



*Cappella Firrao  
&  
Cappella Cacace*

**Taeke Harkema**

S0672033

T.J.Harkema@umail.leidenuniv.nl

**Barokkapellen in Rome & Napels**

Minou Schraven

01 februari 2008

## Voorwoord

---

De *Cappella Firrao* en de *Cappella Cacace* in respectievelijk de *San Paolo Maggiore* en de *San Lorenzo Maggiore* vormen samen een interessante casus voor de expressie van een grafkapel in het Napels van halverwege de zeventiende eeuw. In beide kapellen vindt een boeiend samenspel plaats tussen kunstenaars en opdrachtgevers, materialen en vormen. Hoewel de beide kapellen bijna gelijktijdig gemaakt zijn, zijn er ook grote verschillen tussen aan te wijzen.

Het kader van de discussie over deze twee kapellen wordt gevormd door het zeventiende-eeuwse Napels – een roerige stad met een kunstuiting die nagenoeg geïsoleerd is gebleven van de grote kunstcentra in Italië. Napels is bovenal een wereldse stad, waarin de tegenstellingen tussen de burgerij, de adel en het volk scherp belicht zijn.

Het thema van de discussie is innovatie. Vernieuwing is een noodzakelijke eigenschap van kunst. Juist in kleine projecten, zoals in grafkapellen, is er ruimte voor vernieuwing, doordat het aantal actoren wat erbij betrokken is relatief klein is. In Napels is een compleet eigen vormen- en decoratietaal ontwikkeld door kunstenaars die voor een groot gedeelte van buiten de stad afkomstig zijn. In dit verslag over de *Cappella Cacace* en de *Cappella Firrao* zal ik kijken naar de gevolgen waartoe deze unieke samenstelling leidde.

In het inleidende hoofdstuk bespreek ik naar aspecten die verband houden met het karakter van innovatie wanneer zij wordt toegepast in de grafkapel. In het tweede hoofdstuk kijk ik naar de manier waarop de twee kapellen ingepast kunnen worden in het kader van de Napolitaanse barok, door de kapellen te belichten vanuit drie thema's: de kunstenaars die er een rol in hebben gespeeld, de vormentaal die zij hanteren en de materialisatie die zij realiseren. In het derde hoofdstuk tenslotte leg ik verbanden tussen de aspecten die daarvoor aan het licht gekomen zijn. Daarbij kijk ik naar de manier waarop het ensemble leidt tot een unificatie van het thema van de grafkapel.

# Inhoudsopgave

---

<b>Voorwoord .....</b>	<b>2</b>
<b>Inhoudsopgave .....</b>	<b>3</b>
<b>1 – Thema: innovatie in de grafkapel .....</b>	<b>4</b>
1.1 – De complexiteit van innovatie .....	4
1.2 – De grafkapel: werelds en religieus monument.....	5
1.3 – Innovatie in relatie tot de barok .....	6
1.4 – De beperking van de bronnen .....	7
<b>2 – Het kader: kunstenaars in beweging .....</b>	<b>9</b>
2.1 – Napels aan het begin van de zestiende eeuw .....	9
2.2 – De actoren in de Cappella Firrao .....	12
2.3 – Cappella Firrao: eenduidig verhaal in een complexe vorm .....	16
2.4 – Materiaalgebruik in de Cappella Firrao .....	17
2.5 – Tussen Giovan Camillo Cacace en Cosimo Fanzago.....	18
2.6 – Kapel in het teken van de rozenkrans .....	21
2.7 – Een vervaging van grenzen .....	23
<b>3 – Culminatie van barokke vormen .....</b>	<b>24</b>
3.1 – Een vergelijking tussen twee kapellen: Firrao als voorbeeld voor Cacace .....	24
3.2 – Actoren .....	25
3.3 – Vormen .....	26
3.4 – Materialen .....	27
<b>4 – Conclusie.....</b>	<b>29</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>30</b>
<b>Verantwoording van de illustraties.....</b>	<b>31</b>

# 1 – Thema: innovatie in de grafkapel

---

In dit eerste hoofdstuk zal ik ingaan op het thema van deze verhandeling: innovatie. Er speelt een merkwaardige paradox bij het onderzoeken van innovatie in grafkapellen. Enerzijds zijn grafkapellen het zenit van *memoria* en als zodanig onderworpen aan de continuïteit van de herinnering. Anderzijds is er de drang naar vernieuwing, die inherent is aan kunstuiting. Er is sprake van een continue zoektocht om de herinneringen die de kapel met zich mee moet dragen op een zodanige manier uit te dragen, dat zij én beantwoordt aan de tijdsgeest – of die zelfs ontstijgt – én verbinding legt met de herinnering. Het is belangrijk dit thema vast te leggen alvorens te beginnen met een bespreking van de twee kapellen.

## 1.1 – De complexiteit van innovatie

---

Innovatie of vernieuwing is de drijfveer achter elke ontwikkeling. Zonder deze drijfveer is er geen vooruitgang mogelijk en zal het leven zelf stagneren. Dit geldt voor kunst ook – de constante zoektocht naar de juiste middelen om datgene wat uitgedrukt moet worden, uit te drukken, zal nooit eindigen. Het is tegelijk haar charme en haar enige middel tot overleven. Een kunst die zichzelf herhaalt, die niet meer in staat is om tot zelfreflectie te komen of die denkt het summum te hebben bereikt, zal overtroefd worden door weer een nieuwe ontwikkeling, waarin nieuwe vormen, betekenissen of uitdrukkingen zullen ontkiemen. Artistieke innovatie is complex, omdat zij geboren kan worden uit typologische, historiografische of stilistische veranderingen, maar vooral omdat zij niet intuïtief is; als het moment daar is, zal zij door slechts weinigen direct als zodanig herkend worden.

Waarom ligt het, dat innovatie in kunst slechts achteraf en dus reflexief kan worden aangetoond? Dit ligt aan de constante drang, die alleen in kunst aanwezig is, om zichzelf *niet* te herhalen. Grote kunstenaars worden herhaald – maar altijd door mindere. Grote kunstenaars komen tot iets nieuws, vanuit intuïtie of talent, maar men kan pas achteraf constateren dat hun werken echt vernieuwend waren. Die constatering is op zichzelf vaak al problematisch. Vernieuwingen in de kunst, en meer specifiek juist die vernieuwingen die we innoverend noemen, hebben als fundamentele eigenschap dat zij iets nieuws toevoegen. Maar in de praktijk is het moeilijk die scheidslijn strikt door te trekken, omdat artistieke innovatie sterk onderhevig is aan interpretatie. Hieruit volgt een tweede probleem, namelijk dat de impact van artistieke innovatie niet algemeen geldend is. Daardoor kunnen ontwikkelingen die later als innovatief worden bestempeld langs elkaar heen lopen, en dat maakt de impact van de vernieuwing zwakker. Ten derde is het, mede door de interpretatieve factor, ingewikkeld om tot een consensus te komen over artistieke innovatie. Nu, in kunsthistorisch opzicht, maar ook ten tijde van de ontwikkeling zelf, als de waardering van de vernieuwing zelf nog ter discussie staat.

Artistieke innovatie is een complex onderwerp, omdat het enerzijds een radicale breuk met het verleden suggereert<sup>1</sup>, maar anderzijds verwickeld is in inbreng van zoveel verschillende actoren, dat het lastig is om deze te ontrafelen tot het niveau van het individu, of het individuele object. In die zin is het met betrekking tot deze twee kapellen tegenstrijdig om te zeggen dat er sprake is van radicale vernieuwing; de vernieuwende elementen zullen eerder gezocht moeten worden in een culminatie van al bestaande elementen, met hier en daar een toevoeging.

De ontwikkeling van de grafkapel biedt een bijzondere kijk op dit probleem, omdat de kapel zo direct bij haar opdrachtgevers staat. Vooral in Napels – en juist in de twee kapellen die het onderwerp van deze verhandeling zijn – zijn de opdrachtgevers van cruciaal belang. Zij maken immers de fundamentele keuze voor de kunstenaars die ingezet worden. Bovendien bepalen zij mede de configuratie van de kapellen; zij beslissen eenvoudigweg hoeveel geld er beschikbaar is voor het project en daarmee in hoeverre een kapel verrijkt kan worden.

Deze argumenten zijn doorgaans vreemd: natuurlijk beschikt de opdrachtgever over de macht om een kunstenaar projecten toe te wijzen die van groter of kleiner belang zijn, en natuurlijk is het succes van de vernieuwingen die de kunstenaar daarmee haalt hiermee evenredig, maar in de casus van deze twee kapellen ligt dit net anders. De invloed van de kunstenaar is beperkt, doordat zijn rol in het ensemble gedeeld is. In de *Cappella Firrao* werken niet minder dan zes kunstenaars, in de *Cappella Cacace* een gelijk aantal<sup>2</sup>. Het valt bewonderenswaardig te noemen dat zulk een samenspel tot een zo grote unificatie van kunsten – architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst – heeft kunnen leiden. Om terug te komen op het argument van de rol van de opdrachtgever: deze moet ook zeker niet onderschat worden, kijkende naar de controverses die met name tussen Giovan Camillo Cacace en Cosimo Fanzago opspeelden. Waar kunstenaar en opdrachtgever zich in het algemeen in een en hetzelfde kamp bevinden, staan ze hier soms lijnrecht tegenover elkaar.

## 1.2 – De grafkapel: werelds en religieus monument

De functie van de grafkapel is tweeledig. Enerzijds speelt zij een belangrijke rol in het profane leven, als monument voor haar opdrachtgevers; anderzijds heeft zij een religieuze functie: het vaststellen van de geloofsgetrouwheid van diezelfde opdrachtgevers en hun naasten. Beide aspecten delen een belangrijke overeenkomst: de grafkapel is een monument. Zij wordt doelbewust ingezet als instrument om een herinnering in stand te houden. Daar houdt de rol van

---

<sup>1</sup> De term zelf is natuurlijk al problematisch. Innovatie als “radicale breuk” zal alleen per deelonderwerp kunnen worden uitgewerkt. Bij het streven naar een radicaal nieuwe aanpak kan men immers nooit volledig heen om het bestaande. De twee kapellen die hier ter discussie staan vormen daarop geen uitzondering: ze hebben te maken met een bestaande context en verschillende actoren die misschien een voor een niet direct gericht zijn op iets radicaal nieuws.

<sup>2</sup> Men kan zich natuurlijk afvragen in hoeverre een kunstenaar een ontwerp moet uitvoeren, in hoeverre individuen deel uitmaken van een werkplaats en in hoeverre dat te achterhalen valt.

de grafkapel echter niet op. Als monument markeert de grafkapel een plaats in de tijd. Dit moment, ingegeven door het overlijden van de opdrachtgever of zijn familie, staat precies op de scheidslijn van haar twee functies.

Waar in moderne tijden het graf vooral een eindpunt markeert, is het de vraag of dat in de Napolitaanse barok ook het geval is. In de lange traditie van gedenkmonumenten, van eenvoudige grafstenen tot pompeuze baldakijnen, wordt de dood niet beschouwd als eindpunt, maar als moment van transitie van het aards naar een hemels leven. Een grafmonument markeert vanuit die visie juist een overgang. Het is geen herinnering aan een voorbij aards leven om alleen dat leven zelf te herdenken, maar een plek om stil te staan bij de overgang naar het hiernamaals<sup>3</sup>.

Hierdoor hoeft de tweeledigheid van de functie, zoals ik die hiervoor benoemde, helemaal geen hindernis te zijn. De grafkapel kan worden gebruikt als locatie waar de deugdzaamheid van de overledene wordt getoond, om zo de beschouwer tot voorbeeld te zijn. Dit voorbeeld moet de beschouwer er niet alleen van overtuigen dat de overledene echt zo vroom, gul of goedhartig was, maar vooral de beschouwer zelf aanzetten tot zulk gedrag.

In de Napolitaanse barok wordt de toenemende verfraaiing van de kapel niet alleen gebruikt ter illustratie van de deugden van de overledene; de voorbeeldige uitbeeldingen dragen tegelijkertijd ook bij aan de uitstraling van zijn afstammelingen. Dat dit niet een onbedoeld neveneffect was, illustreert bijvoorbeeld de Carafakapel in de *SS. Severino e Sossio*<sup>4</sup> in Napels, waar centraal in de hoge aedicula het wapen van de familie prijkt. Dit gebruik is niet beperkt tot Napels, maar geeft wel blijk van de praktische zin die de families van de opdrachtgevers uitdragen. Hoewel het onderhouden van een grafkapel natuurlijk een eervol en gedenkwaardig initiatief is, kan het natuurlijk geen kwaad om dit extra te benadrukken.

### 1.3 – Innovatie in relatie tot de barok

De dunne scheidslijn tussen de wereldse en religieuze functie van de grafkapel, die zich weerspiegelt in de paradox tussen de vooruitstrevendheid van de artistieke expressie en de conservatieve reflectie van de herinnering, markeert het startpunt van een interessante en complexe discussie, waarin de belangrijkste vraag is:

*In hoeverre en op welke manier staan de innovatieve aspecten binnen de Cappella Firrao en de Cappella Cacace in relatie tot elkaar en de Napolitaanse barok?*

<sup>3</sup> Zie Borrelli, Gian Giotto, "Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento", in: Abbate, Francesco (red.), *La scultura del Seicento a Napoli*, Scriptorium, Torino, 1997, p. 148

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 150

Het richtpunt van deze onderzoeksvraag is de ontwikkeling van de Napolitaanse barok. Met deze term wil ik het algemene veld aanduiden, waarbinnen de kapellen gebouwd zijn. Dit veld beperkt zich dus niet tot de kunsthistorische achtergrond, maar richt zich ook, mede gelet op de rol van de opdrachtgevers, op de politieke achtergrond. De rol van de twee kapellen hierbinnen kan op twee manieren worden benaderd: actief of passief. Een actieve rol suggereert dat de kapellen invloed hebben uitgeoefend op de verdere vorming van de barok, maar dat is in deze verhandeling geen aandachtspunt. De passieve rol is beschouwend, en wel zo, dat er wordt gekeken naar de mate waarin er sprake is van een wisselwerking tussen de twee kapellen en het artistieke kader waarin zij gebouwd zijn enerzijds en de manier waarop deze wisselwerking tot stand komt anderzijds. Daarbij liggen de speerpunten uiteraard op die aspecten die vernieuwend zijn, waardoor die relatie vanuit reflexief oogpunt minimaal is.

Voor een analyse van vernieuwende aspecten is eerst een kader van bestaande aspecten noodzakelijk. Dit kader wil ik gaan vormen aan de hand van drie thema's: mensen, vormen en materialen. In deze situatie is het ingewikkeld om materiaal- en vormgebruik los te zien van de mensen daarachter, maar datzelfde kan omgekeerd gezegd worden: het is even ondoenlijk de persoonlijke ontwikkeling van kunstenaars in deze te volgen aan de hand van hun materiaal- en vormentaal, al was het maar om de beperkte beschikbaarheid van accurate bronnen, of vanwege de uitwisselbaarheid waarmee zij aan projecten werken. In het volgende hoofdstuk zullen deze drie thema's per kapel besproken worden. Dit zal gebeuren aan de hand van een aantal deelvragen:

- Welke actoren spelen een rol bij de totstandkoming van de kapellen?
- Welke ontwikkelingen kunnen in de Napolitaanse barok worden geconstateerd?
- Welke thema's, types en ruimtes spelen een rol binnen de twee kapellen?

Dit kader – mensen, vormen, materialen – biedt uiteindelijk in het derde hoofdstuk houvast voor de relaties tussen de thema's. Dat hoofdstuk gaat daarmee over de interactie tussen de actoren; interactie die vanuit de Napolitaanse context noodzakelijk is voor innovatie. Aan de hand van het kader kan een oplossing van de onderzoeksvraag worden geformuleerd. Het gaat hier om de volgende deelaspecten van de onderzoeksvraag:

- Welke innovatieve aspecten spelen een rol in de kapellen?
- In welk opzicht zijn zij vernieuwend?
- Hoe verhouden zij zich tot elkaar en de Napolitaanse barok?

#### 1.4 – De beperking van de bronnen

Er zijn relatief weinig primaire bronnen waar het historisch onderzoek naar de twee kapellen zich op kan baseren. Aangaande de *Cappella Firrao* duiken er nog steeds nieuwe

documenten op, die de loop van de geschiedenis, althans wat betreft deze kapel, aanmerkelijk kan aantasten. Giuseppe De Vito publiceert bijvoorbeeld in 1999<sup>5</sup> een tekst, waaruit blijkt dat het beeld aan de rechterzijde van de kapel niet door Giulio Mencaglia, maar door Cosimo Fanzago is gemaakt – een vondst die in eerdere bronnen uiteraard niet is meegenomen. Zo suggereert Roberto Middione<sup>6</sup> zeven jaar eerder nog dat zowel het altaarbeeld als het rechterbeeld van Antonino Firrao door Giulio Mencaglia is gemaakt, maar hij geeft toe dat “een buitengewoon complicerend element wordt gegeven door Sarnelli en De Dominicis, volgens wie de auteur Andrea Falcone, neef van Aniello, zou zijn geweest”<sup>7</sup>.

Wat betreft de *Cappella Cacace* zijn er overeenkomstige conflicten, hoewel het bronnenmateriaal iets rijker gezaaid is. De basis voor het onderzoek naar de Cacacekapel is het testament van haar opdrachtgever, Giovan Camillo Cacace. Over dit testament is voor het eerst gepubliceerd door Riccardo Filangieri in 1884 en ruim een eeuw later door Vincenzo Pacelli<sup>8</sup>, toen het testament hem onder ogen kwam. Later voegt Roberto Pane hier een nieuwe set primaire bronnen aan toe, als hij betalingsopdrachten van de opdrachtgever aan een reeks kunstenaars vindt<sup>9</sup>.

Wat alle bronnen kenmerkt, is dat zij zich nog in de eerste fase van informatieverzameling bevinden. Verbanden tussen deze kapellen en andere werken van de kunstenaars worden niet gelegd, of het moet zijn binnen de sfeer van de opdrachtgevers – zo wordt in de controverse tussen Giovan Camillo Cacace en Cosimo Fanzago ook diens relatie met de Kartuizer Orde aangehaald. Kunstzinnige verbanden worden echter niet gelegd.

<sup>5</sup> De Vito, Giuseppe, “Cronaca di un travagliato rapporto fra Cosimo Fanzago e Cesare Firrao principe di Sant’Agata”, in: *Ricerche sul '600 napoletano*, 1999

<sup>6</sup> Middione, Roberto, “Restauro nella cappella Firrao in S. Paolo Maggiore”, in: Cantone, Gaetana (red.), *Centri e periferie del Barocco. Il Barocco napoletano*, Rome, 1992

<sup>7</sup> Idibem, p. 618, noot 2

<sup>8</sup> Zie Pacelli, Vincenzo, “La cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica”, in: *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1986, nr. 5, p. 171. Filangieri heeft eind negentiende eeuw onderzoek gedaan naar notariële stukken in Napels, en heeft daarbij een *primo codicillo* van het testament van Giovan Camillo Cacace gevonden, opgetekend door ene notaris Brancale. Pacelli heeft dit testament uiteindelijk gevonden in het *Archivio del Pio Monte della Misericordia*. Dit document geeft nieuw inzicht in de relatie tussen Cacace en Fanzago, reden voor Pacelli om hierover te publiceren in de door mij aangehaalde tekst. Het testament geeft inzicht over welke kunstenaars meegewerkt hebben en wat zij gemaakt hebben, maar toont bovendien ook welke strubbelingen er bestonden tussen Fanzago en Cacace, en welke problemen zij ondervonden doordat bepaalde kunstenaars hun verplichtingen niet voldeden. Het aan het testament toegevoegde codicil bevat aanvullende informatie. De documenten zijn opgesteld op 14 juni 1649. Volgens dezelfde documenten stamt het eerste contract tussen Cacace en Fanzago van september 1646. Zie Pacelli, *op. cit.*, p. 172.

<sup>9</sup> Pane, Roberto, “Marmi mischi e aggiunte a Cosimo Fanzago: la cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore”, in: Pane, Roberto (red.), *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984. Deze betalingsopdrachten zijn gedateerd op 1652 en 1653, en vormen de afsluiting van de werkzaamheden aan de kapel. Hiermee is de toewijzing van werken aan de verschillende kunstenaars vrij definitief vastgesteld.



## 2 – Het kader: kunstenaars in beweging

---

Zoals in paragraaf 1.3 al aangestipt, zal ik in dit hoofdstuk de achtergrondinformatie belichten, die noodzakelijk is voor een zienswijze op de innovatieve aspecten van de twee kapellen. Hieronder zullen eerst een aantal algemene thema's van de Napolitaanse barok besproken worden: haar geleidelijke introductie vanaf het einde van de zestiende eeuw, haar kenmerkende materiaaltoepassing en thematische ontwikkelingen zoals door Naccherino. Daarna zal worden ingegaan op de drie thema's waarmee ik de twee kapellen wil voorzien van een kader: de actoren, hun vormen en hun materialen. Eerst voor de *Cappella Firrao*, daarna voor de *Cappella Cacace*. Die volgorde is niet alleen chronologisch correct, maar biedt ook een logischer opbouw wat betreft ontwikkeling, hoewel dat pas in een later stadium aan de orde zal komen.

### 2.1 – Napels aan het begin van de zestiende eeuw

---

De Napolitaanse kunstontwikkeling in de barok heeft een erg sterke hang naar authenticiteit en is in haar verschijningsvorm erg herkenbaar. De ontwikkelingen in Napels staan op zichzelf, of hebben, tenminste, geen grote navolging gekregen in bijvoorbeeld Rome. De herkenbaarheid van de Napolitaanse kunst hangt samen met het kenmerkende materiaalgebruik, met name door uitbundige manifestaties van ingelegd marmer en soortgelijke kostbare materialen. Bovendien komen in de barokke kunst prominent natuurlijke en antropomorfe vormen voor, zonder dat zij deel uitmaken van een duidelijke fysiologische representatie. Deze formele kenmerken worden aangevuld met meer algemene kenmerken van de barok, zoals de hang naar een overkoepelende eenheid, samenspel tussen de verschillende kunsten en overlapping of vervaging van grenzen.

De thema's worden in de beeldhouwkunst en architectuur gedragen en ontwikkeld door een beperkte groep kunstenaars. Het merendeel van deze groep komt van origine niet uit Napels. Hun inbreng - het grootste deel van hen is Toscaans<sup>10</sup> - verklaart een aantal kenmerkende aspecten van de Napolitaanse kunst, zoals de natuurlijke vormen en de interesse in de bewerking van marmer.

---

<sup>10</sup> Een groot aantal beeldhouwers trok vanuit Toscane naar Napels. Onder hen zijn Michelangelo Naccherino, Jacopo Lazzari (uit Florence), Andrea Bolgi, Giulio Mancaglia en Giuliano Finelli (uit Carrara). De reden voor hun vertrek uit Toscane kan liggen in hoeveelheid concurrentie die daar aanwezig was, terwijl in de Napolitaanse samenleving veel werk en weinig talent aanwezig was. Zie verder Di Maggio, "Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento: Jacopo e Dionisio Lazzari", in: *Storia dell'arte*, 1985, nr. 54 en de betreffende lemma's in Cassani, Silvia (red), *Civiltà del Seicento a Napoli II*, Electa, Napels, 1984

Het materiaalgebruik in de Napolitaanse barok is bijzonder, omdat het gekenmerkt wordt door wat wordt genoemd “*marmi mischi*” of “*commessi marmorei*”. Het gaat om ingelegd marmer: plakken marmer die worden ingelegd om ornamentele effecten te bereiken. Het gebruik hiervan is op zich niet nieuw: al in de klassieke oudheid werden vloeren ingelegd volgens geometrische patronen, en dit gebruik bleef traditioneel aanwezig. Vooral in Florence blijkt het in de zestiende eeuw een grote vlucht te nemen<sup>11</sup>, en de kunstenaars die vanuit Florence naar Napels komen nemen dit gebruik mee. Het gebruik van ingelegd marmer heeft een aantal praktische aspecten, zoals het wegwerken van snijlijnen wanneer een groot vlak moet worden geplaatst. Voor een goed resultaat moet bovendien van te voren een ontwerp gemaakt worden, zodat de compositie, kleuren en afmetingen van de onderdelen gecontroleerd kan worden. Daarnaast betekent werken met ingelegd marmer dat de ruimtelijke diversiteit afneemt: marmer kan alleen op platte vlakken ingelegd worden. De plasticiteit van de ruimte neemt daardoor af, tenzij er voorzieningen worden getroffen die de plasticiteit herstellen. Aan de andere kant moet gezegd worden dat de meerkleurigheid van de toegepaste materialen en de rijkdom die zij uitstralen, in lijn zijn met de contrareformatorische ideeën dat een kerk of kapel de virtuositeit en grootsheid van het geloof moet representeren.

De overgang naar de barok, die in Napels rond de eeuwwisseling plaatsvindt, wordt aan het einde van de zestiende eeuw ingezet door architecten als Giovanni Antonio Dosio, Domenico Fontana en Fabrizio Grimaldi<sup>12</sup>. Kenmerkend voor de architectuur is de grote openheid, de rigide behandeling van massa en leegte en de behandeling van de ordes in alternerende patronen. In bijvoorbeeld de *San Paolo Maggiore* (Afbeelding 1), waarvoor het ontwerp al in 1588 werd gemaakt, hoewel de inwijding tot 1607 op zich liet wachten, is de brede centrale ruimte van het schip gearticuleerd door een alternerend systeem van pilaster en bogen, waarachter de ruimtelijkheid van de zijkapellen beperkt wordt. In 1598, nadat Grimaldi in Rome aan de *San Andrea della Valle* had gewerkt, ontwikkelde hij in de *Santa Maria degli Angeli* (Afbeelding 2) een ruimte die wordt vastgehouden door zulke rigide kubische en cilindrische vormen, dat de geslotenheid die de zijbeuken van de San Paolo kenmerkt, overbodig wordt. Hij opent deze dan ook op tot een groots spel van massa en leegte, waarin de contouren van de vorm goed leesbaar blijven.

---

<sup>11</sup> De *Opificio delle Pietre Dure* wordt halverwege de zestiende eeuw opgericht. Zie Di Maggio, *op. cit.*, p. 133 en Pane, *op. cit.*, p. 101

<sup>12</sup> Zie Blunt, Anthony, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, A. Zwemmer Ltd, London, 1975, p. 33 e.v. Geen van de namen hier genoemd komt overigens uit Napels.



Afbeelding 1 – Fabrizio Grimaldi: zijbeuk San Paolo Maggiore



Afbeelding 2 – Fabrizio Grimaldi: zijbeuk Santa Maria degli Angeli

De invloeden van deze architecten van buiten Napels beperken zich echter tot lokale incidenten. Er ontstaat geen groep Napolitaanse architecten die eenzelfde soort kracht overneemt. Dit is tekenend voor de ontwikkeling van de Napolitaanse architectuur in de vroege zeventiende eeuw: er bestaat een grote potentie voor een krachtige, gedragen vormentaal, maar deze wordt nauwelijks uitgebuit.

Dit is anders dan de gelijktijdige ontwikkelingen op het gebied van de beeldhouwkunst. Ook hier zijn de twee initiators afkomstig uit Florence: Pietro Bernini en Michelangelo Naccherino. Hun manier van werken aan het einde van de zestiende eeuw wordt gekenmerkt door een serene maniërisme met een gereserveerde gevoeligheid voor het pittoreske afkomstig uit Toscane<sup>13</sup>. Het beeld waarmee Naccherino in 1607 de Napolitaanse beeldhouwkunst radicaal wakker schudt, is de bronzen knielende figuur van Fabrizio Pignatelli. De uitvoering van een knielend beeld is niet nieuw; het type was in de vijftiende eeuw ook al bekend. De vernieuwing die Naccherino introduceert is subtiel: hij maakt het beeld plastischer en minder statisch. Bovendien treedt het beeld buiten de begrenzing die het is opgelegd door de aedicula waarin het staat. Het maakt contact, maar blijft door de voorzichtige behandeling van de diagonale lijnen perfect in balans.

<sup>13</sup> Deze zelvende woorden zijn afgeleid van Borrelli, *op. cit.*, p. 147.

De Pignatelli poneert een probleem voor de contrareformatische beschouwer, omdat het een “emblematische weergave [is] van een edelman van klassieke afkomst, die de



Afbeelding 3 – Michelangelo Naccherino:  
Fabrizio Pignatelli

contrareformatie zo dapper heeft willen bestrijden, en tegelijkertijd heeft vereerd”<sup>14</sup>. Een oplossing voor dit probleem wordt volgens Borrelli gegeven door het vrijwel gelijktijdige monument voor Vincenzo Carafa, gemaakt door Geronimo d’Auria, gegeven. Dit monument beslaat bijna de gehele linkerzijde van het transept van de Santi Severino e Sossio. De beeltenis van Carafa is ook geknielend, maar dan in een situatie omringd door wapenfeiten, die de militaire herinneringen aan Carafa uitbeelden. De tweespraak tussen de aardse herinneringen en de contemplatie van de knielende figuur toont aan dat de verering van de overledene niet los kan worden gezien van de redding van zijn geest.

Bovenstaande is een wel heel korte introductie in de Napolitaanse architectuur en beeldhouwkunst aan de vooravond van radicale veranderingen die met barokke vormen en expressies worden aangekondigd.

## 2.2 – De actoren in de Cappella Firrao

Cesare Firrao is prins van *Sant’agata di Esaro* in *Cosenza*. Hij heeft deze titel geërfd van zijn vader, Antonino Firrao. Deze had aan het hof van de onderkoning de rol van betaalmeester van de provincie, een positie die voor de nodige financiële middelen zorgde. De bouw van de kapel in opdracht van Cesare Firrao gaat heel vlot: 17 juli 1641 is er een betaling aan Bernardino Landini als borgsom voor enkele beelden, 26 oktober 1641 is er een betaling voor het verguldsel en het stucwerk aan Nicola Falcone en 8 augustus 1642 volgt de laatste betaling voor de vloer<sup>15</sup>.

De *Cappella Firrao* is een van de eerste werken die volledig aan Dionisio Lazzari (1617 - 1689) wordt toegeschreven<sup>16</sup>. Hoewel hij geboren is in Napels, wordt hij sterk beïnvloed door de Florentijnse afkomst van zowel zijn vader, Jacopo Lazzari, als zijn moeder. Hij heeft eveneens sterke banden met andere kunstenaars die afkomstig zijn uit Florence, zoals Michelangelo Naccherino, door wiens vrouw Dionisio gedoopt wordt. Het is moeilijk om werken definitief aan Dionisio toe te kennen, omdat hij niet los van zijn vader heeft gewerkt, gedurende

<sup>14</sup> Borrelli, *op. cit.*, p. 151

<sup>15</sup> Zie Middione, *op. cit.*, p. 613

<sup>16</sup> Zie Di Maggio, *op. cit.*, p. 137

diens leven. Zijn vaders overlijden in 1640 markeert een scheidslijn, maar ook dan blijft het moeilijk om te achterhalen of ontwerpen al niet eerder door Jacopo zijn gemaakt<sup>17</sup>.



Afbeelding 4 – Jacopo Lazzari: Cappella Ruffo

Het werk van Jacopo wordt gekenmerkt door laatmaniëristische eigenschappen, die kunnen worden onderscheiden in een vergelijking van de *Cappella Ruffo* met de *Cappella di S. Filippo* in de *chiesa dei Gerolamini*. De eerstgenoemde, ook wel *Cappella della Natività* genoemd, bevindt zich in het linker transept van de kerk. Jacopo Lazzari heeft het eindzestiende-eeuwse ontwerp van Dosio verfraaid tot het eerste voorbeeld van een volledig met marmer bedekte kapel<sup>18</sup>.

Hoewel Lazzari zo een eerste aanzet geeft tot de rijkdom waarin de *Cappella Firrao* gehuld is, blijft de vormtaal strak en maniëristisch. De indeling is geometrisch, de kroonlijst scheidt het bovendeeel nauwkeurig van de onderzijde en de zuilenordes worden naar verhouding en in één systeem ingepast. De vier beelden van Pietro Bernini tenslotte beperken zich tot de nissen waaraan zij zijn toevertrouwd. In de *Cappella di S. Filippo* (1639) is de behandeling van de ruimte even traditioneel, maar de ornamenten die zijn toegevoegd boven de aediculae tonen al karaktertrekken van de barok: krullen, voluten, cherubijnen en antropomorfe vormen. Het is ook hier dat Dionisio een veel belangrijkere rol speelt: onder andere de bekleding van de vloer is van zijn hand. Daarnaast heeft ook Cosimo Fanzago in deze kapel een aantal werken gemaakt.

Wie in de *Cappella Firrao* verantwoordelijk is geweest voor het ontwerp, is onbekend. Zeker is wel dat zowel Jacopo als Dionisio Lazzari er aan gewerkt hebben, in samenwerking met Tacca en Valentini, twee beeldhouwers die een samenwerkingsverband met Jacopo hadden. Zij moeten verantwoordelijk worden gehouden voor de totale bekleding met marmer<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Zie Cassani, *op. cit.*, p. 201 voor het lemma over Dionisio Lazzari

<sup>18</sup> De werkzaamheden van Jacopo zijn gedateerd op 1606. Zie Blunt, *op. cit.*, p. 100

<sup>19</sup> Aangezien aangetoond is dat Jacopo Lazzari verantwoordelijk was voor ontwerpen van kapellen, en dat Dionisio deze uitvoerde, is er geen enkele reden aan te nemen dat dit hier anders is, behalve de dood van Jacopo. Maar ook van latere projecten is bekend dat Dionisio Jacopo's ontwerp volgde. Uitsluitel hierover kan alleen gegeven worden door een document wat het eerste contact tussen Dionisio en Cesare Firrao aantoont, maar zo'n document ben ik niet tegengekomen.



Afbeelding 5 – Giuliano Finelli: Cesare Firrao in de Cappella Firrao



Afbeelding 6 – Giuliano Finelli: San Paolo naast de entree van de San Genaro kapel in de Duomo

Het beeldhouwwerk in de kapel wordt geassocieerd met drie namen. Het beeld van Cesare Firrao, links in de kapel, is gemaakt door Giuliano Finelli. Deze uit Carrara afkomstige beeldhouwer leefde van circa 1601 tot 1653. Tot 1618 werkt hij in de werkplaats van Naccherino, tot hij vier jaar later naar Rome vertrekt om bij zijn oom in te trekken. Hij trekt in Rome de belangstelling van Bernini, die hem in zijn werkplaats opneemt. In de vier jaar die hij vervolgens voor Bernini werkt, draagt hij onder andere bij aan de totstandkoming van het baldakijn in de Sint Pieter. Echter, in 1626 verliest hij de gratie van Bernini ten gunste van Andrea Bolgi – over wie later meer – en keert hij terug naar Napels om voor de *Tesoro di S. Gennaro* twee beelden van Paulus en Petrus te maken (1634 – 1638), welke aan weerszijden van de entree van de kapel in de kathedraal te zien zijn. Deze meer dan levensgrote beelden treden nader tot de beschouwer doordat zij niet statisch in hun nis staan, maar een beweging met zich meebrengen alsof zij de nis elk moment kunnen verlaten. Dit effect wordt versterkt door hun omvang: ze zijn te groot voor de nis. Finelli reist nog een aantal keer heen en weer tussen Rome en Napels, en maakt begin jaren '40 het knielende beeld van Cesare Firrao.

Zoals in paragraaf 1.4 (pag. 8) al was aangeduid, was het tegenoverliggende beeld van Antonino Firrao lange tijd toegekend aan Mencaglia, waar dit eigenlijk toebehoorde aan Cosimo Fanzago. Deze heeft volgens het document<sup>20</sup> al in 1640 de opdracht gekregen voor een beeld van Antonino Firrao, samen met 100 ducaten als aanbetaling. Hij had het beeld af moeten maken

<sup>20</sup> De Vito, *op. cit.*, p. 11

voor 31 maart 1641, zo valt te lezen, maar dit is hem niet gelukt. Daarom is Cesare Firrao naar de het Gran Corte della Vicaria gestapt, wier uitspraak luidde dat hij het geld en marmer aan Firrao moest retourneren en de vicekoning een boete moest betalen. Cosimo gaat in beroep tegen de uitspraak, omdat hij het beeld wel af heeft gemaakt. Het beroep wordt echter afgewezen, en Cesare geeft de opdracht op 5 maart 1642 aan Giulio Mancaglia. Fanzago maakt het beeld af, en laat het in de nis plaatsen. Het wordt door Girolamo Duquesnoy geschat op een waarde van 1350 ducaten, maar Firrao weigert dit te betalen en ook deze keer geeft het hof hem gelijk. Toch vindt Firrao het beeld uiteindelijk geschikt en het lijkt dan ook niet logisch dat hij de opdracht aan Mancaglia aanhoudt. Fanzago stemt pas veel later, in 1651 vanuit Rome, in met een vergoeding van 450 ducaten voor zijn werk<sup>21</sup>.



Afbeelding 7 – Cosimo Fanzago: Antonino Firrao in de Cappella Firrao



Afbeelding 8 – Giulio Mancaglia: Maria met kind in de Cappella Firrao

Het is goed mogelijk dat de opdracht van Mancaglia voor het altaarstuk van de *Cappella Firrao*, een beeld van de Madonna met Kind een soort van compensatie is voor de werkderiving die Firrao hem berokkende<sup>22</sup>. De opdracht voor dit beeld, "una Madonna di marmo che li laverà da far con Cristo in braccio simile a quella che sta nella cappella di San Paolo in tela fatta dal

<sup>21</sup> Na de revolutie van 1647 wordt de positie van Fanzago onhoudbaar. Daarbij komen de rechtzaken die tegen hem lopen jegens de Kartuiser orde en andere opdrachtgevers. Hij vlucht naar Rome, maar heeft daar waarschijnlijk niet voldoende middelen om rond te komen; dit zou kunnen verklaren waarom hij het bod van Firrao uiteindelijk toch accepteert. Zie Cantone, Gaetano, "La controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini (2): il cappellone di S. Antonio e la cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore", in: *Napoli nobilissima*, 1969, nr. 6, p. 227 - 234

<sup>22</sup> De betaling voor dit beeld is gedateerd op 10 maart 1644. De Vito, *op. cit.*, p. 11

cavaliere Massimo", komt in de plaats voor het schilderij dat op dezelfde plek hing, van eenzelfde afbeelding, geschilderd door Massimo Stanzone.

De fresco's in de koepel tenslotte zijn toegewezen aan Aniello Falcone. Diens neef Nicola Falcone heeft het stucwerk in de koepel voor zijn rekening genomen<sup>23</sup>. Enkele putti en andere kleine sculpturen zijn volgens de betalingen gemaakt door Bernardino Landini.

### 2.3 – Cappella Firrao: eenduidig verhaal in een complexe vorm

Wat voor verhaal nu vertelt de kapel? De fresco's in de koepel tonen vier voorstellingen uit het oude testament: "Abigail bedaat David", "Boaz en Ruth oogsten graan", "Deborah en Barak" en "het transport van het fruit naar het beloofde land"<sup>24</sup>. Deze fresco's en die in de pendentieven zijn de enige figuratieve elementen. De strekking van de verhalen is in alle vier gevallen gericht op voorspoed. In de pendentieven zijn afbeeldingen van vier deugden opgenomen, hoewel het gegeven de huidige staat ondoenlijk is deze betekenis te geven. Samen met de fresco's in de koepel valt wel te constateren dat het thema van de kapel in deze niet afwijkt van gangbare kapellen, waarin de opdrachtgever en zijn familie wordt verbonden met passende religieuze episodes en deugdzaamheid.



Afbeelding 9 - Fresco's in de koepel van de Cappella Firrao

In de koepel worden de fresco's van elkaar gescheiden door stucwerk. Hierin zijn afwisselend cherubijnen en vegetatieve elementen opgenomen. De toepassing van het stucwerk is ruw, alsof het gehaast is aangebracht. De kroonlijst onder de koepel wordt ondersteund door steigerende paarden, het embleem van de familie Firrao. Dit embleem komt ook terug in de ingelegde marmeren vloer van Lazzari, Tacca en Valentini. Het terugkeren van het

<sup>23</sup> De fresco's zijn helaas door bombardementen en de tand des tijds niet onaangeroerd gebleven.

<sup>24</sup> "Abigail bedaat David" is de scène waarin David over de schapen van Nabal waakt, maar daarvoor geen proviand krijgt. Als David zich op Nabal wil wreken, bedaat Abigail hem en krijgt zij wel voedsel los (1 Samuel 25). In de scène met "Boaz en Ruth" ziet de eerste de weduwe Ruth graan van zijn land rapen, maar helpt haar toch met het oogsten (Ruth 2). Deborah voorspelde de overwinning van Barak op de legers van Kanaän (Rechters 4); in het nieuwe testament wordt Barak herinnerd als iemand die "door [zijn] geloof koninkrijken overwon, gerechtigheid liet gelden" (Hebreeën 11:32-34).



familiewapen is natuurlijk niet vreemd, gezien het feit dat het een familiekapel betreft. Bovendien, zoals eerder opgemerkt, wordt hierdoor de relatie tussen de familie en de iconografie versterkt.

De twee meest bepalende formele eigenschappen van de kapel zijn de beelden en het ingelegde marmer dat die beelden omringt. De beelden van de twee prinsen staan in nissen op verhoogde sokkels boven hun grafkist. Door het perspectief van de nissen wordt het gevoel versterkt dat de ruimte terugwijkt voor de beeldengroep. Dit effect is frontaal het sterkste, bij het altaarstuk. Het altaarstuk staat bovendien niet op een eigen voetstuk, maar is ingelijst in een kader van geometrische vormen, doorvlochten met krullende motieven, die bovenaan uitmonden in een antropomorf hoofd. Dit kader zelf wordt weer omlijst door twee Korinthische zuilen van gekleurd marmer, waarboven een ingelegde kroonlijst wordt afgesloten met een gebogen en gebroken timpaan. Door het timpaan heen breekt een vierkant, met marmer ingelegd vlak met een zestien puntige bekroonde ster, met centraal een bloedampul.

#### 2.4 – Materiaalgebruik in de Cappella Firrao

De vloer is eveneens ingelegd met marmer, waarbij Lazzari zich heeft laten leiden door de primaire vormen van de cirkel en het vierkant. Centraal staat een schild afgebeeld, met daarop de tekst “Ex[p]rimit arae”, ofwel “Stel het altaar voor”. In drie treden wordt de bezoeker van de vloer naar de altaartafel geleid, welke is ingelegd met een geometrisch patroon doorspekt met edelstenen. Deze edelstenen worden ook weer gebruikt in de sokkels van de zuilen rondom het



Afbeelding 10 – Overgang naar de koepel

altaar. Daaronder is het wapen van de familie in zwart marmer omlijst door een witte kroon met antropomorfe trekjes.

De gehele kapel is gevuld met ingelegd marmer, maar er is hier een belangrijke kanttekening bij te plaatsen. Het marmer wordt namelijk alleen gebruikt als vlakopvulling. De scherpe vormen van de zuilen, voetstukken, friezen, nissen en achterwanden worden door de architect gerespecteerd, alsof hij bang is (en dat is waarschijnlijk terecht) dat de helderheid van de vorm teloor zou gaan als hij deze niet zou benadrukken.

In het materiaalgebruik kan deze scherpe scheidslijn op nog een plek zeer duidelijk gemaakt worden, en dat is in de overgang van de ruimte beneden naar de koepel. De werkelijke scheiding is op twee plekken gemaakt, en op beide wordt zij pijnlijk duidelijk. Met de kroonlijst

die over de nissen heen loopt, wordt het “gebied” van het ingelegde marmer afgesloten. Daarboven begint het domein van het vergulde stucwerk en de fresco’s. Het verguldsel is helaas zwaar beschadigd, maar duidelijk is te bepalen dat het alleen gebruikt wordt in de smalle bogen die van de plattegrond van de kapel een erg dichtgedrukt Grieks kruis maken. Boven de entree is dit nog erg fraai waarneembaar. De fresco’s van de vier deugden in de pendentieven vallen weg tussen het geweld van de materialen eromheen. De boog die het begin van de koepel markeert is de tweede scheidslijn. Door de lantaarn op de koepel stroomt de koepel over van licht, maar met de kroonlijst valt de lichtheid abrupt terug. De fresco’s en het stucwerk in de koepel zijn uiterst zacht, en de materiaalwisseling lijkt ook een diepere betekenis te hebben om deze scheiding juist aan te geven.

## 2.5 – Tussen Giovan Camillo Cacace en Cosimo Fanzago

---

De opdrachtgever van de tweede kapel is bijzonder vanwege zijn verstandhouding met de belangrijkste ontwerper van de kapel, Cosimo Fanzago, maar ook vanwege zijn rol in het totstandkomingproces. Giovan Camillo Cacace leeft van 1578 tot 1656. Als zoon van een advocaat die al in 1580 overlijdt, groeit Cacace op bij zijn oom van moeders zijde, Giuseppe de Caro. Hij krijgt een buitengewoon goede opleiding en behoort in 1611 tot de hogere rangen van de *Accademia degli Oziosi*<sup>25</sup>. Zijn bekendheid als advocaat groeit, wat uitmondt in de nominatie voor de functie van fiscaal advocaat van de *Real Camera della Sommaria*. Hij maakt snel carrière, want drie jaar later al is hij president van de *Sommaria*. De verantwoordelijkheid die dat met zich meebrengt blijkt uit de gevoelige Napolitaanse politiek<sup>26</sup>. Veel van de leden van de *Oziosi* behoren tot de ontevreden groep die samen met Masaniello in 1647 de Napolitaanse Republiek uitroept. Als penningmeester van de Spaanse onderkoning zit Cacace tussen twee vuren, maar hij lost dit blijkbaar kundig op, aangezien hij na de revolte van Masaniello in 1648 ook weer als president van de *Sommaria* te boek staat. Bij de optekening van zijn testament uiteindelijk, laat hij niets achter aan zijn erfgenamen (hij laat alles na aan het vrouwenklooster van Santa Maria

---

<sup>25</sup> De *Accademia degli Oziosi* was een bekende *accademia*, waar literaire, politieke en kunstzinnige discussies werden gevoerd.

<sup>26</sup> Binnen Napels zijn een aantal facties politiek actief, en hun belangen komen zelden overeen. Allereerst is er de officiële hofhouding van de *Viceré*. Deze treedt op als onderkoning voor de koning van Spanje, aan wie Napels eigenlijk toebehoort. De tweede factie bestaat uit de Italiaanse feodale heren, veelal met leengebieden in de provincie, die naar Napels trekken om hun invloed aan het hof te doen gelden. Zij hebben privileges die de derde groep, de niet-adellijke bourgeoisie, niet hebben. Aangezien Napels tot de grootste economische centra van Europa behoorde, zijn ook Franse ambassadeurs actief. Zij zijn het uiteindelijk die, door toedoen van de hertog van Guise, een graantje meepikken van de revolte van Massaniello in 1647.

della Provvidenza) en tekent hij op dat de twee familiekapellen, één in de dom van Castellammare en één in de San Lorenzo Maggiore van zijn geld moeten worden voltooid<sup>27</sup>.

Giovan Camillo Cacace was een verwoed verzamelaar van kunstzinnige objecten. Dat hij interesse heeft in humanistische objecten, kon al worden afgeleid uit zijn activiteiten bij de *Accademia degli Oziosi*, maar hij beschikte ook over een grote bibliotheek, met daarin veel klassieke werken, en over schilderijen van Rafael, Titiaan, Nicolò de Simone en Vincenzo Forli<sup>28</sup>.

De *Cappella della Rosario* in de San Lorenzo Maggiore krijgt hij overgeërfd van zijn ooms Giuseppe en Francesco Antonio De Caro. Deze krijgen de kapel in 1570 van de Fransiscaner orde, die haar in 1539 geschonken had gekregen van de graaf van Termoli. Buiten dat in de kapel schilderijen van Vincenzo Forli worden opgehangen, gebeurt er eigenlijk niks mee, totdat in 1646 het eerste contract met Cosimo Fanzago wordt ondertekend<sup>29</sup>. Daar waar de relatie tussen Cesare Firrao en Cosimo Fanzago stroef verliep, kan dat ook zeker gezegd worden van de relatie tussen Cacace en Fanzago. Het belangrijkste twistpunt omvat niet eens zozeer de werkwijze van Fanzago, hoewel deze ook te wensen overlaat, maar vooral ook de uitbundigheid die hij in zijn werk legt. Cacace heeft geen behoefte aan verfraaiingen die in zijn ogen niets bijdragen aan het geheel, de "grillen van Fanzago". Om een voorbeeld te geven: in het codicil voorafgaand aan het testament staat beschreven hoe Cacace om economische redenen de toevoeging weigert van vijf rozen in de toegangsboog, cherubijnen met hangende festoenen en twee heiligenbeelden<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Zie voor de verzamelde gegevens van de levensloop van Giovan Camillo Cacace zijn biografie in Ghisalberti, Alberto M. (red.), *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. XVIII, p. 740-742

<sup>28</sup> Zie Pacelli, *op. cit.*, p. 173

<sup>29</sup> Zie Pacelli, *op. cit.*, p. 172. Dit contract is de eerste overeenkomst die tussen Fanzago en Cacace is teruggevonden. Cantone toont aan dat de eerste betalingen aan Fanzago al in 1643 plaatshadden; deze zijn echter betaald door de broers De Caro. Zij moeten dus de werkzaamheden begonnen zijn, waarna Cacace deze heeft afgemaakt, na hun dood (Zie Cantone, *op. cit.*, p. 231 - 232). In het contract van 1646 wordt vastgelegd dat Fanzago de beschildering van de koepel zal laten uitvoeren door Massimo Stanzione en de ornamenten door Viviano. Bovendien zal Andrea Bolgi de grote beelden van Vittoria en Giuseppe De Caro maken, en Giuliano Finelli de bustes van Giovan Camillo en Francesco Antonio De Caro. In werkelijkheid wordt Stanzione voor de koepel vervangen door Nicolò de Simone, zal Viviano door de oproer van 1647 niet naar Napels komen en maakt Andrea Bolgi ook de twee bustes, omdat ook Finelli niet op tijd in Napels is.

<sup>30</sup> Zie Pacelli, *op. cit.*, p. 173. Er wordt in het codicil niet precies vermeldt waar die cherubijnen en heiligenbeelden geplaatst hadden moeten worden. Pacelli zet vraagtekens bij de economische motieven van Cacace, aangezien die noch bij andere bouwprojecten, noch bij de toewijzing van kunstenaars een rol hadden gespeeld.

De twee grote beelden en de daaronder geplaatste bustes van links respectievelijk Giuseppe en Francesco Antonio De Caro, en rechts Vittoria De Caro en Giovan Camillo Cacace zijn van de hand van Andrea Bolgi (1606 – 1656). Deze beeldhouwer uit Carrara begint zijn carrière in 1626 in Rome bij Bernini; hij is degene die Finelli vervangt bij diens werkzaamheden aan het baldakijn van de St. Pieter. De belangrijkste opdracht die Bolgi onder Bernini uitvoert, is het magnifieke beeld van *Sant' Elena* in de kruising van de St. Pieter. Het beeld valt terug op een statig classicisme vergelijkbaar met Poussin en Sacchi, vergelijkbaar met de trend die Bernini in die periode inzet. Omstreeks 1650 wordt Bolgi naar Napels geroepen door Cacace. Daar zal hij



Afbeelding 11 – Andrea Bolgi: Giuseppe en Francesco Antonio (buste) De Caro



Afbeelding 12 – Andrea Bolgi: Vittoria De Caro en Giovan Camillo Cacace (buste)

uiteindelijk de rest van zijn leven ook doorbrengen. Bij de beelden die hij maakt voor de *Cappella Cacace* moet rekening gehouden worden met het feit dat hij behalve Giovan Camillo, geen van de familieleden persoonlijk heeft gekend. Hun beeltenis kan dus niet exact zijn. Over de vraag of het beeld van Giovan Camillo natuurgetrouw is, kan getwist worden. In biografieën van hem wordt hij namelijk wisselend beschreven: nu eens is hij de “mos antiquus”, of het toonbeeld van religieuze piëteit, dan weer is hij “onbehouwen” of “vrouwonvriendelijk en schijnheilig”<sup>31</sup>. Hoe dan ook, het beeld van Bolgi komt met geen van deze karakterschetsen overeen. Eerder toont het, met een guitige glimlach, een man die zich goed staande kan houden in de moeilijke

<sup>31</sup> Zie Mazzacane, A., *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. XVIII, p. 740

politieke situatie: standvastigheid en intelligentie zijn de kernwoorden die aan het beeld van Bolgi kunnen worden gekoppeld.

Giuseppe de Caro gaat gekleed in een toga die refereert naar zijn functie als *Reggente del Collaterale*. Bij hem en Vittoria beeldt Bolgi conventionele gebaren van aanbidding en openbaring uit, maar wel met een expressie die overtuigt. De plooien in met name het gewaad van Vittoria komen natuurlijk over en markeren een neergaande beweging, alsof zij zojuist is neergezonken op het eigenaardig gebogen kussentje. Dat kussentje overigens, geplooid in de ovale vorm van de omlijsting, toont een bijzondere beweeglijkheid die typisch is voor het latere werk van Bolgi.

Nicolò de Simone wordt gevraagd voor de fresco's in de koepel, nadat Massimo Stanzione onredelijke eisen stelt voor de vergoeding. Stanzione maakt wel het altaarstuk. Zowel de fresco's in de koepel als het altaarschilderij beantwoorden aan de interpretatie die Cacace geeft aan het thema van de Rozenkrans, waaraan de kapel gewijd is. De stijl van Massimo Stanzione, waarnaar ook De Simone hint, kan gezien worden als een doorontwikkeling van hetgeen Caravaggio aan het begin van de zeventiende eeuw startte. Met extreme lichtcontrasten benadrukt Stanzione de compositie van zijn schilderijen, maar belangrijker nog is het gebruik van kleur.

## 2.6 – Kapel in het teken van de rozenkrans

Juist een jaar na de overname van de kapel door de familie De Caro, wordt de Slag bij Lepanto door de Christenen gewonnen. Paus Pius V grijpt de gelegenheid aan om een verband te leggen tussen de verering van de Heilige Maagd van de Rozenkrans en deze overwinning, door te stellen dat het Rozenkransgebed de overwinning had bewerkstelligd. De associatie tussen de Rozenkrans en de overwinning van het geloof kende een sterke verspreiding in de daaropvolgende jaren, te meer omdat de overwinning spiritueel kon worden opgevat als de overwinning van het ware geloof over de Reformatie. De wijding van de familiekapel aan de Heilige Maagd van de Rozenkrans is echter problematisch, omdat het thema sterk geassocieerd wordt met de Dominicaner Orde: niet voor niets is het San Domenico die de rozenkrans van



Afbeelding 13 – Nicolò de Simone: *Droom van Innocentius III*

Maria mag ontvangen. De San Lorenzo Maggiore behoort echter tot de Franciscaner Orde. Deze problematiek wordt opgelost door de opdrachtgever door in het artistieke programma van de kapel juist de verbintenis tussen de twee ordes te benadrukken.

De fresco's in de koepel tonen een afbeelding van de Drie-eenheid en de glorie van de Maagd, hoewel het gewelf sterk is aangetast door de tand des tijds. In

de zijpanelen boven de architraaf zijn “De vriendschap tussen San Francesco en San Domenico” en de “Droom van Innocentius III, die San Francesco en San Domenico ziet regeren over het wankelende Lateraan” afgebeeld. Deze scènes richten zich duidelijk op de verbintenis tussen de twee ordes. In de vier pendentieven zijn portretten opgenomen van de heilige familie – Johannes de Doper, Jozef, Anna en Joachim. Hiermee beperkt de kapel zich tot algemene religieuze afbeeldingen. In zijn manier van schilderen benadert De Simone de expressieve stijl van Stanzione.

Het altaarstuk van Massimo Stanzione toont de overhandiging van de rozenkrans door Maria aan San Domenico, maar de scène beantwoordt niet aan de normale iconografische invulling. Centraal staat de maagd Maria, met op haar schoot het kind. Aan haar rechterzijde zijn drie figuren waarneembaar, waarvan de voorste, Santa Caterina, geknield gaat. Aan de linkerzijde is San Domenico afgebeeld, maar achter hem zijn San Francesco van Assisi en San Francesco van Paola afgebeeld, twee heiligen van de Franciscaner Orde die zelden met het thema van de rozenkrans in verband worden gebracht. De aanpassingen in het iconografische programma zijn waarschijnlijk niet door Stanzione zelf bedacht<sup>32</sup>; het lijkt waarschijnlijker dat Giovan Camillo Cacace hiertoe opdracht heeft gegeven. Het schilderij sluit perfect aan bij het iconografische programma van de kapel.



Afbeelding 14 – Massimo Stanzione: “Madonna del Rosario e Santi”, altaarstuk Cappella Cacace



Afbeelding 15 – Massimo Stanzione: “Woman in Napolitan Costume”, 1635

<sup>32</sup> In een andere afbeelding van de heilige maagd met de rozenkrans van Stanzione wordt de compositie in evenwicht gebracht door putti die een krans boven Maria houden. Bovendien worden in dit schilderij San Domenico en Santa Caterina geflankeerd door respectievelijk paus Pius V en een andere Dominicaan. Het kind, zijn blik normaal gesproken richting Caterina gewend, volgt hier de handreiking van zijn moeder. Zie Pacelli, *op. cit.*, p. 177

Het altaarstuk wordt geflankeerd door twee Korinthische zuilen. Aan weerszijden daarvan zijn kleine afbeeldingen van de vijftien geheimen van de Rozenkrans geplaatst. Zij vormen een essentieel onderdeel in de contemplatie van het rozenkransgebed. De afbeeldingen zijn ook geschilderd door Massimo Stanzione, en hun plaatsing achter de zuilen maakt ze moeilijk zichtbaar.

Tussen beelden en altaar, pendentieven en schilderijtjes heeft Fanzago geen vlak onbenut gelaten om zijn virtuositeit op het gebied van marmer te tonen. Naast de altaartafel is het wapen van de familie Cacace in het voetstuk van de zuil gegraveerd, half verscholen door een blank marmere krul, die, als ware het een gordijn of schelp, het wapen omhult. Op andere plekken voorkomen vaasmotieven dat vlakken leeg blijven, en boven de architraaf worden cherubijnen gedragen door vleugels en festoenen van fruit, waarmee vervolgens het kader van de zijpanelen wordt afgebakend.

## 2.7 – Een vervaging van grenzen

Evenals in de *Cappella Firrao* is er in de rozenkranskapel een onderscheid te maken tussen de met marmer beklede onderzijde en het koepelgewelf. Hier wordt de architraaf afgesloten met



Afbeelding 16 – Samenspel van beeldhouwwerk, schilderkunst en marmere decoratie in de Cappella Cacace

een zware kroonlijst, en hoewel over het altaarstuk een aanzet is gedaan tot een gebogen timpaan, wordt deze bruut onderbroken door het venster: de restanten van wat begonnen was als aedicula, zijn nauwelijks meer als zodanig te herkennen. De bogen die over de zijpanelen aan weerszijden, het venster aan de achterzijde en de toegang aan de voorzijde heen leiden, zijn van een zo wit marmer, dat zij een verademing vormen, contrasterend met de overvloed van ingelegd marmer daaronder. In de tamboer zet het witte marmer voort, om van de koepel een baken van licht te maken. De fresco's uiteindelijk bekronen deze zware overkapping.

Het ingelegde marmer vormt een zee van kleuren, patronen en vlakken. Juist in deze wirwar van patronen komen de blanke beelden van Bolgi tot hun recht. Zij vormen in al hun natuurlijke beweging, tegen een donkere achtergrond en door een zware lijst afgeschermd een baken van rust in de ruimte van de kapel.

### 3 – Culminatie van barokke vormen

---

In het vorige hoofdstuk zijn een aantal algemene opmerkingen over de Napolitaanse barok gemaakt, en is ingegaan op de mensen, vormen en materialen die een rol spelen bij de *Cappella Firrao* en de *Cappella Cacace*. Door dit kader kan er nu een antwoord gezocht worden op de vraag die in het eerste hoofdstuk geformuleerd is: in hoeverre en op welke manier staan de innovatieve aspecten binnen de *Cappella Firrao* en de *Cappella Cacace* in relatie tot elkaar en de Napolitaanse barok? Dit hoofdstuk zal dan ook in het teken staan van de relaties die spelen tussen de elementen die in het vorige hoofdstuk benoemd zijn.

Het interessante van deze twee casus is, dat vrijwel alle aspecten die de Napolitaanse barok kenmerken, er op zijn minst zijdelings mee te maken hebben. De Toscaanse invloeden, de vegetatieve en antropomorfe elementen, de toepassing van *marmi mischi*, maar ook typisch barokke uitingen, zoals eenheid van kunsten, het loslaten van een rigide classicistische vormtaal en de uitdrukking van het nieuwe, contrareformatorische geloof. Tegenover die herkenbare elementen staan een wirwar aan personen, relaties en politieke betrekkingen, die op de achtergrond ook een invloed hebben.

Deze verhandeling begon met een overdenking van het thema: innovatie. Zoals eerder al besproken ligt de basis van verandering, en dus ook van innovatie, in de bekendheid met het bestaande. Het is echter onmogelijk om binnen deze pagina's een overzichtelijk en compleet beeld te schetsen van de Napolitaanse barok. Het risico van het nu volgende is dan ook tweezijdig: óf de vernieuwende aspecten die ik aantoon zijn niet zo verrassend als gedacht, en blijken geworteld te zijn in (een al dan niet jonge) traditie, óf deze aspecten zijn zo algemeen, dat ze de gehele barokke kunststroom omvatten.

#### 3.1 – Een vergelijking tussen twee kapellen: *Firrao* als voorbeeld voor *Cacace*

---

Het doel van de bouw, of herinrichting, van de twee hier besproken kapellen is fundamenteel anders<sup>33</sup>. De *Cappella Firrao* conformeert zich typologisch naar de familiekapel waarin de familie zelf centraal staat. Daarbij richt de kapel zich op de twee prinsen die er herdacht worden, maar ook op de andere familieleden. Prominent aanwezig is het wapen van de familie. Waar de ruimte door haar inrichting wel een eenheid vormt, blijft haar iconografische betekenis achter. Bij de *Cappella Cacace* is dit anders. De kapel is specifiek opgezet ter herinnering aan de vier personen van wie de beeltenis er aanwezig is, maar is tegelijkertijd

---

<sup>33</sup> Het is lastig te bepalen op welke manier Cesare Firrao betrokken was bij de bouw van zijn familiekapel, omdat er simpelweg weinig bronnen beschikbaar zijn; dit in tegenstelling tot de andere kapel, waarbij juist de verhouding tussen de opdrachtgever en de kunstenaars zo precair is. Toch is ook voor de *Cappella Firrao* het een en ander te zeggen over hetgeen bereikt is. Of dit overeenkomt met de intentie van de opdrachtgever, kan niet worden vastgesteld.



gericht op de verering van de rozenkrans. Er wordt een relatie gelegd tussen de familie en hun piëteit door een ruimte te vormen die volkomen gericht is op het thema. De beelden van de overledenen passen binnen dat thema, en samen vormt de kapel zo een eenheid.

Dit verschil kan ook politiek uitgelegd worden, als gekeken wordt naar de achtergrond van de beide families. De familie Cacace is niet van adellijke afkomst en bevindt zich, door familieleden die zich in hoge functies aan het hof vertonen, maar tegelijk zich een klassieke, humanistische cultuur aanmeten, op een grijs gebied tussen bourgeois en adel. De kapel in Napels legt daarom niet de nadruk op het hofleven, noch op het burgerlijke leven, maar richt zich volledig op het religieuze aspect. Daardoor voorkomt Giovan Camillo Cacace dat hij partij moet kiezen. Dit staat lijnrecht tegenover de opvatting van de familie Firrao, die, als leenman van de Spaanse koning, een duidelijke politieke kleur heeft<sup>34</sup>. Dit wordt dan ook duidelijk in de kapel, waar de Cesare en Antonino Firrao gekleed gaan in kleren die refereren aan het Spaanse hof. De beslissing om politieke kleur mee te laten wegen kan worden gezien in het licht van de duale functie die de grafkapel heeft. In het geval van de *Cappella Firrao* kan gezegd worden dat de meest belanghebbende functie van de kapel gericht is op haar aardse functioneren: de prominente eigenschappen van de kapel, tot aan de ingelegde vloer waar het wapen van de familie in zichtbaar is, verwijzen naar die functie, terwijl de religieuze aard zeker niet weggedrongen wordt, maar er wel ondergeschikt aan wordt.

### 3.2 – Actoren

---

Een opdrachtgever die een artistiek programma wil uitwerken, zoekt een kunstenaar die zich daarin kan vinden, of kijkt naar de profilering van de kunstenaar, om zo overeenkomsten te vinden op basis waarvan gewerkt kan worden. Ervan uitgaande dat de *Cappella Firrao* stilistisch overeenkomt met wat Cesare Firrao voor ogen had, kan gezegd worden dat hij zich omringd had met de juiste mensen. De kapel heeft een klassieke uitstraling, door de strengheid waarmee de vlakinvullingen beperkt blijven tot de vlakken zelf; er worden nergens opgelegde grenzen overschreden. Dit komt eerder nog overeen met het werk van Jacopo Lazzari, dan met het (latere) werk van Dioniso, aangezien Jacopo vooral de eerste jaren van de zeventiende eeuw de erfenis van het laatmaniërisme nog met zich mee torst. In de beeldhouwkunst komen de overeenkomsten en tegenstellingen tussen Finelli, Fanzago en Mencaglia schitterend naar voren, nu ze zo in één kapel bijeengebracht zijn. Finelli en Fanzago borduren, waarschijnlijk vanuit de wil

---

<sup>34</sup> Niet alleen in de kapel, maar ook in het paleis van de Firrao wordt dit duidelijk. Bronnen over wie de gevel van het paleis omstreeks 1600 gedecoreerd heeft, spreken elkaar tegen, maar hoe dan ook zijn op de gevel bustes van zeven Spaanse koningen te vinden. Tijdens de revolutie van 1647 blijkt meteen het risico van het duidelijk kiezen van een partij: een menigte wilde het paleis verwoesten. Slechts door de hulp van aartsbisschop Ascanio Filomarino kon dit worden voorkomen.

van de opdrachtgever, door op het principe van het knielende beeld over de volle lengte, wat door Naccherino geïntroduceerd en uitgewerkt is. Het onderscheid tussen Finelli en Fanzago wordt duidelijk in de details. Fanzago heeft het beeld juist op het moment gevangen waarop het neervlijt op het kussen. Het rechterbeen schuin naar achteren, de elleboog naar voren gestoken, de torso naar buiten gedraaid, maar de aandacht richting het altaar. Ook in de detaillering van de kraag verwickelt Fanzago zich in de kleinste details. Finelli houdt zich strakker aan het schema van Naccherino, linkerhand op de borst, rechterbeen naar voren gestoken, en het lichaam schuin naar binnen gericht, recht naar het altaar. Mencaglia tenslotte geeft het gewaad van Maria een elegante beweging mee, waarmee hij haar pose, voorzichtig leunend op één been, verlicht. Het beeldhouwwerk in de *Cappella Firrao* is gereserveerd. De kunstenaars verliezen niet de grenzen



Afbeelding 17 – Cosimo Fanzago: Driedimensionaal gearticuleerde vlakken in *Certosa di San Martino*

uit het oog die voor de beelden zijn opgesteld, zoals Finelli in de *Duomo* voor de kapel van San Gennaro nog zo expliciet deed met de beelden van Paulus en Petrus.

De sculpturen van Bolgi daarentegen zijn duidelijk getekend door zijn periode in de werkplaats van Bernini. In de *Cappella Cacace* vindt een bijzondere wisselwerking plaats, misschien door de streng gecoördineerde leiding van de opdrachtgever. Fanzago wordt betuigd in zijn creatieve driedimensionale uitpattingen, zoals hij die wel in de *Certosa di San Martino* tentoonspreidt. Bolgi krijgt daardoor de ruimte om de beelden, die eigenlijk als reliëfs zijn uitgevoerd, toe te laten treden tot de ruimte binnen de kapel. Ook in het samenspel met Massimo Stanzione en Nicolò de Simone blijft het programma volledig uniform, een prestatie die deels aan de kunstenaars, maar zeker ook aan de opdrachtgever kan worden toegeschreven.

### 3.3 – Vormen

Het is de ruimtelijke werking waaraan de twee kapellen hun bijzondere eigenschappen verlenen. De grote verdienste van de twee kapellen is hun eenheid in ruimte. Het concept “ruimte” laat zich moeilijk in woorden uitdrukken, maar kan architectonisch gezien worden opgevat als een ontwikkeling van twee aspecten: ruimte kan worden onderscheiden en

afgebakend door concrete grenzen die aan haar zijn opgelegd, maar ruimte kan ook worden ervaren in termen van objecten die in relatie tot elkaar op een bepaalde plek zijn samengebracht.<sup>35</sup>

In de eerste uitdrukking van het begrip ruimte zijn beide kapellen onuitgesproken, bijna saai. De ruimte kan in beide kapellen worden beschouwd als een Grieks kruis waarvan de armen samengedrukt zijn tot nissen in de *Cappella Firrao* en eenvoudige vlakken zonder driedimensionale pretenties in de *Cappella Cacace*. Juist in de tweede uitdrukking onderscheiden zij zich. In de eerstgenoemde kapel worden de beeldhouwwerken losgetrokken van de bezoeker, doordat deze zich hoger op en in nissen bevinden. Er wordt een sfeer gecreëerd van onaantastbaarheid, waarbij er ook nog onderscheid gemaakt wordt tussen de beide Firraobeelden en het Mariabeeld. Deze laatste trekt zich namelijk geheel terug in haar nis, en wordt van de bezoeker afgescheiden door de altaartafel, die zich ook nog eens op een drie treden hoog tableau bevindt. Cesare en Antonino Firrao knielen in hun nis, alhoewel het bijna lijkt alsof het de nis is die zich achter hun langs buigt. Zij zijn op hun grafkisten geplaatst, ondersteund door een sokkel en geflankeerd door twee cherubijnen. Het is dit ensemble vervolgens wat wordt ingekaderd door een aedicula, die iets naar voren treedt uit het vlak van de wand, waardoor de zuilen daarvan los komen te staan. Op deze manier wordt er voor de beelden een ruimte gecreëerd die losstaat van de ruimte voor de bezoeker.

In de *Cappella Cacace* gebeurt iets heel anders. Juist de grenzen tussen beschouwer en gebeurtenis worden opgezocht, doordat de beelden, die eigenlijk als reliëfs aan de wand vastkleven, vooroverhellen in hun aanbeddende houding. Zij penetreren de ruimte van de kapel zelf. Daar waar Giuseppe en Vittoria De Caro zich nog volkomen overgeven aan de verering van Maria, gaat de blik van Francesco Antonio richting bezoeker. Terwijl de vlakverdeling van de wanden van de kapel zich alleen in tweedimensionale richting ontwikkeld, worden de bustes sterk naar voren geplaatst: eerst al door de voluten waar zij voor geplaatst zijn, en daarna ook door het schelpvormige plateau waarop zij geplaatst zijn. Het wordt de bezoeker zo gegund de beelden tot dichtbij te benaderen, en zo te delen in hun contemplatie.

### 3.4 – Materialen

De ruimtelijke uitbeelding van vormen die samen tot een eenheid gebonden moeten worden, staat of valt met haar materialisering. Van beide kapellen is de volledige onderzijde in marmer uitgevoerd. Het gebruik van marmer als voornaamste materiaal, of het nu gaat om constructies of decoratieve elementen, hangt niet alleen samen met haar kostbaarheid, maar laat zich ook verbinden met iconografische thema's. Volgens de leer die door de

---

<sup>35</sup> Tschumi, Bernard: "The Architectural Paradox", in: *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, 1996, p. 30

contrareformatorische kerk wordt gebezigd, is de kerk (en daarmee dus ook de kapel) een representatie van het hemelse of apocalyptische Jeruzalem<sup>36</sup>. De manier waarop dit thema wordt uitgewerkt, culmineert in de barok uiteindelijk in kapellen zoals de hier besprokene. Een scherp onderscheid is aan te wijzen in de manier waarop binnen de beide kapellen wordt omgegaan met het gebruik van marmer. Dionisio Lazzari behoudt het overzicht over de klassieke bouwelementen, door ervoor te zorgen dat alle onderdelen als individuen gelezen kunnen worden. Daarom vindt men in de *Cappella Firrao* geen grensoverschrijdende stukken ingelegd marmer tegen. Voor de kleurschema's en de abstracte patronen die Lazzari gebruikt, zijn geen afleidingen mogelijk; de patronen zijn door hun technische (en economische) vervaardiging zelden niet symmetrisch, en de waardering voor de materialen komt in grote lijnen overeen met de plaats waar wij ze terugvinden. De nis waar Maria in staat bijvoorbeeld, is volkomen ingelegd met abstracte motieven; de nissen van de opdrachtgevers zijn in egaal groen marmer uitgewerkt. Achter de beelden is in bloedend zwart marmer een vlak gecreëerd dat suggereert dat ruimte onbegrensd is. Dit effect wordt ondersteund door de trapeziumvorm van de nissen.

Een aardig detail kan aan de linkerzijde van de kapel worden opgemerkt: het vlak naast de aedacula rond Cesare Firrao is in het midden ingelegd met helderblauw *lapislazulli*, de meest kostbare van de edelstenen. Aan tegenoverliggende zijde, bij Antonino, is dit niet het geval. Wellicht dat hiermee de macht van Cesare (de huidige prins) bevestigd werd.

Met Cosimo Fanzago vervliegt in de *Cappelle Cacace* ook de laatste beperking die Dionisio Lazzari zichzelf oplegde, de klassieke ordes in het oog houdende: de gehele zijvlakken zijn bezaaid met florale motieven, waarbij de grenzen van de elementen opgezocht worden en zelfs overschreden. Tegenover de wervelende kleurigheid van de bloemmotieven tegen de zijwanden, etaleren de beelden van Bolgi zich als oase van rust. Maar in de *Cappella Cacace* is de eenheid van materiaal nog niet compleet, zonder een blik te werpen op de manier waarop het altaarstuk verwerkt is in het patroon van ingelegde marmers. Een argeloze bezoeker zouden de mysterieschilderijtjes links en rechts van het altaar misschien niet eens opvallen; de integratie van schilderwerk en inlegwerk is compleet. Ook waar de gegroefde pilasters en zuilen van het aedacula van een stuk marmer gemaakt zijn, versmelten zij vanwege hun structuur met de achtergrond.

---

<sup>36</sup> Fabio Barry, "‘I marmi loquaci’: Painting in Stone," *Daidalos* 55, 1995, p. 106 – 121

## 4 – Conclusie

---

Beide kapellen zijn hoogtepunten uit de samenkomst van barokke elementen in de specifieke Napolitaanse cultuur. Het samenspel tussen de verschillende architecten, beeldhouwers en schilders maakt de analyse van de kapellen tot complexe vraagstukken. In beide kapellen is het vraagstuk van de grafkapel op een eigen manier beantwoord, gegeven de twee aspecten van waaruit de grafkapel kan worden belicht.

De belangrijkste vraag die nu nog beantwoord moet worden, luidt: in hoeverre en op welke manier staan de innovatieve aspecten binnen de Cappella Firrao en de Cappella Cacace in relatie tot elkaar en de Napolitaanse barok?

Beide projecten zijn kleinschalig. Dit betekent dat zij zich niet direct hoeven te conformeren naar een grotere structuur waarin hun locatie is ingebed. Hoever dit kan gaan, bewijst de toegangsboog tot de *Cappella Cacace*. Binnen hun eigen ruimte beantwoorden de kapellen beide aan specifieke doelen. De eenheid waarmee die doelen uiteindelijk worden bereikt, vormt de grootste mijlpaal die binnen deze kapellen wordt bereikt.

In de *Cappella Firrao* wordt een ruimte gecreëerd waarbinnen de driehoeksverhouding tussen Cesare en Anonino Firrao enerzijds, en Maria anderzijds, kan worden uitgewerkt. In al haar facetten, hetzij qua materiaal, hetzij qua vorm, werkt de kapel mee aan de toewijzing van ruimte aan de relatie tussen deze beelden. Het inkaderen van de beelden door aedacula, waardoor een verband met een klassiekere achtergrond uiteindelijk toch niet kan worden vermeden, helpt de ruimte waarbinnen zij zich bevinden definiëren. Hoewel het doel en de ruimtebehandeling in de *Cappella Cacace* anders zijn, wordt door middel van een soortgelijke methode het materiaal en haar vorm ingezet om een ruimte te creëren waarbinnen niet alleen de beelden, maar hier ook het thema van de rozenkrans kan worden gerespecteerd. Hierin liggen de vernieuwende aspecten van de beide kapellen, en zo ook worden zij van elkaar onderscheiden.

De relatie met de Napolitaanse barok ligt complexer, omdat er ontzettend veel analogieën te vinden zijn tussen motieven, materiaalgebruik en herkomst van vormen. Wat ik heb geprobeerd aan te tonen in de voorafgaande pagina's, is dat alle contributies van de schilders, beeldhouwers en architecten, afkomstig uit Napels of van daarbuiten, samen toch een coherent en identificeerbaar geheel kunnen vormen. Wie precies welke vernieuwende aspecten introduceert, is door het samenspel van mensen nauwelijks te achterhalen, maar juist in dat samenspel ligt de schoonheid van de Napolitaanse barok.

## Bibliografie

---

**Fabio Barry**, “‘I marmi loquaci’: Painting in Stone,” *Daidalos* 55, 1995, p. 106 – 121

**Borrelli, Gian Giotto**, “Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento”, in: Abbate, Francesco (red.), *La scultura del Seicento a Napoli*, Scriptorium, Torino, 1997, p. 145 – 167

**Blunt, Anthony**, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, A. Zwemmer Ltd, London, 1975

**Cantone, Gaetano**, “La controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini (2): il cappellone di S. Antonio e la cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore”, in: *Napoli nobilissima*, 1969, nr. 6, p. 227 - 234

**Cassani, Silvia (red.)**, *Civiltà del Seicento a Napoli II*, Electa, Napels, 1984

**Di Maggio, Patrizia**, “Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento: Jacopo e Dionisio Lazzari”, in: *Storia dell'arte*, 1985, nr. 54, p. 133 – 139

**De Vito, Giuseppe**, “Cronaca di un travagliato rapporto fra Cosimo Fanzago e Cesare Firrao principe di Sant'Agata”, in: *Ricerche sul '600 napoletano*, 1999, p. 11 – 14

**Ghisalberti, Alberto M. (red.)**, *Dizionario biografico degli Italiani*. Voor het lemma over Cacace: **Mazzacane, A.**, *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. XVIII, p. 740 – 742

**Middione, Roberto**, “Restauro nella cappella Firrao in S. Paolo Maggiore”, in: Cantone, Gaetana (red.), *Centri e periferie del Barocco. Il Barocco napoletano*, Rome, 1992, p. 611 – 626

**Pacelli, Vincenzo**, “La cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica”, in: *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1986, nr. 5, p. 171 – 180

**Pane, Roberto**, “Marmi mischi e aggiunte a Cosimo Fanzago: la cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore”, in: Pane, Roberto (red.), *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984, p. 100 – 111

**Schütze, Sebastian**, ‘Die cappella Filomarino in SS. Apostoli: ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel’, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 25, 1989, p. 295 – 327

**Tschumi, Bernard**: “The Architectural Paradox”, in: *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, 1996, p. 27 – 52

**Whitfield, Clovis, en Martineau, J. (red.)**, *Painting in Naples, 1606-1705: from Caravaggio to Giordano*, exh. cat., Weidenfeld & Nicolson, London, 1982

## Verantwoording van de illustraties

---

<b>Afbeelding 1</b> – Fabrizio Grimaldi: zijbeuk San Paolo Maggiore .....	11
Bron: Blunt, <i>op.cit.</i> , plaat 51	
<b>Afbeelding 2</b> – Fabrizio Grimaldi: zijbeuk Santa Maria degli Angeli .....	11
Bron: idibem, plaat 52	
<b>Afbeelding 3</b> – Michelangelo Naccherino: Fabrizio Pignatelli .....	12
Bron: Borrelli, <i>op.cit.</i> , afb. 1	
<b>Afbeelding 4</b> – Jacopo Lazzari: Cappella Ruffo .....	13
Bron: Di Maggio, <i>op.cit.</i> , afb. 1	
<b>Afbeelding 5</b> – Giuliano Finelli: Cesare Firrao in de Cappella Firrao .....	14
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 6</b> – Giuliano Finelli: San Paolo naast de entree van de San Genaro kapel in de Duomo .....	14
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 7</b> – Giulio Mencaglia: Maria met kind in de Cappella Firrao .....	15
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 8</b> – Cosimo Fanzago: Antonino Firrao in de Cappella Firrao .....	15
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 9</b> - Fresco's in de koepel van de Cappella Firrao .....	16
Bron: Joris van Gastel	
<b>Afbeelding 10</b> – Overgang naar de koepel .....	17
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 11</b> – Andrea Bolgi: Giuseppe en Francesco Antonio (buste) De Caro .....	20
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 12</b> – Andrea Bolgi: Vittoria De Caro en Giovan Camillo Cacace (buste).....	20
Bron: <i>onbekend</i>	
<b>Afbeelding 13</b> – Nicolò de Simone: Droom van Innocentius III .....	21
Bron: Pacelli, <i>op.cit.</i> , p. 188, afb. 53	
<b>Afbeelding 14</b> – Massimo Stanzione: “Madonna del Rosario e Santi”, altaarstuk Cappella Cacace.....	22
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 15</b> – Massimo Stanzione: “Woman in Napolitan Costume”, 1635.....	22
Bron: <a href="http://www.insecula.com/us/oeuvre/photo_ME0000102173.html">http://www.insecula.com/us/oeuvre/photo_ME0000102173.html</a>	
<b>Afbeelding 16</b> – Samenspel in de Cappella Cacace .....	23
Bron: eigen foto	
<b>Afbeelding 17</b> – Cosimo Fanzago: Driedimensionaal gearticuleerde vlakken in Certosa di San Martino .	26
Bron: eigen foto	