

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 11 · 2009

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

www.census.de

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Vera Goldschmidt, Barbara Lück, Birte Rubach, Timo Strauch

Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2009 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Satz: Susanne Werner (Lukas Verlag)
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

ISBN: 978-3-86732-074-0
ISSN: 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
Properz und seine Renaissance-Kommentatoren über die Area Apollinis <i>Anna Rose</i>	9
»Ornamenti« and ornamentation in Palladio's architectural theory and practice <i>Howard Burns</i>	37
»The Death of Laocoon and his Sons« in the Imbert Collection of Maiolica in the Museum of Art of São Paulo <i>Cristina Lara Corrêa</i>	85
»Farò con la copia«. Una raccolta inedita di disegni d'architettura nella Bibliothèque Carré d'Art di Nîmes <i>Eleonora Pistis</i>	93
L'Association des Historiens de l'Art Italien (AHAI)	208

Der elfte Band des *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* erscheint im Rahmen der großen Jubiläen, welche die beiden Träger des *Census*, die Humboldt-Universität zu Berlin und die Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, im Jahr 2010 begehen. Die Akademie steht in der Tradition der von Gottfried Wilhelm Leibniz gegründeten Berliner Wissenschaftssozietät, deren erstes Statut 1710 erlassen worden ist, und blickt somit auf ein 300-jähriges Wirken zurück. Rund ein Jahrhundert später hatte 1809 Wilhelm von Humboldt den König von Preußen Friedrich Wilhelm III. um die Einrichtung einer Universität gebeten. In dem 1810 regulär aufgenommenen Lehrbetrieb spielte die Kunstgeschichte als Verbindung von Archäologie und nachantiker Kunstgeschichte in der Gestalt von Aloys Hirt von Beginn an eine konstitutive Rolle, so dass gerade auch der *Census* als eine aktive Pflege des Gründungsimpulses verstanden werden kann. Die Feierlichkeiten zum 200-jährigen Jubiläum haben im Oktober 2009 mit der Eröffnung der neuen Universitätsbibliothek, des Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrums, begonnen, welches die größte Freihandbibliothek im deutschsprachigen Raum darstellt. Diese Einrichtung aktualisiert damit das Prinzip der »guten Nachbarschaft der Bücher« und der unmittelbaren Bewegung des Benutzers in diesem pluralistischen Umfeld, das in der Konkretion der Anregungen durch kein elektronisches Medium simuliert werden kann; auf ihm hat Aby Warburg seine kulturwissenschaftliche Bibliothek aufgebaut. Mit ihrer thematisch angelegten Buchaufstellung, wie sie gemeinsam mit der ikonographisch orientierten Photothek im heute in London beheimateten Warburg Institute weiterlebt, ist sie nach wie vor das Herzstück der Einrichtung, aus dem der *Census* als ein Forschungsunternehmen hervorgegangen ist und nun seit fünfzehn Jahren im Umfeld der humboldtschen Idee gedeiht. Die Modernität des Ansatzes, wie sie im Grimm-Zentrum ihren aktuellsten Ausdruck findet, ist gleichzeitig eine Mahnung, dass die Existenz der warburgschen Bibliothek und damit eine der hervorragendsten geisteswissenschaftlichen Forschungseinrichtungen nicht in Frage gestellt werden darf.

Unter den Berliner Jubiläen 2009 ist vor allem der Fall der Berliner Mauer vor zwanzig Jahren gefeiert worden. In der damaligen Aufbruchstimmung war der Präsident der Winckelmann-Gesellschaft Max Kunze alsbald nach London gereist, um eine Zusammenarbeit der Winckelmann-Gesellschaft mit

dem *Census* zu propagieren. Wenn in diesem Jahr der *Census* und das »Corpus der antiken Denkmäler, die Johann Joachim Winckelmann und seine Zeit kannten«, begonnen haben, ihre Daten in dieselbe Datenbank einzugeben, ohne dabei die eigenen Konturen des jeweiligen Projektes zu verwischen, ist dies ein großartiges Ergebnis der durch die Wiedervereinigung gegebenen Möglichkeiten. Es handelt sich um die Erfüllung eines Wunsches, der in einer langjährigen sich gegenseitig ergänzenden, inhaltlichen und technischen Zusammenarbeit zum Ausdruck gekommen ist und nun umso intensiver fortgesetzt werden kann.

Wir freuen uns besonders, dass der vorliegende Band erstmals einen Beitrag einer Autorin von einem so fernen Ort wie São Paulo in Brasilien enthält, der den Aufsatz aus Heft 9 von Timo Strauch über die Majolica-Teller zum Laokoon ergänzt; der Artikel von Cristina Lara Corrêa ist ein Zeichen dafür, dass die Flügel des *Pegasus* dessen wissenschaftlichen Dialog jetzt in alle Teile der Welt tragen. Mit dem Aufsatz von Anna Rose, die ein Jahr lang die Mirabilientexte für die Datenbank eingerichtet hat, können wir ebenfalls ein lang empfundenes Desiderat verwirklichen, indem die philologische Forschung und ihr methodischer Ansatz nutzbar gemacht werden, wenn die Auseinandersetzung der Renaissance-Kommentatoren mit antiken Dichtern für die Kenntnis der antiken Monumente analysiert wird. Nach der Edition des Codex Stosch im Heft 8 stellt Eleonora Pistis erneut im *Pegasus* ein bislang unbekanntes Konvolut erstmals vor: Die Sammlung, die in Nîmes aufbewahrt wird und aus dem Umkreis Scipione Maffeis stammt enthält 61 Pausen nach Zeichnungen antiker Architektur unter anderem nach Giuliano da Sangallo und Pirro Ligorio sowie nach einem Kirchengrundriss für S. Andrea al Quirinale in Rom von Gian Lorenzo Bernini; sie beleuchtet damit eindringlich das andauernde Interesse und die Gültigkeit der Antikenzeichnungen der Renaissance bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. In dem großen Aufsatz zur Architekturdekoration von Andrea Palladio führt Howard Burns exemplarisch eine Methode der typologischen und archäologischen Untersuchung von Palladios Bauten und Entwurfszeichnungen sowie von seiner Architekturtheorie und seinen Studienblättern vor. Er vermag zu zeigen, wie für den vom Steinmetz zum Architekten aufgestiegenen bedeutenden Baumeister der Renaissance das architektonische Detail zum Vokabular in der Syntax der Gestaltungsprinzipien seiner Architektur wird und wie der finanzielle Aufwand für die Bauornamentik die Formensprache eines Gebäudes mitbestimmt.

Howard Burns hat seinen Beitrag dem Andenken von Arnaldo Bruschi gewidmet, der eines der letzten Monumente unter den bedeutenden Architekturhistorikern war und der 2009 im Alter von fast 81 Jahren verstorben ist. Mit seiner ausführlichen Monographie aus dem Jahre 1969 gehörte Bruschi zu den Pionieren der Erforschung Donato Bramantes, dessen Schaffen zu diesem Zeitpunkt noch ein Enigma darstellte.¹ Zudem war Bruschi auch einer der veritablen Kenner der Werke von Filippo Brunelleschi, Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo dem Jüngeren. Wie die originale Zeichnung der Renaissance-Architekten Gegenstand und seine eigene zeichnerische Analyse Methode der Forschung Bruschis waren, so nahm auch das Studium des architektonischen Details eine zentrale Rolle in seinen Arbeiten ein. Bruschi hat aus dieser Perspektive den Aufbau der Architekturkomponente des *Census* stets mit aktivem Interesse verfolgt, zuletzt anlässlich der Vorstellung des Codex Stosch in Rom.² Howard Burns gibt uns die Möglichkeit, den geschätzten und liebenswürdigen Kollegen, dem wir uns eng verbunden fühlten, in einer angemessenen Form mit zu ehren.

Die Herausgeber

ANMERKUNGEN

- 1 Arnaldo Bruschi: *Bramante architetto*, Bari 1969.
- 2 Vortrag Nesselrath an der Universität »Roma 3« im Dezember 2005.

PROPERZ UND SEINE RENAISSANCE-KOMMENTATOREN ÜBER DIE AREA APOLLINIS

ANNA ROSE

Die Kenntnisse über den Apollo-Tempel und die Area Apollinis in Rom stammen überwiegend aus antiken Quellen, denn der Tempel selbst und alle anliegenden Bauten sind nicht erhalten.¹ So bezeugt Solinus die Bezeichnung ›area Apollinis‹, und Ovid gibt Aufschlüsse über die Nähe des Apollo-Tempels zur ›domus Augusti‹ und zum ›templum Vestae‹ auf dem Palatin.² Die Lokalisierung des Podiums des Apollo-Tempels auf dem Palatin, wo traditionell die ›aedes Iovis Victoris‹ (oder ›Propugnatoris‹) platziert wurde, konnte durch die Forschungsergebnisse von Giuseppe Lugli und Ausgrabungen Gianfilippo Carettonis in den sechziger Jahren bestätigt werden.³ Diverse Reste der Tempeldekoration, deren genaue Herkunft nicht identifiziert werden konnte, stammen vermutlich vom Apollo-Tempel.⁴

Aus der »Historia Romana« von Velleius Paterculus (19 v. Chr. – 31 n. Chr.) erfahren wir, dass Augustus den Bau eines Tempels gleich nach dem Sieg über Sextus Pompeius in der Seeschlacht bei Mylae im Jahre 36 v. Chr. ins Auge fasste.⁵ Im Anschluss an den Sieg bei Actium im Jahre 31 v. Chr. widmete er diesen seinem Schutzpatron Apollo.⁶ Nach dem Zeugnis von Cassius Dio (ca. 163–post 229) wurde der Bau im Jahre 28 v. Chr. fertiggestellt und eingeweiht.⁷

Der augusteische Dichter Properz (lat. Sextus Propertius, 1. Jh. v. Chr.) liefert in einem Gedicht aus dem zweiten Buch seiner Liebeselegien (II.31)⁸ die Beschreibung des Tempels und der Portikus in der Area Apollinis, die auch von modernen Archäologen als Hilfsmittel für die Rekonstruktion der Gestalt des Apollo-Tempels und der Area Apollinis herangezogen wird. Schon im 15. Jahrhundert waren fast keine Tempelreste vorhanden.⁹ Nur Flavio Biondo (1392–1463) erwähnt um 1440 zwei Portale aus Marmor.¹⁰ Um 1527 konnte Andrea Fulvio (1510–43) diese Portale nicht mehr sehen,¹¹ und Pirro Ligorio (1513–83) fand zwischen 1542 und 1568 nur mehr die Reste dekoriertes Säulenbasen vor.¹²

Auch die Renaissance-Kommentatoren des Properz mussten auf andere Quellen oder architektonische Zeugnisse und Kunstwerke zurückgreifen, um sich selbst und dem belesenen Wissenschaftspublikum die Lage und die Aus-

gestaltung jenes Tempels zu erklären, der den antiken Schriftsteller zu seiner kurzen Elegie aus dem zweiten Buch inspirierte:

Quaeris, cur veniam tibi tardior? aurea Phoebi
porticus a magno Caesare aperta fuit.
tanta erat in speciem Poenis digesta columnis,
inter quas Danaï femina turba senis.
hic equidem Phoebō visus mihi pulchrior ipso
marmoreus tacita carmen hiare lyra,
atque aram circum steterant armenta Myronis,
quattuor, artificis vivida signa, boves.
tum medium claro surgebat marmore templum,
et patria Phoebō carius Ortygia:
in quo Solis erat supra fastigia currus,
et valvae, Libyci nobile dentis opus:
altera deiectos Parnasi vertice Gallos,
altera maerebat funera Tantalidos.
deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat.¹³

Bei Properz, der die ausführlichste Beschreibung der Area Apollinis und mit ihr die des Apollo-Tempels, der Apollo-Portikus, der Statuen und des Altars liefert,¹⁴ eilt der Ich-Erzähler zu seiner Geliebten und wird auf dem Weg durch den schönen Anblick einer neuen Portikus abgelenkt, die vor kurzem eingeweiht wurde.¹⁵ Er bewundert die Interkolumnien mit fünfzig Danaiden, die Statue des auf einer Harfe spielenden Apollo und die Gruppe mit den Opferstieren von Myron vor der Portikus, den Apollo-Tempel in der Mitte der Portikus mit dem Apollo und seiner Quadriga auf dem Akroterion, den kunstfertigen Cella-Türen aus Elfenbein und einer weiteren Skulpturengruppe bzw. dem Giebelrelief mit dem Apollo selbst zwischen seiner Mutter Latona und seiner Schwester Diana. Für eine weitere Erkundung des Tempels hat er keine Zeit – seine Geliebte würde ihm die Verspätung nicht verzeihen.

Diese Geschichte – genauso wie das gesamte Werk des Properz – hat die Renaissance-Kommentatoren fasziniert und herausgefordert, sich näher mit diesem Thema zu beschäftigen. So entstand ein interessantes Spektrum von Kommentaren, das den Bildungsgrad und die Interessenschwerpunkte der Verfasser deutlich widerspiegelt. Trotz der Interdependenz mancher

Kommentare beweisen die meisten eine gewisse Individualität, so dass in der Gruppe von mehr als zwanzig Kommentaren kaum von vollständigen Abschriften gesprochen werden kann.

DIE KOMMENTARE UND IHRE VERFASSER

Aus den einundzwanzig bekannten Kommentaren des 15. Jahrhunderts beschäftigen sich dreizehn mit der genannten Elegie.¹⁶ Eine wichtige Rolle spielen dabei die gedruckten Kommentare von Domizio Calderini (1446–78), Filippo Beroaldo dem Älteren (1453–1505) und Antonio Volsco da Piperno (ca. 1450–96).¹⁷ Hinzu kommen zehn handschriftliche Kommentare.¹⁸ In vier von diesen offenbart der Schreiber seinen Namen und das Verfassungsdatum im Kolophon. Die Kommentatoren der anderen sechs Handschriften konnten ermittelt werden. Der älteste datierte Kommentar aus dem MS SBB lat. fol. 500 stammt aus der Feder von Giovanni Gioviano Pontano (1426–1503).¹⁹ Das Datum trägt er selbst am Ende ein: Mai 1460. Der Name von Gioviano Pontano ist an zwei Stellen im Kommentar von Nicolaus Gaucius aus dem MS Paris 16693 erwähnt, der zwischen Juli 1468 und August 1469 verfasst wurde. Im Dezember 1480 beendete Gaspar Manius Pontanus die Arbeit an seinem Kommentar Vat. Lat. 1612, der in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrt wird.²⁰ Der Kommentator aus dem MS Siena Bibl. Comunale I.IX.6 nennt sich im Kolophon Titus Sutrinus und gibt das Datum 1481 an. Als Verfasser des Kommentars in London BL Egerton 3027 wird Pacificus Maximus Irenaeus vermutet, datiert wird er mit »post 1467«. ²¹ Bei dem Verfasser des eher kleineren Kommentars aus der Inkunabel Rom Bibl. Cors. Inc. 50 F 37²² handelt es sich um Angelo Poliziano (1454–94).²³ Er hat selbst das Datum 1472 unter den Kommentar gesetzt.

Drei handschriftliche Kommentare zu dieser Elegie aus dem 16. Jahrhundert gruppieren sich um die sogenannten Exzerpte von Francesco Pucci Fiorentino (1462–1512).²⁴ Der Verfasser der Randnotizen aus dem Jahre 1522 in der Inkunabel Florenz BN Inc. Magl. A.3.39²⁵ war Bernardinus Pisanus.²⁶ Die im Jahre 1554 eingetragenen Postillen der Inkunabel Florenz BN Postillati 41²⁷ stammen von Pietro della Stufa.²⁸ Wie die Autoren selbst erklären, beziehen sie sich auf die handschriftlichen Notizen von Pucci in der Inkunabel Florenz, Biblioteca Riccardiana, Edizioni rare 372. Eine Kopie dieser Notizen wird in der Nationalbibliothek in Neapel unter der Signatur SQ X H 10 auf-

bewahrt.²⁹ Das Jahr 1502 betrachtet die moderne Forschung als Datum der Eintragungen Puccis.³⁰

In den Kommentaren zur Elegie II.31 lassen sich sowohl die Abhängigkeiten der handschriftlichen und gedruckten Kommentare ermitteln als auch die Kommentierungsart und ihr Umgang mit dem vorhandenen geschichtlichen und literarischen Quellenmaterial untersuchen. Nicht alle Zeilen der Elegie werden mit der gleichen Intensität kommentiert. Natürlich ragen die gedruckten Kommentare von Calderini (1475),³¹ Beroaldo (Erstausgabe 1487)³² und Volsco (Erstausgabe 1488)³³ in Umfang und Detailaufarbeitung heraus, da die typographische Umsetzung einen freieren Raum für die Umgestaltung des Textes bot, denn fast alle handschriftlichen Kommentare wurden auf den Rändern und zwischen den Zeilen einer Properz-Handschrift oder -Inkunabel eingefügt. Lediglich der Kommentar Siena I.IX.6 stellt einen fließenden Text dar. Er ist auch nach den gedruckten Kommentaren von Calderini, Volsco und Beroaldo der umfangreichste.

DIE INNEREN ABHÄNGIGKEITEN ZWISCHEN DEN KOMMENTAREN

Die Abhängigkeiten der Kommentare können anhand der Properz-Elegie II.31 klar verfolgt werden. Gleichmaßen kann festgestellt werden, welche Kommentare eine starke Individualität aufweisen.³⁴

Schon im Kommentar zur ersten Zeile ist die Beeinflussung des Kommentars von Titus Sutrinus durch Domizio Calderini deutlich. Sutrinus übernimmt von Calderini den Hauptgedanken und das Zitat von Sueton,³⁵ irrt sich allerdings in der Schreibweise zweier Eigennamen:

Calderini (1475)³⁶: Porticus Phoebi] Non de Livia porticu nec de Pompeia nec de Octavia intelligas, sed de ea, quam erexit Augustus in parte Palatii iuxta bibliothecam et templum Apollinis. Cuius operis meminit Tranquillus in Augusto. [Sueton Aug. XXIX 3].

Sutrinus (1481), f. 116r: Aurea phoebi porticus] Divus Augustus auctore Tranquillo porticum in parte Palatii erexerat iuxta bibliothecam et Apollinis templum unde aliquando ius dicere solitus est. Sunt qui intellegunt de porticu Lidia (sic!), alii de Optavia (sic!), alii de Pompeia. Placet prior intellectus.

Der Bezug auf den Kommentar Calderinis ist auch bei Volsco deutlich. Er widerspricht seinem Vorgänger, ohne diesen aber namentlich zu nennen:

Calderini (1475)³⁷: *Aperta] Idest publicata.*

Volsco (1488, E Vv): *Aperta] dedicata. Ante dedicationem porticus aut theatra aut templa aperire fas non erat.*

Volsco glaubt, dass die Vokabel »aperire« hier »widmen, einweihen« bedeutet. Diese Annahme zwingt dazu, 31 v. Chr. als terminus post quem für die Verfassung der Properz-Elegie zu betrachten. Leider geht Volsco in seiner Argumentationsführung nicht weiter, da ihm höchstwahrscheinlich die notwendigen Quellen für eine Datumsbestimmung fehlen.

Die Abhängigkeit von Kommentaren mit Puccis Exzerpten ergibt sich anhand des Vergleichs der Randnotizen zur Zeile 2 kaum. Pucci (1502, Neapel S.Q.X.H.10)³⁸ erwähnt als weitere Quelle, welche die Existenz der Portikus belegt, »Ovidius«. Pietro della Stufa (1554, Postillati 41) lässt die Zeile unkommentiert. Bernardinus Pisanus (1522, Magl. A.3.39) geht in seiner Kommentierung einen Schritt weiter als Pucci und zitiert eine Zeile aus Ovids »Ars amatoria«, in der die Danaiden-Statuen und eine Statue von ihrem Vater Danaus mit einem ausgestreckten Schwert erwähnt werden.³⁹

Die Zeile 3 der Elegie ist die einzige Quelle, welche die Bauplanung der Portikus und deren Material bezeugt. Die Kommentatoren greifen bereitwillig die gebotene Möglichkeit auf, hier ihre Kenntnisse zu präsentieren und den goldgelben afrikanischen (numidischen) Marmor⁴⁰ anzuführen. »Ex numidico lapide« erklärt Pontano die Bedeutung des Wortes »poenis«. Volsco gibt weitere Namen für diese Marmorart an und bemerkt, dass aus diesem Marmor nur große Säulen gefertigt wurden:

Volsco (1488, E Vv): *Penis columnis] ex lapide numidico factis, nisi augusteum marmur esse velis, quod inde accepit nomen, quod in Aegypto Augusti principatu repertum est. Ex eo ingentes faciebant columnas sicut ex orphite lapide parvas.*

Beroaldo möchte mit seinen Kenntnissen der lateinischen Autoren brillieren, gibt noch eine Bezeichnung dieser Marmorart an, die er bei Statius gefunden hat, und erzählt ausführlich Einzelheiten über ihren Gebrauch:

Beroaldo (1487), f. p IIv: Poenis columnis] i.e. marmoreis ex marmore poeno, hoc est numidico factis, quod fuit antiquitus laudatissimum, ex quo limina in domo primus Romanorum posuit M. Lepidus, ut scribit Plinius in .xxxvi., & hoc primum inveci numidici marmoris vestigium invenisse se refert. De hoc intellexit Martial scribens: Marmore picta nomas. Hoc Papinius in Silvis lybicum silicem appellat. Prisci pavimenta poenica appellitabant, quae erant marmore numidico strata.

Auch über die Vokabel »digesta« machen sich die Kommentatoren Gedanken. Der Kommentator von Valencia 725 schreibt zum Lemma »digesta« die Erklärung »composita« (»ordnend zusammenstellen«).⁴¹ Von den anderen handschriftlichen Kommentaren notiert lediglich Egerton 3027 »divisa« (»planmäßig eingeteilt«) zu dieser Stelle. Unter den gedruckten Kommentaren geht nur Beroaldo auf diese Vokabel ein und demonstriert zugleich seine Kenntnisse Vitruvs, bezogen auf den Tempelbau:

Beroaldo (1487), f. p IIv: Digesta] id est distincta & secundum simmetriam edificata. Quanta autem debeat esse crassitudo, longitudoque columnarum, & quanta intervalla intercolumniorum in aedificiis docet eruditissime Vitruvius .iii.⁴²

Beroaldo gibt den Sinn dieser Vokabel am besten wieder, da er seine Lateinkenntnisse wie auch seine Intuition durch das Fachwissen Vitruvs untermauert. Es ist bemerkenswert, dass Beroaldo genauso wie moderne Forscher den Bezug zwischen der von Vitruv beschriebenen »aedes Apollinis et Dianae« und dem Apollo-Tempel auf dem Palatin herstellt.

Zur Zeile 4 erklärt lediglich Pontano (SBB lat. fol. 500), dass es um Statuen geht: »turba] erat sculpta«. Der Verfasser des Kommentars in St. Petersburg Cl. Q.12 schreibt »Danaus et Egistus«, was sowohl ein Verständnisfehler ist – er bezieht offensichtlich »Danai« auf »femina« und nicht auf »turba« – als auch die Verwechslung der beiden mythischen Gestalten Aegyptus und Egistus offenbart. Im MS Egerton 3027 steht in der Vorzeile »columbis«, und der Kommentator erklärt »quas] columbas, aliter quos«, was gänzlich unpassend ist. Allerdings berichtet er das korrupte »nurus« durch »senis«. Der Kommentator von Vat. Lat. 1611 erklärt das schwer verständliche Substantiv »femina« durch das Adjektiv »feminea«. Gaucius in Paris 16693 schreibt von seiner Vorlage Valencia

725 das sinnlose »femina pro femina« als »foeminea] femina« ab. Unter den anderen Kommentatoren erklären nur – chronologisch aufgestellt – Sutrinus (Siena I.IX.6), Beroaldo und Volsco das Auftreten von Danaiden in der Zeile 4 der Elegie. Anscheinend geht die Kommentarzeile bei Pisanus auf einen von zwei Kommentaren zurück. Hier zum Vergleich die drei Stellen:

Sutrinus (1481), f. 116v: Danai] Danaus L filias habuit, quae coniugate quinquaginta patruelibus earum, filiis Egipti omnes maritos interemerunt praeter Ipermestram (sic!), quae Lino (sic!) pepercit. Ovidius in Arte: Quaeque (sic!) parere necem miseris patruelibus ause Belides extracto (sic!) stat ferus ense pater.

Beroaldo (1487), f. p IIv: Inter quos Danai foemina turba senis] In hac porticu Appollinis Palatini erant immagine Bellidum quinquaginta, quae maritos prima nocte nuptiali ad unum omnes interemerunt excepta Hypermestra (sic!), quae Lynco (sic!) peperit. De quibus supra diximus. Hoc etiam docet Ovidius sic scribens in .iii. Tristium: »Ducor ad intonsi candida templa dei, Signa peregrinis ubi sunt alterna columnis, Bellides (sic!) & stricto stat ferus (sic!) ense pater.« Vide quemadmodum Propertius & Ovidius de eadem porticu scribentes dicant eadem. Peregrinas ille vocat columnas, quas hic Poenas. Bellides ille nominat, quae ab isto dicuntur Danai turba. Alibi quoque. Ovidius meminit huiusce rei in Amoribus & in primo de Arte.

Volsco (1488, E Vv): Foemina turba] Intercolumnia ornabant Belidum statuae, ut una nocte patrueles peremerunt praeter Hypermestram (sic!), quod & Ovidius in Tristibus significavit: »Inde tenore pari gradibus sublimia celsis ducor ad intonsi candida templa dei. Signa peregrinis ubi sunt alterna columnis, Bellides (sic!) & stricto stat ferus (sic!) ense pater.«

Dabei erklärt der erste Kommentator nur mythologische Begebenheiten. Ihn interessieren der Wahrheitsgehalt des Gesagten und die Realienzuordnung wenig. Im Zitat macht er zwei Fehler (»quaeque« statt »quaque« und »extracto« statt »et stricto«), was darauf hinweist, dass er die Quelle aus dem Gedächtnis zitiert, also an diesem Kommentar selbständig arbeitet und keine direkte Vorlage zum Abschreiben benutzt.

Beroaldo vergleicht in seinen Ausführungen zumindest drei ihm bekannte Quellen – Sueton, Properz und Ovid – und platziert die Danaiden

in die Portikus. Er zitiert Ovid, der auch Danaiden erwähnt und stellt den literaturwissenschaftlichen Vergleich zweier Autoren – Properz’ und Ovids – an. Beroaldo erklärt dabei den Gebrauch von Synonymen: die Säulen stammen aus Phönikien und können daher »peregrinae« genannt werden, Danaiden können »Belides« genannt werden. Ferner erwähnt er weitere Quellen für das Auftreten derselben Danaiden – »Ars amatoria« und »Amores«⁴³ – als Beweis für die Ausschmückung der Portikus. Für Antonio VolSCO ist zudem die Art und Weise der Aufstellung der Statuen wichtig, nämlich zwischen den Säulen. Allerdings schleicht sich bei Beroaldo ein Fehler ein: Sein Zitat aus den »Tristia« enthält statt des Wortes »barbarus« die Wörter »stat ferus« aus der »Ars Amatoria«. Bezeichnend ist die Wiederholung dieses Fehlers und zweier anderer – »Hypermestra« statt »Hypermnestra« sowie »Bellides« statt »Belides« – im ein Jahr später erschienenen Kommentar VolSCOs, dessen Abhängigkeit von Beroaldos Kommentar daher nicht auszuschließen ist.⁴⁴

Beroaldo und VolSCO geben beide Ovids »Tristia« an, wo auch der Ort der Portikus und die Statuen der Danaiden genannt werden.⁴⁵ So bleiben Properz und Ovid die einzigen antiken Quellen, die Informationen über die Ausgestaltung der Apollo-Portikus mit den Danaiden liefern.⁴⁶ Leider bestätigen die Renaissance-Kommentatoren den Hinweis aus den Scholien zu Persius (II, 56)⁴⁷ auf die ebenso vielen Reiterstatuen der Söhne des Aegyptus nicht. Der von Flaminio Vacca erwähnte Herkules kann kaum ein Reiter sein.⁴⁸ Die Frage nach einer von Ovid erwähnten Statue des Danaus wird auch bei den Renaissance-Kommentatoren des Properz nicht geklärt.⁴⁹

In den Kommentaren zur Zeile 5 findet sich das angemessene Verständnis dieser Stelle bei Pacificus Maximus in Egerton 3027, wo er zu »tacita« schreibt: »quae picta erat«. Auf die gleiche Art und Weise verstehen diese Zeile auch VolSCO, der schreibt »lyra tacita, quum vox deerat«, und der Kommentator aus Vat. Lat. 1611 mit der Erklärung »tacita, quum marmorea erat, non pulsabat«. Demnach wurde Apollo singend dargestellt, allerdings schwieg seine Lyra, weil sie aus Stein war.⁵⁰

Der Kommentator von St. Petersburg Cl. lat. Q.12 versucht das Adverb »hic« als »in hoc loco porticus« zu deuten und somit die Position der Apollo-Statue anzugeben. Allerdings kann dieses »hic« nur »hier in der Portikus« bedeuten, da die fünfzig Danaiden wohl zwischen den Säulen standen und Properz zu keiner einzigen den genauen Standort angibt.⁵¹ Der weniger gebildete Kommentator von Valencia 725 missversteht seine Vorlage Paris 16693,

die nur lexikalische Pendants zu »equidem« in der Zeile 5 aufzählt – »intercia, propterea, nunc«, und schreibt: »Hic equidem in Tracia patria.« Dies trifft offensichtlich nicht zu, da sich der Apollo-Tempel in Rom befindet. Titus Sutrinus, der auf Plinius verweist, sieht – wie der Kommentator der Petersburger Handschrift – eine Apollo-Statue auch innerhalb der Portikus:

Sutrinus (1481), f. 116v: Marmoreus] Plinius. In ea porticu statuum fuisse Apollinis aeneam mira magnitudine et arte, hic de qua poeta.

Hier meint der Kommentator die Apollo-Statue, die sich zusammen mit den vier Opferstieren von Myron⁵² neben dem Altar vor dem Apollo-Tempel befunden hat.⁵³ Dennoch übernimmt er die misslungene Interpretation einer Plinius-Stelle aus dem Kommentar seines Vorgängers Domizio Calderini, missachtet das von Properz angegebene Material Marmor, obwohl er seinen Kommentar an das Wort »marmoreus« anknüpft, und schreibt, dass die Apollo-Statue vor dem Tempel aus Bronze war. Calderini meint in seiner Anmerkung zu Zeile 6 jedoch die von Properz nicht erwähnte bronzene Statue in der Bibliothek, von der er bei Plinius⁵⁴ gelesen hat:

Calderini (1475)⁵⁵: Marmoreus] Atqui Plinius scribit statuum Phoebi eo in loco fuisse aeneam, miranda arte et magnitudine octo. De Mirone alibi diximus.

Pontano erwähnt in seinem Kommentar zur Zeile 5 eine weitere marmorne Apollo-Statue des nackten Sonnengottes mit der Harfe, die im geschlossenen Raum, also im Tempel, stand – hier meint er offensichtlich die Apollo-Statue aus den Zeilen 15 und 16 – und noch eine bronzene Statue in der Bibliothek, bei der er die Plinius-Stelle genau wiedergibt:

SBB lat. fol. 500, f. 31v: Altera imago Apollinis nudi atque citharam pulsantis erat in eius templo eaque marmorea, altera in bibliotheca ex aere ingenti magnitudine pulcritudine eximia.

Volsco in seinen Ausführungen zu den Zeilen 5 und 6 differenziert offensichtlich zwischen drei Statuen: Eine von ihnen stand auf dem Platz vor dem Tempel,⁵⁶ eine im Tempel selbst und eine in der Bibliothek.

Volsco (1488, E Vv): Phoebo visus mihi pulchrior ipso marmoreus] Phoebi inquit videbatur statua ex marmore verior & ipse deus vivens expressa. In Apollinis aede Apollo quis ex marmore videbatur nudus cytharam tenens, quem Tymarchides fecit. In bibliotheca vero ex aere Tuscanicus, hoc est Etruriae opus, pedum .l. a pollice. Dubium, ere ne admirabilior fuerit an pulchritudine.

Für den bronzenen Apollo in der Bibliothek⁵⁷ gibt es als Quellen außer Plinius nur noch die Scholien zu Horaz und die Scholien von Servius zu Vergils »Eclogae«,⁵⁸ für den Apollo zusammen mit Diana und Latona im Inneren des Tempels aber sogar nur Properz in den Zeilen 15 und 16 dieser Elegie. Die Beschaffenheit und das Material der Apollo-Statue im Tempel nennt Properz nicht. Es ist nicht klar, auf welche Quellen sich Volsco und Pontano beziehen, wenn sie den Apollo im Tempel als nackt bezeichnen und Marmor als Material der Statue angeben. Die von den Kommentatoren benutzte Quelle liefert nur einen weiteren Hinweis auf die Existenz dieser Apollo-Statue. Volsco erwähnt als einziger drei Apollo-Statuen in seinem Kommentar, obwohl im Properz-Gedicht lediglich von zwei Statuen die Rede ist. Interessant sind bei ihm die Angaben zum Künstler der Statue mit der Harfe (Tymarchides) im Apollo-Tempel, der wahrscheinlich in seiner Quelle angegeben wurde, und zur Größe der Statue in der Bibliothek (50 Fuß). Volsco und Pontano geben bereits in der Anmerkung zu den Zeilen 5 und 6 Informationen über die Apollo-Statue im Tempel. Daher fehlen bei diesen beiden Kommentatoren entsprechende Anmerkungen zu den Zeilen 15 und 16. Nur Beroaldo bemerkt an dieser Stelle, dass diese Apollo-Statue »inter matrem & sororem, scilicet Latonam & Dianam« stand.⁵⁹

Puccis Exzerpte und die nachfolgenden Kommentare, in die sie einbezogen wurden, lassen die meisten Zeilen unkommentiert. Die Randnotizen der Inkunabel von Neapel (1502) beschränken sich zumeist auf die Angabe der anderen Lesvarianten oder auf die lapidare Nennung weiterer Quellen. Die Kommentierung von Pisanus (1522) ist ausführlicher, er konzentriert sich jedoch auf die Angabe der Lesvarianten. So trägt er zur Zeile 8 »invida« ein, obwohl im Text seiner Inkunabel gerade dieses Wort aus der Handschriften-tradition DV steht.⁶⁰

Den Platz des Tempels selbst – »Medium: ad mediam porticum« – interpretiert Antonio Volsco in seinem Kommentar zur Zeile 9 als »in der Mitte der Portikus«⁶¹ und offenbart so ein angemessenes Verständnis des Textes. Denn

auch Velleius Paterculus verwendet das Wort »circa« bei der Beschreibung der Position der Portikus: also um den Tempel herum.⁶² Es ist deutlich, dass sich vor den Augen des Ich-Erzählers zuerst die Portikus in ihrer blendenden Schönheit erhebt, die er aber zusammen mit dem Tempel bewundert. Daher spricht Properz in der Zeile 2 der Elegie nur von der Portikus- und nicht von der Tempel-Einweihung. Einem Laien erschien die Area Apollinis wohl auch in der Antike als ein Komplex.⁶³

Ferner geben sowohl Bernardinus Pisanus (1522) als auch Pietro della Stufa (1554) die Variante »in quo« in der Zeile 11 an,⁶⁴ zu der sich Pucci selbst nicht äußert. Im Text der Inkunabel »Vicenza, 1481«, die Pisanus benutzt, steht »et quo« (MSS-Zweig F), wie in allen anderen Inkunabeln bis auf die Ausgabe Beroaldos. Bei Beroaldo (1488) erscheint im Text »auro«. Daher sieht Pisanus die Notwendigkeit, auch »alii auro« zu dieser Stelle einzutragen. Da diese Variante in der Postinkunabel »Florenz, 1503«, die Pietro della Stufa für seine Randnotizen benutzt, bereits zu finden ist, lässt er den überflüssigen Hinweis aus, genauso wie er »invida« der Exzerpte in der Zeile 8 ignoriert.⁶⁵

Beroaldo findet seine Lesart in den Handschriften, die er für seine Ausgabe benutzt.⁶⁶ Ihm gefällt dieses Wort, da es das Material angibt, aus dem das Apollo-Gespann angefertigt ist, das seiner Meinung nach sehr gut zum Ruhm des Gottes und zur Herrlichkeit des Tempels passt:

Beroaldo (1487), f. p IIv: In quo] Scilicet in templo erat dicatus currus Solis. Quidam codices habent auro, quod non displicet, ut laus sit maior templi magnificentissimi, supra cuius fastigium Solis currus ex auro splendescet.

Inwiefern die Angaben der Handschriften des Zweiges Vo (Leiden Voss. lat. O.13) mit der Tradition des Archetypus übereinstimmen, ist nach wie vor ungeklärt.⁶⁷ In die Tradition der Exzerpte Puccis ist die Variante »auro« offensichtlich aus der Ausgabe Beroaldos gelangt.

Genauso ungeklärt bleibt wohl die Erwähnung eines Werks des Künstlers namens »Lysia« bei Plinius,⁶⁸ auf den nur Pontano in seinem Kommentar zur Zeile 11 Bezug nimmt:

SBB lat. fol. 500, f. 31v: Dicitur Augustus dicasse in honorem patris tabulam marmoream Apollinis et Dianae in quadrigis. Lysiae sculptoris opus egregium.

Offensichtlich deutet Pontano die Properz-Stelle als Verweis auf die von Plinius erwähnte Quadriga. Tatsächlich wird sowohl bei Properz als auch bei Plinius Apollo mit seinem Vierergespann erwähnt. Allerdings versteht Pontano dies als Marmortafel, und bei Properz findet sich keine Erwähnung von Diana. Die moderne Forschung ist sich über die Erwähnung bei Plinius im Unklaren. Jordan zitiert die Stelle – im Gegensatz zu Pontano – in Bezug auf die Portikus (»aedicula columnis adornata«),⁶⁹ um die These von Lanciani,⁷⁰ dass Plinius einen Ehrenbogen (»super arcum«) erwähnt, der den Haupteingang zum Tempelareal bildet, zu widerlegen. Wahrscheinlich hat Pontano den Ort, den Plinius angibt, missachtet. Er wurde durch die Homonymie bei Plinius und Properz auf die falsche Fährte geleitet und sah die Skulpturengruppe auf dem Giebel des Tempels. Wo sie wirklich stand, bleibt ungeklärt.⁷¹

Die bereits von Butrica⁷² festgestellte Abhängigkeit des Gaucius-Kommentars (Paris 16693) von der Vorlage Valencia 725 wird auch im Kommentar zu der Zeile 12 deutlich:

Valencia 725, f. 34r: libyci] nam helefantes in Libya sunt.

Paris 16693, f. 48r: libici] i.e. ex ebore, quum elefantés sunt in lilia (sic!).

Offensichtlich hat der spätere Kommentator seine Vorlage missverstanden und das Toponym »Libia« durch das ihm bekannte aber sinnwidrige »lilia« ersetzt.

Ähnlich missversteht der Kommentator von Egerton 3027, den Butrica im Abhängigkeitsverhältnis zu den Kommentaren von Paris 16693 und Valencia 725 sieht,⁷³ die Vorlage auch in der Zeile 14 der Elegie:

Egerton 3027, f. 25r: altera] valva: tanta] domus : tantalidos] monte (sic!) quo fuerat filia tantale (sic!).

Weder das Wort »montis« noch der Name »Tantalus« sind korrekt dekliniert. Das plötzliche Auftreten des Berges ist unerklärbar, weil er in keinem Kommentar vorhanden ist. Der Kommentator von Egerton 3027 arbeitete offensichtlich sehr hastig und ohne Textverständnis, womit sich dieser Kommentar von den anderen stark abhebt.

Durch die unpassende Erklärung der unten aufgeführten weiteren offensichtlich missverstandenen Stelle wird die Abhängigkeit des Gaucius-Kommentars (Paris 16693) von Valencia 725 nur noch deutlicher:

Valencia 725, f. 34r: tantalidos] Castoris fratris Elene de genere Tantali vel Thiestes, quoi a fratre Atreo dati sunt filii absumendi in mensa et hi de genere Tantali fuerant.

Paris 16693, f. 48r: merebant] videbantur merere: tantalidos] vel dixit propter Elenam propter mortem Castoris fratris sui vel dixit propter Atreum, qui dedit Theisti (sic!) fratri suo suos filios ad manubandum [u. v.] et omnes isti sunt de genere Tantali.

Der zweite Kommentator schreibt von dem ersten die fehlleitende Deutung des von Properz gemeinten Mythos ab. Dabei übernimmt er kritiklos die inkorrekte Darstellung der Abstammung von Kastor und Helena und begeht einen Fehler bei der Schreibweise des Namens von Thyestes. Dagegen finden wir bei Beroaldo nicht nur eine korrekte Darstellung des zugrunde liegenden Mythos, sondern auch eine äußerst tiefe Deutung der von Properz in der Zeile 14 verwendeten Metapher. In ihr sieht der Kommentator nicht nur den Ausdruck der Trauer Niobes, sondern auch einen Beweis der überwältigenden Kunstfertigkeit des Bildhauers:⁷⁴

Beroaldo (1487), f. p III: Funera Tantalidos] In altera inquit parte valvarum erat historia Niobes & filiorum, qui omnes perierant confossi sagittis Appollinis & Dianae, ut supra docuimus. moerebat] Ad laudem dictum est ipsius artificis adeo enim fabre & ad amussim erant cuncta perfecta in valvis, ut moerere & lugere viderentur recitatas calamitates. Tantalidos] i.e. Niobes Tantali filiae in lapideam statuam conversae. Itidem ab Ouidio Tantalidis appellatur.

Auch Pontano gibt eine plausible Deutung des Reliefs an:

SBB lat. fol. 500, f. 31v: Niobe Tantali filia in ea sculptura deplorabat mortem liberorum: quos Apollo Dianaque interemerant sagittis.

Die Inkunabel aus der Biblioteca Corsiniana enthält die Notizen Polizianos zu den Properz-Elegien, die an vielen Stellen in eine Zitatensammlung in griechischer und lateinischer Sprache übergehen. Lediglich zwei Anmerkungen gibt es zum Gedicht II.31, und zwar zu den Zeilen 13 und 14. Es handelt sich um onomasiologische Erklärungen der Bezeichnung des Volkes

der Gallier im ersten Fall⁷⁵ und des Patronyms der mythischen Gestalt Niobe im zweiten Fall.⁷⁶ Beide verwendet Properz bei der Beschreibung zweier Flügeltüren des Apollo-Tempels: Auf der einen wurde die Niederlage des gallischen Feldherren Brennus im Jahre 279 v. Chr. bei Delphi bildlich dargestellt, auf der anderen die Vernichtung der Kinder Niobes.

Kein anderer Kommentator erklärt in der Anmerkung zu dieser Stelle den Ursprung der Bezeichnung des Volkes der Gallier, sondern das Syntagma »deiectos Gallos«. Poliziano verwechselt zwei ethnographische Bezeichnungen, obwohl er die Stellen von Justinus und Pausanias genau angibt. Daher ist anzunehmen, dass er die Anspielung Properz' auf das historische Ereignis wohl im Sinn hat, aber Gallier und Galater durcheinander bringt.⁷⁷ Eine andere Erklärung hierzu wäre, dass Poliziano die Geschichte mit Brennus nicht kennt, jedoch von anderen Quellen den Verweis auf Pausanias und Justinus abschreibt.

Auch die anderen Kommentatoren bis auf Pontano beschreiben ausführlich den Gallierkampf und beziehen sich auf Justinus (Calderini, Beroaldo) und Livius (Sutrinus) oder nennen die Quelle nicht (Egerton 3027, Valencia 725 und Paris 16693).⁷⁸ An dieser Stelle wird auch die partielle Abhängigkeit des Kommentars Florenz Magl. VII 1053 von dem Kommentar Calderinis deutlich.

Calderini (1475)⁷⁹: Gallos deiectos] Templum Delphis erat in monte Parnaso in rupe undique pendenti opulentissimum donis, quorum cupiditate Brennus, Gallorum dux, cum sexaginta millibus peditum Asiam transgressus, Delphis bellum intulit: Delphici quattuor millibus hominum ope divina Gallorum impetum sustinuerunt – nam suscepta est opinio iuvenem mortali statura augustiorem et duas virgines armatas, Dianam et Minervam, eo in bello affuisse; tempestate praeterea et terremotu Galli repressi sunt; demum Brennus, vulnerum dolorem non ferens, manum in se vertit. Haec historia erat in valva templi Palatini. Perscripta a Trogo [Iust. Hist. XXIV 6–8] et Pausania [I 4,4; X 23, 1–12].

Florenz Magl. VII 1053, f. 35r: Templum Delphis erat in monte Parnasi in rupe undique pendenti donis opulentissimum quorum cupiditate Brenus (sic!) Gallorum dux Delphis bellum intulit. Sed a Delphicis ope divina victus se interemit.

Die Properz-Elegie ist die einzige Quelle, aus der wir Kenntnisse über die Ausgestaltung der Türen der Cella des Apollo-Tempels beziehen. Einige

Renaissance-Kommentatoren beschäftigen sich ausführlich mit den Zeilen 12–14. So beschreibt Beroaldo das Material Elfenbein und seine Herkunft mit allen geographischen und ethnographischen Details:

Beroaldo (1487), f. p IIv–p IIIr: Et valvae Libyci] Fores templi dicit fuisse eburneas & hoc significat opus libyci dentis. Nam in Libya sunt elephantes, quos & Ethiopia, & Troglodytica generat, sed maximos India. Dentibus elephantum ingens praecium est, quum hoc solum est verum ebur. Caeterum propter penuriam, ut ait Plinius, ossa coepta sunt in laminas secari. Magnitudo dentium vero in templis praecipua, & in Africa praebent vicem postium in domiciliis, & in stabulis pecorum palos fieri ex dentibus elephantorum tradit Polybius. Laudat Cicero in Verrinis valvas templi ex ebore pulcherrime factas, quibus nullas magnificenriores ullo unquam tempore fuisse confirmat.

Beroaldo erklärt die Qualität des Elfenbeins, hebt seine Vorzüge hervor und beruft sich dabei auf die antiken Schriftsteller Plinius, Polybius und Cicero. Die Stelle aus Cicero hebt die Häufigkeit des Gebrauchs von Elfenbein für die Dekoration von Cella-Türen hervor.⁸⁰

Der Vergleich mit dem Kommentar Volscos deutet auf seine Abhängigkeit von dem Kommentar Beroaldos hin:

Volco (1488, E Vv): Lybici dentis] Ebur significat, quod solum est elephanti dens. Ex India & Libya elephanti ducebantur.

Eine deutliche Anlehnung an den vorangehenden Kommentar ist besonders am gleichen Wortgebrauch ersichtlich, der bei Volco sinnentstellend wirkt, da er versucht, die Benutzung seiner Vorlage zu vertuschen. Bei Beroaldo werden die Stoßzähne des Elefanten besonders geschätzt, da aus ihnen Elfenbein gewonnen wird, das zum Ausschmücken von Tempeln benutzt wird. Bei Volco ist »nur« das Elfenbein der Elefantenzahn, was wahrhaftig keinen Sinn ergibt.

Von den anderen Kommentaren lehnt sich noch Vat. Lat. 1611 an die Version Beroaldos an, wobei hier noch eine grammatikalische Begebenheit erklärt wird und die Ausführung wegen Platzmangels sehr komprimiert ist:

Vat. Lat. 1611, f. 44r: opus] appositio: dentis Lybici] i.e. elephantis, nam elephantes in lybia et in oriente sunt et dens est.

Eine selbständige Erklärung liefert der Kommentator von St. Petersburg Cl. lat. Q.12:

Cl. lat. Q.12, f. 35v: *libyci] eburnei, ubi sunt elephanti habentes dentes eburneos.*

Der Kommentator verwendet ein synonymisches Adjektiv und setzt mit dem Nebensatz fort, der sich auf Libia bezieht, die er unter dem Ursprungsadjektiv sieht. Allerdings missversteht er die Verbindung zwischen »ebur« (Elfenbein) und dem ursprünglichen Material, dem Stoßzahn des Elefanten.⁸¹

Unter den oben besprochenen Kommentaren ergeben sich anhand dieser Elegie die folgenden mehr oder weniger deutlichen Abhängigkeiten: Kommentare, die auf Exzerpten Puccis beruhen, beziehen sich offensichtlich aufeinander, obwohl die Abweichungen beispielsweise bei Bernardinus Pisanus (Magl. A.3.39) auf die Benutzung einer oder mehrerer anderer Vorlagen zurückzuführen sind; Nicolaus Gaucius (Paris 16693) benutzt als Vorlage offensichtlich den Kommentar Valencia 725 (vermeintlich Pontanos), der an keiner Stelle mit dem eigentlichen Kommentar Pontanos SBB lat. fol. 500 übereinstimmt; der handschriftliche Kommentator von Florenz Magl. VII.1053 zeigt eine deutliche Anlehnung an den gedruckten Kommentar von Domizio Calderini, der jedoch nicht unkritisch übernommen wird; ebenfalls an den Inkunabel-Kommentar von Calderini lehnt sich an manchen Stellen Titus Sutrinus (Siena I.IX.6) in seinem etwa fünfzehn Jahre später angefertigten handschriftlichen Kommentar an, und Antonio Volsco gebrauchte zumindest bei der Korrektur seines 1488 erschienenen Kommentars den ein Jahr älteren Kommentar seines wissenschaftlichen Rivalen Filippo Beroaldo; Vat. Lat. 1611 weist an manchen Stellen eine gewisse Anlehnung an die Kommentare von Nicolaus Gaucius (Paris 16693) und an Valencia 725 auf.

Isoliert stehen die handschriftlichen Kommentare St. Petersburg Cl. lat. Q.12 und London BL Egerton 3027. Bei Letzterem entsteht der Eindruck, dass der unbedarfte Kommentator nicht in der Lage war, seine Vorlage zu verstehen. Einen Lapsus bei der Kommentierung einer Stelle erlaubt sich aber auch der verdiente humanistische Philologe Angelo Poliziano.

Unter den gedruckten Kommentaren ragt deutlich derjenige von Filippo Beroaldo heraus. Er erweist sich als der eleganteste, gründlichste und umfangreichste von allen. Der Professor der Bologneser Universität Filippo Beroaldo der Ältere beweist ein tiefes Verständnis des Textes, der antiken Realien, der lateinischen und griechischen Literatur sowie der Poetik.

Die Beschäftigung mit den Kommentaren ermöglicht es, sowohl die Properz-Elegie und die in ihr genannten Realien unter einem neuen Blickwinkel zu betrachten als auch die humanistische Kommentierungsmethode zu verstehen. So wird deutlich, dass die Humanisten zum Teil die Fachlexik für die Beschreibung der antiken Bauten nicht beherrschten und dass sich ein einheitlicher Gebrauch noch nicht etabliert hatte (vgl. das unkorrekte »sculptura« Pontanos für die Beschreibung eines Reliefs).

BEITRAG DER KOMMENTATOREN ZUR ERSCHLIESSUNG DER AREA APOLLINIS

Die humanistischen Kommentare der Renaissance waren ein neues Medium, das sich im 15. Jahrhundert durch eine intensive Beschäftigung mit der antiken Literatur etablierte. Das Streben der Gelehrten nach einem besseren Verständnis ihrer antiken Vorlagen führte zur vertieften Beschäftigung mit verschiedenen Wissenschaften, wie z. B. Medizin, Jurisprudenz, Archäologie und Mathematik, den sogenannten »studia humanitatis«.⁸² Die Humanisten waren aufmerksame Leser griechischer und römischer Quellen. So akkumulierten sie ein gewaltiges Wissen, das ihnen erlaubte, sich in jedem wissenschaftlichen Bereich fachmännisch auszukennen, unter anderem in der Archäologie. Ihre archäologische Methode beruhte sowohl auf der akribischen, umfassenden Analyse der schriftlichen Quellen als auch auf ihren persönlichen Eindrücken von den noch vorhandenen Resten der antiken Monumente, wodurch sie in der Lage waren, eine schärfere und genauere Beschreibung der antiken Realien zu liefern, als es den modernen Forschern mitunter möglich ist. Dies betrifft auch ihre Bemühungen zur Bestimmung der Lage und der Beschaffenheit der Area Apollinis.

»Aurea porticus Phoebi« nennt Properz die schöne Portikus, die laut Antonio Volsco den Apollo-Tempel umgibt. Die einzige vollständige Beschreibung dieser Portikus findet sich neben Properz nur noch bei Ovid, dessen Werke »Tristia« und »Ars amatoria« die Kommentatoren bei der Zitierung durcheinander bringen. Die Lage und Gestalt dieser Portikus sind durch die archäologischen Ausgrabungen immer noch nicht abschließend ermittelt worden, und nach wie vor werden verschiedene Varianten vorgebracht: den Tempel von allen Seiten umschließend, von zwei oder drei Seiten umschließend oder vor dem Tempelplatz. Es wurden sogar Empfehlungen ausgesprochen, den Apollo-Tempel an einer anderen Stelle, in der Vigna Barberini, zu suchen. Die

Kommentatoren der Renaissance sahen den Tempel in der Mitte der Portikus – so, wie es bei vielen römischen Tempeln bezeugt ist.

Kein Kommentator hegte Zweifel bezüglich der Beschaffenheit der Portikus: die Danaiden standen zwischen den Säulen und stützten nicht – wie es die moderne Forschung vorschlägt – das Dach einer zweigeschossigen Portikus. Ungeklärt allerdings bleiben die Fragen zu den von manchen Kommentatoren erwähnten Statuen der fünfzig Söhne des Aegyptus. Diese Erwähnung stützt sich auf die Persius-Scholien. Der Ort der Statue des Danaos mit dem Schwert aus der »Ars amatoria« und den »Tristia« Ovids, die er in der Portikus neben den Danaiden gesehen zu haben scheint, wird von den Renaissance-Kommentatoren ebenfalls nicht besprochen.

Ferner bestätigen die Kommentare den Standort der ersten bei Properz erwähnten Apollo-Statue, die in der Portikus vor dem Tempel, wie es der Kommentator von St. Petersburg Cl. lat. Q.12 und Sutrinus annehmen, gestanden haben soll. Dies wird durch die Ergebnisse der Ausgrabungen untermauert, bei denen an dieser Stelle ein marmorner Apollo-Kopf gefunden wurde.

Außerdem bekräftigen die Kommentare die Zweifel an der Existenz einer Statuen-Gruppe mit Latona, Diana und Apollo in der Cella des Tempels. Denn nur Pontano und VolSCO sprechen von einer weiteren dort untergebrachten marmornen Statue eines nackten Apollo, der Harfe spielt. VolSCO nennt sogar den Künstlernamen Tymarchides. Dabei schöpfen sie ihre Kenntnisse offensichtlich aus einer bislang unbekanntem Quelle.

Bezeichnend ist, dass beide Kommentatoren diese Statue nicht im Zusammenhang mit Latona und Diana bei der Anmerkung zu den Zeilen 15 und 16 nennen. Lediglich Beroaldo folgt hier Plinius und erwähnt diese Skulpturen-Gruppe aus der Cella. Allerdings geht aus dem Properz-Gedicht nicht eindeutig hervor, wo genau diese Gruppe stand (der Ich-Erzähler tritt nicht in den Tempel hinein) und welches Kunstwerk sie darstellte, was auch andere Kommentatoren davon abhielt, Anmerkungen zu dieser Stelle zu verfassen.

Womöglich stellten die von Plinius erwähnten Statuen von Apollo, Diana und Latona nicht die von Properz beschriebene Skulpturen-Gruppe dar, da auch die Kommentatoren und ihre Quelle die Apollo-Statue im Tempel als getrennt stehend beschreiben. Zudem gibt auch Plinius die Ortsbezeichnung »im Apollo-Tempel« lediglich bei Diana und Latona an, den Apollo von Skopas nennt er einfach nur Palatinus. Also könnte er, wie einige Forscher annehmen, auch vor dem Tempel gestanden haben. Ferner ist zu berücksichtigen, dass der Apollo, der bei Properz zwischen Latona und Diana steht, lange Kleidung

trägt. Der von Pontano und Volsco sowie ihrer Quelle erwähnte Apollo im Tempel ist jedoch nackt. Nach alledem erscheint der Vorschlag von Platner und Ashby, die von Properz am Schluss der Elegie beschriebene Gruppe aus diesen drei Göttern als Relief im Giebel zu betrachten, als sinnvoll.

Properz' Ich-Erzähler beschreibt die Fassade des Apollo-Tempels im Komplex, indem er eine Quadriga mit Sonnengott über dem Giebel, die Türenhälften und hierauf eine Szene mit drei Göttern als Giebelrelief bewundert. Da auch Pontano Mutmaßungen bezüglich der Skulpturengruppe eines gewissen »Lysia«, die auf dem Giebel gestanden haben soll und die er im Kommentar zu Zeile 12 als »Marmortafel« bezeichnet, äußert, könnten die Namen der bislang unbekanntenen Künstler Tymarchides und Lysia mit einem anderen Kunstwerk in Verbindung gebracht werden, um das Problem des von Properz dargestellten Giebelschmuckes abschließend zu lösen.

Der Kommentar Beroaldos mit der dort bevorzugten Lesart führt auch zur Schlussfolgerung, dass der Ort und das Material der Quadriga Apollos neu besprochen werden sollte. Denn die Quadriga über dem Giebel des Tempels ist lediglich von Properz bezeugt und alle Anspielungen auf sie gehen ausschließlich auf ihn zurück. Einige moderne Forscher machten sich ebenfalls Gedanken über den Gebrauch der Präposition »supra« und platzierten die Quadriga auf dem Akroterion. Eine Handschriften-Tradition (Vo) stellt die Quadriga als golden dar. Da die Variante »auro« weder von der ältesten Handschrift bezeugt ist noch in Puccis Exzerpten auftritt, kann sie als ungesicherte Lesart wohl kaum als Beleg für das Material der Apollo-Quadriga betrachtet werden. Allerdings wäre es möglich, dass die Statuen im Lichte der Sonne als golden erschienen und die korrekte Properz-Lesart dementsprechend die von Beroaldo bezeugte »lectio difficilior« wäre. Diese Deutung widerspräche dann auch nicht der Annahme, dass die Quadriga das Akroterion schmückte. Die Kommentare ziehen jedoch die Möglichkeit, die Quadriga auf einem Ehrenbogen vor dem Tempel zu platzieren, trotz der bei Plinius belegten Stelle, nicht in Betracht. Schließlich liefert Filippo Beroaldo in Bezug auf die Vitruv-Stelle einen wichtigen Hinweis: Auch er versteht die »aedes Apollinis et Dianae« bei Vitruv als den Apollo-Tempel auf dem Palatin.

Aus all diesen Äußerungen lassen sich sachliche und methodische Wege aufzeigen, wie die Auseinandersetzung mit Renaissance-Kommentaren die moderne archäologische Forschung anzuregen und zu lenken vermag. Selbstredend spiegeln sich in der Gattung dieser Kommentare auch die eigenen Stärken und Schwächen.

ANMERKUNGEN

Ich möchte mich bei meinen Kollegen von der Arbeitsstelle des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* Birte Rubach und Timo Strauch bedanken, die mein Manuskript gründlich durchgesehen und durch ihre Anregungen und Hinweise zur Fertigstellung dieses Aufsatzes in seiner jetzigen Form wertvolle Hilfe geleistet haben.

- 1 Siehe Heinrich Jordan: *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, 2 Bde. (mit Teilbänden), Berlin 1871–1907, Bd. 1.3, 1907, S. 64–74; hier S. 72. Siehe auch: Pierre Gros, in: *Lexicon topographicum urbis Romae*, hg. von Eva Margareta Steinby, 6 Bde., Rom 1993–2000, Bd. I, 1993, S. 54–57, Addendum in Bd. V, 1999, S. 225; Emilio Rodríguez Almeida: ebd., Bd. I, 1993, S. 113, Addendum in Bd. V, 1999, S. 228; Amanda Claridge: ebd., Bd. V, 1999, S. 225. Eine Auswahl der wichtigsten Beiträge über die Area Apollinis und den Apollo-Tempel auf dem Palatin sind: Giuseppe Lugli: *I monumenti antichi di Roma e Suburbio*, 4 Bde., Rom 1930–1940, Bd. 1, 1930, S. 279–281; Samuel B. Platner, Thomas Ashby: *A topographical dictionary of Ancient Rome*, Rom 1965, S. 16–19; 47; Gianfilippo Carettoni: *I problemi della zona Augustea del Palatino alla luce dei recenti scavi*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 39 (1966/67), S. 55–75; Heinrich Bauer: *Das Kapitell des Apollo Palatinus-Tempels*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 79 (1969), S. 183–204; Giuseppe Lugli: *Itinerario di Roma antica*, Mailand 1970, S. 174–179; Gianfilippo Carettoni: *Terracotte »Campana« dallo scavo del tempio di Apollo Palatino*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 44 (1971/72), S. 123–139; ders.: *Roma – le costruzioni di Augusto e il tempio di Apollo sul Palatino*, in: *Archeologia laziale: incontro di studio del Comitato per l'Archeologia Laziale* 1 (1978), S. 72–74; Paul Zanker: *Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium*, in: *Città e architettura nella Roma imperiale, atti del seminario del 27 ottobre 1981, nel 25° anniversario dell'Accademia di Danimarca*, Odense 1983, S. 21–40; Gianfilippo Carettoni: *Die Bauten des Augustus auf dem Palatin*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausstellungskatalog Berlin*, hg. von Mathias Hofter, Mainz 1988, S. 263–267; Eckard Lefèvre: *Das Bild-Programm des Apollo-Tempels auf dem Palatin*, Konstanz 1989; Maria Josè Strazzulla: *Il principato di Apollo: mito e propaganda nelle lastre »Campana« dal tempio di Apollo Palatino*, Rom 1990; Lawrence Richardson: *A new topographical dictionary of ancient Rome*, Baltimore 1992, S. 14 und 31; Lilian Ballensiefen: *Überlegungen zu Aufbau und Lage der Danaidenhalle auf dem Palatin*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 102 (1995), S. 189–209; Claudia Cecamore: *Apollo e Vesta sul Palatino fra Augusto e Vespasiano*, in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 96 (1994/95), S. 9–32; dies.: *Palatium: topografia storica del Palatino tra III sec. A.C. e I sec. D.C.*, Rom 2002; Filippo Coarelli: *Roma*, Rom 2008, S. 172–174. Zitate aus allen antiken schriftlichen Quellen über die Area Apollinis und den Apollo-Tempel finden sich in: Giuseppe Lugli: *Regio urbis Decima. Mons Palatinus (testi e documenti)*, Rom 1960 (*Fontes ad topographiam veteris urbis Romae pertinentes* 8,1), S. 20–21; 57–70.
- 2 Vgl. Solinus, *De mirabilibus mundi*, 1, 37: »Ea incipit a silva, quæ est in area Apollinis, et ad supercilium scalarum Caci habet terminum, ubi tugurium fuit Faustuli.« Vgl. Ovidius, *Fasti*, IV, 951–954: »Phoebus habet partem, Vestæ pars altera cessit, quod superest illis, tertius ipse tenet. State Palatinae laurus, prætextaque quercu stet domus! Aeternos tres habet una deos.« Siehe ferner: Ovidius, *Metamorphoses*, XV, 864–865, *Ars amatoria*, III, 119–120 und 389–390.

- 3 Dazu siehe: Carettoni 1966/67 (Anm. 1), Lugli 1970 (Anm. 1), Carettoni 1978 (Anm. 1), S. 72–74, ebenso Gros 1993 (Anm. 1).
- 4 Es handelt sich um Fragmente von Säulen und korinthischen Kapitellen sowie Reste von Marmorböden. Siehe Coarelli 2008 (Anm. 1), S. 172; Gros 1993 (Anm. 1), S. 56. Zum Kapitell siehe Bauer 1969 (Anm. 1). Die ungefähre Größe des Tempels beträgt 44 × 24 m, siehe Lugli 1970 (Anm. 1), S. 177.
- 5 Die Römer feierten bei Mylae an der Nordküste Siziliens den ersten Seesieg ihrer Geschichte. Velleius, *Hist. Rom., Liber posterior*, 81,3: »Victor deinde Caesar reversus in urbem contractas emptionibus complures domos per procuratores, quo laxior fieret ipsius, publicis se usibus destinare professus est, templumque Apollinis et circa porticus facturum promisit, quod ab eo singulari extractum munificentia est.« Siehe auch Cass. Dio, *Römische Geschichte*, 49, 15, 5. U. a. in der Übersetzung von Otto Veh, Düsseldorf 2007.
- 6 Vergil, *Aen.*, VIII, 704–705: »Actius haec cernens arcum intendebat Apollo desuper.« Auch Propertius, IV, 6, 17 und 67.
- 7 Cass. Dio, *Römische Geschichte*, 53, 1, 3. Die anderen Zeugnisse geben sogar das genaue Datum der Einweihung am 9. Oktober 28 v. Chr. an. Siehe CIL I³, S. 214; 245; 249. Horaz schrieb zu diesem Ereignis eine Ode: Horaz, *Carm.*, 1,31. Von der Errichtung des Tempels mit den Portiken auf dem Palatin berichtet Augustus selbst in *Res gestae*, 19: »Curiam et continens ei Chalchidicum templumque Apollinis in Palatio cum porticibus feci.« Ferner siehe Asconius, *Orationum Ciceronis quinque enarratio*, 90: »Omnia sunt manifesta. Ne tamen erretis, quod his temporibus aedes Apollinis in Palatio fuit nobilissima, admonendi estis non hanc a Cicerone significari, utpote quam post mortem etiam Ciceronis multis annis Imp. Caesar, quem nunc Divum Augustum dicimus, post Actiacam victoriam fecerit: sed illam demonstrari, quae est extra portam Carmentalem inter forum holitorium et circum Flaminium. Ea enim sola tum quidem Romae Apollinis aedes.«
- 8 Jordan 1907 (Anm. 1), S. 67–69 gibt diese Elegie nach alter Aufteilung als III,31 an.
- 9 Vgl. Rodríguez Almeida 1993 (Anm. 1).
- 10 Jordan 1907 (Anm. 1), S. 72 und Flavio Biondo: *Roma instaurata*, I, 76: »[...] insignes extant ruinae binas habentes paene integras ex marmore portas facile superantes aedificii pulchritudine caeteras omnes, quas vetusti ac novi operis Roma nunc habet [...].« Über das Material vgl. Servius, *Scholien zu Vergil, Aen.*, VIII, 720: »Candentis limine Phoebi in templo Apollinis in Palatio de solido marmore effecto, quod allatum fuerat de portu Lunae.« Bauer 1969 (Anm. 1), S. 184 vermutet ebenfalls, dass der Tempel aus lunensischem Marmor bestand.
- 11 Vgl. Andrea Fulvio: *Antiquitates urbis, Rom 1527*, S. 48: »[...] visebantur ibi duae ante hos annos marmoreae portae ex veteri structura satis conspicuae [...].«
- 12 Vgl. Archivio di Stato di Torino (AST), *Cod. a.II.1.J.15*, f. 200r: »Cavandosi nella parte del colle Palatino da M. Cristoforo paulo stati verso il mezzogiorno, furono trovate alcune spire rovinate del Tempio di Apolline palatino, fabricato da Augusto di questa forma, che è questa prima di diametro di piedi cinque, le quali base non erano de quelle colonne, che ornano attorno al Tempio di fuori, ma della parte di dentro, et i suoi capitelli erano di ordine composito ordinarii.«
- 13 Text nach: *Sexti Propertii elegiarum libri IV*, recensuit Mauritius Schuster, Leipzig 1954.
- 14 Siehe Zanker 1983 (Anm. 1), S. 27; Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 11.
- 15 Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 11 und S. 30, Anm. 4 stellt die These auf, diese Elegie liefere keine Aufschlüsse darüber, ob die Portikus gleichzeitig mit dem Tempel oder später eingeweiht wurde. Carettoni plädiert für die spätere Einweihung der Portikus (im Jahre 25

- v. Chr.). Vgl. Gianfilippo Carettoni: *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 9. Allerdings erscheint es sehr unwahrscheinlich, dass die Portikus durch den »großen Caesar« getrennt vom Tempel eingeweiht wurde und dass Properz in seinem Gedicht die Details der Area Apollinis samt aller Anlagen allein aus dem Anlass der Portikus-Einweihung beschreibt.
- 16 Vier der 21 Kommentare werden hier nicht einbezogen, da sie vollständige Abschriften der gedruckten Kommentare darstellen.
- 17 Zu näheren biographischen Angaben über diese Humanisten siehe Anna Rose: *Filippo Beroaldo der Ältere und sein Beitrag zur Properz-Überlieferung*, München/Leipzig 2001, S. 362–380, 381–392, 393–399. Über die Abhängigkeiten der Properz-Inkunabeln untereinander siehe ebd. S. 170–185; 400–408.
- 18 Es handelt sich um die Kommentare aus folgenden Manuskripten: Berlin Staatsbibliothek, lat. fol. 500, London British Library, Egerton Ms 3027, Siena Biblioteca Comunale, I.IX.6, St. Petersburg Russische Nationalbibliothek, Q. 12 (nur zu den Büchern I–II), Paris Bibliothèque Nationale, 16693, Valencia Biblioteca Universitaria, 725, Florenz Biblioteca Nazionale, Magl. VII. 1053, Rom Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1611 und Vat. Lat. 1612. Ein Kommentar ist in Form von Randnotizen in eine Inkunabel eingetragen: Rom Biblioteca Corsiniana, Inc. 50 F 37.
- 19 Vgl. Tammaro de Marinis: *La biblioteca napoletana dei re d’Aragona*, Mailand 1947, S. 40; 98–100. Pontano war ein Schüler und Anhänger von Antonio Beccadelli, einem Mitglied seiner Akademie, die später zur Accademia Pontaniana wurde. Beide waren Lehrer des jungen Königs Alfons von Aragon.
- 20 Der eigentliche Schreiber der Handschrift war Joannes Hyspalensis. Sein Name wurde in der Handschrift durch den Namen von Gaspar Manius Pontanus, eines Humanisten aus dem Kreis um Pomponio Leto, ersetzt, nachdem er seinen Kommentar eingefügt hatte. Vgl. Elisabeth Pellegrin, Jeannine Fohlen: *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, 3 Bde., Paris 1975–1991, Bd. 3.1, 1991, S. 217.
- 21 Siehe James L. Butrica: *The manuscript tradition of Propertius*, Toronto 1984, S. 148–149.
- 22 Dies ist die Inkunabel: Tibullus, A. Elegiae. Sexti Propertii Elegiae. C. Valerii Catulli Carmina. P. Papinii Statii Silvae. Guarinus Veronensis (= Benvenutus de Campesanis): *Hexastichum. Hieronymus Squarzacicus. Vitae Catulli, Tibulli, Propertii. Ovidii Elegia de morte Tibulli*. [Venedig: Vindelinus de Spira] 1472, H 4758.
- 23 Am Ende der Inkunabel (f. 127r) steht: »Catulli Tibulli Propertii libellos coepi ego Angelus Politianus iam inde a pueritia tractare [...] Propertium cum vetusto codice contulimus sed quae de illo nobis sumpsimus haud ascripsimus huic codico sed in libello rettulimus qui est inscriptus antiquarum emendationum.« Vgl. Ida Maier: *Les manuscrits d’Ange Politien*, Genf 1965, S. 362.
- 24 Eine kurze Pucci-Biographie mit einem Verzeichnis seiner Werke findet sich in: *Catalogus translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries; annotated lists and guides*, (CTC), hg. von Oskar Kristeller, Ferdinand Edward Cranz und Virginia Brown, bisher 8 Bde., Washington 1960–; hier Bd. VII, 1992, S. 248.
- 25 Dies ist die Inkunabel: Catullus, Caius Valerius. Carmina. Albii Tibulli Elegiae. Sexti Propertii Elegiae. P. Papinii Statii Silvae. Edidit Johannes Calphurnius. Vicenza: Johannes de Reno et Dionysius Bertochus 1481, H 4760.
- 26 Unter dem Kolophon (f. 6r) gibt er seine Hauptquelle preis: »Bernar. Pisanus haec annotabat brumalibus vigiliis collatis aliis exemplaribus secutus fidem probatissimi qui fuit Francisci Puccii.«

- 27 Dies ist die Ausgabe: Catullus. Propertius. Tibullus. Olim magna ex parte emendati per Aldum Manutium [...]. Nunc recogniti per Benedictum Philologum Florentinum, Florenz: Phippus Bibliopola 1503.
- 28 Am Abschluss des Kommentars (f. lvi r) ist vermerkt: »Petrus Stupha can<onicu>s flor<entinu>s [sua manu in rasura] contulit cum codice quem Donatus Jannoctius et Jacobus Diacetus contulerant cum codice, quem Franciscus Puccius Neapoli diligentissime emendarat, cum illic profiteretur humaniores litteras.«
- 29 Dies ist die Ausgabe: Tibullus, Albius. Elegiae. C. Valerii Catulli Carmina. Sexti Propertii Elegiae. Reggio Emilia: Albertus de Mazalibus et Prosper Odoardus 13. September 1481, H 4757.
- 30 Siehe CTC, VII, S. 243. Zu den anderen von insgesamt acht Nachfolgern der Pucci-Exzerpte siehe William Robert Smyth: Thesaurus criticus ad Sexti Propertii textum, Lyon 1970, S. 174. Vgl. Rose 2001 (Anm. 17), S. 187. Butrica 1984 (Anm. 21), S. 80 meint, Puccis Autograph sei noch nicht gefunden. Trotz dieses nicht ausreichend begründeten Zweifels, ob die handschriftlichen Notizen in dieser Inkunabel als die Hand Puccis zu identifizieren seien, gehen auch heutige Forscher mehrheitlich davon aus, dass die Inkunabel Florenz Biblioteca Riccardiana, Edizioni rare 372 tatsächlich ein Autograph Puccis ist. Vgl. CTC, VII, S. 243.
- 31 Status: Silvarum libri V, add. Ovidius: Sapho, Domitii Calderini elucubratio in quaedam Propertii loca, Rom: Arnoldus Pannartz, 13. August 1475, HC 14983. Moderne Ausgabe: Donatella Coppini: Il commento a Properzio di Domizio Calderini, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia 9 (1979), S. 1119–1173. Zum Kommentar Calderinis siehe Rose 2001 (Anm. 17), S. 164–165; 375.
- 32 Propertius, Sextus Aurelius: Elegiae. Comm. & ed. Philippus Beroaldus. Bologna: Franciscus (Plato) de Benedictis, für Benedictus Hectoris Faelli, 1487, H 13406. Zu weiteren Inkunabeln mit seinem Kommentar siehe Rose 2001 (Anm. 17), S. 167–169.
- 33 Propertius, Sextus Aurelius: Elegiae. Recognovit Antonius Volscus. Venedig: Andreas de Paltasichis, 1. Februar 1488, H 4762. Zu dem Kommentar Volscos siehe Rose 2001 (Anm. 17), S. 397.
- 34 Bei den Zitaten aus den Quellen – Inkunabeln und Handschriften – wird zuerst das Blatt angeführt, danach das Lemma und anschließend das Zitat. Dabei werden zum besseren Verständnis Interpunktionszeichen gesetzt und die Namen groß geschrieben.
- 35 Sueton, Vita divi Augusti, XXIX, 3: »Templum Apollinis in ea parte Palatinae domus excitavit, quam fulmine ictam desiderari a deo haruspices pronuntiant; addidit porticus cum bibliotheca Latina Graecaque, quo loco iam senior saepe etiam senatum habuit decuriasque iudicum recognovit.«
- 36 Siehe Coppini 1979 (Anm. 31), S. 71.
- 37 Ebd.
- 38 f. 64r: porticus ... aperta fuit] Ovidius. Dies ist die einzige Eintragung zum Gedicht II,31 in dieser Inkunabel.
- 39 f. 12r: porticus ... aperta fuit] Ovidius de pictura huius porticus: Belides et stricto stat ferus ense pater. Vgl. Ovidius, Ars am., I, 71–74: »Nec tibi vitetur quae, prisca sparsa tabellis, / Porticus auctoris Livia nomen habet: / Quaque parere necem miseris patruelibus ausae / Belides et stricto stat ferus ense pater.«
- 40 Richardson 1992 (Anm. 1), S. 14: »giallo antico«.
- 41 Diese Erklärung wird von Nicolaus Gaucius in Paris 16693 übernommen.
- 42 Vitruv wird ebenfalls von Gros in Bezug auf den Apollo-Tempel in der Area Apollinis zitiert, da dieser die »aedes Apollinis et Dianae« exemplarisch für die Diastylus-Tempel beschreibt, vgl. Gros 1993 (Anm. 1), S. 56 und Vitruv, De architectura (3.3.4): »Diastyli autem haec erit

- compositio, cum trium columnarum crassitudinem intercolumnio interponere possumus. Tamquam est Apollinis et Dianae aedis. Haec dispositio hanc habet difficultatem, quod epistylia propter intervallorum magnitudinem franguntur.« Gros vermutet genauso wie Beroaldo, dass Vitruv den Apollo-Tempel auf dem Palatin meint. Siehe auch Pierre Gros: *Aurea templa: recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rom 1976, S. 198 und Platner, Ashby 1965 (Anm. 1), S. 17.
- 43 Vgl. Ovid, *Amores*, II, 1, 3–4: »Hesterna vidi spatiantem luce puellam / illa, quae Danaï porticus agmen habet.«
- 44 Dies ist umso erstaunlicher, wenn in Betracht gezogen wird, dass Volsco bereits 1481 einen Ovid-Kommentar (zu den »Heroides«) veröffentlicht hat und diesen klassischen Autor eigentlich kennen sollte. Vgl. Rose 2001 (Anm. 17), S. 398–399.
- 45 Vgl. Ovid, *Trist.*, III, 1, 59–62: »Inde tenore pari gradibus sublimia celsis / ducor ad intonsi candida templa dei, / signa peregrinis ubi sunt alterna columnis, / Belides et stricto barbarus ense pater etc.«
- 46 Vgl. dazu Gros 1993 (Anm. 1), S. 55. Ferner siehe Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 12–13. Über den Fund von Amazonen und eines Herkules auf dem Palatin schreibt Flaminio Vacca (1538–1605): »Non lontano dal detto luogo [Orti Farnesiani], nella Vigna del Ronconi, quale è inclusa nelle ruine del medesimo Palazzo maggiore, mi ricordo esservisi trovati dieciodotto o venti torsi di statue, rappresentanti Amazoni, poco maggiori del naturale. E nella medesima Vigna, essendosi crepata la Vasca del vino, ed il detto Ronconi facendo levare il lastrico vecchio di detta Vasca per rifarvi il nuovo, si scopri un' Ercole compagno di quelli del Cortile Farnese, ne vi mancava se non una mano; nella base vi erano le seguenti lettere OPVS LISIPPI; il Duca Cosmo di Toscana la compro per scudi otto cento dal detto Ronconi, facendola trasferire a Firenze, dove al presente si trova.« Vgl. Flaminio Vacca: *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, in: Famiano Nardini: *Roma Antica*, hg. von Antonio Nibby, 4 Bde., Rom 1818–1820, Bd. IV, 1820, S. 77. Jordan 1907 (Anm. 1), S. 69 meint ebenfalls, die 18 oder 20 um 1570 in der Vigna Ronconi (im Hippodrom auf dem Palatin) gefundenen Amazonen könnten die Danaiden sein. Eine von diesen Statuen befindet sich jetzt in den Musei Capitolini (*CensusID* 159760). Gros 1993 (Anm. 1), S. 55 meint, dass die Danaiden unter den »Tänzerinnen« aus der Villa dei Papiri in Herculaneum zu finden seien, die heute im Nationalmuseum in Neapel aufbewahrt werden, vgl. auch Zanker 1983 (Anm. 1), S. 27. Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 12 schloss diese Möglichkeit aufgrund der Beschreibung der Danaiden bei Ovid aus. Ballensiefen 1995 (Anm. 1) sieht die Danaiden in drei weiblichen Hermen aus »nero antico«, die vom Palatin stammen und im Museo Palatino untergebracht sind. Der sogenannte Herkules Medici steht heute im Palazzo Pitti in Florenz (*CensusID* 15669).
- 47 Schol. Pers. II, 56: »Nam fratres inter ahenos] Acron tradit, quod in porticu quondam Apollinis Palatini fuerint L Danaidum effigies, et contra eas sub divo totidem equestres filiorum Aegypti. Ex iis autem statuis quaedam dicebantur postulantibus per somnum dare oracula«, in: Lugli 1960 (Anm. 1), S. 64. An der Glaubwürdigkeit dieses Zeugen zweifelt Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 13–14. Ballensiefen 1995 (Anm. 1), S. 197 schreibt: »Die Kombination von Danaiden und Reitern als Ägyptiaden hat niemals in der Realität, sondern nur in den Köpfen der antiken »Altertumswissenschaftler« stattgefunden.« Sie geht davon aus, dass der Persius-Scholiasist und der von ihm erwähnte Horaz-Scholiasist Acro Helenius (2. Jh. n. Chr.) den augusteischen Zustand nach dem Brand Roms unter Nero (54–58 n. Chr.) nicht mehr vor Augen gehabt hätten und die vermutlich unter Domitian (81–96 n. Chr.) aufgestellten Reiterstatuen mit den ihnen aus der Literatur bekannten Danaiden-Statuen in Verbindung gebracht hätten.

- 48 Vgl. Anm. 46. Auch Gros 1993 (Anm. 1), S. 55 ist sich unsicher, ob dies die Reiterstatuen waren.
- 49 Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 17–19; 23–24 erwägt eine Verbindung zwischen dem Bildprogramm des Apollo-Tempels mit seiner Umgebung und dem Danaus-Mythos bei Pausanias II, 19, 3–4 und vermutet den Danaus in der Mitte der Area vor dem Tempel. Die Statuen des Apollo und des Danaus symbolisierten demzufolge die Verbindung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen. Die Stiere wiesen auf die Dankbarkeit des Menschen, der durch den Gott gerettet wurde, hin. Die Positionierung einer Janus-Statue in der Area Apollinis wird von Cecamore 2002 (Anm. 1), S. 54, Anm. 203 nicht ausführlich begründet.
- 50 Dazu meint Gros fälschlicherweise unter Bezug auf das Properz-Gedicht, dass Apollo zwar eine Harfe halte, aber nicht spiele, vgl. Gros 1993 (Anm. 1), S. 55. Laut Zanker 1983 (Anm. 1), S. 31 kann das Wort »tacita« als »steinern« (aus Marmor) und »schweigend« (andächtig) interpretiert werden, da dieses Monument »auf den seltenen Denaren des Münzmeisters C. Antistius« dargestellt zu sein scheint. Dort hält Apollo mit der linken Hand die Lyra oder Kithara und »spendet mit der rechten auf den neben ihm stehenden Altar.« Lugli 1960 (Anm. 1), S. 6, 40a beschreibt in Details diese Münze. Allerdings berücksichtigen Zanker und Lugli bei der Verbindung dieser Properz-Elegie mit der genannten Münze nicht, dass Apollo bei Properz auf der Harfe spielt, und zwar sowohl in Zeile 6 (*carmina hiarē lyra*) als auch in Zeile 16 (*carmina sonat*). Seine beiden Hände sind beschäftigt, folglich kann er nicht noch auf den Altar spenden.
- 51 Ballensiefen 1995 (Anm. 1), S. 189–195 stellt die These auf, die Danaiden hätten als Karyatiden im Obergeschoss der Portikus auf hohen Sockeln gestanden, seien aus »*nero antico*« gewesen und bildeten somit einen Kontrast zum »*giallo antico*« der »ganzen Säulenhalle«.
- 52 Zanker 1983 (Anm. 1), S. 32 meint, der Hinweis Properz' auf Myron solle ernst genommen werden. Cecamore 2002 (Anm. 1), S. 28 vermutet vorsichtig, dass vor dem Tempel Reste der Basis der Statuengruppe gefunden worden seien.
- 53 Vgl. Gros 1993 (Anm. 1), S. 55.
- 54 Siehe Plinius, *Nat. hist.*, XXXIV, 43: »*Factitavit colossos et Italia. Videmus certe Tuscanicum Apollinem in bibliotheca templi Augusti quinquaginta pedum a pollice, dubium aere mirabiliorem an pulchritudine.*«
- 55 Coppini 1979 (Anm. 31), S. 71–72.
- 56 Laut Coarelli 2008 (Anm. 1), S. 172 sollen die gefundenen Fragmente einer riesigen Apollo-Statue aus griechischem Marmor der Statue des singenden Apollo, der vor dem Tempel stand, zugeordnet werden, und nicht der Statue von Skopas aus der Cella. Carettoni 1966/67 (Anm. 1), S. 73–74 meint ebenfalls, dass sich diese Statue vor dem Tempel befand und mit der von Properz in den Zeilen 5–6 erwähnten Statue korrespondiert. Zanker 1983 (Anm. 1), S. 31 sieht diese Statue »auf dem von den Portiken umschlossenen Platz«.
- 57 Jordan 1907 (Anm. 1), S. 71, Anm. 81, behauptet, dieser Apollo habe die Gesichtszüge des Augustus.
- 58 Scholien zu Horaz, *Epistulae*, 1,3,17; Servius, Scholien zu Vergil, *Eclogae*, 4,10.
- 59 Beroaldo (1487), f. p III. Jordan 1907 (Anm. 1), S. 67–68, Anm. 73 verweist auf Plinius und die Bildhauer Skopas, Timotheus und Kephisodot für jeweils Apollo, Diana und Latona, vgl. Plinius, *Nat. hist.*, XXXVI, 24, 25 und 32: »(24) *Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit. [...] Romae eius opera sunt Latona in Palatii delubro [...]* (25) *Is (Scopas) fecit [...]* item *Apollinem Palatinum [...]* (32) *Timothei manu Diana Romae est in Palatio Apollinis delubro, qui signo caput reposuit Avianius Evander.*« Gros 1993 (Anm. 1), S. 54 gibt die vor-

- herrschende Meinung wieder, dass diese Statuen-Gruppe auf der Seite B der Sorrentiner Basis wiedergegeben ist. Rodríguez Almeida 1993 (Anm. 1), S. 113 meint, die archäologischen Ausgrabungen in dieser zerstörten Zone des Palatins hätten bislang keine Hinweise auf diese Monumente geliefert. Platner, Ashby 1965 (Anm. 1), S. 17 sind sich unschlüssig, ob Properz hier die Statuen in der Cella meinte oder ein Relief im Giebel. Coarelli 2008 (Anm. 1), S. 173 zitiert die Angabe Plinius', dass Dianas Kopf von Avianius Evander, einem Künstler der augusteischen Zeit, erneuert wurde.
- 60 In den neuzeitlichen textkritischen Ausgaben hat sich die Variante »*vidiva*« etabliert, vgl. auch Rose 2001 (Anm. 17), S. 447–449.
- 61 Coarelli 2008 (Anm. 1), S. 173 meint, die Portikus habe lediglich den Platz vor dem Tempel (area Apollinis) umgeben. Jordan 1907 (Anm. 1), S. 68–67 schreibt »die Portiken um den Tempelplatz« – also im Plural und ohne bestimmte Ortsangabe. Genauso undeutlich Gros »Le temple lui-même était en relation avec un portique [...]«, vgl. Gros 1993 (Anm. 1), S. 55. Platner, Asby 1965 (Anm. 1), S. 17 schreiben, der Tempel sei verbunden mit und wahrscheinlich umgeben von einer Portikus. Die Ausgrabungen führten zu keinem eindeutigen Ergebnis, vgl. Carettoni 1966/67 (Anm. 1), und 1978, Strazzulla 1990 (Anm. 1), 105. Auf alle Fälle sei sie axial gewesen. Die These von Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 13, dass »medium templum« nicht zwingend als »in der Mitte der Portikus« verstanden werden muss, da der Vers 9 sich an die Schilderung des Altars und nicht an die der Portikus anschließt, greift nicht, denn der Ich-Erzähler zählt die Monumente der Reihe nach auf, die sich nacheinander seinem Blick eröffnen: Portikus, Altar mit der Stiergruppe, Tempel. Ferner kann Properz den Tempel kaum »mittig in Bezug auf« den Altar setzen, wie Lefèvre vorschlägt. Umgekehrt – Altar mittig in Bezug auf den Tempel – wäre jedoch möglich. Für die Deutung »in der Mitte« tritt auch Zanker 1983 (Anm. 1), S. 27 und 32 ein, obwohl er seine Annahme durch Fragezeichen relativiert. Carettoni 1988 (Anm. 1), S. 265 zitiert diesen Vers des Properz, um die Ergebnisse der Ausgrabungen zu untermauern: Der Tempel stehe weitere zehn Fuß höher als seine Umgebung, also in der Mitte des heiligen Bezirks, der Area Apollinis. Allerdings haben die Ausgrabungen Carettonis keine Aufschlüsse über die Lage der Portikus gebracht. Richardson 1992 (Anm. 1), S. 14 ordnet die Ergebnisse der Ausgrabungen von Carettoni als nicht eindeutig ein. Er meint, die neuen Erkenntnisse bestätigten die Lage des Apollo-Tempels, allerdings scheine der zur Verfügung stehende Raum minimal zu sein. Er wiederholt auch die früher vorherrschende These über die Lage des Tempels in der jetzigen Vigna Barberini auf dem Palatin, wo bislang keine Ausgrabungen stattgefunden haben. Auf dem Plan von Carettoni 1978 (Anm. 1), S. 73 scheint tatsächlich kein Platz für eine, wie auch immer beschaffene, Portikus zu sein. Schwer tut sich mit der Lage der Portikus auch Ballensiefen 1995 (Anm. 1), S. 199–204. Denn nach den Ausgrabungen von Lugli und Carettoni gebe es wohl für sie keinen Platz: weder an der westlichen, noch an der nördlichen und der südwestlichen Seite. Die Forscherin vermutet mehrere Säulenhallen neben dem Tempel: neben der Bibliothek, vor der domus Augusti und weiter vorne südwestlich, wo Lanciani auf seinem Plan dicke Mauern aus Tuffquadern einzeichnete. Dort sei am Rand der Terrasse die zweigeschossige Danaidenhalle gewesen, die frontal zum Tempel stand und von Properz zuerst wahrgenommen wurde. Sie sei nicht gleichzusetzen mit den Portiken, die Velleius Paterculus, Augustus und Sueton bezeugen. Dieser These widerspricht eine Stelle aus Ovid, wo der Ich-Erzähler im Gespräch mit einem Diener erwähnt, dass sein geliebtes Mädchen in der Portikus spazierte. Dies bedeutet, dass die Portikus als eine ziemlich ausgedehnte Säulenhalle vorzustellen ist, in der ein Spaziergänger lang und weit laufen konnte, vgl. Ovidius (Anm. 43).

- 62 Die Portikus könnte den Tempel von zwei, drei und vier Seiten umgeben haben, wie Lefèvre 1989 (Anm. 1), S. 13 den Archäologen folgend meint. Strazzulla 1990 (Anm. 1), S. 105–106 tendiert jedoch stark zu einer vierseitigen Portikus mit Propyläen in der Mitte, die als Eingang zur Area dienten. Leider wurde diese Ausrichtung durch die Ausgrabungen von Carettoni nicht bezeugt. Siehe Carettoni 1978 (Anm. 1), S. 73.
- 63 Siehe Cass. Dio, Römische Geschichte, 53, 1, 3.
- 64 Siehe Properz II, 31, 11: »In quo solis erat supra fastigia currus«.
- 65 Von den anderen Kommentatoren schreibt nur Nicolaus Gaucius eine überflüssige Bemerkung an dieser Stelle: *currus] solis*.
- 66 Näheres zu diesen Handschriften siehe bei Rose 2001 (Anm. 17), S. 313. »Auro« hat sich als *lectio difficilior* in den modernen textkritischen Ausgaben nicht durchgesetzt. Vgl. z. B. die Ausgaben von Karl Hosius 1922, Eric A. Barber 1953, Mauriz Schuster und Franz Dornseiff 1954 und Paolo Fedeli 1994. Die etablierte Variante ist »in quo«.
- 67 Die Ausgabe von Fedeli 1994, S. XXIII sah in der Gruppe DVVo eine korrupte Tradition. Allerdings bestätigt Fedeli, dass gerade die Handschrift Vo eine Übereinstimmung in den richtigen Lesarten und in den Fehlern mit dem ältesten Codex Neapolitanus aufweist. Siehe ebd., S. XXI. Butrica 1984 (Anm. 21), S. 133–141 sieht die Tradition des Archetypus unter den Manuskripten der kontaminierten M-Gruppe.
- 68 Plinius, Nat. hist., XXXVI, 13: »[...] Lysiae opus quod in Palatio super arcum divus Augustus honori Octavi patris sui dicavit in aedicula columnis adornata, id est quadriga currusque et Apollo et Diana ex uno lapide.« Jordan erwähnt zwar diese Stelle des Plinius, bezweifelt aber, dass der von Plinius erwähnte Ehrenbogen den Haupteingang zum Tempelbezirk gebildet habe und lässt das Erscheinen des unbekanntenen Lysia unkommentiert, Jordan 1907 (Anm. 1), S. 69, Anm. 76. Auch Lugli 1970 (Anm. 1), S. 177 hält an einem Ehrenbogen am Eingang zur Area Apollinis fest.
- 69 Jordan 1907 (Anm. 1), S. 69, Anm. 76.
- 70 Siehe Rodolfo Lanciani: *Forma urbis Romae*, Mailand 1893–1901, S. 17, Tafel XXIX.
- 71 Zanker 1983 (Anm. 1), S. 32 und Gros 1993 (Anm. 1), S. 56 behaupten, dass Properz das Akroterion und nicht das Giebelfeld meinte. Zanker vermutet im Giebel Statuen der griechischen Bildhauer Bupalos und Athenis, die Plinius, Nat. hist., XXXVI, 13 erwähnt: »Romae eorum signa sunt in Palatina aede Apollinis in fastigio...« Vgl. Ballensiefen (Anm. 1), S. 205, Anm. 102.
- 72 Butrica 1984 (Anm. 21), S. 108 meint sogar, dass der Kommentar in Valencia 725 von Pontanos Hand geschrieben sei.
- 73 Siehe Butrica 1984 (Anm. 21), S. 149.
- 74 Jordan 1907 (Anm. 1), S. 68, Anm. 74 verweist auf Heinrich von Brunn: *Geschichte der griechischen Künstler*, 2 Bde., Braunschweig/Stuttgart 1853–59, Bd. 1, 1853, S. 144, der Stratonikos von Kyzikos als Künstler vermutet.
- 75 Rom Bibl. Cors., Inc. 50 F 37, f. 97r: *gallos] i.e. galatas, de his meminit Pausanias libro primo et Justinus*. Vgl.: Pausanias X, 19–23; Justinus XXIV, 6–8. Dazu ebenfalls: Diodor XX, 9. Für die Quellennachweise bedanke ich mich bei Herrn Andreas Kleineberg.
- 76 Rom Bibl. Cors., Inc. 50 F 37, f. 97v: *tantalidos] i.e. Niobes*.
- 77 Zu den Galatern siehe Bernhard Maier: *Die Kelten*, München 2000, S. 101. Auch an dieser Stelle möchte ich mich für den Literaturhinweis bei Andreas Kleineberg bedanken.
- 78 Die These über die Abhängigkeit dieser Kommentare stellte als erster James Butrica im Jahre 1984 auf, siehe Anm. 21.
- 79 Siehe Coppini 1979 (Anm. 31), S. 71–72.

- 80 M. Tullius Cicero, *In Verrem*, II.4.124. Cicero beschreibt nicht die Elfenbein-Türen aus dem palatinischen Apollo-Tempel.
- 81 Pontano in SBB lat. fol. 500, f. 31v benutzt an der Stelle das Synonym »elephantini«, der Kommentator von Egerton 3027 schreibt nur: *dentis] elephantis*.
- 82 Dieser Begriff wurde von Paul Oskar Kristeller eingeführt und näher beschrieben. Siehe Paul Oskar Kristeller: *Renaissance thought and the arts: collected essays*, Princeton 1990, S. 2–3; 52–53; 72–73.

In memory of Arnaldo Bruschi (1928–2009)

HOWARD BURNS

The scope of this paper is to consider what Palladio means by the word >ornamenti<, that is architectural details (and to some extent ornamentation in general) and the role they occupy in his architectural theory and practice. My aim is to examine a neglected but important aspect of his architecture which illuminates both his approach as a designer and his idea of the orders. The topic is closely linked to Palladio's discussion and use of the orders, but also relates to other matters: his study of ancient architectural detail, and the conclusions he drew from it; his general ideas about the role of ornament; and the weight he gave to >varietas<, invention and visual and architectural judgment (>giudizio<) in architectural design. As my purpose is to discuss Palladio's attitude towards the use and design of details, I will not examine the importance of the column for Palladio's theory and practice, nor the way in which for Palladio the architectural order is not simply a vertical sequence of forms (as the orders are presented by Serlio and Vignola), but a way of articulating space, regulated by rules determining the intercolumniation.¹

Palladio repeatedly cites Vitruvius and Alberti as his principal written sources.² For Vitruvius »ornamenta«, always used in the plural, is a technical term which simply means architectural details; the word appears 13 times in his book.³ Except in two passages, Vitruvius uses it to refer specifically to the architectural members of the entablature – usually those placed above the architrave, as in the phrase »epistylia et ornamenta earum columnarum altitudinis quinta parte« (5.6.6).⁴ Vitruvius uses the term in a more general sense in the well-known passage where he indicates the importance of history to the architect, as explaining the origins of architectural motifs, like Persians and Caryatids.⁵ He also applies it to a specifically honorific form of decoration, the »ornamenta« of the »imagines«, that is the insignia indicating the offices held by those portrayed in the masks preserved in the atrium of the Roman house.⁶ Only once does he use the term outside an architectural context, where he refers to the »honours and ornaments« conferred on Diognetus by the Rhodians (10.16.8).

Alberti uses the words »ornamentum« and »ornamenta« no less than 144 times.⁷ In many passages Alberti follows Vitruvius' use of the word to mean architectural details. Elsewhere, however, he considerably extends the range of contexts and meanings linked to the word, introducing the modern connotation of ornament or adornment, on the basis of both ancient and modern usage. Significantly, he also adopts Cicero's usage of the word in the »De Oratore« and elsewhere. Cicero does use the word »ornamenta« in the architectural sense, as when he writes »ornamenta fanorum«, the ornaments of temples.⁸ Alberti, however, clearly paid particular attention to what Cicero had to say about »ornamenta dicendi«, literary or rhetorical ornament, as when he gives an example of the use of metaphors in ornamenting a speech, concluding: »Est hoc magnum ornamentum orationis, in quo obscuritas fugienda est.«⁹

Alberti thus speaks of streets or buildings which are ornaments of the city (again a Ciceronian concept),¹⁰ the ornaments of different classes of buildings and, in a famous passage, of the column: »In the whole art of building« he writes, »the column is certainly the principal ornament« (»In tota re aedificatoria primum certe ornamentum in columnis est«).¹¹ The passage is echoed by Palladio: »Hora c' habbiamo parlato de' muri semplici; è convenevole che passiamo à gli ornamenti, de' quali niuno maggiore riceve la fabrica di quello, che le danno le colonne, quando sono situate ne' luoghi convenevoli, e con bella proportione à tutto l'edificio.«¹² Alberti's discussion of the »ornamenta« is not only nourished by Cicero, who introduced considerations both of appropriateness and of moral rigour into the discussion of ornament, but by his own extremely wide knowledge of architecture and construction – for instance the use of veneers and revetments, which may have prompted his comparison of architectural decoration to make-up on the face of the building.¹³ Alberti was also concerned with philosophical definitions and distinctions relating to ornament, like that of the difference between Beauty and Ornamentation.¹⁴ All these matters, and all the ways in which Alberti uses the word, are analysed in Veronica Biermann's book »Ornamentum«, on ornament and ornaments in Alberti's treatise.¹⁵

Palladio followed Vitruvius and Alberti in his adherence to the project he resolutely pursued throughout his working life, devoting himself on the one hand to a career as a working architect attentive to the practical aspects of building and on the other to developing general ideas about architecture and design, in the form of an architectural treatise, the »Quattro Libri dell' Architettura«, published in 1570. Palladio was thus faithful to what Vitruvius writes of architecture: »Ea nascitur e fabrica et ratiocinatione« translated by Daniele Barbaro as »essa nasce

da fabrica, & da discorso»;¹⁶ he achieved a mastery of building and construction, and also elaborated general principles and formulae with which he justified and explained his designs, both in his exchanges with patrons and in his book.

Everything that Vitruvius and Alberti had written on ›ornamenti‹ and architectural decoration was familiar to Palladio, not least because of his intensive collaboration with Daniele Barbaro in the preparation of the illustrated ›Vitruvio‹ of 1556.¹⁷ Palladio however is at pains to keep his ›Quattro Libri‹ short, clear and accessible to a wide readership, as he underlines in his introduction.¹⁸ He avoids repeating what can be easily found in Barbaro's Vitruvius, or in Alberti, in Cosimo Bartoli's excellent illustrated translation of 1550.¹⁹

His treatment of ›ornamento‹ and ›ornamenti‹ is therefore not as explicitly theoretical as Alberti's. Sometimes he uses the words in their general sense of ornament and decoration: ›questa bella machina del Mondo di quanti meravigliosi ornamenti ella sia ripiena.«²⁰ He declares of Palazzo Valmarana (fig. 41): ›non mancano di tutti quegli ornamenti, che se le ricercano, come stucchi e pitture.«²¹ Palladio's principal use of the term ›ornamenti‹ however is Vitruvian, and refers to the details of the orders, and above all to the details of entablatures, of doors and of windows. For Palladio ›ornamenti‹ primarily indicates what we call architectural details, as one can see by the captions to his plates in Book IV of the ›Quattro Libri‹, when he writes ›Gli ornamenti de i Tabernacoli‹ of the Maison Carrée at Nîmes, or simply ›I membri particolari, cioè gli ornamenti.«²² Palladio in Book I devotes a chapter which, with its illustrations, occupies more than four pages, to the ›Ornamenti delle Porte, e Delle Finestre‹ (fig. 1).²³ He states simply that ›Gli ornamenti, che si danno alle porte, e finestre; sono l' Architrave, il Fregio, e la Cornice‹. After referring the reader to Vitruvius and the illustrations of doors which he had himself provided for the Barbaro translation, he writes: ›porrò solamente alcune sacome de gli ornamenti delle porte, e delle finestre delle stanze, secondo che diversamente si ponno fare, e dimostrerò à segnare ciascuno membro particolarmente c' habbia gratia, & il suo debito sporto.«²⁴

Palladio presents four basic profiles for the cornice, frieze and architrave of doors and windows, of the sort which he himself used hundreds of times in his buildings. In his plates the proportions of the members – the ›ornamenti‹ – are clearly indicated, as well as their projections. The diagrammatic illustration of how to construct the curves of cavetto and gola mouldings would have been extremely useful to architects and masons not familiar with details of this type and difficult to grasp from merely observing built examples. Palladio here reveals

*1 Andrea Palladio:
Illustration to the
chapter »De gli
Ornamenti delle
Porte, e Delle
Finestre«, Quattro
Libri 1570, I, p. 57*

to a general readership both the geometrical basis of the stonemason's art, and also his personal formulae for »sacome« (profiles) ensuring a standardised and elegant all'antica architectural vocabulary. Vincenzo Scamozzi, following the lesson offered by Palladio was to write that the »sagome« of a building constituted »il marco e sigillo dell' opera stessa, dalle quali ne risulta la perfeffione, ò imperfettione del tutto«. ²⁵

Many ›ornamenti‹ are described and illustrated by Palladio in large scale in the plates in Book I devoted to the orders (fig. 2). Further ›ornamenti‹ are

² *Andrea Palladio: Capital and entablature of the Corinthian order, Quattro Libri 1570, I, p. 43*

³ *Andrea Palladio: Elevation of the Basilica in Vicenza, Quattro Libri 1570, III, p. 43 (detail)*

shown in a smaller scale, in the plates of palaces in Book II, and in those of the Basilica (fig. 3) and certain ancient building types in Book III. The close examination of these illustrations, and comparison with those of the orders in Book I could well provoke a certain confusion in the reader. Unexpected variations in the orders start appearing: in the forms of bases, but above all in those of entablatures. It becomes unclear just which entablatures (and above all cornices) should be used with the Ionic, Corinthian and Composite orders. The suspicion grows that everything is not as simple as it appears from Book I, or from reading Vignola's recent »Regola delli Cinque Ordini« of 1562 (fig. 4), in many ways the model and starting point for Palladio's treatment of the orders in Book I of the »Quattro Libri«, and for the layout of his plates.²⁶ To put the matter differently, Palladio does not explicitly spell out (though the attentive reader can decipher his real attitude) his position on the use of the orders. He provides in the »Libro Primo« (which like all of his »Quattro Libri« has no real title apart from its number), what he or his publisher describes on the title page as »un breve trattato de' cinque ordini«, which gives an account of each order, its main proportions and plates illustrating its details and the order in its

*4 Jacopo Vignola:
Ionic Order, in: G.B.
de' Rossi (ed.): Regola
delli Cinque Ordini,
Roma 1620 (?), pl.
XVIII*

entirety. If we restrict our attention to the cornices of the three more ornate orders, we see the following:

Ionic: a cornice supported on plain, flat-headed modillions (fig. 5).

Corinthian: a cornice supported on ornate, scroll-like modillions (fig. 2).

Composite: Palladio writes that »si può fare simile à quello [the Corinthian] in tutte le parti, fuor che nel capitello« (I, p. 44). He does not follow this rec-

ommendation in his plate (I, p. 50; fig. 11), as the cornice is supported by chunky blocks, following the model provided by two important ancient buildings, both of them Corinthian, which he publishes in Book IV: the giant temple on the Quirinal,²⁷ and the Temple of Hadrian (fig. 12).²⁸

An examination of Palladio's own works confirms that Palladio favoured much greater flexibility in the forms used for the orders than he indicates in the »Libro Primo«. Without entering into questions of proportion, or discussing the smaller details, one can note that Palladio uses with the Ionic, Corinthian, and Composite orders four main types of cornice:²⁹

5 *Andrea Palladio: Capital and entablature of the Ionic order, Quattro Libri 1570, I, p. 36 (detail)*

1) Cornices without any form of modillion (fig. 10): following examples like the cornice of the Temple of Antoninus and Faustina and the entablature above the paired columns in Santa Costanza in Rome, used with the Ionic (Palazzo Porto, Palazzo Antonini, the smaller Ionic order of the Basilica), and with the Corinthian (the smaller interior order of San Giorgio Maggiore).

2) Cornices with plain, smooth modillions: without carved decoration, where the under surface is only slightly curved, following the example of the Temple of Saturn in the Forum (fig. 9). Palladio writes of this cornice: »La cornice è schietta, cioè senza intagli.«³⁰ Palladio probably does not depend exclusively on the Temple of Saturn, but also follows Serlio, who publishes a cornice of this type in his initial preview of the orders, and in his chapter on the Ionic order offers two alternative entablatures: one with a flat frieze and large dentils below the corona, and the other with a pulvinated frieze and modillions (fig. 6); he adds that »una simile cornice fu trovata a santa Sabina in Roma ad un ordine Ionico«.³¹ Serlio also publishes an antique example of a smooth modillion of the Temple of Saturn type (fig. 7), stating that »La cornice con li modiglioni segnata, A, fu trovata fra Santo Adriano, & san Lorenzo [San Lorenzo in Miranda, i.e. the Temple of Antoninus and Faustina] in Roma«.³² Serlio was thus attentive to this antique form, which he associates with the Ionic order, probably

6 *Sebastiano Serlio: Alternative entablatures for the Ionic order, Regole generali 1537, fol. XXXIXv (detail)*

7 *Sebastiano Serlio: Antique entablature with smooth modillions, Regole generali 1537, fol. XXXXr (detail)*

on the basis of its use in the Temple of Saturn (fig. 9). He neither publishes or mentions this temple however, perhaps because he considered it »barbarous« and »licentious« (like the Porta dei Borsari in Verona) because of its unusual capitals.³³ Palladio's contemporaries appear not to have taken up Serlio's suggestion in their built works.³⁴ Palladio however did (an instance of the importance of Serlio as a source for his architectural language), and employed the cornice very frequently in his mature works: with the Ionic (the Rotonda, the upper order of the Basilica, fig. 8) and in numbers of villas. He also employed it with the Corinthian order (the Tempietto at Maser, the smaller order of the façade of San Francesco della Vigna, fig. 14) and even with the Composite order in the Loggia del Capitaniato. Palladio's unexecuted project for the façade of the Scuola Grande di San Marco in Venice (Vicenza, Museo Civico, D. 18), where a cornice of the Pantheon type is used in both the Corinthian and the Composite orders, is thus an exception in Palladio's work.³⁵

3) Cornices with scroll modillions: following the example of the Pantheon, used with the Corinthian (the external »Almerico«) side portal to the Cathedral of Vicenza (fig. 15), over the altar in the Valmarana chapel at Santa Corona and in the monument to Doge Alvise Mocenigo in the church of Santi Giovanni e Paolo in Venice.³⁶ Though the monument is large, it is still not a real building: the absence from Palladio's villas, palaces and churches of the cornice which appears in the Pantheon, and was used by Bramante in St Peter's is surprising.

4) Cornices with »chunky« modillions: of the sort indicated above. These are used with both the Corinthian (the main order of the façade of San Francesco della Vigna, the minor order of the façade of the Redentore), and with the Composite (the interior of San Giorgio Maggiore, the façades of Palazzo Valmarana, figs. 13, 41, the Loggia del Capitaniato, the Palazzo Porto Breganze and the Redentore).

8 *Andrea Palladio: Cornice of the Ionic order, Basilica, Vicenza*

9 *Temple of Saturn, entablature and capitals, 42 B. C., Rome*

10 *Andrea Palladio: Cornice (without modillions) of an Ionic temple, in: Vitruvio-Barbaro 1556 (note 4), insert to fols. 78–79 (detail)*

11 *Andrea Palladio: Composite entablature, Quattro Libri 1570, I, p. 50 (detail)*

This very summary account of Palladio's cornices furnishes surprising results. His tendency to »vary« moving elements from order to order, is closer to the actual practice of ancient Roman architects, than to that of sixteenth-century vendors of »rules«, such as Serlio's »Regole generali« of 1537 and Vignola's »Regola« of 1562. His sense of the variety present in the cornices (and other details) of ancient buildings is reflected already in his illustrations to the »Vitruvio« of 1556. Palladio completely excludes »chunky« modillions from the Vitruvius illustrations, probably because he recognised that they belonged to a period after the writer's death. For each of the three orders considered – Ionic, Corinthian, Composite – Pal-

12 *Andrea Palladio: Entablature of the Temple of Hadrian in Rome, Vicenza, Museo Civico, inv. D. 6v*

ladio shows three different possibilities for the cornice. In all three orders the option of not using modillions at all is the commonest solution, present in 19 out of a total of 28 cases. For the Ionic Palladio shows one cornice with large

13 *Andrea Palladio: Entablature of the Composite order of the façade, Palazzo Valmarana, Vicenza*

dentils, two with plain modillions, five with no modillions, for the Corinthian one with plain modillions, two with scroll modillions, and eleven without modillions, and for the Composite three cornices without modillions, two with scroll modillions, while one (the theatre exterior) follows the Colosseum, with massive brackets in the frieze to support the cornice.³⁷ Among the column bases, Attic ones predominate, and those of the Pantheon type are wholly absent. It is interesting to note that while in two cases Palladio shows elevations with the Vitruvian Ionic base,³⁸ the hexastyle Ionic temple (pp. 78–79) has Ionic bases of the type known to Palladio from ancient examples (quoted by him on the façade of Palazzo Porto), and moreover – the only instance in the book – capitals of the Temple of Saturn type.

Palladio built an architectural language on distinguished but limited foundations: a single example of a smooth modillion in an Ionic cornice (of the Temple of Saturn), and only two examples of cornices with »chunky« modil-

*14 Andrea Palladio: Major and minor
Corinthian orders of the façade, San Francesco
della Vigna, Venice*

*15 Andrea Palladio: Northern portal, Cathedral,
Vicenza*

lions, formed the basis for most of the cornices with modillions accompanying Ionic, Corinthian or Composite capitals in his built work.³⁹

Palladio in the »Libro Primo« does not give an adequate account of either his own practice or of the freedom he allowed himself. This failure is probably the result of lack of space and of the desire to offer a product competitively similar to the best-selling books of Serlio and Vignola. His approach cannot be entirely dismissed as disingenuous, because the creative variety

16 *Andrea Palladio after Pirro Ligorio: Detail of the main entablature of the »Tempietto del Clitunno«, Vicenza, Museo Civico, inv. D. 22*

of his employment of the orders comes across clearly in the rest of the »Quattro Libri«. It is above all the result of a tension – or conflict – between two aspects of the »Quattro Libri«: on the one hand the desire to present a balanced and accurate account of ancient architecture, as represented by the principal monu-

17 *Andrea Palladio: Redrawn façade elevation of the »Tempietto del Clitunno«, showing the cornice as it really is (left), and »corrected« in the overall elevation, Quattro Libri 1570, IV, p. 100 (detail)*

18 *Andrea Palladio: Ionic base, following Vitruvius, Quattro Libri 1570, I, p. 34 (detail)*

19 *Giangiorgio Trissino (?): Vitruvian Ionic base, Villa Trissino, Cricoli (Vicenza)*

ments of Rome and the text of Vitruvius (sources which as he well knew were themselves not always in agreement), and on the other to present his own version of antique architecture, adapted to modern needs and coloured by his ideas, taste and preferences. Palladio the scholar and investigator of antiquities, who presents Vitruvius' Ionic base (fig. 18) and writes concerning the architectural details of Roman temples »non vi ho posto alcuna cosa del mio« (IV, p. 3), predominates in all the books of the »Quattro Libri«, except, obviously, the »Libro Secondo«, dedicated to his own works. However the architect's preferences and vision are always present throughout the work, in both plates and comments.

A clear case is that of the Ionic base (fig. 18). Palladio gives, as he writes »le misure della basa Ionica, secondo Vitruvio: Ma perche in molti edificij Antichi si veggono à quest' ordine base Attiche, & à me più piacciono; sopra il piedestilo ho disegnato l' Attica con quel bastoncino sotto la Cimbria«. ⁴⁰ Though Palladio does publish Vitruvius' Ionic base, unlike Sansovino, Sanmicheli, Vignola and even his mentor Giangiorgio Trissino in his villa at Cricoli (fig. 19) – he never used it in any of his own built works.⁴¹ Palladio in his buildings employs the Attic base with Ionic columns. The story however does not end here, for on the façade of one building, the Palazzo Porto, Palladio employs another type of Ionic base (fig. 20), an antique example of which he himself had drawn (fig. 21), differing from both the Attic and the Vitruvian base.⁴² The quotation of this base must have been explained by Palladio and discussed in erudite and artistic circles: the interest it aroused probably prompted Paolo Veronese, always attentive to architectural elements, to include it in his portrait of the owner of the new Palazzo Porto, Iseppo Porto (fig. 23).⁴³

20 *Andrea Palladio:*
Ionic base, Palazzo
Porto, Vicenza

21 *Andrea Palladio:*
Measured drawing of
an antique Ionic base
at Frascati, London,
RIBA, inv. XV/11r
(detail)

Thus Palladio reconstructs the Vitruvian Ionic base, but indicates that he preferred Attic bases (»in molti edificij Antichi si veggono à quest' ordine base Attiche, & à me più piacciono«).⁴⁴ He goes further than this in practice, criticising Vitruvius by implication, by using the »true« ancient Ionic base in a built work, Palazzo Porto in Vicenza, and, as we have seen, even inserting the »true«, un-Vitruvian Ionic base into one of the temple reconstructions in the Barbaro Vitruvius (fig. 22).⁴⁵

If the case of the Ionic base is revealing, that of the Corinthian cornice with scroll modillions, in the work of an architect revered for centuries as the modern embodiment of the best in ancient architecture, can be considered astonishing. Palladio publishes the Corinthian entablature (I, p. 43; fig. 2) with a cornice which has a projection equal to its height, and the upper, jutting members supported by elegant scroll modillions, following the example of the Pantheon (IV, pp. 78, 83; fig. 40) and other well-known ancient monuments. The surprise however lies in the fact that, as we have seen, with the exception of smaller scale works (funerary monuments, portals, tabernacles framing altarpieces), Palladio

never himself uses a motif present in an ancient masterpiece all of whose parts, he writes, are »notabilissime« (IV, p. 73).

Why should this be so? In part it must have been a question of cost.⁴⁶ Scroll modillions were more costly than either the plain ones derived from the Temple of Saturn, or the »chunky« modillions of the Hadrianeum, which in fact have no curved surfaces. They required carving of foliage, rosettes and, ideally, demanding undercutting: all of which needed a skilled stone carver, not a simple mason, and time. Palladio, moreover, constantly urges his readers to avoid extravagant and unnecessary expense. Economy however is probably not the only reason for Palladio's surprising departure from the practice of the best ancient architects and what he himself proposes in the »Libro Primo«. Some of his patrons, like Giovanni Grimani at San Francesco della Vigna, could certainly have afforded a few scroll modillions to accompany Corinthian capitals. The likelihood is therefore that Palladio decided against this usage not only to save his patrons' money, but because he actually did not like the motif. One can recall that, when he redraws Ligorio's survey of the Tempietto del Clitunno (fig. 16), he replaces the scroll modillions with plain ones, which in consequence appear in the overall façade elevation in the »Quattro Libri« plates (IV, pp. 100–102; fig. 17). This is a deliberate change, made to improve the building as it appears on paper, though one can note that Palladio, demonstrating a desire both to document and improve, shows the actual cornice in the detail.

Palladio in his chapter on the Corinthian order expresses no reservations about the use of scroll modillions. However his doubts – or antipathy – concern-

22 *Andrea Palladio: Ionic base, following surviving ancient examples, in: Vitruvio-Barbaro 1556 (note 4), p. 78 (detail)*

23 *Paolo Veronese: Detail of portrait of Iseppo da Porto and his son (1551–52) showing an Ionic base similar to that of the façade of Palazzo Porto in Vicenza, Florence, Uffizi*

ing the motif does seem to emerge in his important chapter »De Gli Abusi« (I, pp. 51–52).⁴⁷ It is not an explicit condemnation and as with his somewhat veiled criticisms of Vitruvius, Palladio displays an unwillingness to state his intimate convictions too baldly, so as not to incur criticism by frontally offending general reverence for Vitruvius. Serlio, one can recall, had written that those who criticised Vitruvius »saranno heretici ne l' architettura«.⁴⁸ It should also be remembered that in the society in which Palladio lived and worked politeness, avoidance of unnecessary conflict and disagreement, and hence a measure of dissimulation, were instinctive and often essential strategies of self-protection, above all for those – like Palladio – who had exposed public roles and perhaps held religious convictions which could lead to Inquisition proceedings.⁴⁹

Palladio refers in the chapter on architectural abuses to the origin of modillions in wooden beams.⁵⁰ He expresses an opposition to the unnatural use of »cartocci, che sono certi involgimenti« as supporting members and writes:

»Medesimamente non si farà nascer fuori dalle cornici alcuni di questi cartocci: perciocché essendo di bisogno, che tutte le parti della cornice à qualche effetto siano fatte; & siano come dimostratrici di quello, che si vederebbe, quando l'opera fosse di legname; & oltre à ciò essendo convenevole che à sostentare un carico; si richiegga una cosa dura, & atta à resistere al peso; non è dubbio che questi tali cartocci non siano del tutto superflui: perche impossibile è che traue, ò legno alcuno faccia l'effetto, che essi rappresentano: & fingendosi teneri, & molli; non so con qual ragione si possano metter sotto ad una cosa dura, & greve.«⁵¹

Palladio does not explicitly mention the Pantheon, or his own Corinthian entablature: but what else can he be intending if not the elegant, curvilinear but hardly robust forms of scroll modillions. The presence of his plate of the Composite entablature on the facing page (fig. 11), with robust chunky modillions supporting the cornice, serves to reinforce his message. Palladio makes clear that it is not only structural realities which count, but the way in which sound structure is represented: »& siano come dimostratrici di quello, che si vederebbe, quando l'opera fosse di legname.« This is not for Palladio merely a matter of architectural theory, but one of not frightening those in the vicinity by the presence of apparently unsafe structures: »Circa le progettature ancora delle cornici, & altri ornamenti; è non picciolo abuso il farli che porgano molto in fuori: [...] mettono spavento à quelli, che ui stanno sotto: perché sempre minacciano di cascare.«⁵²

It is in the »Libro Quarto«, the longest of the Four Books, that Palladio's real attitude to »ornamenti« and, by implication, to the orders emerges. The title page announces that the book describes and illustrates »I Tempij Antichi« in Rome, Italy and outside Italy.⁵³ The book is an extraordinarily precise and historically and architecturally critical presentation of 25 ancient buildings and of one modern one, Bramante's Tempietto. It represents a major innovatory achievement in the fields of antiquarian and architectural scholarship. The project obviously has its roots in Francesco di Giorgio's »book« of drawings of ancient buildings now in Turin, in Raphael's project for a corpus of ancient Roman buildings, and in the even more sophisticated projects of Claudio Tolomei's academy.⁵⁴ Peruzzi may have planned a book of drawings and comments on ancient temples: a list of Roman temples by him and his surviving drawings (and copies after them) might suggest this.⁵⁵ Both Serlio and Antonio Labacco made use of his material, but failed notably to achieve the overall conspectus of ancient temples which Palladio realises in the »Libro Quarto«, and neither of them made use of the essential guide to temple schemes provided by Vitruvius. Vitruvius was already effectively used by Antonio da Sangallo and his brother Giovan Battista to understand and reconstruct ancient temples: Battista's recently discovered corpus of reconstructed drawings of Roman buildings and twelve temples, close in its approach to Palladio's book, suggests that Palladio may have been influenced not only by knowledge of the discussions of Tolomei's circle and by Pirro Ligorio's antiquarian labours, but by the studies of the Sangallo brothers, with their concentration on recovering the appearance of Roman temples and representing them clearly in plan and orthogonal elevation, together with some of their details.⁵⁶

Palladio not only describes the site, history and overall design of each building, but also gives a perceptive and often detailed account of its architectural details, with observations on their design, workmanship and sometimes likely date. Thus in the case of the Basilica of Maxentius, which like his contemporaries he mistakenly identified with the »Tempio della Pace«, he recognises the workmanship of the details as being later than that of the period of Vespasian:

»Dicono gli scrittori che questo Tempio si brugìò al tempo di Commodo Imperatore, il che non veggo come possa esser vero, non vi essendo parte alcuna di legname, ma potria essere facilmente ch'egli fusse stato ruinato per terremoto ò per altro simile accidente, e poi ristaurato in altro tempo

24 *Andrea Palladio: Entablature of the Maison Carrée in Nîmes, Quattro Libri 1570, IV, p. 116 (detail)*

che le cose dell'Architettura non si intendevano così bene, come al tempo di Vespasiano: il che mi fa credere il vedere che gli intagli non sono così ben fatti, & con quella diligenza lavorati, che si veggono quelli dell'Arco di Tito, e d'altri edificij, che furono fatti a i buoni tempi.«⁵⁷

By publishing in the »Libro Quarto« 45 full page plates dedicated in whole or in part to large scale illustrations of details, Palladio deliberately both enriches and subverts the basic formulae offered in his »Libro Primo«. The great variety of ancient motifs is suggested, and even the fact that in ancient times every city had its own individual style. Thus Palladio writes of the two temples of Nîmes (fig. 24): »Io ho usato grandissima diligenza in questi due Tempij [di Nîmes], perche mi sono parsi edificij degni di molta consideratione, e da quali si conosce che fu come proprio di quella età l' intendersi in ciascun luogo il buon modo di fabricare.«⁵⁸

Palladio is sometimes concerned with identifying norms and standard solutions among ancient works. He writes that the frames round the rosettes between

25 *Andrea Palladio: Plan of the corner capital of the Temple of Portunus in Rome, Quattro Libri 1570, IV, p. 51 (detail)*

26 *Temple of Portunus, corner capital of the cella, late 2nd – early 1st cent. B. C., Rome*

27 *Andrea Palladio: Corner capital of the portico, Villa Chiericati, Vancimuglio*

28 *Andrea Palladio: Capital of one of the four columns in the lower floor sala, Villa Cornaro, Piombino Dese*

29 *Temple of Saturn, capital, 42 B. C., Rome*

30 *Andrea Palladio: Ionic capital of the Temple of Saturn in Rome, Quattro Libri 1570, IV, p. 117 (detail)*

31 *Andrea Palladio:
Atrium, Palazzo
Barbaran, Vicenza*

the modillions of the Basilica of Maxentius »sono quadre, & così si devono fare, come ho osservato in tutti gli edificij antichi«. But more frequently it is the outstanding or unique motif which attracts his attention. He writes of the pier capitals of the second temple at Nîmes: »non so di haver veduto capitelli di tal sorte meglio, e più giudiciosamente fatti.«⁵⁹ He records the temple in the piazza of Assisi as being unique in having pedestals under the columns: »nè io ne ho veduto alcun' altro che habbia i piedistalli.«⁶⁰ Unique too for Palladio are the corner Ionic capitals of the façade of the Temple of Portunus in the Foro Boario (figs. 25, 26): »I capitelli, che sono ne gli angoli del portico, & del tempio fanno fronte da due parti: il che non sò d' haver veduto altrove, e perche mi è paruta bella e gratiosa inventione io me ne son servito in molte fabriche, [...]«⁶¹ Similarly Palladio quotes the unusual Ionic capital, with its four volutes projecting diagonally, which he found on the Temple of Saturn (figs. 29, 30) in the Forum, describing it as »mescolati di Dorico e Ionico«.⁶² The capital appears, for instance, in the atrium of Palazzo Barbaran in Vicenza, where the diagonal placing of the volutes emphasises and harmonises with the diagonal thrust of the cross-vaults (fig. 31). As noted above, this temple provided the model for the plain and solid modillions associated with the Ionic order in the »Libro Primo«, and was imitated many times by Palladio in his Ionic and Corinthian cornices.

Palladio did not only single out unusual and rare motifs for praise, publication and imitation. He also drew general conclusions from them. After describing the unusual intertwined central volutes of the Temple of Castor and Pollux at Naples he continues: »Onde così da questo, come da molti altri

esempi sparsi per questo libro si conosce che non è vietato all' Architetto partirsi alcuna volta dall' uso commune, pur che tal variatione sia gratiosa, & habbia del naturale.«⁶³

These examples reinforce the picture that already emerges when one considers Palladio's comments on the Ionic base and his unwillingness to use a Corinthian cornice with scroll modillions: the Palladio of Book I does not fully represent either Palladio the theorist or Palladio the designer. The architectural writer who is generally considered as being the most normative of sixteenth-century architects, whose formulae were followed by generations of later architects, in fact founded his architectural vocabulary not on standard antique details, but often on unique examples, chosen simply because he liked them: the systematic character of Palladio's architecture was partly founded on unsystematic procedures, and often on intuitive and impulsive choices, not dissimilar to a painter's choice of figures to imitate, or his early mentor Trissino's montage of words and phrases lifted from the masterpieces of ancient and modern literature to serve in his own poetical works.

What were Palladio's criteria for singling out a particular motif for comment, or for incorporating it into his vocabulary to form one of the >words< of his architectural language?⁶⁴ In attempting to answer this question the »Quattro Libri«, and above all Book IV are invaluable.

Palladio frequently states simply that he likes a particular >ornamento<, or likes one motif more than another. As we have seen in Book I he writes: »queste sono le misure della basa Ionica, secondo Vitruvio [fig. 18]: Ma perche in molti edificij Antichi si veggono à quest' ordine base Attiche, & à me più piacciono; sopra il piedistilo ho disegnato l' Attica [...].«⁶⁵ He is even more explicit elsewhere: »non si trova in alcuno edificio, che gli Antichi si servissero della Ionica descritta da Vitruvio.«⁶⁶ His choice of the Attic base is both subjective and based on standard antique usage. In his built works he always employs the Attic base with the Ionic order, and never the Vitruvian Ionic base.⁶⁷

We can extend our enquiry by grouping Palladio's comments on architectural details under headings, roughly coinciding with Vitruvian categories, while remembering that for Palladio, as for Alberti before him, the components of the Vitruvian triad of >firmitas<, >utilitas< and >venustas< are mutually supportive, and that they also interlock with other requisites, like those of >decorum< and >appropriateness<, and also with restraint and economy, the latter consideration having a particular importance in Palladio's thinking and practice.

The unusually high and richly decorated base of the portico of the Lateran Baptistery (fig. 32) is eye-catching. Palladio explains its practical usefulness:

»Sopra la base della loggia vi sono foglie, che sostengono i fusti delle colonne; il che è degno di avvertenza, & è da lodare il giudizio di quell' Architetto, il quale si seppe così bene accomodare, non havendo i fusti delle colonne lunghi quanto faceva bisogno; [...] Di questa invention mi son servito ancor io, nelle colonne c'ho posto per ornamento alla porta della Chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia [fig. 33]: le quali non giungevano con la loro lunghezza fin dove faceva di mestieri; [...].«⁶⁸

Palladio is also attentive to the structural properties of certain details. He follows Alberti in regarding columns both as the principal ornament of building, and as often also essential structural components.⁶⁹ Thus he mentions the »colonne poste per ornamento«, adorning the façade loggia of the Basilica of Maxentius. But he also writes of the columns of the vestibule of Palazzo Thiene that »vi sono poste non tanto per ornamento, quanto per rendere il luogo di sopra sicuro, e proportionare la larghezza all' altezza«. ⁷⁰

Palladio saw the bulging form of column bases (fig. 35) as an expression of the weight placed above them: »paiono per lo sopraposto peso schizzarsi.«⁷¹ However, he considers the details of bases and the lower part of the columns joined to them as sometimes the result of the need to reinforce them structurally. He writes of the bases of the Hadrianeum (fig. 34):

»La basa è Attica, & ha un bastoncino sotto la cimbia della colonna [a rounded moulding, itself part of the column shaft]; la cimbia, ò listello e sottile molto, e così riesce molto gratiosa; & si fa così sottile ogni volta che è congiunta con un bastoncino [...] perché non è pericolo che si spezzi.«⁷²

For Palladio and other Renaissance architects the structural aspect of architectural details is not limited to their role as supporting or supported components, but extends to the way in which structure is expressed in the building. For Palladio building components needed not only to be solid and stable, but also to >seem< to be so: »perciocché essendo di bisogno, che tutte le parti della cornice à qualche effetto siano fatte; & siano come dimostratrici di quello, che

32 *Andrea Palladio: Base of the portico of the Lateran Baptistery in Rome, Quattro Libri 1570, IV, p. 63 (detail)*

33 *Andrea Palladio: Base of the small columns in the interior, San Giorgio Maggiore, Venice*

34 *Andrea Palladio: Base of the Temple of Hadrian in Rome, Quattro Libri 1570, IV, p. 52 (detail)*

35 *Andrea Palladio: Base of the giant order, Loggia del Capitaniato, Vicenza*

si vederebbe, quando l'opera fosse di legname.«⁷³ His polemic was obviously encouraged by Vitruvius' famous chapter (7.5.1–4) denouncing painted and stucco representations of slender forms supporting entablatures, but could well have been reinforced by knowledge and possibly direct experience of structural collapse, possibly resulting in death or injury, and probable disgrace for the architect and craftsmen. He even writes that a function of his book is to enable his readers to avoid the collapse of buildings: »(quel lo che più importa) à schifare le varie, e continoue rovine, che in molte fabbriche si sono vedute.«⁷⁴ Palladio, again following Vitruvius, instead of using brackets to support balconies and projecting walkways, prefers to use massive projecting blocks which imitate wooden beams in stone. At the Loggia del Capitaniato (fig. 36), in homage to Vitruvius'

36 *Andrea Palladio: Balcony, Loggia del Capitaniato, Vicenza*

37 *Detail of Roman wall painting with a projecting balcony represented in the <cubiculum> from the villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, 40–30 B. C., New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 03.14.13a–g*

passage on the origins of the Doric frieze, he even decorates the ends of such blocks with triglyphs.⁷⁵ It is striking that the projecting wooden balconies represented in the famous frescoes from the villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale (dated to 40–30 B. C., fig. 37), now in the Metropolitan Museum in New York, are actually supported by similar projecting beams, their ends painted to show that they are of wood, in a fashion which

(probably unintentionally) evokes triglyphs.⁷⁶ The similarity of the Capitaniato balconies is probably to be accounted for by Palladio's familiarity with Vitruvius, rather than by his direct knowledge of similar ancient paintings.

>UTILITAS< AND FUNCTION

A functional preoccupation which emerges from Palladio's discussion of details is that of unimpeded passage. This affects the width of doors, but also column bases: those without plinths, like the bases of the round temple at Tivoli and those of the round temple in the Foro Boario in Rome (fig. 38), are singled out for comment. Of the latter he writes: »Le base sono senza Zoccolo, over Dado, ma il grado ove posano, serve per quello: il che fece l' Architetto, che l' ordinò, accioche l' entrata nel portico fusse manco impedita, [...].«⁷⁷ A drawing by Peruzzi for the improvement of the Palazzo Lambertini in Bologna also addresses the matter of commodious passage between the columns of a palace loggia: Peruzzi writes that in his solution for the cortile loggia »ne sono però tanto angustj l'j intercolumnij che nelj quatro più stretcj non passino comodamente due hominj al paro, e ancora tre non sendo molto invilippati in veste nuptialj«. ⁷⁸ Similar considerations must have influenced Palladio's choice of a simple cylinder, without plinth, for the bases of the small columns at the Basilica (fig. 39). A reason for choosing this »Tuscan« form was to eliminate a plinth, a possible hazard in the way of those entering or leaving Vicenza's main public building, not only shopping mall and law courts, but a place for meeting friends or doing business protected from sun or rain.⁷⁹

38 *Temple of Hercules Victor, steps and column bases, 2nd cent. B. C., Forum Boarium, Rome*

39 *Andrea Palladio: Base of the Doric minor order, Basilica, Vicenza*

The Basilica base also had the virtue of not creating visual confusion in the overall design, and of avoiding the problem of aligning its smaller elements with the mouldings of the large column bases: Palladio tends to simplify secondary and smaller details, so as to give more emphasis to larger ornamental features in the design: in the case of the Basilica the bases of the principal orders.

Palladio tells us that in many of his buildings he had imitated the capital on the corner of the Ionic temple of the Forum Boarium (figs. 25, 26): »i capitelli, che sono ne gli angoli del portico, & del tempio fanno fronte da due parti: il che non sò d'haver veduto altroue, e perche mi è paruta bella, e gratiosa inventione io me ne son servito in molte fabbriche.«⁸¹ The reason for his frequent use of the motif is clear: the capital provided a symmetrical solution for the corners of porticoes, like that of the Villa Chiericati at Vancimuglio (fig. 27), as it presented identical faces on each side of the corner. It appears on the Ionic corner capitals of the Basilica. It could also provide a small but forceful accent pointing towards the central of interior spaces, as in the capitals of the four columns in the lower »sala« of the Villa Cornaro at Piombino Dese (fig. 28). Attention to capitals of this type and their role in corners seems to begin with Serlio, who writes that »di tai capitelli ne fu trovato uno in Roma lo qual dava a pensar à molti ne si potea comprendere a che fine fusse fatto, di maniera che lo dicevano il capitel della confusione pur dipoi molte dispute fu concluso, esser stato in opera ad un' Angulo interiore di un colonnato come ho detto«.⁸²

Palladio particularly praises the treatment of the details of the aedicules in the interior of the Pantheon (fig. 40) »ne i quali è da avvertire il bel giudicio, c' hebbe l' Architetto, il quale nel far ricingere l' Architrave, il fregio, & la cornice di questi Tabernacoli, non essendo i pilastri delle cappelle tanto fuori del muro, che potesser capire tutta la proiettura de quella cornice, fece solamente la Gola diritta, & il rimanente de i membri converti in una fascia«.⁸³ In the Pantheon, as Palladio explains and shows in his illustration (IV, p. 84), the cornice of the entablature of the interior tabernacles is continued on the wall to left and right, but its cornice is reduced to a flat band, topped only by the projection of its uppermost gola moulding. This lesson of the Pantheon, which had already been grasped by Raphael and is discussed by Serlio in 1540,⁸⁴ was frequently applied by Palladio in his buildings, for instance on the façade of Palazzo Valmarana (fig. 41), the Casa Cogollo and San Francesco della Vigna, in the interior of San Giorgio Maggiore and in the rear elevation of Palazzo

40 *Pantheon, interior, tabernacle and the wall elevation flanking it, Rome*

41 *Andrea Palladio: Façade, Palazzo Valmarana, Vicenza*

Chiericati. In this way he avoids excessive projections creating a heavy effect, as well as unnecessary cost. Palladio also applies this approach effectively on the exterior of the Villa Rotonda, where a flattened cornice continues the horizontal emphasis established by the projecting cornices of the four porticoes. The flattened entablature visually binds the four elevations together, while at the same time emphasising the porticoes with their fully developed cornices.⁸⁵ In other villas Palladio flattens the whole entablature, with the exception of the crowning moulding (Badoer, Cornaro in the upper order, Pisani at Montagnana, Chiericati at Vancimuglio).

Questions of visibility and scale constantly inform Palladio's judgment of ancient buildings and his approach to the design of details. He praises Bartolomeo Genga's project for a new port at Pesaro, because it will be »visibile«. ⁸⁶ Following examples of Imperial date, he often gives a much greater relative height to his entablatures than Vitruvius assigns to them, taking account both of the overall dimensions of the work and the way in which it will be seen. High, scenographically jutting entablatures can be seen for instance on the

façades of Palazzo Porto, the Basilica and Palazzo Valmarana (fig. 41): in all three buildings Palladio takes account of the fact that they could be seen from a distance, in a raking view. An awareness of the importance of the scale of a building and the way in which it would be seen already appears in Daniele Barbaro's commentary on Vitruvius. One can imagine that Barbaro's attitude was formed in exchanges with Palladio, in some instances perhaps in front of the antiquities themselves during their visit to Rome in 1554. The height of the Doric cornice of the Theatre of Marcellus (fig. 42) had been forcefully criticised by Sebastiano Serlio in his book of 1540, in what he himself terms »questo discorso«:

»Ma la cornice Dorica, quantunque ella sia ricchissima di membri, e di tanta altezza e ben lavorata; nondimeno io la trovai molto lontana da la dottrina di Vitruvio, & assai licentiosa di membri, e di tanta altezza che a la proportion de l' architrave, e del fregio, i due terzi di tale altezza sariano a bastanza. Ne mi pare perciò, che con la licentia de l' essemplio di questa, o di altre cose antiche alcuno Architetto moderno debbia errare (errare intendo il fare contra i precetti di Vitruvio) nè essere di tanta prosuntione che faccia una cornice, o altra cosa appunto di quella proportion, che egli l' ha veduta misurata, e poi metterla in opera: percioché non basta dire io lo posso fare, che anche l' antico l'ha fatto, senza considerare altramente se ella sia proportionata al rimanente de l'edificio. Oltre di ciò se quello Architetto antico fu licentioso; non dobbiamo essere noi, i quali, mentre la ragione non ci persuade altrimenti, havemo da tenere la dottrina di Vitruvio come guida e regola infallibile: percioche da i buoni antiqui perfino a la nostra età niuno si vede che de l' architettura habbia scritto meglio e più dottamente di lui. E se in ciascun' altra arte nobile veggiamo essere un primo, al quale è attribuita [sic] tanta autorità, che a i suoi detti si presta piena & indubitata fede; chi negherà, se non è temerario & ignorante, che Vitruvio nell' architettura non sia nel supremo grado: e che i suoi scritti (dove altra ragione non ci sia) debbiano essere sacrosante et inviolabili e credergli più che ad alcune opere de i Romani: i quali benché da i Greci imparassero il vero ordine de l' edificare; nondimeno poi come de i Greci dominatori forse alcuni di loro ne divennero licentiosi, e certamente chi potesse vedere le maravigliose opere che fecero i Greci, le quali sono quasi tutte estinte & abbattute dal tempo e da le guerre; giudicherebbe le cose greche di gran lunga superare le Romane. Si che tutti quegli Architetti che dannaranno i scritti di Vitruvio, e massima-

42 *Theatre of
Marcellus, two
bays of the Doric
order, 44–13 B. C.,
Rome*

mente quelle parti che s' intendono chiaramente, come l' ordine Dorico, di ch' io parla; saranno heretici ne l' architettura negando quell' autore, che da tanti anni in qua è stato approbato, & anchora da gli huomini sapienti.⁸⁷

Daniele Barbaro does not let this attack on the magnificent ancient building – so important for Palladio and his Basilica design – pass in silence. He does not mention Serlio by name, but no architect or connoisseur of the time would miss the allusion. He writes in a long passage, which becomes a sort of manifesto for the primacy of Vitruvian principles over an unthinking rule-bound Vitruvianism:

»[...] & di più si deprime l' arroganza di molti, che misurano molte membra, & molte parti, nelle ruine di Roma, & non trovando quelle rispondere alle misure di Vitruvio subito le biasimano dicendo, che Vitruvio non la intendeva, la dove imitando nelle fabbriche le cose, che hanno misurato fuori de i luoghi loro, come ferma regola sempre allo istesso modo si governano, & non hanno considerazione à quello, che Vitruvio ha detto di sopra, & molto più chiaramente dice nel presente luogo, cioè che non sempre si deve servare

le istesse regole, e Simmetrie, perché la natura del luogo richiede spesso altra ragione di misure, & la necessità ci astringe à dare, ò levare di quelle, che proposte havevamo. Però in quel caso dice Vitruvio che si vede molto la sottigliezza, & giudizio dello Architetto, il quale togliendo, ò dando di più alle misure, lo fa in modo, che l' occhio ha la parte sua, & regge la necessità con bella e sottile Ragione. Et se noi troviamo la Cornice del Theatro di Marcello alquanto diversa dalle regole di Vitruvio & il restante esser benissimo inteso, non dovemo biasimare quel grande Architetto, che fece il Theatro. Imperoché chi havesse veduto tutta l' opera insieme forse haverebbe fatto miglior giudizio, & però ben dice Vitruvio che se bene la maggior cura, che ha l'Architetto, sia d' intorno le misure, & proportioni, però grande acquisto fa di valore, quando egli è forzato partirsi dalle proposte Simmetrie, & niente lieva alla bellezza dello aspetto, ne può essere incolpato perché con ragione habbia medicato il male della necessità. E qui si vede quanto sia necessaria la prospettiva allo Architetto, e dimostra la forza sua, quando sia, che la vista nostra meravigliosamente ingannata sia dalle pitture ne i piani, che per ragione di prospettiva regolata da un sol punto fa parere le cose di rilievo, & non si può certificarsi, che non siano di rilievo se l' huomo non le tocca, o non se le avvicina. E gli inganni della vista sono, ò per la diversità de i mezzi, per li quali si vedono le cose che essendo intiere paiono spezzate, essendo piccole paiono grande, essendo lontane paiono vicine. La troppo luce impedisce, la poca non è bastevole alle cose minute. Le distanze mutano le figure, però le cose quadrate da lontano pareno tonde, & Vitruvio di tal cosa in molti luoghi, ci ha fatto avvertiti. Gli scorzi de i corpi non lascino vedere tutte le parti loro, il veloce movimento fa parere una fiamma continua, quando velocemente si move una verga affocata. La infermità à dell' occhio partorisce ancho diversi errori; però à molte cose delle sopra dette il valente Architetto può rimediare. Dapoi che adunque l' Architetto haverà molto ben considerato la ragion delle misure, & à quel tutto, che fa la cosa bella sia di che genere esser si voglia, ò sodo per sostener i pesi, ò svelto per dilettere, come il Corinthio, ò trammezzo per l' uno, e l' altro come il Ionico, & egli haverà avvertito al numero, del quale la natura si compiace nelle colonne, & nelle aperture, & che le cose alte nascono dalle basse, & che quelle proportioni, che danno diletto alle orecchie nelle voci, le istesse applicate à i corpi diletano à gli occhi, dapoi dico, che tutte queste cose seranno previste, bisognerà, che egli sottilissimamente preveda, à quello, che serà necessario à quella parte, che Eurithmia è chiamata nel primo libro.«⁸⁸

43 *Twin temples of Augustus and Roma, entablature, 2 B.C.–14 A.D., Pola*

44 *Andrea Palladio: Architrave of the twin temples of Augustus and Roma in Pola, Quattro Libri 1570, IV, p. 109 (detail)*

The cornice of the Theatre of Marcellus could teach a proportional relativism, based on Vitruvius. The details of the building also offered more specific lessons, for instance as to the way in which different moulding profiles created different effects of light and shade: for instance the concave cavetto of the Doric cornice of the ancient theatre, creates a strong thin strip of illumination along its flat upper face, below which is deep black shade, which only lightens gradually into a bright zone at the bottom of the moulding. Palladio uses the cavetto in the cornice of the Doric order of the Basilica.

Palladio observes the details of ancient buildings closely, not only for their workmanship and likely date, but in terms of the >giudicio< shown in their design (as at the Pantheon) and the reasons for the solutions adopted. He comments on the architrave of the twin temples at Pola (figs. 43, 44): »Lo Architrave è

45 Andrea Palladio: Entablature of the smaller Ionic order, Basilica, Vicenza

46 Andrea Palladio: Upper order, Basilica, Vicenza

diverso [...] dalla maggior parte de gli altri«, as the fasciae of the architrave go from small at the top to large at the bottom; and furthermore they are inclined, »il che fu fatto accioché l' Architrave venisse ad haver poco sporto, & cosi non occupasse le lettere, che sono nel fregio nella fronte, [...]«. ⁸⁹ Here Palladio sees the containment of the projection of the architrave as being determined by the need to maximalise the visibility of the inscription in the frieze, which would have been partially covered by a projecting architrave when seen from the ground at a normal viewing distance. Fasciae which lean backwards in an architrave, create projections at the bottom of each band sufficient to create a strip of shade below. They save stone and prevent the architrave stepping outwards in an unsightly or structurally unsatisfactory way. Such architraves were already a common feature of Quattrocento architecture in the Veneto, and probably already owe

47 *Amphitheatre, 80–100 A.D., Pola*

something to a knowledge of the monuments of Pola. Palladio himself resorts to this device in the architrave above the small Ionic columns of the Basilica, where the upper fascia is clearly inclined (fig. 45) to create a satisfactory light and shade effect without the architrave and the cornice above it encroaching too much on the adjoining column (fig. 46).

>DECORUM<, APPROPRIATENESS, COST AND THE QUESTION OF
>INTAGLI<

When Palladio writes that the architraves, friezes and cornices of the Pantheon »hanno bellissime sacome, ò modani, e sono con pochi intagli« one begins to see that considerations of economy – achieved by restraint in the use of carved detail – enter into what at first sight seem to be purely aesthetic appreciations of ancient buildings.⁹⁰

Economy of time, materials and expense are frequently referred to in the »Quattro Libri«. Palladio criticises not only the »strani abusi, le Barbare inventioni« of the architecture of earlier generations, but also the »superflue spese« which they entailed.⁹¹ He admires the ancient Romans and their architects

both for the magnificence of their temples and their ›ornamenti‹, indicating, as Peruzzi had done, the Temple of Castor and Pollux in the Forum as the finest example of Roman architectural decoration: »io non ho veduto opera alcuna meglio, e più delicatamente lavorata; tutti i membri hanno bellissima forma, [...].«⁹² However, he also praised the ancients because of their judicious economy, for instance in increasing the size of the temple cella (in the Maison Carrée and in the Temple of Portunus; fig. 26) and reducing the cost while maintaining the general aspect of a peripteral temple by using half columns, not freestanding columns, around the cella.⁹³

Concern with economy permeates all Palladio's discussion of architectural detail. It leads him to formulate the idea that the smaller the building, the more easily and justifiably the detail can be costly, that is richly decorated with ›intagli‹ whereas he approves the Romans' use of rustication in very large structures, where the blocks were merely roughed out by the masons: »gli Antichi in simil sorte di edificij, e massime ne i piccioli, posero grandissima diligenza nel polire ciascuna parte, e far loro tutti quegli ornamenti, che fossero possibili, e che stessero bene; ma che nelle fabbriche grandi come Anfiteatri [fig. 47], e simili, polirono solamente alcune particelle, lasciando il rimanente rozo per schifare la spesa, & il tempo [...].«⁹⁴

Palladio is obviously not against costly decoration, but it needs to be in the right context. His praise of Sansovino's Library »la quale è il più ricco, & ornato edificio, che forse sia stato fatto da gli Antichi in qua« is probably sincere.⁹⁵ Architectural details, parts of the orders and of doors and windows,

*48 Andrea Palladio:
Column base of the portal
of the Ante-Collegio,
Doge's Palace, Sala delle
Quattro Colonne, Venice*

49 *Andrea Palladio: Sketch for the stucco (?) ornament of a fireplace (?), London, Westminster Abbey Library, inv. CN 4.II.46r*

were necessary in most buildings of any importance. What added massively to cost and time was not the basic ›ornamenti‹, but carved decoration applied to them, that is ›intagli‹. In most of his works Palladio had to do without these: even within the interior of San Giorgio Maggiore in Venice the ›intagli‹ of the small column bases (fig. 33), are exceptional.⁹⁶ It is only in the interior of the Palazzo Ducale itself that Palladio was able, from 1574 onwards, for instance in the Sala delle Quattro Porte (fig. 48), to add the sort of carved decoration which he had recorded in the temples and baths of Rome. One can add, as far as the design of ›ornamenti‹ with ›intagli‹ goes, in smaller scale works, like tombs, altarpieces or fireplaces, the limited dimensions of the work made such carved decoration possible. Here and there on his drawings Palladio sketches designs for such works, like the sketch probably for a fireplace decoration, possibly to be executed in stucco and not in stone, which appears on his drawing preserved at Westminster Abbey (fig. 49).⁹⁷ Palladio, like his godfather Vincenzo Grandi obviously commanded a whole repertoire of all'antica decorative motifs, which appears in part in the plates of Book IV.⁹⁸ But he does not explicitly address the question of ›intagli‹, only that of architectural details, ›ornamenti‹, which as we have seen are not decoration, but an essential part of the design, often

with a structural or micro-structural role. The ›ornamenti‹ in fact are seen by Palladio as an integral part of the design, and not an applied decoration. This represents a shift in emphasis from Alberti's position, characterised by an awareness of the ambiguous role of the column in Roman architecture, part structure, part decoration. Palladio, instead, though noting (and not disapproving) the ornamental use of columns by the Romans, was drawn to a more Hellenistic approach, through his understanding of Vitruvius and his attention to buildings of pre-Imperial date. As a result, both in his theory and in buildings like Palazzo Chiericati, he recovered the column as a central architectural protagonist, with a basically structural, not a decorative role. Just as Palladio writes that large buildings should have larger doors, so the ›ornamenti‹, in form and size needed to be adjusted to the appearance and character of the whole building: the window frames of the Villa Rotonda (fig. 50), for instance are unique to that building, and are designed by Palladio to contribute to its overall exterior appearance. With the flat band of their sills (a feature which only appears in the famous villa) they echo and reinforce the system of horizontal bands, which from the flattened cornice at the top of the building down to the stepped bands which set it firmly on the ground, bind the four façades together and confer unity on its external appearance.

CONCLUSIONS

Palladio's ›ornamenti‹ are a fundamental element in his architecture, the words forming the sentences which are the entire order from pedestal to cornice, or a complete elevation. A limited selection of ›ornamenti‹, appropriate for beginners, is presented in ›Quattro Libri‹ Book I, and extended in the plates of palaces in Books II and III, though without much explanation. At first sight Book IV of the ›Quattro Libri‹ is principally an extraordinary work of archaeology and architectural history, remarkable even today for its judgment, mastery of the sources and close knowledge of the buildings, but not a guide to architectural design. At the start however he clarifies the architectural value of his publication:

»E non dubito che coloro, che leggeranno questo libro, e considereranno diligentemente i disegni; non siano per prendere intelligenza di molti luoghi, che in Vitruuio sono riputati difficilissimi, & per indirizzar l'intelletto al conoscer le belle, & proportionate forme de Tempij, & per cavarne molte nobili e varie inuentioni, delle quali à luogo, e tempo servendosi possano far conoscere nelle opere loro, come si debba, e possa variare senza partirsi da' precetti dell'arte, & quanto simil variatione sia laudabile, e gratiosa.«⁹⁹

Palladio on the basis of his (and sometimes other architects') surveys, offers a critical, architectural reading of ancient temple structures, in which he devotes considerable space to the publication and discussion of their architectural details. He discusses the ›ornamenti‹ in terms of cost, workmanship, structure, function and general appearance.

A close reading of the ›Libro Quarto‹ establishes:

- 1) the essential role for Palladio of architectural details.
- 2) his full recognition of the richness and variety of ancient architecture, seen by him as an encouragement to modern architects to ›vary‹ and invent in their own works.
- 3) Palladio's implied critique of the Renaissance view (represented by Serlio and Vignola) of the ancient architectural orders as a basically fixed and standardised system. Palladio achieved a different and more historically accurate idea of ancient architectural detail as a flexible system, where column proportions and capital types were more or less fixed, but many other elements (above all cornices) could be used with either Ionic, Corinthian or Composite capitals,

allowing for variety, inventiveness and mixtures of different types. His actual practice is more flexible than the system he presents in the »Libro Primo«. He sets out no »Regola« for the orders, and unlike Serlio and Vignola does not apply the word specifically to the orders.¹⁰⁰

4) Palladio's reading and understanding of architectural details in relation to a variety of criteria and requisites, and in relation to the historical moment in which they were created.

5) the fact that Palladio built a highly personal architectural vocabulary of »ornamenti«, based on his preferences and often on a single antique example which had caught his eye. Though Palladio is indebted to Raphael for his revival of the Quirinal temple and Hadrianeum modillion type, he is a bold innovator; in terms of sixteenth-century use of the orders, he could even be seen as a coherent but eccentric designer. Only his book, his fame and his largely posthumous influence have created the impression that Palladio represents some sort of norm, or »correctness«. In reality he never uses the Corinthian cornice with scroll modillions (seen in the Pantheon and employed for instance by Bramante at St Peter's), while his Ionic cornice with plain modillions, derived from that of the Temple of Saturn, so important in his work and that of his imitators, though proposed by Serlio for the Ionic order, seems not to have been employed by any other architect of the time.¹⁰¹

An investigation of Palladio's use of the orders which starts not from the standard schemes in Book I, or from the concept of the orders, but from his discussion of architectural details – »ornamenti« – takes us closer both to the architect's ideas and to his architectural practice. It brings into sharper focus his long endeavours to build, component by component, a personal poetics of architecture, founded on proportions and a flexible but controlled vocabulary of »ornamenti«. It shows that, as for Daniele Barbaro, Palladio was a convinced Vitruvian, in the sense, however, of giving much greater weight to Vitruvius' principles and »avvertimenti«, than to his proportional specifications. Palladio was thus able to take a middle course between Serlio's view of Vitruvius as an absolute authority, and the radical criticisms of him made by Cellini or by those who took Michelangelo as their inspiration.¹⁰² Palladio's choice and use of architectural detail depended both on an attachment to standardisation and on a liking for variety and even novelty; on an appreciation of beauty and a constant attention to functionality, on a former stone carver's eye for fine workmanship, and on a realistic appreciation of the need to contain costs. He also had a violent antipathy to any structures, great or small, which were or

51 *Giacomo Quarenghi: Entablature and capital, Anichkov palace on the corner between the Nevsky Prospect and the Mojka, St Petersburg*

even merely appeared to be unsafe, including the standard Roman Corinthian cornice with scroll modillions. For him the proportions of columns were more or less fixed, but in practice allowed for considerable flexibility. Capitals and bases could be »varied«, usually on the basis of a small number of preferred ancient examples. The cornices of his Ionic, Corinthian and Composite orders (unlike those in Vignola's book and buildings), were interchangeable. In this Palladio was closer to the ancient architects whose work he had studied with such acumen, than to Vignola or his own later followers – except those among them who had read the »Quattro Libri« with real attention, including, obviously, Inigo Jones and Giacomo Quarenghi (fig. 51).¹⁰³

NOTES

- 1 This article is a revised version of a paper delivered at the symposium »Andrea Palladio (1508–80), Quattro relazioni a cinquecento anni dalla nascita«, held at Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2 October 2008. I am grateful to the Director, Professor Joseph Connors, for having organised this event and for the discussion which it generated. I would also like to thank Arnold Nesselrath for his encouragement and Birte Rubach for her help and close and constructive attention to the text. Note that in quotations here from Andrea Palladio: *I Quattro Libri dell' Architettura Di Andrea Palladio* [...], In Venetia, Appresso Dominico de' Franceschi, 1570, and from other printed and manuscript texts of the time accents have been added and abbreviations expanded, while the original spelling has always been preserved. In citation of titles of sixteenth-century books, the convention is observed whereby the colophon is transcribed in brackets.
For a general discussion of Palladio and the orders, see Hubertus Günther: *Palladio e gli ordini di colonne*, in: *Andrea Palladio: nuovi contributi*, ed. by André Chastel, Renato Cevese, Milan 1990, pp. 182–197; Branko Mitrović: *Palladio's Theory of the Classical Orders and the First Book of »I quattro libri dell'architettura«*, in: *Architectural History* 42 (1999), pp. 110–140.
- 2 The two architectural writers are mentioned frequently, from the opening pages of the »Quattro Libri« onwards: »mi proposi per maestro, e guida Vitruvio: il quale è solo antico scrittore di quest'arte; [...]« (I, p. 3); »La onde veggendo, quanto questo commune uso di fabricare, sia lontano dalle osservationi da me fatte ne i detti edificij, & lette in Vitruvio, & in Leon Battista Alberti, & in altri eccellenti scrittori che dopo Vitruvio sono stati, [...]« (I, p. 5); »E benché Vitruvio, Leon Battista Alberti, & altri eccellenti scrittori habbiano dato quegli avvertimenti, che si debbono hauere nell'elegger essa materia; [...]« (I, p. 7).
- 3 Vitruvius: *De architectura*, 1.1.5; 1.1.6; 4.1.2; 4.2.1; 5.1.10; 5.6.6 (two occurrences); 5.9.2; 6.3.6; 6.3.9; 7.Praef.15; 7.5.4; 10.16.8.
- 4 For comment on the passage see Antonio Corso, in: *Vitruvio: De Architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, 2 vols., Turin 1997, vol. 1, pp. 716–717, note 237. Palladio follows this passage not only in his reconstruction of the theatre in the 1556 *Vitruvius (I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti e commentati da Monsignor Barbaro Eletto Patriarca d'Aquileggia*, In Vinegia, per Francesco Marcolini con Privileggi MDLVI, pp. 153–155, cited below as *Vitruvio-Barbaro 1556*), but in his sketches for the reconstruction of the Vitruvian Roman theatre, where he duly assigns one fifth of column height to the height of the entablature, see Howard Burns, in: *Palladio*, exhibition catalogue, Vicenza, London, ed. by Guido Beltramini; Howard Burns, London 2008, pp. 251–254.
- 5 Vitruvius, 1.1.5: »Historias autem plures novisse oportet, quod multa ornamenta saepe in operibus architecti designant, de quibus argumenti rationem cur fecerint quaerentibus reddere debent.«
- 6 Vitruvius, ed. Gros (note 4), vol. 2, pp. 923–924, notes 127; 128.
- 7 See Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria: a lemmatized concordance*, compiled by Javier Fresnillo Núñez, Hildesheim/New York, 1996, 3 vols.
- 8 Cicero: *In Verrem*, 2.4.97, speaks of Verres carrying off the »decora atque ornamenta fano- rum«. See Thomas D. Frazel: *The Rhetoric of Cicero's »In Verrem«*, Göttingen 2009, pp. 107–108; Peter Stewart: *Statues in Roman Society, Representation and Response*,

- Oxford 2004, pp. 140–141. On Verres' thefts see now Margaret M. Miles: *Art as plunder. The ancient origins of debate about cultural property*, Cambridge 2009 (reviewed by Mary Beard, in: *The Times Literary Supplement*, no. 5557, 2 October 2009, pp. 3–4).
- 9 Cicero: *De Oratore*, 2.122; 3.167.
- 10 See Stewart 2004 (note 8).
- 11 Alberti: *De re aedificatoria*, 6, 13; Leon Battista Alberti: *L'architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, 2 vols., Milan 1966, vol. 2, p. 521. Cosimo Bartoli in: *L'architettura di Leonbattista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentiluomo, & academico fiorentino. Con la aggiunta de' disegni*. In *Venetia: appresso Francesco Franceschi, sanese, 1565* (a new edition of Bartoli's 1550 translation), p. 196 translates the passage as »In tutta l'Architettura il principale adornamento certo consiste nelle colonne, [...]«.
- 12 Palladio 1570, I, p. 14.
- 13 Alberti 1966 (note 11), vol. 2, p. 449: »ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati«. Bartoli 1565 (note 11), p. 163 translates this key passage, making use of the expressive resources of the Florentine tongue: »la bellezza è un certo che di bello, quasi come di se stesso proprio, & naturale diffuso per tutto il corpo bello, dove lo ornamento pare che sia un certo che di appiccaticcio, & di attaccaticcio, più tosto che naturale, o suo proprio.«
- 14 Alberti: *De re aedificatoria*, 6, 2; Alberti 1966 (note 11), vol. 2, pp. 447–449. On the question of the relationship between Beauty and Ornamentation in Alberti see also Veronica Biermann: *Ornamentum. Studien zum Traktat »De re aedificatoria« des Leon Battista Alberti*, Hildesheim 1997, pp. 134–150.
- 15 Biermann 1997 (note 14); ead.: »Ornamentum« und seine rhetorischen Grundlagen in Albertis Architekturtraktat, in: *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, ed. by Joachim Poeschke, Candida Syndikus, Münster 2008, pp. 227–242. See also Candida Syndikus: *Leon Battista Alberti: das Bauornament*, Münster 1996 (*Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* 4).
- 16 Vitruvio-Barbaro 1556 (note 4), p. 8.
- 17 The literature on Barbaro's »Vitruvius« and Palladio's role in it is substantial. Among important contributions are: Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro. Con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi*. (Facsimile of the Venice edition of 1567), Milan 1987; Manfredo Tafuri: *Daniele Barbaro e la cultura scientifica veneziana del >500<* in: *Cultura, scienze e tecniche nella Venezia del Cinquecento, Atti del Convegno Internazionale di Studio Giovan Giovanni Battista Benedetti e il Suo Tempo*, ed. by Antonio Manno, Venice 1987, pp. 55–81; Margaret D'Evelyn: *Venice as Vitruvius's city in Daniele Barbaro's »Commentaries«*, in: *Studi veneziani* 32 (1996), pp. 83–104; ead.: *Varietà and the Caryatid Portico in Daniele Barbaro's Commentaries on Vitruvius*, in: *Annali di architettura* 10/11 (1998/1999), pp. 157–174; Branko Mitrović: *Paduan aristotelianism and Daniele Barbaro's commentary on Vitruvius' De architectura*, in: *The sixteenth century journal* 29 (1998), pp. 667–688. To these should be added the studies of Louis Cellau: *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, in: *Arte veneta* 56 (2000), pp. 52–63; id.: *Daniele Barbaro and his Venetian editions of Vitruvius of 1556 and 1567*, in: *Studi veneziani* 40 (2000), pp. 87–134; id.: *Daniele Barbaro and Vitruvius: the architectural theory of a Renaissance humanist and patron*, in: *Papers of the British School at Rome* 72 (2004), pp. 293–329.

- 18 Palladio 1570, I, p. 6.
- 19 Though Palladio may have used the Lauro translation of Alberti of 1546 (*I dieci libri de l'architettura di Leon Battista de gli Alberti fiorentino, huomo in ogni altra dottrina eccellente, ma in questa singolare; da la cui prefazione breuemente si comprende la commodita, l'utilita, la necessita, e la dignita di tale opera, [...] Novamente da la latina ne la volgar lingua con molta diligenza tradotti*. In Vinegia: appresso Vincenzo Vaugris, 1546), he probably subsequently used Bartoli's far superior illustrated translation of 1550. In the years in which he was completing the »Quattro Libri«, the most convenient edition was the 1565 reissue of Bartoli's translation, cited above (note 11).
- 20 Palladio 1570, IV, p. 3
- 21 Palladio 1570, II, p. 16.
- 22 Palladio 1570, IV, p. 128.
- 23 Palladio 1570, I, pp. 55–59.
- 24 *Ibid.*, I, p. 55.
- 25 *L'idea della architettura uniuersale*, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto diuisa in 10 libri. Parte prima–seconda. Venetiis: expensis auctoris, 1615 (In Venetia: per Giorgio Valentino, 1615), Parte Prima, I, cap. XXX, p. 141.
- 26 See Scott Opler: Palladio and Vignola on the Orders, in: *Coming about ... : a Festschrift for John Shearman*, ed. by Lars R. Jones, Louisa C. Matthew, Cambridge, Mass. 2001, pp. 255–265; Howard Burns: Palladio and the planning and writing of the *Quattro Libri*, in: *Saggi di letteratura architettonica*, da Vitruvio a Winckelmann, vol. III, ed. by Howard Burns, Giorgio Bacci, Florence 2009, pp. 69–96.
- 27 Palladio 1570, IV, pp. 41–47. See on the Temple of Serapis on the Quirinal as it appears in Renaissance views and reconstructions, Cammy Brothers: *Reconstruction as design: Giuliano da Sangallo and the »palazzo di mecenate« on the Quirinal Hill*, in: *Annali di architettura* 14 (2002), pp. 55–72. For a summary of the development of Roman Corinthian cornices and modillions, see Mark Wilson Jones: *Principles of Roman Architecture*, New Haven/London, pp. 141–142; on the »chunky« modillion, see the fundamental study of Donald E. Strong: *Late Hadrianic Architectural Ornament in Rome*, in: *Papers of the British School at Rome* 21 (1953), pp. 118–151; Peter Liljenstolpe: »De Ornamentis Templi Urbis«. Reconstructing the main order of the Temple of Venus and Roma in Rome, in: *Opuscula Romana* 20 (1996), pp. 47–67.
- 28 Palladio 1570, IV, pp. 55–61. On the Hadrianeum see Lucos Cozza: *Tempio di Adriano*, Rome 1982 (*Lavori e studi di Archeologia* 1); for a bibliography on this ancient cornice type see pp. 18–23. Before Palladio, it was employed (with Ionic capitals) at the Villa Madama, by Baccio d'Agnolo in the main cornice of Palazzo Bartolini in Florence, by Antonio da Sangallo in the Ionic order of the cortile of Palazzo Baldassini and on the façade of Santa Maria in Porta Paradisi. See Pier Nicola Pagliara: *Antonio da Sangallo e gli ordini*, in: *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance, actes du colloque tenu a Tours du 9 au 14 juin 1986*, Université de Tours, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, ed. by Jean Guillaume, Paris 1992, pp. 137–156 (especially p. 145).
- 29 In what follows I have taken the liberty of using expressive and I hope clear descriptive terms for the main types of modillions: »smooth« or »plain« for the type Palladio often uses with the Ionic order; »scroll modillion« for the »S«-shaped modillions found in the Pantheon and many other major temples of Imperial date, and »chunky« for the block-like modillions which first appear in Hadrianic buildings.

- 30 Palladio 1570, IV, pp. 124–127. Palladio mistakenly considers the temple to have been the nearby Temple of Concordia Augusta. Palladio, unlike Giovan Battista da Sangallo who offers a fairly accurate reconstruction of the plan of the temple, not only extends the cella, but adds a further column at the side of the portico; on Battista's drawings in the ex-Codex Stosch, now Codex Rootstein-Hopkins at the RIBA Library, Drawings and Archives Collection in London, see Ian Campbell, Arnold Nesselrath: *The Codex Stosch: surveys of ancient buildings by Giovanni Battista da Sangallo*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 8 (2006), pp. 9–90 (the Temple of Saturn is drawn on fols. 18v and 19r of the codex, reproduced on pp. 80–81). Palladio had already recorded the temple in a drawing of the 1540s, RIBA XI/11r, which on the recto shows the portico plan alone (with three columns at the side of the portico), an elevation of the façade, and perspectival renderings of the cornice with modillions and the column base. On the verso is the overall plan of the temple. This sheet seems to have been the basis for his drawings – probably of the 1560s – RIBA XI/20r (left half), which shows the façade elevation, and RIBA XI/20v (right half), with the plan, again with a portico three columns deep. These drawings are the immediate sources for the plan and elevation in the »Quattro Libri«. On the temple, of late date, but incorporating much earlier elements, see Patrizio Pensabene: *Tempio di Saturno*, Rome 1984 (*Lavori e studi di Archeologia* 5); for the cornice and its modillions, pp. 47–48. On the temple's modillions and related examples see also Pierre Gros: *Aurea Templi. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome 1976, pp. 221–234.
- 31 [Sebastiano Serlio]: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*. In Venetia: per Francesco Marcolini da Forli (Impresso in Venetia: per Francesco Marcolini da Forli apresso la chiesa di la Trinita, 1537, il mese di settembre) [fol.], fols. VI, XXXIXv.
- 32 Serlio 1537 (note 31), fol. XXXXr.
- 33 Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia. (Impresso in Venetia: per Francesco Marcolino da Forli. apresso la chiesa de la Trinita, 1540. del mese di marzo) [fol.], p. CXXLI, writes: »Di molte altre cose che sono in Verona io non tratterò, per esservi de le antiquità molto licentiose, e massimamente l' arco triumphale che si dice de i Borsari: e per esser cosa barbara; io non l' ho voluto mettere fra queste cose belle, e bene intese.«
- 34 Bramante, Raphael, Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane, Sanmicheli, Sansovino and Vignola all seem to have avoided cornices of this sort, even though Serlio's text shows that at least by the 1530s numbers of examples of it were known and had – surely – been discussed; the Temple of Saturn had always been prominently visible. See Giovan Battista da Sangallo's drawing in the Codex now at the RIBA Library, Drawings and Archives Collection, fols. 18v and 19r, Campbell, Nesselrath 2006 (note 30), pp. 80–81 and Arnold Nesselrath, in: *Palladio* 2008 (note 4), pp. 280–281, cat. 129. On the orders of major sixteenth-century architects, see on Bramante, Christiane Denker Nesselrath: *Bramante e l'ordine corinzio*, in: *L'emploi des ordres* 1992 (note 28), pp. 83–96; on Raphael, Christoph Luitpold Frommel: *Raffaello e gli ordini architettonici*, in: *ibid.*, pp. 119–136; on Sangallo see Pagliara 1992 (note 28); on Sanmicheli, Pier Nicola Pagliara: *Sanmicheli e gli ordini*, in: *Michele Sanmicheli: architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Centro Internazionale di Studi di Architettura »Andrea Palladio« di Vicenza, Milan 1995, pp. 134–153. On Vignola see Jacopo Barozzi da Vignola, ed. by Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel, Christof Thoenes, Milan 2002, *passim* and above all the

- contribution of Arnaldo Bruschi: *Introduzione a Vignola: ornamenti »antichi« – architetture »moderne«*, pp. 9–23.
- 35 The best reproduction of the drawing is to be found in Lionello Puppi: *Palladio, Corpus dei Disegni*, Milan 1989, pl. 49. See now on the drawing Lionello Puppi, in: *I disegni di Andrea Palladio*, ed. by Maria Elisa Avagnina, Giovanni Carlo Federico Villa, *Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza*, Cinisello Balsamo 2007 (Catalogo scientifico delle collezioni Museo Civico Vicenza 1), pp. 154–155.
- 36 On these works see Andrea Palladio. *Atlante delle architetture*, ed. by Guido Beltramini, Antonio Padoana, Venice 2000: the Almerico portal on pp. 51; 261; the Cappella Valmarana on pp. 92–95; 265. On the Mocenigo tomb see Tracy E. Cooper: *Palladio's Venice, Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven/London 2005, pp. 191–195.
- 37 As these are shown only frontally, and there is no shading of mouldings in the illustrations, these might indicate projecting blocks, like those present in the Palazzo Valmarana cortile. My sample includes the detail of the Ionic entablature, and all the major and minor orders illustrated in the book. The Corinthian arch of the title page, which I have excluded from the sample, has a cornice with scroll modillions. I have not included the two Composite orders which appear in the streets of the scene of the theatre (pp. 156–157), and have cornices without modillions.
- 38 Vitruvio-Barbaro 1556 (note 4), pp. 22–23; 86–87.
- 39 Palladio shows smooth modillions on the façade of the *Tempietto del Clitunno* (Palladio 1570, IV, pp. 98–102), a precedent therefore for the employment of a cornice of this type with Corinthian capitals. However this is a deliberate »textual emendation« of the building, introduced when he copied Pirro Ligorio's drawing, where the existing scroll modillions are clearly visible. Compare the illustrations of Ligorio's and Palladio's drawings in: Palladio 2008 (note 4), pp. 131; 134; 135 and a detail of the actual *Tempietto* in Judson J. Emerick: *The Tempietto del Clitunno near Spoleto*, 2 vols., University Park, Penns. 1998, vol. 2 (Illustrations), fig. 16.
- 40 Palladio 1570, I, p. 31.
- 41 On the question of the Ionic base in Renaissance theory and practice see Howard Burns: *Baldassare Peruzzi and sixteenth-century architectural theory*, in: *Les Traités d'architecture de la Renaissance, actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Université de Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, ed. by Jean Guillaume, Paris 1988, pp. 207–226; Frédérique Lemerle, Yves Pauwels: *L'ionique: un ordre en quête de base*, in: *Annali di architettura* 3 (1991), pp. 7–13. For illustrations and comment on the Ionic base of Palazzo Porto see Guido Beltramini: *Palazzo Porto*, in: Palladio 2008 (note 4), pp. 70–79; at pp. 74–75.
- 42 London, RIBA XV/111: the freehand profile of the base is accompanied with measurements, and labelled »questa base sie a frascati«, on a sheet that carries sketches of three other bases. Lemerle, Pauwels 1991 (note 41), pp. 7–13.
- 43 On Veronese's fine portrait of Iseppo and his son Leonida (now in the Uffizi), see Guido Beltramini, in: Palladio 2008 (note 4), pp. 78–79, cat. 36.
- 44 Palladio 1570, I, p. 31.
- 45 Vitruvio-Barbaro (note 4), III, cap. II, p. 78, where Palladio shows the façade elevation of a hexastyle Ionic temple, with capitals based on those of the Temple of Saturn.
- 46 Cosimo Bartoli explains that he used the Doric order in the Florentine palace of the bishop of Cortona, Giovan Battista Ricasoli, for two reasons, the first of which was the limited resources of the bishop: »L'una il volere haver rispetto alla borsa del Cortona che non era

- molto gagliarda; et l'altra fu che io ho havuto sempre in venerazione le cose di Michelagnolo Buonarroti.« The passage is quoted by Charles Davis: *Cosimo Bartoli and the Portal of Sant'Apollonia by Michelangelo*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19 (1975), pp. 262–276, at p. 275, from *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et academico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante*. Con alcune inuentioni & significati, & la tauola di piu cose notabili. In Venetia: appresso Francesco de Franceschi Senese, 1567, pp. 1b–2b.
- 47 On this chapter's references to the example of Nature, see Bruce Boucher: *Nature and the antique in the work of Andrea Palladio*, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 59 (2000), pp. 296–311.
- 48 See below for the »discorso« as Serlio calls it, directed at those who follow the antiquities rather than Vitruvius.
- 49 Palladio's religious views, unlike those of a few of his friends and patrons, are not known. For comments on the Vicentine religious world, and its possible impact on Palladio's villa architecture, see now Andrea del Meo: *L'Olimpo in villa*, in: *Saggi di letteratura architettonica*, vol. III, 2009 (note 26), pp. 147–168.
- 50 Palladio 1570, I, p. 51: »così ancho nelle cornici introdussero i Triglifi, i Modiglioni, & i Dentelli: i quali rappresentano le teste di quelle travi, che ne i palchi, e per sustentamento de i coperti si pongono.«
- 51 Palladio 1570, I, pp. 51–52.
- 52 *Ibid.*, p. 52.
- 53 »IL QUARTO LIBRO DELL' ARCHITETTURA Di Andrea Palladio nel qual si descrivono, e si figurano i Tempij Antichi, che sono in Roma. Et alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d' Italia«.
- 54 The aims and »research goals« of the academy are set out in Claudio Tolomei's famous letter of 1542 to Conte Agostino de' Landi, first published in Claudio Tolomei: *De le lettere di M. Claudio Tolomei lib. sette, con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordine de l'ortografia di questa opera*, Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, fols 81r–85v. The letter is reprinted in *Trattati: con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgio, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*, ed. by Elena Bassi, Sandro Benedetti, Milan 1985.
- 55 The list, in Latin, appears on the margin of U 489 Ar, published in Heinrich Wurm: *Baldassare Peruzzi: Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, pl. 337. It includes 19 temples, of which two, the Temple of Apollo at Terracina and the Temple of Castor and Pollux in Naples, are outside Rome. The list is headed by the Pantheon and the »templum pacis«, indicating a rough listing by order of importance. Rather than a project for a book, it may well be a list of temples which Peruzzi had already drawn.
- 56 Campbell, Nesselrath 2006 (note 30).
- 57 Palladio 1570, IV, p. 11.
- 58 *Ibid.*, p. 118.
- 59 *Ibid.*
- 60 *Ibid.*, p. 103.
- 61 *Ibid.*, p. 48. Palladio punctiliously observes that these capitals are used both in the corners of the portico and of the main body of the temple. See on the temple Jean-Pierre Adam: *Le Temple de Portunus au Forum Boarium*, Paris 1994 (Collection de l'École Française de Rome 199).
- 62 Palladio 1570, IV, p. 124.

- 63 Ibid., p. 95.
- 64 On Palladio's architectural system, conceived and elaborated on the model provided by his mentor Giangiorgio Trissino in his writings on grammar, language and poetics, as a poetics founded on a grammar (of proportions) and a controlled vocabulary, see Howard Burns: Making a new architecture, in: Palladio 2008 (note 4), pp. 270–272.
- 65 Palladio 1570, I, p. 31.
- 66 Palladio 1570, IV, p. 48 (the chapter on the »Tempio della Fortuna Virile«).
- 67 Palladio's quotation of an antique Ionic base type, rare in Roman Italy, is discussed above.
- 68 Palladio 1570, IV, p. 53.
- 69 See above, and also Alberti, *De re aedificatoria*, I, 10; Alberti 1966 (note 11), vol. 1, p. 71: »ipsi ordines columnarum haud aliud sunt quam pluribus in locis perfixus adaptusque paries.«
- 70 Palladio 1570, II, p. 12.
- 71 Palladio 1570, I, p. 51.
- 72 Palladio 1570, IV, p. 55.
- 73 Palladio 1570, I, pp. 51–52. The whole passage, which depends on Palladio's idea, derived from Vitruvius, that modillions and triglyphs have their origin in wooden structures, is discussed above.
- 74 Palladio 1570, I, p. 5.
- 75 On the Loggia del Capitaniato see Guido Beltramini, in: Palladio 2008 (note 4), pp. 202–205, and specifically on the balconies Howard Burns, *ibid.* pp. 260–261.
- 76 Basic information on the villa and its frescoes, together with bibliography, is provided on the site of the Metropolitan Museum, New York: »Boscoreale: Frescoes from the Villa of P. Fannius Synistor«, in Heilbrunn Timeline of Art History [http://www.metmuseum.org/toah/hd/cubi/hd_cubi.htm (dated October 2004)]. Bettina Bergmann, Stefano De Caro, Joan R. Mertens, Rudolf Meyer: Roman Frescoes from Boscoreale: The Villa of P. Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality, New Haven, will appear in 2010.
- 77 Palladio 1570, IV, p. 52. Compare Alberti's comment on the round temple by the Tiber, *De re aedificatoria*, 7, 7; Alberti 1966 (note 11), vol. 2, pp. 572–573, which stresses the aesthetic, not the functional aspect of the solution: see Howard Burns: Leon Battista Alberti a Roma: il recupero della cultura architettonica antica, in: *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, ed. by Francesco Paolo Fiore, Milan 2005, p. 37.
- 78 Florence, Gabinetto Disegni Stampe degli Uffizi, inv. U 352A r, reproduced in Wurm 1984 (note 55), pl. 134. On this lost work of Peruzzi see Maurizio Ricci: Peruzzi felsineo: lo scomparso Palazzo Lambertini in via degli Orefici e l'architettura bolognese del primo Cinquecento, in: *Bollettino d'arte* 85 (2000), pp. 79–102.
- 79 Similar simple cylindrical bases appear in Palladio's reconstruction of the terrace structures above the Roman theatre at Verona (RIBA X/13r and v). It is likely that these elements result from a conjectural restoration by Palladio.
- 80 Vitruvio-Barbaro 1556 (note 4), p. 171. The whole passage is quoted below.
- 81 Palladio 1570, IV, p. 48.
- 82 Serlio 1537 (note 31), fol. XXXVIIIv. Serlio introduces the matter thus: »Et perche tal volta potrebbe accadere a l' Architetto, di fare un Chiostro quadrato con colonne Ioniche, o vero un cortile di un palazzo, che s' egli non sarà avvertito alle colonne angolari, parte di esse colonne haveranno la fronte de le volute verso il cortile & parte haveranno i fianche delle volute pur verso il cortile & questo è intervenuto ad alcuno Architetto Moderno, ma per

- non cascare in tal errore gli sarà necessario di far li capitelli angulari come è qui sotto ne la pianta.« The capital which Serlio shows below this text is in fact like the Ionic capital in the corner of Palladio's Palazzo Barbaran in Vicenza, see Palladio, *Atlante 2000* (note 36), photograph on p. 71. Serlio makes no reference to the corner capital of the Temple of Portunus.
- 83 Palladio 1570, IV, p. 74.
- 84 Serlio 1540 (note 33), p. XVI: »Questa figura dimostra uno di quei tabernacoli [del Pantheon], che sono fra le capelle, e le colonne da le bande rappresentano le colonne quadre de le capelle, e qui si vede il bel giudicio, che hebbe l' Architetto, il quale volendo far recingere l' architrave, il fregio, e la cornice, e non essendo la colonna quadra tanto fuori del muro, che ci potesse capire tutta la proiettura d' essa cornice, fece solamente la gola dritta, & il restante de i membri converse in una fascia; onde tal opera è molto gratiosa, & accompagna l' ordine.«
- 85 A similar solution is employed at Palladio's Villa Foscari.
- 86 Howard Burns, in: Palladio 2008 (note 4), pp. 169–170, cat. 86b (RIBA XVI/9v) and Burns 2009 (note 26), pp. 90–94.
- 87 Serlio 1540 (note 33), p. XLVI. Serlio returns to the theme, in somewhat milder tone, on p. XLVIII: »la qual cornice è veramente per la metà piu che non deveria se a la dottrina di Vitruvio vogliamo prestar fede. Ma ti prego discreto lettore che non mi vogli imputare di prosuntione, ne istimarmi temerario ne severo reprehensore, e castigatore delle cose antiche, da le quali tanto se impara, perche l' intento mio è di far conoscere le cose bene intese da le male intese, e non come da me, ma con le autorità di Vitruvuo, & ancho de le buone antiquità, le quali sono quelle, che si conformano piu con la dottrina di esso autore.«
- 88 Vitruvio-Barbaro 1556 (note 4), p. 171. The passage already displays Barbaro's interest in perspective, which resulted in his book of 1567.
- 89 Palladio 1570, IV, pp. 107; 109.
- 90 *Ibid.*, p. 73.
- 91 Palladio 1570, I, p. 5.
- 92 Palladio 1570, IV, pp. 67–69. Peruzzi writes on U 631A r »Questa è la più bella e meglio lavorata opera di Roma«, Wurm 1984 (note 55), pl. 459. See Burns 1988 (note 41), pp. 212–213.
- 93 Palladio 1570, IV, p. 8.
- 94 *Ibid.*, p. 98. See also the similar passage in Palladio 1570, I, p. 14: »E s'era qualche edificio molto grande, com'è l'Arena di Verona, l'Anfiteatro di Pola, e simili, per fuggir la spesa e tempo, che vi sarebbe andato; lavoravano solamente l'imposte de' volti, i capitelli, e le cornici, & il resto lasciavano rustico, tenendo solamente conto della bella forma dell'edificio.«
- 95 Palladio 1570, I, p. 5.
- 96 These bases, imitated from those of the portico of the Lateran Baptistery, are mentioned by Palladio in Book IV, pp. 53, 55: »Sopra le base della loggia vi sono foglie, che sostengono i fusti delle colonne; il che è degno di avvertenza, & è da lodare il giudicio di quell'Architetto, il quale si seppe così bene accomodare, non havendo i fusti delle colonne lunghi quanto faceva bisogno; senza levare all'opera alcuna parte della sua bellezza, & maestà. Di questa invention mi son servito ancor io, nelle colonne c' ho posto per ornamento alla porta della Chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia: le quali non giugnevano con la loro lunghezza fin dove faceva di mestieri; e sono di così bel marmo, che non meritavano di esser lasciate fuori di opera.«
- 97 Howard Burns, in: Palladio 2008 (note 4), pp. 251–252, cat. 127a.

- 98 On Vincenzo Grandi's knowledge of all'antica decorative motifs and themes, see now Jeremy Warren: *Nato a Padova*, in: *Palladio 2008* (note 4), pp. 16–23; at 20–22, cat. 4 and 5.
- 99 *Palladio 1570*, IV, p. 72.
- 100 Palladio uses the word »regola«/»regole« only four times in his »Libro Primo«. He uses it twice in a very general sense, writing that in his book he will present »quelle regole, che nel fabricare ho osseruate, & osseruo« (*Palladio 1570*, I, p. 5), and that »onde si uede che ancho gli Antichi variarono: nè però si partirono mai da alcune regole uniuersali, & necessarie dell'Arte, come si vederà ne' miei libri dell'Antichità« (*Palladio 1570*, I, p. 52). In the two other instances where Palladio uses the word in his book on the orders, it is to state that no fixed rules are applicable. Thus he writes of ceiling decoration: »Altri vi vogliono compartimenti di stucchi, ò di legname, ne' quali si mettano delle pitture: e cosi secondo le diuerse intentioni s'adornano: e però non si può dare in ciò certa, e determinata regola« (*Palladio 1570*, I, p. 53). And in relation to the proportions of doors and windows (*Palladio 1570*, I, p. 55) he recommends flexibility: »Non si può dare certa, e determinata regola circa le altezze, e le larghezze delle porte principali delle fabbriche, e circa le porte, e finestre delle stanze. Percioche à far le porte principali si deve l'Architetto accommodare alla grandezza della fabrica, alla qualità del padrone, & alle cose, che per quelle deono essere condotte, e portate.«
- 101 On Bramante's use not just of the capitals, but in an approximate fashion of the order of the Pantheon in the interior of St Peter's, with the exclusion of the »Composite« bases, see Christiane Denker Nesselrath: *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, pp. 86–90 and Denker Nesselrath 1992 (note 34).
- 102 Cellini's criticisms of Vitruvius are contained in his brief »Dell' Architettura«; *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo*, ed. by Francesco Tassi, 3 vols., Florence 1829, vol. 3, pp. 346–373.
- 103 Quarenghi displays a certain flexibility and liberty, clearly learned from Palladio, in his cornices and other details. He even combines Ionic capitals with a Doric frieze in his addition to the Anichkov palace at St Petersburg, on the corner between the Nevsky Prospect and the Mojka: see Howard Burns: *La città bianca: continuità e innovazione nell'architettura di San Pietroburgo, 1762–1825*, in: *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, ed. by Nicola Navone, Letizia Tedeschi, 2 vols., Lugano and Mendrisio 2003, vol. 2, pp. 486–492.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Figs. 1–11, 13–15, 17–20, 22, 24–36, 38–48, 50–51: Archive Burns. – Figs. 12, 16: Puppi 1989 (note 35), p. 99, fig. 4, p. 102, fig. 12. – Figs. 21, 49: *Palladio 2008* (note 4), p. 75, fig. 11, p. 252, no. 127A. – Fig. 23: Mina Gregori: *Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz*, Munich 1994, p. 280, fig. 372. – Fig. 37: Carlos A. Picón (ed.): *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2007, p. 322, fig. 375c.

CRISTINA LARA CORRÊA

This work aims at complementing the study of Timo Strauch from Humboldt-University of Berlin, who explored the theme »Death of Laocoon and his Sons« in maiolica dishes in an article published in issue no. 9 of this journal.¹

The famous sculptural group of the first century BC was discovered in excavations conducted in 1506 on the Colle Oppio in Rome and acquired by Pope Julius II for his Belvedere, which at that time was still under construction. The sculpture depicts the sacrifice of the Trojan priest Laocoon and his two sons, Antiphantes and Thymbraeus, reported in the »Aeneid« of Virgil. Immediately and throughout the sixteenth century the discovery of the sculptural group had a massive impact on artists and artisans active in all kinds of arts and trades. Strauch analyses fifteen maiolica objects reporting this subject in five different iconographic versions.

One maiolica plate – shown by Strauch in cat. 11² – of which the location remained unknown to the author, can now be identified in the large dish preserved in the Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) along with 241 other maiolica pieces originating from the collection of the antique dealer Alexandre Imbert. The dish was noticed by the German scholar in the archives of the Berlin Kunstgewerbemuseum, when examining a photo of the shelves of the so-called China Room, the maiolica collection of Andrew Fountaine at Narford Hall, Norfolk, shortly before it went on sale at Christie's London in 1884. According to information that Strauch obtained from Timothy Wilson (Ashmolean Museum, Oxford), the dish was acquired by the London art dealer Wareham.

The route of this piece, as well as the route of the entire Imbert Collection of Maiolica of MASP is still little explored due to scarcity of both reference material and scholars in the city of São Paulo.³

The news about Alexandre Imbert (Naples, Italy, 1865 – Buenos Aires, Argentina, 1943) are scarce. During his stay in Rome between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, the antique dealer Imbert gathered his collection of maiolica with remarkable care and connoisseurship. In 1909, after ordering a study of his medieval pieces from Pericle

Perali, a specialist in the field, Imbert published the results in his »Ceramiche orvietane dei secoli XIII e XIV«⁴ with a circulation of only two hundred copies, probably intended for his customers. In May 1911 Imbert presented to the public a collection of 525 pieces of maiolica in the exhibition entitled »Faience Italiennes« in the Pavillon de Marsan of the Union Centrale des Arts Décoratifs of Paris. The collection is documented by a catalogue published by André Dubrujeaud with a preface written by the conservator of the Louvre, Gaston Migeon, who described the collection as »scientifically very important for the quantity of pieces marked, signed or dated«.⁵ The large dish from Urbino is described under number 474 of the catalogue:

Plat creux; sujet: au centre, dans un médaillon rond, la mort de Laocoon; le reste du plat est orné de grotesques. Au revers cercles concentriques. Décor polychrome. Diam. 0,415. XVIe S. Collection R. Kann.⁶

Thus it becomes clear, that before Imbert the plate was owned by the famous French collector Rodolphe Kann. When and how it became part of Imbert's collection remains unclear. So far, our studies have also failed to identify the route taken by Imbert's collection after his death in 1943 until April 18, 1947, the day Sotheby's put a selected part of maiolica objects on sale in the great gallery of the renowned auction house.⁷ The Laocoon dish, however, did not figure among the lots of that sale. It is known that in 1951 a significant part of the Imbert Collection, then in possession of The Matthiesen Gallery in London,⁸ was under negotiation with the intention to find its place of permanent guard at the MASP. This time the rich documentation of the acquisition of Imbert's maiolica confirms the final entry of the Laocoon dish into the collection of MASP in 1952. The formal negotiation of the collection is recorded in the letters exchanged between Pietro Maria Bardi, director of the MASP,⁹ and the Matthiesen Gallery on March 27, 1951:

Dear Professor Bardi,

Herewith we are sending you list and photographs of the Majolica from the Imbert Collection.

As you know, the majority of pieces were at one time exhibited at the Musée des Arts-Décoratifs in Paris. The catalogue of that Exhibition was taken by M. Chateaubriand. No reference to that Exhibition is made in our list,

but the greater number of pieces still bear the label and number of the museum.

We are sending you two folders of photographs: The one containing photographs of the 15 pieces which are especially indicated in our list as being of great importance. The other folder containing photographs of over 50 pieces, taken at random, to show how very fine the standard of average in this collection is.

With kind regards
Yours sincerely,
K. Maison
Matthiesen Ltd.

Anna Carboncini, Bardi's assistant between 1975 and 1985, reports having heard frequently from him that he had lost the priority in the purchase of the pieces to an American museum, so that he could only buy the remaining objects. Nevertheless, the invoice sent by the Matthiesen Gallery to MASP on July 3, 1951, amounting to £ 12 000, cites a collection of 235 pieces of Italian maiolica of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries as well as an oil painting by Francisco de Zurbaran (1598–1662) entitled »St Anthony of Padua«. The works were all loaded on the ship »Uruguay Star« and sent to the port of Santos in São Paulo. On August 6 the ship berthed in Santos, but the works were released only on December 11 that year, and it was only in January 1952 that the collection was finally recorded in the museum's inventory as Imbert Collection of Maiolica of MASP. In the documents Francisco Pignatari appears as its donor.¹⁰ Possibly to mark the acquisition of the collection, the Brazilian magazine »Habitat« published an article entitled »Majolica at the Museum« reporting the expansion of the museum collection of art objects through the acquisition of the Imbert Collection in Rome.¹¹

Only two and a half years later, between July 19 and 23, 1954, the collection was presented to the Brazilian public in the exhibition hall of the Library of the Foreign Ministry in Rio de Janeiro. The exhibition was preceded by a wide media dissemination through the publications of the »Diários Associados«, that printed headlines like »Presentation of new artistic gems of the Museum of Art of São Paulo«¹², »Representation of Culture in Europe in the field of ceramics«¹³ or »New donations to the museum of art«.¹⁴ The exhibition, which also showed bronze sculptures by Edgar Degas and paintings, was highlighted in the MASP

1 *The Death of Laocoon and his Sons, Maiolica, Urbino, around 1570–90, São Paulo, Museum of Art, inv. 108/M221*

Bulletin, launched in 1954, with the headlines »The ceramic« and »Italian faience«. ¹⁵ Up to this period only around 120 pieces were on show, but in 1959 a full check-off did occur, based on the list sent by the Matthiesen Gallery. Presently, much of the collection belonging to the museum has labels on the back or base, indicating its origin. According to the list sent by the Matthiesen Gallery, the description of our large dish was numbered and described as »M.221. Large flat rimmed bowl or dish richly decorated with ornamental in the French style, with a circular insert Laocoon group. French or Italian, 16th Century«. ¹⁶

Temporary maiolica exhibitions in the so-called »Display Window of the Forms« took place in the art gallery of the first headquarters of MASP in Sete

2 *Reverse of fig. 1*

de April Street and marked their history in São Paulo in the 1960s. Already in its second and final headquarters in Paulista Avenue, designed by Lina Bo Bardi¹⁷ and erected 1958–68, MASP performed other small exhibitions where maiolica objects were displayed. For several times the pieces were shown in the second basement floor, in the display window of the restaurant or in the library, between the years 1976 and 1980. A greater enrichment of documentation on maiolica took place by the end of the 1970s, calling the attention of Italian scholars and institutions. In the 1990s all the boxes which had remained untouched till then were finally opened by the initiative and guidance of Eunice Moraes Sophia, the collection coordinator of the museum. This allowed a further check

of the state of preservation of the pieces, the proposal for a more appropriate packaging and the preparation of several small exhibitions held in the display windows of the second basement floor, in the art gallery, and in the subway station next to the museum (Trianon-MASP).

In 1996 the exhibition »Italian Art Collections in Brazil, 1250–1950«¹⁸ gave the museum the opportunity to make its first catalogue raisonné of Italian art, curated by Luiz Marques, where the Imbert Collection of Maiolica was cited with emphasis through two of its pieces: the pitcher (inv. 33/M100), possibly Sieneese, sixteenth century, and the large dish (inv. 108/M221), representing the Death of Laocoon and his Sons, with 6.5 cm in height and 41.4 cm in diameter, from the studio of Fontana or Patanazzi, Urbino, dated around 1570–90. Two years later MASP published the catalogue, which mentioned the same pieces of the Imbert Collection in the volume dedicated to Italian art.¹⁹ In 2006 the exhibition »The Italian Art of MASP« inaugurated the Fiat House of Culture of Nova Lima in the state of Minas Gerais, Brazil. It showed part of the MASP collection of paintings, sculptures, archaeological objects, maiolica and rare books. The exhibition was curated by Eugenia Esmeraldo Gorini with the collaboration of Ivani Costa di Grazia for rare books and the present author for maiolica. The catalogue showed 16 illustrations of maiolica pieces, and the large Laocoon plate once again was highlighted in the publication.²⁰

The Imbert Collection has often given support to temporary exhibitions held in the museum, presenting artistic, plastic and sensorial manifestations to the public, as in the exhibition »Art and Myth in the MASP collection« of October 2007 curated by Roberto Magalhães.

The Art Museum of São Paulo, imbued with the task of contributing to current research on the »arte maiolicare«, feels privileged to share its collection with other institutions and scholars and is aware of the important ramifications in the research of this collection, yet little studied though located in one of the most important museums of art of Latin America.

NOTES

- 1 Timo Strauch: *Laokoon-Darstellungen in der ›maiolica istoriata‹*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 9 (2007), pp. 73–115. I would like to thank Timothy Wilson, who brought this article to my attention.
- 2 *Ibidem*, p. 93.
- 3 Supported by the English scholar Timothy Wilson, and motivated by the search for accurate assignments, the study on the Brazilian collection has sought to address the continuing changes in mastery of factories and the proximity between the centres of production, stressing that the life and the culture between the fourteenth and eighteenth centuries had many points in common in terms of exchange of craftsmen, techniques and possibilities of appropriation of knowledge. Another important point of the research is to discover the route of the collection before its incorporation into the museum, a fact that coincides with Strauch's studies. For those reasons, the year 2009 has been marked by expressive exchanges with foreign institutions and scholars, presenting important contributions to the documentation of the collection.
- 4 Alessandro Imbert: *Ceramiche orvietane dei secoli XIII e XIV: note su documenti*, Rome 1909.
- 5 *Faïence Italiennes de la Collection Al. Imbert*. Catalogue descriptif par André Dubrujeaud. Préface de Gaston Migeon, Paris 1911, p. 3.
- 6 *Ibidem*, p. 88.
- 7 Sotheby and Co.: *Catalogue of Turkish faïence, the property of Sir George Hill, K. C. B., Fine Italian Maiolica including the property of the late W. J. H. Whittall, Esq and a selected portion of the Celebrated Collection of Italian Maiolica, formed by the late A. Imbert, Esq comprising Important 15th Century, Faenza, Tuscany and Orvieto Wares 15th Century Hispano-Moresque bowl also fine Deruta, Siena, Caffaggiolo, Gubbio, Urbino and Venice Maiolica ...*, London 1947.
- 8 Directed by Francis Matthiesen and Karl Eric Maison, the Matthiesen Gallery was located at 142 New Bond Street in Mayfair, London.
- 9 Pietro Maria Bardi (La Spezia, Italy, 1900–São Paulo, Brazil, 1999), journalist, critic of art and architecture, merchant and director of the Art Museum of São Paulo. It was at the request of Assis Chateaubriand (Umbuzeiro, PB, Brazil, 1891–São Paulo, Brazil, 1968), owner of the *Diários Associados* (Associated Newspapers in Brazil), that Bardi made a commitment to conceive and direct a Brazilian museum.
- 10 Francisco Pignatari (Italy, 1916–São Paulo, Brazil, 1977), factory owner, known as Baby Pignatari.
- 11 *Habitat*, October–December 5 (1951), pp. 75–77.
- 12 *O Jornal*, July 20, 1954.
- 13 *O Jornal*, July 22, 1954 and *Diário de São Paulo*, July 23, 1954.
- 14 *Diário de São Paulo*, July 23, 1954 on »The facts through the Objective«.
- 15 *Boletim do MASP*, 1954, n. 5, pp. 6–7.
- 16 *Maiolica from the A. Imbert Collection (Rome)*, Matthiesen Ltd. 142 New Bond Street, London, W.I., p. 16.
- 17 Lina Bo Bardi (Rome, Italy, 1914–São Paulo, Brazil, 1992), architect.
- 18 Luiz Marques: *A arte italiana no Museu de Arte de São Paulo*, São Paulo 1996 (*Corpus da arte italiana em coleções Brasileiras* 1), pp. 72–74.
- 19 Luiz Marques: *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte Italiana*, São Paulo 1998, pp. 207–210. In 2008, the catalogue was republished with a

new graphic design, but still using the same two objects to represent the Imbert collection.

- 20 *Arte Italiana do MASP na Casa FIAT de Cultura, São Paulo 2006*, p. 48. Meanwhile, some of the pieces have received more accurate assessments.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, photo by Erick Santos de Jesus.

»FARÒ CON LA COPIA«.

UNA RACCOLTA INEDITA DI DISEGNI D'ARCHITETTURA NELLA
BIBLIOTHÈQUE CARRÉ D'ART DI NÎMES

ELEONORA PISTIS

Il Ms 106, conservato presso la Bibliothèque Carré d'Art di Nîmes, contiene al suo interno, insieme ad altri documenti, una raccolta inedita di disegni di architettura formata da 61 fogli sciolti.¹

Lo stato di deterioramento del materiale, l'assenza di una foliazione e le lacune nella numerazione quando presente, tuttavia, inducono ad ipotizzare che solo una parte del nucleo originale della raccolta sia giunta sino a noi. La carta sulla quale sono stati eseguiti i disegni è di un tono brunastro, dovuto all'olio di lino, o di sasso, con il quale è stata trattata. I fogli si presentano, quasi senza eccezioni, con bordi consunti e, in alcuni casi, perforati dall'acidità dell'inchiostro. La carta oleata, infatti, è caratterizzata da un'estrema fragilità. Sembra che per un periodo i fogli, di due diverse misure (480×360 mm; 430×310 mm), siano stati conservati nella cartellina di cuoio di modeste dimensioni, che si trova sempre all'interno del Ms 106. I fogli rimasti integri si presentano, senza eccezioni, con importanti lacerazioni sulla linea di mezzeria.

Nei disegni a inchiostro, il tratto delle linee principali appare meccanico, mentre nella restituzione dei particolari figurativi, come ad esempio bassorilievi, statue o alcuni capitelli, il disegno risulta più organico e vitale.

Siamo di fronte a lucidi – detti anche calchi – e, in alcuni casi, ad un misto fra lucido e copia. L'uso di carta oleata, infatti, consente di ricalcare fedelmente l'immagine sottostante, almeno nei suoi tratti essenziali.²

L'originalità di questa raccolta, che riproduce opere di altri autori, dunque, non risiede nella qualità dei disegni in sé, ma nella selezione degli oggetti copiati e nel loro accorpamento. Essa riproduce alcuni dei famosi disegni del celebre Codice Barberini di Giuliano da Sangallo; numerose raffigurazioni dei volumi torinesi delle »Antichità« di Pirro Ligorio, ma anche del meno noto volume ligoriano oggi conservato a Parigi; due disegni provenienti dalla Biblioteca del Collegio Romano; una pianta delle Terme di Caracalla; una versione inedita del tempio di Venere e Roma; tre fogli con architetture derivate da antiche monete; due disegni di progetto per Sant'Andrea al Quirinale, fino ad oggi sconosciuti; un progetto per i Jardins de la Fontaine de Nîmes.

Un materiale ricco, sfaccettato e talvolta di difficile interpretazione, che rende questa raccolta degna di nota e rappresenta una documentazione preziosa per ampliare le attuali conoscenze sull'impiego dei lucidi, noto principalmente grazie agli studi di Arnold Nesselrath.³

La raccolta di disegni che prendiamo in esame, fa parte del fondo originario delle carte di Jean-François Séguier (1703–84),⁴ che attraverso due donazioni, risalenti al 1778 e al 1780, lascia il suo gabinetto di libri, manoscritti, antichità e collezioni di storia naturale alla Académie de Nîmes. Una parte consistente di questo lascito è il nucleo su cui in seguito si è costituita la biblioteca municipale della città, dove attualmente è conservata la nostra raccolta.

Séguier, nato a Nîmes nel 1703, abbandona la propria città natale nel 1732, per accompagnare, in veste di segretario e allievo, il celebre erudito Scipione Maffei (1675–1755) durante un viaggio attraverso l'Europa, durato quattro anni.

La collaborazione, nata come temporanea, continua anche dopo il ritorno nel 1736 nella città di Verona, dove i due studiosi vivranno insieme fino al 1755.⁵ Durante più di venti anni di strettissima collaborazione, gli interessi dei due eruditi, soprattutto nell'ambito dell'antiquaria e dello studio dell'architettura, si intrecciano continuamente, rendendo impossibile talvolta l'identificazione dell'appartenenza o della paternità di alcuni materiali, come nel caso della raccolta del Ms 106.⁶ È dato sapere soltanto che Séguier ritorna in patria, portando con sé i propri documenti e diverse carte appartenute a Maffei, alla morte di quest'ultimo, nel 1755. Data, che sembra lecito assumere come termine post quem per l'arrivo della raccolta nella città di Nîmes.

L'analisi calligrafica delle annotazioni presenti a margine dei disegni – per la maggior parte in lingua francese e appartenenti a più mani – esclude comunque la possibilità che Maffei o Séguier abbiano eseguito personalmente tali copie. Trattandosi di calchi più o meno fedeli, non è stato possibile per il momento giungere all'identificazione degli autori dei disegni. Allo stato attuale della ricerca, inoltre, la consistenza indubbiamente lacunosa e l'eterogeneità dei soggetti e degli autori selezionati, come vedremo, lasciano ancora aperte le ipotesi sulla ragione di una tale raccolta.

Un uso comune dei lucidi, come ha già evidenziato Nesselrath nei suoi contributi sull'opera di Francesco di Giorgio Martini, è quello legato alla produzione di stampe, un materiale, dunque, di scarso valore, spesso distrutto durante il processo di lavorazione.⁷

Una lettera di Scipione Maffei, tuttavia, solleva almeno un'altra ipotesi plausibile. Dovendo analizzare un antico papiro conservato a Ginevra, in mancanza dell'originale Maffei scrive:

»farò con la copia, la qual si fa in tal forma: si bagna d'olio di sasso carta sottile, rendendosi con ciò trasparente ed atta a ritener l'inchiostro. Posta sopra il Papiro, persona non inesperta del disegno dee andarvi sopra con la penna, e rappresentarne tutt'i tratti, come appunto sta nell'originale. Questo è favore, che si concede in tutte le Biblioteche Regie«. ⁸

Non è da escludere, dunque, che il materiale sia scampato alla distruzione in quanto commissionato, o acquistato, per motivi di studio.

Nonostante la povertà, legata al tipo di supporto cartaceo, la riproduzione dei soggetti contenuti nella nostra raccolta, deve aver reso questi documenti di assoluto interesse per un collezionista, studioso dell'antico e intendente d'architettura. Ad aggiungere valore a questo materiale, inoltre, è la regale provenienza di almeno una parte dei disegni.

Dei sessantuno fogli della raccolta, quelli legati all'opera di Pirro Ligorio sono trentasei, trentuno di questi sono calchi delle copie seicentesche fatte eseguire per la regina Cristina di Svezia – oggi tra i codici ottoboniani presso la Biblioteca Apostolica Vaticana – delle »Antichità« di Ligorio conservate a Torino fin dal 1615.⁹ I volumi torinesi, ben noti anche all'epoca, sono descritti dallo stesso Maffei che, nel 1711, in occasione della redazione della »Relazione della Libreria di Torino«, non aveva mancato di tesserne l'elogio:

»Non bisogna che io vi lasci, senza dirvi qualche cosa del famoso Manoscritto di Pirro Ligorio, ch'è l'unico in questa libreria, che sia stato nominato da coloro, che scrissero il viaggio d'Italia, e del quale tante cose si raccontano. Sono intorno a 30 Tomi in foglio imperiale di carta turchina. [...] il principal beneficio, che da quest'opera si potrebbe ritrarre, è a mio credere, che adducendo egli spessissimo iscrizioni Latine, e Greche, e disegni di medaglie, e statue, e Tempj, e d'altre antichità, è quasi certo, che vi si troverà quantità di cose a' nostri giorni perdute«. ¹⁰

Tuttora meno noti, invece, rimangono i disegni di Ligorio attualmente conservati a Parigi. Cinque tavole del Ms 106 contengono copie di questo materiale, che costituisce la fonte anche del codice Ursinianus.¹¹ Il codice parigino nel

Settecento è appartenuto al cardinale César d'Estrées (1628–1714), ambasciatore di Francia in Roma e noto collezionista.¹² Alla morte di quest'ultimo, nel 1714, l'opera viene donata all'Abbazia di Saint Germain-des-Près dalla quale, nel 1795–96, passa alla Biblioteca Nazionale di Parigi.¹³ La presenza di due scritte all'interno dei nostri disegni, nelle quali il copista specifica »Roma P. Ligorio« (cat. 35v B) e »Ligorius a Rome« (cat. 31), fa propendere per l'ipotesi che al momento della redazione gli originali si trovassero a Roma.

L'interesse di Maffei nei confronti dell'opera di Ligorio, che negli anni ritorna più volte nella corrispondenza dell'erudito veronese, aiuta ad aggiungere un altro dato cronologico.¹⁴ Nel 1747, in una lettera indirizzata a Ludovico Antonio Muratori, Maffei, non senza una certa insistenza, chiede:

»I Mss. di Ligorio da voi citati quali sono? chi gli ha veduti? dove si trovano? perché il Mondo non ha mai conosciuto altri scritti di Ligorio che i 35 tomi dell'Archivio di Stato di Torino, e la copia d'alcuni pochi di essi ch'era nella Libreria del Card. Ottoboni e ch'ora non so dove sieno«.¹⁵

Se crediamo a tale dichiarazione, dalle quale si deduce che l'erudito non sia a conoscenza dell'opera ligoriana all'epoca conservata a Saint Germain-des-Près, il 1747 diverrebbe il termine post quem per l'acquisizione della raccolta da parte di Maffei o Séguier più tardi.¹⁶

Un dato maggiormente significativo per la datazione della raccolta del Ms 106 è contenuto nelle annotazioni di uno dei copisti (mano B, cat. 31 B e cat. 36 F), il quale, oltre a citare »Roma Antica« di Famiano Nardini (1666), nomina la »Forma Urbis« di Giovanni Pietro Bellori del 1673. Data che possiamo assumere come termine post quem per la formazione della raccolta, elemento confermato dalla presenza dei disegni di progetto per Sant'Andrea, databili tra gli anni 1660–72. Il disegno di progetto per i Jardins de la Fontaine de Nîmes (cat. 61), databile con approssimazione attorno al 1745 non può essere assunto come prova valida. Il foglio, sebbene anch'esso oleato, infatti, potrebbe essere stato aggiunto alla raccolta in un momento successivo.¹⁷ Allo stato attuale della ricerca, lo studio delle filigrane non si è mostrato risolutivo per la datazione e non ha portato ad ulteriori chiarimenti tali da confermare o escludere con certezza una responsabilità diretta di Maffei o Séguier nella commissione dei disegni.¹⁸

Prima di addentrarci in una descrizione più dettagliata, è necessario chiarire se il materiale riunito nella raccolta, caratterizzato da soggetti che spaziano dagli antichi acquedotti romani alla pianta di Sant'Andrea al Quirinale, sia

realmente riconducibile ad una matrice comune. In questo caso, le filigrane risultano un elemento probante. Esse, infatti, consentono di affermare che i diversi fogli fanno parte di un corpus unitario. Sebbene, come avremo modo di vedere, sia lecito affermare che alla redazione complessiva della raccolta abbiano partecipato più mani, le filigrane, che sono di due tipi, ricorrono indistintamente fra i diversi gruppi di provenienza della raccolta.¹⁹ Dunque, oltre a conoscere uno dei possessori, Jean-François Séguier, apprendiamo dell'esistenza di un unico committente, che per ora rimane ignoto.

Un'analisi approfondita della raccolta consente di delineare il metodo adottato dagli esecutori del nostro oggetto di studio e di individuare eventuali campi d'interesse privilegiati nel selezionare il materiale da copiare.

L'identificazione degli originali dai quali sono state tratte le copie del Ms 106, ha consentito il riordino – almeno virtuale – dei fogli oggi conservati senza nessun ordine coerente.²⁰

Come già sottolineato, il gruppo più consistente è quello che riproduce alcune delle copie ottoboniane dei volumi torinesi di Ligorio.²¹ Questi disegni, all'interno della nostra raccolta, sono in parte contrassegnati da una numerazione preceduta dal termine »figura« (cat. 1–30), ordine che corrisponde alle illustrazioni presenti nei codici latini ottoboniani 3373 e 3374, copie dei volumi torinesi XIV e XV.²²

Questa serie mira a raggruppare i disegni sugli antichi acquedotti. Si apre con la »figura 1a« (cat. 1), la riproduzione della prima illustrazione del volume torinese XIV sotto la lettera »P«, all'interno della definizione di »Piscina«: la pianta di un »Recettacolo d'Aqua« negli Horti Farnesiani sul colle Palatino.²³ Il disegnatore ha poi copiato in maniera sistematica tutte le illustrazioni appartenenti allo stesso volume. Assieme a »cisterne«, come quella »delle Sette Sale«, troviamo raffigurati i Trofei di Mario, i prospetti di Porta Maggiore, dell'Arco di Claudio, dell'Arco di Portogallo, fino ad arrivare al sepolcro Caio Publicio Bibulo, che nella nostra raccolta è contrassegnata come »figura 28« (cat. 16).²⁴

All'interno della numerazione vi sono due lacune, mancano la »figura« 20 e 21, che avrebbero raffigurato il »recettacolo dell'Aqua Martia«.²⁵ La numerazione continua con la riproduzione delle immagini del volume torinese XV.²⁶ La »figura 29« (cat. 17), l'ara funerale di Q. Venerius, è la prima di queste. Questa serie numerata, che include anche la Porta Aurea di Ravenna, si chiude con la pianta del Fonte Lolliano, la »figura 35« (cat. 22). Tra queste copie, vi sono altri due disegni esclusi dalla numerazione »figura« derivanti dal volume torinese

1 *Pirro Ligorio: Trofei di Mario*,
AST, Cod. a.II.1.7.14, f. 10r

2 *Copia da Ligorio (fig. 1), BAV*,
Roma, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 9r

XIV: la pianta del Teatro di Helvia Ricina (cat. 23) e la pianta del »publico edificio posto sul colle Pincio« negli Horti Luculliani (cat. 24). Seguono una serie di domus (cat. 25–29),²⁷ provenienti dal Libro III, volume torinese V, da cui deriva anche la rappresentazione del porto antico di Civitavecchia (cat. 30).²⁸

3 *Calco dal Codice
ottoboniano (fig. 2), Nîmes,
Carré d'Art Bibliothèque
municipale, Ms 106, cat. 3*

Nel ricalcare con estrema precisione i codici ottoboniani, il nostro copista si avvale per le linee rette dell'ausilio di una riga; mentre i particolari architettonici e figurativi, che denotano una certa dimestichezza, sono restituiti a mano libera.

Le differenze riscontrabili da un confronto diretto tra i disegni originali di Ligorio e i nostri calchi sono dovute alla mediazione delle copie ottoboniane. Quest'ultime, infatti, per quanto fedeli, tendono molto spesso a rettificare le irregolarità dei disegni di Ligorio e differiscono nella restituzione di alcuni particolari. Si vedano, ad esempio, la distribuzione delle lettere nella scritta all'interno del disegno delle arcate dell'Aqua Virgo (cat. 7 C) e della pianta dell'arco di Druso (cat. 6 B), oppure la differente collocazione delle fessure a forma di lunetta nei Trofei di Mario (figg. 1-3, cat. 3).

4 *Pirro Ligorio:*
veduta e pianta del
cosiddetto Tempio
del Divo Romolo,
BNF, Cod. ital.
1129, c. 341

Nelle copie ottoboniane, inoltre, sono spesso trascurate le iscrizioni e le annotazioni presenti nei disegni originali. Nei disegni di Nîmes, dunque, sono rari gli elementi che rimandano al testo che originariamente accompagna le illustrazioni. Solo nel caso della Porta Aurea di Ravenna (cat. 19 C), il copista aggiunge a grafite la pianta del secondo fornice, e aggiunge: »par ce qui est escrit on comprenne bien qu'il y a deux arcs j ay neanmoins adiouté en crayon ceste partie du plan cy dessus pour lever tout doute«.

5 Pirro Ligorio:
interno e pianta del
»Tempio di Augusto«
e del »Tempio di
Roma Aeterna«,
BNF, Cod. ital.
1129, c. 343

Più vissute e legate anche agli scritti di Ligorio risultano, invece, le tavole che restituiscono i disegni del volume parigino (cat. 31-36).²⁹ Ricche di annotazioni, in parte desunte dal testo di Ligorio (cat. 31-34), altre, in lingua francese, contenenti brevi notizie aggiuntive (cat. 35-36), queste tavole appaiono evidentemente elaborate da un autore differente. Elemento che sembra confermato anche dal confronto calligrafico. In un caso, all'interno del foglio che riproduce l'interno e la pianta del »Tempio di Augusto« e del »Tempio di Roma Aeterna«

*6 Copia da Ligorio
(figg. 4-5), Nîmes,
Carré d'Art Biblio-
thèque municipale,
Ms 106, cat. 36*

(fig. 6, cat. 36), il copista non disegna i particolari figurativi presenti in serie nell'originale (fig. 5), come il bugnato e le specchiature parietali, ma affida ad annotazioni, inserite fra le linee del disegno, il compito di registrare la continuazione di un elemento. Questo dato sembra così confermare l'ipotesi che le scritte siano contemporanee alla redazione del disegno. Nella parte destra del prospetto, corrispondente al »Tempio di Roma Aeterna«, il copista aggiunge il disegno della muratura, assente nell'originale a noi noto. Anche in questo caso, dunque, non è totalmente da escludere che, tra l'originale e il nostro calco, esista una copia intermedia. Un confronto con il codice Ursinianus (fig. 7), tuttavia,

7 *Copia da*
Ligorio
(fig. 5), BAV,
Roma, Cod.
Vat. Lat.
3439, f. 30r

ha escluso la derivazione da queste note copie. Rimane sempre la possibilità di un intervento autonomo del copista. Basta, infatti, un breve sguardo alla rappresentazione del cosiddetto Tempio del Divo Romolo (fig. 6, cat. 36) o alla veduta del Palazzo degli Horti Sallustiani (cat. 34), per osservare l'analisi che il disegnatore anonimo compie sugli originali. Nel foglio troviamo segni, come la croce o l'asterisco, grazie ai quali si rimanda all'ingrandimento di singoli dettagli o a specifiche annotazioni.

Nei restanti fogli di questo gruppo (cat. 31, 32, 33) non vi è alcuna attenzione alla composizione generale delle tavole, l'obiettivo sembra quello di sfruttare

al massimo lo spazio offerto dal foglio. Come, ad esempio, nella tavola (cat. 32), che riunisce la metà sinistra della pianta del Tempio di Marte Ultore, la metà destra del Tempio di Venere Sallustiana, la pianta del Tempio di Tellure e il particolare dell'ordine architettonico di quest'ultimo.

A margine della tavola (cat. 31) che restituisce la pianta del Tempio di Venere e Cupido e la pianta del Tempio di Saturno con il profilo del suo ordine architettonico, troviamo aggiunti due disegni provenienti dalla Biblioteca del Collegio Romano. Ad informarci è la stessa annotazione del copista: »selon un dessin de la bibliotheque du Coll[egio] Ro[mano]«. Il primo disegno è un capitello alla michelangiolesca, che si ritrova al f. 174 di un album dell'architetto gesuita Orazio Grassi, originariamente conservato nella Biblioteca del Collegio Romano. Il disegno originale, anonimo e privo di annotazioni, è stato pubblicato da Richard Bösel che lo data approssimativamente al 1650.³⁰ Lo studioso, proponendo come autore l'intagliatore Gian Paolo Taurino (1580–1656), ipotizza che il disegno del capitello si riferisca ad un'opera di ebanisteria, ma lascia aperta anche la possibilità che esso rappresenti uno studio preliminare per gli ordini della chiesa di Sant'Ignazio.³¹ Un confronto, tuttavia, fra il disegno e i capitelli effettivamente realizzati nella chiesa, non mostra una corrispondenza significativa, tranne l'appartenenza al genere molto diffuso a Roma di ionico alla michelangiolesca.

Il nostro disegnatore, annotando »capitello delle colo[n]ne di St Igna[zio] del Col[legio] Romano«, fornisce dunque un dato importante per avvalorare l'ipotesi che il disegno sia un progetto per la chiesa gesuita. Trattandosi di un copista, le cui fonti privilegiate sono sempre i disegni e le relative annotazioni, la possibilità di un'interpretazione erronea appare poco probabile, o quanto meno curiosa. L'informazione potrebbe derivare invece da un'annotazione oggi smarrita o, forse più probabilmente, da una diversa collocazione del foglio strettamente connessa ai progetti per Sant'Ignazio.³²

Il secondo disegno proveniente anch'esso dalla Biblioteca del Collegio Romano, la copia della metà destra della pianta del Tempio di Giove Capitolino, allo stato attuale della ricerca non ha ancora trovato la propria fonte. Il disegnatore, però, ci dimostra di compiere un confronto con altri materiali. Nel nostro lucido è specificato, infatti, che »il faut suivre [celui?] du Nardini dans son livre du Rome«. Si tratta della pianta del medesimo tempio, contenuta all'interno di »Roma Antica« di Famiano Nardini (1666), ritenuta probabilmente più attendibile di quella raffigurata nel nostro disegno.³³

8 *Giuliano da Sangallo: Sepolcro di Teodorico a Ravenna, BAV, Roma, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 38r*

Di altra natura rispetto ai gruppi precedentemente analizzati sono le copie tratte dal taccuino di Giuliano da Sangallo, il codice Barberiniano Latino 4424.³⁴ Nonostante, anche in questo caso, non sia stato possibile un confronto diretto con gli originali, i lucidi della raccolta di Nîmes appaiono calchi molto fedeli. Anche la calligrafia sangallesca, infatti, è attentamente riprodotta. A differenza dei disegni ligoriani, non sembra esservi traccia tangibile di copie intermedie. Quando negli originali il disegno di un monumento è isolato nel foglio, come

9 *Giuliano da Sangallo: Tempio della Sibilla a Tivoli, BAV, Roma, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 42r*

nel caso dell'Arco di Traiano ad Ancona (cat. 43) o della Porta monumentale di Fano (cat. 50), non sono aggiunti altri soggetti per riempire gli spazi.³⁵

Per le tavole che presentano più elementi, invece, i soggetti sono selezionati attraverso un ordine che segue parametri tipologici. In una stessa tavola, ad esempio, sono riuniti capitelli compositi, provenienti da tre diversi fogli del codice (cat. 41), oppure il sepolcro di Vienne e i tre a Tivoli (cat. 39), o ancora sono associati edifici a pianta centrale come il Mausoleo di Teodorico a

10 *Calco da Giuliano da Sangallo, Nîmes, Carré d'Art Bibliothèque municipale, Ms 106, cat. 49*

Ravenna e il Tempio della Sibilla a Tivoli (figg. 8–10, cat. 49).³⁶ Tra i fogli di questo gruppo omogeneo, un disegno a grafite, raffigurante parte del Portico di Ottavia e del Tempio di Hercules Victor al Foro Boario, presenta alcune annotazioni non ricalcate, la cui calligrafia corrisponde a quella di alcune copie dei codici ottoboniani (cat. 47).

All'interno della raccolta, inoltre, vi sono due tavole con la pianta delle Terme di Caracalla, che mostrano due fasi successive di elaborazione. Sui fogli, attentamente studiati, infatti, sono state aggiunte numerose misurazioni e annotazioni. Entrambi i disegni, inoltre, presentano le medesime correzioni che fanno emergere una probabile attenzione filologica nei confronti del monumento, non riscontrabile nel resto della raccolta. Una di queste tavole è tratta dai disegni di Giuliano (cat. 52), dell'altra invece non si conosce l'originale (cat. 54). Quest'ultima, tuttavia, è molto simile alla pianta presente nel Libro Terzo di Sebastiano Serlio.³⁷ La xilografia e il nostro lucido potrebbero avere una fonte in comune, oppure, il disegno utilizzato dal nostro copista potrebbe essere un'elaborazione derivata da Serlio.

Analogo problema si pone per la raffigurazione del Tempio di Venere e Roma, detto anche »del Sole e della Luna« (cat. 55). La pianta è identica a quella presente nei »Quattro Libri« di Palladio.³⁸ L'unico elemento significativo, aggiunto alla pianta palladiana, è la presenza, nel portico, del piedistallo della statua, poi raffigurata in prospettiva nel lato opposto. Allo stato attuale, tuttavia, non si conosce l'originale da cui è stato tratto il nostro prospetto. Quest'ultimo, infatti, non ha nessun legame con quello pubblicato sempre all'interno dei »Quattro Libri«. La fonte potrebbe provenire da una ricostruzione alternativa di un disegnatore anonimo, che si sarebbe servito della pianta raffigurata nel trattato di Palladio. L'ipotesi suggestiva, che si tratti della medesima fonte di cui si sarebbe avvalso anche Palladio, è purtroppo poco plausibile.

Allo stato attuale, anche per i tre lucidi (cat. 56–58) con piccoli disegni di architetture antiche, in cui figurano principalmente ustrini, templi e archi trionfali, non si è giunti all'identificazione degli originali. I soggetti e le modeste dimensioni delle riproduzioni, tuttavia, inducono ad ipotizzare che essi provengano da disegni di medaglie o da una guida illustrata.³⁹

Oltre ai materiali fin qui analizzati, appartenenti alla tradizione antiquaria rinascimentale, fatta eccezione per il capitello dell'album Grassi, la collezione contiene due disegni relativi alla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale di Gian Lorenzo Bernini (1598–1680).⁴⁰ La scritta in uno dei due fogli: »desegno del pavimento il pinto delapis si fara di bigio la fasia marmo bianco« (cat. 59), dimostra che con ogni probabilità siamo di fronte a copie di disegni provenienti dallo studio di Bernini, contemporanei alla progettazione della chiesa. Il lucido, che riporta la scritta citata, rappresenta la metà sinistra, rispetto all'ingresso, del pavimento di Sant'Andrea con il profilo della muratura circostante. Tra i disegni noti che rappresentano il pavimento della chiesa, conosciamo solo il disegno attribuito a Mattia de' Rossi, conservato attualmente all'Archivio di Stato di Roma e databile 1670–71.⁴¹ La soluzione geometrica del pavimento nei due disegni è simile, ma non identica. La nostra pianta differisce nell'anello centrale, unico e di maggiore ampiezza, soluzione che si ritrova nel progetto effettivamente realizzato. Le poche tracce del disegno della muratura circostante presenti nel nostro disegno, inoltre, indicano una diversa geometria dei piedistalli delle colonne. Un confronto fra i due disegni, però, ha mostrato che le misure sono identiche.⁴² La fonte, da cui è tratta la copia di Nîmes, rimane dunque sconosciuta, ma essa è strettamente connessa ai disegni di progetto a noi noti.⁴³

Anche del secondo lucido non si conosce l'originale (cat. 60). Questa copia, che riporta solo la metà destra della pianta dell'edificio, presenta elementi di più progetti. La soluzione di spazi sussidiari con lati absidati e cappelle con lati paralleli, così come la presenza di quattro colonne, lo colloca dopo l'elaborazione del progetto noto grazie al secondo chirografo papale. Il disegno originale di quest'ultimo, conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, è datato ottobre 1658, ma altrove è stato ampiamente dimostrato come esso risalga a un momento più tardo, compreso tra il 1659 e il 1660.⁴⁴ La copia di Nîmes, inoltre, ha altri elementi in comune con un disegno oggi conservato agli Uffizi (inv. U 3655 A), che rappresenta una fase più elaborata rispetto al secondo chirografo: la scala a chiocciola, l'apertura concava in corrispondenza dello spazio sussidiario a destra dell'altare maggiore e una simile scansione delle paraste all'interno delle cappelle e degli spazi sotto i coretti.⁴⁵ Anche questo disegno non può essere identificato come la fonte per il nostro copista, in quanto la geometria delle cappelle e gli spessori murari non coincidono, così come non corrispondono le misure dei disegni.

La nostra copia, dunque, rappresenta quasi certamente una variante del secondo progetto che si concentra sulla sola pianta ellittica, compresa tra il 1660 e il 1672 – anno in cui vengono chiuse le porte che collegano le cappelle minori.⁴⁶

La nostra raccolta, dunque, conduce nei luoghi del sapere e del collezionismo di Roma; mostra un committente, con molte probabilità di origini francesi, che ha accesso ai circoli eruditi della capitale e che si avvale dell'ausilio di più disegnatori. I temi e i soggetti scelti denunciano l'interesse per la tradizione italiana, Seicento compreso. Oltre ad un'attenzione specifica per l'opera di Giuliano da Sangallo e di Pirro Ligorio, alcuni elementi mettono in luce una ricerca che orienta la raccolta secondo diversi ordini tematici: dagli studi sugli acquedotti e sulle terme di Caracalla agli archi trionfali, fino alla raccolta di edifici a pianta centrale della tradizione italiana, inclusa la soluzione ovale di Sant'Andrea al Quirinale.

Le copie di disegni berniniani, insieme al capitello per Sant'Ignazio, costituiscono tuttavia elementi d'eccezione all'interno della nostra raccolta, così come a noi pervenuta. La loro presenza non può essere ritenuta casuale, ma, piuttosto, testimone di un frammento di una parte più ampia della raccolta, oggi smarrita.⁴⁷

Le ipotesi sulle ragioni che hanno spinto alla redazione dei lucidi contenuti nel Ms 106 rimangono ancora aperte. L'analisi condotta, tuttavia, consente di aggiungere alcune considerazioni. In primo luogo, la possibilità che la raccolta sia connessa a un progetto editoriale, suggerita dalla natura stessa dei lucidi e dalla fedeltà dei calchi nei confronti degli originali, è contraddetta, in parte, dalla presenza di disegni di studio come quelli per Sant'Andrea e Sant'Ignazio. In assenza di altri dati, infatti, sembra inverosimile che per un progetto editoriale siano stati selezionati frammenti di progetti non realizzati. Allo stato attuale, dunque, appare maggiormente plausibile l'ipotesi della formazione di una collezione di disegni d'architettura.

»The collecting of architectural drawings«, come sottolinea Ian Campbell, »began almost as soon as the practice of drawing itself«. ⁴⁸ Collezionisti sono, di volta in volta, architetti, eruditi o personaggi eminenti; i motivi che li spingono sono i più diversi, così come differenti sono le modalità con cui le raccolte si vengono a formare. Gli esempi da citare sarebbero innumerevoli, da Baldassarre Peruzzi a Giorgio Vasari, da Fulvio Orsini a Cassiano dal Pozzo. ⁴⁹ Rispetto ai vari modelli del passato, la nostra raccolta si distingue in quanto non contiene documenti originali e perchè la riproduzione di quest'ultimi non si avvale di copie, ma dei più oggettivi calchi. ⁵⁰ L'impiego di questa tecnica non è da sottovalutare. I calchi, infatti, sebbene poveri dal punto di vista estetico e qualitativo, hanno l'ambizione di preservare il valore documentario proprio agli originali. Ad interessare il nostro collezionista, infatti, non sono solamente i soggetti rappresentati, ma il disegno grafico in sè, che acquista una propria autonomia in quanto documento storico. ⁵¹

L'obiettivo della nostra raccolta, dunque, potrebbe essere la formazione di un corpus di disegni, fonte grafica filologicamente attendibile, destinato ad arricchire lo scaffale di una biblioteca di un erudito intendente d'architettura. Ipotesi, quest'ultima, che resta da provare, ma spiega senza dubbio le ragioni per cui i fogli sono stati successivamente acquisiti e conservati da Jean-François Séguier.

La raccolta del Ms 106 di Nîmes, giunta così ai giorni nostri, rimane un vivace frammento, testimone della mente colta e curiosa che l'ha concepita e della complessità dell'erudizione tra fine Seicento e Settecento.

Nuove ipotesi, e forse alcune risposte, potranno giungere da ulteriori indagini, che in parte attendono la riapertura della Biblioteca Apostolica Vaticana. Questo contributo non può che essere il primo passo per lo studio di un materiale scampato alla distruzione del tempo e fino ad oggi rimasto inedito.

NOTE

Ringrazio il prof. Arnold Nesselrath, che ha rappresentato una guida indispensabile all'interno del mondo dei disegni d'architettura. Le sue indicazioni, la disponibilità a dialogare e la sua gentilezza hanno aiutato e arricchito enormemente il mio lavoro. Sono venuta a conoscenza della raccolta contenuta all'interno del Ms 106 durante una ricerca sostenuta da una borsa di studio dell'Accademia Nazionale di San Luca, che qui ringrazio. Vorrei ricordare inoltre i colleghi e i docenti del Dottorato di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica dell'Università IUAV di Venezia, che insieme a me hanno seguito il seminario sui disegni d'architettura, tenuto dal prof. Nesselrath, arricchendo di utili spunti le mie indagini.

Fondamentale è stato il contributo della direttrice del Patrimoine della Bibliothèque Carr  d'Art di Nîmes, la dott.ssa Evelyn Bret, che ha acconsentito alla pubblicazione del materiale e che, insieme ai suoi collaboratori, ha facilitato le mie indagini d'archivio. Vorrei ricordare, inoltre, la disponibilit  della Biblioteca Apostolica Vaticana, dell'Archivio di Stato di Torino, della Fototeca Hertziana e del Warburg Institute che, a vario titolo, hanno agevolato le mie ricerche. Infine, ringrazio la dott.ssa Birte Rubach che con professionalit  e gentilezza ha reso la redazione di questo articolo un momento proficuo e una piacevole esperienza di lavoro.

- 1 Nîmes, Carr  d'Art Bibliothèque municipale (CAB), cote Ms 106; al suo interno, oltre alla raccolta di disegni d'architettura che qui analizziamo, si trova altro materiale non connesso a quest'ultima: un quaderno con note bibliografiche redatto da Jean-François Séguier e alcune riproduzioni di bassorilievi con annotazioni di sua mano, altre appartenenti a Scipione Maffei. Per il legame di queste due figure con la nostra raccolta si rimanda alla lettura del saggio.
- 2 Per una descrizione del tipo di materiale cfr. Arnold Nesselrath: *Disegni di Francesco di Giorgio Martini*, in: Francesco di Giorgio Martini alla Corte di Montefeltro, Atti del convegno internazionale di studi, Urbino, monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001, a cura di Francesco Paolo Fiore, Firenze 2004, pp. 337-367, in particolare p. 350. Come suggeritomi dallo stesso prof. Nesselrath, sembra che negli anni le tavole della presente raccolta abbiano subito restauri di una certa importanza.
- 3 Cfr. Nesselrath 2004 (nota 2). Nel catalogo della Bibliothèque Carr  d'Art risultano due scritti di Frédéric Audirac: »Recueil des figures contenues dans le manuscrit Ms 106 de J.-F. Séguier« e »L'identification des dessins d'architecture de Jean-François Séguier«, sotto il titolo »Mémoire de DEA de civilisations antiques et médiévales de la m diterran e«, risalenti al 2004, ma non consultabili. Non sono venuta a conoscenza di eventuali pubblicazioni riguardanti questa raccolta di disegni, n  di questo autore, n  di altri.
- 4 Cfr. nota 1.
- 5 Sugli studi d'architettura di Maffei e Séguier cfr. Eleonora Pistis: »Varj frammenti di verit «. *Res publica e architettura nel progetto riformatore di Scipione Maffei (1675-1755)*, tesi di laurea, Universit  IUAV di Venezia, aa. 2005-2006, tutor Prof.ssa Giovanna Curcio; ead.: *La biblioteca d'architettura secondo Scipione Maffei (1675-1755)*, in: *La biblioteca dell'architetto*, a cura di Giovanna Curcio, Marco Nobile, Aurora Scotti Tosini (in corso di stampa).

Su Jean-François Séguier cfr. Elio Mosele: *Un accademico del Settecento e la sua biblioteca. Jean François Séguier (1703-1784)*, Verona 1980; Séguier e Maffei: *Citt  di Verona. Documenti raccolti in occasione del secondo centenario della morte di Jean-François*

- Séguier, (cat. di mostra Verona), a cura di Elio Mosele, Verona 1984; Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes. Scritti in onore di Jean-François Séguier nel secondo centenario dalla morte, a cura di Elio Mosele, Verona 1987; Jean-François Séguier (1703–1784). Un Nîmois dans l'Europe des Lumières, a cura di Gabriel Audisio, François Pugnère, Aix-en-Provence 2005. Su Scipione Maffei, tra la vasta bibliografia, cfr. Scipione Maffei nell'Europa del Settecento, atti del convegno, Verona 23–25 settembre 1996, a cura di Gian Paolo Romagnani, Verona 1998; Gian Paolo Marchi: Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile, Verona 1992. Anche se datati, sono tuttora un valido supporto: Celestino Garibotto (a cura di): Scipione Maffei. Epistolario: 1700–1755, 2 voll., Milano 1955; Gaetano Gasperoni: Scipione Maffei e Verona settecentesca. Contributo alla storia della cultura italiana, Verona 1955; Giuseppe Silvestri: Un Europeo del Settecento: Scipione Maffei, Treviso 1954 e Studi Maffeiiani, Torino 1909.
- 6 In merito alla paternità dell'acquisizione, se da un lato la presenza di copiatori francesi sembra avvicinare la raccolta del Ms 106 direttamente a Séguier, dall'altro i rapporti di Maffei con il mondo erudito romano, in particolare con Francesco Bianchini, bibliotecario degli Ottoboni, induce a non sottovalutare il ruolo giocato dal marchese veronese. Per i rapporti tra la raccolta e i codici ottoboniani cfr. il saggio.
 - 7 Cfr. Nesselrath 2004 (nota 2), p. 354.
 - 8 Garibotto 1955 (nota 5), vol. 1, Lettera a Francesco D'Aguirre, 13 giugno 1726, pp. 522–523.
 - 9 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Cod. Ott. Lat. 3364–3377. Sulle copie ottoboniane cfr. Thomas Ashby: The Bodleian Ms. of Pirro Ligorio, in: *The Journal of Roman Studies* 9 (1919), pp. 170–201; p. 172, nota 5; Erna Mandowsky, Charles Mitchell (a cura di): Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The drawings in Ms. XIII.B.7 in the National Library in Naples, Londra 1963, pp. 38–134; Ginette Vagenheim: Les inscriptions ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite, in: *Italia medioevale e umanistica* 30 (1987), pp. 199–309, in particolare p. 284. Sulle vicende delle collezioni della Regina Cristina di Svezia, tra la vasta letteratura cfr.: Tomaso Montanari: Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia, in: *Prospettiva* 79 (1995), pp. 62–77; id: La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni, gli Odescalchi, in: *Storia dell'Arte* 90 (1997), pp. 250–300 e bibliografia ivi contenuta; Per Bjurström: Christina's Collection of Drawings Reconsidered, in: *Politics and culture in the age of Christina*, atti del convegno, Stoccolma, 4–6 giugno 1995, a cura di Marie-Louise Rodén, Stoccolma 1997, pp. 123–129. Su Pirro Ligorio cfr. Caterina Volpi (a cura di): *Il Libro dei Disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Roma 1994, ma anche Ashby 1919; Howard Burns: Pirro Ligorio's reconstruction of Ancient Rome: the *Anteiqvae Urbis Imago* of 1561, in: Robert W. Gaston (a cura di): *Pirro Ligorio artist and antiquarian*, Milano 1988, pp. 19–92; Mandowsky, Mitchell 1963; Erna Mandowsky: Some observations on Pyrrho Ligorio's drawings of Roman monuments in Cod. B XIII 7 at Naples, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 27 (1951/52 [1953]), pp. 335–358; Antonella Ranaldi: Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche, Roma 2001; Federico Rausa: *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei romani*, Roma 1997; Anna Schreurs: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*, Colonia 2000; Ginette Vagenheim: Pirro Ligorio e le false iscrizioni della collezione di antichità del cardinale Rodolfo Pio di Carpi, in: Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati. Atti del seminario internazionale di studi, Carpi, 22 e 23 novembre 2002, a cura di Manuela Rossi, Udine 2004, pp. 109–121; Carmelo Occhipinti: *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma: da Costantino all'umanesimo*, Pisa 2007.

- 10 Scipione Maffei: Relazione della Libreria di Torino. Lettera ad Apostolo Zeno, pubblicata per la prima volta in: *Giornale de' Letterati d'Italia* 6 (1711), pp. 449-484; poi in: Scipione Maffei: *Rime e Prose*, Sebastiano Coleti, Venezia 1719, pp. 119-214, la citazione è a p. 213.
- 11 BAV, Cod. Vat. Lat. 3439.
- 12 Sulle connessioni tra il cardinale e l'eredità di Cristina di Svezia, cfr. Montanari 1997 (nota 9).
- 13 Bibliothèque nationale de France (BNF), Cod. ital. 1129. Cfr. Andrea Sironi: I disegni di Pirro Ligorio del codice di Parigi sugli edifici degli Orti Sallustiani, in: Palladio 11 (1993), pp. 55-70.
- 14 Si veda la lettera del 1724, indirizzata ad Antonio Vallisnieri: »[...] se vedete Burgos, vi prego di riverirmelo tanto [...]. Ditegli che se avesse qualche notizia particolare di Pirro Ligorio da comunicarmi l'avrei cara«, in Garibotto 1955 (nota 5), vol. 1, Lettera ad Antonio Vallisnieri, Venezia, 19 giugno 1724, p. 483.
- 15 Garibotto 1955 (nota 5), vol. 2, Lettera a Ludovico Antonio Muratori, Verona, 7 settembre 1747, p. 1184. Sulle copie ottoboniane cfr. nota 9.
- 16 Questo escluderebbe che i due eruditi siano venuti a conoscenza degli originali di Ligorio, o di alcune copie di essi, durante il soggiorno parigino del 1732-34.
- 17 È noto che Séguier fosse al corrente dei lavori per i Jardins de la Fontaine, tuttavia, la possibilità che questo disegno sia stato consegnato all'erudito per aggiornarlo sui lavori, non prova che sia eseguito unitariamente al resto della raccolta. Specifichiamo che nel foglio non sono visibili segni di filigrana. Per quanto riguarda la calligrafia delle scritte presenti, l'unico dubbio è sollevato dal »par 97, 80, 83, 84, 48, 26«, che ha alcuni elementi in comune con la mano A, autrice della numerazione delle tavole contrassegnate dalla didascalia »figura«, nel gruppo dai volumi torinesi di Ligorio. Si tratta della »1« (cfr. cat. 1-22), del »2« (cfr. cat. 2, 7, 13-17) e del »7« (cfr. cat. 4, 10, 14); dubbi rimangono per il »4« (cfr. cat. 2, 7, 15, 21) e il »6« (cat. 4, 9, 16), mentre il »3« (cfr. cat. 2, 8, 14, 18, 22), l'»8« (cfr. cat. 4, 11, 16) e il »9« (cfr. cat. 5, 12, 17) sono differenti. La nostra conclusione è che sia un'altra mano.

18

GRUPPI	Filigrana A	Filigrana A parte (I)	Filigrana A parte (II)	Filigrana B	Non visibile
P. Ligorio (BNF, Cod. ital. 1129)				6	
BAV, Copie Ottoboniane da P. Ligorio, Torino	6	4	3	16	1
G. da Sangallo (Cod. Barb. Lat. 4424)	13	1		3	
Terme di Caracalla		1			
Tempio di Venere e Roma			1		
Numismatica		2	1		
Sant'Andrea al Quirinale	1	1			

Le filigrane sono di due tipi (per riproduzioni vedi il catalogo che segue il saggio). Per la filigrana A, composta da una filigrana principale e una secondaria, persistono ancora molti dubbi, in William A. Churchill: *Watermarks in paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*, Amsterdam 1935, la fig. 393 è molto simile alla parte principale della nostra filigrana ed è datata 1674 sotto »Public record Office, State papers - I King William' Chest; Countermark of B. Chabon«. Mentre allo stato attuale della ricerca non è stato possibile identificare una filigrana del tutto simile a quella del tipo B. I dati a disposizione, pur non essendo né esaustivi né probanti, sembrano tuttavia condurre a una datazione di tardo Seicento, coerente con la datazione dei disegni seicenteschi della

- raccolta. – Le due piante di Sant'Andrea al Quirinale, le raffigurazioni da medaglie e la pianta del corpo centrale delle terme di Caracalla sono eseguiti solo su carta con filigrana A; mentre il gruppo di disegni che riporta parte delle »Antichità« di Ligorio (Parigi) e due disegni dalla Biblioteca del Collegio Romano sono eseguiti esclusivamente su fogli con filigrana di tipo B. Nei due restanti nuclei, i più consistenti della raccolta, le filigrane si incrociano.
- 19 Cfr. nota 18.
- 20 All'interno della Bibliothèque Carré d'Art attualmente esiste un elenco, in cui sono stati annotati i fogli nel loro ordine sparso, senza alcuna identificazione dei soggetti e con l'indicazione di 58 disegni mentre il Ms 106 ne contiene 61.
- 21 Sulle copie ottoboniane cfr. nota 9. La temporanea chiusura della BAV, non ha reso possibile un confronto diretto e sistematico tra i calchi cat. 1–30 e le copie ottoboniane. L'analisi su microfilm dei codici Ott. Lat. 3373–3374, ha comunque messo in luce una perfetta corrispondenza tra calchi di Nîmes e le copie ottoboniane cat. 1–24. È risultato plausibile, inoltre, ipotizzare la medesima derivazione anche per i disegni cat. 25–30. Per ulteriori analisi, che attendono la riapertura della BAV, rimandiamo ad altra sede. Sui modi di rappresentare l'architettura adottati da Ligorio cfr. Burns 1988 (nota 9).
- 22 BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, copia di AST, Cod. a.II.1.J.14, ff. 6–155, senza titolo, ff. 155–162, Libro VI dell'antichità di Pyrrho Ligorio... nel quale si tratta degli luoghi, et città, vichi, castelli et ville, monti, et d'altre cose illustre; BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, copia di AST, Cod. a.II.2.J.15, Libro XVII dell'antichità di Pyrrho Ligorio... nel quale si contiene secondo l'ordine dato per alphabeto de tutte le cose più illustre, de' luoghi, de' monti, fiumi, valli, mari e delle città e degli uomini de laude degni. Parte dei disegni di Torino sono stati pubblicati in Rodolfo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni di antichità*, 7 voll., Roma 1989–2002, in particolare vol. 1, p. 135, 126; vol. 2, p. 145; vol. 3, p. 114; Pirro Ligorio e le erme tiburtine, a cura di Adele Anna Amadio, Roma 1992, in particolare pp. 32–41, 131–136, 190–195, 265–271; Ranaldi 2001 (nota 9), pp. 166, 168, 169.
- 23 Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 7r, copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 8r. Sugli antichi acquedotti romani, tra la vasta bibliografia, cfr. Thomas Hodgkin: *The walls, gates and aqueducts of Rome*, Londra 1899; Giuseppe Panimolle: *Gli acquedotti di Roma antica*, Roma 1983; Pietroantonio Pace: *Gli acquedotti di Roma e il De Aquaeductu di Frontino*, Roma 1983; Thomas Ashby: *Gli Acquedotti dell'antica Roma*, Roma 1991; Alfred Trevor Hodge: *Roman aqueducts & water supply*, Londra 1992; Renate Tölle-Kastenbein: *Archeologia dell'acqua: la cultura idraulica nel mondo classico*, Milano 1993; Alain Malissard: *Les romains et l'eau: fontaines, salles de bain, thermes, egouts, aqueducs*, Parigi 1994; Romolo Staccioli: *Acquedotti, fontane e terme di Roma antica: i grandi monumenti celebrano il trionfo dell'acqua nella città più potente dell'antichità*, Roma 2002; Alberto Bacchetta: *L'acquedotto Romano*, Genova 2006; per l'identificazione dei monumenti cfr. Eva Margareta Steinby, *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, 6 voll., Roma 1993–2000.
- 24 Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 22r, copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 23v.
- 25 BAV, ivi, f. 18v e f. 19r, copia da AST, ivi, f. 20r e f. 20v.
- 26 BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, copia da AST, Cod. a.II.2.J.15.
- 27 Cfr. Ranaldi 2001 (nota 9).
- 28 Copia ottoboniana da AST, Cod. a.III.7.J.5, Libro III dell'antichità..., f. 101r.
- 29 I disegni provengono dal: Libro VII delle Antichità di Pirro Legori Napolitano, che contiene diversi Tempii edificati in Roma et in altri luoghi d'altre città famose, BNF, Cod. ital. 1129, cc. 273–405; cfr. Sironi 1993 (nota 13), pp. 55–70; per la bibliografia generale inoltre cfr. nota 9.

- 30 Cfr. Richard Bösel: Orazio Grassi architetto e matematico gesuita. Un Album conservato nell'Archivio della Pontificia Università Gregoriana a Roma, Roma 2004, p. 283.
- 31 Cfr. nota 30.
- 32 Lo stesso Bösel sottolinea come i disegni riferibili alla Chiesa di Sant'Ignazio, all'interno dell'attuale assemblamento dell'album, »si trovino disseminati per tutto il volume [...] nelle collocazioni più disparate«, cfr. Bösel 2004 (nota 30), p. 52.
- 33 L'opera citata è quella di Famiano Nardini: Roma Antica, in Roma, per il Falco, a spese di Biagio Diversino e Felice Cesaretti, 1666.
- 34 Sul Codice Barberini cfr. Christian Huelsen: Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, 2 voll., Lipsia 1910 (Codices Vaticani selectae 11) e nuova edizione Città del Vaticano 1984; Arnold Nesselrath: Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, vol. XXXIX. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1984. Reprint of Christian Hülsen, Il libro di Giuliano da Sangallo – Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, Lipsia 1910, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), pp. 281–292, II.
- 35 Rispettivamente in BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 21 e f. 61v.
- 36 Sepolcro di Vienne e sepolcri di Tivoli, rispettivamente in BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 7v e f. 41r; Mausoleo di Teodorico a Ravenna e Tempio della Sibilla a Tivoli, f. 37v e f. 42r.
- 37 Sebastiano Serlio: Il terzo libro di Sebastiano Serlio nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia, Venezia 1540, pp. XC–XCI.
- 38 Andrea Palladio: I Quattro Libri dell'Architettura, De' Franceschi, Venezia 1570, libro IV, pp. 37–38; Giangiorgio Zorzi: I disegni delle antichità di Andrea Palladio, Venezia 1958, pp. 292–293; per l'alzato non si conoscono disegni con caratteristiche simili, per le varie restituzioni cfr. Lynda Fairbairn: Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum, 2 voll. Londra 1998, vol. 2, p. 743. Oltre alle rappresentazioni più note di Palladio, Ligorio, Montano, Francesco Di Giorgio, Codice Salluziano 148, f. 79, cfr. anonimo disegnatore del Codice Destailleur B, f. 52, Hermitage, San Pietroburgo; anonimo disegnatore del Codice Destailleur D, f. 6r, Kunstbibliothek, Berlino.
- 39 Preciso che le ricerche hanno escluso che si tratti di disegni di monete derivate dai codici ligoriani a oggi noi noti. Una paziente ricerca è tuttora in corso.
- 40 Sulla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale cfr. Heinrich Brauer, Rudolph Wittkower: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlino 1931, pp. 110–113, tavv. 167–169; Timothy K. Kitao: Bernini's Church Facades: Method of Design and the Contrapposti, in: Journal of the Society of Architectural Historians 24 (1965), pp. 263–284; Franco Borsi: La Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, Roma 1967; Joseph Connors: Bernini's S. Andrea al Quirinale: Payments and Planning, in: Journal of the Society of Architectural Historians 41 (1982), pp. 15–37; Christoph Luitpold Frommel: S. Andrea al Quirinale, genesi e struttura, in: Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, a cura di Gianfranco Spagnesi, Marcello Fagiolo, Roma 1983, pp. 211–253; Tod Allan Marder: Gian Lorenzo Bernini, Milano 1998, pp. 187–209.
- 41 Archivio di Stato di Roma, Disegni e Mappe, cartella 84, N. 476 I, pubblicato e analizzato da ultimo in Marder 1998 (nota 40), p. 209. Il folio misura 530×400 mm. I colori adoperati nel disegno, grigio e bianco, corrispondono a quelli dei marmi effettivamente adoperati.
- 42 Le misure dei due pavimenti corrispondono (i diametri dell'ellisse di base sono 174 mm e 258 mm). Nel disegno di De' Rossi i fori del foglio, presenti in corrispondenza delle linee del disegno, mettono in evidenza un processo di copiatura. L'originale, da cui il nostro lucido proviene, potrebbe quindi essere connesso direttamente a questo disegno.
- 43 Cfr. nota 40.

- 44 Archivio di Stato di Roma, Disegni e mappe, cartella 84, n. 476 II. Cfr. Connors 1982 (nota 40), p. 18, nota 7; Frommel 1983 (nota 40), p. 223; Cfr. Julia M. Smyth-Pinney: *The Geometries of S. Andrea al Quirinale*, in: *The Journal of Society of Architectural Historians* 48 (1989), pp. 53–65; p. 57, nota 15; Marder 1998 (nota 40), pp. 198–199.
- 45 Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. U 3655 A. Il foglio misura 340×285 mm. Per una pubblicazione del disegno cfr. Franco Borsi: *Bernini architetto*, Milano 1980, p. 103.
- 46 Cfr. Frommel 1983 (nota 40), p. 241. L'analisi dell'ellisse alla base della pianta del nostro disegno, se confrontata con le diverse matrici geometriche usate da Bernini nel corso delle diverse fasi progettuali, colloca il nostro progetto vicino a quello effettivamente realizzato. Cfr. Smyth-Pinney 1989 (nota 44).
- 47 Il legame della nostra raccolta con la collezione di Cristina di Svezia e con la biblioteca del Collegio Romano, anche alla luce della presenza dei disegni di Sant'Andrea al Quirinale, non può essere ignorata e merita in futuro ulteriori indagini. Sui rapporti fra Bernini e Cristina di Svezia cfr. Tomaso Montanori: *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in: Alessandro Angelini: *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Milano 1998, pp. 330–477.
- 48 Ian Campbell: *Collection of architectural drawings*, in: *Ancient Roman Topography and Architecture*, a cura di Ian Campbell, 3 voll., Londra 2004 (*The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo A 9*), vol. 1, pp. 31–36.
- 49 Per questo tema e relativa bibliografia si rimanda da ultimo a Campbell 2004 (nota 48).
- 50 Non è da escludere completamente, tuttavia, che, essendo la carta da lucido un materiale molto fragile, i calchi a noi pervenuti originariamente abbiano costituito un materiale intermedio, in base al quale redigere nuove copie su carta non oleata.
- 51 Sul disegno grafico come fonte documentaria cfr. Pistis (in corso di stampa) (nota 5).

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1: Archivio di Stato di Torino, »su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali«. – Figg. 2, 7: Biblioteca Apostolica Vaticana. – Figg. 3, 6, 10: Nîmes, Carré d'Art Bibliothèque municipale. Credits photographiques: © Ville de Nîmes. – Figg. 4, 5: Bibliothèque nationale de France, Paris. – Figg. 8, 9: Huelsen 1984 (nota 34).

CATALOGO DEI DISEGNI

NÎMES, CARRÉ D'ART BIBLIOTHÈQUE, MS 106

NOTA INTRODUTTIVA

La raccolta del Ms 106 è priva di foliazione e i disegni al suo interno sono attualmente conservati senza nessun ordine coerente. Esiste un indice, stilato in epoca recente, privo di un'adeguata identificazione dei soggetti, nel quale sono registrati 58 disegni, invece di 61. Abbiamo riportato l'ordine di questo elenco tra parentesi quadra, es.: Nîmes, CAB, Ms 106 [1]. Per i tre fogli non indicizzati si è usata l'indicazione [nn].

Si è ritenuto opportuno, quindi, ordinare le tavole in base alla sequenza delle fonti originali da cui provengono. Grazie a queste ultime è stato possibile suddividere i fogli in gruppi distinti. Si è scelto di partire dai calchi che riproducono disegni di Pirro Ligorio, il nucleo più consistente all'interno della raccolta.

Per le caratteristiche generali dei vari gruppi e la relativa bibliografia, si rimanda al saggio. Le misure, dato lo stato di deterioramento dei fogli, sono da ritenersi approssimative. L'indicazione di »recto« e »verso« è da intendersi funzionale alla distinzione dei lati in cui sono riportati i disegni.

Si è tentato di identificare il numero degli autori della raccolta, malgrado le difficoltà connesse alla stessa natura dei calchi, che in molti casi riproducono fedelmente anche la calligrafia dell'originale. Nel proporre l'identificazione delle mani, quando persistono molti dubbi, si è aggiunto un punto interrogativo »[?]}«.

L'annotazione dei soggetti, quando tra virgolette, si riferisce alle indicazioni dell'autore dei disegni originali.

Per consentire al lettore un confronto oggettivo tra le scritte presenti negli originali e quanto invece riportato nelle copie di Nîmes, si è scelto di non sciogliere le abbreviazioni, se non quando strettamente necessario – come nel caso di alcune contrazioni riprese da Giuliano da Sangallo.

La temporanea chiusura della BAV, non ha reso possibile un confronto diretto e sistematico tra il gruppo di calchi cat. 1–30 e le copie ottoboniane dei volumi torinesi delle »Antichità« di Ligorio. L'analisi su microfilm dei codici Ott. Lat. 3373–3374 ha comunque messo in luce una perfetta corrispondenza tra i calchi di Nîmes e le copie ottoboniane (cat. 1–24). In nota, abbiamo invece specificato le differenze di queste due versioni rispetto all'originale eseguito da Ligorio. È risultato plausibile, inoltre, ipotizzare la medesima derivazione anche per i disegni cat. 25–30. Ulteriori verifiche saranno compiute quando i materiali presso la BAV torneranno nuovamente accessibili.

GRUPPI

- cat. 1-30 calchi dalle copie ottoboniane dei volumi torinesi di Pirro Ligorio
cat. 31-36 copie dal volume parigino di Pirro Ligorio e da disegni della Biblioteca del Collegio Romano
cat. 37-53 calchi dal libro di Giuliano da Sangallo
cat. 54 copia di una pianta delle terme di Caracalla
cat. 55 calco di pianta e alzato interno del Tempio di Venere e Roma
cat. 56-58 ustrini, templi e archi trionfali copiati da disegni di monete
cat. 59-60 calchi di due disegni di progetto per Sant'Andrea al Quirinale
cat. 61 copia di un disegno di progetto dei Jardins de la Fontaine de Nîmes

ABBREVIAZIONI

- AST Archivio di Stato di Torino
BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
BNF Bibliothèque nationale de France, Paris
CAB Carré d'Art Bibliothéque municipale, Nîmes

Tutte le riproduzioni contenute nel presente catalogo sono soggette al seguente copyright:
Crédits photographiques © Ville de Nîmes

I.

Nîmes, CAB, Ms 106 [27]

Inchiostro su carta oleata

240 × 310 mm

Filigrana non visibile

Mano A

Pianta di cisterna, »Recettacolo d'Aqua« negli Horti Farnesiani sul Palatino

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 7r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 8r

Scritta: figura 1^a

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano l'indicazione delle misure, le annotazioni che segnalano l'entrata dell'acquedotto e l'orientamento geografico. Sul foglio è impresso parte del disegno del frontone dell'arco di Orange, cfr. disegno cat. 44.

I.

2.

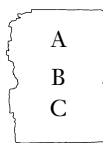
Nîmes, CAB, Ms 106 [26]

Inchiostro su carta oleata

478 × 360 mm

Filigrana A

Mano A



A

Pianta di cisterna o »conserva« d'acqua

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 8v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 9v

Scritta: figura 4^a (verso del foglio)

Note: il disegno, se confrontato con i restanti del foglio, è ruotato di 180°.

Rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le annotazioni che segnalano l'orientamento geografico.

B

Pianta della cisterna delle Sette Sale nell'Esquilino

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 8r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 9r

Scritta: figura 3^a (verso del foglio)

C

Cisterna delle Sette Sale nell' Esquilino

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 7v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 8v

Scritta: figura 2^a (verso del foglio)

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le annotazioni che segnalano l'orientamento geografico e sono presenti differenze molto significative. Sebbene la struttura del disegno corrisponda, ad esempio, i conci attorno alle nicchie del piano superiore, che in Ligorio sono resi attraverso veloci tratteggi, nella versione ottoboniana e nel calco, sono rappresentati come regolari »vous-soirs«.

2.

3•

Nîmes, CAB, Ms 106 [13]

Inchiostro su carta oleata

429 × 306 mm

Filigrana B

Mano A

Trofei di Mario, »Recettacol[o] ò castell[o] dell'Aque divisorio[o]« nell'Esquilino

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 9r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 10r

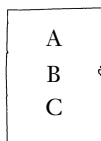
Scritta: figura 5^a

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le scritte e sono presenti alcune differenze significative, come un errore nella collocazione dei fori a lunetta, indicati da Ligorio con la lettera »M«; si trovano nel piano orizzontale del basamento, invece che nell'alzato del gradino sovrastante. Viene eliminata, inoltre, la linea sopra il frontone che mette in evidenza l'aggetto. Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

3.

4•

Nîmes, CAB, Ms 106 [59]
Inchiostro su carta oleata
430×307 mm
Filigrana B
Mano A



A

Pianta di »Cisterna Limaria dell'acqua piovana« nel Tuscolano

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 10v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.I.J.14, f. 11v

Scritta: figura 8^a; OCCIDENTE; SEPTENTRIONE; IL LATO VERSO IL MONTE; MERIDIE

Note: nella composizione della tavola il disegno è ruotato di 180°. Rispetto all'originale eseguito da Ligorio sono riportate fedelmente le annotazioni. Le misure non coincidono perfettamente.

B

Pianta del livello superiore dei Trofei di Mario

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 10r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.I.J.14, f. 11r

Scritta: figura 6^a; NICCHIO; NIC[C]HIO; NICCHIO; [lettere di rimando]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il disegno è più regolare e coincide con la copia ottoboniana. La trascrizione erronea della parola »nic[c]hio«, che differisce sia da Ligorio sia dalla relativa copia ottoboniana, è un errore del copista.

C

Pianta del livello inferiore dei Trofei di Mario

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 10r

Copia da Pirro Ligorio AST, Cod. a.II.I.J.14, f. 11r

Scritta: figura 7^a; uscita dell'Aquedotto; margine; margine; entrata dell'aquedotto; OCCIDENTE; [lettere di rimando]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio, il disegno è più regolare e la posizione delle lettere di rimando, sebbene fedelmente riportate, non coincide.

Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

4.

5•

Nîmes, CAB, Ms 106 [1]

Inchiostro su carta oleata

308×430 mm

Filigrana B

Mano A

Porta Maggiore, »Castello« o »Ricettaculo [...] dell'acqua Claudia, Cerulea et Curtia et Aniene Novo«

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 11r

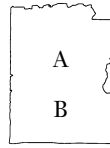
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 12r

Scritta: figura 9^a

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le iscrizioni, le annotazioni che segnalano gli acquedotti e le vie Praenestina e Labicana; il bugnato è regolare; il fornice e la nicchia centrale fra le coppie di paraste non sono disegnate.

6.

Nîmes, CAB, Ms 106 [14]
Inchiostro su carta oleata
480×352 mm
Filigrana A
Mano A



A

Arco di Druso sulla via Appia, »Castello« o »Recettacolo dell'Acqua Tepula et delle Appia« [Aqua Antoniniana]

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 12r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 13r

Scritta: figura 10^a.; TEPUL[A]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il bugnato non corrisponde e la linea orizzontale sopra il frontone non interseca il disegno di quest'ultimo. La mancanza della scritta »aquedutto« a sinistra del disegno, presente anche nella versione ottoboniana, è da imputare ad una distrazione del copista. La lacerazione a destra del foglio, invece, ha nascosto la scritta »Appia« e »Aquedutto«.

B

Pianta dell'Arco di Druso sulla via Appia

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 12v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 14r

Scritta: figura 11^a.; MERIDIE VERO DELLA PORTA DI SAN SEBASTI/ANO; OCCIDENT. VERSO L' AVENTINO; SEPTENTRION VERSO LA PIS[C]INA PVBLICA; ORIENTE VERSO PORTA LATINA; VIA APPIA

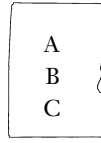
Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio la distribuzione delle scritte non coincide. La correzione della parola »pis[c]ina« è presente anche nella versione ottoboniana.

Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

6.

7.

Nîmes, CAB, Ms 106 [15]
Inchiostro su carta oleata
430×310 mm
Filigrana B
Mano A



A

Acquedotto dell'Aqua Virgo restaurato con tamponatura ad opus reticulatum
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 14v
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 16r
Scritta: figura 14^a

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio le misure dei disegni non coincidono perfettamente.

B

Acquedotto dell'Aqua Virgo restaurato con tamponatura ad opus reticulatum e contrafforti
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 14v
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 16r
Scritta: figura 15^a

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio le misure dei disegni non coincidono perfettamente.

C

Acquedotto dell'Aqua Virgo
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 13v
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 15r
Scritta: figura 12^a; spiraglio; spiraglio; COLLINA; FON/TE DEL VALL/ONE; collina
Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio la distribuzione delle scritte e le misure dei disegni non coincidono.

Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

7.

8.

Nîmes, CAB, Ms 106 [16]

Inchiostro su carta oleata

430×307 mm

Filigrana B

Mano A

Arco di Claudio [via del Nazareno], aquedotto Aqua Virgo

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 14r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 15v

Scritta: figura 13^a; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio manca l'iscrizione della porta (CIL VI, 1252) e il bugnato non corrisponde. Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

8.

9.

Nîmes, CAB, Ms 106 [17]

Inchiostro su carta oleata

180 × 240 mm

Filigrana A [parte I]

Mano A

Due »Termini ò cippi« di confine

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 15v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 17r

Scritta: figura 16^a

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le iscrizioni (CIL VI, 40880, CIL VI, 40879).

9.

IO.

Nîmes, CAB, Ms 106 [18]

Inchiostro su carta oleata

240×360 mm

Filigrana A [parte I]

Mano A

Arco di Claudio sulla via Lata, »Castello« dell'Aqua Virgo nei pressi di Piazza di Sciarra

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 16v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 18r

Scritta: figura 17^a

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano l'iscrizione dell'arco e le restanti annotazioni.

Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

10.

II.

Nîmes, CAB, Ms 106 [19]

Inchiostro su carta oleata

476×340 mm

Filigrana A

Mano A



A

Ordine architettonico dell'Arco di Claudio sulla via Lata

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 17r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 18v

Scritta: corinzio; [misure]

B

Ordine architettonico dell'Arco di Portogallo

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 17r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 18v

Scritta: figura 18^a; composito; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio, varia la distribuzione del disegno del piedistallo pulvinato.

II.

12.

Nîmes, CAB, Ms 106 [42]

Inchiostro su carta oleata

430×307 mm

Filigrana B

Mano A

Arco di Portogallo, »castello dell'Acqua Vergine«

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 17v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 19r

Scritta: figura 19; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio vi sono numerose differenze, soprattutto in corrispondenza dei piedistalli pulvinati e del fornice.

13.

Nîmes, CAB, Ms 106 [20]

Inchiostro su carta oleata

430 × 309 mm

Filigrana B

Mano A

Porta Tiburtina, »Castello« dell' »Acqua Marcia« [Aquae Marcia, Tepula e Iulia]

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 19v

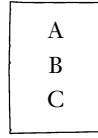
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 21r

Scritta: figura 22

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le iscrizioni dell'arco e la base della parastra destra del fornice si presenta inconclusa. Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

14.

Nîmes, CAB, Ms 106 [nn]
Inchiostro su carta oleata
430×304 mm
Filigrana B
Mano A



A

Pianta di »piscina limaria« dell'»acqua Claudia Anioniana«

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 20v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 22r

Scritta: figura 23

Note: il disegno, rispetto ai restanti del foglio, è ruotato di 180°.

B

Pianta di »piscin[a] dell'acqua piovana« presso Tarquinia

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 21v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 23r

Scritta: figura 25; Purgatorio; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le annotazioni che segnalano l'orientamento geografico.

C

Pianta di »conserva d'Aqua piovana« presso Tarquinia

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 22r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 23v

Scritta: figura 27; settentrione; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le annotazioni che segnalano l'orientamento geografico.

14.

15.

Nîmes, CAB, Ms 106 [nn]

Inchiostro su carta oleata

427 × 306 mm

Filigrana B

Mano A

Arco di Dolabella e Silano, »Castello dell'Acqua Anioniana« sul Celio [Aqua Marcia]

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 21r

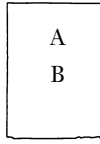
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 22v

Scritta: figura 24; ANIONIANA

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio manca l'iscrizione e il bugnato non corrisponde. Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

16.

Nîmes, CAB, Ms 106 [21]
Inchiostro su carta oleata
430 × 306 mm
Filigrana B
Mano A



A

Pianta di »Cisterna o conserva« d'acqua nel Tarquiniense
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 22r
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 23v
Scritta: figura 26; lume; lume; ZEPHIRO; [misure]

B

Sepolcro di Caio Publicio Bibulo »alle radici del Colle Capitolino«
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 33r
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 39r
Scritta: figura 28
Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio manca l'iscrizione presente nella zona basamentale e le paraste non sono bugnate.

Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

17.

Nîmes, CAB, Ms 106 [23]

Inchiostro su carta oleata

140 × 310 mm

Filigrana B

Mano A

Ara funerale di Q. Venerius

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 7v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.15, f. 14r

Scritta: figura 29; Q.VENERIVS/Q.F QVIR FESTVS/VIX ANN XVII/MENS XI.DIEBVS II/
Q.VENERIVS Q.F/QVIR. MANLIVS/ACHACVS FRATER/ET OP.LIB.PRISCILA HAEREDES
FEC.; HIERONIMVS DO/NATVS PRAES/HERCVLIS HORARIL/RELIQVIA EX HER/QVLANAE
REGIONIS/ANCI PORTVS IN/FORO TRANSTVLIT/RAVENANTIVM/ANTIQVITATI/D.D;
SOTERICVS; Q. VENERIVS

17.

18.

Nîmes, CAB, Ms 106 [53]

Inchiostro su carta oleata

340 × 210 mm

Filigrana A [parte I]

Mano A

Porta Aurea di Ravenna

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 9r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 15r

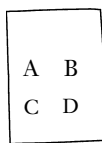
Scritta: TI.CLAVDIVS.DRVSI.F.CAES.AVG.GERMANICVS. PON[T MAX TRIB, foglio lacerato]/ POT II COS II DES III IMP III P P DEDIT (verso); [misure] (recto)

Note: all'interno della raccolta questo disegno sarebbe la »figura 30« mancante.

Nel nostro calco manca la parte sinistra del disegno, a cui appartiene l'iscrizione riportata invece nel verso del foglio, che si presenta molto lacerato.

19.

Nîmes, CAB, Ms 106 [50]
Grafite e inchiostro su carta oleata
430×310 mm
Filigrana B
Mano A



A

Trabeazione e capitello della Porta Aurea di Ravenna
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 9v
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 15v
Scritta: TL.CLAV

B

Particolare della Porta Aurea di Ravenna
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 9v
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 15v
Scritta: figura 31; parte di dentro della grossezza / del coperto del Arco; [misure e lettera di rimando]

C

Pianta della Porta Aurea di Ravenna (a grafite)
Scritta: Quoy que par ce qui est escrit on comprenne bien / qu'il y a deux arcs
j'ay neanmoins adiouté / en crayon ceste partie du plan cy dessus pour lever / tout
doute
Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio e alla relativa versione ottobonia-
na, il disegno a grafite è un'aggiunta. La scritta, in lingua francese è di dubbia
mano, ma rimane comunque legata alla lettura del testo ligoriano.

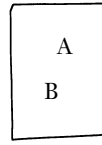
D

Pianta della Porta Aurea di Ravenna
Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 9v
Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 15v
Scritta: parte della pianta della porta aurea / nella parte di dentro; Fronte de uno
delli duoi Archi d'allato di fori; [misure e lettere di rimando]

19.

20.

Nîmes, CAB, Ms 106 [41]
Inchiostro su carta oleata
307 × 220 mm
Filigrana B
Mano A



A

Base del Tempio di Nettuno osservata da Ligorio nella chiesa di »Santa Maria in Classe« a Ravenna

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 15v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 21v

Scritta: figura 32

B

Capitello del Tempio di Giove osservato da Ligorio nella chiesa di »Santa Maria in Classe« a Ravenna

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 15v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 21v

Scritta: figura 33

Note: Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

21.

Nîmes, CAB, Ms 106 [33]

Inchiostro su carta oleata

312 × 410 mm

Filigrana B

Mano A

Alzato interno di una sala del Fonte Lolliano [vedi lettera di rimando »A« nel disegno cat. 22]

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 50r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 60r

Scritta: figura 34; il tutto Porta colle o sia piedi 40; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio vi sono alcune differenze sostanziali. La porta centrale è resa una nicchia attraverso tratteggi che imitano Ligorio, mentre il secondo livello dell'edificio è totalmente riproporzionato. Ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

22.

Nîmes, CAB, Ms 106 [32]

Inchiostro su carta oleata

430×310 mm

Filigrana B

Mano A

Pianta del »Fonte Lolliano«

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3374, f. 53v

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.2.J.15, f. 63v

Scritta: figura 35; Rivolo di aqua attoro; Recetta/colo dell'/aqua; PIANTA DEL FONTE LOLLIANO; stagno di aqua; Rivo di aqua attorno; Pavimento; [misure e lettere di rimando]

Note: ai margini del foglio sono visibili fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio.

23.

Nîmes, CAB, Ms 106 [38]

Inchiostro su carta oleata

240×347 mm

Filigrana A [parte II]

Mano A [?]

Pianta del Teatro di Helvia Ricina a »Potenziana Castra« [nei pressi di Macerata]

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 64r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 83r

Scritta: ce theatre ce voie proche de la ville/de Potentia qui etoie sur le bord de/la mer Adriatique ~~proche de Macerata~~, e qui est entieremen ruine/sur les restes de ce/theatro est bâtie l hotellerie/ditte passo di macerata/du nom de la ville/voisine

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio mancano le annotazioni che segnalano i vari spazi del teatro. La scritta in lingua francese, a destra del nostro foglio, riprende il contenuto del testo ligoriano.

23.

24.

Nîmes, CAB, Ms 106 [44]

Inchiostro su carta oleata

430×307 mm

Filigrana B

Mano A [?]

Pianta di »publico edificio« negli Horti Luculliani sul Pincio

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat. 3373, f. 97r

Copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.II.1.J.14, f. 129r

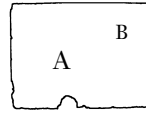
Scritta: fabrica del publico aedificio posto nel colle Pincio altrimenti detto collis hortulorum situato sotto/il tempio delle tre fortune della stata della felice e della obsequente obsequente i vano i Romani/nel antico tempio a procurare i voti per avere magistrati quivi vestiti di bianco di/breve vestimento si monstravano al popolo nanzi il temp[i]o che se venisse a dare/i voti per scutrinij nella septa ch'erano nel piano del campo martio detta tributa/curiata e centuriata; [misure]

Note: il nostro calco riporta solo la metà destra del disegno. La scritta corrisponde a quella presente nella metà sinistra mancante.

24.

25.

Nîmes, CAB, Ms 106 [24]
Inchiostro su carta oleata
360×480 mm
Filigrana A
Mano A



A

Pianta della »Domus Scauri« nella vigna Purità sul Palatino

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat.; copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.III.7J.5, f. 101r

Scritta: posticum meridies; atriolum; procaetone; aula; occidens; tepidarium/
nel apoditerium/sive spoliarium; Balneum/calidarium/di sopra e di sotto/
hipocaustum; porticum; cavedium; anditum; Prothira/prostium/ΠΡΟΠΩΛΙΟΝ
vel NPOTHVRION/vestibulum o vero [foglio lacerato]; triclinium/di sopra di
sotto/cellaro; culinam; zothecam sotterranea; pinacotica; oriens; Procaeton;
cubiculum; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il tratteggio è presente solo nella
metà sinistra della pianta.

B

Capitello

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat.; copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.III.7J.5, f. 84r

26.

Nîmes, CAB, Ms 106 [39]

Inchiostro su carta oleata

473 × 360 mm

Filigrana A

Mano A

Pianta della »Domus Parthorum« sull'Aventino

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat.; copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.III.7.J.5, f. 102r

Scritta: DOMVS PARTHORVM; ATRIVM; vestibulum sub dio; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il tratteggio è presente solo nella metà sinistra della pianta.

26.

27.

Nîmes, CAB, Ms 106 [52]

Inchiostro su carta oleata

360×245 mm

Filigrana A [parte I]

Mano A

Pianta di »domus privata«

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat.; copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.III.7J.5, f. 103r

Scritta: casa o vero domus privata

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il tratteggio è presente solo nella metà sinistra della pianta.

27.

28.

Nîmes, CAB, Ms 106 [57]

Inchiostro su carta oleata

360 × 240 mm

Filigrana A [parte II]

Mano A

Pianta di domus »privata«

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat.; copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.III.7.J.5, f. 104r

Scritta: Vestibulum sub dio; [misure]

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il disegno del »vestibulum« è regolarizzato e i pilastri sono cruciformi.

29.

Nîmes, CAB, Ms 106 [35]

Inchiostro su carta oleata

480×340 mm

Filigrana A

Mano A

Pianta del Castra Peregrina sul Celio

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat.; copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.III.7.J.5, f. 123r

Scritta: Pianta del dietias [?] Castro Peregrino; Pretorio del Principe di Peregrini; quivi è sora S^{ta} Maria della Navicella; Castra Peregrina; Templo di Jove peregrino; quivi è San Stefano rotondo; da questo lato l'aqueducto dell'aqua claudia

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il disegno è regolarizzato e mostra alcune differenze come l'aggiunta delle porte in corrispondenza di ogni cella.

30.

Nîmes, CAB, Ms 106 [22]

Inchiostro su carta oleata

240 × 360 mm

Filigrana A [parte II]

Mano A

Rappresentazione del porto antico di Civitavecchia

Calco da BAV, Cod. Ott. Lat.; copia da Pirro Ligorio, AST, Cod. a.III.7J.5, f. 145v

Scritta: MERI/DIE; LIBICO; Bocca; OCIDENTE; PORTICINO; CAVRO; GALLICO; PORTO
CENTO CELLAR; TRAMONTANA; da questa parte soprasta la Citta della Civita Vec-
chia; L'ALTEZZA DEL LVOGO; ORIENTE; ROCCA; AVSTRO; Bocca

Note: rispetto all'originale eseguito da Ligorio il disegno presenta alcune diffe-
renze, si veda in particolare la restituzione delle navi.

30.

31.

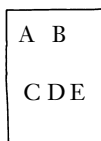
Nîmes, CAB, Ms 106 [47]

Grafite su carta oleata

430×307 mm

Filigrana B

Mano B [?]



A

Capitello alla michelangiotesca

Scritta: capitello/delle colone/di S^t Igna/del Col Romano

Note: il disegno corrisponde a quello del capitello alla michelangiotesca, presente nell'album di Orazio Grassi, originariamente conservato presso la Biblioteca del Collegio Romano, f. 174. La scritta, non presente nel disegno dell'album Grassi, identifica il capitello come uno delle colonne di Sant'Ignazio in Roma, cfr. nota 30 nel saggio.

B

Pianta del Tempio di Giove Capitolino

Scritta: [...] du Jupi Capitolin/selon un dessin de/la bibliotheque du Coll Ro/
il faut suivre celui [?]/du Nardini dans son/livre du Rome; T Jovis Capitolini

Note: la scritta conferma la provenienza del disegno dalla Biblioteca del Collegio Romano, da cui proviene anche il disegno A. Allo stato attuale non è stato possibile rintracciare l'originale, cfr. il saggio.

C

Pianta del Tempio di Venere et Cupido nel Sessorium, presso Sante Croce in Gerusalemme

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 293

Scritta: Ligorius a Rome; Temp Veneris et Cupidinis/pres de-St-Croix in [...]/
d'ordre composit la statue de/veneris estoit de cristal de Roche colossale/de plus
[...] /di granito rosso du syenne; Contreforts/a [...] /grandes fenestres

Note: le scritte non provengono dal disegno di Ligorio, ma le notizie, con ordine differente, gli corrispondono. La presenza della scritta »Ligorius a Rome« induce a ipotizzare che i disegni originali si trovassero a Roma, cfr. il saggio.

D

Profilo di ordine corinzio del Tempio di Saturno

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 290

Scritta: Cori del tempio di Saturno/frigio/chapiteu [...] temple de Saturn; base
du T de Saturne

Note: le scritte non provengono dal disegno di Ligorio.

E

Pianta del Tempio di Saturno

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 289

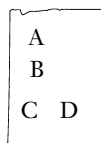
31.

Scritta: Aerarium; P. Ligorio; Templu[m] Saturni/a capo del/in vico Jugario/
in Roma/di tivertino/Dordine Corinthio/erano lumi sopra/le nicchie sotto/
larchitrave; Alto 90 piedi [da Ligorio]/piedi 67 largo/da muro a muro; piedi 105
lungo da muro a muro; piedi grosse/alto 34 ½; [altre misure]

Note: solo alcune informazioni sono presenti nel foglio di Ligorio. Il copista
riporta le misure e i dati, riguardanti le finestre, ma non la posizione del tempio.

32.

Nîmes, CAB, Ms 106 [8]
Grafite ripassata a inchiostro su carta oleata
306×430 mm
Filigrana B
Mano B



A

Metà della pianta del Tempio di Marte Ultore
Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 299
Scritta: p Ligorio/meta del/tempio di marte/Bisultore edifica/to D Augusto
nel mezo/del suo foro doppo/finite le guerre [informazioni rielaborate da Ligo-
rio]; Larghezza canne 12/de tuto il tempio/pirho Ligorio; [misure]
Note: le informazioni provengono da Ligorio.

B

Metà della pianta del Tempio di Venere Sallustiana
Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 309
Scritta: P Ligorio/meta del tempo/De Venere Salustiana/nel foro di Sallustio/
Tra le horti sallustiani/Largezza col il peripterio/piedi 42/Le bazi senza plinto
sotto/erano Alte 1 piede/Lordine composito/Capitelli alti 2 pi ¼/Colonne
Alto pi 17 ¾; 18 manco ¼ [a grafite]; 2/3 de piede; [misure]
Note: le informazioni provengono da Ligorio.

C

Pianta del Tempio di Tellure [Tellus]
Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 307
Scritta: p Ligorio T Di Telluro Long palm 148/presso il Coliseo overo le
Carine Dordine/Composito le Colonne De marmo/bianco striatte a vite a
cannelures torses/era questo T^b tra le Carine et il tempio/del Sole et della
Luna/verso Sta Maria Nova; [misure]
Note: le informazioni provengono da Ligorio.

D

Particolari dell'ordine del Tempio di Tellure [Tellus]
Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 308
Scritta: Col al Capitell du T de Tellure; ornamento del tempio de tellure; palmi
7 per mezo del basamento atorno del tempio de tellure; [indicazioni da Ligorio];
[...] basis templi Telluris [indicazione del disegnatore]; [misure]
Note: solo una parte delle informazioni proviene da Ligorio.

32.

33. recto

Nîmes, CAB, Ms 106 [3]

Inchiostro su carta oleata

427 × 310 mm

Filigrana B

Mano B

Disegno dell'Isola Tiberina

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 305.

Scritta: Jovis; fauni; esculapio; hospitale; p cestio; Berecinthiae; piedi DC;

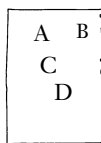
P FABRICIO; [misure]

Note: le scritte provengono dal disegno di Ligorio.

33. *recto*

33. verso

Nîmes, CAB, Ms 106 [3]
Inchiostro su carta oleata
427 × 310 mm
Filigrana B
Mano B



A

Metà della pianta del »Tempio di Apolline Palatino«

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 349

Scritta: occidens; meridies; moitie du temple d Apollon/basti par August au milieu/de son palais/ dans [...] dela vigna/Mathei au palatin/pir Ligorio; oriens [indicazione tratte dal testo di Ligorio]; area verso la bibliotheca; [measure]

Note: le informazioni provengono dal testo di Ligorio.

B

Trabeazione del Tempio di Venere Genitrice

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 360

Scritta: pir ligorio; [Ornement?] du temple de Venus genitrice [...] / dans son fore Titu[...] / [...] da Pirro [...] in Rome [...]; [measure]

C

Metà della pianta del Tempio di Minerva sull'Aventino

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 361

Scritta: occidente; septen; moitie du temple de/minerve sur Laventin/p. Ligorio; oriente

D

Metà della pianta del Tempio di Serapide

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 363

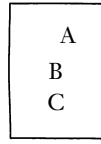
Scritta: lume; Ligorio/meta del tempio novo/de Serapide overo Sole/nella suburra vicino al coliseo/a canto dell arco di Camigliagliano/presso il tempio di minerva pompeiana/detta calciaca [calcidica]; piedi 56 la luce di mezzo/infra le colonne; cannellate; dyastilo di/dentro; le colonne/de fora/erano non cancellate; el tutto di/marmo/augustale/overo/cipollino; lume; di fuori/due grossezze/[...]

Note: le informazioni provengono in parte dal disegno originale e in parte sono estrapolate dal testo di Ligorio.

33. verso

34•

Nîmes, CAB, Ms 106 [4]
Inchiostro su carta oleata
430×307 mm
Filigrana B
Mano B



A

»Tempio di Diana« e »Tempio della Luna Sallustiana« [veduta generale del palazzo degli Horti Sallustiani]

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 312

Scritta: La pianta segnata X non è esatta/chome una altra più fedele/segnato θ;

Tempio de la Luna/Sallustiana di sopra/ovvero tempio di Diana/EPTANH

[Ergane] presidente delle/opere overo operatrice [indicazioni del disegnatore];

La parte segnata B/è l'area che davanti/il tempio ionico et sopra/et al circolare di sotto; scala; [misure e lettera di rimando]

Note: solo una parte delle informazioni proviene da Ligorio.

B C

Sezione prospettica e pianta del »Tempio della Luna Sallustiana« [ambienti al livello inferiore del palazzo degli Horti Sallustiani]

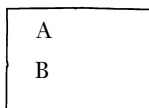
Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 311

Scritta: voute superieure pour le plan du temple superieur; tempio de la luna Sallustiana di sotto; lumi; [misure e lettere di rimando]

Note: le annotazioni sono aggiunte del copista.

35. recto

Nîmes, CAB, Ms 106 [58]
Grafite e inchiostro su carta oleata
307×430 mm
Filigrana B
Mano B



A B

Interno e pianta del »Tempio di Diana« [Palazzo degli Horti Sallustiani]

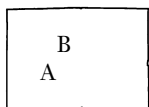
Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 314

Scritta: Alzata del tempio θ della /Diana Ergana; erano/pitura/et quadrij; cima; piedistallo; basamento; θ /exacta/pianta del tempio/ionico di diana Ergana/in Colle hortorum/Respiciens montem/Vaticanum; area sopra il tempio circolare; porticho; [misure]

Note: le informazioni non provengono da Ligorio. La copia non è perfettamente conclusa, la decorazione della trabeazione è solamente accennata.

35. verso

Nîmes, CAB, Ms 106 [98]
Inchiostro su carta oleata
307×430 mm
Filigrana B
Mano B



A

Profilo dell'ordine del Tempio di Vertumno

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 330

Scritta: dal tempio [...] /ordine del tempio di Vortumno in foro Roma/pir Ligorio; [misure]

B

Profilo dell'ordine del Volcanale

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 337

Scritta: Piedi 5 al mezzo altezza del orn[ament]o/ del porticho del tempio/ de Volcano [...] / [...] Volcanale; frigio [...] / [...] / [...]; base et capitello del tempio di volcano presso foro Romano/Rome P. Ligorio; [misure]

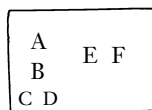
Note: le informazioni provengono dal testo di Ligorio. Rispetto al disegno originale, mancano i tratteggi in corrispondenza delle murature.

35. *recto*

35. *verso*

36.

Nîmes, CAB, Ms 106 [9]
Inchiostro su carta oleata
310×430 mm
Filigrana B
Mano B



A B

Veduta e metà della pianta del Tempio detto del Divo Romolo [Chiesa dei Santi Cosma e Damiano]

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 341

Scritta: felix; IMP.CAES.COSTANT [...]/MAXIMO TRIVPHATOR/PIVS.SEMPER AVGVST.; de P Ligorio/moitié du plan et du/[...] de la basilique/de Constantine ou l eglise de Cosme et Damian pres le temple/a la paix via sacra/La corniche x se [...] alors/non pas [...] /dans le mur de chasque/costé [...] a [...] dans/Lordre [...] corinthien/La corniche avoit un/chapitel un talon [...] / [...] un/chapitel et au bas [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] qui finisoit/la corniche [...]; La chambranle de la porte/etait [...] /ayant 19 pi ½ de long; basilique de Constantin hodie est/St Cosme et Damien cet empereur/le fit bastir contre son temple en/ayant oste les 6 Colonne marques/d une + dans le plan qui est dans/cette meme feuille; [misure e lettere di rimando]

Note: le annotazioni sono aggiunte del copista. Rispetto all'originale, la copia riporta solo la metà sinistra del disegno. Sussistono, inoltre, alcune differenze nella restituzione della muratura all'interno delle nicchie del livello superiore, cfr. figg. 4 e 6.

C D

Profili rispettivamente di cornice e architrave

Scritta: [lettere di rimando]

Note: i disegni sono desunti da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 342.

E F

Interno e pianta del »Tempio di Augusto« e del »Tempio di Roma Aeterna« [Chiesa dei Santi Cosma e Damiano]

Copia da Pirro Ligorio, BNF, Cod. ital. 1129, c. 343

Scritta: les fenestres semblable a la jere; divers compartimens de Marbre entre les colonnes/[...] une espace de balustres au de la ligne pointée; gros pilastres; piedestal [...] / [...] du T daugusto; elevatio du T de Rome [Eter.?]; plan du temple de lhonneur/ou d' Auguste Cesar; [...]; Portico Verso Septentrione Rovinato; plan du temple de la Vertu/overo Tempio di Roma/aeterna/in pavimento era la pianta/di Roma antica con le 14 Regioni/fragmenta illustratata [...] del/Bellori; [misure]

36.

Note: le annotazioni sono aggiunte del copista, che cita la »Forma Urbis« di G. P. Bellori (1673). Dove la copia non è conclusa il disegnatore annota gli elementi mancanti. Rispetto al disegno originale, inoltre, sussistono differenze significative soprattutto nella restituzione dell'interno del »Tempio di Roma Aeterna«, cfr. figg. 5 e 6.

37.

Nîmes, CAB, Ms 106 [11]

Inchiostro su carta oleata

360×480 mm

Filigrana A

Mano C [?]

Muraglione di cinta del foro di Augusto presso l'arco dei Pantani

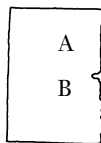
Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 2r

Scritta: QUESTA FACATA SI E NEL FORO [foglio lacerato, nell'originale: TROI]/ANO
I[N] ROMA E DENTRO NEL MVRO; COE MVR BOZATO COME SIDIMOSTRA P/DETO DISE-
GNIO E NESVN LUME PASA FVORA; S.P.Q.R.; S.P.Q.R

37.

38.

Nîmes, CAB, Ms 106 [56]
Inchiostro su carta oleata
480×346 mm
Filigrana A
Mano anonima



A

Particolari della trabeazione del Tempio di Augusto a Pozzuoli
Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 6v
Scritta: MENSOLA; LA TESTA DEL^A MENSOLA; ALTO B I ¼; CORNICION DEL TEMPIO/
DI PEZVOLO MISVRATO/A PVNTO

B

Pianta del Tempio di Augusto a Pozzuoli
Scritta: TEMPIO DI PEZVOLO [foglio lacerato, nell'originale: CIOE EL SVO FONDAMEN-
TO]; PORTICHALE
Note: il copista riporta le scritte imitando la calligrafia di Giuliano da Sangallo
ma con alcune correzioni: il termine »TENPIO« diventa »TEMPIO«.

38.

39.

Nîmes, CAB, Ms 106 [7]
Inchiostro su carta oleata
476×356 mm
Filigrana A
Mano C



A

Cenotafio di Vienna

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 7v

Scritta: DD FLAMINICA VIENNA ETE / GVLAS AENEAS AVRATAS / CVM CARPVSCVLIS ET
VESTITVRIS BASIVM ET SIGNA / CASTOR ISETPOLLVCIS CVM EQVIS / ET SIGNA HERCVLIS
ET MERCVRIO / D S D / QUESTA E VNA SEPOLTVRA ANTICHA AVIENA

Note: nell'originale il disegno è situato nella pergamena aggiunta al cosiddetto
»libro piccolo«.

B

Tre sepolcri antichi a Tivoli

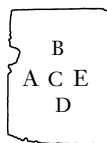
Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 41r

Scritta: ATIGHOLI; ATHIGOLI; ATIGHOLI

Note: per l'identificazione dei sepolcri, cfr. Huelsen 1910 (nota 34), p. 57.

40.

Nîmes, CAB, Ms 106 [2]
Inchiostro su carta oleata
478 × 360 mm
Filigrana A
Mano C



A C D

Colonna Traiana con particolari dei profili dello zoccolo e della cornice del basamento

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 18r

Scritta: SONO I DETA COLONA ISCAGLION XXXXXXXXXXXX XXVI ALTI 1/3 LVNO SANZA LA BASA LA SCHALA DELA LVMACHA E LARGA B[RACCIA] I 1/3 L UNO DE MOZI DEL MARMO COSI B[RACCIA] 2 1/2 [calco]/Sopra istava una statua di bronzo che alquni p[er] certo tenghono di masicco oro [mano copista]; SENATVS POPVLVSQVE R

Note: gli elementi nell'originale sono quelli indicati in Huelsen 1910 (nota 34), p. 26 sotto le lettere >a<, >b<, >c<. Le scritte riportano fedelmente i contenuti dell'originale.

B

Sepolcro presso S. Maria di Capua Vetere, detto »Carceri Vecchie«

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 8r

Scritta: QUESTA E VNA SEPOLTVRA A^{CI}IPOVA

Note: Il copista dimentica di trascrivere la parola »vechia« presente nell'originale.

E

Obelisco vaticano

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 8r

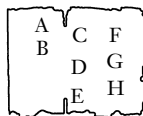
Scritta: LAGHVGLIA/DI ROMA/MISV/RATA; DIVO CAESARI/DIVI IVLI AVGSTO/TI CAESAR I DIVI/AVGVSTI EAVSTO/SACVM; [misure]

Note: nell'originale il disegno dell'obelisco è situato nella pergamena aggiunta al cosiddetto »libro piccolo«.

40.

41.

Nîmes, CAB, Ms 106 [36]
Inchiostro su carta oleata
340×416 mm
Filigrana A
Mano C



A B

Due basi di colonna

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 15r

Scritte: LA BASA DEL PILASTRO DEL PALAZO DI MACENATA IN ROMA; A S[ANT]O PAVLO;
[misure]

Note: le basi sono indicate in Huelsen 1910 (nota 34), p. 26, sotto le lettere >s< e >o<.

C D E

Capitelli diversi

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 14v

Note: i capitelli sono indicati in Huelsen 1910 (nota 34), pp. 24–25, sotto le lettere >b<, >f< e >i<. Al capitello qui segnato C il copista aggiunge anche la cima superiore del capitello sottostante presente nel disegno originale.

F G H

Capitelli diversi

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 10v

Scritta: M DI SIENA

Note: i capitelli sono indicati in Huelsen 1910 (nota 34), p. 19, sotto le lettere >e<, >f< e >g<.

42.

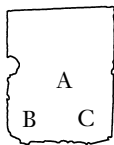
Nîmes, CAB, Ms 106 [51]

Inchiostro su carta oleata

449×356 mm

Filigrana A

Mano C



A

Pianta del »tempio degli Angeli«, detto Rotonda del Brunelleschi

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 15v

Scritta: TENPIO DEGLI ANGELI I[N] FIRENZE; [misure]

B C

Pianta e alzato parziale del battistero di Santo Stefano a Bologna

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 15v

Scritte: TENPIO A BOLOGNA DOVE SI BATEZA S. GIOANI; [misure]

43.

Nîmes, CAB, Ms 106 [5]

Inchiostro su carta oleata

430×360 mm

Filigrana A

Mano C [?]

Veduta e pianta dell'arco di Traiano ad Ancona

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 21r

Scritta: PLOTINAE/AVG/CONIGIAG; IMP CAESAR DIVI NERVA F F NERVAE/TRAJANO
OTIMO AVG GERMANIC/DACICO PONT MAX TR POT XVXIII MANIC/COS VI PP PRO-
VIDENTISSIMO PRINCIPI/SENATVS P Q R QVOD ACCESSVM/ITALIAE HOC ETIM AOTO
EX PECVNIA SVA/PORTV TVTIORE M NAVIGANTIBVS REDDIDERIT; PIVAE/MARCIA-
NAE/AVG/SORORI AVG; PIANTA/DI DETO A[R]CO

Note: il foglio si presenta fortemente danneggiato e con restauri molto visibili.

43.

44.

Nîmes, CAB, Ms 106 [10]

Inchiostro su carta oleata

460×357 mm

Filigrana A

Mano C

Arco d'Orange

Scritta: [misure]

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 24v

44.

45. recto

Nîmes, CAB, Ms 106 [48]

Grafite su carta oleata

306×430 mm

Filigrana B

Mano [?] (vedi cat. 46)

Profilo di base di colonna

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 63r

Scritta: basa du [...] colonne du Septizonio/in suo Estopiano b 11 minuti 18;
[misure]

Note: il profilo viene attribuito al Settizonio, quando in realtà Giuliano scrive
»Basa di Tito e Vespasiano, cioè de le cho[lo]ne«, cfr. Huelsen 1910 (nota 34),
p. 66, sotto la lettera »e«.

45. verso

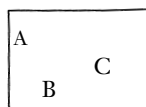
Nîmes, CAB, Ms 106 [48]

Grafite su carta oleata

306×430 mm

Filigrana B

Mano [?] (vedi cat. 46)



A

Spaccato di una costruzione in legno per un tetto

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 63r

B

Pianta del Settizonio

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 29v

Scritta: pianta intera del Settizonio

Note: la nota appartiene al copista

C

Particolare della pianta del Settizonio

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 30r

Scritta: quarto de la pianta in grande

Note: la scritta appartiene al copista.

45. recto

45. verso

46.

Nîmes, CAB, Ms 106 [49]

Inchiostro su carta oleata

430×307 mm

Filigrana B

Mano [?] (vedi cat. 45)

Pianta del presunto Tempio di Apollo

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 32r

Scritta: Tempio d Apollo in Athenes dato d un greco a Juliano / di Sangallo /

Diametro b 33

Note: il disegno è una riproduzione parziale del disegno originale. I fogli usati per la raccolta di Nîmes, infatti, sono di un formato più piccolo rispetto a quelli del Codice Barberini che misura 455×390 mm. La scritta è del copista e riprende il significato indicato nel cartiglio da Giuliano da Sangallo.

46.

47.

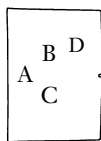
Nîmes, CAB, Ms 106 [46]

Inchiostro su carta oleata

430×306 mm

Filigrana B

Mano A [?]



A

Pianta del Portico di Ottavia

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 36r

Scritta: [misure]

B C

Sezione prospettica e pianta del Tempio di Hercules Victor al Foro Boario

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 37r

Scritta: come alla dentro e di fora/el tempio della pianta/di sotto designata; la pianta del tempio della/Virgine di fronte a l'isola/Greca in Roma; palmi romaneschi; [misure]

Note: la copia riporta solo la metà sinistra del disegno originale. Le scritte sono del copista e riprendono quelle di Giuliano da Sangallo.

D

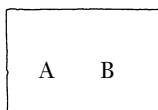
Ara

Note: è ipotizzabile che anche questo disegno sia una copia, anche se allo stato attuale non si è ancora rintracciata la fonte da cui proviene.

47.

48.

Nîmes, CAB, Ms 106 [54]
Inchiostro su carta oleata
240×360 mm
Filigrana A [parte I]
Mano C



A

Pianta del Tempietto di San Pietro in Montorio, di Donato Bramante
Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Bab. Lat. 4424, f. 39r
Scritta: Tempio a S^t pietro montorio/IROMA

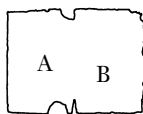
B

Pianta di un sepolcro presso San Sebastiano
Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Bab. Lat. 4424, f. 39r
Scritta: ANADITO DISOTO SOPRA CORIDORO; UNA SEPVLTURA PRES[S]O/A S BASTIA-
NO/In ogni nichio una/statua cosi fora/come drento; [misure]

48.

49.

Nîmes, CAB, Ms 106 [37]
Inchiostro su carta oleata
350 × 460 mm
Filigrana A
Mano C



A

Sepolcro di Teodorico a Ravenna

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 38r

Scritta: TENPIO DI RAVENA ANTICHO

B

Tempio della Sibilla a Tivoli

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 42r

Scritta: TEMPI DI SIBILA A TIGHOLI; [misure]

Note: la scritta riprende la didascalia della pianta del tempio presente nella tavola originale; le misure, invece, sono ricalcate.

49.

50.

Nîmes, CAB, Ms 106 [6]

Inchiostro su carta oleata

358×477 mm

Filigrana A

Mano C

Arco di Augusto di Fano

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 61v

Scritta: L [foglio lacerato; nell'originale: ARCHO TRIONFALE] DI FANO; [misure]

50.

51.

Nîmes, CAB, Ms 106 [55]

Inchiostro su carta oleata

480×360 mm

Filigrana A

Mano C

Pianta di Santa Maria del Fiore a Firenze

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 64r

Scritta: sacrestia; LAPIANTA DI SANTA LIPERATA/DI FIRENZE; MISVRE DELA QVPOLA
DI SANTA LIPERATA DI FIRENZE/E DEL CHAMPANILE E IN PRIMA [seguono misurazioni, cfr. Giuliano]; [misure]

52.

Nîmes, CAB, Ms 106 [45]

Grafite su carta oleata con aggiunte a inchiostro

710×480 mm

Filigrana A

Mano [?] (vedi cat. 54)

Pianta delle Terme di Caracalla o Antoniniane

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 66v–67r

Scritta: TERMINE/ANTONIANA IN ROMA; [misure]

Note: il disegno è l'unico sul quale sembra vi siano delle aggiunte posteriori. Le misurazioni, infatti, non sono desunte dall'originale di Giuliano da Sangallo. Il disegno, inoltre, riporta altri piccoli schizzi, che indicano uno studio antiquario e un probabile tentativo di correggere filologicamente la pianta delle terme. Questa tavola è strettamente legata al cat. 54 e mostra un uso della raccolta a fini di studio.

52.

53·

Nîmes, CAB, Ms 106 [12]

Inchiostro su carta oleata

476×356 mm

Filigrana A

Mano C [?]

Pianta di chiesa circolare, San Giovanni dei Fiorentini [?]

Calco da Giuliano da Sangallo, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 74r

Note: il disegno è calcato a mano libera.

53·

54.

Nîmes, CAB, Ms 106 [43]

Inchiostro su carta oleata

360 × 476 mm

Filigrana A

Mano [?] (vedi cat. 52)

Pianta del corpo centrale delle Terme di Caracalla

Scritta: [...]; scoperto; scoperto; porta; sopra colonne/erano finestre; [...]; [...];
[misure]

Note: il disegno è legato alla xilografia presente nel »Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese« (1540), p. XC, per le varie ipotesi cfr. il saggio. Sono presenti misure e altri piccoli schizzi successivi che presuppongono uno studio antiquario e un probabile tentativo di correggere filologicamente la pianta delle terme. Vedi disegno cat. 52.

54.

55.

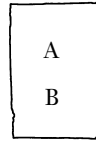
Nîmes, CAB, Ms 106 [40]

Inchiostro su carta oleata

480×340 mm

Filigrana A [parte II]

Mano C [?]



A

Sezione longitudinale del Tempio di Venere e Roma o »del Sole e della Luna«

Note: il calco non è concluso. Allo stato attuale non si è rintracciata la fonte da cui proviene. Per le altre raffigurazioni del tempio cfr. il saggio.

B

Pianta del Tempio di Venere e Roma o »del Sole e della Luna«

Scritta: [misure]

Note: la pianta, ad eccezione del piedistello della statua raffigurata in prospetto, nel lato opposto dell'ingresso, è identica a quella pubblicata da Palladio (1570), Libro IV, p. 36.

56.

Nîmes, CAB, Ms 106 [30]

Inchiostro su carta oleata

240×320 mm

Filigrana A [parte I]

Mano A [?]

Vari soggetti, da disegni di medaglie [?]

Scritte: caracalla; PONS IN BRITANIA severi; arcus neronis; 45/arcus drusi Claudii;
33; 34; 37/arcus Galba; 38

Note: i disegni sono copie, ma allo stato attuale non si è ancora rintracciata la fonte da cui provengono. Vedi disegni cat. 57–58.

57.

Nîmes, CAB, Ms 106 [31]

Inchiostro su carta oleata

240 × 340 mm

Filigrana A [parte II]

Mano A [?]

Vari soggetti, da disegni di medaglie [?]

Scritte: 43/TVSCVLVM consularis; 50/ARCVS DOMITIANI; 54/arcus augustorum caracalla; 66/Augusti; 49/Vespasiani; 53/ARCVS DOMITIANI; 68/templum divi Augusti Tiberij; 72 templum gentis Flavia[e] Vespasiani

Note: i disegni sono copie, ma allo stato attuale non si è ancora rintracciata la fonte da cui provengono. Vedi disegni cat. 56 e 58.

57.

58.

Nîmes, CAB, Ms 106 [29]

Inchiostro su carta oleata

236×340 mm

Filigrana A [parte I]

Mano A [?]

Vari soggetti, da disegni di medaglie [?]

Scritte: 55/rogus ; 56/rogus ; 57/rogus ; 58/rogus ; 59/rogus ; 63; 73/templum Jovis Vespasiani et Titi; 75/templum Hadriani; 89; 99; 81; 86; 97/templum Mercurii in/Circo maxi^o; 98/templum Veneris Porziana Antonini; 100/PESINVENTE Traiani

Note: i disegni sono copie, ma allo stato attuale non si è ancora rintracciata la fonte da cui provengono. Vedi disegni cat. 56–57.

58.

59.

Nîmes, CAB, Ms 106 [34]

Grafite su carta oleata

360×480 mm

Filigrana A

Mano [?]

Disegno di progetto per il pavimento di Sant'Andrea al Quirinale

Scritta: desegno del pavimento/il pinto de lapis si fara di bigio/la fascia marmo bianco

Note: il disegno è un calco, ma allo stato attuale non si è rintracciata la fonte originale; cfr. il saggio.

60.

Nîmes, CAB, Ms 106 [25]

Grafite su carta oleata

480×360 mm

Filigrana A

Mano anonima

Disegno di progetto per Sant'Andrea al Quirinale

Note: il disegno è un calco, ma allo stato attuale non si è rintracciata la fonte originale. Ai margini del foglio sono visibili i fori dovuti al fissaggio sul piano d'appoggio; cfr. il saggio.

59.

60.

61.

Nîmes, CAB, Ms 106 [28]

Inchiostro e matita rossa su carta oleata

170×559 mm

Filigrana assente

Mano [?]

Sezione del progetto per i Jardins de la Fontaine de Nîmes

Scritta: 13^e profil passant par 97, 80, 83, 83, 84, 48, 26; 97; Peristile; 80; 85; 48;

Bassin des Romains; Epanchoir; 73; Bains; Vue du Massif, ou Stilobate; Bains;

84; Reservoir; 85; Pont Antique; Grand Quarré; 26; Echelle des profils; [misure]

Note: il formato del foglio, differente dagli altri, non consente di confermare che la redazione di questa tavola sia contemporanea alla redazione della raccolta; cfr. il saggio.

61.

FILIGRANE

Filigrana A [I]

Filigrana A [II]

Filigrana B

L'ASSOCIATION DES HISTORIENS DE L'ART ITALIEN (AHAI) est née en 1994 grâce à un groupe d'historiens de l'art soucieux de partager avec un large public d'universitaires, de chercheurs et d'amateurs, leur passion pour l'art italien, de l'Antiquité à nos jours.

Dès sa création, l'AHAI a bénéficié du soutien et de la collaboration généreuse de l'Institut Culturel Italien à Paris. De prestigieuses institutions françaises et étrangères comptent parmi ses membres, comme la Fondation Custodia, la Fondazione Roberto Longhi, le Metropolitan Museum of Art, ou encore le Kunsthistorisches Institut Florenz.

Lieu d'échanges et de débats, l'AHAI souhaite refléter la variété et la vivacité des études sur l'art italien. Elle organise chaque année des colloques, des conférences et des présentations de livres nouvellement parus. Des voyages ainsi que des visites d'expositions et de monuments, sont régulièrement programmés.

Pour diffuser ces études et promouvoir les recherches les plus récentes, l'AHAI publie tous les ans une revue scientifique, le *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, diffusée dans les principales bibliothèques en Europe et aux Etats-Unis.

Si vous souhaitez contribuer à une meilleure diffusion des études sur l'art italien, recevoir notre programme d'activités et le *Bulletin de l'AHAI* vous pouvez adhérer à l'Association en faisant parvenir votre cotisation annuelle à l'adresse suivante:

AHAI – Institut Culturel Italien
50 rue de Varenne 75007 Paris – France
<http://artitalien.free.fr>

Adhésion: membre 25 €, couple 40 €, étudiant 10 €, institution 50 €
(les chèques doivent être libellés à l'ordre de l'AHAI)

Les *Bulletin de l'AHAI* n° 1 à 4 et 6 à 10 sont encore disponibles. Pour en faire la demande ou avoir des renseignements, écrire à cette même adresse postale ou par e-mail.