marco, 1590) bezeichnete die Platte wohl das Todesjahr der Mutter, deren hier von G.d.P. zusammen mit dem Sohn gedacht wurde.

G.d.P. hat später ein zweites Mal geheiratet: eine Criptia de Juventis; ihre drei Kinder aus ihrer ersten Ehe mit Paulus de Juventis: Lucretia, Faustina und Clesia wurden nach seinem Tod am 5. Sept. 1602 mit Stoffen, Kleidungsstücken, Geld für ein Haus und Aussteuer sowie – bemerkenswert für die Erben des *architetto della fabbrica di S. Pietro* – einer Medaille von St. Peter abgefunden. Als ihr *procuratore* erscheint G.d.P.'s ältester Sohn Bartolomeo (ASR, Coll.d.30 Not.Capitol.Off.18, Not. C. Cardinus, t. 55, fol. 688–689v; vgl. auch Anm. 92). – Zu berücksichtigen jetzt auch: Tiberia, passim.

¹⁰⁶ Erwähnt schon bei Jacovacci V, Ottobon.lat.2549, fol.1071 (freundl. Hinweis v. Herrn Leitenitz-De Angelis); dorthier wohl die falsche Lesung des Familiennamens von G.d.P.'s Gattin „de Rogeriis“ im Calendario d'Oro (1895), Stammtafel. Die Originaldokumente fanden sich im ASR: 1) der Verlobungsvertrag vom 22. Mai 1559 zwischen *dominus Petrus Martir quondam Cristofori de regaziis ro(manus)* für seine Tochter, die *bonesta puella* Constanza auf der einen und *d(ominus) Jacobus quondam Bari(olomei) Januensis della porta scultor* auf der anderen Seite

¹⁰⁷ Vgl. Anm. 97.

noch kleinen Hauses in dem aufblühenden vornehmen Rione Campitelli, an der Westseite der *via pubblica que ducit ad capitolium*, d.h. der heutigen Via Aracoeli, nahe der Cordonata¹⁰⁸. Man braucht nur an seine spätere Tätigkeit als städtischer Architekt und Baumeister des Kapitols sowie den benachbarten Gesù zu denken, um zu verstehen, daß della Porta zeitlebens hier wohnen blieb und daß er diesen Besitz mit wachsendem Wohlstand arrondierte und ausbaute¹⁰⁹. Schon bald konnte er auch als einer der „Honoratioren“ des Quartiers von seinen Mitbürgern in den

Stadtrat delegiert werden. Als das 1569 zum ersten Mal geschah¹¹⁰, lag allerdings das Ereignis, welches dem „Anfänger“ della Porta auch nach außen und offiziell zum Durchbruch verhalf (und das zugleich die obere zeitliche Grenze dieser Untersuchung markiert): seine Übernahme als *architetto del popolo romano*¹¹¹, bereits sechs Jahre zurück.

108 Schon im Verlobungsvertrag (s. Anm. 106) wurde *eius domus sita in urbe in Reg(ione) Campitelli cui a duobus lateribus sunt bona d(omini) Jobannis Bapt(ista)e q(uondam) d(omi)ni Marij Salamoni retroviculus vicinalis ante via pub(bli)ca qu(a)e ducit ad Capitolium...* erwähnt. Dieses Haus befand sich offensichtlich an der heutigen Via Aracoeli, zwischen dem jetzigen Palazzo Pecci-Blunt (damals: Fani *presso i quali Giacomo havea le sue case*; cf. Baglione, 82) und der Ecke gegenüber der Cordonata. Im Jahre 1561, am 25. August, konnte G.d.P. auch bereits einem Baptista, Sohn des Lazarus de Cianti, Zimmermann aus Pisa, 200 sc. leihen (ASR, Arch. d. Coll. Not. Capit. C. Saccoccus, t. 1519, fol. 617 v f.). Als Cianti seine Schuld nicht sofort begleichen konnte, überließ er Giacomo 1567 eine Vigna an der Porta Portuense, nicht zu verwechseln mit der in Anm. 23 erwähnten *tenuta ebenda* mit einer Rückerwerbsklausel (ibid. t. 1528, fol. 1207v–1209v). Am 20. Aug. 1578 nahm er sie zurück (ibid. fol. 1207v, Randvermerk), so daß sie in den Nachlaßinventaren G. d. P.'s dann nicht mehr vorkommt.

109 Folgende Haus- und Grundstückskäufe ließen den Besitz langsam zu einem die ganze Ecke zwischen Via Aracoeli und heutiger Via del Teatro Marcello verklammernden Komplex (später: Palazzo Massimo d'Aracoeli) zusammenwachsen:

1) am 24. 1. 1565 Erwerb eines neben dem Kloster Torr'de Specchi westlich der Straßenecke gelegenen Hauses von Jacobo Mazza aus Ostia (ASR, Fondo d. Not. Capitol., Not. G. Saccoccus, t. 1524, fol. 244 v–246).

2) am 20. April 1575 Kauf eines unmittelbar an G.d.P.'s ersten Besitz gegen das Kapitol hin anschließenden, neben dem Besitz seines Gönners Tommaso de Cavalieri gelegenen Hauses von Fulvia Tascha, verw. Muti (ibid. t. 1543, fol. 315 r f. mit zusätzlichen Dokumenten: fol. 317 und 331); beim *possesso*, am 2. Mai d. J. erschien Jo(ann)es del fontana da lucano (= Giovanni Fontana, der Bruder Domenicos) als Zeuge (ibid. 339 r).

3) am 7. Aug. 1577 Kauf eines offenbar verfallenen, halben Hauses von della Portas Nachbarn Mario Fani und Fulvia Tascha (ASR, Trib. d. Strade, Not. O. Gracchus, t. 44, III, fol. 300 v bis 302), unter Berufung auf die baulustige Nachbarn begünstigende Bauordnung Gregors XIII. von 1574. Gutachter waren dabei zwei Fachleute aus G.d.P.'s engstem Umkreis: B. Gritti (vgl. Anm. 53) für ihn selbst und G. Caronica (vgl. Anm. 65) für die Verkäufer; der *possesso* erfolgte am 7. Aug. 1577.

4) am 20. Aug. 1579 Erwerb des erwähnten Anwesens von Tommaso de Cavalieri – höchstwahrscheinlich das Eckgrundstück gegenüber der Cordonata und wohl ein Konglomerat mehrerer kleiner Häuser (ASR, Fondo d. Not. Capit. Not. C. Saccoccus, t. 1552, fol. 79). Der Abschluß erfolgte im Hause des durch seinen Konkurs berühmt gewordenen Bankiers Tiberio Ceulli; am 21. April 1580 wurde der Kauf rechtsgültig.

5) am 2. Dezember 1580 Übereinkunft G.d.P.'s und des begüterten Silvestro Gottardo, die ebenfalls benachbarte *casa di m(esser) Francesco Crociano del giardino delle merangoli* zu erwerben (ibid. t. 1554, fol. 325). G.d.P. blieb es expressis verbis überlassen, eventuell einen Prozeß gegen Crociano zu führen; er beabsichtigte also wohl einen urbanistisch wirkungsvollen Neubau auf den zusammengefaßten Grundstücken und wollte dafür vermutlich die mit der ausdrücklich genannten Bulle Gregors XIII. von 1574 gegebenen Möglichkeiten eines Zwangsverkaufs nutzen. Beides ist ihm offenbar nicht, zumindest nicht in vollem Umfang, gelungen.

Die heutige, stark verbaute Anlage gibt auf Antrieb zwar nichts mehr her, aber das Inventar vom 31. Okt. 1602 (vgl. Anm. 92, 98) erwähnt an der Cordonata immer noch 5 getrennte della Porta-Häuser: 1) *una Casa dove lui habitava posta su la piazza di Ca(m)pidoglio co(n) suo Cortile, ca(n)tine, fontana, tinello* (und mit zwei Hauptstockwerken, das Obergeschoß u.a. mit einer *sala* und einem Arbeitsraum) – 2) *un'altra Casa gra(n)de attaccata a quella co(n) la Rimessa del Cocchio, dove al prese(n)te habita il Sig(n)or Marcello S(an)ta Croce...* – 3) *Ite(m) un'altra Casa su la Ca(n)tonata dove habita m(esser) Paolo spetiale...* – 4) *Ite(m) un'altra Casa attaccata alla d(ett)a Casa del Cantone dove al prese(n)te habita...* (freigelassen) – 5) *Ite(m) un'altra Casa attaccata alla soprad(ett)a dove habita al prese(n)te il sig(n)or Alfonso Avila ... co(n) cortile, fontana ca(n)tina stalle et al(l)i Mera(n)goli ...* Dazu schuldeten G.d.P.'s Erben den Nachkommen Crocianos damals noch ca. 6000 sc. – Der Zeitpunkt des Erwerbs der Grundstücke für zwei weitere 1602 genannte Häuser (ibid. fol. 682 *poste a Mo(n)te cavallo nella strada Pia passato le 4 fontane attaccate insieme, una delle quali vi ha fontana cortile di mera(n)goli lavatore et si apigiona sc. 60 l'anno et ne ma(n)cha a fabricare la facciata dina(n)zi, et l'altra no(n) e finita di fabricare et in essa vi e Cortile di mera(n)goli senza fontana*) ist nicht bekannt. Vielleicht besteht hier ein Zusammenhang mit dem von Baglione G.d.P. zugeschriebenen Palazzo Mattei (dazu und zu anderen Künstlern bzw. Kunsthandwerkern in dieser Gegend: Schwager, Rez. Wasserman, 265 No. 124–127).

110 Unter den *Cittadini Romani che avevano luogo in Consiglio* (AC, Cred. I, t. 4, 1569–1584) erscheint G.d.P. für den Rione Campitelli zuerst 1569 (ibid. fol. 71), dann erneut 1584 (ibid. fol. 162). 1569 ist er auch einmal unter den *Consiliarii* aufgeführt (AC, Cred. I, t. 24, fol. 12). Ob man ihn auch in dem *Sindicus*, der dieses Amt im Jahre 1581 zusammen mit Mutius Lei innehatte, wiedererkennen darf (ibid. t. 28, fol. 54), oder in dem nicht näher charakterisierten *Jacobus Porta*, der für das Trimester Januar/März 1580 unter den *Pacarii* erscheint (ibid. fol. 13 v), mag offen bleiben. Zu seinen Namensvettern im Stadregiment vgl. Anm. 23.

111 Seine erste Erwähnung als *architetto successo dopo la morte de m(aest)ro Guidetto* erfolgte mit einer Zahlung für bereits Geleistetes am 12. Dez. 1564 (s. auch Anm. 20).

Selbst wenn man überzeugt sein darf, daß nicht Können allein sondern auch Beziehungen (die aber angesichts der scharfen Konkurrenz ein begründetes Vertrauen in die Qualitäten des jungen Architekten voraussetzen) Giacomo della Porta zu seiner Stellung bei der Stadt verholfen haben, bleibt sein rascher Aufstieg zum Stadtarchitekt erstaunlich. Um so wichtiger ist es, sich abschließend alles das, was wir über seine unmittelbar vorausgehenden, *selbständigen* architektonischen Arbeiten in Erfahrung bringen können, anzusehen.

Bei dem Versuch, Giacomos Nachnamen mit einem erfolgreichen Portal-Entwurf in Verbindung zu bringen, bezog sich Bellori ausdrücklich auf das Tor der „Vigna de'Grimani“, d.h. das Gartenportal der „Horti Grimani“ des durch seinen Konflikt mit der Inquisition bekannt gewordenen Patriarchen von Aquileia¹¹². Dieses Tor, dessen Position an der Strada Pia (= Via XX Settembre) auf den Romplänen seit Cartaro (1576) und Du Pérac (1577) nachweisbar ist¹¹³, und dessen Gestalt in einer der bekannten Anhangtafeln zu Vignolas „Regola delli Cinque Ordini d'Architettura“ nachgestochen wurde (Abb. 10), geht sicher nicht auf einen Michelangelo-Entwurf zurück, wie uns diese Stichserie glauben machen möchte¹¹⁴; aber es

entstand zweifellos mit den beiden anderen, an gleicher Stelle reproduzierten Portalen der Villen Pio Carpi und Caetani (Sermoneta)¹¹⁵ zusammen zwischen der zweiten Hälfte des Jahres 1560 und Mitte Juni 1561. Damals ließ Pius IV. mit erheblichen Erdbewegungen die antike Alta Semita zu seiner neuen Strada Pia ausbauen (an deren Ende dann Michelangelos Porta Pia entstand¹¹⁶) und veranlaßte die Besitzer der angrenzenden Gärten, neue Gartenmauern und repräsentative Tore anzulegen¹¹⁷; außerdem kommt auch nach allem, was wir über die Rom-Aufenthalte des Patriarchen wissen, eigentlich nur dieser Zeitraum in Frage¹¹⁸. Wenn Belloris Zuschreibung stimmt, hätte man also (was dieser ja auch meinte) eine der ersten, wenn nicht die erste selbständige Arbeit della Portas vor sich. Aber hat Bellori wirklich recht, nachdem er doch schon in der Namensfrage offensichtlich einer Anekdote aufgesessen ist?

In der von uns benutzten Edition von Marchetti (Siena 1635) erscheint die P. Grimani auf Tafel XXXXIII. Zu den Strada Pia-Toren vgl. auch Ackerman II, 131; allerdings ist dort eines der Tore zweimal unter den Namen sich nachfolgender Besitzer der selben Vigna aufgeführt (*P. Pii Carpensis* und *P. del... Duca Sforza*), so als handle es sich tatsächlich um zwei Tore. – In einer Serie von Zeichnungen nach römischen Gartentoren in Windsor, die wegen ihrer engen stilistischen Verwandtschaft mit der Hauptgruppe der Modeneser Skizzenbuchblätter Dosio zugeschrieben werden muß (vgl. auch Frommel II, 8 u. III, T. 185a u. b), findet sich noch eine vor allem im Figürlichen etwas manieriert-geglättete Frontalansicht der Porta Grimani mit der Legende: *Porta della vigna del patriarca d' Aquileia à montecavallo nella via pia le collon(n)e sono ¾ fuor del mu(ro) non n'è misurata ma è fat(t)a solo p(er) l'Inventione* (Windsor Castle, Inv.No.10484).

112 Zur Vigna Grimani: Lanciani I, 138 und III, 177, 199, 233; P. Adinolfi, *Roma nell'Età di Mezzo*, Rom 1881, II, 322; L. Callari, *Le Ville di Roma*, Rom 1968, 57–60. Zur Lage d. Vigna: Hülsen, *Antikengärten*, Abb. 29, 30, 31, 33, 34. Das Terrain wurde am 22. Febr. 1539 durch Kardinal Marino Grimani (vgl. S. 121) erworben (Callari, 60); ein nächstes Mal ist sie am 30. Juli 1554 erwähnt (Lanciani III, 177), als *bona bo(nae) me(moriae) Card(in)alis Grimani*. Am 17. August 1565 schließlich hieß der Besitz *bona R(everendissimi) patriarchae Aquilignensis Veneti, cioè del card(in)ale Grimani*, (Lanciani I, 138). Damals war der eigentliche Besitzer also schon der Patriarch von Aquileia Giovanni Antonio Grimani, der es wegen seiner Schwierigkeiten mit der Inquisition nie zum Kardinal brachte (L. v. Pastor, *Gesch. d. Päpste im Zeitalter der Renaissance* VI, Freiburg 1923, 166; VII, 1923 517–520).

113 Vgl. Schwager, *Porta Pia*, Abb. 30 und Hülsen, *Antikengärten*, Abb. 30; bei Cartaro ist es das mittlere der drei in die Einfassungsmauer der Strada Pia eingelassenen Portale zwischen der Ostecke der späteren Quirinalsgärten und S. Susanna; bei Du Pérac ist die Vigna Grimani bezeichnet. Auf dem Bufalini-Plan von 1551 (Hülsen, *Antikengärten*, Abb. 29) und dem Ligorio-Plan von 1552 (ibid. Abb. 33) fehlen Portal und zugehöriger Weg in der Vigna noch, auf dem Falda-Plan von 1676 schon wieder. Die Porta ist der Erweiterung der päpstlichen Quirinal-Villa zum Opfer gefallen (vgl. J. Wasserman, *The Quirinal Palace in Rome*, in: *ArtBull* XLV [1963] passim); die Porta Grimani ist dort allerdings nicht ausdrücklich erwähnt).

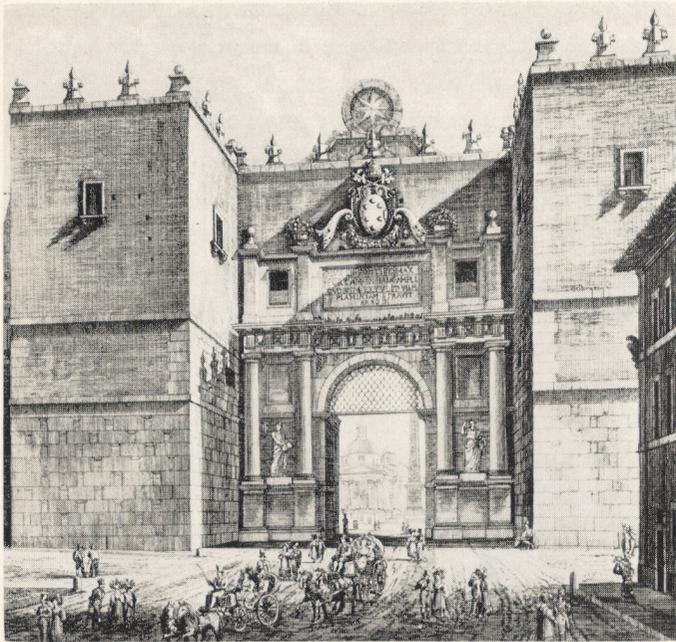
114 Wann die Anhangtafeln mit einigen Vignola-Entwürfen und teils echten, teils zugeschriebenen Michelangelo-Exempeln dem ursprünglichen Text angefügt wurden, steht noch nicht mit Sicherheit fest. Walcher Casotti I, 173, nimmt das Jahr 1602 an.

115 Beide standen an der Strada Pia. Für die Porta der Vigna des Pio Carpi (abgeb. bei Ackerman, *Michelangelo* I, Fig. 80b) gibt es mit dem Tode des Besitzers am 7. Mai 1564 einen terminus ante; Aldovrandi erwähnt sie 1556 noch nicht (vgl. vor allem Hülsen, *Antikengärten*, 43–84 passim). Eine m. W. unpublizierte Zeichnung dazu in der Münchner *Graph. Slg.*, *Bibiena-Klebeband* II, 137, Inv. No. 35343b (mit einer der Vignola zugeschriebenen Porta Faulle von Viterbo sehr ähnlichen Torskizze daneben) trägt die wohl zeitgenössische Bezeichnung *del Moscha vecchio*.

116 Schwager, *Porta Pia*, 38–44, 61–75 passim.

117 *Ibid.*, 40 u. Anm. 35.

118 Nachdem ein schwebendes Häresie-Verfahren schon jahrelang seine Kardinalserhebung verhindert hatte, konnte Grimani seit Oktober 1560 wieder hoffen. Pius IV. gab dem Drängen der Signoria von Venedig nach und versprach, ihn in der nächsten Promotion zu berücksichtigen. Es ist anzunehmen, daß Grimani (der in Erwartung der Entscheidung in Rom weilte) – um sich dem Papst gefällig zu erweisen – dessen Wunsch nach Ausschmückung der neuen Strada Pia durch Errichtung eines repräsentativen Tores schleunigst nachkam. Als terminus ante für den Beginn hat die Abreise des Patriarchen nach September 1561 zu gelten, als die Inquisition doch noch einmal ihre Einwilligung in Grimanis Promotion verweigern zu müssen glaubte (vgl. Pastor VII, 517–201).



15. Außenfassade der Porta del Popolo, Stich von Rossi 1829 (Ausschnitt)

Drei bisher unbeachtete, dem Giacomo della Porta zugeschriebene Uffizienzeichnungen (die Blätter 3001 A, 3002 A, u. Orn. 1785¹¹⁹; Abb. 11, 12, 13) helfen uns, diese Frage auf überraschende Weise eindeutig zugunsten Belloris zu beantworten. Alle drei scheinen skizzenhafte Studien für ein und dieselbe, mit dem Medici-Wappen Pius' IV. geschmückte Torkomposition; alle drei – darauf fußt die Zuschreibung – sind rechts oben von der Hand G. A. Dosios mit den Worten *Di jac(om)o della Porta[architetto]* bezeichnet¹²⁰. Es ist bekannt, daß Dosio die Projekte anderer

119 Erwähnt bei P. N. Ferri, *Indice ... dei Disegni di Architettura Civile e Militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rom 1885, und bei Hülsen, *Skizzenbuch*, 70, 72. Ferri führt sie unter Dosio, Hülsen ebenfalls, doch mit Fragezeichen (Uffizien 1786 Orn. erwähnt Hülsen nicht). – Vor Jahren, als man solches Material noch nicht in den Roll-Schubladen der Hertziana-Fotothek „erfassen“ konnte, brachte mir auf meine Bitte Graf Metternich erstmals genauere Angaben (und eine kleine Handskizze!) von den Blättern nach Rom; damals fing an, was an dieser Stelle dankbar zu einem vorläufigen Abschluß gebracht wird!

120 Uffizien 3001 Ar ist eine Federzeichnung, dunkelbraun, nicht laviert, ohne Wasserzeichen, 135 × 104 mm, mit der Bezeichnung: *Di jac(op)o della porta*. – Uffizien 3002 Ar entspricht ihr als Zeichnung bis auf das Format (160 × 128 mm) und die Legende (*Di jac(op)o della porta Architetto*) genau. Uffizien 1785 Orn. ist mit dem nicht von gleicher Hand gezeichneten Blatt 1786 (s. unten) zusammen aufgezogen, gehört aber bis auf die Maße (153 × 91 mm) eindeutig mit den anderen beiden Blättern zusammen (die Bezeichnung diesmal wieder wie Uffizien 3001 Ar). Uffizien 3002 A ist am oberen Rand nachträglich beschnitten; vielleicht waren alle drei Blätter Teile eines größeren

kopiert¹²¹ oder fremde Zeichnungen gesammelt und dann selbst beschriftet hat¹²²; da er außerdem während der in Frage kommenden Jahre in Rom war und zudem wiederholt direkte Kontakte mit della Porta gehabt hat¹²³, kann

Bogens. – Die Schrift gibt sich als diejenige Dosios zu erkennen, sobald man sie mit der von uns abgebildeten (Abb. 14), aus einer authentischen Steinmetzen-Misur Dosios für S. Salvatore in Arsoli genommenen Schriftprobe vom 2. Februar 1582 (AM, Arm. II, prot. I, t. 37, fol. 118r–119v) vergleicht; auch Wachler, 204, hält Uff. 3001 A und 3002 A für G. d. P.-Zeichnungen aus Dosios „Sammlung“. – Uffizien 1786 Orn. zeigt nur sehr äußerliche, (motivisch und als reine Federzeichnung) Anklänge an unsere Blätter; an sich gehört diese Zeichnung eindeutig mit Uff. 2844 Ar und v, 2845 Ar und v, 2846 Ar und v zusammen, d. h. auch stilistisch in den engeren Dosio-Bereich.

121 Vgl. bes. das von Luporini veröffentlichte Modeneser Skizzenbuch Dosios (E. Luporini, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, in: *Critica d'Arte* N.S. IV [1957], 442–467; *ibid.* V [1958], 43–72); s. auch u. S. 136 und Anm. 123, 147.

122 Vgl. u. a. die auch stilistisch von Dosio abzusetzende Zeichnung Uffizien 225 Ar mit der Dosio-Beschriftung *Di Tiberio Calcagni e sua inventione* (vgl. Schwager, *Porta Pia*, Anm. 143, 144); auch die im Modeneser Skizzenbuch (s. Anm. 121) vereinten Blätter sind sichtlich nicht alle von Dosio gezeichnet (vgl. Schwager, *Del Duca*, Anm. 33).

123 Zu Dosio in Rom und der römischen Umgebung während der fünfziger und sechziger Jahre vgl. Hülsen/Skizzenbuch, III-V; L. Wachler, 146–149, 232–238; Th.-B., IX, 493; s. ferner Anm. 114, 144. – Auch später scheinen sich della Porta und Dosio wiederholt nahe gekommen zu sein. Dosios Misur in Arsoli (vgl. Anm. 120) entstand, nachdem vorher G. d. P. für das *castello* und höchstwahrscheinlich auch für S. Salvatore Entwürfe geschaffen hatte. – Die Nachricht, daß Dosio 1569 im Auftrag Pius' V. für die *terra del bosco* in Carrara Marmor brach (u. a.: Wachler, 147), bezieht sich vermutlich auf das von römischen Künstlern geplante und z. T. „vorfabrizierte“ Bosco Marengo und dort wohl auf das später leer gebliebene Grabmal Pius' V., dem einige Skizzen des Modeneser Dosio-Skizzenbuches (s. u.) recht nahe kommen. Die Literatur (M. Ferrero Viale, *La Chiesa di S. Croce a Bosco Marengo*, Turin 1959, *passim* u. bes. 37–40; Pastor VIII, 91, 629 No. 4) nennt Giannantonio Buzzi (vgl. Schwager, *Porta Pia*, Anm. 208) als Autor des Grabmals, eine erhaltene Quellenkompilation des römischen Notars Claudio della Valle im Pfarrarchiv von Bosco Marengo hingegen Ludovico Buzio; beide kommen jedoch als alleinverantwortliche Autoren des recht anspruchsvollen Werkes kaum in Frage. – G. d. P. wurde im Spätherbst 1571 vom Papst zur Baukontrolle nach Bosco entsandt und blieb dort bis Januar 1572 (Pastor VIII, 630; Ferrero, 39; vgl. ferner Ackerman/Lotz, 23f.). – Bei S. Luigi dei Francesi kam G. d. P. unmittelbar nach Dosio an den Bau (Schwager, *Porta Pia*, Anm. 174); man wundert sich also nicht über eine als *modello della porta de S(an)to Dionisio* beschriftete Zeichnung in Dosios Modeneser Skizzenbuch (Bibl. Estense, Cod. 1755 Ms. Z.2,2 fol. 96r), zumal sich dort noch mindestens eine weitere mit G. d. P. zusammenhängende eigenhändige Dosio-Skizze befindet (vgl. Anm. 147). – Und wenn zwei Dosio-Briefe von 1574/79 doch die 1573 konzedierte Altoviti-Kapelle unter dem Turmjoch der Trinità dei Monti in Rom meinen sollten und nicht (wie Wachler, 177–180, wenig schlüssig argumentiert) den Altoviti-Chor von SS. Apostoli in Florenz, dann wäre Dosio wohl auch hier mit oder kurz vor G. d. P. am gleichen Bau tätig gewesen. – Schließlich hat G. d. P. Dosio offenbar im Jahre 1586

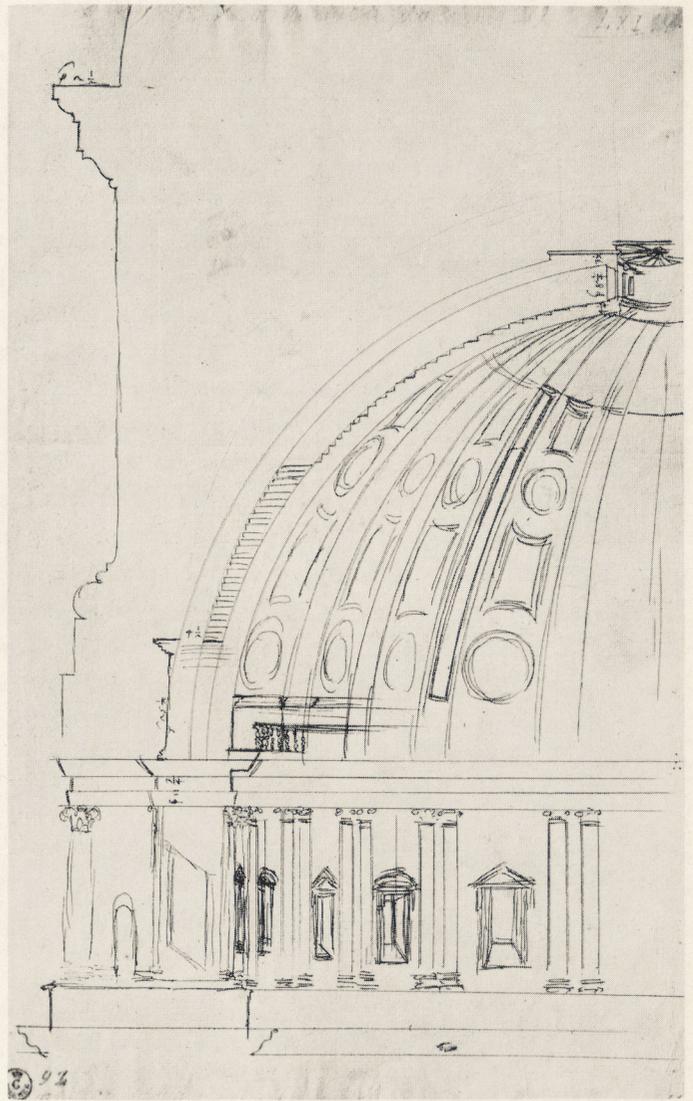
man deshalb annehmen, daß er wußte, was er hier schrieb. – Sieht man nun genauer hin, so erkennt man, daß sowohl der kompositionelle Gedanke als auch die Einzelmotive der Uffizienzeichnungen so weitgehend mit der Porta Grimani (Abb. 10) übereinstimmen, daß es sich zwar wegen des Papstwappens sicher nicht um dasselbe Objekt handelt, unbedingt aber um den gleichen Entwerfer. Dosios Beischrift bestätigt also Belloris Zuschreibung, und umgekehrt stützt Bellori Dosios Glaubwürdigkeit. – Wofür waren aber die Uffizientwürfe mit dem Wappen Pius' IV. bestimmt? Wieder ist die Antwort einfach und überraschend zugleich: die Florentiner Zeichnungen sind Entwürfe für die Außenfassade der 1561–65 erneuerten Porta del Popolo (Abb. 15), die ihre Entstehung derselben urbanistischen Initiative Pius' IV. verdankt wie die Porta Pia und die Vignen-Portale an der Strada Pia¹²⁴. Nur ist die Porta del Popolo keineswegs von Giacomo della Porta gebaut worden, sondern – wie die Urkunden bezeugen – von Nanni di Baccio Bigio, dem allerdings (wenn man Vasari und den Anhangtafeln von Vignolas „Regole“ bzw. Baglione folgt) Anregungen oder Entwürfe Michelangelos und Vignolas vorgelegen haben sollen¹²⁵. Zudem stellt die ausgeführte Fassade gegenüber solchen zeichnerischen Entwürfen trotz evidenter Entsprechungen doch eine ausgesprochene Banalisierung dar, offenbar mit dem Ziel, das Tor programmatisch auf eine antikische Triumphbogenfassade hin zu stilisieren¹²⁶. Unter diesen Umständen muß man die della-Porta-Projekte an den Anfang des Unternehmens setzen, also wohl wie die Porta Grimani um 1560/61 datieren. Dazu paßt, daß es sich um Entwurfs-Alternativen handelt. – Doch damit stoßen wir auf ein weiteres Teilproblem: sind es – wie es gerade auch für Kenner der Materie naheliegen könnte – Dosio-Kopien, oder haben wir hier eigenhändige Entwurfsskizzen Giacomo della Portas vor uns – also die frühesten Zeichnungen, die bisher von ihm bekannt geworden sind? Das letztere

als Hofarchitekten an die Gonzaga empfohlen (A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga*, in: *Atti e Memorie delle RR. Dep. Storia Patria p. le Provincie Modenesi e Parmensi*, Ser. III, Vol. III, P. I. Modena [1885], 18); die Identifizierung der bei Bertolotti nicht namentlich genannten Architekten mit G. d. P. und Dosio drängt sich jedenfalls vom Zusammenhang her auf.

124 Vgl. Schwager, *Porta Pia*, 61–75 passim, ferner Anm. 35, 55, 214, 240, 241.

125 *Ibid.* Anm. 55. Ergänzend: Baglione, 8: ... *E eseguitò l'edifcio della bella Porta del Popolo nella via Flaminia da Michelagnolo cominciato con ornamenti di mirabile architettura* – wobei die Michelangelo-Zuschreibung wohl auf Vasaris Text über die P. Pia zurückgeht (Schwager, *Porta Pia*, 38f.) und auf die Veröffentlichung im Anhang der *Cinque Ordini* (Taf. XXXIX/XXXX der Ausg. v. 1635; vgl. Anm. 114).

126 Schwager, *Porta Pia*, 66, bes. Anm. 240.

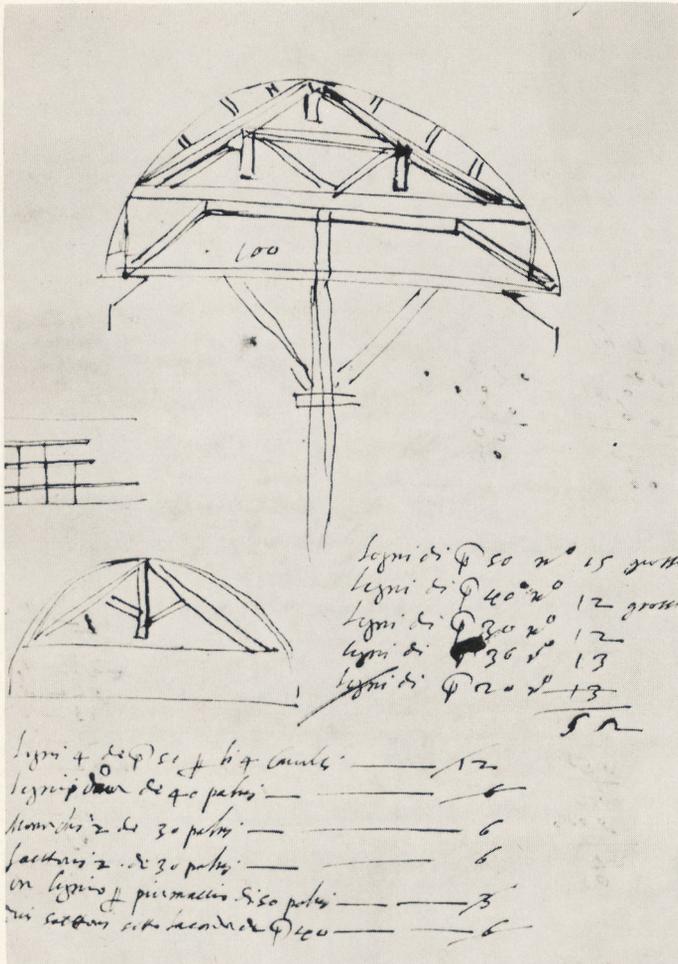


16. Giovannantonio Dosio: Zeichnung nach Michelangelos Kuppelmodell für St. Peter, Florenz Uffizien 94 Ar

scheint der Fall zu sein: zunächst sind die Zahlen, die im Gegensatz zu den Dosio-Legenden wie gedankenlos auf die Blätter geworfen wurden, u.E. nicht von Dosio, sondern höchstwahrscheinlich von della Porta¹²⁷; dann – und das ist weit wichtiger – besitzen die eigentlichen Zeichnungen in all ihrer Unordentlichkeit und Vehemenz eine wesentlich stärkere Sinnlichkeit – im „Strich“ und in der differenzierenden Erfassung des Gegenständlichen – als alle mir bekannten, vergleichbaren Federskizzen Dosios. Je länger man sich z. B. ein Blatt wie die häufig diskutierte Dosio-Zeichnung Uffizien 84 Ar. (nach dem Kuppelmodell Michelangelos für St. Peter¹²⁸; Abb. 16) ansieht,

127 Vgl. Abb. 17 und dazu Anm. 131.

128 Zur Einordnung dieses Blattes u.a. Ackerman II, 99, 15–110 passim; R. Wittkower, *La Cupola di S. Pietro di Michelangelo* Florenz 1964, 15–45, 56–77 passim.



17. Giacomo della Porta: Berechnungsnotizen für Verschalungsgerüste in St. Peter, Rom Archivio di Stato

um so stärker empfindet man die eigentümliche Distanz, mit der der Florentiner – trotz scheinbarer Flüchtigkeit des Striches – dem Objekt gegenüberstand. Vergleichsweise wirken solche Blätter abstrakt, durchsichtig; der einzelne „Gegenstand“ wird in der graphischen Chiffre neutralisiert (was nicht das Gleiche ist wie das gattungsspezifische Abkürzen von architektonischen Standardelementen – Gebälken, Basen, Rahmen etc. – durch allgemein verbreitete Formeln¹²⁹). Damit ist angesichts von Dosios Legende an der Autorschaft della Portas eigentlich nicht mehr zu zweifeln; stutzig machen könnte lediglich die Tatsache, daß alles, was an della-Porta-Zeichnungen bisher bekannt ist oder dafür gehalten wird, so ganz anders aussieht. Doch waren das bislang – etwa der große Wiener Fassadenentwurf für S. Andrea della Valle (Abb. 3–5) –

129 Solch Abkürzen von bestimmten architektonischen Vokabeln auf Skizzen dieser Stufe und Kategorie war weit verbreitet. Hier sei nur an Michelangelos mit der Feder skizzierte Architektur-entwürfe erinnert (z.B. Ackerman I, fig.40, 12a–c, 13b, 27), die gleichwohl hinsichtlich der persönlichen Faktur nichts zu wünschen übriglassen.

immer auf Effekt abzielende, sorgfältige Reinzeichnungen, oder – wie zwei Pläne des Fondo Mascarino¹³⁰ – mit dem Lineal gerissene Projektentwicklungen, nie freie Entwurfs-skizzen. Zieht man dagegen eine allerdings ganz technisch gemeinte Handskizze della Portas aus den Akten der Bauhütte von St. Peter¹³¹ (Abb. 17) zum Vergleich heran und subtrahiert, was hier naturgemäß an bildnerischem Elan fehlt, dann erkennt man, daß Giacomo beim skizzierenden Entwerfen, wenn er noch nicht die differenzierte Endform und den optischen Effekt anstrebte, sehr wohl so gezeichnet haben kann wie der Zeichner der Porta-del-Popolo-Blätter. – Damit bleibt nur noch die Frage, welche Rolle diese frühen della-Porta-Zeichnungen für die Porta del Popolo gespielt haben. Einen offiziellen Auftrag der Bauverwaltung hatte della Porta gewiß nicht, sonst würde er irgendwie in den erhaltenen Akten oder der sonstigen Tradition vorkommen. Auch daß der oberste Bauherr Pius IV. ihn um Entwürfe angegangen hat (die man dann Nanni zur Ausführung oder Orientierung überlassen hätte) ist bei dem kaum bekannten jungen Mann unwahrscheinlich; das wäre schon eher bei Vignola denkbar oder Michelangelo, von dem ja Vasari Entsprechendes durchblicken läßt¹³². Sollte della Porta hier für Vignola gezeichnet haben? Wahrscheinlicher ist, daß er für Nanni gearbeitet hat, der es sichtlich nötiger hatte, und dessen ausgeführte Fassade ja von einem zumindest ähnlichen Projekt ausgegangen sein muß. Übrigens wissen wir zufällig, daß im Zuge der Errichtung der Porta del Popolo unter Nanni im Jahre 1562 auch der Bildhauer-Steinmetz Nardo de Rossi einmal einen *disegno* geliefert hat¹³³.

Bei der Porta Grimani (Abb. 10) haben wir keinen Anlaß zu bezweifeln, daß della Porta den Auftrag direkt bekam; von der Kategorie her weniger anspruchsvoll als das Stadttor und für formale Freiheiten prädestiniert¹³⁴, war dieses Vignen-Portal eine ideale Gelegenheit, es mit einem jungen Architekten zu versuchen. – Auch zu dem von Josephine von Henneberg ausführlich behandelten Neu-

130 Vgl. Anm. 79 und Schwager, Rez. Wasserman, 258, 263 No. 69 und 85; abgeb. bei J. Wasserman, Ottaviano Mascarino, Rom 1966, fig. 74.

131 Die Skizze fand sich in den Akten des Notars Paulus Roverius, ASR, Off. 38, Instrumenta, Not. P. Roverius t.3, III fol. 191, unter dem 12. Februar 1588; sie ergänzt eine handschriftliche Bestellung Giacomo della Portas von Holzbalken für Lehrgerüste.

132 Schwager, Porta Pia, 38f.

133 Ibid. Anm. 55. Zu Nardo de Rossi als Zeichner: G. Giovannoni, Antonio da Sangallo i.G., Rom 1959, 160.

134 Vgl.: E. MacDougall, Michelangelo and the Porta Pia, in: JSAH XIX (1960), passim, wo dieser Gesichtspunkt stark herausgearbeitet ist, für die Porta Pia freilich zu einseitig (Schwager, Porta Pia, 67f.).

bau des „Oratorio del Crocefisso di S. Marcello“ (Abb.9), dem Auftrag einer der wichtigsten Erzbruderschaften des Roms der katholischen Reform¹³⁵, und – soweit wir wissen – della Portas erstem wirklich bedeutenden Auftrag, wurde Giacomo um die Mitte des Jahres 1561 direkt beauftragt¹³⁶; man holte ihn zwar zunächst noch mit Guidetto Guidetti zusammen, doch überließ dieser Giacomo dann das Feld¹³⁷. Bezeichnend für die Vorsicht, mit der della Porta damals noch zu Werke gehen mußte, sind die gewundenen Formulierungen, mit denen er, als ihm am 19. Mai 1562 der Bau von der Bruderschaft endgültig angeboten wurde, dieser die Festsetzung der Honorierung überließ¹³⁸.

In der Arciconfraternità del Crocefisso di S. Marcello waren mehrere der vornehmsten und einflußreichsten Römer vereinigt¹³⁹, darunter auch – wiederholt in führender Position – Michelangelos Freund Tommaso dei Cavalieri. Schon J. v. Henneberg vermutete¹⁴⁰, daß dieser als Kunst- und Bausachverständiger der Stadt auch beim Vatikan geachtete Mann Beträchtliches zur Bestallung Giacomos als Architekt des Kapitols (1564) und von St. Peter (1573) beigetragen hat. Die Bekanntschaft beider reichte aber wahrscheinlich bis 1559 zurück, so daß Giacomo vielleicht auch schon am Oratorio davon profitieren konnte¹⁴¹. – Die Bruderschaft verstand es, sich mächtige Kardinalprotektoren auszusuchen, und zwar für die eigentliche Bauzeit zuerst Ranuccio und nach dessen Tod Alessandro Farnese¹⁴². Diese Tatsache scheint nun aber nicht nur dazu geführt zu

haben, daß Alessandro sich Giacomos wieder erinnerte, als 1564 Vignola an der Gesù-Bauhütte ersetzt werden sollte¹⁴³, sondern man wird auch vermuten können, daß der einstige Adlatus oder „Hospitant“ bei Vignola dem in diesen Dingen sehr aufmerksamen Kardinal-Mäzen schon früher aufgefallen war. Dann hätte ihn aber möglicherweise nicht nur seine Assoziierung mit dem bewährten Senior Guidetti oder die Bekanntschaft mit Tommaso, sondern auch die Gunst der Farnese zu dem Oratorium-Auftrag verholfen.

Damit gewinnen zwei weitere Zeichnungen an Interesse, die u. E. sicher von della Porta stammen, mit der Farnese-Familie zusammenhängen und noch in den sechziger Jahren entstanden sein dürften: der schon erwähnte Grundriß des Palazzo Farnese in der Berliner Kunstbibliothek Hdz. 1141 (Abb. 18) und der Entwurf für ein eigenartiges Farnese-Monument in der Münchner Graphischen Sammlung No. 5032 (Abb. 19, 20). Der Berliner Plan gehört mit drei anderen, dasselbe Projekt reproduzierenden Zeichnungen – darunter eine von Dosio – zu den um 1560 (unter Vignolas Bauleitung) sich abzeichnenden Bemühungen um eine endgültige Formulierung des Rückflügels des Palazzo Farnese¹⁴⁴. Er bezeugt della Portas Vertrautheit mit diesem Bau, lange bevor er selbst ihn nach eige-

135 v. Henneberg, passim; bes. 157–159.

136 Ibid., 161–163, 165.

137 Ibid.

138 Ibid., 162, 166.

139 Ibid., 158f.

140 Ibid. passim, bes. 159, 163f., 167f.

141 Der Verf. hat in seiner Habilitationsschrift (s. Anm. 6), z. T. mit anderen Argumenten, auf dieselben Zusammenhänge hingewiesen; vor allem wurde dort schon sehr nachdrücklich für einen nun auch von v. Henneberg (168, Anm. 101) als „suggestion“ zur Diskussion gestellten, maßgeblichen Anteil G. d. P.'s an dem meist Tommaso dei Cavalieri gegebenen *nuovo disegno* des Senatorenpalastes von 1564 plädiert. G. d. P. unterschrieb nicht nur schon am 1. Februar bzw. 9. September 1563 als *architetto* je eine Misur für den Konservatorenpalast und die Fontana di Trevi, er begann auch selbst im gleichen Jahr die Fontana di S. Giorgio in Velabro, alles „städtische“ Unternehmen (Pecchiai, Campidoglio, 87f.; D'Onofrio, 36, 231f.; Pecchiai, Acquadotti, 39–41). Außerdem heißt es über den fraglichen *nuovo disegno* von 1564 ja kaum zufällig in einem der beiden parallelen Texte: ... *disegno ... restato presso di m(esser) Thoma(s)o ...* (Pecchiai, Campidoglio, 89). Für frühe Kontakte zwischen beiden spricht, daß Giacomo seit 1559 neben einem Anwesen Tommasos am Kapitol wohnte (vgl. Anm. 109). – Zu Alessandro Farnese, einem für St. Peter wohl noch wichtigeren Gönner s. S. 124, Anm. 91, sowie das Folgende.

142 v. Henneberg 162, bes. Anm. 43; 163f.

143 Ibid., 167, Anm. 90, wenngleich die Vorgänge der „Ablösung“ Vignolas durch G. d. P. doch komplizierter waren, als sie dort erscheinen.

144 Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. 1141, 68,9 × 52,5 cm. Feder über Lapis, leicht laviert, von Giacomo della Porta vorwiegend im Bereich der rückwärtigen Loggia kotiert. Die Bezeichnung im Hof vor dem Rückflügel: *Pianta del Palazzo Farnese, del Piano terreno* wohl von derselben späteren Hand, die den von K. Noehles, La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona, Rom 1970, 46, Fig. 45 als Projekt G. d. P.'s (Kopie?) angesprochenen Plan Uffizien 2977 A beschriftet hat. Die Kenntnis der Berliner Zeichnung verdanke ich Frl. Dr. Sabine Jacob, die sie in dem demnächst erscheinenden Katalog der italienischen Architekturzeichnungen der Kunstbibliothek behandeln wird. Vgl. inzwischen auch schon: Frommel II, 129 u. III, T. 56d). Der Plan ist von Frommel (ibid. II, 144f.) als Werk eines Anonymus zusammen mit den architektonisch nahezu identischen Plänen Uffizien 3450 A (Ammanati?) und Albertina Ital. Az. Rom Nr. 1075 (ibid. T. 56b u. Ackerman I, 48a) überzeugend „um 1560“ datiert worden und samt den Plänen 49.92.61 und 49.92.74 des Metropolitan Museum, New York mit Vignola, dem zu dieser Zeit verantwortlichen Architekten des Pal. Farnese in Verbindung gebracht worden (vgl. auch Ackerman II, 75–82 passim). – Ergänzend und bestätigend sei hier angemerkt, daß Albertina Az. No. 1075 offensichtlich von Dosio kotiert wurde, der also hier wieder einmal neben G. d. P. erscheint (vgl. Anm. 123); ferner, daß sich im Nationalmuseum Stockholm noch zwei zugehörige, bisher unberücksichtigte Pläne befinden: No. 3174 der Tessin-Slg. ist eine schematische Wiederholung des von Berlin Hdz. 1141 vertretenen Typus; No. 1330 der Slg. Cronstedt hingegen (mit der Legende *Pianta del palazzo S. Angelo qui n(on) e finito*) stellt sich als Replik des Gartenhofplans Metr. Mus. 49.92.74 heraus. Mit einigen ande-

nem Entwurf vollenden konnte und bestätigt Giacomo frühzeitige Verbindung zu den Farnese. Als Zeichnung setzt sich dieses Blatt durch die charakteristische Verbindung von Zartheit und Präzision gegen die Parallelpläne, aber auch gegen alles Vergleichbare von Vignola ab. – Zum historischen Ort des Münchner Entwurfs läßt sich sagen, daß das abgebildete Monument wegen des Papstwappens an prominenter Stelle für den einzigen Pontifex der Farnese Paul III. bestimmt gewesen sein muß, und daß der Auftraggeber – wegen der Herzogskronen über den unteren Wappen – wohl mit Ottavio Farnese zu identifizieren ist, dessen Beteiligung an römischen Unternehmen der Familie auch sonst belegt ist¹⁴⁵. Das nach einer lang-

ren Grund- und Aufrissen römischer Bauten in Stockholm zusammen gehören diese Blätter übrigens auch sonst aufs engste zur Scholz-Tolnay-Gruppe des Metropolitan Museums. Eine sehr schematische Skizze des Plantypus der Berliner Hdz. 1141 enthält auch der Casale-Klebeband der Madrider Nationalbibliothek BNM 16–49, fol. 14 (zu anderen Blättern dieses Bandes: E. Battisti, *Disegni cinquecenteschi per S. Giovanni dei Fiorentini*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Saggi in Onore del Prof. V. Fasolo VI–VII* [1961], 185–194 passim; Schwager, *Porta Pia*, 55, Anm. 175).

Obwohl der Berliner Grundriß der gelungenste der Parallelpläne „um 1560“ ist und er sich auch gegen Vergleichbares von Vignola eindeutig absetzt, hat man keinen Anlaß, G.d.P. als Erfinder in Anspruch zu nehmen. Als *architetto* wird er nicht vor 1578 am Pal. Farnese genannt (Frommel II, 116) und sein Eingreifen am Rückflügel fiel möglicherweise erst in die zweite Hälfte der achtziger Jahre (ibid. II, 146, 148). – Vgl. zu allem auch v. Henneberg, Anm. 98.

- 145 München, Staatl. Graph. Slg. Inv. Nr. 5032, Bibiena-Klebeband I Nr. 116, 53,8 × 30,6 cm, Feder, Bister, zart laviert; aus zwei Stücken zusammengeklebt, beschädigt; Wasserzeichen: dreisprossige Leiter im Kreis. In den Münchener Bibiena-Klebebänden (heute z. T. aufgelöst) finden sich bekanntlich besonders zahlreiche, deutlich mit Parma und den Farnese zusammenhängende Blätter, darunter viele von Bildhauern und Architekten der Familie Mosca gezeichnete. Durch die Mosca oder die Farnese-Familie selbst sind auch „römische“ Stücke in diesen Zeichnungsfundus gekommen (z. B.: Nr. 4930, 4932, 4973, 34417; vgl. auch Anm. 115). Der Entwurf 5032 fällt durch den dünnlinigen, aber präzisen Federstrich heraus; dazu kommen die elegant zugespitzten Kanten und Endschwünge sowie eine besonders sorgfältige Lavierung. Bei aller stilistischen Übereinstimmung wirkt er aber etwas behutsamer, weniger souverän-sinnlich gezeichnet als die S. Andrea-Fassade (Albertina Az. No. 1287) und damit den beiden Stockholmer Zeichnungen für S. Andrea in Via Flaminia (vgl. S. 124, Anm. 90) und in etwa auch dem Pal. Farnese-Grundriß aus Berlin (s. o. Anm. 144) näher.

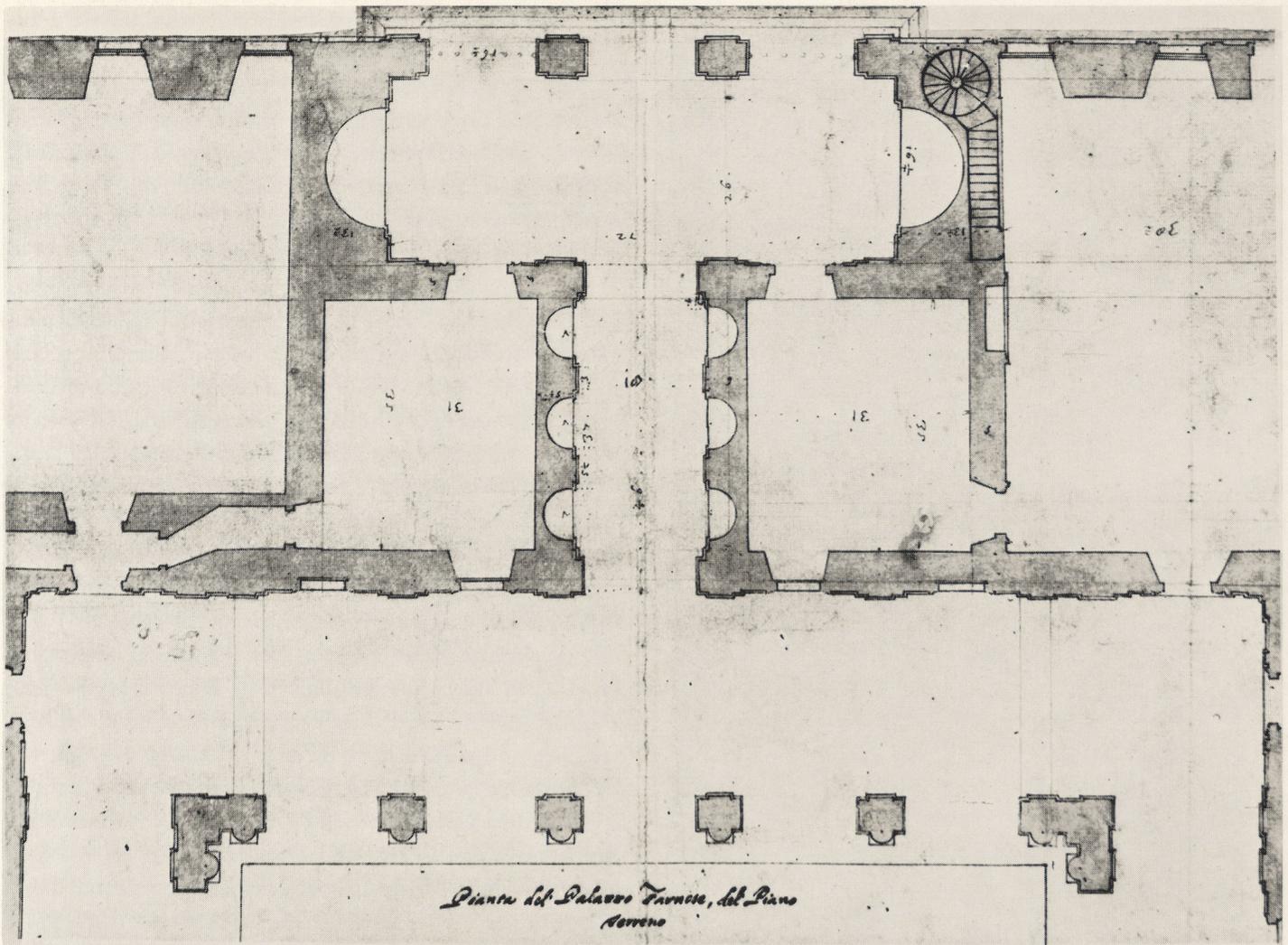
Es handelt sich um eine offenbar leicht vorspringende Wandarchitektur (und nicht um ein *Castrum Doloris*), d. h. um einen Wandgrabentwurf in der Nachfolge entsprechender Juliusgrabprojekte. Auch wenn Papst- und Herzogswappen keine Lilien im Schild führen, ist der Farnese-Bezug durch die Lilien auf den Obelisken gesichert; merkwürdig bleibt, daß zwei Herzogswappen, aber keine Kardinalswappen vorkommen. Ottavio Farnese regierte von 1547–1568; zur Beteiligung Ottavios an römischen Farnese-Vorhaben vgl. Frommel II, 130, 145f., und v. Henneberg, 162.

dauernden und wechselhaften Entstehungsgeschichte schließlich in der südwestlichen Chor-Apsidole von St. Peter aufgerichtete Grabmonument Pauls III. von Guglielmo della Porta wurde schon unter Julius III. begonnen; doch wissen wir, daß dieses Vorhaben – wohl wegen der Scheu der Reformpäpste, in St. Peter aufwendige Papstmonumente zu errichten – zwischen 1555 und dem Anfang der siebziger Jahre stockte, wenn nicht vorübergehend aufgegeben war, so daß um 1560 sogar die Aufstellung eines Pauls-Monuments in der zu errichtenden ersten monumentalen Jesuitenkirche Roms, dem Gesù, erwogen werden konnte. Nur in dieser Phase der Unsicherheit kann man sich den gegenüber Guglielmos Projekt auffallend wenig „weltlichen“, auf „memento mori“ eingestimmten Münchner Entwurf entstanden denken¹⁴⁶. Daß er zu seiner Zeit Beachtung gefunden hat, bezeugt eine in Dosios Modeneser Skizzenbuch erhaltene, allerdings mit Figuren angereicherte und neuerlich „entspannte“, wohl für einen Farnese-Herzog gedachte Variante¹⁴⁷. – Nicht

- 146 Zum Vorschlag der Jesuiten, Paul III. – den großen Förderer des Ordens – in ihrer künftigen römischen Hauptkirche zu begraben: P. Tacchi Venturi, S. J., *Storia della Compagnia di Gesù in Italia II*, Rom 1951, 684–986; Pecchiai, *Gesù*, 23f. Die Datierung des entsprechenden Memoriale durch Pecchiai in den Spätherbst 1561 ist nicht zwingend, aber wahrscheinlich, zumal die Jesuiten damit vermutlich auch dem gerade frisch gewonnenen Ordensprotektor Kardinal Alessandro Farnese (ibid., 22) einen Gefallen zu tun glaubten.

Der betonte Todesbezug bei dem Münchner Entwurf (Sarkophage, Totenschädel, Obelisken), der sich bei der Dosio-Variante (s. u.) wieder verflüchtigt, könnte als Reaktion auf das von den zunehmend „tridentinisch“ sehenden Zeitgenossen in seiner relativen Profaneität erkannte Guglielmo-Projekt erklärt werden, desgleichen der überraschende Verzicht auf die bereits von Guglielmo fertiggestellten Grabfiguren. Zu Paulsmonument und katholischer Reform sowie dem Zögern der Reformpäpste, ihre Grabmäler in der Peterskirche zu errichten: H. Siebenhüner, *Umriss der Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606)*, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, passim; bes.: 243–245, 250, 252, 257, 265f.; zur Geschichte des Monuments zuletzt: J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Catalogue, London 1963, 97f.; Gramberg, *Text*, 104–106.

- 147 Modena, Bibl. Estense, Cod. 1755 Ms. Z, 2, 2 fol. 30r. Zum Skizzenbuch: Luporini, passim; über die Verbindung Dosio–della Porta vgl. auch Anm. 123 und 144; charakteristisch für derartige Zusammenhänge, daß sich im Modeneser Dosio-Band auch mehrere Kopien nach „Mosca“ finden (ibid. 70v, 85r und 86v), daß also Dosio u. a. auch Zugang zu Farnese-Projekten gehabt hat (vgl. Anm. 145). – Der architektonische Aufbau stimmt bei beiden Zeichnungen nahezu völlig überein; Dosio hat lediglich seitlich noch je ein Sockelstück angefügt (auf die er sitzende Figuren zeichnete) und den Sarkophag unter dem Mittel-Obelisk eliminiert; ferner wollte er Statuen in die Nischen stellen, und deutet anstelle des Papstwappens ein Reiterrelief an. Dieses und die Zeichnung einer Männerfigur („heroisch“ nackt?) in der Mittelnische, lassen vermuten, daß man es – trotz Wegfall der Herzogswappen – hier mit dem Projekt für ein Duca-Monument zu tun hat.



18. Giacomo della Porta (zugeschr.): Plan für Palazzo Farnese, Berlin Kunstbibliothek Hdz. 1141 (Detail)

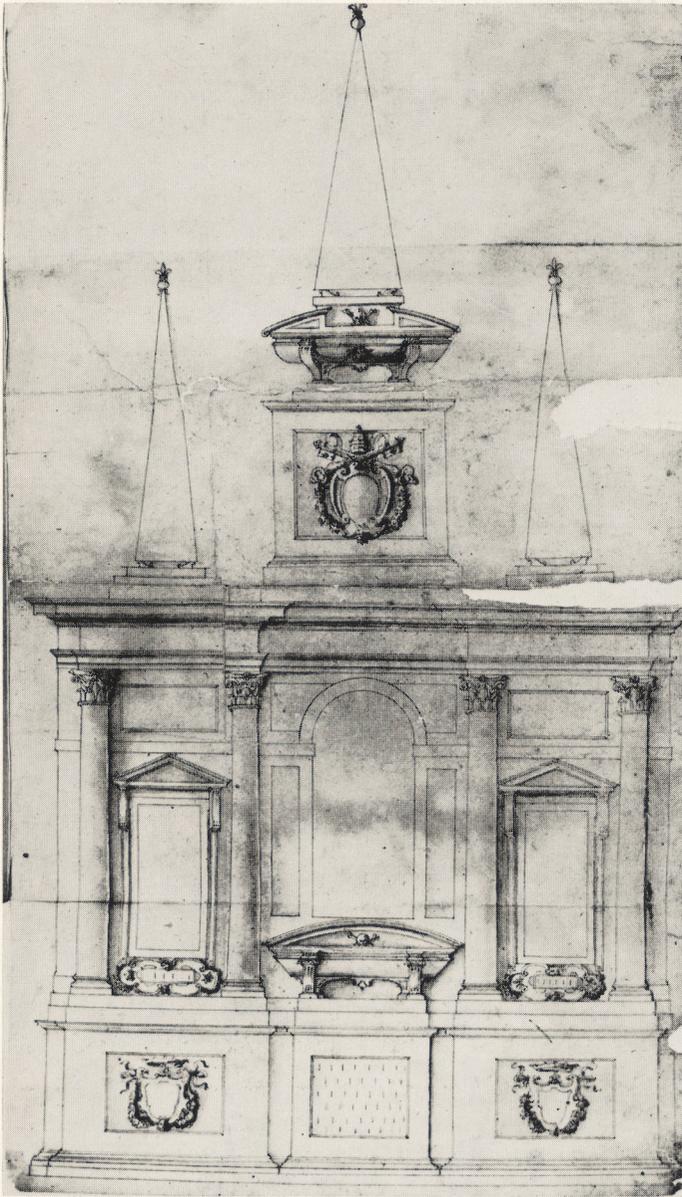
zuletzt im Blick auf diese Dosio-Skizze erweist sich der Münchner Entwurf als eine authentische della-Porta-Reinzeichnung mit nahezu allen graphischen Charakteristika des S. Andrea-Fassadenentwurfs (Abb. 3, 4, 5). Außerdem ist das geplante Monument (eine deutliche Datierungshilfe!) als architektonische Formulierung die einzige wirkliche Entsprechung zur Oratoriumsfassade¹⁴⁸ (Abb. 9). Das gilt schon für die Betonung der Vertikalen und die – von den Säulen abgesehen – auffallende Dünngliedrigkeit der Einzelelemente (selbst bei den aus dem Michelangelo-Bereich kommenden Sarkophagen oder Nischenrahmen-Architekturen); das betrifft aber ebenso eine Reihe von Motiventprechungen (darunter wieder die Nischenrahmungen mit ihren lang heruntergezogenen, genuteten Konsolblöcken unter den Giebeln und den nach unten ver-

148 Ausführlich analysiert bei v.Henneberg, 164f.

längerten Rahmenstücken) oder Art und Anteil des Dekorativen (Wappen, Festons, Bandgeschlinge und Stoffsegel – in der zweiten Ordnung der Oratoriumsfassade alles aus Stuck!). Auch das später bei della Porta nicht mehr vorkommende, zwischen Grundschicht und antiker Ordnung eingefügte vignoleske Rahmenwerk erscheint in ganz entsprechender Funktion auf dem Münchner Entwurf und an der gebauten Fassade¹⁴⁹. – Das alles sind nicht nur Belege für die Zusammengehörigkeit von Zeichnung und Oratorium¹⁵⁰, von Giacomo della Porta

149 Vgl. vor allem Vignolas Gesù-Fassadenentwurf (abgeb. u. a. b. Pecchiai, Gesù, Tav.V); zu della Porta s. auch schon Uffizien 3001 A (Abb. 11).

150 v.Henneberg, 167, hat die Aufmerksamkeit wieder auf die beiden von G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Mailand 1935², 182, 209, publizierten Uffizienzeichnungen 2932A und 2876A gelenkt: die erste, eine halbe, kotierte Fassade von S. Caterina d.Funari; die andere mit links bzw.



19. Giacomo della Porta (zugeschr.): Entwurf für ein Monument Pauls III., München Graph. Sammlung n. 5032

rechts je einer Hälfte der „facciata di S. Marcello della Compagnia“ und des „organo di SS. apostoli“ (nach Giovannoni „forse di Guidetto Guidetti“ und also nach v. Henneberg Indizien für die Assoziierung della Portas mit Guidetti an S. Caterina). – Abgesehen davon, daß beide Zeichnungen kaum von der gleichen Hand sein können (Uffizien 2876 A schließt sich dafür mit Uffizien 2683 A – der Fassade des Borghese-Baptisteriums an S. M. Maggiore? – und 3149 A zu einer später anzusetzenden Gruppe zusammen) macht es das Nebeneinander zweier so heterogener Teile, wie sie auf Uffizien 2876 vorkommen (zwei halbe Objekte gibt es auch auf Uffizien 3149 A!) unmöglich, sie als „Entwürfe“ zu akzeptieren. Wie Guidetti zeichnete, wissen wir noch nicht, doch steht ihm eine unpublizierte Fassadenzeichnung für S. Caterina, Uffizien 3187 A, auf jeden Fall schon generationsmäßig näher als Uffizien 2932 A und 2876 A. Auch G. d. P. kommt nicht als Zeichner in Frage; trotzdem, die halbe Oratoriumsfassade auf Uffizien 2876 A zeigt,

mit den Farnese-Auftraggebern, sondern damit wird zugleich auch das noch „Unausgegorene“, Transitorische dieser Stufe della Portas sichtbar. Selbst die spätsangallesken Motive (wie Giebelvoluten und kämpferlose Nischenapsidien), die J. v. Henneberg mit Recht an S. Caterina dei Funari erinnerten¹⁵¹ und ihr halfen, die Hypothese einer vorangegangenen Assoziierung della Porta-Guidetti zu begründen, gehören zu diesem Stadium.

Ziehen wir das Fazit: Della Portas wohl früheste selbständige architektonischen Erfindungen, die Porta Grimani und die Porta-del-Popolo-Entwürfe, waren als Außentore für den ehemaligen *scultore* naturgemäß besonders günstige Aufgaben und gewiß nicht nur wegen der Wappenhalter des Grimani-Tors. Zugleich entstanden sie zu einer Zeit, als das Thema „Tor“ in Rom von besonderer Aktualität war. Fruchtbare Ausgangspunkte boten Serlios noch „frisches“ VI. Buch¹⁵², Michelangelo (mit seinen Porta-Pia-Projekten und allem was dabei mitlief¹⁵³) und Vignola (kaum zufällig besonders mit dem Hauptportal des Casino der Villa Giulia¹⁵⁴). – Die Porta Grimani (Abb. 10) schloß sich zunächst ganz äußerlich, in Größenordnung und allgemeinem Typus (bis hin zu der Art, wie die Terrainschwelle zwischen neuer Straße und Vignen überwunden werden sollte) an Michelangelos Gartentorskizzen Haarlem A 26r und Uffizien 97 Ar an¹⁵⁵. Nicht zu übersiehende Motivanregungen aus dem gleichen Bereich bildete der junge Giacomo aber schon deutlich im Sinne eines mehr dekorativen, eingängigeren Zusammenspiels aller Teile um; das gilt für die Segmentgiebelhälften mit ihren Einrollungen über dem Toraufsatz, für die diesem seitlich angelegten gebrochenen Volutenstücke und – nicht zuletzt – für die wappenhaltenden nackten Männer¹⁵⁶. Zwei für den Vignencharakter besonders wichtige

im Rahmen des bei G. d. P. Möglichen, gegenüber der Ausführung so deutliche Varianten des Dekorativen, daß es sich hier sehr wohl um die Kopie einer eigenhändigen Entwurfsvariante Giacomos handeln könnte.

151 v. Henneberg, 165–168 passim. Auf die Frage einer möglichen Beteiligung della Portas beim Bau von S. Caterina d. Funari (wie sie von v. Henneberg wieder nachdrücklich verfochten wird) kann hier nicht eingegangen werden.

152 Sebastiano Serlio, „Libro straordinario“ (später Buch VI). 1. französische Ausgabe: Lyon 1551. 1. italienische Ausg.: Venedig 1557.

153 Schwager, Porta Pia, passim; für die Abbildungen der Entwürfe: MacDougall, passim.

154 Vgl. o. S. 119–121 u. 123; abgeb. bei Falk, Abb. 1; Moore, Abb. 3, 4, 9, 16.

155 Schwager, Porta Pia, Anm. 112.

156 Der Verf. hat nachweisen können, daß auch für die P. Pia ursprünglich ein von nackten Männern („Ignudi“) flankiertes (Papst)-Wappen vorgesehen war (ibid., 54–61, 70–73); abge-

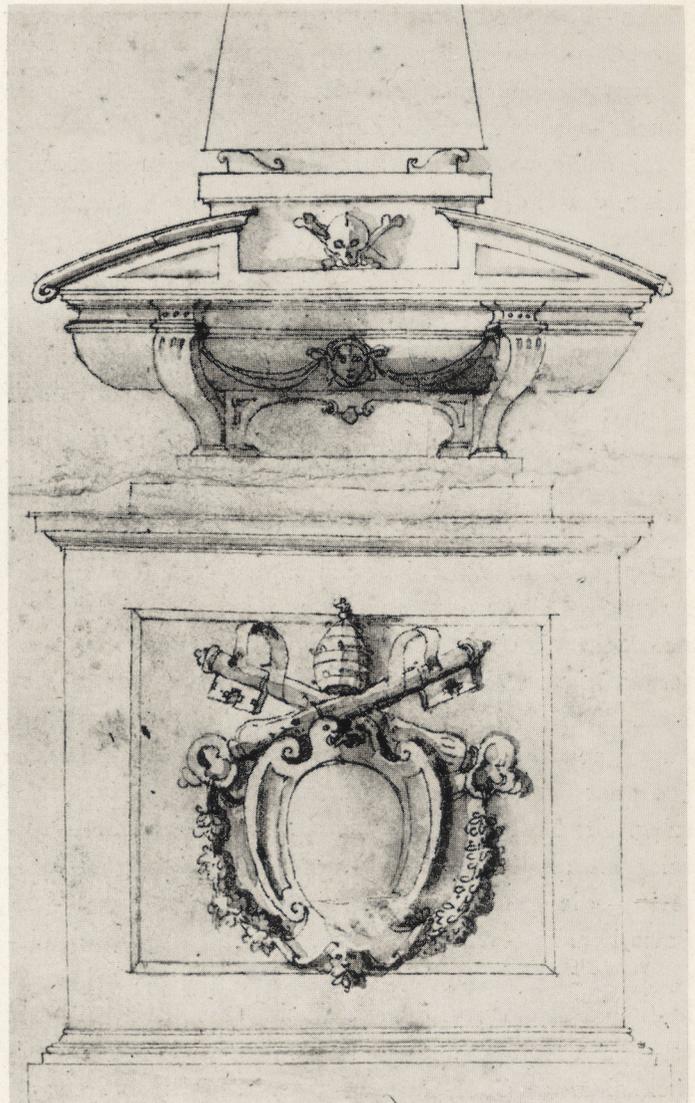
Motive, die rustizierte Bogenfassung mit den ausladenden Keilsteinen und die Verkröpfungen oberhalb der vorgelegten Säulen, ins Gebälk hinein, dürften dagegen von Vignolas Villa-Giulia-Portal angeregt sein, wobei auch hier gegenüber dem Vorbild eine Milderung der motivischen und formalen Gegensätze (in der Flächenkomposition wie im Relief) festgestellt werden kann, und damit eine Relativierung, ja „Urbanisierung“ des Rustika-Charakters als solchem.

Abgesehen davon, daß die Porta-del-Popolo-Entwürfe (Abb. 11, 12, 13) von vornherein mit einer triumphbogenartigen dreiteiligen Gliederung rechneten – womit man sich fast automatisch dem Villa-Giulia-Portal näherte, aber auch neuerlich für Serlio-Exempel empfänglicher wurde – ist die Situation dort ganz entsprechend¹⁵⁷. Besonders nahe stehen der Porta Grimani die Blätter Uffizien 3002 A und 1785 Orn. (die Detailstudie einer Aufsatz-Alternative von 3002 A). Bei Uffizien 3001 A hat Giacomo auf der einen Seite mit dem andeutungsweise von einem Pediment überfangenen Sprenggiebel oberhalb der Toröffnung und den hier allerdings paarweise auftretenden ausgespannten Festsions weitere Anregungen aus den Porta-Pia-Entwürfen des Michelangelo-Ateliers aufgenommen, zum anderen verwandte er mit dem die Bogenzwickel einfassenden Rahmenwerk (welches jetzt auch die Rustika-Keilsteine ersetzt) ein typisches Gliederungsmittel Vignolas. Der Anfänger verrät sich in der etwas unruhigen Häufung der bauplastischen Motive verschiedener Herkunft; und bei aller bemerkenswerten neuen Unbefangenheit und „Toleranz“ fehlen doch künstlerische Reife und Souveränität, welche es dem älteren Giacomo später erlauben sollten – kleinste Teileffekte nutzend –, zu der für ihn charakteristischen Vereinheitlichung durch Relativierung zu gelangen und damit zu einer durchaus eigenen Abstimmung der diversen kompositionellen Faktoren.

Wie schwer sich der junge della Porta noch mit einer dem Anspruch des Architektonischen angemessenen Dimensionierung von Gliederungsapparat, „Dekoration“ und Baukörperperform tat, sobald er nicht mehr im unmittelbaren Ausstrahlungsbereich der Exempla des michelangeskes Spätwerks stand, zeigt besonders deutlich der Münchner Denkmalentwurf (Abb. 19), bei dem allenfalls Erinnerungen an das Juliusgrabprojekt von 1513 nachklingen; freilich demonstriert das Blatt auch auf extreme

sehen davon, daß die „Grimani-Männer“ in künstlerischer Aussage und programmatischem Stellenwert nicht mit den Porta-Pia-Figuren vergleichbar sind, liegt es doch nahe, daß sie von dort angeregt wurden.

157 Es sei an die Triumphbogendarstellungen und -variationen in Serlios III. und IV. Buch erinnert.



20. Detail von Abb. 19

Weise della Portas besondere Sensibilität für alle Flächen- und Reliefwerte, aus der heraus er später – wie seine anspruchsvolleren Kirchen- und Palastfassaden zeigen – selbst die architektonische Großform auf zukunftssträchtige Weise bewältigen sollte. Das Vor-und-Zurück der säulengefaßten Joche ist sorgfältig ausbalanciert, vermeidet aber jegliche entschiedene Kulmination. Fast behutsam, allen Konflikten der Motive und der Form durch „Abstand“ aus dem Wege gehend, sind dem bis auf die steile Gesamtproportion „klassischen“, soliden Architekturgerüst (in dem Sangallo-Tradition mit Vignolascher Reduktion zusammenfinden) die vielfach heterogenen Einzelemente einkomponiert. Was nicht ohnehin flächig ist, wird (wie die michelangeskes Details) „dünngliedrig“, die Obe-

lischen – eine Modeform gerade der beginnenden sechziger Jahre¹⁵⁸ – werden heruntergestimmt zu ponderierenden Versatzstücken, das eigentlich Dekorative behält – vom Stuck? – etwas „Angetragenes“.

Die steile, unklassische Proportion des Grabmalentwurfs kehrt, durch die Schichtung der vertikalen Gliederungselemente prononciert, an der zweigeschossigen Oratoriumsfassade (Abb. 9) wieder¹⁵⁹. Auch hier sind aber die Vorlagenhäufungen nicht im Sinne von Pfeilern als gegen die Wand gesetzt zu verstehen, sondern bleiben Teil einer auch horizontal verbundenen flächigen Treppung mit nur bedingt tektonischem Aussagewert. Wie anders wären sonst die den dorischen Pilastern des Untergeschosses vorgelegten Bandstreifen mit den Triglyphenkonsolen am Gebälk zu verstehen, oder die ambivalente Einbindung der ersten Vorlagenschicht des oberen Geschosses in die Arkadenrahmung des Mittelfeldes. Es sind nicht nur übernommene Motive als solche verändert und uminterpretiert (etwa die aus dem Porta-Pia-Vokabular stammenden „Voluten-Zinnen“ und „Guttæ-Kämpfer“ der oberen Ordnung), sondern es wurden über solche Motiverweiterungen oder Umbildungen auch neue Zusammenhänge zwischen der Tradition nach Getrenntem hergestellt! – Bezeichnenderweise hängt auch die Innen-Wirkung des Oratorio – die erste Raumschöpfung, welche wir von della Porta kennen – weitgehend von der charaktervollen Gesamtproportionierung ab, und diese wiederum bekommt Maß und Form von der als einziger Begrenzungsfläche architektonisch gegliederten, sehr differenzierten und zurückhaltenden Chor-Schauwand¹⁶⁰. Sonst ist bei diesem kastenförmigen, flachgedeckten Versammlungsraum, mit seiner kleinen tonnengewölbten rechteckigen Altarnische, die funktionalistische Seite von Vignolas Lehre für della Porta offenbar wichtiger gewesen als das Ausschöpfen der architektonischen Möglichkeiten, wie es Michelangelo mit dem komplexen Raumgebilde der kurz vorher begonnenen Cappella Sforza an S. Maria Maggiore maßstabsetzend

demonstriert hatte¹⁶¹. Wegen des in vieler Hinsicht erheblichen Abstandes zu späteren, anspruchsvolleren Räumen della Portas sollten daraus jedoch keine weiterreichenden Schlüsse gezogen werden.

Trotz der Abhängigkeit von anderen lassen die ersten Bauten oder Projekte Giacomo della Portas also schon ein charakteristisches frühes Stadium seiner architektonischen Individualität erkennen. Er akzeptierte bestimmte Details oder nutzte die von anderen eröffneten Möglichkeiten, doch hielt er sich weder innerhalb der spätsangallesken Grenzen des Guidettischen Vokabulars, noch übernahm er mit den Motiven auch Michelangelos Leidenschaft für das Fügen kontrastierender Elemente zu gespannten, komplexen Einheiten – so sehr dessen Schöpfungen den späteren Architekten des Kapitol und von St. Peter auch danach noch immer wieder beschäftigten und befruchteten; und er fühlte sich nicht an die Grammatik und Rationalität von Vignolas System und Komposition gebunden – so wichtig auch das für ihn als Ausgangs- und Orientierungspunkt bleiben sollte. Der ehemalige Stukkateur-Bildhauer hatte sichtlich noch Mühe mit dem Monumentalen, doch erkennt man schon das Streben nach größeren, übergreifenden kompositionellen Einheiten. Giacomos Weg dahin führte über ein freies, optisch und im Relief ausgewogenes Einstimmen aller für die Raum- und Körperform konstituierender Wandelemente – letztlich auch der Mauermasse. Die an della Portas Frühwerken erkennbaren Voraussetzungen dafür waren das Entschärfen der komplexen michelangelesken Einzelformen sowie ihre „Erlösung“ aus zwanghafter Isolierung, und es war das Aufbrechen der die Einheit von Vorlage und Wand suggerierenden logischen Verklammerungen Vignolas. – Dies in Rom geschafft zu haben, war sein erster wichtiger Beitrag zur Architektur des nachtridentinischen Rom. Ehrgeiz, Geschicklichkeit und Glück, „Beziehungen“ und Sinn für Geschäftliches wären „Jacopino“ auch in dem Opportunisten und *uomini nuovi* günstigen Klima des wuchernden Baubetriebs seiner Zeit nicht so gut angeschlagen, hätte er nicht auch als formulierender Architekt eingelöst, was er manchem Zeitgenossen zuerst nur als rühriger Aufsteiger versprochen haben mag.

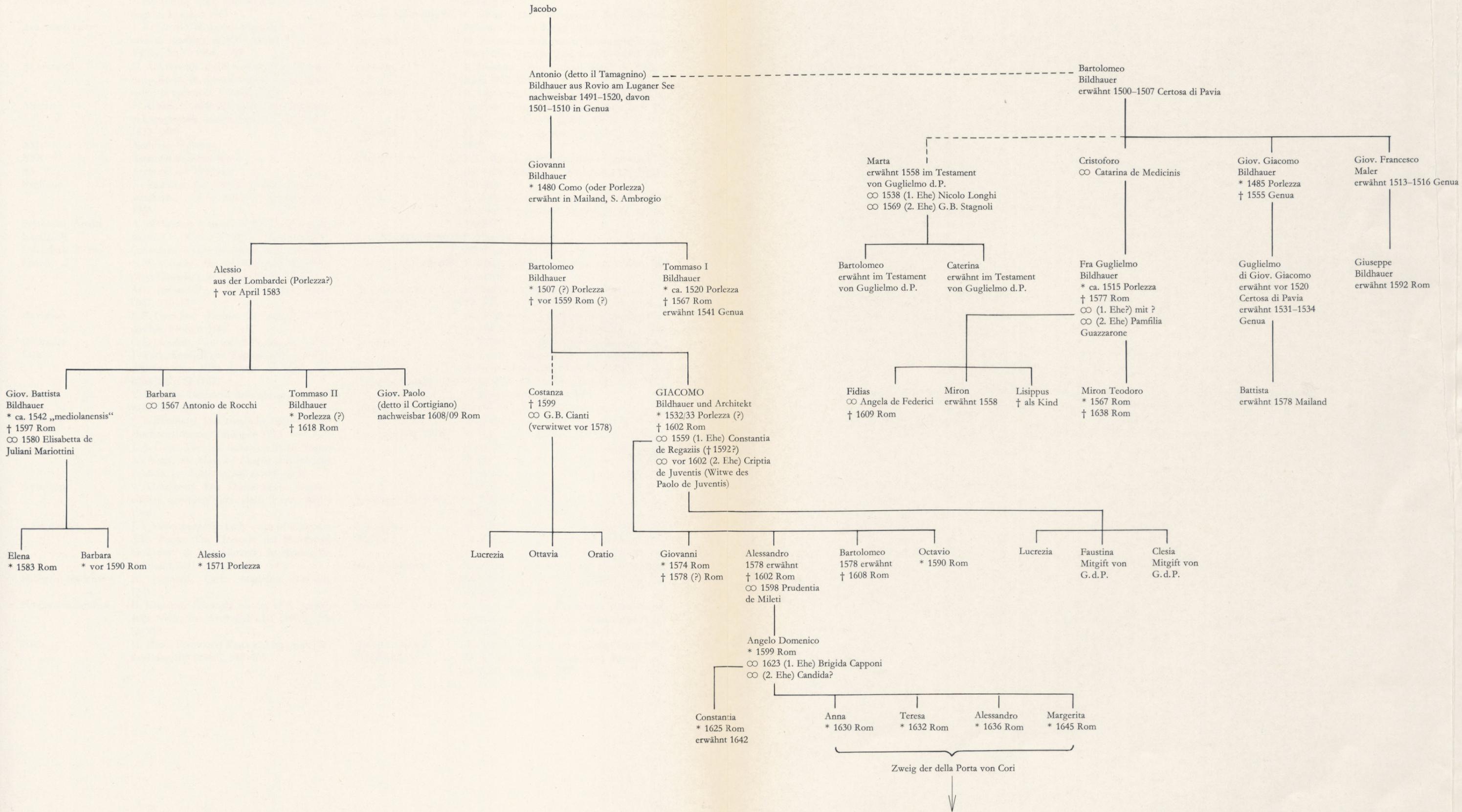
158 Vgl. Schwager, Porta Pia, Anm. 244.

159 Zum Bau der Fassade und dem Materialwechsel zwischen erster und zweiter Ordnung: v. Henneberg, 162–164.

160 Details der inneren Chorwandgliederung lassen vermuten, daß sie in neuerer Zeit restauriert wurde; v. Henneberg schreibt nichts darüber.

161 Vgl. Ackerman, I, 109, 113 u. Taf. 72a–73c; II, 122–124. – Entwurf: ca. 1560.

Stammbaum der Familie Giacomo della Porta



MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- AC Archivio Capitolino
- Ackerman J. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, London 1961
- Ackerman/Lotz J. Ackerman/W. Lotz, *Vignoliana*, in: *Essays in memory of Karl Lehmann*, Locust Valley, N.Y. 1964, 1–24
- Aldovrandi U. Aldovrandi, *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case particolari si veggono*, Venedig 1556
- Alizeri F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genua 1873–1880
- AM Archivio Massimo
- ASR Archivio di Stato Roma
- AV Archivio del Vicariato
- Baglione G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti ...*, Rom 1642, ed. Mariani, Rom 1935
- Bertolotti, Artisti Lombardi A. Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII ...*, Mailand 1881
- Calendario d'Oro IV (1895) und VII (1898)
- Canedy N.W. Canedy, *The decoration of the Stanza della Cleopatra*, in: *Essays in the History of Art*, presented to R. Wittkower, Bristol 1967, 110–118
- Davidson B.F. Davidson, *Perino del Vaga e la sua cerchia*, Florenz 1966
- D'Onofrio C. D'Onofrio, *Fontane di Roma*, Rom 1957
- Falk T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in: *RömJbKg* 13 (1971)
- Forcella V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese di Roma*, Rom 1869–84
- Frommel C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973
- Gere J.A. Gere, *Two late fresco cycles by Perino del Vaga, the Massimi Chapel and the Sala Paolina*, in: *BurlMag* 102 (1960), 9–19
- Gramberg W. Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin 1964
- v.Henneberg J. v.Henneberg, *An early work by Giacomo della Porta: The Oratorio del Santissimo Crocefisso di San Marcello in Rome*, in: *ArtBull* LII (1970), 157–171
- Hibbard, Maderno H. Hibbard, *Carlo Maderno*, London 1971
- Hibbard, S. Andrea H. Hibbard, *The early history of S. Andrea della Valle*, in: *ArtBull* XLIII (1961), 289 bis 318
- Hirst M. Hirst, *Perino del Vaga and his circle*, in: *BurlMag* 108 (1966), 398–405
- Hülsen, Antikengärten C. Hülsen, *Römische Antikengärten*, Heidelberg 1917
- Hülsen, Skizzenbuch C. Hülsen, *Das Skizzenbuch des Giovanni Antonio Dosio*, Berlin 1933
- Jacovacci D. Jacovacci, *Repertorio de famiglie V und VIII*, Cod. Vat. Ottobon. Lat. 2549 und 2552
- Lanciani R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, Rom 1902–1912
- Luporini E. Luporini, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, in: *Critica d'Arte* N.S. IV (1957), 442–467; V (1958), 43–72
- Merzario G. Merzario, *Maestri Comacini*, Mailand 1893
- Moore F.L. Moore, *A contribution to the study of the Villa Giulia*, in: *RömJbKg* 12 (1969), 171–194
- Pastor L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance*, Freiburg i.Br. (1925–1933⁵⁻⁷)
- Pecchiai, Acquedotti P. Pecchiai, *Acquedotti e fontane di Roma nel Cinquecento*, Rom 1944
- Pecchiai, Campidoglio P. Pecchiai, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Rom 1950
- Pecchiai, Gesù P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Rom 1952
- Pouncey/Gere Ph. Pouncey/J.A. Gere, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1962
- Rotondi P. Rotondi, *Tommaso della Porta nella scultura della Controriforma*, in: *Boll.d.R.Ist.d.Arch. e Storia dell'Arte* VI (1933), 33–37
- Schiavo, Michelangelo A. Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Rom 1953
- Schiavo, Notizie A. Schiavo, *Notizie biografiche su Giacomo della Porta*, in: *Palladio* N.S. VII (1952), 41
- Schwager, Del Duca K. Schwager, *Unbekannte Zeichnungen Jacopo Del Duca's*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Intern. Kongr. f. Kunstgesch. in Bonn 1964, II (1967), 56–64
- Schwager, Porta Pia K. Schwager, *Die Porta Pia in Rom*, in: *MüJbBK* XXIV (1973), 33–96
- Schwager, Tiberia K. Schwager, *Rez. J. Wasserman, Ottaviano V. Tiberia, Alcune note su Giacomo della Porta*, in: *Palladio* XXI (1971) 181–183
- Rez. Wasserman Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di S. Luca, Rom 1966, in: *ZKg* 31 (1968), 258–268
- Wachler L. Wachler, *Giovannantonio Dosio, ein Architekt des späten Cinquecento*, in: *RömJbKg* 4 (1940), 143–251.
- Walcher Casotti M. Walcher Casotti, *Il Vignola*, Triest 1960
- Wölfflin/Rose H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, ed. H. Rose, München 1926