

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 3 · 2001

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath
Redaktion: Tatjana Bartsch
Charlotte Schreier
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei:
BIERING & BRINKMANN, München
www.dyabola.de

© 2001 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

UN TEMPIO ANTICO SCONOSCIUTO A TIVOLI (TIBUR)
SECONDO IL DISEGNO DI UN MAESTRO ITALIANO
DEL QUATTROCENTO*

MARIA MIKHAILOVA

Di una grande quantità di monumenti romani antichi distrutti dal tempo siamo a conoscenza solamente grazie agli architetti ed ai pittori dei secoli XV–XVII che nei loro schizzi hanno fissato molti edifici vetusti prima della loro scomparsa.¹ Lo studio degli Album dei disegni architettonici italiani del Rinascimento, che si trovano all'Ermitage di San Pietroburgo,² da noi intrapreso ha permesso di rinvenire due immagini di una costruzione molto curiosa e ancora ignota agli studiosi (fig. 1, 2). Tutti e due i disegni (il primo nell'album A si trova sul foglio 33, il secondo in quello B sul foglio 60 v., in alto) rappresentano un tempio mostrato da uno stesso punto di vista, ma con diversa attenzione ai particolari. Il primo di essi, molto dettagliato e disegnato con gran cura, è più interessante, mentre il secondo è una raffigurazione generale del monumento.

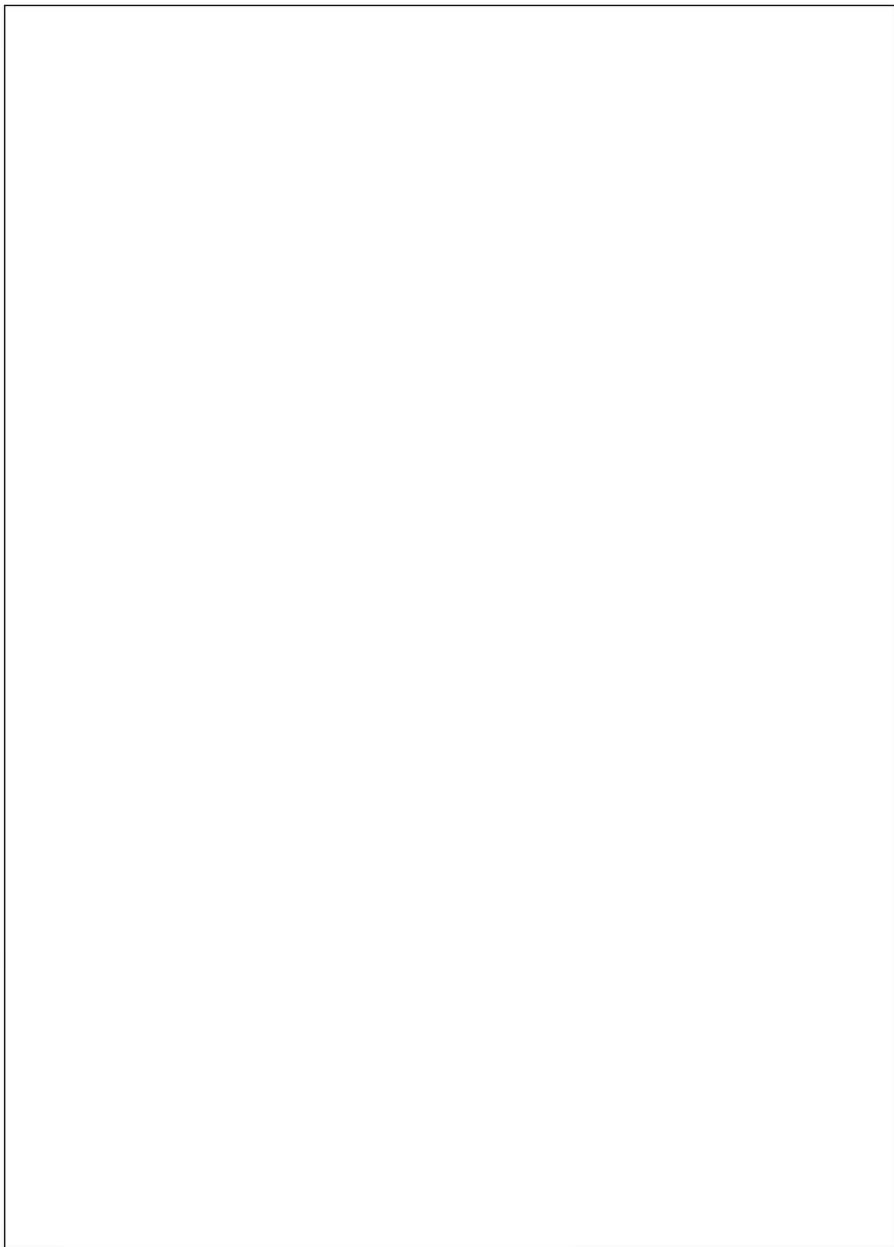
Dall'esame dell'album A risulta evidente che l'originale del primo disegno (poi andato perduto) è stato eseguito da un maestro italiano operante nel Quattrocento³ ed è stato successivamente copiato nella prima metà del XVI secolo. Durante la prima metà del Seicento questa copia fu ritagliata lungo il contorno dell'immagine ed incollata sul foglio 33 ed il testo che accompagnava il disegno venne trascritto sullo stesso foglio sopra la veduta del tempio.

L'iscrizione dice: »q(ue)st(o) sta a Tibure de tenertino et pietra cotta et assai Ruinato, con fatica se comprende como faceua et distante a Tibure duoi miglia ne un poggetto, et è piccoletto quanto sarebbe una bona camora, di grandezze ...« Purtroppo la cifra fu omessa dal copista. Nell'album B l'iscrizione al disegno è più laconica: »A Tibur molto piccolo«.

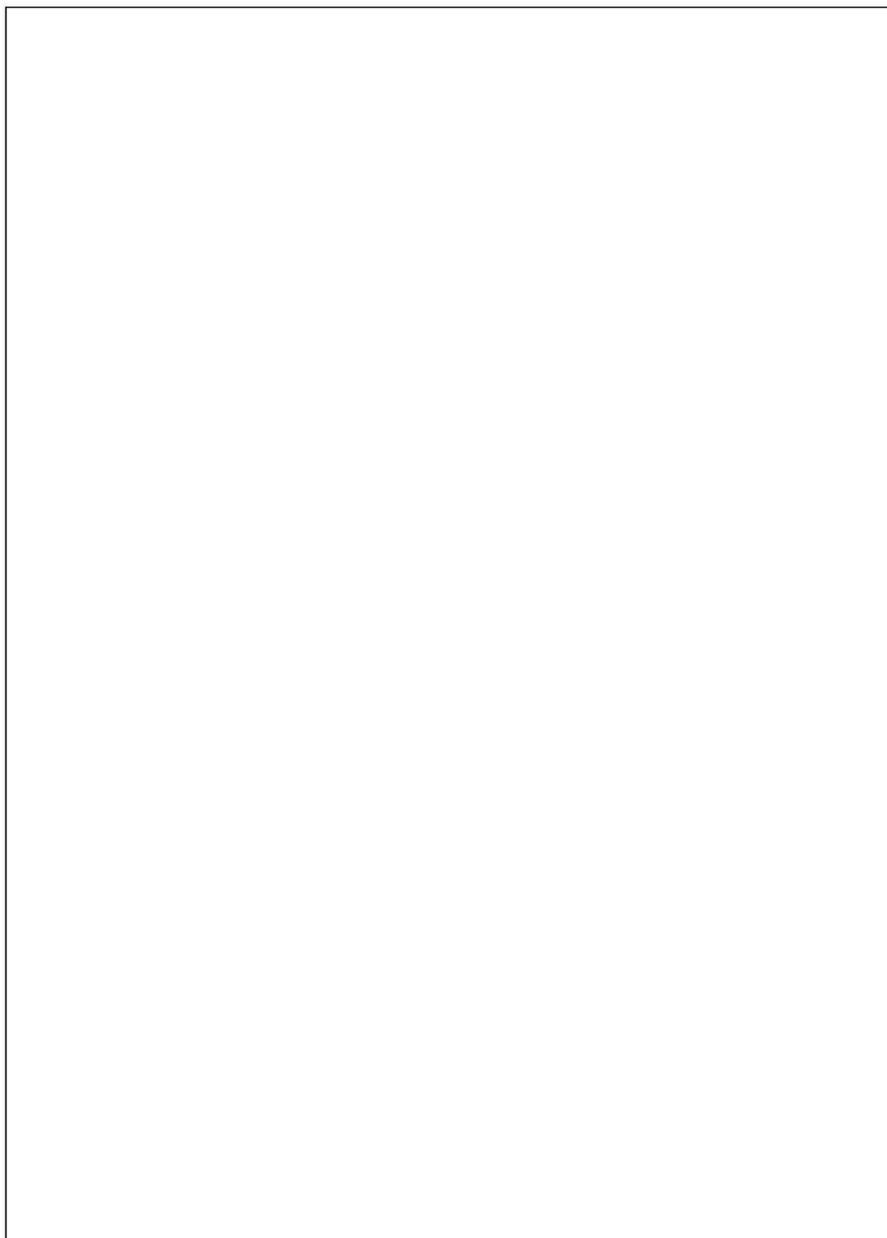
Dunque un piccolo tempio si trovava su di un poggetto distante due miglia da Tibur, (l'odierna Tivoli).

Già all'epoca del disegno da parte del maestro esso si trovava in cattivo stato. Quindi tale disegno non è una riproduzione autentica del monumento antico, ma la sua ricostruzione fatta dall'architetto rinascimentale.

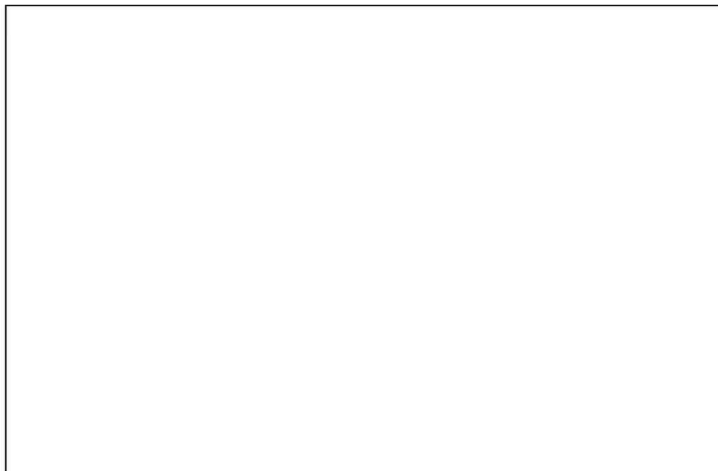
Volendo rappresentare questa costruzione in modo più completo, con due facciate, il maestro ha preferito mostrarla dal punto di vista angolare. Però l'insufficiente abilità di rendere un volume architettonico in prospettiva, caratteristica dei maestri quattrocenteschi, ha determinato alcune inesattezze. In-



*1 Trivoli. Un tempio antico sconosciuto, disegnato nell'album A sul foglio 33.
(San Pietroburgo, Ermitage).*



2 *Tivoli. Un tempio antico sconosciuto, disegnato nell'album B sul foglio 60v., in alto.*
(San Pietroburgo, Ermitage).



3 *La pianta del tempio antico a Tivoli (prima variante). Ricostruzione dell'autrice.*

vece della visione dell'edificio in prospettiva è venuta fuori l'immagine della sua facciata laterale, rappresentata frontalmente,⁺ alla cui sinistra è stata aggiunta quella principale disegnata in modo maldestro. La parte alta del portico in alcuni punti viene a porsi sullo stesso piano della facciata laterale, a cui in realtà essa è perpendicolare. Senza dubbio un disegnatore ha deturpato la forma dei piloni del portico: è poco probabile che essi fossero di pianta rettangolare. La profondità del portico sembra inoltre troppo scarsa: essa non corrisponde ai grandi pilastri della facciata laterale, cioè contravviene alle proporzioni adottate nell'architettura romana. È evidente che la causa di questo errore sia dovuta alla difficoltà di mostrare in prospettiva un'angolazione del tempio.

L'inesattezza del disegno complica un poco i nostri tentativi di ricostruire la pianta di questo tempio a noi sconosciuto di Tivoli e di accertare a quale tipo di canone compositivo esso appartenesse. In particolare, a causa della preferenza della rappresentazione frontale della facciata laterale, non è del tutto chiaro quali elementi architettonici fossero collocati davanti al muro della cella, se pilastri d'ordine grande o piloni. Questo ci costringe ad ipotizzare due varianti della ricostruzione del tempio (fig. 3 e fig. 4). Nel primo caso l'edificio appare come uno pseudoperiptero, mentre nel secondo è un tempio del tipo italico, cioè avente i portici lungo tre lati ed il muro dietro la cella prolungato e chiudente le colonnate laterali.

Un esame dettagliato dell'edificio ci permette di supporre quali fossero stati i materiali da costruzione usati: travertino e pietra cotta. I grossi blocchi del



4 *La pianta del tempio antico a Tivoli (seconda variante). Ricostruzione dell'autrice.*

podio e della parte inferiore della cella, sistemati secondo la tecnica *opus quadratum*, certamente furono blocchi squadri di travertino. È possibile che i muri lisci nei loro due terzi superiori fossero anch'essi stati costruiti in travertino o impiegando la pietra cotta indicata nell'annotazione al disegno. Non è chiaro cosa volesse indicare il maestro con il termine *»pietra cotta«*, molto probabilmente egli intendeva un tipo di laterizio. La cella del tempio era contornata da pilastri fra i quali, nella parte media del muro, furono posti dei pannelli profilati. A quanto pare tutte le superfici piatte del tempio – pilastri, piloni e pannelli – erano state ricoperte di stucco bianco ad eccezione della parte superiore del muro che, come si rileva dal colore scuro, era forse stata decorata con stucco colorato (si sa che esso era in uso dal II secolo d. C.). Su questo sfondo le decorazioni scultoree dei pilastri si stagliavano con precisione. Evidentemente esse furono scolpite in pietra, per essere in grado di sopportare un certo peso ed avevano quindi un significato non solo decorativo ma anche funzionale alla costruzione.

Passando all'esame diretto dell'opera, notiamo che la composizione architettonica delle sue facciate veniva ad essere creata dalla disposizione metrica dei singoli compartimenti del muro della cella, costituiti dai pilastri e dalle parti poste tra di essi. Le parti in rilievo del muro (pilastri e profili dei pannelli) si alternavano con quelle incavate, creando una superficie plastica animata dal gioco dei chiari e degli scuri. La varietà della fattura dei muri della cella (i giunti della muratura in basso, in contrasto con la superficie liscia delle loro parti

medie e con il diverso colore di quelle superiori) ed i compimenti scultorei dei pilastri davano alle facciate un carattere pittoresco. Sulla facciata principale questi compartimenti, ombreggiati dal portico d'ingresso, si vedevano attraverso gli spazi intercorrenti dei piloni. Le facciate laterali, se anche davanti ad esse erano stati disposti dei piloni, si vedevano in modo analogo. Se però là non fossero stati posti dei piloni, bensì pilastri d'ordine grande, essi venivano ad isolare i compartimenti in un quadro d'ordine regolare. La costruzione di piloni e pilastri posti gli uni di fronte agli altri (o forse di pilastri maggiori e minori sulle facciate laterali) conferiva alla costruzione una snellezza singolare.

Tipicamente romano per la sua struttura, questo tempio si distingue molto dalla massa dei templi analoghi che furono eretti sia nella metropoli che nelle province. Esso presenta due elementi insoliti: i piloni usati nel portico d'ingresso al posto delle colonne e i compimenti originalissimi dei pilastri. Ogni pilastro termina con due teste umane che sorgono dal suo corpo levigato senza scanalature. Ciascuna delle teste, poste a coppia, sorregge un volume cubico circondato nella parte inferiore dall'astragalo; superiormente esse sono decorate dalla fila dei baccetti e coronate dall'abaco.

Le analogie dirette con capitelli di tale sorta non esistono nell'architettura romana. I capitelli figurati nei quali le volute ed i fiori sono stati sostituiti da figure umane o di animali a dire il vero non si discostavano dal tipo tradizionale di quelli italo-romani. La particolarità dei nostri capitelli consiste altresì nella sintesi di alcuni tratti caratteristici inerenti a erme e cariatide, essi sono cioè più somiglianti alle forme greche che a quelle romane.

La straordinarietà, per un tempio nel suo insieme specificatamente romano, di tali »capitelli« dei pilastri e anche della presenza nel portico principale di piloni al posto del colonnato, suscita naturalmente il dubbio se essi siano effettivamente esistiti in tale forma.

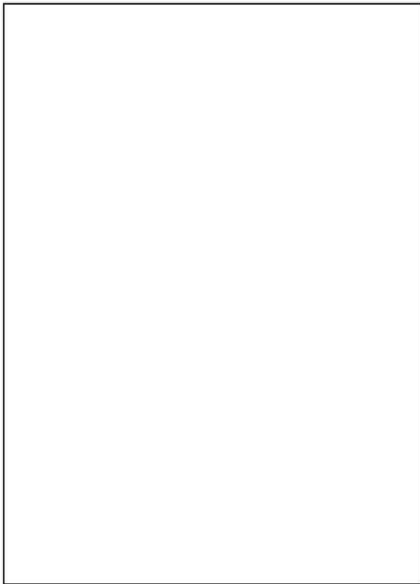
Si tratta forse di uno sbaglio o dell'interpretazione soggettiva del maestro quattrocentesco, che ha restituito nel suo disegno l'edificio antico secondo la sua visione? Da un lato egli stesso ha annotato che »... con fatica si comprende come faceua ...«, dall'altro questi dettagli si amalgamano così bene all'insieme compositivo che è come se fossero effettivamente esistiti nella realtà. È ovvio che a risolvere questo problema potrebbero essere soltanto degli scavi archeologici sul luogo in cui si ergeva questo monumento scomparso.

Ciò nondimeno l'architettura del tempio, le sue dimensioni e la sintesi nella sua sostanza di elementi eterogenei hanno suscitato a chi scrive alcune consi-

derazioni a proposito del sito di questo edificio, della genesi delle sue forme, del suo probabile autore e di una sua ipotetica data di costruzione.

In base all'iscrizione del disegno nell'album A, questo edificio si trovava a due miglia da Tivoli, in altre parole alla stessa distanza dalla città della villa di Adriano. Le annotazioni in tutti e due gli album sottolineano che si trattava di un tempio »piccoletto«, »molto piccolo«, mentre è stato osservato che la villa adrianea era proprio un salto di scala, un diapason insolitamente grande nelle dimensioni delle sue costruzioni. Il raffronto di costruzioni colossali e solide con altre piccole e esili⁵ ed i padiglioni del giardino era di forte impatto visivo, e rafforzava un senso di slancio spaziale dell'insieme della villa. Questo farebbe presupporre che il nostro tempietto fosse nel novero degli edifici della villa di Adriano, essendo forse una di quelle costruzioni dai volumi minuti. Il cambiamento improvviso di scala degli edifici che formavano le parti separate di questa villa dava ovviamente un'impressione di distensione e restringimento dello spazio. Il visitatore veniva a trovarsi in un'altra dimensione, passando dall'estensione grandiosa del Pecile, di fronte al quale egli appariva piccolissimo, al minuscolo tempietto e ad edifici analoghi.

Le particolarità già notate nell'architettura del tempietto si spiegano se ricordiamo il significato conferito dall'imperatore alla sua villa. Adriano la concepì come un vasto museion,⁶ desiderando concentrare là diverse costruzioni famose e le forme architettoniche più originali che egli aveva veduto durante i molteplici viaggi per le province del suo Impero, così multiforme riguardo a cultura, religione e tradizioni artistiche. L'imperatore voleva creare a Tivoli »... la sintesi spirituale del mondo da lui governato«. ⁷ Questa idea sapiente e nobile è direttamente collegata alla concezione del Pantheon, la cui paternità si può attribuire senza alcun dubbio ad Adriano.⁸ Come ha osservato W. Macdonald, l'architettura era stata una passione dell'Adriano collezionista, che spesso richiedeva la costruzione di edifici a lui ancora ignoti.⁹ Inoltre per l'imperatore la sua villa era una specie di oggetto di sperimentazione, luogo ideale per potersi esercitare nell'arte dell'architettura da lui prediletta.¹⁰ A questo punto vale la pena osservare che Adriano stesso fu architetto, non un vero professionista nella pratica, ma un dilettante che dirigeva l'edilizia statale, progettava qualche costruzione e lanciava le idee per molti edifici e composizioni architettoniche e di paesaggio per la sua villa a Tivoli.¹¹ Per la realizzazione dei suoi progetti egli aveva a sua disposizione risorse materiali enormi ed esecutori altamente qualificati: architetti, ingegneri, geometri, edificatori, pittori e decoratori organizzati secondo un regime militare in una legione speciale.¹²



5 *Roquepertuse. Il portico del santuario dei salii.*

Nonostante tali mezzi favorevoli il diletante augustò, privo di vero talento artistico, fu capace solo di una compilazione architettonica. Il metodo di Adriano consisteva nel collegare una base costruttiva romana con procedimenti compositivi, forme architettoniche o motivi decorativi stranieri, che avessero colpito il suo gusto e la sua immaginazione durante i suoi frequenti viaggi in altri paesi. Tali sono le sue costruzioni a Roma: il tempio di Venere e Roma e l'Adrianeum. Nel primo una cella tipica romana con solaio a volta, abside e podio alto è stata doppiata a specchio e unita con una colonnata propria dei templi greci peripterali. Nel secondo

caso all'interno del tempio romano sono stati introdotti rilievi posti sui piedistalli delle colonne, secondo una consuetudine tipica delle province orientali. Benchè questo metodo talvolta desse la possibilità di creare edifici originali, le opere dell'imperatore non potevano comunque competere con quelle del geniale architetto Apollodoro di Damasco, suo contemporaneo, autore del foro e delle terme di Traiano e forse anche del Pantheon.

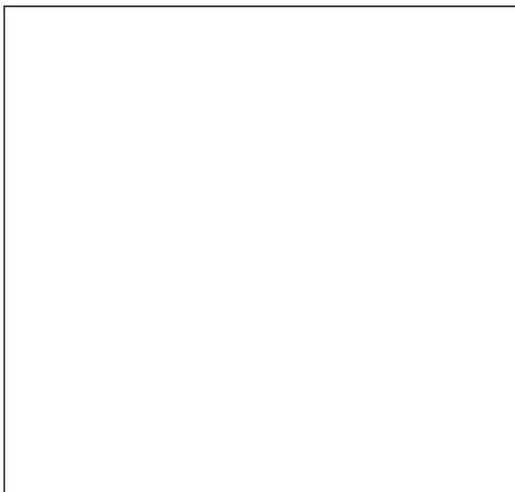
Tenendo in considerazione quanto detto finora, bisogna chiarire l'origine di quegli elementi insoliti che più colpiscono nella composizione del tempio a Tivoli e che sono stati incorporati alla sua struttura romana. Le ricerche dei prototipi con forme analoghe riscontrabili tra le tante eredità architettoniche delle province romane ci portano in Gallia. Nelle altre zone dell'Impero non siamo riusciti a riscontrare alcuna analogia. A questo punto bisogna ricordare che in Gallia erano tradizionali i portici di piloni, ma non quelli di colonne. Tutti i santuari preromani celto-liguri della tribù salyens dei secoli III-II a. C. a Roquepertuse¹³ e Glanum,¹⁴ a Mouriès ed Entremont¹⁵ avevano una planimetria dotata di portici di piloni quadrati (fig. 5). Essi erano collegati tramite sbarramenti di pietra e sulla superficie stessa dei piloni erano scavati degli alveoli.¹⁶ In questi incavi ovali si ponevano in qualità di trofei militari le teste mozzate dei nemici, ma anche i crani o le teste imbalsamate degli eroi caduti e

dei capi divinizzati della tribù.¹⁷ A volte essi venivano inchiodati, talvolta i crani venivano collocati su sporgenze particolari degli alveoli. Non di rado le imitazioni scultoree sostituivano i crani autentici (fig. 6); qualche volta se ne intagliavano effigi stilizzate.¹⁸

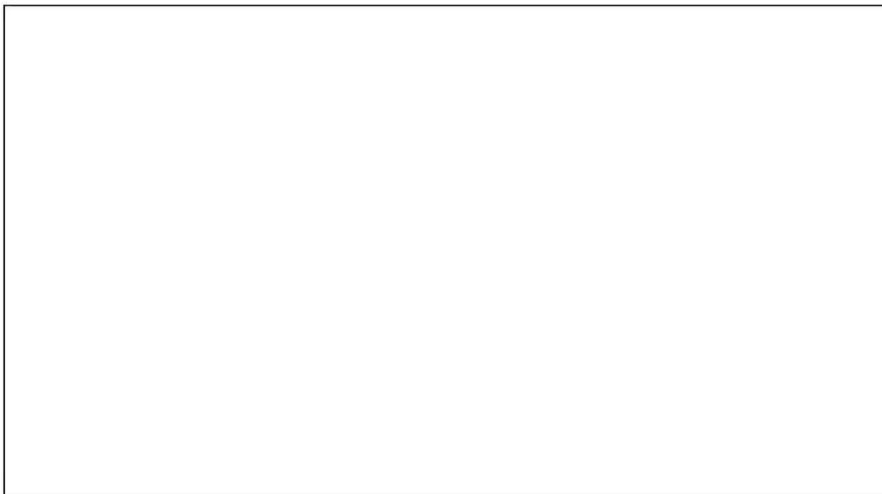
Infine già in epoca romana a Glanum venne eretto un portico di pianta rettangolare (33,6 × 10,5 m.) dotato di ventiquattro piloni, la cui funzione è ignota (fig. 7).¹⁹ Un portico dello stesso periodo e analogo a quello di Glanum,

noto come Piliers de Tutelle,²⁰ si ergeva fino al 1677 a Bordeaux. Tutto ciò dimostra dunque che i piloni a pianta quadrata, come elementi del portico, erano stati assimilati dalla Gallia. Questo è tanto più evidente se si tiene in considerazione che nel II secolo d. C., epoca in cui Adriano aveva visitato il paese, molti resti dei santuari risalenti all'età dell'indipendenza gallica si trovavano ancora in piedi.

Per quel che riguarda i compimenti scultorei dei pilastri del tempietto di Tivoli, la loro origine ci sembra più complicata. Se i piloni, ricevuti i dovuti ritocchi con un coronamento in ordine toscano, potevano essere collocati senza difficoltà nella struttura del tempio romano al posto delle colonne, gli alveoli con i trofei barbarici e i crani (o le loro imitazioni) degli eroi nelle parti superiori dei piloni, quali forme primitive della civiltà altrui, non potevano essere trapiantati nel fine sistema architettonico della costruzioni latine. Ma essi erano delle forme interessanti ed attraenti nella loro singolarità. Tali forme si sarebbero potute usare soltanto dopo la loro trasformazione e adattamento alla logica dell'architettura greco-romana. Si può supporre che un motivo di crani e teste scultoree nelle parti superiori dei piloni possa essere stato pensato da Adriano, particolarmente devoto all'eredità della cultura classica greca, per la sua analogia con le forme di cariatide ed erme. Di conseguenza le teste scultoree, usate nel ruolo di compimenti dei pilastri, hanno acquistato una neces-



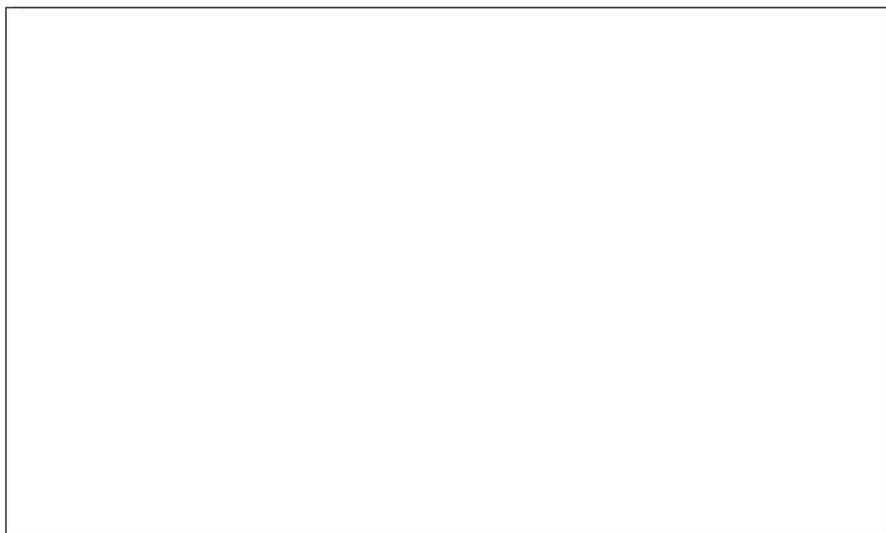
6 Entremont (Gallia). Parte superiore del pilone del santuario dei secoli III-II a. Cr. (Aix-en-Provence, Musée Granet).



7 *Glanum (Gallia). Pianta dell'edificio con i piloni.*

saria convenienza tettonica secondo le leggi dell'architettura classica e nello stesso tempo hanno conservato un legame genetico con il pilone, perchè un pilastro è una proiezione di pilone o colonna sul muro della cella.

Occupiamoci ora di questi stessi compimenti scultorei che su tutti i pilastri rappresentano la combinazione di due teste: una femminile e una maschile barbata. Di chi si immaginava fossero queste paia di teste? Siccome si tratta di un tempio romano è naturale vedere in loro Giove e Giunone o un altro paio di divinità latine. Però nell'arte romana le effigi accoppiate di un dio e di una dea si trovavano raramente. Mentre nella religione e nell'arte dei galli durante il periodo della romanizzazione era molto diffusa una coppia divina immaginata di solito come un dio barbuto con martello e una dea con cornucopia. Questi protettori divini della famiglia erano molto venerati in Gallia, dove si tenevano in grande considerazione i capisaldi familiari. E. Thévenot ha osservato un' inclinazione dei galli a raggruppare le loro divinità in triadi e più spesso in diadi.²¹ Questi dei pangallici, risalenti al culto antico della Madre Terra e del Dio Padre Celeste, nelle diverse regioni del paese avevano nomi differenti: Grannos e Sirona, Luxovius e Brixia, Suzello e Nantosvelta, Mercurio e Rosmerta ecc. Nel periodo della romanizzazione della Gallia essi cominciavano ad identificarsi con gli dei romani, prima di tutto con Giove e Giunone. Insieme alle rappresentazioni scultoree ed in rilievo di un dio barbuto e della sua consorte,²²



8 *Glanum. Gli alveoli accoppiati sull'architrave del santuario dei salii.*

non si può non sottolineare l'abbondanza in Gallia di erme doppiate raffiguranti, come si suppone, Bacco e Arianna,²³ e la molteplicità di steli sepolcrali anch'esse con le immagini di un dio barbuto e di una dea in Aquitania ed in altre regioni della Gallia.²⁴ Osservato tutto questo, noi riteniamo che i compimenti scultorei del tempietto di Tivoli rappresentassero Giove e Giunone e che la scelta di raffigurare queste divinità in coppia fosse stata determinata dalle impressioni dell'arte gallica sull'imperatore romano.

A favore dell'ipotesi da noi proposta si può notare che, da un punto di vista formale, il collocare delle teste accoppiate sui pilastri di un tempio era utilizzato spesso dagli architetti gallici. Il procedimento di disposizione binata di crani o teste scultoree veniva usato nei santuari della Gallia antica accanto al loro collocamento uno alla volta o in fila. Così a Glanum è stata trovata un'architrave di lavorazione greca risalente al V o IV secolo a. C. usata poi nel santuario gallico.²⁵ I costruttori indigeni hanno scavato alle estremità dell'architrave due paia di alveoli (fig. 8).

Avendo esaminato attentamente l'architettura del tempietto di Tivoli dal punto di vista dell'origine probabile delle sue forme più curiose, ognuna delle quali è nata in un processo di sintesi assai complicato dei tratti essenziali di vari prototipi, noi rinveniamo qui la stessa ecletticità di pensiero che si rivela chiaramente in alcune costruzioni della villa di Adriano e nelle opere progettate

dall'imperatore a Roma. Anche in questo caso riscontriamo la stessa tendenza: non la creazione di qualcosa di nuovo, ma solo la variazione di una pratica di uso comune, consistente nell'incorporare al contesto abituale alcune forme straniere, dopo averle fatte corrispondere al sistema architettonico conosciuto. Questo argomento persuade soprattutto per ciò che riguarda la paternità di Adriano e la correttezza della ricostruzione del maestro rinascimentale dell'aspetto del tempietto di Tivoli, benchè le prove inconfutabili di tutto ciò possano essere fornite soltanto da un'approfondita indagine archeologica.

Considerando che Adriano visitava la Gallia negli anni 121 e 122,²⁶ si può concludere che il nostro tempietto potesse già essere stato edificato nel primo periodo della costruzione della villa tiburtina.

Quand'è che uno sconosciuto maestro italiano ha potuto restituire nel suo disegno questo monumento antico? È noto che molti pittori ed architetti, gli schizzi dei quali risalgono agli anni 1470–1480²⁷, studiavano dettagliatamente gli edifici e gli elementi architettonici della villa di Adriano dopo quel periodo medievale, in cui essa era servita semplicemente da luogo d'estrazione di materiali da costruzione per i cittadini di Tivoli. Eppure nessuno di loro ha lasciato disegni di questo monumento così straordinario. Quindi in quel periodo esso doveva già essere definitivamente in rovina, forse era coperto da fitti cespugli e gli amanti dell'antichità passavano indifferenti davanti al poggio dove in tempi remoti si ergeva un piccolo tempio. È evidente che il nostro disegno risalirebbe più o meno al 1470, forse alla metà del Quattrocento, quando le rovine del tempietto permettevano ancora di restituire nell'immagine il suo aspetto primario. Sembra che i metodi di rappresentazione del volume architettonico del tempietto, molto arcaici, confermino eloquentemente la datazione da noi presupposta.

Se le nostre considerazioni riguardo la genesi del monumento antico sconosciuto rappresentato negli album piomburbhesi sono giuste, la sua immagine acquista un significato di fonte storica dell'architettura romana. Non è da escludere che alcuni resti di questa costruzione possano ancora essere conservati sotto la terra di uno dei poggi nel territorio dell'insieme grandioso della villa imperiale, di cui non tutte le parti sono state esaminate da un punto di vista archeologico. Basti dire che il complesso della villa, di cui noi conosciamo solo un quinto, nel II secolo d. C. occupava circa trecento ettari.²⁸

Non possiamo concludere queste note senza menzionare il valore eccezionale di questo disegno. Il suo pregio non si esaurisce solo nell'informazione su un edificio antico a noi sconosciuto, unico nel suo genere e che forse si trovava

a far parte degli edifici della villa adrianea. Bisogna anche aggiungere che, se la nostra ipotesi è vera, esso allarga le nostre vedute sulla complicata struttura artistica dell'insieme della villa di Adriano. Sembrerebbe quindi che la villa dell'imperatore sia stata costruita non soltanto subendo l'influsso di elementi architettonici greci, egiziani ed ellenistici orientali, ma anche di quelli locali delle province occidentali dell'Impero, così eterogeneo negli suoi aspetti etnici e culturali. In realtà una presenza qui degli elementi occidentali parrebbe assolutamente necessaria, perchè senza di loro la sintesi spirituale dell'Impero concepita da Adriano nei confini della sua villa non potrebbe dirsi pienamente realizzata.

NOTE

* Questo articolo è la traduzione Italiana dal Russo di un saggio pubblicato nel *Vestnik Drevney Istorii* 107.1 (1969), pp. 176–184.

¹ Tra di essi ci sono costruzioni monumentali come il Settizonio, un ninfeo grandioso presso il palazzo dei Flavii sul Palatino, noto dai disegni del pittore cinquecentesco Marten van Heemskerck; parecchie terme romane – di Tito, Costantino e Elena – le piante delle quali vennero fissate nel XVI secolo da Andrea Palladio; la parte centrale delle terme di Agrippa, secondo lo schizzo di Alò Giovannoli risalente al primo Seicento; la cripta Balbi disegnata da Giuliano da Sangallo nel Quattrocento e Baldassare Peruzzi nel Cinquecento, e anche molti altri edifici antichi.

² Gli album A, B e C, contenenti i disegni di edifici e dettagli architettonici romani antichi, furono rinvenuti nel 1962 dal professore M. A. Gukovsky tra i libri non catalogati della Biblioteca scientifica dell'Ermitage a San Pietroburgo. Nel XIX secolo essi si trovavano nella collezione dell'architetto francese Ippolite Destailleur e poi passarono al noto storico dell'architettura Heinrich von Geymüller. Nel 1902 gli album furono acquistati dal senatore russo Polovzov per il barone Stieglitz, presso la cui scuola d'arte essi vennero conservati fino al 1923, anno in cui furono trasmessi all'Ermitage.

³ Von Geymüller ascrisse i disegni di questi album a Fra Giocondo: *Mélanges d'archeologie et d'histoire* XI (1891), pp. 131–158.

⁴ Ad eccezione dei pilastri mostrati non soltanto di faccia, ma un tantino a lato per far vedere il loro spessore.

⁵ Guido Achille Mansuelli: *Le ville del mondo romano*, Milano 1958, p. 75.

⁶ Pierre Grimal: *À la recherche de l'Italie antique*, Paris 1961, p. 176.

⁷ Mansuelli (nota 5), p. 77.

⁸ William Lloyd Macdonald: *The Pantheon. Design, meaning, and progeny*, Cambridge (Mass.) 1976, p. 12.

⁹ William Lloyd Macdonald: *The architecture of the Roman Empire*, New Haven 1965, p. 137.

¹⁰ Roberto Vighi: *Villa Hadriana*, Roma 1958, p. 6.

¹¹ William Dodge Gray: *A study of the life of Hadrian prior his accension*, in: *Smith College Studies in History* IV, No. 2, April 1919, pp. 142–209, p. 158.

¹² Macdonald 1965 (nota 9), p. 158.

¹³ Henri-Paul Eydoux: *La France antique*, Paris 1962, p. 23.

- ¹⁴ Henri Rolland: Fouilles de Glanum. 1947–1956, Paris 1958, p. 80.
- ¹⁵ Jean-Paul Clébert: Provence antique, Paris 1960, p. 242.
- ¹⁶ Michelle Goby: La provence. Art et Histoire, Paris 1980, p. 51–54.
- ¹⁷ Clébert (nota 15), p. 160.
- ¹⁸ Eydoux (nota 13), p. 30, fig. 32.
- ¹⁹ Forse un periptero la cui cella è andata distrutta, ma in cui le parti inferiori dei piloni dei portici si sono conservate.
- ²⁰ Rolland (nota 14), p. 13 e seg.
- ²¹ Emile Thèvenot: Histoire des gaulois, Paris 1960, p. 100.
- ²² Eydoux (nota 13), p. 286, fig. 336.
- ²³ Emile Esperandieu: Recueil general des bas-reliefs de la Gaule Romaine, vol. IV, Paris 1911, p. 49, tav. LVI; vol. II, Paris 1908, p. 45, no. 913.
- ²⁴ Esperandieu (nota 23), vol. II, p. 25, no. 882.
- ²⁵ Rolland (nota 14), tav. 28 (2).
- ²⁶ Raymond Chevallier: Voyages et déplacements dans l'Empire romain, Paris 1988, p. 191.
- ²⁷ Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424 con introduzione e note di Christian Huelsen, Lipsia 1910; Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio unter Mitwirkung von Christian Huelsen und Adolf Michaels, ed. Hermann Egger, Vienna 1906; Thomas Ashby: Sixteenth-century drawings of Roman buildings. Attributed to Andrea Coner, in: Papers of the British School at Rome II, London 1904, ed altre raccolte degli schizzi ed i disegni isolati di diversi maestri.
- ²⁸ Vighi (nota 10), p. 5.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1, 2: Diateca del Kunstgeschichtliches Seminar della Humboldt-Universität zu Berlin. – Fig. 3, 4: Archivio dell'autrice. – Fig. 5: Henri-Paul Eydoux: La France antique, Paris 1962, p. 24. – Fig. 6: Bildarchiv Photo Marburg, Archivnr. 31.093. – Fig. 7: Henri Rolland: Fouilles de Glanum. 1947–1956, Paris 1958, Plan 2. – Fig. 8: Henri Rolland: Fouilles de Glanum. 1947–1956, Paris 1958, Pl. 28 (2).