



Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath (Hrsg.)

Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 16.2014

Berlin: Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2015
370 S. - ISBN: 978-3-86732-201-0

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-33710](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-33710)

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (cc by-nc-sa 4.0) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 16 · 2014

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: Barbara Lück, Philipp Schneider, Maika Stobbe, Timo Strauch

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

© 2015 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

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

ISBN: 978-3-86732-201-0

ISSN: 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Marzia Faietti / Arnold Nesselrath / Timo Strauch</i>	5
Francesco di Giorgio and the Reconstruction of Antiquity. Epigraphy, Archeology, and Newly Discovered Drawings <i>Michael J. Waters</i>	9
Dorisch, ionisch, korinthisch? Anmerkungen zu einigen Zeichnungen der drei Tempel des Forum Holitorium aus dem Sangallo-Kreis <i>Franz Engel</i>	103
The Hidden Signature: Scale Keys in Italian Renaissance Architectural Drawings <i>Paul Davies</i>	123
Antike Rundgräber in der Vigna Cavalieri. Drei Zeichnungen des Sangallo-Kreises und die archäologischen Befunde am Bastione Ardeatino in Rom <i>Andreas Huth</i>	151
Das Mausoleum von Halikarnassos in den Zeichnungen Antonio da Sangallos des Jüngeren. Ein zerstörtes Weltwunder und der Beginn seiner Rekonstruktion <i>Andreas Raub</i>	167
La basilica Emilia: architettura, lessico, costruzione <i>Paola Zampa</i>	207
Zwei Maßzeichnungen der Weinrankensäulen aus Alt-St. Peter <i>Timo Strauch</i>	241

Drawings by Palladio and Others of the Porta dei Leoni in Verona <i>David Hemsoll</i>	263
Andrea Palladios »Quattro Libri« als Vorlage für die Antikenzeichnungen des Giorgio Vasari il Giovane <i>Lilla Mátyók</i>	295
»1551 ali 17 magio in Roma«. Disegni di antichità romane nella collezione di Alfonso Rossetti <i>Francesca Mattei</i>	317
Tilmann Buddensieg. 21. 6. 1928–2. 9. 2013 <i>Horst Bredekamp</i>	363

Die fünf Tafelbände und der Textband von Alfonso Bartoli mit dem deskriptiven Titel »I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze«, die zwischen 1914 und 1922 erschienen sind, bildeten fast ein Jahrhundert lang für die Kunstgeschichte, aber auch für die Archäologie die Grundlage für das Studium der Bauaufnahmen antiker Architektur oder verloreener Monumente. Die später kaum noch erreichte Qualität der Reproduktionen der Zeichnungen hat dazu geführt, dass die Bestände der Uffizien zum Brennspiegel wurden, der den Blick auf diese Gattung der Dokumentation, Interpretation und künstlerischen Auseinandersetzung gebündelt und gelenkt hat. Bereits rund ein Jahrzehnt zuvor, im Jahr 1903, hatte Hermann Egger sein »Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k. k. Hofbibliothek« vorgelegt, dessen erster Teil den »Aufnahmen antiker Baudenkmäler aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert« gewidmet war. Er ergibt einen wesentlich differenzierteren Überblick, da die Wiener Zeichnungen zum Teil deutlich früher entstanden sind als die Florentiner Bestände und von einem heterogeneren Spektrum von Zeichnern und Architekten stammen. Da die Publikation nur wenige – wenngleich ebenfalls sehr qualitätvolle – Abbildungen enthielt und weitere Bände nicht erschienen, blieb ihre Wirkung sehr gering und ging über die eines Inventars nicht hinaus. Auch die großen Publikationen von Christian Hülsen, Thomas Ashby, Rodolfo Lanciani, Adolf Michaelis oder eben wieder Hermann Egger und weiteren konnten nicht verhindern, dass die Befundlage der Uffizien durch die verdienstvolle Arbeit Bartolis als allgemeine Dokumentenlage missverstanden wurde. Wie vor allem die Arbeiten von Wolfgang Lotz, James Ackerman, aber auch von anderen zeigen, kam es zu einer verzerrten Beurteilung der Architekturzeichnung des 15. Jahrhunderts in Italien. Leon Battista Albertis Unterscheidung zwischen der Methode der Architekturzeichnung des Architekten und des Malers wurde dabei sogar auf den Kopf gestellt und musste folglich neu gelesen werden.¹ Erst 2005 hat die römische Ausstellung zu Alberti deutlich gemacht, dass viel mehr Zeichnungen von Architekten der Frührenaissance erhalten oder zumindest rekonstruierbar sind als bis dahin angenommen wurde, und dass sich eine wesentlich homogenere Tradition und ein Anschluss an die mittelalter-

liche Praxis der Baurisse ergibt, als die Fokussierung auf das umfangreiche Florentiner Sangallo-Erbe suggeriert.²

Während die Wiener Bestände bereits seit 1986 vollständig in der *Census*-Datenbank erschlossen waren, blieb die Aufnahme der Uffizienzeichnungen auf einzelne Teilbestände begrenzt. Erst während der fünf Jahre von 2009 bis 2014 widmete sich der *Census* schwerpunktmäßig der Aufgabe, den Uffizienbestand zu vervollständigen und gleichzeitig alle alten und neuen Datenbankeinträge, dem Erbe Alfonso Bartolis verpflichtet und durch die Erfahrung Hermann Eggers gewarnt, mit hochwertigen Farbaufnahmen der Zeichnungen zu illustrieren. Da das Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU) zur gleichen Zeit im Rahmen des »Progetto EUPLOOS« die Weichen für einen eigenen digitalen Bestandskatalog im Internet gestellt hatte, bot sich die Gelegenheit, beide Initiativen zu bündeln. Im Rahmen einer engen und freundschaftlichen Kooperation zwischen *Census* und GDSU sowie dem Fotografen Cristian Ciccanti wurden in fünf umfangreichen Kampagnen insgesamt über 1500 Vorder- und Rückseiten von Zeichnungen nach höchsten Qualitätsstandards digitalisiert. Die so entstandenen Aufnahmen bildeten die ideale Arbeitsgrundlage für die Dateneingabe des *Census* in Berlin und gleichzeitig den substanziellen Grundstock für den Online-Katalog des GDSU. Dabei reicht das »Progetto EUPLOOS« seinerseits weit über die Katalogisierung des Gesamtbestands der Florentiner Zeichnungssammlung hinaus. Das Projekt, das 2006 gemeinsam vom GDSU, dem Kunsthistorischen Institut in Florenz und der Scuola Normale Superiore di Pisa entwickelt worden war, hat sich von Beginn an auch zum Ziel gesetzt, insbesondere den wissenschaftlichen Nachwuchs mit der Kunst der Grafik näher vertraut zu machen und organisiert in diesem Sinne Seminare, Tagungen und Online-Ausstellungen.³ Dieser zweite Aspekt hat mit der Zeit beständig an Bedeutung gewonnen und erfährt seit August 2014 eine großzügige Förderung durch die Intesa Sanpaolo S.p.A. Die Bearbeitung der Florentiner Antikenzeichnungen durch die studentischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des *Census* entspricht somit in idealer Weise den von EUPLOOS formulierten Absichten.

Nach Abschluss der Arbeiten enthält der *Census* nun über 1200 Inventarnummern (Vorder- und Rückseiten) des »Fondo Architettura« des GDSU, und die hervorragenden Illustrationen erlauben es den Nutzern der Datenbank, den Zeichnungen von Francesco di Giorgio Martini, Cronaca, Raffael, Baldassarre und Sallustio Peruzzi, Antonio da Sangallo dem Jüngeren und seiner gesamten Sippe sowie zahlreichen anderen am Bildschirm so nahezukom-

men wie sonst nur in den Uffizien selbst. Damit aufgrund dieses Qualitätsvorsprungs gegenüber den in die Jahre gekommenen Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Albertina-Einträge nicht erneut Verzerrungen in der Wahrnehmung der Dokumente eintreten, strebt der *Census* eine entsprechende Kooperation mit der Wiener Sammlung an.

Um den Abschluss der Schwerpunkts zu feiern und um sich die Ergebnisse der geleisteten Arbeit auch außerhalb des Arbeitsinstruments ‚Datenbank‘ zu vergegenwärtigen, lud der *Census* im November 2013 zu einem Studientag nach Berlin ein, und zahlreiche internationale Experten der Architekturtheorie und -praxis sowie des Antikenstudiums der Renaissance folgten der Einladung.⁴ Die Beiträge dieses Treffens, das von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften großzügig gefördert wurde, finden sich nahezu vollzählig in diesem Heft des *Pegasus* vereint: Aufsätze der *Census*-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeiter, die unmittelbar aus der Dateneingabe zu Uffizienzeichnungen hervorgegangen sind, werden ergänzt durch Studien eingeladener Experten, ehemaliger Mitarbeiter und alter und junger Weggefährten des *Census*, die einen größeren Bogen spannen. Das Panorama, das von Francesco di Giorgio bis zu Giorgio Vasari il Giovane reicht, bildet den passenden Rahmen für den zusätzlich zum Tagungsprogramm aufgenommenen Beitrag von Francesca Mattei, mit dem eine aufregende Neuentdeckung aus Ferrara erstmals publiziert wird.

Mit der Erinnerung an Tilmann Buddensieg mündet der 16. *Pegasus* in die Forschungsgeschichte. Matthias Winner und Tilmann Buddensieg sind eine Art zweiter Pioniergeneration für die Erforschung des Nachlebens der Antike gewesen. Ihre Arbeiten zu den verschiedensten Facetten des Antikenstudiums der Renaissance zählen zu den Fundamenten des *Census*. Vor allem Buddensieg hat mit seiner Entdeckung, dass Bernardo della Volpaia der Autor des sogenannten Codex Coner ist, wie auch mit seinen Studien zum Pantheon den Blick auf das zeichnerische Studium der antiken Architektur in der Renaissance gerichtet und bahnbrechende Erkenntnisse geliefert. Die Zitate im vorliegenden *Pegasus* belegen dies eindrucksvoll und machen deutlich, dass seine Forschungen auf diesem Gebiet ebenso wegweisend waren wie seine späteren Arbeiten zu Peter Behrens und der Industriekultur. Mit dem Nachruf auf Tilmann Buddensieg wird dieses Heft zum Zeugnis einer Kontinuität, die in die Zukunft und auf weitere Projekte weist.

Die Herausgeber, gemeinsam mit Marzia Faietti und Timo Strauch

ANMERKUNGEN

- 1 Arnold Nesselrath: Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert, Mainz/Ruhpolding 2014 (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike 5), S. 105–106.
- 2 La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, hg. von Francesco Paolo Fiore und Arnold Nesselrath, Mailand 2005.
- 3 Siehe auch <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/>.
- 4 Tagungsbericht und Programm unter <http://www.census.de/census/inhalte/schwerpunktthema-2009-2013-1/studenttag-2013-1>.

FRANCESCO DI GIORGIO AND THE RECONSTRUCTION OF
ANTIQUITY.
EPIGRAPHY, ARCHEOLOGY, AND NEWLY DISCOVERED DRAWINGS

MICHAEL J. WATERS

This article fundamentally reinterprets a group of Renaissance drawings of ancient monuments – preserved primarily in the Houfe Album and Codex Cholmondeley – in light of a newly discovered set conserved at the Yale Center for British Art. It argues that these various drawings derive from a lost set of originals made by the architect Francesco di Giorgio Martini and his collaborators sometime in the late-1490s. Furthermore, by reconstructing this initial corpus and examining its use of inscriptions, this article suggests that these drawings were part of an attempt to visualize the monuments of ancient Rome primarily through inscriptions, specifically those recorded in an early sylloge. As such, they represent a lost episode in the development of Renaissance antiquarianism in which the graphic reconstruction of Roman architecture intersected with the philological study of ancient epigraphy. These drawings moreover suggest that Francesco di Giorgio, during the last years of his life, was producing a drawn corpus of ancient monuments that combined epigraphic evidence, archeological information, and *all'antica* invention. While sometimes fanciful on the surface, these reconstructions were the product of an erudite synthetic process, one that attempted to distill typological norms and resurrect ancient Rome from its fragmentary remains. Although this effort was quickly overshadowed by the work of later architects, this rediscovered set of drawings sheds important light on the dynamic and multifaceted practice of reconstructing antiquity in the late-Quattrocento and reaffirms Francesco di Giorgio's central role in this phenomenon.

RECONSTRUCTING A CORPUS: THE YALE MANUSCRIPT AND
RELATED DRAWINGS

Within the Paul Mellon collection at the Yale Center for British Art there is a manuscript copy of the second version of Francesco di Giorgio's architectural treatise (figs 1a–b).¹ Purchased some time before 1974, the treatise has gone

1a–b *Francesco di Giorgio (copy after): Trattato di architettura, 1521, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Mil Mss (4to flat), fol. F Iv–F IIr*

unnoticed for decades among Mellon's collection of military manuscripts and was not included in Gustina Scaglia's 1992 catalogue of Francesco di Giorgio manuscripts.² Composed of ninety-five folios, the treatise closely replicates the Codex Magliabechianus II.I.141 conserved at the Biblioteca Nazionale in Florence. The hand of the illustrator is consistent throughout as is the hand of the scribe, who also labeled all of the drawings. The scribe and illustrator may also have been the same person.³ The text of the treatise was clearly carefully transcribed first, then the illustrations were added afterwards. Also, unlike some early copies of the second version of the treatise, all of the labels and captions in Magliabechianus II.I.141 were replicated, though some subtle changes to spelling were made throughout.⁴ The illustrations in the first half of the treatise were laid out with pencil, and then drawn in pen and ink, while those of the second half, primarily fortifications and machines, were shaded with wash. These drawings were faithfully copied and in general are well executed with the exception of the numerous sketchily rendered human figures. The last page of the treatise is inscribed »Telos 1521«, a date which is confirmed by both stylistic and watermark evidence.⁵ An early owner signed the final page of the manuscript (Y.12), but this signature was later crossed out. While it is still possible to make out the beginning of the inscription »Al M.^o et Nobile et Bello et Virtuoso / Signore U. Thadeo Pie...«, the identity of the owner remains obscure.

At the end of the treatise, there are six additional folios with sixteen drawings. Illustrated in brown ink and wash on the same paper and by the same hand as the rest of the treatise, these drawings were not a later addition, but original to the manuscript. Also like the drawings of the treatise, they were carefully laid out with ruled lines and pencil underdrawing before being executed in ink. As a set, they range greatly in their ancient subject matter and include a triumphal arch, a tomb monument, two temples, two statue groups, four bridges, two pyramids, and four Roman ships (see Appendix 1 for a catalogue). Additionally, all but five of the drawings prominently feature inscriptions. From this epigraphy, it is possible to identify the bridges as the Pons Fabricius (Y.7a), Pons Aemilius (Y.7b), Pons Neronianus (Y.8a), and Pons Cestius (Y.8b), and the two temples as the Temple of Saturn (Y.3) and Porticus of Octavia (Y.4). Another drawing represents the Pyramid of Cestius (Y.10), while the other conical monument (Y.11), inscribed PATERTERA and ΠΑΤΕΡΤΕΡΑ, likely references a passage in Suetonius describing a column to Julius Caesar which bore the inscription PARENTI PATRIAE. Equally strange are two drawings of statues set in niches that according to their inscriptions represent the funerary stele of a gladiator

(Y.5) and the statues of Constantine I and his son Constantine II (Y.6). Likewise, the tomb monument (Y.2) refers to an inscription to C. Calpurnius found in the vicinity of Fara in Sabina.

Obviously very little unites these sixteen drawings. Even the eleven with inscriptions depict a wildly diverse group of monuments, from the well-known to the exceptionally obscure. Yet in spite of this apparent disunity, other evidence suggests that all of these drawings were part of a cohesive set. In fact, all eleven inscriptions derive from the earliest known sylloges of ancient Roman inscriptions, beginning with those produced by Nicolò Signorili. This includes the curious inscription PATERTERA, which could not have been transcribed directly from the column of Julius Caesar since it was destroyed shortly after it was built. Yet why would an artist choose to illustrate these specific inscriptions of the many recorded in early sylloges? As there is little logic to the selection, it is more likely the Yale drawings are copies from a larger corpus.

Two albums now in private collections that contain drawings also found in the Yale Album support this theory. The first of these is the Houfe Album, which contains four drawings also in the Yale Album. The other is the Codex Cholmondeley, which shares five drawings with the Yale Album. Likewise, seven reconstructions of ancient monuments found in the Codex Cholmondeley are also illustrated in the Houfe Album, in addition to many drawings of architectural details (see Appendix 2 for full list of concordances). Furthermore, none of the drawings in these albums directly copy each other, but instead derive from a now lost set of originals. As such, the drawings contained in these albums, along with two others in Windsor, demonstrate that the designs in the Yale Album represent a portion of a much larger collection, which can now be reconstructed here for the first time (see Appendix 3 for images of the reconstructed corpus).

The Codex Cholmondeley has only recently become the subject of scholarly attention. Sold at Christie's in 1996, the album was once owned by the Marquis of Cholmondeley and before him by the Royal Library of France.⁶ Arnold Nesselrath has proposed that it was likely a gift to Catherine de' Medici, either upon her marriage to the future Henry II of France in 1533 or upon the birth of their first child in 1543. Either of these dates would also support his attribution of the Codex to the so-called Anonymus Mantovanus A, who was active in Italy in the 1530s and 1540s.⁷ The deluxe album, titled »aedificorvm antiqvae vrbis monvmenta qvaedam e rvinis exerpta«, is composed of 108 folios of drawings depicting a variety of ancient subject matter. As Nesselrath has outlined, the

drawings in the album derive primarily from two sources. The first of these is a series produced by Raphael and his circle in the early sixteenth century. Known today primarily through copies, such as those in the Kassel Codex, the majority of these drawings depict architectural ornament, triumphal arches, and other highly detailed ancient buildings rendered in plan, section, and elevation. The other source for the Codex Cholmondeley, specifically its drawings of capitals, bases, vases, and other ancient monuments, is a lost set of drawings that was also copied into the Houfe Album.

The Houfe Album is a collection of drawings likely executed near the beginning of the sixteenth century that was later assembled into an album.⁸ Drawn on paper soaked in linseed oil, Arnold Nesselrath has convincingly argued that these drawings were traced directly from a set of originals.⁹ This helps explain their generally mechanical quality and the numerous small details randomly omitted. Nesselrath has also suggested that this specific technique was often used to create copies to be engraved onto woodblocks, an issue I will return to in the conclusion. As it exists today, the album consists of fifty-one folios with drawings by a single artist. Thirty ancient Roman monuments are depicted, all but five of which also bear inscriptions. The other folios are filled with drawings of bases, capitals, cornices, vases, and armor, some of which are also found in the Codex Cholmondeley.

Despite their many similarities, it is unlikely that the artist of Codex Cholmondeley copied drawings from the Houfe Album. Not only does the Codex Cholmondeley contain drawings not found in the Houfe Album, but some of the Cholmondeley drawings also reproduce details not included in this earlier album. For example, the reconstruction of the Mausoleum of Cecilia Metella in the Codex Cholmondeley is topped by a spherical finial – a feature common to many of the reconstructions in the set – while the Houfe drawing omits this detail altogether (H.55).¹⁰ Similarly, it is also doubtful that the artist of the Yale Album copied the drawings in the Houfe Album. The reconstructions of the Calpurnius Tomb (Y.2) and the Temple of Saturn (Y.5) in the Yale Album, for instance, both contain details not found in the Houfe drawings (H.2; H.39). While these inclusions could conceivably be later inventions, in the case of the Temple of Saturn drawing, they are also found in two earlier copies, suggesting they were in the original drawing.¹¹

In addition to these two albums, there is also a single folio with two drawings in the Royal Library at Windsor Castle that should be included in the reconstructed corpus. Both of these drawings depict the Mausoleum of Au-

gustus according to their inscriptions.¹² The building illustrated on the recto (W.1) is also found in the Codex Cholmondeley.¹³ The drawing on the verso (W.2), in contrast, is in none of the other albums, though it was later copied by Oreste Biringuccio and Raffaello da Montelupo and likely served as the model for Antonio Labacco's reconstruction of the Mausoleum of Hadrian.¹⁴ Both Windsor drawings are executed in brown ink with wash and closely resemble the drawings in the Yale Album. In fact, there are a number of stylistic similarities between the Yale and Windsor drawings, from the sketchy handling of figures, to the haphazard copying of inscriptions, to the mode of architectural rendering. The Yale drawings are much larger and executed with greater care, so it is unlikely the Windsor folio was once part of this album. Nonetheless, it is possible that the same artist produced both examples.

Taken as a group, these various drawings yield a set of almost fifty reconstructions of ancient monuments, the majority of which are labeled with inscriptions. It is these inscriptions that are the key to understanding this collection. They not only reveal the logic behind this curious set, but also demonstrate that it was part of a systematic attempt to reconstruct the monuments of ancient Rome and beyond.

INSCRIPTIONS, SYLLOGES, AND THE RECONSTRUCTION OF ANTIQUITY

The original corpus of drawings includes nearly fifty individual inscriptions, almost all of which, extraordinarily, are also found in early fifteenth-century sylloges. Produced by humanists and antiquarians, these epigraphic collections were at the core of the study of antiquity in the early Renaissance.¹⁵ The earliest of these sylloges was assembled by Nicolò Signorili in 1409 and consists largely of inscriptions transcribed from monuments in Rome (fig. 2).¹⁶ Signorili titled the final redaction of his collection »Descriptio Urbis Romae eiusque excellentiae« and dedicated it in the 1420s to Pope Martin V under whom he served as secretary of the Roman Senate.¹⁷ Over the course of the century this collection of inscriptions was copied, corrected, and expanded by a number of antiquarians, yet all the while, they remained at the core of the tradition of sylloges. It was only at the end of the fifteenth century that individuals such as Fra Giovanni Giocondo began to systematically study ancient epigraphy and create a more accurate, philologically correct corpus of inscriptions.

2 First redaction of Nicolò Signorili sylloge, Vatican City, BAV, Barb. Lat. 1952, fol. 172r

As few of these sylloges are identical in their content and spelling, it is often possible to trace their origins. Yet in the case of the drawings discussed here, the process is problematic because the original corpus is lost. Despite the fact the Houfe and Cholmondeley copies appear largely epigraphically faithful, the inscriptions found in these albums cannot be directly linked to a known fifteenth-century sylloge.¹⁸ Nevertheless, these inscriptions still reveal

information about their origins. For example, many of the drawings maintain antiquated or incorrect spellings found in early sylloges but corrected in many later transcriptions. In a drawing in the Yale Album, for instance, the name of a gladiator is transcribed twice as M. ANTONIVS EXOCVVS (Y.5). Yet, later representations of this monument confirm that the name was actually spelled EXOCHVVS, which was mistranscribed by Signorili as EXOCVVS.¹⁹ This error was later reiterated in the sylloges of Cyriac of Ancona and Michele Ferrarini, but for the most part, fifteenth-century syllogists correct this mistake.²⁰ For example, Giovanni Marcanova already adds the missing H to his earliest sylloge (ca. 1460) and subsequent redactions.²¹ Likewise the corrected spelling is also found in the sylloges of Fra Giocondo and Andrea Alciato, and also in Jacopo Mazzocchi's »Epigrammata antiquae urbis«, published in 1521.²² Mazzocchi (possibly assisted by Angelo Colocci, Mariangelo Accursio, or Andrea Fulvio) fixed many similar errors that are still found in the Houfe, Cholmondeley, and Yale drawings, proving that these inscriptions do not derive from this publication as Gustina Scaglia posited.²³ For the same reason it is also unlikely that they originate from the work of Fra Giocondo. Rather, all of the evidence suggests that these inscriptions derive from an early fifteenth-century sylloge, or a later copy of one.

This is supported by the fact that over four-fifths of the inscriptions illustrated in the reconstructed corpus of drawings are also found in the core of Signorili's »Descriptio Urbis Romae«. While this could be simply coincidence as many of the drawings depict well-known Roman monuments such as the Arch of Septimius Severus (H.28), Temple of Saturn (H.39), and Column of Trajan (H.42), the presence of a number of more obscure inscriptions confirms this connection. These include some mentioned previously, such as the Calpurnius tomb (Y.2) and PATERTERA inscription (Y.8), as well as others such as the Pons Mammeus (H.34c), two Roman elogia (H.1), an inscription from an unknown mithraeum (C.112), and the destroyed Arch of Lentulus and Crispinus (H.19). In all of these cases, it is either impossible or extremely unlikely that an artist could have recorded these inscriptions in situ. Rather, they must have come from a collection of inscriptions that derived in part from Signorili's original sylloge.

This idea is further supported by drawings in which the setting for the inscription has been completely changed or invented. The most striking of these is the just mentioned epitaph to M. Antonius Exochus, which adorned a stele with a gladiator and various objects (fig. 3). While many Renaissance artists copied this relief, the Yale drawing (Y.5) suggests no knowledge of the actual

monument and instead depicts two figures set in a niche. The artist similarly transformed other inscriptions into invented monuments, such as an eulogium to Q. Fabius Maximus into a triumphal arch (H.1) and an obscure Mithraic inscription located in a garden near S. Susanna into an enormous mausoleum-like structure (C.112).²⁴ In all of these cases, inscriptions originally transcribed by Signorili were the generative force behind the drawings.

The artist also grafted two similarly obscure inscriptions onto the well-known Arch of Janus Quadrifrons (H.10). The first of these originally adorned the Augustan Arch of Lentulus and Crispinus that stood near the church of S. Maria in Cosmedin until it was destroyed in the 1440s.²⁵ The other, which according to many sylloges adorned the portico of S. Giorgio in Velabro, falsely commemorates a census conducted by the Emperor Claudius. Both inscriptions were thus said to be located in the immediate vicinity of the Arch of Janus, a fact that must have compelled the artist to place them atop the monument, which was obscured by the Frangipani tower in the Renaissance. Strikingly, no other artist used these inscriptions in their depiction of the arch, though both Antonio and Giovanni Battista da Sangallo later included an invented inscription in their reconstructions of this monument.²⁶

Yet, despite the numerous correspondences to Signorili's »Descriptio Urbis Romae«, it is unlikely that the artist of this corpus of drawings directly transcribed inscriptions from an original redaction of this sylloge. Instead, he must have copied a slightly later sylloge, one that expanded Signorili's original collection. This is because the set of drawings also includes nine inscriptions not found in the »Descriptio Urbis Romae«. While two of these derive from the medieval Einsiedeln Itinerary, two others come from a later sylloge assembled by Cyriac of Ancona. A merchant, antiquarian, diplomat, and prodigious traveler, Cyriac was a voracious collector of antiquities and inscriptions from throughout the Mediterranean world. Yet it was only in 1421, at the age of thirty, that he began to document ancient monuments, first with the Arch of Trajan in his native Ancona. Soon afterwards he traveled to Rome, where beginning in 1424 he studied the ruins of the ancient city and copied Signorili's collection of inscriptions.²⁷ While Cyriac greatly expanded this original epigraphic corpus over the next thirty years, the inscriptions assembled by Signorili remained at the core of many of his sylloges.

The two drawings with inscriptions first transcribed by Cyriac of Ancona depict a pair of ancient arches – the Arch of Augustus in Fano (H.18) and the Arch of Melia Anniana in Zadar (H.27). Cyriac first visited Fano in 1423 and

3 *Funerary Stele to Gladiator Marcus Antonius Exocbus, from Raffaele Fabretti: De columna Traiani, Rome 1683, p. 256*

it was likely at this time that he lectured publicly about the city's arch and recorded its inscriptions. This documentation effort took on special importance when in 1463 the troops of Federico da Montefeltro destroyed the top portion of the arch while attacking the city. While the lower two inscriptions remained undamaged, the upper one commemorating the emperor Constantine was almost completely lost and is known today through Cyriac's transcription. The presence of this destroyed inscription in the Houfe drawing of the arch therefore suggests it derives from a sylloge linked to Cyriac of Ancona.²⁸

In the Houfe Album, there is also a drawing of an ancient arch in Zadar (H.27), which is the only known Renaissance representation of the present day Porta Marina. Built by Melia Anniana in honor of her husband, the arch was restored in 1434 by Pietro de Crissava, the abbot of San Grisogono.²⁹ A year later, Cyriac of Ancona mentioned the arch in a letter to Leonardo Bruni and noted that it featured both an inscription and a statue of a triton.³⁰ It was likely at this time that the syllogist recorded both of these elements in his notebook. While his drawing of the triton is now lost, the transcription survives in several manuscript copies as well as in a handful of sylloges.³¹ Yet, whereas many of these later sylloges replicate the long Latin inscription commemorating Melia Anniana and her husband, almost none include the much shorter Latin and Greek labels that accompanied the triton figure.³² Interestingly, the Houfe drawing includes all of these inscriptions further connecting it directly to a sylloge produced by Cyriac of Ancona. Since the arch was rebuilt within the new city fortifications in 1573, it is unclear if this reconstruction contains other details found in the actual ancient structure, though it seems unlikely. What can be said for sure is that the inscriptions, like those from the Arch of Augustus in Fano, derive either directly or indirectly from a transcription and possibly a drawing made by Cyriac of Ancona in the first half of the fifteenth century.

The question of the epigraphic source of the drawings is further complicated by three additional inscriptions included in the Houfe Album that are not found in the sylloges of Signorili and Cyriac of Ancona. Two of these come from the town of Città di Castello. Once found in the Duomo, today they are embedded in the walls of the Palazzo Comunale. The first of these inscriptions commemorates C. Aninius Gallus, a soldier from Arezzo who served in the Praetorian Guard, while the other refers to the Empress Faustina Minor. In the Houfe Album, these inscriptions were placed within two statue bases on the same folio (H.46). Above these bases, the artist of the album depicted a bald general with a staff and a nude female figure with a candelabrum derived from the ancient Belvedere Venus.³³ The other inscription, which has been conserved since at least the eighteenth century in the Palazzo Ducale in Urbino, commemorates an ancient bridge built by Diocletian that crosses the river Metaurus between Calmazzo and Fossombrone (H.34b).³⁴ Besides their geographic proximity, very little unites these three inscriptions. In fact, the only Renaissance syllogist to record them all is Fra Giocondo.

This connection to Fra Giocondo once again raises the possibility that the inscriptions used in the drawings derive from a sylloge he produced in the late

fifteenth century. Yet, as mentioned previously, Fra Giocondo was one of the first antiquarians to employ a modern epigraphic method, in which he examined ancient inscriptions and compared earlier transcriptions to create a more philologically accurate corpus.³⁵ As such, many of his transcriptions correct errors commonly found in early sylloges, as well as in the drawings in question. Additionally, although Fra Giocondo is the only fifteenth-century syllogist to record the Faustina Minor inscription from Città di Castello, his transcription, unlike that in the Houfe drawing, omits the final letter of the inscription.³⁶

Thus, as a whole, the nearly fifty inscriptions employed in these drawings do not clearly reveal their origins. Nonetheless, based on the evidence outlined above, they likely derive from a sylloge assembled in the mid-fifteenth century possibly after a copy made by Cyriac of Ancona that maintained the original Signorili corpus of inscriptions. At the same time, the artist of this set of drawings had access to at least three inscriptions located in the vicinity of the Duchy of Urbino. What is clear is that these inscriptions taken from a sylloge were the generative force behind the set of drawings. As such, these reconstructions of ancient Roman monuments are unique among Renaissance drawings of antiquity.

This is not to say syllogists were not interested in the visual representation of antiquity.³⁷ Cyriac of Ancona, beyond transcribing inscriptions, drew many ancient monuments, statues, coins, and gems throughout his travels. While most of these drawings are lost today or known only through copies, an autographed album in the Biblioteca Ambrosiana reveals that he was a capable draftsman.³⁸ Other antiquarians also included drawings in their sylloges. Some, such as Michele Ferrarini, even placed inscriptions abstractly within small drawings of ancient monuments, such as the Pyramid of Cestius (fig. 4).³⁹ Felice Feliciano

4 Michele Ferrarini: *Pyramid of Cestius*, ca. 1480, Paris, BnF, MS Lat. 6128, fol. 132

likewise executed similar simplistic drawings of tombs and steles with inscriptions for the second version of Giovanni Marcanova's sylloge. This impressive compilation, which was initially dedicated to Malatesta Novello, also included lavish full-page illustrations by Marco Zoppo that fancifully reconstruct a variety of Roman monuments, including the Baths of Diocletian, Colosseum, and Mausoleum of Hadrian.⁴⁰ A late fifteenth-century sylloge conserved in Florence similarly features images of ancient Roman monuments interspersed throughout.⁴¹ While all of these examples include drawings of antiquities, they are either pictorial or descriptive, none attempt to use inscriptions in the process of reconstructing ancient structures. Indeed, most of the inscriptions in the Marcanova drawings simply function as labels. Likewise, even as antiquarians became increasingly interested in replicating the formal attributes of Roman inscriptions, from their lineation to letter forms, they rarely attempted to accurately represent major monuments with correctly placed epigraphy. Even in Mazzocchi's »Epigrammata antiquae urbis«, inscriptions and monuments are in most cases printed separately.⁴² Sylloges, even well into the era of printing, remained primarily textual rather than visual.

Fifteenth-century artists similarly made only limited attempts to join image and epigraphy while recording ancient monuments. As is well known, both Andrea Mantegna and Jacopo Bellini, in addition to imaginatively reinventing ancient fragments, were active antiquarians who copied inscriptions.⁴³ Felice Feliciano even dedicated his sylloge to Mantegna with whom he had searched for antiquities around Lake Garda.⁴⁴ Yet, little physical evidence of this activity survives besides a few drawings by Bellini of partially invented monuments with inscriptions possibly copied from a sylloge.⁴⁵ Later albums, such as the Zichy Codex now in Budapest, for example, include a handful of inscriptions interspersed among late fifteenth-century drawings of architectural fragments and ornament.⁴⁶ The Codex Chlumczansky, likely created for Federico Gonzaga after a lost album produced around 1500, also features numerous ancient cornices and decorated bases juxtaposed with hundreds of inscriptions taken from monuments in Rome and elsewhere.⁴⁷ While some of the architectural fragments are labeled with their topographic location, the inscriptions lack almost any textual explanation. Moreover, there is no clear relationship between the inscriptions and architectural details. An ancient inscription from Como, for example, accompanies the distinctive entablature of the Temple of Antoninus and Faustina in Rome.⁴⁸ Similarly, a decorated entablature from the Basilica of Neptune displays an inscription from Trieste (fig. 5).⁴⁹ In these cases,

5 *Prague, Národní Muzeum,*
XVII A 6, Codex
Chlumczansky, fol. 26r

epigraphy and architecture have no connection despite their equal prominence. Their primary purpose seems neither antiquarian nor archeological.

Renaissance architects, such as Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo the Younger, and Giovanni Antonio Dosio, also copied inscriptions into their sketch-books, some even directly from ancient monuments. Yet few before Pirro Ligorio widely employed this epigraphic evidence in their reconstructions. Giuliano da Sangallo is the most notable exception. Many ancient buildings recorded in his *Codex Barberini*, for instance, prominently feature epigraphy. Some of these inscriptions, even very long ones, were transcribed by the architect directly from monuments such as the Arch of Septimius Severus, Porticus of Octavia,

6 Salzburg, Universitäts-
bibliothek, Ital. M III 40,
Codex Salzburg, fol. 15v

and Arch of Trajan in Ancona. In other cases, including the Column of Trajan and Arch of Constantine, as well as possibly the Porta Maggiore, Giuliano employed inscriptions copied from a sylloge.⁵⁰ An unknown Lombard artist similarly utilized a sylloge for some of the drawings in the late fifteenth-century Salzburg Codex.⁵¹ The rendering of the Column of Trajan (fig. 6), for example, contains two inscriptions first found in the Einsiedeln Itinerary that were later copied into sylloges as well as the Houfe Album (H.42) but not found on the actual monument.⁵² The Vatican Obelisk is similarly depicted alongside two variations of the same inscription recorded by Signorili, while the reconstructed Arch of Janus Quadrifrons features an inscription from the nearby Arch of the Argentarii.⁵³ The nearly dozen additional monuments illustrated in the codex, by contrast, are devoid of epigraphic evidence.

Thus, a handful of fifteenth-century reconstructions did exploit the potential of inscriptions, just as some sylloges included reconstructed ancient monuments. Yet, unlike the Yale, Houfe, and Cholmondeley albums, none of these collections employed epigraphy systematically in the process of reconstruction. It is this aspect that makes this corpus of drawings unique. They are a methodical collection of ancient buildings reconstructed based on inscriptions found in an early sylloge. As such, epigraphy provided both the organizing framework and generative force behind the set. These drawings in this way represent much more than just reconstructions with inscriptions; they are part of a graphic sylloge in which epigraphy and archeology were both used to visualize the monuments of ancient Rome. The significance of this collection therefore lies in both the systematic quality and hybrid nature of its reconstructions. Yet the question remains, what was the source of this cohesive set? Based on a variety of evidence, it is possible to trace its origins to one of the most important architects of the fifteenth century: Francesco di Giorgio.

THE ATTRIBUTION TO FRANCESCO DI GIORGIO

The task of attributing a corpus of Renaissance architectural drawings known only through copies with limited comparative evidence must rely largely upon a network of tenuous connections. Yet in this case, when this nebulous body of evidence is assembled together, a fairly clear picture emerges. Despite a number of lacunae, it strongly suggests that these drawings derive from originals produced by the painter, sculptor, architect, and engineer Francesco di Giorgio. Active primarily in Siena and Urbino during the second half of the fifteenth century, Francesco produced numerous buildings and works of art as well as an architectural treatise, which he continued to revise over the course of his career. In addition to this, he also began a translation of Vitruvius and closely studied ancient monuments in Rome and elsewhere as testified to by comments found in his treatise and by a series of drawings now in Florence and Turin.

The earliest of these drawings are preserved in nineteen folios at the Uffizi.⁵⁴ Known today as the »Taccuino del Viaggio«, this remnant of a much larger collection contains sketches made in situ by the architect during his travels throughout Umbria, Lazio, and Campania. Most of these roughly executed drawings depict ancient buildings in plan and perspective with basic measurements. Francesco di Giorgio also recorded a handful of architectural details as well as two Roman

7 *Francesco di Giorgio:
Imperial Palace on
the Palatine Hill, Flo-
rence, Uffizi, GDSU
320 Ar*

inscriptions.⁵⁵ While the dating of these drawings is debated, several served as the basis for reconstructions found in the addendum to the first version of his treatise in Turin.⁵⁶ Likely executed in the 1480s, the drawings found at the end of Saluzziano 148 were conceived of as the final chapter to his architectural treatise and are prefaced by a short introduction in which the architect laments the destruction of ancient Roman buildings and describes how he recorded them despite their ruined state.⁵⁷ The addendum as whole contains almost two hundred individual drawings of ancient monuments and architectural details arranged roughly typologically progressing from amphitheaters, theaters, and baths to temples, palaces, and other ancient structures. Most of the reconstructions, which are carefully constructed and minutely detailed, take the form of plans

8 *Francesco di Giorgio:*
Imperial Palace on
the Palatine Hill, Turin,
Biblioteca Reale, Saluz-
ziano 148, fol. 82v

labeled with topographic information and measurements as well as elevations, sections, and perspective views. As mentioned, many of these finished drawings were elaborations on his earlier rough onsite sketches. For example, while in Rome, Francesco quickly drew the plan of the nearly incomprehensible imperial palace atop the Palatine Hill (fig. 7).⁵⁸ Later he used this sketch as the basis for his larger, more elaborate drawing in Saluzziano 148 (fig. 8), which contains parts that he »added according to fantasy because many of the ruins cannot be comprehended«⁵⁹. Francesco di Giorgio thus employed an iterative method of reconstruction in which fragmentary onsite studies were later elaborated in the workshop to create final renderings that were included in at least one copy of his architectural treatise. This was a methodical process of selection and revision

in which the architect even crossed out with an \times the sketches included in the addendum.⁶⁰ At the same time, as he explicitly states, this method of reconstruction fully embraced both >invenzione< and >fantasia< . Creativity and imagination were essential to his restoration and renewal of the monuments of antiquity, just as they were for his contemporary Giuliano da Sangallo.⁶¹

Despite the wide circulation of his architectural treatise through numerous still extant copies, his drawings of antiquity had a relatively limited afterlife. Nevertheless, the Sienese artists Lorenzo Donati and Giovanbattista Alberto both copied some of these reconstructions into their sketchbooks.⁶² The sixteen decorated bases found at the end of the Saluzziano addendum, which possibly derive from an earlier source, were similarly replicated by a number of later artists, including those of the Houfe Album and the Codex Cholmondeley.⁶³ In fact, a handful of other drawings from Saluzziano 148 also appear in these two albums.⁶⁴ Specifically, the reconstructions of the Arch of Titus (H.5), Arch of Constantine (H.31), and Porta Portuensis (H.20) found in the Houfe Album are strikingly similar to those in the Turin addendum.⁶⁵ While these ancient arches in Saluzziano 148 largely omit sculpture and ornament (besides coffering, keystone consoles, and a handful of architectural details), their method of representation, overall form, and limited ornamental details are extremely close to the Houfe drawings. The drawing of the Tomb of the Plautii in Tivoli from the Codex Cholmondeley (C.113) is also somewhat similar to the reconstruction found in the Turin addendum, though it lacks some details and the prominent central inscription.⁶⁶

Several sketches of architectural details found in the Taccuino del Viaggio were also copied into the Houfe Album. These include drawings of an ancient capital from the church of S. Angelo in Perugia, an entablature from the Abbey of Montecassino, and various cornices from S. Giovanni Maggiore in Naples.⁶⁷ Just as with the addendum to Saluzziano 148, the images found in the Houfe Album were additionally crossed off in the Taccuino del Viaggio, in this case with a simple diagonal line. This suggests that the Houfe tracings derive from a now lost finished set of architectural details that Francesco di Giorgio produced based on his earlier rough sketches. Thus, a number of drawings in the Houfe Album can be linked to those executed by Francesco di Giorgio. Yet despite this evidence, it is still plausible that these drawings are only indirectly related to the late fifteenth-century architect. Indeed this was the conclusion of Gustina Scaglia, who despite acknowledging some of the previously stated connections believed the artist of the Houfe Album simply used the drawings of Francesco

di Giorgio as starting point for his own collection of reconstructions.⁶⁸ This is highly unlikely. Rather, a large body of additional evidence suggests that the drawings in the Houfe Album were copied directly from a set of originals by Francesco di Giorgio, as first posited by Arnold Nesselrath.⁶⁹ Moreover, this evidence further confirms that the drawings in the Yale Album and Codex Cholmondeley also derive from this same corpus.

The first piece of evidence to support this conclusion is the Yale Album itself, which consists of a copy of the second version of Francesco di Giorgio's treatise as well as the additional six folios of drawings. Like the addendum to Saluzziano 148, these drawings were original to the manuscript. They were also executed in the same ink, on the same paper, and by the same hand as the rest of the treatise. Thus, it is extremely likely that the drawings replicated in the Yale Album were originally found together with a copy of the second version of Francesco di Giorgio's treatise when the manuscript was copied in 1521. The four ancient Roman warships at the end of the Yale Album (Y.11, Y.12) can also be linked to Francesco di Giorgio. Specifically, these drawings are similar to four panels carved by Ambrogio Barocci as part of the »Art of War Frieze« on the exterior of the Palazzo Ducale in Urbino (fig. 9). Despite the fact they may have been executed in the 1490s, several years after Francesco left the city, Barocci based them on drawings found in a copy of the architect's »Opusculum de architectura« now in the Vatican Library.⁷⁰ Furthermore, while these same ships appear in other books of drawings, such as the Codex Barberini and Codex Escorialensis, some critical details found in the Yale drawings are only replicated in the Vatican codex and the »Art of War Frieze«. Thus, they likely all derive from a common source originally held in the workshop of Francesco di Giorgio.

The drawing of the Vatican Obelisk (C.114) in the Codex Cholmondeley further links these reconstructions to Francesco di Giorgio's graphic work.

9 *Ambrogio Barocci: Quinquereme, Urbino, Palazzo Ducale, Art of War Frieze, cat. 19*

10 *Francesco di Giorgio:
Trattato di architettura, Flo-
rence, Biblioteca Medicea
Laurenziana, Ashburnham
361, fol. 28r, detail*

Specifically, it closely matches an obelisk drawn in the earliest version of his treatise known as Ashburnham 361 (fig. 10).⁷¹ While there are some differences between these drawings, both depict an obelisk set on four S-shaped supports and a square plinth. Curiously, when the treatise was revised in Saluzziano 148 this monument was simplified by removing the elaborate plinth and four ornate feet.⁷² Nevertheless, many later copies replicate the earlier illustration, including an album in the Uffizi assembled by Pietro Cataneo, which also contains a number of architectural details found in the Houfe Album.⁷³ Two entablatures from the church of S. Giovanni Maggiore in Naples found in both the Houfe Album and the Taccuino del Viaggio were also copied into the second version of Francesco di Giorgio's treatise.⁷⁴

Less directly, it is also notable that the plans of the Temple of Minerva (H.36), Porticus of Octavia (Y.4), and Temple of Saturn (H.39, Y.3) resemble some of the churches illustrated by Francesco di Giorgio in the first version of his treatise.⁷⁵

11 *Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham App. 1828, fol. 103*

They also recall to some degree a series of drawings of temples in the Uffizi that are often linked to the architect.⁷⁶ The reconstructions of the Temple of Saturn and Porticus of Octavia also bear a striking resemblance to Francesco di Giorgio's church of S. Bernardino, which also features three clerestory windows on each side of the nave and a prominent dome. The temples found in the Yale and Houfe albums are further linked to the architect by an album of drawings in the Biblioteca Medicea Laurenziana in Florence. Known as the Ashburnham Album, this collection, which was likely assembled by Muzio Oddi in the seventeenth century, features over three hundred individual architectural drawings, including three autographed designs for monasteries by Francesco di Giorgio.⁷⁷ It also contains a series of sketches attributed to Giovanbatista Alberto after drawings by the architect, as well as copies of the three temples in question.⁷⁸ While Scaglia believed that the fragmentary Ashburnham drawings served as the model for those in the Houfe Album, this is unlikely since the former are rough, quickly executed sketches that omit many details found in the latter. Rather, it is much more plausible that Giovanbatista Alberto copied the same

12 *Francesco di Giorgio: Nativity (cropped), ca. 1495, Siena, S. Domenico*

drawings that the Houfe artist traced. The Ashburnham Album also contains a handful of additional fragmentary drawings of unknown temples. One of these closely matches an unidentified monument in the Codex Cholmondeley, while two others depict a temple in plan and oblique perspective just like those found in the Houfe and Yale albums (fig. 11).⁷⁹ Despite the fact these drawings cannot be identified, they likely replicate another reconstruction that was part of the original corpus of drawings, possibly the Temple of Antoninus and Faustina which also has a hexastyle portico with Corinthian columns.

The drawings in the Houfe and Yale album can also be linked stylistically to the figural work of Francesco di Giorgio. The figures in the gladiator stele (Y.5), for instance, resemble in their dress Francesco di Giorgio's painting of Scipio Africanus now in the Bargello.⁸⁰ The right-hand figure in the Yale illustration of Constantine and his son (Y.6), as well as the Houfe drawing of C. Aninius

Gallus (H.46a), similarly recall this painting, as well as a light drawing of a Roman soldier in Saluzziano 148 and a sketch in the *Taccuino del Viaggio*.⁸¹ Arnold Nesselrath has also suggested that the angels that flank a central panel in one of the triumphal arches in the Houfe Album (H.24) imitate those found in Francesco di Giorgio's »Coronation of the Virgin« altarpiece from Monte Oliveto Maggiore now in Siena.⁸² He has also noted that the statue of Empress Faustina Minor in the Houfe Album (H.46b) echoes the left-hand angel in the artist's painting of the »Nativity« in the Sienese church of S. Domenico (fig. 12).⁸³

13 Detail of fig. 12

While it is possible to draw other links to the pictorial work of Francesco di Giorgio, this evidence is largely circumstantial, none of it directly links the corpus of drawings to the artist. The exception is a small detail found in the background in the S. Domenico »Nativity« that has previously gone unnoticed.⁸⁴ Behind the billowing hair of the left-hand angel stands an octagonal building with prominent corner buttresses and a central dome. Receding further into the background is another temple with a square podium punctured by a pedimented doorway above which rises a tall drum encircled by columns (fig. 13). This building closely matches one of the Mausoleum of Augustus reconstructions conserved in the Royal Library at Windsor (W.2). Although the painting omits the figural elements and paired columns found in the drawing, the two are without a doubt related. Another structure in the background of the painting also resembles the Houfe reconstruction of the Temple of Minerva (H.36). It is impossible to say whether Francesco di Giorgio or an assistant executed these details, but either way they must have been based on drawings in the artist's workshop.⁸⁵

While scholars have debated the dating of this painting, documentary evidence indicates it was executed beginning in 1495.⁸⁶ Thus at least some of the drawings found in the original corpus of reconstructions were completed by this time. This is supported by the Houfe Album tracings, which were executed around the beginning of the sixteenth century based on watermark evidence.⁸⁷

14
*Francesco di Giorgio:
Porticus of Octavia,
Turin, Biblioteca Reale,
Saluzziano 148,
fol. 86v*

The corpus as a whole must certainly predate the Yale Album, which was finished in 1521. It also precedes a bas-relief of the Arch of Augustus in Fano on the facade of the adjacent church of S. Michele that is based on a drawing also found in the Houfe Album (H.18). Commemorating the destruction of the arch in 1463, this relief was planned in 1504 and likely carved by Bernardino di Pietro da Carona between 1511 and 1513.⁸⁸ It is also likely that Giovanbatista Alberto copied at least a few of the drawings in the corpus during the late-1490s. On the other hand, some of the material found in the Houfe Album, specifically the architectural details from Naples, must post-date Francesco's first visit to the city in either 1484 or 1491.⁸⁹ Thus, the limited external evidence suggests

that the drawings found in the Houfe Album and its related copies likely derive from a set assembled near the end of the 1490s. While it is certainly possible that this corpus was constructed over an extended period of time, the stylistic unity of the tracings in the Houfe Album indicates that the original drawings were conceived of as a cohesive set, not a collection of disparate material.

Taken together, this body of evidence suggests that Francesco di Giorgio shortly before his death in 1501 assembled a corpus of reconstructed ancient buildings and architectural details. As previously examined, some of this material derived from his earlier drawings. Yet curiously, very few of the monuments found in the addendum to Saluzziano 148 were included in this later set. More problematically, a handful of the Houfe, Cholmondeley, and Yale drawings are dramatically different than those in the *Taccuino del Viaggio* and the Turin addendum. The reconstruction of the Porticus of Octavia in the Yale Album (Y.4), for example, bears almost no resemblance to the plan and elevation in Saluzziano 148 (fig. 14) beyond the large portico with four Corinthian columns in antis.⁹⁰ The Houfe drawing of the Temple of Minerva (H.36) likewise radically departs from Francesco di Giorgio's earlier reconstruction of the monument.⁹¹ Only the hexastyle portico with Corinthian columns is similar, and even then, their inscriptions are significantly different. Still more problematic is the drawing of the Pons Aemilius (also known as the Ponte S. Maria and later the Ponte Rotto) in the Yale Album (Y.7b). As Francesco di Giorgio quickly sketched in his *Taccuino del Viaggio* (fig. 15), this ancient bridge originally had six arches

divided by piers with flood openings flanked by pilasters.⁹² In contrast, the Yale drawing depicts a three-arched bridge with large round, bastion-like piers.

Some of these representations are also dramatically less archeologically accurate than the earlier drawings of Francesco di Giorgio. While the architect freely invented ancient structures and famously corrected perceived errors in the Pantheon, many drawings in the later corpus of reconstructions look almost nothing like the monuments they claim to represent.⁹³ While this might be justified in the case of poorly preserved or partially buried buildings – such as the Porticus of Octavia, Temple of Minerva, Temple of Saturn, and Mausoleum of Augustus – it is more difficult to explain with fully extant monuments. These include the Pons Fabricius (H.34a, Y.7a), Pons Aemilius (Y.7b), and Pons Cestius (Y.8b), as well as the Porta Maggiore (H.8), funerary stele to Marcus Antonius Exochus (Y.5) and statues of Constantine I and Constantine II (Y.6). How could it be that the same artist who produced the extremely veristic representations of the Arch of Septimius Severus (H.28), Arch of Constantine (H.31), Arch of the Argentarii (H.3), and other ancient structures could deviate so much from available physical evidence? How can some reconstructions be proto-archeological, while others are incredibly fantastical?

A simple explanation for this dissonance is that the corpus of drawings is an assemblage of disparate material. With so little surviving comparative evidence, one cannot definitively rule out this possibility. Indeed, it is even conceivable that the corpus contains copies of earlier drawings. The decorated bases found in both the Turin addendum and the Houfe Album, for example, are strikingly similar to two drawings executed by an artist in the circle of Benozzo Gozzoli in the 1460s.⁹⁴ Likewise, the liburnian warship in the Yale Album (Y.12a) closely resembles an illustration found in early fifteenth-century copies of the late-antique »De rebus bellicis« (fig. 16).⁹⁵ In fact, the earliest surviving copy of this treatise was produced in 1436 for Bishop Pietro Donato, who was a close associate of Cyriac of Ancona. The antiquarian even dedicated one of his earliest sylloges – the partially autographed Hamilton Codex now in Berlin – to the bishop.⁹⁶ As discussed, inscriptions originally transcribed by Cyriac of Ancona were also used in the Houfe drawings of the arches of Fano (H.18) and Zadar (H.27). It is therefore not inconceivable that these and other drawings could derive from originals made by Cyriac of Ancona.

Yet at the same time, there are a number of problems with this interpretation. As the Houfe tracings suggest, the original corpus of reconstructions was unified stylistically. Even in the later Yale and Cholmondeley copies, invented

16 *Liburna*, from *De rebus bellicis*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 378, fol. 75v, detail

monuments and well-known buildings employ the same methods of representation and architectural details. Most of the reconstructions in the corpus also utilize inscriptions taken from a sylloge. As already explored, not only is this use of epigraphy exceptional, it also clearly provides the organizing framework for the corpus as a whole. Several of the reconstructions only make sense if this is a cohesive set based primarily on material found in a sylloge. This unity thus suggests that a singular individual or workshop produced this corpus. It is therefore most likely that Francesco di Giorgio conceived of this cohesive set, even if parts of it cannot be directly linked to him. Yet the question still remains, why do some of the drawings in the corpus depart from his earlier work? More importantly, how could an architect well acquainted with Rome have produced freely invented versions of monuments that were well preserved and easily accessible in the Renaissance? These questions can only be answered by attempting to understand Francesco di Giorgio's process of reconstruction and the purpose of this corpus of drawings.

INTERPRETING THE CORPUS: VISUALIZING ANTIQUITY IN THE LATE FIFTEENTH CENTURY

As examined earlier, Francesco di Giorgio's method of reconstruction was based on an iterative process in which onsite sketches were later refined and elaborated to produce final drawings. In these initial sketches with limited ability to excavate, the architect often documented only a few architectural details, some measurements, and the overall form of a given monument. This incomplete source material then served as the basis for later reconstructions. In the case of the addendum to Saluzziano 148, these drawings were carefully executed in his workshop months if not years after he conducted his onsite surveys. This temporal and geographic distance from the monuments of ancient Rome was critical to his process of invention. With limited graphic evidence, Francesco relied on his architectural skills to imagine not only the overall form of these often-ruinous buildings, but also many of their architectural details. Indeed, as Richard Betts has recently demonstrated, Francesco di Giorgio meticulously laid out and elaborated some of these reconstructions using the same system of quadrature he employed in his contemporary architectural designs.⁹⁷ Thus, this method of reconstruction was more than just filling in what was unknown. The creation of final renderings regularized the monuments of antiquity through a system of architectural design giving unity to a variety of disparate material that was then arranged roughly typologically as the final book of his architectural treatise.

This process, moreover, was not purely linear. Instead, Francesco di Giorgio revised his reconstructions over time. The remnants of these intermediary modifications can still be seen in his drawing of the Basilica of Maxentius in the Turin addendum. As Tilmann Buddensieg first noted, this reconstruction conspicuously records the location of the colossal statue of Constantine unearthed in 1486.⁹⁸ Francesco's earlier sketch of this structure, on the other hand, makes no indication of the statue.⁹⁹ This is not surprising since the architect's earliest studies of Roman monuments in the *Taccuino del Viaggio* are generally dated to the 1470s.¹⁰⁰ Thus, Francesco must have updated his initial sketch when producing the final Turin reconstruction. While in this case incorporating additional information yielded a more faithful representation of the ancient basilica, I would suggest that over time Francesco di Giorgio's reconstructions did not move teleologically toward archeological accuracy. Rather, as the Houfe, Cholmondeley, and Yale albums demonstrate, his method of reconstruction could produce varied results.

For example, in the case of the Porticus of Octavia, neither of his reconstructions is objectively more accurate than the other by modern standards. While the Turin elevation depicts the complex corner piers in elevation, it omits them in plan (fig. 14). The opposite is true of the later Yale drawings, where the portico piers are rendered more accurately in plan than in perspective (Y.4). Yet despite their disparities, both sets clearly depict the same monument with its distinctive propylaeum topped by an inset inscription that interrupts the entablature. Thus, through the process of revision the portico moved both closer and further away from the actual structure. Francesco di Giorgio clearly saw the act of reconstruction as a fluid and open-ended undertaking. Only monuments that required little restoration such as the Arch of Constantine (H.31) reached a point of graphic stasis. Thus, rather than simply replicating his earlier drawings, Francesco di Giorgio likely continued the inventive process of reconstruction when assembling his final corpus of drawings. Yet this time, his method was shaped by additional factors.

One of these new considerations was the incorporation of epigraphy. Francesco di Giorgio had earlier recorded at least two inscriptions in his *Taccuino del Viaggio* and partially transcribed three others in Saluzziano 148.¹⁰¹ A drawing of the Arch of Trajan in Benevento attributed to the architect also prominently displays the full dedicatory inscription.¹⁰² Yet despite this evidence, epigraphy only played a minor role in Francesco di Giorgio's early antiquarian activities. In contrast, ancient inscriptions taken from a sylloge were integral to his later corpus of reconstructions. How the architect came to transcribe these inscriptions is unknown. It is plausible that while in Urbino he had access to a sylloge through one of the many humanists at the court of Federico da Montefeltro.¹⁰³ At the same time, he could have come across a sylloge after returning to Siena in 1488 or while in Naples during the early 1490s. It is in Naples that he may have also met Fra Giocondo, who was commissioned in June 1492 to copy 126 drawings from Francesco di Giorgio's architectural treatise for the Duke of Calabria.¹⁰⁴ Although it is tempting to think these two architects and antiquarians discussed ancient epigraphy at some point in the late-Quattrocento, the inscriptions found in the Houfe, Yale, and Cholmondeley drawings contain numerous errors that Fra Giocondo had already corrected in his earliest sylloges.

Regardless of how Francesco di Giorgio came to copy a sylloge, it is clear that he utilized more than just a random collection of inscriptions, such as those found in the Zichy Codex. Not only are the majority of inscriptions originally

recorded by Signorili represented in the corpus of drawings, but they are also by and large correctly transcribed onto the monuments from which they were originally copied. This task of matching inscription to monument would have required a vast knowledge of Roman topography as well as a sylloge with descriptive labels. This topographic information, which was often embedded in early sylloges, undoubtedly helped Francesco di Giorgio to place inscriptions on the monuments of Rome, possibly long after he had last visited the city. This is particularly apparent in his reconstruction of the Arch of Janus Quadrifrons (H.19), which employs an inscription that originally adorned the nearby Arch of Lentulus and Crispinus. It also includes an invented epigraph derived from a passage in the Jerome version of Eusebius that many syllogists claimed was found in the adjacent portico of S. Giorgio in Velabro. Since the Arch of Lentulus and Crispinus was destroyed in the 1440s and the other inscription likely never existed, only topographic information recorded in a sylloge would have suggested to the architect to place it atop the still extant nearby Arch of Janus.¹⁰⁵

Yet what differentiates the Houfe Album and its related copies from Francesco di Giorgio's earlier drawings is not just the presence of inscriptions taken from a sylloge but how epigraphy became the driving force behind the act of reconstruction. Specifically, he consciously chose to give visual form to a collection of inscriptions. This meant inventing monuments that never existed, such as a triumphal arch with the elogium of Q. Fabius Maximus (H.1), as well as envisioning structures that were known only through their inscription, such as the monument to Julius Caesar (Y.9). It also required Francesco to monumentalize fragments such as a Mithraic inscription found near S. Susanna (C.112) and a tombstone commemorating a member of the Calpurnius family (H.2). The systematic nature of this undertaking also forced the architect to represent antiquities with which he likely had little familiarity. This explains why the stele to the gladiator Marcus Antonius Exochus in the Yale Album (Y.5) looks nothing like other Renaissance representations of this fragment. It is likely Francesco knew the funerary monument only through its inscription. This may also justify the curious drawing of the statues of Constantine I and Constantine II (Y.6).

At the same time, these visualizations of inscriptions were more than just fantasies. Instead, like Francesco di Giorgio's more archeologically informed reconstructions, they were hybrid creations that combined material gleaned from various sources to create all'antica monuments with an air of authenticity. In the case of the monument to Julius Caesar (Y.9), the architect created

17 *Nicolas Beatrizet (attr.): Ancient frieze with naval trophies and sacrificial instruments from S. Lorenzo fuori le Mura, detail*

a conical memorial that conflated the Vatican Obelisk, which was believed in the fifteenth century to contain the ashes of the ancient Roman leader, with the Meta Sudans and possibly other conical structures such as the Tomb of the Horatii.¹⁰⁶ This was then combined with details taken from the Column of Trajan and possibly a contemporary tomb with swags and putti to create a synthetic ancient monument. A similar hybridity can be seen in the Yale drawing of the Emperor Constantine and his son (Y.5).¹⁰⁷ Here, the right-hand figure combines features found in late-antique consular diptychs, as well as Francesco di Giorgio's sketch of an ancient warrior in Saluzziano 148, his painting of Scipio Africanus, and the Houfe drawing of a Roman soldier (H.46a). None of these likely served as a direct model, rather many exempla were combined possibly with a sketch of the original statue to produce the image of Constantine.

This mode of hybrid reconstruction is also evident in the Roman ships found in the Yale Album (Y.11-12).¹⁰⁸ While they appear to be drawings after the antique, only the *liburna* can be directly traced to a possibly ancient source. The other three vessels, on the other hand, appear to derive from individual elements on an ancient frieze conserved during the Renaissance in the church of S. Lorenzo fuori le Mura (fig. 17). Copied by Francesco di Giorgio in the addendum to Saluzziano 148, these various naval trophies were recombined – possibly following the model of ships found on other ancient reliefs, coins, or manuscripts – to create three additional distinct types of ancient Roman

warships. So successful were these ingenious reconstructions that they were copied numerous times in the Renaissance. Although the origins of these specific drawings cannot be definitively pinpointed, in example after example, through a process of synthesis, Francesco di Giorgio combined a variety of disparate source material to generate numerous reconstructions.

This process also yielded buildings that were homogenous, not just stylistically, but also in terms of their lexicon of forms. In this way, just as in the addendum to Saluzziano 148, Francesco di Giorgio normalized the monuments of ancient Rome. This method of reconstruction also gave unity to a variety of disparate structures and established typological norms. For example, all of the temples in the set, in addition to employing the same method of representation, have a portico attached to a complex domed church-like cella. All follow the same clear formula. At the same time, they also contain archeological references – the Temple of Saturn has six Ionic columns; the Temple of Minerva has six Corinthian columns; the Porticus of Octavia has four Corinthian columns flanked by piers. There are still undoubtedly elements of fantasy in these reconstructions, just like the late fifteenth-century Codex Santarelli »Roma Antica« drawings and their related copies.¹⁰⁹ Yet, this method of reconstruction also provided a template onto which physical and epigraphic information could be grafted. The same can also be said for the drawings of city gates and aqueducts, as well as ancient bridges, all of which are depicted in the same manner with three arches. While the bridges especially bear little resemblance to the actual monuments, some contain archeological quotations. For instance, the upper portion of the Pons Cestius drawing resembles the inscribed parapet of the actual bridge (Y.8b). Francesco di Giorgio in this way created typological models that could be modified based on available evidence. When archeological remains were limited, as in the case of the Pons Neronianus (Y.8a), the architect simply affixed the inscription onto a generic bridge. He likely did the same thing with an inscription from the near Pons Aemilius (Y.7b) perhaps not realizing it was associated with a bridge he had studied in person. In another example, he probably combined elements from his sketch of the rusticated Bridge of Augustus in Narni with an inscription from the Bridge of Diocletian near Fossombrone to produce a fully reconstructed ancient bridge (H.34b).¹¹⁰ Yet despite their variety, all these cases, even those embedded with archeological information, are variations on the same typological theme.

The vast majority of reconstructions found in this corpus of drawings are thus hybrid monuments that follow typological norms. Rather than relying

on abstract theoretical principles or the writings of Vitruvius, they were created by combining epigraphy, archeological evidence, and all'antica invention. As the Houfe tracings reveal, the original set was a highly detailed, finished product that employed uniform representational conventions and carefully transcribed inscriptions.

It was clearly conceived of as an integrated compendium of ancient monuments accompanied by carefully drawn architectural fragments and other antique objects. It also likely contained other drawings that are now lost. Specifically, one would expect to find reconstructions of the Arch of Gallienus, Pantheon, Temple of Antoninus and Faustina, and Mausoleum of Hadrian, all of which feature inscriptions transcribed by Signorili.¹¹¹ It is also possible that the corpus contained other invented monuments, which were not copied by later artists due to their fantastical appearance. Indeed, it is perhaps not coincidental that some of the strangest reconstructions are only found in the Yale Album. The artist of the Codex Cholmondeley, despite including a few of these inventions, replaced others with more accurate reconstructions produced by Raphael and his circle two decades later.¹¹² The original owner of the Houfe Album may have similarly omitted some of the more inventive and verifiably inaccurate monuments when pasting the fragile tracings into an album in the seventeenth century.¹¹³ Thus, the original corpus of drawings was most likely larger. At the same time, it is also possible that Francesco di Giorgio never finished the process of assembling this collection of reconstructions before his death.

Without additional information, it is impossible to know the full scope of this undertaking. Similarly, the function of this anthology is not self-evident. One possibility is that like the addendum to Saluzziano 148 this collection was conceived of as a final chapter to Francesco di Giorgio's architectural treatise. As the Yale Album is the only copy of the second version of his treatise to contain some of these drawings, there is only limited physical evidence to support this conclusion. Nonetheless, the architect was working on both projects in the 1490s. The corpus of reconstructions, moreover, was presumably arranged typologically, just like the first part of the Turin addendum. Yet, at the same time, there are a number of differences between these two sets. They not only depict different monuments, but also do so in markedly divergent ways. For instance, the ancient structures in the Turin addendum are represented using 48 plans, 35 exterior elevations or perspectives, and 14 sections or interior views. In contrast, all of the drawings found in the later corpus are exterior elevations

and perspective renderings with the exception of three temple plans. Furthermore, all of the monuments in this set, excluding the temples, are represented using only a single image. Many of those found in Saluzziano 148, on the other hand, are depicted with multiple drawings and methods of representation. This graphic disparity may suggest that the later corpus of drawings served a different purpose. The avoidance of plans, simplified representational manner, and pictorial clarity especially indicate a desire to reach a more general audience. In this way, the corpus could have been conceived of as an independent entity, possibly a deluxe album initially produced for a specific patron, not unlike Francesco di Giorgio's »Opusculum de architectura«, the sylloges of Giovanni Marcanova and others, or even the later Codex Cholmondeley. In this way it would have functioned as both an illustrated treatise on ancient architecture and a graphic sylloge.

At the same time, Arnold Nesselrath has suggested that the tracings found in the Houfe Album indicate that Francesco di Giorgio intended to print these reconstructions, making them part of the earliest printed architectural treatise.¹¹⁴ It is clear that the Houfe drawings were executed on paper treated with linseed oil.¹¹⁵ As Nesselrath has noted, printmakers commonly used this technique to produce tracings that were then pasted atop woodblocks and incised with a gouge.¹¹⁶ Because this is a destructive process, few of these preparatory tracings survive. Besides the Houfe drawings – as well as two additional tracings in the Metropolitan Museum of Art and one in the Uffizi, all after drawings from the original corpus of reconstructions – the only other similar surviving collection of architectural tracings were used to produce the etchings for Étienne Dupérac's »I Vestigi dell'Antichità di Roma«, first published in 1575.¹¹⁷ Therefore, it seems plausible the Houfe drawings were produced explicitly for mechanical reproduction. As the paper on which these tracings were made can be dated to the beginning of the sixteenth century, it is theoretically possible this project was begun under the direction of Francesco di Giorgio.¹¹⁸ Yet it is much more likely that they were executed after the architect's death in 1501. In fact, throughout the sixteenth century architectural drawings were printed long after they were originally produced.¹¹⁹ Later engravers even reproduced seemingly antiquated fifteenth-century reconstructions, such as the fantastical »Roma Antica« drawings of ancient temples.¹²⁰

Regardless of whether or not Francesco di Giorgio was behind the effort to publish these drawings, it is clear this undertaking did not extend past the preliminary phase. It was instead the Roman printer and bookseller

Jacopo Mazzocchi who first printed the monuments of ancient Rome alongside their inscriptions in his 1521 book »Epigrammata Antiquae Urbis«. ¹²¹ But unlike his predecessor, Mazzocchi chose to illustrate only a handful of structures, almost all of which required little reconstruction. In fact, like most sylloges, the primary purpose of his book was the transmission of ancient epigraphy. It was not until the publication of Sebastiano Serlio's book on antiquities in 1540 that many of the monuments of ancient Rome were first disseminated through the medium of print. Yet in this case, only a small number of inscriptions mostly taken from ancient triumphal arches were included alongside his reconstructions. ¹²² Thus, neither Mazzocchi nor Serlio attempted to fully unite epigraphy and archeology in their publications. The same can be said of most early sixteenth-century albums of drawings. Even as architects attempted to systematically reconstruct the monuments of ancient Rome, epigraphy often played only a minor role in this process. It was only with Pirro Ligorio in the second half of the sixteenth century that another artist attempted to similarly merge epigraphy and archeology in the process of reconstruction.

There are still many questions that remain, but it is clear that near the end of his life Francesco di Giorgio was assembling a definitive corpus of reconstructions that sought to comprehensively visualize the monuments of ancient Rome using inscriptions found in an early sylloge. While this project drew extensively on his first-hand study of antiquity, it was epigraphy that gave order to this undertaking. Hopefully time will reveal more drawings that were once part of this corpus, but thanks to the newly discovered Yale Album, the full scope of this project is beginning to come into focus. Together with the Houfe Album and Codex Cholmondeley, these drawings demonstrate that Francesco di Giorgio engaged in a complex, multifaceted method of reconstruction in which physical and textual evidence was inventively amalgamated to visualize ancient structures. While this hybrid mode of reconstruction was quickly eclipsed by the rise of proto-archeology in the sixteenth century, the newly reassembled corpus represents a significant chapter in the Renaissance study of antiquity. It is also testament to the continuing desire of Francesco di Giorgio – described by contemporary Giovanni Santi as the »restorer of ancient ruins« – to resurrect ancient Roman monuments through a process of graphic reconstruction. ¹²³

ADDENDUM

As this article was going to press, I discovered, thanks to Angelamaria Aceto, two folios at the Ashmolean Museum (A.1 & A.2) that are directly related to the corpus of reconstructions discussed here.¹²⁴ Specifically, these loose drawings were once part of the same original set as those now in the Houfe Album. Like the drawings in this album, as well as a sheet in the Louvre depicting figures from a Bacchic sarcophagus now at Woburn Abbey, the Ashmolean folios feature partially finished tracings (some with wash) of ancient monuments with inscriptions executed on oiled paper.¹²⁵ The same hand also later sequentially numbered all of these drawings.¹²⁶

Most importantly for this article, one of the Ashmolean drawings (A.1b) replicates the same monument to the gladiator Marcus Antonius Exochus found in the Yale Album (Y.5). This is further proof that the drawings in this album, even the most imaginative, derive from the same set of originals traced by the Houfe artist. The much finer Ashmolean drawing, which includes details such as niche pilasters omitted in the Yale drawing, additionally solidifies the link to Francesco di Giorgio. Specifically, the bald man on the left side of the niche closely resembles the central figure in a drawing by the artist at the Metropolitan Museum of Art.¹²⁷ The same can be said of the adjacent drawing on this folio (A.1a). Depicting a nude female statue set on a rectangular plinth, this tracing is reminiscent of Francesco di Giorgio's drawing of Eve at Christ Church, Oxford, and is a near mirror-image of the Empress Faustina Minor statue found in the Houfe Album (H.46b).¹²⁸ It is also almost identical to a drawing at the Biblioteca Nazionale in Florence, which was recently attributed to the workshop of Francesco di Giorgio.¹²⁹ Pasted into an album with material related to the Zacchi family of Volterra and dated 1479, this drawing, according to its label, depicts Deianira (the wife of Hercules) and accompanies a group of poems by Giovanni Zacchi dedicated to a woman of the same name. In contrast, the Ashmolean drawing, according to its inscription, depicts the Roman maiden Tifernia Sabina. As these two drawings are almost indistinguishable in every other way, this difference suggests that when Francesco di Giorgio assembled his corpus of reconstructions, he reimagined some of his earlier drawings through the addition of epigraphy.

The inscription to Tifernia Sabina included in the Ashmolean drawing (A.1a) is also noteworthy as it once adorned the Cathedral of Città di Castello, just like those that accompany two statues in the Houfe Album (H.46).¹³⁰ This is also the case with one of the other newly discovered drawings (A.2a), which

according to its inscription represents *Lutatia Frugifera*.¹³¹ Thus, the original corpus of reconstructions contained at least four monuments with inscriptions from Città di Castello. The Ashmolean drawings also demonstrate that Francesco di Giorgio, like Jacopo Bellini decades earlier, freely invented monuments by combining found inscriptions with all'antica imagery inspired by ancient sculptural fragments.¹³² This creative process of assemblage is especially evident in the *Lutatia Frugifera* drawing (A.2a). Here, a partially nude female figure pointing upward stands next to a small bowl on an elaborate base wearing a winged laurel crown. On a ledge behind her, a small freestanding satyr attends a flaming vase or makes an offering. Below them is a large pedestal adorned with an inscription and a pair of fantastic Greek sphinxes. Defying any clear iconographical interpretation or singular ancient precedent, this invented hybrid monument instead combines a statue of *Venus at her bath* with other ancient and all'antica motifs to create a distinctly Renaissance amalgam.¹³³

This process of reinvention also extends to the final drawing at the Ashmolean (A.2b). Depicting a nude female statue set on an unfinished pedestal, this image is strikingly similar to the drawings previously discussed (H.46b, A.1a, A.2a), all of which are variations on the *Cnidian Venus* type. But more than that, these four drawings appear to be reconstructions of the same ancient fragment. In each case, the presumably lost arms, head, and drapery were positioned in slightly different ways while the central body remains the same, despite being rotated and flipped. These drawings in this way represent a serial process of reconstruction, one that was likely informed by the workshop practice of recording ancient fragments, copying drawings, and sketching malleable wax models.

The last Ashmolean drawing (A.2b) is also significant because of its epigraphy. Dedicated to *Rubria Daphne*, this inscription was found in a palace in Ostia during the early sixteenth century according to Battista Brunelleschi, the only syllogist to have recorded it.¹³⁴ As Brunelleschi's transcription differs from the Ashmolean drawing in a handful of significant ways, it is unlikely that the two copies are directly related.¹³⁵ Rather, Francesco di Giorgio probably recorded this inscription, like those from the Cathedral of Città di Castello, during his travels and later grafted it onto an invented monument. Why this was done remains unknown, but it is clear that the corpus of drawings reconstructed in this article originally included a greater number of figural monuments that were purposefully paired with inscriptions. More broadly, the newly discovered Ashmolean drawings demonstrate how Francesco di Giorgio's process of visualizing the monuments of antiquity also extended to the reconstruction of ancient works of sculpture.

1) *Unidentified Triumphal Arch*

This drawing is almost identical to an unidentified triumphal arch found in the Houfe Album. Like the Houfe drawing, no inscriptions have been included and the central panel supported by two figures is left blank. The lower register of the arch consists of four plinths atop which four figures are set in niches. Despite the crude rendering of these figures, they maintain the same poses as those in the Houfe drawing. Above these niches stand four sets of paired Corinthian columns supporting an entablature above. Unlike the Houfe drawing, the Yale copy generally represents the arch orthogonally, flattening the perspective of the architectural elements, especially those of the upper register. Likewise, whereas the Houfe artist carefully rendered the niches of the arch, including their moldings, the Yale artist simply darkened these areas with wash.

Comparanda: Houfe Album, fol. 16

2) *Calpurnius Tomb Monument*

Described by Signorili as »repertum ad altare castris Farae«, this inscription was likely found in the vicinity of Fara in Sabina and the Abbazia di Farfa, roughly twenty-five miles north of Rome.¹³⁶ In translating this inscription into a drawing, Francesco di Giorgio placed the inscription atop a monument with paired columns and a broken triangular pediment that resembles a contemporary altarpiece. While the central panel of the monument is blank in the Houfe drawing, the Yale artist depicts two men in robes flanking a pair of infants on what might be a baptismal font. The Yale artist also made several errors transcribing the inscription from the original drawing. Comparing the Yale inscription with the Houfe drawing, whose text is significantly closer to that found in fifteenth-century sylloges, it is clear the Yale artist not only forgot letters in the process of copying, but also combined words that were divided by two lines such as PRAECONIPECVLIAR and AGRINFRONTE.

Comparanda: Houfe Album, fol. 2

Signorili CIL:¹³⁷ 62

CIL: IX.4967

Yale inscription:

C· CALPHVRNIO· SP· F· COL· APOLINARIA· P· P· ARI/TORI· AVG· PRAECONIPECVLIAR·
IVLIAE· M· FVL/ISTAE· MATRI CAL^{PH}EVARNIAE· C· F· TELVRI / CALPHVRNIAE· C· LIB·
DAPNE FECIT· C· CAIPHVR/NVS· C· F· QVIRIPOLVMARIS· MIN· POSTERI/ S· QVE FAMI·
LIAE NOSTRE· NOMINIS· NOSTRI· HVIC· MONVMENTO IVRIS AGRINFRONTE· P· L· XX·
CVI DEBEBITVR AB OMNIBVS PROSSS/RIBVS EIVS

Houfe inscription:

C· CALPHVRNIO· SP· F· COL· APOLIN/ARIA· P· P· ARITORI· AVG· PRAECONI / PEC·
VLIAR· IVLIAE· M· FVLLITAE / MATRI· CALPHVRNIAE· C· F· TELLV/RI· CALPHVBNIAE·
C· LIB· DAP(H)NE / FECIT· C· CALPHVRNIVS· C· F· QVIR / IPOLIMARIS· MIN· POSTERIS·
QVE· FA/MILIAE· NOSTRE· NOMINIS· NOSTRI / HVIC· MONVMENTO· IVRIS· AGRIN /
FRONTE· P· LXX· CVI· DEBEBITVR· AB/OMNIBVS· POSSESSORIBVS EIVS·

3) *Temple of Saturn*

As the inscription on the portico of the temple makes clear, this is a representation of the Temple of Saturn in the Roman Forum. While much of the reconstruction is invented, the portico with its six Ionic columns, entablature, and pediment closely resembles the still extant hexastyle portico of the temple, despite the omission of the flanking side columns. On the exterior, the central cella is divided into two stories with four corner piers articulated with pilasters. The upper storey is punctured by three simple windows and the whole central space is topped by an arcaded lantern and a dome set on a drum with paired pilasters and windows. The rear of the temple is composed of a round centrally planned space with three circular radiating chapels. This type of tribune is reminiscent of a number of designs for churches found in the first version of Francesco di Giorgio's treatise as well as a drawing in the Uffizi linked to the architect.¹³⁸ It also recalls contemporary centrally planned churches such as S. Maria della Croce in Crema. Likewise, the exterior of the temple, especially the three side windows, resembles Francesco di Giorgio's church of S. Bernardino outside of Urbino.

Five additional copies of this drawing are known. The Yale copy is closest to the version in the Houfe Album, despite some notable differences. In particular, the temple in the Houfe drawing has a large central portal with pilasters and a pediment, while the Yale drawing has a simple doorway flanked by two stories of pilasters. Likewise, all of the lanterns in the Yale drawing have arches, while those in the Houfe drawing are unarticulated. The Ashburnham Album copy includes both the Houfe portal and the Yale lantern suggesting that the lost original may have contained both components. The presence of arcaded

lanterns in the highly modified Mellon Codex drawing also indicates it does not derive from the Houfe Album, which omits this detail.

Comparanda: Houfe Album, fol. 39; New York, Pierpont Morgan Library, Mellon Codex, fol. 63v–64r; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham App. 1828, fol. 40, no. 58, fol. 101, no. 148; Windsor, Royal Library 19245v; London, Sir John Soane’s Museum, vol. 124, Montano Album II, fol. 18r

CensusID: 151320

Signorili CIL: 18

CIL: VI.937

Yale inscription:

SENATVS·POPVLVS·QVE / ROMANVS·INCENDIO·CO/NSVMPTVM·RESTITVIT·

Houfe inscription:

SENATVS·POVLVS·QVE·ROMAN/VS·INCENDIO·CONSVMP·TVM / RESTITVIT

4) *Porticus of Octavia*

Based on the inscription, it is possible to identify this reconstructed monument as the Porticus of Octavia, which was believed to be a temple in the Renaissance. Like the still extant monument, this drawing depicts the central propylaeum of the Porticus with four Corinthian columns in antis. Moreover, in plan, the drawing closely replicates the compound corner piers of the monument, which are drastically simplified in perspective. The remainder of the structure is imaginatively reconstructed in the shape of a modified basilican plan church divided into two separate spaces. The first of these is centrally planned and composed of a circle set in a square with rectangular niches on the major axes and semicircular niches on the minor axes with eight engaged columns similar to contemporary churches such as S. Maria di Canepanova in Pavia. The rear space has a major apse screened by two columns and two minor apses on the cross axis with two additional rows of columns.¹³⁹

In general, there is little correspondence between the plan and the perspective view. This disconnect is especially apparent in the representation of the portico piers which are square in perspective and compound in plan. There are also significant differences between the Yale drawing and another copy in the earlier Ashburnham Album. This drawing, for example, depicts a central pedimented portal, while the entryway is completely omitted in the Yale drawing. The Ashburnham plan similarly includes corner pilasters, a feature absent in the Yale drawing. Yet, in perspective, the Ashburnham drawing depicts the portico as having six columns, rather than four in antis, suggesting that Giovanbattista Alberto also made errors while quickly copying the original drawing.

The Yale drawing is further complicated by Francesco di Giorgio's earlier depiction of the same monument in the addendum to Saluzziano 148 (fig. 14).¹⁴⁰ In this drawing, the propylaeum of the Porticus is depicted in elevation relatively accurately, with the noticeable omission of the inscription and pediment. These same four columns in antis are also visible in the adjacent plan, the remainder of which is largely invented. Both in plan and elevation this earlier drawing differs significantly from the Yale drawing. In fact, besides the four columns in antis and the inset inscription panel that breaks the architrave, only the Yale portico as depicted in plan recalls the elevation drawn in Saluzziano 148. All of these discrepancies further suggest the Yale drawings and their related copies are not in all cases directly linked to Francesco di Giorgio's earlier reconstructions. A drawing in the Ashburnham Album that contains elements found in both Saluzziano 148 and the Yale drawing may even suggest that this reconstruction went through several phases of development.¹⁴¹

Comparanda: Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham App. 1828, fol. 37, no. 53; fol. 102, no. 149

CensusID: 150992

Signorili CIL: 19

CIL: VI.1034

Yale inscription:

IMP· CAES LVTIVS· SETIMVS· SEVERVS/ PERTINAS AVG· ARABICVS· ADSAVABE/ NO-
DACTIVS· MAX· TRI· POT· XI· / IMP· XI· COS· IIII ET· M· ET· AURELIVS· ANT/ NNINVS·
PIVS· FELIX· AVG· MAX COS/PROROS· IN· CENDIO· CONSVMTV· RE/ STAVRAVERVNT :

5) *Funerary Stele to Gladiator Marcus Antonius Exochus*

The inscription refers to a funerary stele of a gladiator found in Rome. According to Signorili, this stele was located in the house of the Arcioni on the Quirinal Hill in the early fifteenth century.¹⁴² Later Andrea Bregno acquired it, and by the second half of the sixteenth century it was on display in a house near the Torre delle Milizie. It was at this time that many Renaissance artists copied both the relief and its associated inscription.¹⁴³ Surprisingly, Francesco di Giorgio's drawing suggests no knowledge of the accompanying relief, which depicted a semi-nude, bearded gladiator holding a victory palm in his left hand, along with a griffin, a crooked sica sword, and a shield decorated with the symbol of Alexandria (fig. 3). The Yale drawing instead portrays two men in cuirasses, one of which holds a book. In their dress, both men resemble Francesco di Giorgio's painting of Scipio Africanus now in the Bargello, as well as late-antique statuary and relief sculp-

ture.¹⁴⁴ The figures in the drawing also stand in a shallow niche with flanking columns and a shell that recalls late-antique ivories, such as the Querini diptych in Brescia. The same niche is also used in the drawing on the verso (Y.6) as well as in the Houfe reconstruction of the Porta Marina in Zadar (H.27).

Like the other drawings in the album, the inscription on the monument was transcribed from a fifteenth-century sylloge rather than the monument itself. It is also noteworthy that the Yale artist wrote »M· ANTONIVS· EXOCVS· T· M· R« rather than »T· H· R« as found in all known representations of the stele and the original Signorili transcription. The only fifteenth-century sylloge with this same mistake is a manuscript in Berlin linked to Cyriac of Ancona.¹⁴⁵ As the Berlin manuscript replaces VIII· FIMBRIAM· LIB· with HONO, it is impossible that the Yale inscription derives directly from this manuscript. Nonetheless, the artist must have copied another early sylloge in which EXOCVS had yet to be corrected to EXOCHUS.¹⁴⁶

Comparanda: Oxford, Ashmolean Museum, WA2003.Douce.4840

CensusID: 157304

Signorili CIL: 25

CIL: VI.10194

Yale inscription:

M· ANTONIVS· EXOCVS· T· M· R

· M· ANTONIVS· EXOCVS· NAT· ALESXANDRINVS· ROM· / OB· TTV· MP· DIVI· TRAIANI·
DIE· II· CIRCVM· ARAXE CAE· / ST MISS· ROM· EIVSD· DIE· VIII· FIMBRIAM· LIB· VIII·
MISS ET· ROM· MVN· EIVSD

Ashmolean Inscription:

M· ANTONIVS· EXOCVS· T· M· R

M· ANTONIVS· EXOCVS· NAT· ALEXANDRINVS· ROM· OB· TTV / MP· DIVI· TRAIANI· DIE
· II· CIRCVM· ARAXECAE· ST· MISS· R / OM· EIVSD· DIE· VIII· FIMBRIAM· LIB· VIII
· MISS· ET· ROM· / MVN· EIVSD

6) *Statues of Constantine I and Constantine II*

Like on the recto of this sheet, this drawing represents two men set in a niche. The text below them refers to inscriptions found on the statues of Constantine I and Constantine II that now flank the Cordonata of the Campidoglio. Originally these statues stood in the Baths of Constantine on the Quirinal Hill, where presumably their inscriptions were copied by Signorili in the early fifteenth century. It is clear that the Yale drawing is only very loosely based on these statues. That said, the figure on the right does recall the statue of Constantine I in both its dress and physiognomy, and even holds a staff like the statue. Thus, it may in

fact have been partially modeled on the actual statue, or a similar one now at the Lateran. The right-hand figure in the Yale drawing also resembles Francesco di Giorgio's sketch of a Roman soldier in Saluzziano 148 and a similar drawing by him in the Uffizi.¹⁴⁷ The bearded figure crowned with a laurel wreath on the left, in contrast, more closely resembles a stoic philosopher rather than an emperor. It is also possible that this figure was inspired by the equestrian statue of Marcus Aurelius, which was believed to be the emperor Constantine in the fifteenth century and depicts a bearded emperor wearing a toga rather than a military uniform.

Comparanda: None

CensusID: 151732, 151741

Signorili CIL: 20

CIL: VI.1148, 1149, 1150

Yale inscription:

CONSTANTINVS· AVGVSTVS· · CONSTANTINVS· CAESAR·

7a) *Pons Fabricius*

This is the only drawing in the Yale Album found in both the Houfe Album and Codex Cholmondeley. All three drawings are very similar, though the piers in the Houfe drawing are unfinished. Likewise, the artist of the Codex Cholmondeley placed the two inscriptions in the attic storey rather than on the upper entablature as was done in the other two drawings. The inscriptions in the Houfe drawing, which is partially damaged, and the Cholmondeley drawing appear to be identical, while the Yale artist forgot several words and letters in the process of transcribing. All the drawings bear little resemblance to the actual bridge, which has a distinctive arched opening over the central pier, a feature universally found in other Renaissance representations of the monument.

Comparanda: Houfe Album, fol. 34a; Codex Cholmondeley, fol. 82a

CensusID: 152358

Signorili CIL: 27, 28

CIL: VI.1305a, 1305d

Yale inscription:

L· FABRICVS· C· F· VIAM· FACIENDĀ CVRAVIT

Q· LEPIDVS· M· OVIVS· M· P· COS· IIII

Houfe inscription:

L· FABRICIVS· C· F· CVR· VIAM· FACIVN/DVM· CVRAVIT

Q· LEPIDVS· M· F· M· [...] / P· COS· IIII

Cholmondeley inscription:

L· FABRICIVS· C· F· / CVR· VIAM· FACIVNDVM / CVRAVIT·

· Q· LEPIDVS· M· F· M· /OVIVS· M· P· / COS· IIII

7b) *Pons Aemilius*

This drawing represents the Pons Aemilius, better known today as the Ponte Rotto. The inscription commemorates the restoration of the bridge by Augustus and likely adorned an arch that once stood at the end of the bridge. As with the other bridges in the original corpus, this representation is unlike the actual ancient monument, which originally had six major arches flanked by pilasters and secondary arches set above the piers. Indeed, almost nothing in the drawing recalls the still partially extant monument besides the prominent round piers, which indirectly evoke the cutwaters of the south side of the bridge. Moreover, the drawing differs greatly from a sketch made by Francesco di Giorgio in his *Taccuino del Viaggio* (fig. 15).¹⁴⁸ It is clear from this small drawing labeled »ponte di santa maria« that Francesco not only knew this ancient bridge, but also drew it in person, even noting it had six arches.

Comparanda: Codex Cholmondeley, fol. 81b

CensusID: 152361

Signorili CIL: 1

CIL: VI.878

Yale inscription:

DIVS· AVG· PONT / MAXIMVS· EX· S· G· /· REFECIT·

Cholmondeley inscription:

· DIVVS· AVG· PO/NT· MAX· EX· /· S· C· REFECIT·

8a) *Pons Neronianus with inscription from a Hadrianic cippus found nearby*

By the fifteenth century, all that remained of the ancient Pons Neronianus were its piers, which are still partially visible today. Nonetheless, beginning with Signorili, an inscription found on a cippus located somewhere nearby became associated with this ancient bridge and was included by Francesco di Giorgio in his reconstruction of the structure. The inscription itself as transcribed in the Codex Cholmondeley, and less accurately in the Yale Album, cannot be directly linked to a specific sylloge. Its first half is significantly closer to the Signorili transcription, while its second half recalls that of Poggio Bracciolini.¹⁴⁹

Comparanda: Codex Cholmondeley, fol. 81a

CensusID: 152364

Signorili CIL: 17

CIL: VI.1240a

Yale inscription:

IMPER· CAESARIS· DIVI· TRAIAN· PRATICI· / DIVIS NERVAE NEPOTIS· TRA· ET· ADRI / ANI· AVG· PONT· MAX· TRIB· PONT· V· / IMP· IIII· COS· III· DERESIVS· AMESIVS· RVSTIC· V/S· CVRATOR ALVEI· ET· RIPARV̄ VETERI/ARVM· TIBERIS· ET· COLOCARVM· VRBIS· / R· R· RESTITVIT· SECV· / PER ACEDENTEM· PRESIDENTER / MINATIONEM PROXIMI / C· I· P· P· PED· CXV· S·

Cholmondeley inscription:

IMP· CAESARIS· DIVI TRAIANI PARTI/CI DIVI NAERVE NEPOTIS TRAIANI ET/ ADRIANI AVG· PONT· MAX· TRIB· POT· V· / IMP· IIII· COS· III· DERESIVS AMESIVS RV/STICVS CVRATOR ALVEI ET RIPARVM/ VETRIARVM TIBERIS ET CLOACARVM/ VRBIS· R· P· RESTITVIT· SECV· PRAECID / ENTEM PRAESIDENTEM TERMINATIO/NEM PROXIMI· C· I· P· P· PED· CXV· S·

8b) *Pons Cestius*

The two inscriptions included in this reconstruction still adorn the ancient Pons Cestius. The first of these is found on a panel at the center of the bridge and commemorates the rebuilding of the structure under the late-antique emperor Gratian. The other is inscribed on a pedestal flanking the other inscription and records the restoration of the bridge by Benedictus Carushom in the twelfth century. While the drawing in the Yale Album and its related copy in the Codex Cholmondeley (which lacks both inscriptions) have very little in common with the actual ancient bridge, the upper portion of the reconstruction does closely resemble the parapet on which the two inscriptions are still found today. Thus, despite the generic quality of the reconstruction, this drawing may be based in part on the ancient monument itself.

Comparanda: Codex Cholmondeley, fol. 82b

CensusID: 154983

Signorili CIL: 29, 30

CIL: VI.1175

Yale inscription:

DOMNIS NOSTRI· IMP· CAES· FL· VALENTIANVS· PIVS FELIX MAX· VICTOR AC· TRIVMPHAT· SEMPER AVG· / PONT· MAX· GERMANCE· MAX· ALAMANIC· MAX· FRANC· MAX· CONTHICI· MAX· TRIB· POT· VII· IMP· VI· CON· II· P· P· P· ET· FL· / VALENS· PIVS· FELIX· MAX· VICTOR· AC· TRIVNF· SEMPER· AVG· PONT· MAX· GERMANIC· MAX· FRANC· MAX· CONTHIC / TRIB· PONT· VII· IMP· VII· COS· II· P· P· P· ET· EL· GRATIANVS· PIVS· FELIX· MAX· VICTOR ACTRIVM· SEMPER / AVG· PONT· MAX· GERMANIC· MAX· ALAMNN· FRANC· MAX· CONTIC· MAX· TRIB· POT· III· IMP· II· COS· IIII· / PRIMV̄· P· P· P· PONTEM· FELICIS· NOMINIS· GRATIAM· IN· SVVM· SENATVS AC POPVLI· ROMANI· CONSTVI / DEDICARI· QVE· IVSERVNT·

BE BENEDITVS· ALME· VRBIS· SENATOR· ILLVSTRIS· RESTAVRARI· HVNC· PONTEM· FERRE· DIRVPTVM·

9) *Monument to Julius Caesar*

This cryptic drawing depicts what appears to be a conical monument set atop four sphinxes, two of which are fully visible. A cylindrical base supports the monument and is decorated with a bird and two putti holding garlands loosely recalling the base of the Column of Trajan as well as Renaissance tombs such as Jacopo della Quercia's monument for Ilaria del Carretto. An orb set atop a tripod crowns the monument, the upper part of which is also adorned with a linear pattern, possibly representing two types of fluting or a sundial. The monument is also inscribed PATERTERA and in Greek ΠΑΤΕΡΤΕΡΑ. This same strange Latin inscription is also found in many fifteenth-century sylloges. According to Signorili, the original inscription was written in Greek and is analogous to the Latin PATER PATRIAE. He further notes that it came from the tomb of Julius Caesar and is found in a place called »lo Perso«, a mithraeum located below the church of S. Maria in Aracoeli on the Capitoline Hill.¹⁵⁰ In other copies, the inscription is simply described as being associated with the tomb (»sepulcro«) of Caesar.

Confronted with this unknown Greek inscription, fifteenth-century antiquarians beginning with Signorili seem to have associated it with a passage from »The Life of Julius Caesar« by Suetonius. In this work, the ancient author describes an almost twenty foot high column of giallo antico erected in the Forum dedicated to Julius Caesar after his assassination and inscribed PARENTI PATRIAE.¹⁵¹ According to Cicero, within six weeks of its construction, the monument was destroyed and the area paved over by order of the consul Dolabella. While other ancient sources also mention the presence of an altar, and possibly a mound, little else is known about this monument that preceded the Temple of Caesar.¹⁵²

Francesco di Giorgio based his reconstruction largely on information from a fifteenth-century sylloge. It is also significant that the drawing includes the Greek transcription as only some sylloges note that the original inscription was not in Latin; Giovanni Marcanova for example omits this detail completely.¹⁵³ Furthermore, only the early sixteenth-century sylloges of Andrea Alciato and Johannes Choler similarly transliterate the inscription into Greek, albeit in the slightly different form ΠΑΤΗΡΤΕΡΑ.¹⁵⁴

As the drawings in the Yale Album and Codex Cholmondeley demonstrate, rather than depicting an honorific column, Francesco di Giorgio imagined this funerary monument as a cenotaph that combines elements from both his

reconstruction of the Pyramid of Cestius (Y.10) and the Vatican Obelisk (C.114). At the same time, he must have also known the conical Meta Sudans that stood in front of the Arch of Constantine. A similar conical monument now identified as the Umbilicus Urbis Romae also once stood in the Roman Forum.¹⁵⁵ While this ancient monument was largely unknown in the Renaissance, the nearby Milliarium Aureum was often mentioned in early guides to the city, and occasionally described as either a column or a meta.¹⁵⁶ Pietro Cataneo in his architectural treatise of 1554 even describes it as a »colonna meta«. ¹⁵⁷ Francesco di Giorgio in the first version of his treatise similarly labels an obelisk or pyramid as »cholonna piramidale«. ¹⁵⁸ While there are no known Renaissance representations of the Milliarium Aureum, a conical obelisk-column flanked by the palaces of Cicero and Crassus was drawn in the Modena copy of the Marcantonia sylloge. ¹⁵⁹ Giuliano da Sangallo topped his reconstruction of the arch at Malborghetto with a conical pyramid and similarly depicted numerous conical structures atop his drawing of the Tomb of the Horatii on the Via Appia. ¹⁶⁰ Francesco di Giorgio's reconstruction is thus best understood as another hybrid invention that incorporates archeological details and antiquarian references in an attempt to visualize a monument about which he knew almost nothing.

Comparanda: Codex Cholmondeley, fol. 116; Kassel, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Graphische Sammlung, inv. Fol. A45, Kassel Codex, fol. 37v

CensusID: 204358

Signorili CIL: 43

CIL: VI.719

Yale inscription:

PATERTERA· ΠΑΤΕΡΤΕΡΑ

Cholmondeley inscription:

· PATERTERA· ΠΑΤΕΡΤΕΡΑ·

10) *Pyramid of Cestius*

According to its two inscriptions, this drawing depicts the Pyramid of Cestius located next to the Porta San Paolo in Rome. Known as the Meta Remi in the Middle Ages, it was long thought to be a funerary monument to Remus. Yet whereas the still extant structure is a simple pyramid faced with white marble, the Yale drawing depicts a pyramidal monument crowned by a nude figure with a sword and shield set atop four sphinxes and an elaborate base that recalls Renaissance tombs such as Verrocchio's monument to Piero de Medici. Furthermore,

instead of placing both inscriptions directly on the pyramid itself, Francesco di Giorgio relocated one of these inside a tabula ansata on the base below. By setting the monument on four sphinxes, he also alluded to the Vatican Obelisk, which according to the medieval »Mirabilia Urbis Romae« stood atop four bronze lions, and the Capitoline obelisk, which was supported by four marble lions carved by the Cosmati in the thirteenth century.¹⁶¹ This conflation of pyramid and obelisk was not uncommon in the Renaissance. Both were referred to by the Latin word »meta« (which could also mean »cone«), and were often interchangeable. Francesco di Giorgio, for example, drew machines that could lift both obelisks and pyramids. Yet at the same time, since the Pyramid of Cestius was still well preserved in the Renaissance, no other artist felt the need to dramatically reconstruct it in this manner.¹⁶² Still, many representations of the monument, including the illustration in Michele Ferrarini's sylloge (fig. 4), represent the pyramid with a missing top.¹⁶³ This lacuna thus may have suggested to some that a triumphant statue of the deceased crowned the pyramid.

Comparanda: None

CensusID: 150957

Signorili CIL: 50

CIL: VI.1374

Yale inscription:

OPVS ABSOLVTVM / EX TESTAMENTO / DIEBVS CCCXXV / ARBITRATV

PONTI· P· F CIAME LE· HERE / DIS· HI· L· G· CESTIVS· L· F· POB / EPVLO· PR· TR· PL· VII·

VIR· EPVLO / NVM

11 & 12) *Ancient Roman Ships*

The final drawings in the Yale Album depict four Roman ships. One of these, the liburna (Y.12a) – a massive warship propelled by paddlewheels and powered by oxen – derives from an illustration found in the late-antique military treatise »De rebus bellicis« (fig. 16).¹⁶⁴ The earliest illustrated copy of this text is conserved today at the Bodleian Library. According to its colophon, this manuscript was copied specifically for Bishop Pietro Donato during the Council of Basel in 1436 from the Carolingian Codex Spirensis. While only a single folio of this earlier manuscript now survives, scholars have suggested that the images found in the Oxford copy, and a slightly later manuscript in Paris, are relatively faithful to the original.¹⁶⁵ The drawing in the Yale album closely replicates almost all of the elements found in the Bodleian illumination, with

the exception of the six oxen. Yet even though these animals are omitted, their attached ropes were retained and transformed into a small railing.

No other sea vessels are discussed or illustrated in surviving copies of »De rebus bellicis«. Therefore, the other three ships found in the Yale album likely derive from another source. In fact, all of them contain elements found on an ancient frieze conserved in the Capitoline Museums that was located in the church of S. Lorenzo fuori le mura during the Renaissance. This frieze, which originally adorned an unknown Augustan monument, features a series of sacrificial instruments and naval trophies, specifically ship prows, anchors, oars, acrostolia, and aplustre (fig. 17).¹⁶⁶ While some of these elements are generic, the figures on two of the prows – a wolf head accompanied by a triton and a boar head next to a seahorse – closely match those found in the Yale drawings of the bireme (Y.11b) and quadrireme (Y.12b) respectively. Thus, it is likely that through a process of assemblage, an unknown fifteenth-century artist recombined these various parts to produce three additional types of warships. These distinct variations, which were illustrated alongside the liburna, are labeled in at least two sets as a quinquereme, bireme, and quadrireme (these identifications are also used here). Giuliano da Sangallo around the end of the fifteenth century produced the first of these labeled copies. Shortly afterward, another artist drew the same set of ships in the *Codex Escorialensis*. As Hülsen and Nesselrath have noted, both of these sets derive from lost originals, which also likely served as the model for two later copies now in the Houthakker collection.¹⁶⁷ Another group of copies are conserved in an album of drawings in the Vatican, one of the many versions of Francesco di Giorgio's »Opusculum de architectura«. ¹⁶⁸ Likely produced in the 1490s, the drawings in this album, including those of Roman ships, served as models for a series of reliefs known as the »Art of War Frieze« carved by Ambrogio Barocci for the exterior of the Palazzo Ducale in Urbino.¹⁶⁹ One of these drawings was also copied into the contemporaneous *Codex Santini* still in Urbino.¹⁷⁰

The origin of these drawings has never been fully explored. Luca Leoncini in his article on the afterlife of the S. Lorenzo frieze, for example, only briefly discusses them. Despite this omission, he did catalogue all known Renaissance drawings of the frieze, the earliest of which are found in the Saluzziano 148 addendum.¹⁷¹ Therefore it is quite possible that it was Francesco di Giorgio who first recombined elements from the S. Lorenzo frieze to create a series of ancient ships just as he reconstructed ancient Roman monuments by assembling various fragments into hybrid compositions. This process of composi-

tion clearly drew on the model of the *liburna* found in a copy of »De rebus bellicis«. It may have also copied imagery found on other ancient reliefs, such as the Column of Trajan, or even Roman coins.¹⁷² The quinquereme drawing especially resembles a ship with sailors manning the rigging and lowering the sail found on the funerary monument of Munatius Faustus and his wife Naevoleia Tyche in Pompeii.

Although Francesco di Giorgio's authorship is impossible to confirm, similar drawings must have been circulating in his workshop when they were copied into the Vatican copy of his »Opusculum de architectura«. While these four drawings differ significantly from other copies, they do share some important similarities with the Yale drawings. Specifically, the Vatican drawing of the quinquereme and the later »Art of War« panel (fig. 9) depict the mast, sail, and steering mechanism of the ship. These details were omitted in all the other copies except for the Yale drawing (Y.11a). There are certainly many differences between these two drawings – most notably the Yale drawing depicts four figures, two of which are raising the sail of the ship – yet it is clear from their similarities that both drawings derive from the same lost original which featured an ancient ship complete with its mast, sail, rigging, and even steering oar handles.

11a) *Quinquereme*

Comparanda: Urbino, Palazzo Ducale, Art of War Frieze, Cat. 19; Vatican City, BAV, Vat. Urb. Lat. 1397, fol. 18r; Vatican City, BAV, Barb. Lat. 4424, Codex Barberini, fol. 35r; El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, 28-II-12, Codex Escorialensis, fol. 67v; Amsterdam, Collection of Lodewijk Houthakker.

11b) *Bireme*

Comparanda: Urbino, Palazzo Ducale, Art of War Frieze, Cat. 46; Vatican City, BAV, Vat. Urb. Lat. 1397, fol. 2v; Urbino, Codex Santini, fol. 64v; Vatican City, BAV, Barb. Lat. 4424, Codex Barberini, fol. 35r; El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, 28-II-12, Codex Escorialensis, fol. 68r; Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, S.IV.7, fol. 57v

12a) *Liburna*

Comparanda: Urbino, Palazzo Ducale, Art of War Frieze, Cat. 65; Vatican City, BAV, Vat. Urb. Lat. 1397, fol. 19v; Vatican City, BAV, Barb. Lat. 4424, Codex Barberini, fol. 35r; El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, 28-II-12, Codex Escorialensis, fol. 67r
»De rebus bellicis« copies: Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 378, fol. 75v; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Latin 9661, fol. 61r; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 10291, fol. 75v, 175v; Notitia Utraque Cum Orientis, Basel 1552, pp. R 2 recto

12b) *Quadrireme*

Comparanda: Urbino, Palazzo Ducale, Art of War Frieze, Cat. 42; Vatican City, BAV, Vat. Urb. Lat. 1397, fol. 1r; Vatican City, BAV, Barb. Lat. 4424, Codex Barberini, fol. 35r; El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, 28-II-12, Codex Escorialensis, fol. 66v; Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, S.IV.7, fol. 60v; Amsterdam, Collection of Lodewijk Houthakker.

APPENDIX 2: CONCORDANCES

- Y: Yale Album – New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Mil Mss (4to flat)
 H: Houfe Album – private collection
 C: Codex Cholmondeley – private collection
 W: Windsor, Royal Library, RL 19255r and v
 A: Oxford, Ashmolean Museum, WA2003.Douce.4840 and 4841

Signorili inscriptions and drawings

Signorili CIL	Drawings	Monument Associated with Inscription	CIL	Monument CensusID
1	Y.7b, C.81b	Pons Aemilius	VI.878	152361
2	H.5	Arch of Titus	VI.945	150958
3	H.28	Arch of Septimius Severus	VI.1033	150940
4	H.3	Arch of the Argentarii	VI.1035	150975
5	H.31	Arch of Constantine	VI.1139	150908
6	H.7? (no inscrip.)	Arch of Gallienus	VI.1106	151814
7	H.19	Arch of Lentulus and Crispinus (Houfe drawing of Arch of Janus Quadrifrons)	VI.1385	155275 (150969)
8	H.8	Porta Maggiore	VI.1256	152623
9	H.8	Porta Maggiore	VI.1257	152623
10	H.8	Porta Maggiore	VI.1258	152623
11	H.14, C.77	Aqua Claudia (Arcus Neroniani)	VI.1259	152772
12	—————	Porta Tiburtina (repairs to the Aqua Marcia)	VI.1246	152634
13	H.14, C.77	Porta Tiburtina (repairs to all aqueducts)	VI.1244	152634
14	H.13, C.78	Aqua Virgo	VI.1252	155673
15	—————	Porta Tiburtina (repairs to the Aqua Marcia)	VI.1245	152634
16	H.20	Porta Portuensis	VI.1188	152627
17	Y.8a, C.81a	Pons Neronianus (Hadrianic Cippus found nearby)	VI.1240a	152364
18	H.38, Y.3	Temple of Saturn	VI.937	151320
19	Y.4	Porticus of Octavia	VI.1034	150992
20	Y.6	Statues of Constantine I and Constantine II	VI.1148, 1149, 1150	151732, 151741
21	—————	Pantheon	VI.896	150770
22	—————	Pantheon	VI.896	150770
23	—————	Temple of Antoninus and Faustina	VI.1004	151328
24	H.36	Temple of Minerva	VI.953	151930
25	Y.5, A.1b	Funerary Stele to the Gladiator Marcus Antonius Exochus	VI.10194	157304
26	—————	Statue in the Roman Forum (restored by Castalius Innocentius Audax)	VI.1663	—————

Signorili CIL	Drawings	Monument Associated with Inscription	CIL	Monument CensusID
27	H.34a, Y.7a, C.82a	Pons Fabricius	VI.1305a	152358
28	H.34a, Y.7a, C.82a	Pons Fabricius	VI.1305d	152358
29	Y.8b, C.82b (no inscrip.)	Pons Cesitius	VI.1175	154983
30	Y.8b, C.82b (no inscrip.)	Pons Cesitius (medieval inscription)	—————	154983
31	H.34c, C.83a	Pons Mammeus	VI.1199b	161003
32	H.42	Column of Trajan	VI.960	151057
33	—————	Mausoleum of Hadrian	VI.984	151259
34	—————	Mausoleum of Hadrian	VI.986	151259
35	—————	Mausoleum of Hadrian	VI.992	151259
36	—————	Mausoleum of Hadrian	VI.991	151259
37	—————	Mausoleum of Hadrian	VI.985	151259
38	H.1	Elogium of Q. Fabius Maximus	I.Elogia.29; XI.1828	—————
39	H.1	Elogium of Gaius Marius	I.Elogia.33; XI.1831	—————
40	—————	Inscription commemorating Septimius Severus	—————	—————
41	—————	Inscription to L. Aurelio Commodo	—————	—————
42	—————	Inscription to M. Ulpio	—————	—————
43	Y.9, C.116	Monument to Julius Caesar	VI.719	204358
44	C.114	Vatican Obelisk	VI.882	151080
45	C.114	Vatican Obelisk	VI.882	151080
46	W.1, C.117, W.2	Mausoleum of Augustus	VI.885	153433
47	W.2	Mausoleum of Augustus	VI.887	153433
48	W.2	Mausoleum of Augustus	VI.886	153433
49	W.2	Mausoleum of Augustus	VI.914	153433
50	Y.10	Pyramid of Cestius	VI.1374	150957
51	—————	Tomb of C. Publicius Bibulus	VI.1319	150879
52	—————	Inscription from near S. Nicola in Carcere	—————	—————
53	—————	Mausoleum of Augustus	VI.895	153433
54	H.55, C.115	Mausoleum of Caecilia Metella	VI.1274	150967
55	—————	Horsetamers	—————	150776
56	—————	Inscription near Porta Latina	—————	—————
57	—————	Carcer Mamertinus	VI.1539	155016
58	—————	Tomb of Marcia, the wife of Cato, derived from a description in Lucan	—————	—————
59	—————	Inscription to Trebellia T. Gymnasio	VI.27587	—————
60	C.112	Mithream near S. Susanna	VI.728	—————
61	W.2	Mausoleum of Augustus	VI.884	153433
62	H.2, Y.2	Calpurnius Tomb Monument	IX.4967	—————
<hr/>				
81	H.23	Arch of Trajan in Ancona	IX.5894	152219
82	H.23	Arch of Trajan in Ancona	IX.5894	152219

Drawings with inscription not in Signorili

Drawings	Monument Associated with Inscription	CIL	Monument CensusID	Other Transcriptions
H.18, C.72	Arch of Augustus in Fano	XI.6218, 6219	152475	Cyriac, Marcanova, Ferrarini, Fra Giocondo
H.19	Unknown, from the portico of S. Giorgio in Velabro (House drawing of Arch of Janus Quadrifrons)	VI.Falsa.1q	————	Ferrarini, Choler, Giraldi
H.27	Porta Marina in Zadar	III.2922	————	Cyriac, Ferrarini, Fra Giocondo
H.34b, C.83b	Bridge of Diocletian over the Metauro River in San Lazzaro di Fossombrone	XI.6623	————	Fra Giocondo, Alciato, Choler, Giraldi,
H.42	Column of Trajan	VI.Einsiedeln 13, Poggio 86	151057	Einsiedeln, Poggio, Cyriac, Alciato, Choler
H.42	Column of Trajan	VI.967	151057	Einsiedeln, Poggio, Cyriac, Marcanova, Ferrarini, Fra Giocondo, Alciato, Choler
H.46a	Inscription to C. Aninius Gallus, from Città di Castello	XI.5935	————	Marcanova, Ferrarini, Fra Giocondo
H.46b	Inscription to Empress Faustina Minor, from Città di Castello	XI.5932	————	Fra Giocondo
A.1a	Inscription to Tifernia Sabina, from Città di Castello	XI.5940	————	Marcanova, Ferrarini, Fra Giocondo, Giraldi
A.2a	Inscription to Lutatia Frugifera, from Città di Castello	XI.5947	————	Pietro Stefanoni
A.2b	Inscription to Rubria Daphne, from Ostia	XIV.1554	————	Battista Brunelleschi

Identifiable drawings without inscriptions

Drawing	Monument Associated with Inscription	Monument CensusID
H.22	Arch of Portugal	150900
H.24	Arch of Marcus Aurelius?	151650
Y.11a	Roman Ship (Quinquereme)	_____
Y.11b	Roman Ship (Bireme)	_____
Y.12a	Roman Ship (Liburna)	_____
Y.12b	Roman Ship (Quadrireme)	_____
C.113	Tomb of the Plautii in Tivoli	151312

Unidentifiable drawings

Drawing	Description of Monument Associated
H.7	Triumphal Arch (possibly Arch of Gallienus)
H.9	Triumphal Arch
H.11	Triumphal Arch
H.16, Y.1	Triumphal Arch
H.17	Triumphal Arch
C.106	Temple

APPENDIX 3: THE RECONSTRUCTED CORPUS

The following drawings form the corpus of reconstructions discussed in this article. All monuments are located in Rome unless otherwise noted. Not included in this appendix are associated drawings of unidentified monuments and architectural ornament, with the exception of those found in the Yale Album. Drawings from the Codex Cholmondeley that are also found in the other albums have also been omitted. The numeration for the Houfe and Cholmondeley drawings references their folio numbers.

Y.1 Unidentified Triumphal Arch

Y.2 Calpurnius Tomb Monument, Fara in Sabina

Y.3 Temple of Saturn

Y.4 Porticus of Octavia

Y.5 Funerary Stele to Gladiator Marcus Antonius Exocbus

Y.6 Statues of Constantine I and Constantine II

Y.7 Pons Fabricius; Pons Aemilius

Y.8 Pons Neronianus; Pons Cestius

74 MICHAEL J. WATERS

Y.9 Monument to Julius Caesar

Y.10 Pyramid of Cestius

76 MICHAEL J. WATERS

Y.II Ancient Roman Ships

Y.12 Ancient Roman Ships

78 MICHAEL J. WATERS

A.1 Statue of Tifernia Sabina (inscription from Città di Castello); Funerary Stele to Gladiator Marcus Antonius Exochus

A.2 Statue of Lutatia Frugifera (inscription from Città di Castello); Statue of Rubria Daphne (inscription from Ostia)

*H.1 Elegia of Q. Fabius Maximus and Gaius
Marinus*

*H.2 Calpurnius Tomb Monument, Fara in
Sabina*

H.3 Arch of the Argentarii

H.5 Arch of Titus

H.8 Porta Maggiore

H.13 Aqua Virgo

*H.14 Arcus Neroniani of the Aqua Claudia (with
additional inscription from Porta Tiburtina)*

H.18 Arch of Augustus, Fano

H.19 Arch of Janus Quadrifrons (with inscriptions from S. Giorgio in Velabro and Arch of Lentulus and Crispinus)

H.20 Porta Portuensis

H.22 Arco di Portogallo

H.23 Arch of Trajan, Ancona

H. 24 Arch of Marcus Aurelius (?)

H.27 Porta Marina, Zadar

H.28 Arch of Septimius Severus

H.31 Arch of Constantine

H.34 Pons Fabricius; Bridge of Diocletian, H.36 Temple of Minerva
S. Lazzaro di Fossombrone; Pons Mammeus

H.39 Temple of Saturn

H.42 Column of Trajan

*H.46 Statues of C. Aninus Gallus and Empress
Faustina Minor (with inscriptions from Città di
Castello)*

H.55 Mausoleum of Caecilia Metella

C.112 Mithraeum near S. Susanna

C.113 Tomb of the Plautii, Tivoli

C.114 Vatican Obelisk

W.1 Mausoleum of Augustus

*W.2 Mausoleum of Augustus (possibly intended
to represent the Mausoleum of Hadrian)*

NOTES

I would like to thank Howard Burns and Ian Campbell for discussing these drawings at length with me. Thank you also to Seth Bernard, Nathaniel Jones, Nicholas Herman and Emily Morash. I am extremely grateful to Arnold Nesselrath for his initial interest, subsequent insight, and continual encouragement. This article builds greatly upon his prodigious work on this subject. An abridged version of this research was presented at the *Census Study Day* »Zeichnungen nach antiker Architektur im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi« and is much improved thanks to the comments of the participants. Finally, this article is dedicated to Richard Betts who first introduced me to Renaissance architecture and the work of Francesco di Giorgio.

- 1 New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Mil Mss (4to flat). The manuscript is bound in an eighteenth-century English marbled calf binding with gilt ornaments. The sheets of the treatise measure 43 × 28 centimeters. The collation is as follows: A–E¹⁰, F⁸, G¹⁰, H⁸, J¹⁰, K³ plus six folios of drawings. On the chronology of Francesco di Giorgio's architectural treatise and the distinctions between the first and second version, see Massimo Mussini: *La trattatistica di Francesco di Giorgio. un problema critico aperto*, in: Francesco di Giorgio architetto, ed. by Francesco Paolo Fiore, Manfredo Tafuri, Milan 1993, pp. 358–379; Massimo Mussini: *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del »De architectura« nei Codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141, Mantua 2003.*
- 2 Gustina Scaglia: *Francesco di Giorgio. Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and Copies from ca. 1470 to 1687 and Renewed Copies (1764–1839)*, Bethlehem 1992.
- 3 The uppercase lettering throughout the treatise closely resembles the inscriptions in some of the drawings at the end of the treatise, but this is not conclusive evidence.
- 4 A mid-sixteenth-century copy of this treatise at the New York Public Library (Spencer 181), for example, does not copy several captions, especially those associated with ground plans for palaces. Most of these spelling changes involve the addition of an extra letter, such as l or h in words like *sallotto*, *salla*, *cortille*, *collonna*, *chollona*, and *achroteria*.
- 5 The watermark of an anchor in a circle matches Briquet 475, which was produced in the early sixteenth century.
- 6 Nicolas Schwed: *Roman Ruins and Antiquities*, in: *Valuable Architecture, Atlases, and Natural History Books*, 30 October 1996, Christie's London, London 1996, pp. 94–97, lot 149.
- 7 Arnold Nesselrath: *aedificiorum antiquae urbis monumenta quaedam e ruinis excerpta*, in: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503–1534*, exhibition catalogue Bonn, ed. by Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 1999, pp. 571–572, no. 367; Arnold Nesselrath: *Il Codice Cholmondeley*, in: *Palladio, 1508–2008*, ed. by Franco Barbieri, Donata Battilotti, Venice 2008, pp. 140–143; Arnold Nesselrath: *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*, Ruppolding/Mainz 2014, (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike 5), pp. 133–141.
- 8 The album was previously owned by Simon Houfe who inherited it from his grandfather Sir Albert Richardson. On the Houfe Album, see Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. by Salvatore Settis, 3 vols., Turin 1986, vol. 3, pp. 87–147, here pp. 103–104; Gustina Scaglia: *Drawings of Roman Antiquities in the Metropolitan Museum of Art and in the Album Houfe*, Amptill, in: *Annali di architettura* 4–5 (1992–93), pp. 9–21; Arnold Nesselrath:

- Disegni di Francesco di Giorgio Martini, in: Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro, ed. by Francesco Paolo Fiore, 2 vols., Florence 2004, vol. 1, pp. 337–367; Arnold Nesselrath: Codice con 51 fogli di calchi da disegni, in: La Roma di Leon Battista Alberti. umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, exhibition catalogue Rome, ed. by Francesco Paolo Fiore, Arnold Nesselrath, Milan 2005, pp. 256–257, no. II.9.5; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 77–107.
- 9 Nesselrath 2004 (note 8), p. 350; Nesselrath 2014 (note 7), p. 87.
 - 10 Houfe Album, fol. 55; Codex Cholmondeley, fol. 115.
 - 11 See Appendix 1, no. 3.
 - 12 Windsor, Royal Library, RL 19255r and v; Ian Campbell: Ancient Roman Topography and Architecture, 3 vols., London 2004 (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A, Part IX), vol. 1, pp. 80–85, nos 3–4.
 - 13 Codex Cholmondeley, fol. 117; Nesselrath 2014 (note 7), fig. 149.
 - 14 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.1, fol. 7; Lille, Musée des Beaux Arts, Lille Sketchbook, Pluchart 749; Antonio Labacco: Libro appartenente a l'architettura, Rome 1559, pl. 6.
 - 15 On the fifteenth-century sylloge tradition, see Wilhelm Henzen, et al.: *Corpus Inscriptio-num Latinarum*. *Inscriptiones urbis Romae latinae*, Berlin 1876, vol. VI.1, pp. i–xlvi; Ida Calabi Limentani: *Primi orientamenti per una storia dell'epigrafia Latina classica*, in: *Acme* 19 (1966), pp. 155–219, here pp. 157–164; Roberto Weiss: *The Renaissance discovery of classical antiquity*, Oxford 1969, pp. 145–166; William Stenhouse: *Reading inscriptions and writing ancient history. Historical scholarship in the late Renaissance*, London 2005, pp. 21–41.
 - 16 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 1952, fol. 170r–175v; Marco Buonocore: *Tra i codici epigrafici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Faenza 2004, pp. 106–107. Signorili's authorship of this earliest sylloge has been questioned by Kajanto and Stenhouse, but this remains largely conjecture, along with their attribution of these early sylloges to Poggio Bracciolini; Iiro Kajanto: *Poggio Bracciolini and Classical Epigraphy*, in: *Arctos. Acta Philologica Fennica* 19 (1985), pp. 19–40, here p. 21; Stenhouse 2005 (note 15), p. 21, note 3. A manuscript in the British Library (Add. 34758), dated palaeographically to the late fourteenth or early fifteenth century, contains a folio with ten inscriptions also found in Barb. Lat. 1952, suggesting Signorili may have used an earlier source when compiling his sylloge; Marco Petoletti: *Nuove testimonianze sulla fortuna di epigrafi classiche latine all'inizio dell'Umanesimo (con una nota sul giurista Papiniano e CIL, VI/5, n. II)*, in: *Italia medioevale e umanistica* 44 (2003), pp. 1–26.
 - 17 There are several surviving copies of this sylloge. The earliest is Subiaco, Biblioteca del Monumento Nazionale di Santa Scolastica, Archivio Colonna II. A. 50, followed by Vatican City, BAV, Vat. Lat. 10687, fol. 10r–30v; Chig. I. VI. 204; Chig. I. V. 168, fol. 1r–22v. A later redaction is found in Vatican City, BAV, Ottob. Lat. 2970, fol. 1r–28v; Vat. Lat. 3851. For transcriptions, see Giovanni Battista de Rossi: *Le prime raccolte d'antiche iscrizioni compilate in Roma tra il finire del secolo XIV e il cominciare del XV*, Rome 1852; Henzen 1876 (note 15), vol. VI.1, pp. xv–xxvii; Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti: *Codice topografico della città di Roma*, 4 vols., Rome 1940–53, vol. 4, pp. 151–208.
 - 18 The inscriptions in the Yale Album contain more errors. See Appendix 1 for differences, especially no. 2.
 - 19 Vatican City, BAV, Barb. Lat. 1952, fol. 173r; Vat. Lat. 10687, fol. 14r; see note 143 for representations.

- 20 Berlin, Staatsbibliothek, Codex Hamilton 254, fol. 58r; Berlin, Staatsbibliothek, MS lat qu 432, fol. 62v; Parma, Biblioteca Palatina, 1191, fol. 82r; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, C398, fol. 16v; Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Hs 1 K 9, fol. 93v.
- 21 Bern, Burgerbibliothek, B 42, fol. 57r; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 992, fol. 60v. Similarly in the Yale and Houfe Albums, part of the inscription of the Calpurnius monument is transcribed APOLINARIA· P· P· ARITORI, copying the transcription made by Signorili. Marcanova, on the other hand, corrects this inscription, first in the Bern sylloge as APOLINARI· A· APPARITORI, then in later redactions as the more correct APO· LINARIA· APPARITORI; Henzen 1876 (note 15), vol. VI.1, pp. xxv, no. 62; Bern, Burgerbibliothek, B 42, fol. 63r; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 992, fol. 63v.
- 22 Verona, Biblioteca Capitolare, ms 270, fol. 14r; Vatican City, BAV, Vat. Lat. 10546, fol. 90r; Jacopo Mazzocchi: Epigrammata antiquae urbis, Rome 1521, fol. 52v.
- 23 Scaglia 1992–93 (note 8), p. 16. On the source of Mazzocchi's sylloge, see Stenhouse 2005 (note 15), p. 32.
- 24 According to Signorili, the inscription was found: »In quodam lapide marmoreo reperto in vineo Mancini prope s. Susannam«; De Rossi 1852 (note 17), p. 87.
- 25 Samuel Ball Platner, Thomas Ashby: A topographical dictionary of ancient Rome, London 1929, p. 40; Zacaria Mari: Arcus Lentuli et Crispini, in: Lexicon topographicum urbis Romae, ed. by Eva Margaretha Steinby, 6 vols., Rome 1993–2000, vol. 1, p. 97. Biondo Flavio describes the destruction of the arch; Biondo Flavio: Roma instaurata, 2 vols., Verona 1481, vol. 1, p. 20.
- 26 Florence, Uffizi, GDSU 1046 A; London, Royal Institute of British Architects, Codex Stosch (now Rootstein-Hopkins), fol. 2v; 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, here pp. 24, 48.
- 27 Edward W. Bodnar: Cyriacus of Ancona and Athens, Brussels 1960, pp. 20–22.
- 28 On the Arch of Fano, see Roberto Weiss: L'arco di Augusto a Fano nel rinascimento, in: Italia medioevale e umanistica 8 (1965), pp. 351–358; Nesselrath 1986 (note 8), pp. 102–104; Gunnar Brands: Der Augustusbogen von Fano und der Beginn des Architekturstudiums in der Renaissance, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 103 (1988), pp. 489–513.
- 29 The only record of this restoration is a now lost inscription dated 13 November, 1434, which was transcribed by Cyriac and exists in manuscripts in Modena, Vienna, and Wolfenbüttel: »DLIII OLYMPIADIS ANNO .II. PETRVS CRESIL .F. CRESIAVIVS .IAd. DIVINI .IVR. DOCT. AC.B. MAT. ET IADERT. PATRONI CRISONORII ECCLESIAE VENER. ABB. ARC. PLIR. TEMP. LAB. ET LONGA PA... MAIOR INCVR. OBSCVRE ATQVE INDIGN. OPRESS. PROPRIO SVMTV HODIE IDIB. NOVEMB. AD PRISTINAM SV. FACIEM SPLENDQ. RESTITVIT.« Bodnar 1960 (note 27), pp. 88–89; Alessandro Dudan: La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà, 2 vols., Milan 1921–22, vol. 1, p. 21. For expanded Latin inscription and Italian translation, see Vitaliano Brunelli: Storia della città di Zara. Dai tempi più remoti sino al 1409 compilata sulle fonti e integrata da tre capitoli sugli usi e costumi, Venice 1913, p. 127.
- 30 »Etenim eo duce alia inter civitatis egregia et memoratu dignissima vidi maritima prope moenia, insignem Meliae nobilissimae mulieris arcum, ubi tubicen ille aequorei numinis Τῦριτων mira fabrefactoris arte conspicitur, et consculptum quod habet epigramma ut nostrae dignum spectationis, quom nec vidisse semel satis esset, sed et pluries utique lectitare iuvasset, primorum in conspectu Liburnorum hominum de altissimis maiorum

- nostrorum meritis ad inextimabilem comparacionem incidimus»; James Hankins: Add. 13 (inedited), in: *Censimento dei codici dell'epistolario di Leonardo Bruni*, vol. 2: *Manoscritti delle biblioteche italiane e della Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. by Lucia Gualdo Rosa, Rome 2004, pp. 396–406, here pp. 397–398.
- 31 The image is missing from the Parma sylloge. Moroni in the seventeenth century also noted that his copy was lacking the original triton drawing: »Sed deest icon in originali«; Parma, Biblioteca Palatina, 1191, fol. 1r; Carlo Moroni: *Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam*, Rome c. 1660, p. 1.
- 32 TRITON NEPTVNI TVBICEN / TPITON TOY ΠΟΞΙΑΔΩΝΟΣ ΣΑΛΠΥΤΞ; Parma, Biblioteca Palatina, 1191, fol. 1r; Moroni 1660 (note 31), p. 1.
- 33 Arnold Nesselrath: *The Venus Belvedere: An Episode in Restoration*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), pp. 205–214, here p. 214.
- 34 Antonella Trevisiol: *Fonti letterarie ed epigrafiche per la storia romana della provincia di Pesaro e Urbino*, Rome 1999, p. 124; Sabina Migani: *Il »Ponte di Diocleziano« in località San Lazzaro di Fossombrone*, in: *Atlante tematico di topografia antica*, vol. 3: *Opere di assetto territoriale ed urbano*, ed. by Lorenzo Quilici, Stefania Quilici Gigli, Rome 1995, pp. 131–138.
- 35 See Michael Koortbojian: *Fra Giovanni Giocondo and his Epigraphic Methods*, in: *Kölner Jahrbuch* 26 (1993), pp. 49–55.
- 36 Verona, Biblioteca Capitolare, ms 270, fol. 159r.
- 37 On imagery in sylloges, see Carlo Roberto Chiarlo: »Gli fragmenti dilla sancta antiquitate«. *Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in: *Settis* 1986 (note 8), vol. 3, pp. 271–297; Christopher S. Wood: *Notation of visual information in the earliest archeological scholarship*, in: *Word & Image* 17 (2001), pp. 94–118.
- 38 Biblioteca Ambrosiana, Ms. Trotti 373; Remigio Sabbadini: *Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta*, in: *Miscellanea Ceriani*, Milan 1910, pp. 183–247; Rossana Frigeri: *Commentaria in Codice miscellaneo*, in: *Fiore, Nesselrath* 2005 (note 8), pp. 326–327, no. III.4.1.
- 39 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Lat. 6128; Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, C398. On Ferrarini, see Claudio Franzoni, Alessandra Sarchi: *Entre peinture, archeologie et museographie. L'antiquarium de Michele Fabrizio Ferrarini*, in: *Revue de l'Art* 125 (1999), pp. 20–31; Xavier Espluga: *Michele Fabrizio Ferrarini*, in: *Epigraphica* 70 (2008), pp. 255–267.
- 40 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 992; Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Nuovi acquisti 1174; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. 5825F; Princeton, New Jersey, Princeton University Library, Ms. Garrett 158. On Feliciano and Marcanova, see Christian Hülsen: *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, Rome 1907; Chiarlo 1986 (note 37), pp. 280–289; Christiane Denker Nesselrath: *Anfiteatro con torneo cavalleresco*, in: *Fiore, Nesselrath* 2005 (note 8), p. 209, no. II.3.4; Sarah Cartwright: *The »Collectio Antiquitatum« of Giovanni Marcanova and the Quattrocento Antiquarian Sylloge*, PhD Dissertation, New York University 2007.
- 41 Florence, Biblioteca della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, ms. 7.1; Maria Elisa Micheli: *Un taccuino di un ignoto umanista del XV secolo*, in: *Xenia* 6 (1983), pp. 63–82; Arnold Nesselrath: *Monumenta Antiqua Romana. Ein illustrierter Rom-Traktat des Quattrocento*, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, ed. by Richard Harprath, Henning Wrede, Mainz 1989, pp. 21–37, here pp. 22–23.

- 42 The antiquarian Battista Brunelleschi, in drawings that may derive from Mazzochi's illustrations or were copied from a shared source, did in some cases insert inscriptions into representations of monuments. Florence, Biblioteca Marucelliana, Cod. A.78.I, fol. 5r–8r; Antonio Giuliano: *La Roma di Battista Brunelleschi*, in: *Rendiconti dell'Accademia di archeologia, letteratura e belle arti di Napoli* 46 (1971), pp. 43–50; Arnold Nesselrath: *Il Codice Escurialense*, in: *Domenico Ghirlandaio. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, 16–18 ottobre 1994, ed. by Wolfram Prinz and Max Seidel, Florence 1996, pp. 175–198, here pp. 194–195; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 157–158.
- 43 See Fritz Saxl: *Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians*, in: *Id.: Lectures*, 2 vols., London 1957, vol. 1, pp. 150–160; Annegrit Schmitt: *Antikenkopien und künstlerische Selbsterwirklichung in der Frührenaissance. Jacopo Bellini auf den Spuren römischer Epitaphien*, in: *Harprath, Wrede* 1989 (note 41), pp. 1–20.
- 44 Chiarlo 1986 (note 37), pp. 280–287.
- 45 Paris, Musée du Louvre, Bellini Drawing Book, fol. 44–45; see Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt: *Jacopo Bellini, der Zeichnungsband des Louvre*, Munich 1984; Patricia Fortini Brown: *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, in: *Artibus et Historiae* 13 (1992), pp. 65–84.
- 46 Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Zichy Codex, fol. 13r, 29r, 38r, 49r, 58r, 62r, 70r, 92r, 97r, 133r, 135r, 136r, 147r, 150r, 167r. The end of the album (fol. 187r–190r) also features a short sylloge containing about thirty inscriptions. On the Zichy Codex, see Carolyn Kolb: *The Francesco di Giorgio Material in the Zichy Codex*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 47 (1988), pp. 132–159; Mussini 2003 (note 1).
- 47 Prague, Národní Muzeum, XVII A 6, Codex Chlumczansky; Vladimír Juřen: *Le Codex Chlumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVIe siècle*, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 68 (1986), pp. 105–212; Vladimír Juřen: *Le Codex Chlumczansky. Addenda et corrigenda*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 15 (2013), pp. 53–91. An anonymous drawing at the Uffizi (GDSU 1689 Ar) similarly depicts ancient cornices with superimposed inscriptions. Juřen has proposed that this drawing, which he dates around 1500, is likely an earlier copy of the now lost source of the Codex Chlumczansky.
- 48 Codex Chlumczansky, fol. 15r.
- 49 Codex Chlumczansky, fol. 26r.
- 50 Vatican City, BAV, Barb. Lat. 4424, Codex Barberini, fol. 5r, 18v, 19v, 21r, 21v, 35v; Christian Hülsen: *Il libro di Giuliano da Sangallo: Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Vatican City 1910, pp. xxv, 10, 29–31.
- 51 On the Salzburg Codex, see Nesselrath 1989 (note 41), pp. 21–37; Birte Rubach: *Codex Salisburgensis*, in: *Fiore, Nesselrath* 2005 (note 8), p. 213, no. II.4.1; Cristina Fumarco: *»E molti ne aveva summa deletatione«. Architetture, spettacoli e feste romane nel racconto e nei disegni del Taccuino di Salisburgo*, in: *Arte lombarda* 167 (2013), pp. 52–80.
- 52 Salzburg, Universitätsbibliothek, Ital. M III 40, Salzburg Codex, fol. 15v.
- 53 Salzburg Codex, fol. 17r (Janus Quadrifrons), 20v (Vatican Obelisk).
- 54 Florence, Uffizi, GDSU 318 A–337 A; On these drawings, see Christoffer H. Ericsson: *Roman Architecture Expressed in Sketches by Francesco di Giorgio Martini*, Helsinki 1980; Scaglia 1992 (note 2), pp. 53–54; Howard Burns: *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, in: *Francesco di Giorgio architetto*, exhibition catalogue Siena, ed. by Francesco Paolo Fiore, Manfredo Tafuri, Milan 1993, pp. 350–377.
- 55 The first inscription was taken from a statue base dedicated to Lucius Caesar possibly originally located at the Mausoleum of Augustus while the other was transcribed from an altar

- to Epaphroditos near the Mausoleum of Cecilia Metella. Florence, Uffizi, GDSU 326 Ar (CIL VI.895), 330 Ar, 334 Ar (CIL VI.2; VI.8439).
- 56 Turin, Biblioteca Reale, Ms Saluzziano 148, fol. 71r–100v; The addendum is reproduced in Francesco di Giorgio Martini: *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, ed. by Corrado Maltese, 2 vols., Milan 1967, vol. 1, pp. 275–289, pls 129–186. On the drawings in the addendum, see Nesselrath 1986 (note 8), pp. 108–109, 120–122; Hubertus Günther: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 30–37; Scaglia 1992 (note 2), pp. 61–63; Howard Burns: »Restaurator delle ruine antiche«. *Tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio*, in: Francesco di Giorgio architetto, ed. by Francesco Paolo Fiore, Manfredo Tafuri, Milan 1994, pp. 151–181, here pp. 164–173; Nesselrath 2004 (note 8); Francesco Paolo Fiore: *Trattati di architettura, addenda dei disegni di monumenti antichi*, in: Fiore, Nesselrath 2005 (note 8), pp. 255–256, no. II.9.1; Richard J. Betts: Francesco di Giorgio's Reconstruction of the Temple of Minerva in the Forum of Nerva, in: *Reconstructing Francesco di Giorgio Architect*, ed. by Berthold Hub, Angeliki Pollali, Frankfurt 2011, pp. 85–106; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 75–94.
- 57 »Poi che l'antica città di Roma di Roma per li continovi assedioni et ghuerre cominciò a manchare e grandi hediftii spogliando e diruendo et in più parti ruinare in modo che al presente tucti manchati sonno. Unde mosso da huno aceso desiderio di volere quelle innovare, il che hessendo presso al fine in poco tempo in tucto spente verranno, sì per la vetustà loro ed anco per li molti et continovi ghuastatori et pertanto el meglio ched ò possuto non con piccola fatica investighando in Roma et fuore molti vari et dengni ediftii ho raccholto per benché molto ruinati sieno et la dengnità degli ornamenti loro poco se ne vede. De' quali ediftii qui di socto fondi facce circumferentie et hornamenti loro sicondo el mio debile ingiengnio fighurati saranno«; Saluzziano 148, fol. 71r, Martini 1967 (note 56), vol. 1, p. 275.
- 58 Florence, Uffizi, GDSU 320 Ar.
- 59 »Palatio Maggiore in Roma. In più parte chopiato et parte agionto a fantasia che per le molte ruine in tucto comprender non si può«; Saluzziano 148, fol. 82v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, p. 282.
- 60 This notation, along with the use of a + sign for monuments represented in plan as well as section or elevation, has been noted by both Fiore and Nesselrath. Francesco Paolo Fiore: Review of Christoffer H. Ericsson, *Roman Architecture Expressed in Sketches* by Francesco di Giorgio Martini, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 42 (1983), pp. 201–202, here p. 202; Nesselrath 1986 (note 8), p. 121; Nesselrath 2004 (note 8), p. 339; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 74–75.
- 61 See for example 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.
- 62 See Scaglia 1992 (note 2), pp. 119–121, 127–129.
- 63 Saluzziano 148, fol. 99r–100v; Houfe Album, fol. 12, 15, 30, 41, 42, 44; Codex Cholmondeley, fol. 2–10; See Nesselrath 2004 (note 8), pp. 358–361; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 85–86, 94, figs 118, 133, 139, 141–142. In terms of their method of representation and details, these drawings are similar to two drawings of a decorated base from the Roman church of S. Bartolomeo in Isola, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. no. I.562, Gozzoli Model-book, fol. 1v. Similar copies of bases are also found in Codex Barberini, fol. 15r; Oxford, Ashmolean Museum, Larger Talman Album, fol. 108, 109, 131; El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, 28-II-12, Codex Escorialensis, fol. 23r; Kassel, Museums-

- landschaft Hessen-Kassel, Graphische Sammlung, inv. Fol. A45, fol. 35v, 38r, 65r; Zichy Codex, 120r, 142r; Pietro Cataneo, Florence, Uffizi, GDSU 3286 Ar, 2387 Ar, 3290 Ar.
- 64 Arnold Nesselrath and Gustina Scaglia have also noted this connection. Nesselrath 1986 (note 8), pp. 103–104, figs 58–59; Nesselrath 2004 (note 8), p. 343; Scaglia 1992–93 (note 8), p. 10; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 80–84.
- 65 Saluzziano 148, fol. 88v, 94v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 164, 176.
- 66 Saluzziano 148, fol. 93v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 174.
- 67 This connection was noted in Nesselrath 2004 (note 8), pp. 342, 359–363; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 78–79, 82–83, 94–98, figs 103–104, 134–135; S. Angelo, Perugia: GDSU 335 Ar = Houfe Album, fol. 37; Montecassino: GDSU 325 Av = Houfe Album, fol. 26; S. Giovanni Maggiore, Naples: GDSU 333 Av = Houfe Album, fol. 26.
- 68 Scaglia 1992–93 (note 8), pp. 16–17.
- 69 See Nesselrath 2004 (note 8); Nesselrath 2014 (note 7), pp. 77–107.
- 70 Vatican City, BAV, Vat. Urb. Lat. 1397. For full discussion and notes, see Appendix 1, nos 11 & 12.
- 71 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 361, fol. 28r.
- 72 Saluzziano 148, fol. 28r; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 51.
- 73 New Haven, Yale University, Beinecke Library, MS 491, fol. 28r; Turin, Biblioteca Reale, Serie Militare 238; London, Sir John Soane's Museum, Vol. 118; Venice, Biblioteca Marciana, Ital.IV.3-4; Vicenza, Biblioteca Bertoliana, G.3.5.3, fol. 10v; Florence, Uffizi, GDSU 3289 Ar; It is likely that Cataneo copied his drawings directly from the Houfe Album as he replicates in one example (GDSU 3293 Ar) an unfinished capital (Houfe fol. 9) that presumably was complete in the original corpus of drawings. On the Cataneo Album, see Scaglia 1992 (note 2), pp. 164–165; Marco Rosei: *Il Codice Cataneo del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, in: *Arte Documento 8* (1994/95), pp. 67–72; Rita Binaghi: *Fortuna critica del Codice Cataneo*, in: *Arte Documento 8* (1994/95), pp. 73–82; Ead.: *Un manoscritto di Pietro Cataneo conservato agli Uffizi*, in: *Disegno di architettura 9* (1994), pp. 60–66.
- 74 Florence, Biblioteca Nazionale, Magliabechianus II.I.141, fol. 36r. See note 67; Nesselrath 2004 (note 8), pp. 359, 362–363; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 94, 98–99.
- 75 Saluzziano 148, fol. 121–13v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 19–22.
- 76 Florence, Uffizi, GDSU 1686A–1698A. On these drawings, see Meg Licht: *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Florence 1984, pp. 45–46, no. 18, pp. 136–137, no. 76, pp. 141–142, no. 81, pp. 146–147, no. 85.
- 77 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham App. 1828; Howard Burns: *Progetti di Francesco di Giorgio Martini per i conventi di San Bernardino e Santa Chiara ad Urbino*, in: *Studi Bramanteschi*, Rome 1970, pp. 293–311; Gustina Scaglia: *Architectural Drawings by Giovanbatista Alberto in the Circle of Francesco di Giorgio Martini*, in: *Architectura 8* (1978), pp. 104–124; Manuela Morresi: *Francesco di Giorgio e Bramante. Osservazioni su alcuni disegni degli Uffizi e della Laurenziana*, in: *Disegno di architettura*, ed. by Paolo Carpeggiani, Luciano Patetta, Milan 1989, pp. 117–124; Scaglia 1992 (note 2), pp. 57–58, 119–121, 218–219.
- 78 *The Temple of Saturn* (H.39, Y.3) = Ashburnham Album, fol. 40, 101. *The Temple of Minerva* (H.36) = Ashburnham Album, fol. 37, 100. *The Porticus of Octavia* (Y.4) = Ashburnham Album, fol. 37, 102. See Appendix 1 for full discussion.
- 79 Ashburnham Album, fol. 99 = Codex Cholmondeley, fol. 106. The other similar drawings are found on Ashburnham Album, fol. 36, 103.
- 80 See Appendix 1, no. 5.

- 81 Florence, Uffizi, GDSU 336 Ar; Saluzziano 148, fol. 92v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 172; see Appendix 1, no. 6.
- 82 Houfe Album, fol. 24; Nesselrath 2004 (note 8), pp. 343–346; Nesselrath 2014 (note 7), p. 84, figs 110–111.
- 83 Nesselrath 2004 (note 8), p. 343; Nesselrath 2014 (note 7), p. 84.
- 84 Tafuri illustrates these temples and briefly mentions them as combinations of archeology and fantasia; Manfredo Tafuri: *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in: Francesco di Giorgio architetto 1993 (note 54), pp. 21–73; here pp. 32–35, 58.
- 85 That these images are based on drawings is supported by the fact they were later copied, along with a variety of other material related to Francesco di Giorgio, into an album assembled by Oreste Biringuccio, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.IV.1, fol. 7r, 67r.
- 86 The painting has been dated variously from 1485–1500. While Francesco was in Siena beginning in 1485, the first document related to the Tancredi chapel in S. Domenico, for which the painting was commissioned, is dated 7 September 1493. The altarpiece was certainly begun before 24 September 1495 when Francesco Tancredi and his wife were buried in the chapel; Luciano Bellosi: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450–1500*, Milan 1993, pp. 478–480; see also Ralph Toledano: *Francesco di Giorgio Martini. Pittore e scultore*, Milan 1987, p. 102.
- 87 The watermarks, which depict a paschal lamb with a halo and pennant set in a circle, are nearly identical to Briquet 49. The use of this paper is documented in Florence in 1511, and subsequently (with small watermark variations) in Treviso (1514), Rome (1526), and Florence (1529); Charles M. Briquet: *Les filigranes*, 4 vols., Paris 1907, vol. 1 p. 21.
- 88 On 14 January 1504, the confraternity approved the sculpting of »l'arco antiquo di San Michele cum tutte le sue inscriptioni et pertinentie cioè cum l'arco e cum le altre colonne che erano sopra detto arco et li altri soi ornamenti antiqui«; Nesselrath 1986, p. 103; Giuseppina Boiani Tombari: *La ricostruzione storica dai documenti d'archivio*, in: *Il complesso monumentale di San Michele a Fano. Dalle origini all'ultimo restauro*, ed. by Gianni Volpe, Fano 2008, pp. 121–157, here p. 134.
- 89 See note 67.
- 90 See Appendix 1, no. 4.
- 91 Saluzziano 148, fol. 77r; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 141; On this reconstruction, see Betts 2011 (note 56).
- 92 Florence, Uffizi, GDSU 334 Av; see Appendix 1, no. 7b for full discussion.
- 93 Saluzziano 148, fol. 80r; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 147; see Tilmann Buddensieg: *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in: *Classical Influences on European Culture A.D. 500–1500*, ed. by Robert R. Bolgar, Cambridge 1971, pp. 259–67, here pp. 263–264.
- 94 See note 63.
- 95 See Appendix 1, nos 11–12.
- 96 Berlin, Staatsbibliothek, Codex Hamilton 254.
- 97 Betts 2011 (note 56), pp. 96–98.
- 98 Saluzziano 148, fol. 76r; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 139; Tilmann Buddensieg: *Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Großen*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 13 (1962), pp. 37–48.
- 99 Florence, Uffizi, GDSU 330 Av.
- 100 See note 63. Betts dates some of these drawings to as early as the mid-1460s, Betts 2011 (note 56), pp. 89–90.

- 101 On the Uffizi drawings see note 55; The three inscriptions in Saluzziano 148 are inscribed on the reconstructions of the Temple of Minerva (fol. 77r), the Temple of Antoninus and Faustina (fol. 77v), and the Tomb of the Plautii (fol. 93v).
- 102 This drawing is now in the private collection of Peter Silverman; Arnold Nesselrath: *Arch of Trajan, Benevento*, in: *Campbell 2004* (note 12), vol. 1, pp. 76–78, no. 1.
- 103 No stand-alone sylloge of ancient inscriptions is listed in the earliest catalogue (»indice vecchio«) of the ducal library. The library under Federico da Montefeltro did have numerous ancient texts about Rome as well as a copy of the fifteenth-century »Tractatus de Rebus Antiquis et Situ Urbis Romae« (BAV, Urb. Lat. 984). Cyriac of Ancona, who had spent time in Urbino during the reign of Guidantonio da Montefeltro, may have left a collection of inscriptions in the city.
- 104 Allen Weller: *Francesco di Giorgio, 1439–1501*, Chicago 1943, p. 382; Scaglia 1992 (note 2), p. 179; Burns 1994 (note 56), p. 162; Nicholas Adams: *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in: *Francesco di Giorgio architetto 1994* (note 56), pp. 126–161, here pp. 127–138; Nesselrath 2004 (note 8), p. 357; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 93–94.
- 105 See note 25.
- 106 See Appendix 1, no. 9.
- 107 See Appendix 1, no. 5.
- 108 See Appendix 1, nos 11–12.
- 109 Florence, Uffizi, GDSU, Codex Santarelli, fol. 159r–165v; On the Santarelli drawings and their related copies, see: Gustina Scaglia: *Fantasy Architecture of Roma antica*, in: *Arte Lombarda 15* (1970), pp. 9–24; Sabine Jacob: *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1975, p. 15; Geneviève Monnier: *A Northern Italian drawing from the early sixteenth century*, in: *Design into art: drawings for architecture and ornament. The Lodewijk Houthakker collection*, ed. by Peter Fuhring, London 1989, pp. 463–466; Campbell 2004 (note 12), vol. 3, pp. 962–965; Hubertus Günther: *Fantasie scritte e disegnate a confronto. La rappresentazione di edifici antichi nei disegni della collezione Santarelli*, in: *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, ed. by Marzia Faietti, Venice 2008, pp. 121–134, 285–292; Hubertus Günther: *Phantasiearchitektur in Bild und Wort. Ein Vergleich am Beispiel der Vorstellungen von der römischen Antike*, in: *De re artificiosa. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag*, ed. by Lukas Madersbacher, Regensburg 2010, pp. 199–216.
- 110 Florence, Uffizi, GDSU 337 Ar.
- 111 The drawing on the verso of the Windsor folio (W.2) resembles many Renaissance reconstructions of the Mausoleum of Hadrian despite the fact it contains inscriptions from the Mausoleum of Augustus. Three drawings in the Ashburnham Album (fol. 36, 99, 103), may copy the drawing of the Temple of Antoninus and Faustina from the original corpus of reconstructions. The Tomb of C. Publicius Bibulus drawn by Francesco di Giorgio in the Turin addendum (fol. 86r) may have also been included in the set as it contains an inscription found in Signorili's »Descriptio Urbis Romae«.
- 112 These include the Column of Trajan (fol. 2), Arch of the Argentarii (fol. 59), Arch of Titus (fol. 65), Arch of Septimius Severus (fol. 66), Arch of Trajan in Ancona (fol. 67), Arch of Constantine (fol. 68), and Arch of Janus Quadrifrons (fol. 70–71).
- 113 Many drawings were certainly left out as the later numeration found on each cut out fragment frequently skips numbers. Assuming the number 220 written on the reconstruction of the Pons Fabricius (H.55a) indicates continuous numeration, over a hundred drawings were omitted from the album. As Nesselrath has noted, the same numbering is found on a

- tracing now in the Louvre (inv. 459) after a drawing by Francesco di Giorgio, suggesting that parts of the original set were dispersed. At the same time, the system of numbering used in the Houfe Album is not consistent. Six numbers, for example, are used twice. Nevertheless, the numeration suggests – omitting duplications and unnumbered tracings – that the Houfe drawings progressed from architectural details (3–51) to ancient monuments (56–83). After that, the only numbered drawings that survive are 144, 215, 217, and 220. Nesselrath 2014 (note 7), p. 93.
- 114 Nesselrath 2004 (note 8), pp. 359–367; Nesselrath 2005 (note 8), pp. 256–257; Arnold Nesselrath: A Little Gift from an Old Friend. Dürer's Drawings by Fra Giocondo, in: *Print Quarterly* 28 (2011) pp. 244–248, here p. 245; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 85–106.
- 115 Cennino Cennini describes this procedure in his handbook. As he notes, tracing paper can be made out of parchment by adopting the following method: »take some clear and fine linseed oil; and smear it with some of this oil on a piece of cotton. Let it dry thoroughly, for the space of several days; and it will be perfect and good.« He continues by stating that: »this same tracing paper which we have been discussing may be made out of paper, the paper, to begin with, being made very thin, smooth, and quite white. Then grease this paper with linseed oil, as described above. It becomes transparent, and it is good«; Cennino Cennini: *The craftsman's handbook. The Italian »Il libro dell'arte«*, trans. by Daniel V. Thompson, New Haven 1933, pp. 13–14.
- 116 Nesselrath 2004 (note 8), p. 354; Nesselrath 2014 (note 7), pp. 87–90; This method of producing woodcuts is described in a fifteenth-century account preserved in Nuremberg; Wilhelm Ludwig Schreiber: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 3rd ed., Stuttgart 1969, vol. 8, p. 19.
- 117 New York, Metropolitan Museum of Art, 80.5.585, 80.3.632; Florence, Uffizi, GDSU 6711 Ar; See Scaglia 1992–93 (note 8); Giorgio Ortolani: Arco di Costantino, Arco di Settimio Severo, Arco di Giano, in: Fiore, Nesselrath 2005 (note 8), p. 256; no. II.9.2-4; Palermo, Biblioteca Comunale, Resta Codex, no. 120–158; Fabio Fiorani: Etienne Du Pérac, in: *I disegni del Codice Resta di Palermo*, ed. by Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Milan 2007, pp. 202–214; Fabio Fiorani, Gabriella Pace: *I disegni di Étienne Du Pérac per i »Vestigi dell'antichità di Roma«*. *Le prime carte traslucide*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52 (2008), pp. 240–251.
- 118 See note 87. Nesselrath also believes that the manner in which the examples were selected, specifically the architectural details, indicates the personal involvement of Francesco di Giorgio. He additionally suggests that the tentative, somewhat disorganized layout of some of the tracings, as well as their partially unfinished state, makes it unlikely that a later artist copied them from a finished manuscript produced by the architect before his death. Nesselrath 2004 (note 8), p. 355; Nesselrath 2014 (note 7), p. 93.
- 119 Enea Vico in 1547, for example, engraved two drawings from the Codex Coner over two decades after they were created. Sebastiano Serlio similarly relied on earlier drawings by Baldassare Peruzzi and others for his architectural treatise. See Michael Waters: *A Renaissance without Order. Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 71 (2012), pp. 488–523, here pp. 495, 503–504; Hubertus Günther: *Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio*, in: *Les Traités d'architecture de la renaissance*, ed. by Jean Guillaume, Paris 1988, pp. 227–245.
- 120 These were first printed in Rome in the 1530s, possibly by Master G.A. with the Caltrap, then reprinted in various forms by the French engraver Jacques Androuet du Cerceau

- around 1550, the German publisher Rudolf Wyssenbach between 1545 and 1561, and the Dutch publisher Gerard de Jode in 1555. See Peter Fuhring: »Ruinarum variarum fabricarum«. The final flowering of Roma antica fantasy architecture in European printmaking, in: *Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst*, ed. by Hanns Hubach, Barbara von Orelli-Messerli, Tadej Tassini, Petersberg 2008, pp. 91–101; See also note 109 on the original drawings.
- 121 The book was originally granted a six-year privilege in 1517 but not published until 1521. This privilege was granted along with one for Andrea Fulvio's »*Illustrium imagines*«, which featured 204 woodcuts; Christopher Witcombe: *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Boston 2004, p. 51. The first section of Mazzocchi's book progresses typologically – city gates, bridges, triumphal arches, temples, fora, dedicatory columns, pyramids, obelisks, aqueducts, mausoleums, porticos, and finally baths – with rough woodcuts of the Porta Maggiore (p. 1r), Pons Aemilius (p. 2r), Arch of Septimius Severus (p. 4r), Arch of Constantine (p. 4v), Pantheon (p. 6v), Column of Trajan (p. 9v), Pyramid of Cestius (p. 10r), Vatican Obelisk (p. 10v), Porta Tiburtina (p. 11v), and Mausoleum of Hadrian (p. 12v). This is followed by over three hundred additional pages of inscriptions interspersed with a handful of ancient reliefs. Mazzocchi 1521 (note 22). On the origins of Mazzocchi's publication, see notes 23 and 42.
- 122 Sebastiano Serlio: *Il terzo libro*, Venice 1540; Serlio includes inscriptions from the following monuments: Column of Trajan (pp. 60–61), Vatican Obelisk (pp. 62–63), Arch of Titus (p. 105), Arch of Septimius Severus (p. 111), Arch of Trajan in Benevento (p. 115), Arch of Constantine (p. 119), Arch of Trajan in Ancona (p. 123), Arch of Pola (p. 127), Arco dei Gavi in Verona (p. 131), Porta dei Leoni in Verona (pp. 134–135).
- 123 Giovanni Santi: *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino. Poema in terza rima* (Codice Vat. Ottob. lat. 1305), ed. by Luigi Michelini Tocci, 2 vols., Vatican City 1985, vol. 1, p. 148; Burns 1994 (note 56), p. 164.
- 124 Oxford, Ashmolean Museum, WA2003.Douce.4840 & 4841 (formerly N.9 [413 & 414]). These drawings are part of a large collection of uncatalogued antiquarian material arranged loosely by subject matter bequeathed by Francis Douce to the Bodleian Library in 1834 and transferred to the Ashmolean in 1863. They were subsequently returned to the Bodleian in 1915 and finally brought back to the Ashmolean in 2003. The two drawings in question measure 35,6 × 27,7 cm and 35,4 × 26,4 cm respectively and are executed on the same type of paper with a paschal lamb watermark (Briquet 49) as those in the Houfe Album. On the watermarks, see note 87.
- 125 Paris, Louvre, inv. 459. The Louvre acquired this drawing, which measures 35,5 × 24,5 cm, in 1878 from the collection of Aimé-Charles Horace His de la Salle. Its previous ownership includes Alcide Donnadieu, Pierre Gaspard Marie Grimod d'Orsay, and Pierre-Jean Mariette. Bernhard Degenhart: *Unbekannte Zeichnungen Francescos di Giorgio*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8 (1939), pp. 117–150, here pp. 142–143, fig. 59; Nesselrath 2014 (note 7), p. 93, fig. 130.
- 126 See note 113.
- 127 New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975.1.376. This drawing has been traditionally interpreted as a study for a wall monument depicting a male patron flanked by muses. More recently, Luke Syson has suggested it was originally part of Francesco di Giorgio's »*Opusculum de architectura*« now at the British Museum (1947.0117.2). While this seems unlikely, it is possible that the central figure is a self-portrait of the architect as Syson proposes. See Laurence Kanter: *Design for a Wall Monu-*

- ment, in: *Painting in Renaissance Siena 1420–1500*, exhibition catalogue New York, ed. by Keith Christiansen, Laurence Kanter, Carl Strehlke, New York 1988, pp. 325–327, no. 68; Luke Syson: *Self portrait (?) with female attendants*, in: *Renaissance Siena: Art for a city*, exhibition catalogue London, ed. by Luke Syson, London 2007, pp. 186–189, no. 43.
- 128 Oxford, Christ Church, inv. 1976; Luke Syson: *Adam and Eve*, in: Syson 2007 (note 127), pp. 158–159, no. 31.
- 129 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXIII.79 (Gaddi 769), fol. 1r; Fabia Borroni Salvadori: *Deianira, San Sebastiano e il guerriero contro il marzocco*. Disegni inediti provenienti da Volterra, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 21 (1977), pp. 307–314, here pp. 307–309, fig. 1; Alessandro Angelini: *Allegoria della lotta tra Volterra e Firenze; Martirio di San Sebastiano*, 1480, in: Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450–1500, ed. by Luciano Bellosi, Milan 1993, pp. 428–429, no. 91.
- 130 CIL XI.5940.
- 131 CIL XI.5947. While the inscription on the previous drawing (A.1a) is recorded in many Renaissance sylloges, the earliest transcription of this epigraph is found in an early seventeenth-century collection by Pietro Stefanoni (Leiden, Universiteitsbibliotheek, MS Burmann XXI F 3, fol. 153). This is further evidence that the inscriptions from Città di Castello in the set were not taken from a sylloge, but recorded directly by Francesco di Giorgio, or possibly a close associate.
- 132 See notes 43, 45.
- 133 The laurel crown, for example, seems to be a play on the winged helmet of Perseus. The statue's pose most clearly recalls some of the late fifteenth-century female figures of Botticelli and Ghirlandaio. The sphinxes depicted are reminiscent of those on Antonio Federighi's holy water font in Orvieto Cathedral (ca. 1470) as well as the façade of SS. Giovanni e Paolo in Venice.
- 134 CIL XIV.1554. Battista Brunelleschi described this funerary inscription as being »a mezo la schala del palazzo«. According to his drawing, it was also flanked by two representations of Eros with down-turned torches and accompanied by a bearded man below; Florence, Biblioteca Marucelliana, Cod. A.78.I, fol. 36v.
- 135 The inscription in the Ashmolean drawing is transcribed as D· M / RVBRIAE· DAPNNE / RVBRIVS TELESPEIO / RVS· CONIVGI INCOM / PARABILI ET SIBI VI / VOS· FIC, while Battista Brunelleschi recorded it as D· M / RVBRIAE / DAPHNE / RVBRIVS / TELESICCO / RVS· CONIV / INCONPARA / BILI· ET· SIBI / VIVOS· FEC.
- 136 De Rossi 1852 (note 17), pp. 88–89.
- 137 The numbering here and in Appendix 2 corresponds to the transcriptions of Nicolò Signorili's »Descriptio Urbis Romae eiusque excellentiae« (following BAV, Chig. I. VI. 204) in Henzen 1876 (note 15), vol. VI.1, pp. xv–xxvii; for related publications, see note 17.
- 138 Florence, Uffizi, GDSU 1698 Ar; Saluzziano 148, fol. 13v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 22.
- 139 Francesco di Giorgio's reconstruction of an ancient bath near S. Maria sopra Minerva (Saluzziano 148, fol. 85v) similarly depicts two minor apses screened by two rows of columns.
- 140 Saluzziano 148, fol. 86v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 160.
- 141 Ashburnham Album, fol. 36, no. 56.
- 142 De Rossi 1852 (note 17), 52; Valentini, Zucchetti 1940–53 (note 17), vol. 4, p. 198.
- 143 Depictions of the relief and inscription include: Coburg, Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Codex Coburgensis, no. 189; Berlin, Staatsbibliothek, Codex Pighianus,

- fol. 97r; Vatican City, BAV, Lat. 3439, Codex Ursinianus, fol. 58r, 98r; Stockholm, Kungliga Bibliotek, Codex Holmiensis, fol. 77r; Windsor, Royal Library, Dal Pozzo Albums, vol. IV, fol. 39; Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A. 1159, Dosio Circle Sketchbook, fol. 55; Jean Jacques Boissard: *Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum*, 6 vols., Frankfurt 1597–1602, vol. 4, p. 132; Raffaele Fabretti: *De columna Traiani*, Rome 1683, p. 256.
- 144 For example, the dress of the two figures roughly resembles the consular diptych of Anicius Petronius Probus made in 406 and now in the treasury of the Duomo of Aosta.
- 145 Berlin, Staatsbibliothek, MS lat qu 432, fol. 62v.
- 146 See notes 19 and 20.
- 147 Florence, Uffizi, GDSU 336 Ar; Saluzziano 148, fol. 92v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 172.
- 148 Florence, Uffizi, GDSU 334 Av.
- 149 It is noteworthy that both the Yale and Cholmondeley inscriptions finish with »C I P P PED· CXV· S«. While no other sylloge matches this transcription exactly, it is relatively close to a handful of examples: Poggio Bracciolini »C I P P PED· CXVS«, Cyriac of Ancona »CIPP· PED· C XV· S«, Giovanni Francesco da Sangallo »C I P P PED· CXVS«, Bartolomeo Marliani »CIPP· PED· CXV· S«, Henzen 1876 (note 15), vol. VI.1, pp. xix, no. 17, xxxvi, no. 60; Berlin, Staatsbibliothek, Codex Hamilton 254, fol. 57v; Florence, Uffizi, GDSU 2103 Ar; Bartolomeo Marliani: *Urbis Romae topographia*, Rome 1544, p. 105.
- 150 De Rossi 1852 (note 17), 76; Valentini, Zucchetti 1940–53 (note 17), vol. 4, p. 201.
- 151 Suet. Iul. 1,85.
- 152 Lise Vogel: *The column of Antoninus Pius*, Cambridge 1973, pp. 26, 112.
- 153 Bern, Burgerbibliothek, B 42, fol. 57v; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 992, fol. 61r.
- 154 Both of these sylloges preface the inscription with »in tumulo vetustate dirrupto«; Vatican City, BAV, Vat. Lat. 10546, fol. 58; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 394, fol. 1; see also *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. VI.1, p. xxiii; Antonio Ferrua: *Andrea Alciato e l'epigrafi pagana di Roma*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 228 (1990) pp. 209–233, here p. 228.
- 155 Hülsen even suggests this monument may have been topped by a statue; Christian Hülsen: *Il Foro Romano: storia e monumenti*, Rome 1905, p. 70.
- 156 Marliani 1544 (note 149), p. 40.
- 157 Pietro Cataneo: *I Quattro Primi Libri di Architettura*, Venice 1554, fol. 9r.
- 158 Saluzziano 148, fol. 28r; Martini 1967 (note 56), vol. 1, p. 262, pl. 51.
- 159 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 992, fol. 32v.
- 160 Codex Barberini, fol. 8v, 36v; The five conical markers atop the Tomb of the Horatii likely also served as the inspiration for Antonio da Sangallo the Younger's design for the tomb of Piero de' Medici (Cambridge, Fitzwilliam Museum, PD.28–2000) which employs a series of similar conical structures; see fig. 22 in Andreas Raub's article in the present *Pegasus* volume.
- 161 Master Gregorius: *The Marvels of Rome*, trans. John Osborne, Toronto 1987, pp. 34–35, 91; Anne Roulet: *The Egyptian and Egyptianizing monuments of imperial Rome*, Leiden 1972, pp. 73–74. For a representation of the Vatican Obelisk atop the lions, see the early trecento fresco of the martyrdom of the saints in the church of S. Pietro a Grado.
- 162 Even in the Dupérac album of reconstructions now at the Morgan Library the pyramid is simply depicted as it was in the sixteenth century; New York, The Morgan Library & Museum, Dupérac Codex, B1 370 D MS M.1106, fol. 36r.

- 163 Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, C398, fol. 8r; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms Lat. 6128, fol. 132r.
- 164 This was first noted in Christian Hülsen, though he accepted Schneider's belief that the illustrations were a fifteenth-century invention; Hülsen 1910 (note 50), p. 51; on this text, see E. A. Thompson: A Roman reformer and inventor, being a new text of the treatise »De rebus bellicis«, Oxford 1952.
- 165 See Otto Pächt and Jonathan Alexander: *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library* Oxford, 3 vols., Oxford 1966–1973, vol. 1, p. 52, no. 666, vol. 2, p. 60, no. 599; Jonathan Alexander: The illustrations of the Anonymus de rebus bellicis, in: *De rebus bellicis*, ed. by M. Hassall, Oxford 1979, pp. 11–15. Jonathan Alexander has suggested that style of illustrations found in the copies suggest that the Codex Spirensis likely replicates an earlier Carolingian model rather than the late-antique original, which he believes was perhaps produced in the same center as the Vatican Virgil.
- 166 On the frieze and its afterlife, see Luca Leoncini: Frammenti con trofei navali e strumenti sacrificali dei Musei Capitolini: Nuova ipotesi ricostruttiva, in: *Xenia* 13 (1987), pp. 13–24; Luca Leoncini: Storia e fortuna del cosiddetto »Fregio di S. Lorenzo«, in: *Xenia* 14 (1987), pp. 59–110.
- 167 Hülsen 1910 (note 50), pp. 50–51; Arnold Nesselrath: Review of Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, volumen XXXIX, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), pp. 281–292, here pp. 289–290, figs 4–5.
- 168 Paolo Galluzzi: Disegni di macchine, in: *Prima di Leonardo: Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, exhibition catalogue Siena, ed. by Paolo Galluzzi, Milan 1991, p. 211, no. I.f.6; Scaglia 1992 (note 2), pp. 108–110, no. 39.
- 169 Grazia Bernini Pezzini: Il fregio dell'arte della guerra nel Palazzo Ducale di Urbino: catalogo dei rilievi, Rome 1985, pp. 37–47; Scaglia 1992 (note 2), pp. 108–112.
- 170 On the Codex Santini, see Paolo Galluzzi: Codice Santini, in: Galluzzi 1991 (note 168), p. 210, no. I.f.5; Scaglia 1992 (note 2), pp. 104–105, no. 37; Sergio Bettini: Intorno a Francesco di Giorgio. Un codice di macchine civili e militari della collezione Santini, in: *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, ed. by Maria Beltramini, Caroline Elam, Pisa 2010, pp. 69–87, 643–666.
- 171 Saluzziano 148, fol. 97v; Martini 1967 (note 56), vol. 1, pl. 180; Leoncini 1987 (note 166), pp. 72–73, 77, 79.
- 172 For example, the reverse of a silver Republican denarius issued by C. Fonteius depicts a ship with a projecting prow and acrostolia, a crew rowing with oars (remi), and a captain steering a large rudder (gubernaculum) with a flowing aplustre behind him; Michael H. Crawford: *Roman Republican Coinage*, 2 vols., London/New York 1974, vol. 2, no. 290.1.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Fig. 1: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. – Fig. 2: © 2014 Biblioteca Apostolica Vaticana. – Fig. 3: Research Library, The Getty Research Institute. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. – Fig. 4: Bibliothèque nationale de France. – Fig. 5: Knihovna Národního muzea, Praha. – Fig. 6: Universitätsbibliothek Salzburg. – Figs 7, 15: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Figs 8, 14: Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte – Biblioteca Reale di Torino. – Fig. 9: Bernini Pezzini 1985 (note 169), cat. 19. – Figs 10, 11: Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. – Fig. 12: Scala, Florence/Fondo Edifici di Culto – Ministero dell'Interno. – Fig. 13: Photo Michael J. Waters. – Fig. 16: The Bodleian Library, University of Oxford. – Fig. 17: Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Fund 1941, acc. no. 41.72 (3.14), (www.metmuseum.org).
Appendix 3: Y: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. – A: © Ashmolean Museum, University of Oxford. – H: Conway Library, The Courtauld Institute of Art. – C: The Warburg Institute, Photographic Collection. – W: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014.

DORISCH, IONISCH, KORINTHISCH?

ANMERKUNGEN ZU EINIGEN ZEICHNUNGEN DER DREI TEMPEL DES FORUM HOLITORIUM AUS DEM SANGALLO-KREIS

FRANZ ENGEL

für Lilla

ÜBEREINANDER

Nicht weit von den Berliner Büroräumen des *Census* in der Georgenstraße in Berlin-Mitte entfernt findet sich in dem von Aldo Rossi entworfenen Häuserblock in der südlichen Friedrichstadt, dem sogenannten »Quartier Schützenstraße«, die Replik der Hoffassade des Palazzo Farnese in Rom (Abb. 1). Rossi betont den Zitatcharakter, indem er die drei vertikalen Achsen von den schrillen Farben der angrenzenden Fassaden durch graue monumentale Lisenen in Parenthese setzt.¹ Die Lisenen schießen über das Gesims des dritten Geschosses hinaus, klammern ein zusätzliches Mezzaningeschoss ein und bilden auf diese Weise die unprofilerte Stütze für das monumentale Kranzgesims, das am Originalpalast in Rom die Außenfassade bekrönt. Rossi verbindet in seiner Berliner Replik nicht nur innen und außen, sondern schlägt auch eine Brücke von Rom nach Florenz, indem er die cinquecenteske Fassade in die grau-weiße Farbigkeit der Florentiner Architektur des Quattrocento kleidet.

In seinem als »Dorisch, Jonisch, Korinthisch« betitelten Versuch bewertet Erik Forssman die Superposition der Hoffassade des Palazzo Farnese als reifes Beispiel für die gelungene Auslegung der vitruvianischen Ordnungen, die »voller Energie sind, wie sie einander gleichsam in Schach halten, ohne daß eine von ihnen das Übergewicht zu erlangen vermöchte«². Rossis Berliner Replik spricht jedoch in postmodernem Dialekt einen Konflikt an, der zwischen den einflussreichsten Architekten Roms zur Zeit Papst Pauls III., Michelangelo und Antonio da Sangallo dem Jüngeren, entbrannte. Als Antonio 1546 starb, waren von der Hoffassade wahrscheinlich erst die zwei unteren Geschosse vollendet. Paul III. beauftragte Michelangelo mit der Fertigstellung des Familienpalastes.³ Die Corinthia führte Michelangelo gegenüber den beiden unteren Geschossen als vertikalisierenden Kontrapunkt aus, der dem ersten Eindruck organischer Einheit zuwiderläuft.⁴ Das von Forssman

1 *Aldo Rossi: Haus Schützen-
straße 8, Teil des Quartiers
Schützenstraße, Berlin-Mitte,
1994–98*

als »energetisch« bezeichnete Moment der Fassade wäre somit eher als Ausdruck einer konfliktuösen Spannung zu deuten. In einem Brief an den Papst beschwerte sich schließlich noch nach Antonios Tod dessen jüngerer Bruder Giovanni Battista da Sangallo, genannt *il Gobbo*, über das monumentale Kranzgesims Michelangelos, es sei nicht gemäß den vitruvianischen Regeln gestaltet, sondern vielmehr auf »barbarische« Weise.⁵

Weniger konfliktbeladen, aber dennoch mit Widersprüchen behaftet erscheint die Zuweisung der *Corinthia* an den eigentlich ionischen Nordtempel

2 *Forum Holitorium mit San Nicola in Carcere und Marcellus-Theater, Luftbild, Mitte des 20. Jahrhunderts*

des Forum Holitorium in Rom in einigen Uffizienzeichnungen durch Antonio da Sangallo den Jüngeren und seinen jüngeren Bruder Giovanni Battista. Waren die drei Säulenordnungen in Rom lediglich im Übereinander der Superposition des Kolosseums an einem einzigen Ort zu studieren, imaginierte Antonio die drei Tempel des Forum Holitorium als ein Nebeneinander derselben.

NEBENEINANDER

Am Fuß des Kapitelhügels, in unmittelbarer Nachbarschaft zum Marcellus-Theater und einen Steinwurf vom Tiber entfernt befindet sich die vom heutigen urbanen Kontext isolierte und wie bis auf die Rippen entblößt erscheinende Kirche San Nicola in Carcere (Abb. 2). Es wird vermutet, dass die Kirche bereits im 8. Jahrhundert unter Einbeziehung jener seinerzeit noch gut erhaltenen drei Tempel errichtet wurde, die Teil des antiken Forum Holitorium waren.⁶ Dass die Tempelanlage sich heute wieder als solche in Form einer archäologischen Stätte zu erkennen gibt, verdankt sich der Freilegung

3 *Baldassare Perruzzi: Grundrisse der drei Tempel am Forum Holitorium und Studien des Antoninus-und-Faustina-Tempels sowie des Castor-und-Pollux-Tempels, Florenz, Uffizien, GDSU 478 Av+631 Ar*

des die Kirche umgebenden Areals in den 1930er Jahren. Vorher muss die Bebauung einen ähnlich dichten, kleinteiligen und von vielen verwinkelten Gassen durchzogenen Charakter aufgewiesen haben, wie er im nahegelegenen jüdischen Viertel noch heute zu erfahren ist.

Wie aus den zahlreichen Antikenzeichnungen der Uffizien zu schließen ist, müssen die Tempel zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch gut erhalten und sichtbar gewesen sein. Auf einem Blatt mit einer der wohl eindrucksvollsten Darstellungen eines Kapitells mit den sich überkreuzenden Helices der bis heute erhaltenen »tre colonne« des Castor-und-Pollux-Tempels vom Forum Romanum zeichnet Baldassarre Peruzzi einen Grundrissplan der drei Tempel und orientiert ihn oben rechts anhand eines Segments des Marcellus-Theaters »circa a questo loco el teatro di marcello« (Abb. 3).⁷ Die Anbindung an den antiken urbanen Kontext wird dadurch etwas verunklärt, dass sich zwischen den Nordtempel und das Marcellus-Theater der perspektivische Aufriss des Gebälks der »tre colonne« schiebt.

4 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien zu Grund- und Aufriss der drei Tempel am Forum Holitorium, Florenz, Uffizien, GDSU 1174 Ar*

Das Blatt ist ein Ausweis für die zeichnerischen Möglichkeiten und die analytische Schärfe in der Aufnahme antiker Architektur, über die Peruzzi verfügte. Der synthetischen Rekonstruktion des Antoninus-und-Faustina-Tempels in perspektivischer Ansicht werden die sie konstituierenden Elemente im Grundriss, Aufriss und in kombinierenden Ansichten beigegeben.

Der Nordtempel wird zweimal als ionisch bezeichnet: Peruzzi schreibt über die rückwärtige Fassade mit den Anten »sopra a queste ante e faccia era el fastigio jonico«. Auch die Säulen der Peristasis charakterisiert er eindeutig mit »opera jonica«. Innerhalb der Cella beschreibt Peruzzi die Funktion sowie die Identifizierung des Tempels »prima fu templo poj dicte carcere dicte tulljane secondo alcunj« sowie den Erhaltungszustand »e stato ruijnato altempo di me baldassarre architetto«. ⁸

In seiner Gesamtanlage dem Peruzzi-Blatt vergleichbar erscheint das Studienblatt GDSU 1174 Ar von Antonio da Sangallo dem Jüngeren und unterscheidet sich doch mit Blick auf die auf diesem Blatt vorgenommenen Vitruv-Kommentare wesentlich (Abb. 4).⁹ Oben rechts wird die Reihe der drei Tempel des Forum Holitorium wiederum am Marcellus-Theater orientiert. Antonio begnügt sich mit einem einfachen Strich und dem Hinweis »porticho

del teatro«. Oben links auf dem Blatt sind die beiden benachbarten Ecken des südlichen dorischen und des mittleren ionischen Tempels im Aufriss dargestellt. Antonio notiert den Höhenunterschied zwischen den Kapitellen einmal direkt in der Zeichnung und ein zweites Mal am Ende des beistehenden Kommentars: »... el capitulo di santo nicola e piu alto che quello di jove statori piedi 13 dita 10«. Unten links zeichnet er die obere Hälfte der Säulen sowie das Gebälk des dorischen Tempels. Aus dem Kommentar lässt sich folgern, dass Antonio die Zeichnung auf Grundlage früherer Messungen angefertigt haben muss und dass die Fassade in dieser Form zur Zeit der Entstehung des Studienblatts vermutlich nicht mehr erhalten war. Dafür spricht jedenfalls die Vergangenheitsform: »Questo aveva li trigri in sul canto e lle metofe / equale ma ll itercolumnni di sul cantone erano / piu stretti che li altri Dita 8 Così dalli in lati / come per faccia quale e uno di dua in convenienti / che dice vitruvi che fa quando si mette li trigri / in sulli canti ch e necessario o che si faccia ditto / intercolumnnio piu stretto o la metofa del canto / piu llonga che ll altre«.

Der Kommentar macht deutlich, worum es Antonio auf diesem Studienblatt eigentlich geht und worin es grundlegend von Peruzzis Blatt abweicht. Antonio glaubt, ein gebautes Exempel für eine der zwei Lösungen des dorischen Eckkonflikts gefunden zu haben, wie sie in Vitruvs »Zehn Büchern über Architektur« (IV, 3, 2) beschrieben werden. Er exerziert auf diesem Blatt, was er sich in dem Vorwort zu einer von ihm geplanten Vitruv-Übersetzung, die nie zustande kam, zur Maxime gesetzt hatte. Hierbei ging es ihm besonders darum, ein besseres Verständnis für Vitruvs Schrift, die ohne Illustrationen überliefert ist, dadurch zu erlangen, dass er innerhalb, aber wenn nötig auch außerhalb von Rom die antiken Bauwerke auf ihre Eignung prüfte, als Illustrationen für die »Zehn Bücher« zu fungieren.¹⁰

Unten rechts auf GDSU 1174 Ar gibt Antonio in ineinander geschachtelter und freierer Anordnung, als es die parataktische Reihung des Grundrisses darüber nahelegen würde, jeweils einen Schnitt durchs Gebälk, die obere Hälfte der Säulen mit Kapitellen und die linke obere Ecke des jeweiligen Portals der drei Tempel wieder, wobei ihn besonders interessiert, auf welcher Höhe das Portalgesims in Relation zum Gebälk bzw. zum Kapitell abschließt.¹¹ Bezüglich der Darstellung der Kapitelle springen zwei Details ins Auge: Die ionischen Kapitelle sind in einer eigenwilligen Seitenansicht dargestellt. Antonio hielt dies offensichtlich für eine Idiosynkrasie des mittleren Tempels, da er dasselbe Detail auch in der schon besprochenen Zeichnung oben links festhält. Hierbei handelt es sich nicht um die Säulen der nach Osten gerichteten Haupt-

5 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien zum Nordtempel am Forum Holitorium (untere Blatthälfte), Florenz, Uffizien, GDSU 1142 Ar*

fassade, sondern um die Säulen der zweiten oder folgenden Reihe hinter der Fassade, bei der die äußeren Kapitelle wie üblich auf Frontsicht für die Seitenfassade (vis-à-vis vom Südtempel) gestellt sind und die inneren Säulenkapitelle parallel zu diesen, um ihre Voluten denjenigen zu präsentieren, die durch den Mittelgang auf das Portal der Cella zugehen.¹² Im Grundrissplan fehlt die vorderste Säulenreihe sowohl des mittleren als auch des Nordtempels. Denn in Wirklichkeit lagen die Fassaden der drei Tempel in einer Fluchtlinie.¹³

Das zweite Detail betrifft die Tatsache, dass Antonio dem Nordtempel die korinthische Ordnung aufpfropft.¹⁴ Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass das korinthische Kapitell der Präzision des dorischen und ionischen Kapitells entbehrt: schematisch die zweireihigen Blattkränze der unteren Hälfte des Kelchs und geradezu abbreviaturnhaft die Helices in der Mitte, zu deren Darstellung Antonio die Spiegelung einer »6« genügt.

In der Forschung bislang unerwähnt blieb, dass Antonio auf dem Blatt GDSU 1142 Ar vermutlich eines der ionischen Kapitelle des Nordtempels skizziert und die Höhe vom Abakus bis zum Säulenansatz abgenommen hat (Abb. 5). Das Kapitell ist nicht weiter durch eine Inschrift spezifiziert. Es taucht allerdings auf derjenigen Hälfte des Blattes auf, auf dem ansonsten nur Grundriss- und Gebäckstudien des Nordtempels zu finden sind, was die Zugehörigkeit zu demselben wahrscheinlich macht. Die Achsabstände der Peristasis seitlich der Cella sind mit »4 27« angegeben. Dies entspricht den Maßen, die Peruzzi im Grundriss unter Verwendung desselben Maßsystems für die beiden äußeren Säulenachsen der Fassade notiert (»b[raccia] 4 m[inuti] 27«) (Abb. 3), was einen engen zeitlichen Zusammenhang beider Blätter nahelegt. Antonio verwarf die Grundriss-Skizze, vermutlich weil das Portal der Cella im Verhältnis zur Säulenstellung sowie die Antenpfeiler falsch skizziert waren.

In einem Vitruv-Kommentar auf dem von der Forschung bislang wenig beachteten Blatt GDSU 2056 Av kann Antonio schließlich zweifelsfrei überführt werden, wider besseres Wissen die Corinthia eingeschmuggelt zu haben (Abb. 6).¹⁵ GDSU 2056 Av geht GDSU 1174 A chronologisch voraus, weil auf jener die drei Tempel namentlich mit römischen Tempeln identifiziert werden, die Vitruv als Beispiele für einige von ihm beschriebene Tempelformen heranzieht. Außerdem ist das Blatt mit großer Wahrscheinlichkeit vor 1530 entstanden, dem Todesjahr von Antonios Vetter Giovanni Francesco da Sangallo, der auf der rechten Seite desselben Blattes einen Kommentar zu Vitruv (III, 5, 9–10) hinterlassen hat. Antonio schreibt links oben:

6 Antonio da Sangallo der Jüngere, Giovanni Francesco da Sangallo: Zitate und Notizen zu Vitruv, Tempelgrundrisse und Liste der Weltwunder, Florenz, Uffizien, GDSU 2056 Av

»Lo porticho di santa maria / in porticho era di metello. li tre / templi li achanto sono questi se/condo uetruvio nello libro tertio, Capitolo primo. nel peritteros / lo doricho achanto santo nichola / era di Joue Statoris. / Lo ionicho dove e santo nichola / proprio edificato si era di Hermodi. / la doue era le carciere pure ionicho / senza posticho si era di mariana, onore e uirtute facto da mutio e non aveva lo posticho [...].«¹⁶

Antonio identifiziert den dorischen mit dem Tempel des Jupiter Stator (»Joue Statoris«). Vom ionischen behauptet er, er sei von Hermodoros (»Hermodi«) errichtet. Und jener Tempel, der auch ionisch (»pure ionicho«) war und wo sich das Gefängnis »le carcere« befand, sei »mariana onore e virtute« geweiht und von Mucius erbaut gewesen.

Diese Identifizierung der drei Tempel geht auf eine Fehlinterpretation einer Stelle in Vitruvs Architekturtraktat (III, 2, 5) zurück. Dort beschreibt Vitruv die Grundform eines Peripteros und führt dafür zwei Beispiele an: Zum einen den Jupiter-Stator-Tempel des Hermodoros bei der Säulenhalle des Metellus, zum

7
*Giovanni Battista
da Sangallo:
Rekonstruktion des
Nordtempels am
Forum Holitorium,
Aufriß und Schnitt
der Fassade, London,
Royal Institute of
British Architects,
Codex Stosch,
fol. 13r*

anderen den Tempel für Honos und Virtus bei den Monumenten des Marius, der von Mucius erbaut wurde.¹⁷ Antonio macht aus Vitruvs zwei Tempeln drei.

Die fehlerhafte Lesart ist vermutlich auf zwei Gründe zurückzuführen: erstens muss die Deutung zu einer Zeit entstanden sein, als Antonio des Lateins noch wenig kundig war; zweitens hat er wahrscheinlich die lateinische Vitruv-Ausgabe von Fra Giocondo konsultiert, wo die Kommasetzung (»Iovis statoris, / hermodi«) ihn dazu verleitet haben könnte, drei Tempel zu identifizieren.¹⁸

Antonios jüngerer Bruder und getreuer Adlatus Giovanni Battista rekurriert in seinen Zeichnungen der Tempel des Forum Holitorium auf dieselbe Vitruv-Stelle (III, 2, 5) wie Antonio und versucht sich ebenfalls an einer Identifizierung der drei Tempel, die zwar anders, aber im Ergebnis ebenso falsch ist wie die

8 *Giovanni Battista da Sangallo: Rekonstruktion des Nordtempels am Forum Holitorium, Aufriss der Nordflanke, London, Royal Institute of British Architects, Codex Stosch, fol. 13v*

von Antonio (Abb. 7, 8).¹⁹ Unterscheiden sich Antonios und Giovanni Battistas Zeichnungen in der Identifizierung der Tempel aufgrund unterschiedlicher Fehlinterpretationen derselben Vitruvstelle, so kommen sie doch darin überein, dass sie den Nordtempel als korinthisch darstellen. Der Reinzeichnungscharakter in den entsprechenden Zeichnungen des Codex Stosch suggeriert mit Blick auf die korinthischen Kapitelle das Vorhandensein präziser Vorstudien. Im genaueren Vergleich mit GDSU 1174 A zeigt sich allerdings, dass dasselbe Schema des korinthischen Kapitells zur Darstellung kommt, nur eben mit größerer Geduld ausgeführt wurde. Dieses Detail spricht eher für eine Abhängigkeit der Zeichnungen des Codex Stosch von Antonios Studien als umgekehrt, wie angenommen wurde.²⁰ Auch die Maße des Architravs (36 ›dita‹), des Frieses (30 ›dita‹) sowie der Säulenlängen inklusive Basis und Kapitell (31 ›piede‹ 13 ›dita‹) entsprechen den Vorgaben bei Antonio.

Noch vor GDSU 1174 A und dem Codex Stosch muss GDSU 1090 Av+1230 Ar entstanden sein, und zwar sowohl in Bezug auf den Ausarbeitungscharakter

9 Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien zu den drei Tempeln am Forum Holitorium, Florenz, Uffizien, GDSU 1090 Av+1230 Ar

des Blattes insgesamt als auch auf den des korinthischen Kapitells im Speziellen (Abb. 9). Unten rechts auf dem Blatt erscheint wiederum der Schnitt durch das Gebälk samt der Andeutung des korinthischen Kapitells, von dem nur die Helices und die Voluten mit einfachen Strichen verkürzt dargestellt werden, während die doppelte Blattkranzreihe fehlt. Das Blatt ist nicht nur für den heutigen Betrachter in seiner Art, wie es Additionen, Ornamentdetails, Maß- und Planskizzen zusammenwürfelt, schwer zu durchdringen, sondern schien auch schon für seinen Autor hinreichend unübersichtlich zu sein. Davon zeugt jedenfalls die durchgestrichene Inschrift »S[an]to nicola di ermodi«, die schließlich und wie um sich der bislang vagen Zuschreibung der korinthischen Ordnung selbst zu vergewissern, durch »Honore et virtute / in le carriere corinto« korrigiert wird.

Aus dem bisher Dargelegten ergäbe sich für den Zeitraum 1525 bis ca. 1531 die folgende relative Chronologie der besprochenen Blätter beginnend mit den zeitgleichen GDSU 1142 A und GDSU 478 A+631 A: GDSU 2056 A, GDSU 1090 A+1230 A, GDSU 1174 A und abschließend für den Codex Stosch zumindest fol. 11–15.

Schon Herbert Koch konnte in seiner Studie zum »Nachleben des Vitruv« (1951) zeigen, dass nicht erst mit Erscheinen der ersten Buchedition von »De architectura« Vitruvs Einfluss auf die Gestaltungsprinzipien der Architekten und der Architekturtheorie zunahm, seine Rezeption vielmehr in Spätantike und Mittelalter niemals abgerissen war. Dennoch wird mit Erscheinen der Erstausgabe von Giovanni Sulpizio (um 1486) und den auf sie folgenden Editionen, Übersetzungen und Kommentaren der Vitruvianismus als architektonische Buchreligion geboren mit Antonio da Sangallo dem Jüngeren als einem ihrer zugleich frühesten und vehementesten Dogmatiker. Als ein solcher erweist sich Antonio besonders in seiner Kritik am Pantheon, in der er, geschult durch Vitruv und eine sich umfassend angeeignete antiquarische Kultur, das seiner Auffassung nach echt Antikische gegen die gebaute Realität auszuspielen versucht.²¹ Die korinthische »Emendation«²² des Nordtempels am Forum Holitorium kann als Vorstufe von Antonios Antikenkritik gelten.

Von Antonio sind keine ausführlichen, konsistenten theoretischen Überlegungen zu den Säulenordnungen überliefert.²³ Die in den drei Tempeln imaginierte Aneinanderreihung der drei Ordnungen verweist auf ein Denken in Prototypen. Die hier besprochenen Beispiele interessierten Antonio vor allem deswegen, weil er in ihnen gebaute Exempla der vitruvianischen Schrift sah oder vielmehr zu sehen gewillt war. Der nach heutigen Maßstäben nicht zu gering zu schätzende Anspruch an eine gewissenhaft gearbeitete Vitruv-Edition, die Antonio in dem Vorwort seiner nicht zustande gekommenen Übersetzung fordert, macht den Künstlerarchitekten zum Philologen, der Bauformen gemäß seiner Auslegung eines zugrunde liegenden Textes bewertet.

Manfredo Tafuri hat zu der paradoxen und doch zutreffenden Charakterisierung von Antonios Interesse an der Antike als »ahistorisch« gefunden.²⁴ Pointiert gesagt ist Antonios Kritik an der Antike nichts als die Feststellung, dass gebaute Realitäten ohne die nötigen Emendationen ungeeignet sind, als Vitruv-Illustrationen zu fungieren. Architektur muss stets die Bedingung der Modellfunktion erfüllen. Das notorische Beispiel des Holzmodells für den Neubau von St. Peter, an dem von 1539 bis zu Antonios Tod 1546 gearbeitet wurde, während die reale Baustelle brach lag, spricht für sich.²⁵

Modellhafter Charakter muss so auch Antonios Vorstellung dessen, was »memoria« sein soll, attestiert werden.²⁶ Die Emendation des Nordtempels zeugt auch davon. Die Tatsache, dass gegen Ende der 1520er Jahre die Reste

10 *Drei Tempel am Forum Holitorium, in: Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura, Rom 1552, S. 19–20*

des Nordtempels entweder überbaut oder zerstört waren, mag er als Gelegenheit gesehen haben, die Erinnerung gemäß seiner Vorstellung einer reineren, syntaktisch logischeren Antike zu formen. Der Versuch ist Episode geblieben.²⁷ Ausgerechnet Antonio Labacco, der das monumentale Holzmodell von St. Peter für Antonio ausführte, orientiert sich in der Darstellung der drei Tempel des Forum Holitorium seines »Libro« an den Vorgaben Peruzzis und gibt den Nordtempel historisch korrekt als ionisch wieder (Abb. 10).²⁸

Das späte, durch eine Notiz auf dem Verso auf um 1542 datierte Blatt GDSU 826 A führt an den Ausgangspunkt Palazzo Farnese und die Problematisierung der Säulenordnungen in der Superposition zurück (Abb. 11). Antonio zeichnet oben rechts freihändig ein Figuralkapitell, das er im »palazo del papa« eingemauert vorfand, wie er in der Beischrift mitteilt.²⁹ Daneben skizziert er als Kontrast zum Figuralkapitell einen Versuch, die drei Ordnungen in einer Art Überblendung evolutiv eines aus dem anderen hervorgehen zu lassen: »Questi capitelli nascono luno dallaltro come si vede qui«. Doch ist, was man hier sieht,

11 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Kapitellstudien, Florenz, Uffizien, GDSU 826 Av*

eher als ein missglückter Versuch in zwei Anläufen anzusprechen. Dem dori-
schen Kapitell erwächst in ungelenkem, abbrechendem und hart gezogenem
Strich eine Volute, die symbolisch für die Ionica stehen mag, aber doch eher
als Ausdruck des Unvermögens anzusehen ist, der schönen Idee der Evolution
der Ordnungen das geeignete Bild zu geben.³⁰ So kommt für das, was Anto-
nio mit »corinto« bezeichnet, nicht einmal im Ansatz das Akanthusblatt zur
Darstellung, das er sich leicht vom nebenstehenden korinthisierenden Figu-
ralkapitell hätte nehmen können. Das »Durcheinander« der Vereinigung und
Zeugung der Ordnungen, die Formung im Prozess schien ihm Unbehagen
bereitet zu haben.

ANMERKUNGEN

Herzlichen Dank an Birte Rubach und Timo Strauch für Hinweise und Korrekturen.

- 1 Veronica Biermann: Strategien städtischer Identitätsstiftung. Der ›luogo di memoria‹ und Jacopo Sansovinos Loggetta in Venedig; das ›Gedächtnis der Stadt‹ und Aldo Rossis Quartier Schützenstrasse in Berlin: eine Gegenüberstellung, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 7 (2000), S. 214–231.
- 2 Erik Forssmann: Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts, Reprint der 1. Aufl. von 1961, Braunschweig/Wiesbaden 1984, S. 33.
- 3 Christoph Luitpold Frommel: Der Römische Palastbau der Hochrenaissance, 3 Bde., Tübingen 1973 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 21), Bd. 2, S. 140.
- 4 Ebd., Bd. 1, S. 150.
- 5 Vgl. Pier Nicola Pagliara: Alcune minute autografe di G. Battista da Sangallo. Parti della traduzione di Vitruvio e la lettera di Paolo III contro la cornicione michelangiolesco di Palazzo Farnese, in: Architettura Archivi: fonti e storia 1 (1982), S. 25–50, hier S. 29. Laut Vasari ließ Paul III. für das Kranzgesims einen Wettbewerb ausschreiben, dessen Siegerentwurf Antonio da Sangallo ausführen sollte. Es gingen Entwürfe von Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo, Michelangelo und von Vasari selbst ein. Trotz des Widerstands und des Ärgers Antonios habe sich Paul III. schließlich für Michelangelos Entwurf entschieden. Giorgio Vasari: Das Leben der Sangallo-Familie, hg. von Matteo Burioni u. Daniel Mädler, übers. von Victoria Lorini, Berlin 2010, S. 82.
- 6 Die Forschungsgeschichte zum Forum Holitorium reicht weit zurück und ist sehr umfangreich. Insofern die Renaissance-Zeichnungen wesentlich zur Rekonstruktion des Areals beitragen, müssen die Zeichner des Kreises um Antonio da Sangallo und Baldassarre Peruzzi als Inauguratoren dieser Forschungen angesehen werden. Unter den wichtigsten Arbeiten siehe Luigi Canina: Sui tre templi antichi esistenti nella chiesa di S. Nicola in Carcere, in: Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica 7 (1850), S. 347–356; Richard Delbrück: Die drei Tempel am Forum holitorium in Rom, Rom 1903; Christian Hülsen: Der dorische Tempel bei S. Nicola in Carcere, in: Mitteilungen des Archäologischen Institutes. Römische Abteilung 21 (1906), S. 169–192, der die Arbeit von Delbrück mit Nachdruck kritisiert; Vincenzo Fasolo: I tre templi a S. Nicola in Carcere. Rilievi e studio architettonico, Rom 1925; Alfonso Bartoli: I templi del Foro Olitorio e la Diaconia di S. Nicola »in Carcere«, in: Rendiconti 5 (1926), S. 213–226; Livia Crozzoli Aite: I tre templi del Foro Olitorio, Rom 1981 (Memorie / Pontificia Accademia Romana di Archeologia 13); Ian Campbell: The Temples at S. Nicola in Carcere, in: ders.: Reconstructions of Roman Temples Made in Italy Between 1450 and 1600, Worcester College 1984 (unveröffentlichte Dissertation), S. 213–245; Hubertus Günther: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, S. 280–288, 310–316; Andreina Palombi: La basilica di San Nicola in Carcere: il complesso architettonico dei tre templi del Foro Olitorio, Rom 2006.
- 7 Alfonso Bartoli: I Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 6 Bde., Rom 1914–22, Bd. 6, S. 57–60, hat das Blatt als Teil einer Serie von Zeichnungen identifiziert, die Peruzzis Summe der im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts angestellten Antikenstudien darstellt und auf post 1525 datiert. Diese sauber gearbeiteten Blätter bildeten dann teilweise die Grundlage für Serlios »Terzo libro«, wobei Serlio, 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, Venedig 1540, S. XLVI, seinen Meister nur einmal namentlich und zwar im Zusammenhang mit dem Bau für den Palazzo der Savelli auf den Ruinen des Marcellus-Theaters erwähnt.
- 8 Peruzzi Arbeiten am Palazzo Savelli wurden zuletzt von Annarosa Cerutti Fusco: »Ubi nunc est domus Sabellorum fuit olim Theatrum Marcelli«: Il Coliseo de' Savelli da domus munita a palatium columnatum al tempo di Baldassarre e Salvestro Peruzzi, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura N.S. 55/56 (2010), S. 101–110, S. 103, auf das Jahr 1531 nach hinten datiert; Rodolfo Lanciani: Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, 4 Bde., Rom 1902–12, Bd. 1, S. 194, Frommel 1973 (Anm. 3), Bd. 1, S. 45, Anm. 65, sowie Günther 1988 (Anm. 6), S. 252, datieren den Bau auf ca. 1519.
 - 9 Grundlegend zum Vitruvstudium Antonio da Sangallos Pier Nicola Pagliara: Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista, in: Jean Guillaume (Hg.): Les traités d'architecture de la Renaissance, actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981, Paris 1988 (De architectura 3), S. 179–206.
 - 10 »E per questo ritrovare e stato necisario ricorrere ali autori suoi et avere notitia delli ediftii antichi greci et delli latini fatti in Roma et in altri loci de Italia; quali la maggiore parte sono fatti di poi a lui, e vedesi se proceduto colli ordini che lui ha descritto se none in tutto la maggiore parte; e con ditti ediftii ritrovare quella parte de detto libro quale non si ritrova cioè li corpi e proprie forme e disegniate e scritte come lui promette. E questo per noi e stato giudicato non ci essere altro modo a ritrovare detta perfetione di detto libro se non questa per via di detti ediftii quali si trovano in opera o veramente per quella notitia che se ne puo avere per mezzo della scrittura delli Commentari da quali esso Vitruvio confessa avere cavato lui.« Prefazione di Antonio da Sangallo alla traduzione di Vitruvio, in: Gustavo Giovannoni: Antonio da Sangallo il Giovane, 2 Bde., Rom 1959, Bd. 1, S. 395–396; Antonio hat 1539 die erste Fassung des Vorworts von 1531 geringfügig geändert (ebd., S. 396).
 - 11 Vgl. Vitruv IV, 6.
 - 12 Antonio hat auf GDSU 1166 Ar am viel besser erhaltenen, nahegelegenen ionischen Por-tunus-Tempel sowohl die Ecklösung des ionischen Kapitells (*CensusID* 64045) als auch die Seitenansicht (*CensusID* 64046) gründlich studiert. Die Tatsache, dass Giovanni Battista da Sangallo im Codex Stosch, Fol. 12r, die Drehung der Voluten auf Seitenansicht explizit in die Fassadenrekonstruktion übernimmt (»facciata del tenpio iochinicho« [sic]; *CensusID* 10000732) spricht dafür, dass vermutlich auch Antonio die bizarre Kapitellansicht entsprechend als diejenige der Fassade interpretiert haben könnte. Zum Codex Stosch siehe 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), S. 9–90.
 - 13 Vgl. Crozzoli Aite 1981 (Anm. 6), S. 81–82 mit vergleichender Vitruv-Analyse, sowie die Rekonstruktion des Grundrisses auf Taf. I.
 - 14 Crozzoli Aite 1981 (Anm. 6), S. 38, Nr. 23, deutet dieses Detail als einen schlichten Fehler; Campbell 1984 (Anm. 6), S. 243, argumentiert, ohne jedoch weiter in die Tiefe zu gehen: »Perhaps he [Antonio] imagined the three temples as a series, exemplifying the three orders.«; siehe auch ders.: Ancient Roman Topography and Architecture, 3 Bde., London 2004 (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series A, Part IX), Bd. 1, S. 125.
 - 15 Günther 1988 (Anm. 6), S. 282, 296, 315, ist, soweit ich sehe, der einzige, der das Blatt in Zusammenhang mit anderen Antikenzeichnungen des Forum Holitorium analysiert; allerdings entgeht ihm der hier thematisierte Widerspruch in der Zuschreibung der ionischen bzw. korinthischen Ordnung an den Nordtempel.

- 16 »[...] perche le logie della sciena / dello teatro di marciello le toglieva / lo locho che no[n] / ci era tanto spa / tio che si potessi / fare / questi sei / edifitii sono / i[n]sieme chell u / no tocha quasi / laltro cioe / lo porticho di metello sie di verso mezodi lo tempio di Giove / Statore acanto al detto porticho di uerso settentrione e di / poi e quello di ermodi e di poi e quello di marianna / e di poi e lo teatro di marciello e di poi e lo porticho overo / iano dov e s[an]to agniolo i[n] pescina che sono sei edifitii / chell uno tocha quasi laltro«; *CensusID* 10030430.
- 17 In Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, Lateinisch und deutsch, übers. u. mit Anm. versehen v. Curt Fensterbusch [1. Aufl. 1964], 7. Aufl. Darmstadt 2013, S. 142–145, lautet die entsprechende Stelle: »Peripteros autem erit, quae habebit in fronte et postico senas columnas, in lateribus cum angularibus undenas. Ita autem sint hae columnae conlocatae, ut intercolumnii latitudinis intervallum sit a parietibus circum ad extremos ordines columnarum, habeatque ambulationem circa cellam aedis, quemadmodum est in porticu Metelli Jovis Statoris Hermodori et ad Mariana, Honoris et Virtutis sine postico a Mucio facta.« – »Ein Peripteros aber wird der sein, der an der Vorder- und Rückseite je 6, an den Seiten einschließlich der Ecksäulen 11 Säulen hat. Diese Säulen sollen aber so aufgestellt sein, daß von den Cellawänden ringsum bis zum inneren Rand der Säulenreihen ein Zwischenraum von der Weite eines Säulenzwischenraums besteht und dieser Zwischenraum einen Umgang um die Cella des Tempels bildet, wie das bei der Säulenhalle des Metellus am Jupiter-Stator-Tempel des Hermodoros und bei den Monumenten des Marius an dem ohne Hinterhalle von Mucius gebauten Tempel für Honos und Virtus der Fall ist.« Zu diesen Tempeln siehe Domenico Palombi: *Honos et Virtus, Aedes*, in: *Lexicon topographicum urbis Romae (LTUR)*, hg. von Eva Margareta Steinby, 6 Bde., Rom 1993–2000, Bd. 3, S. 31–33; ders.: *Honos et Virtus, Aedes Mariana*, in: *LTUR*, Bd. 3, S. 33–35; Alessandro Visconti: *Iuppiter Stator, Aedes ad Circum*, in: *LTUR*, Bd. 3, S. 157–159.
- 18 Eine ausführlich annotierte und mit Skizzen versehene Ausgabe Fra Giocondos von 1513, die im Besitz Antonios war und die er mind. ab 1520 besaß, befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art, New York, Acc. no. 41.100.556; vgl. Pagliara 1982 (Anm. 5), S. 33.
- 19 Die tatsächliche Identifizierung der Tempel (Nordtempel = Janus, Mitteltempel = Spes; Südtempel = Juno Sospita) wurde schon von Hülsen 1906 (Anm. 6), S. 189–190, vorgenommen; siehe auch Filippo Coarelli: *Ianus, Aedes*, in: *LTUR* (Anm. 17), Bd. 3, S. 90–91; ders.: *Spes, Aedes*, in: *LTUR* (Anm. 17), Bd. 4, S. 336–337; ders.: *Iuno Sospita (in Foro Holitorio)*, in: *LTUR* (Anm. 17), Bd. 3, S. 128–129. Die entsprechende Vitruv-Passage in der von Battista illustrierten *Editio princeps* von Giovanni Sulpizio (*Ten Books on Architecture: The Corsini Incunabulum*, hg. von Ingrid Rowland, Rom 2003, S. 60, 65) lautet: »peripteros autem erit quae habebit in fronte & postico senas columnas in lateribus cum angularibus undenas: ita ut sint hae columnae collocatae ut intercolumnii latitudinis intervallum sit a parietibus circum ad extremos ordines columnarum: habeatque ambulationem circa cellam aedis quemadmodum est in porticu metelli Iovis statoris huiusmodi & ad mariana honoris & uirtutis sine postico a Mutio facta«.
- 20 Campbell, Nesselrath 2006 (Anm. 12), S. 22; wenn diese Abhängigkeit sich als richtig erweist, dann wäre der Codex Stosch nicht auf 1521–24, sondern später, in die zweite Hälfte der 1520er Jahre zu datieren.
- 21 Tilmann Buddensieg: *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in: Robert Ralph Bolgar (Hg.): *Classical Influences on European Culture A.D. 500–1500. Proceedings of an International Conference Held at King's College, Cambridge, April 1969*, Cambridge 1971, S. 259–267; Arnold Nesselrath: *Impressionen zum*

- Pantheon in der Renaissance, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 10 (2008), S. 37–84, bes. S. 69–71.
- 22 Ein Begriff, den Manfredo Tafuri: Interpreting the Renaissance [Ricerca del Rinascimento 1992], New Haven/London 2006, S. 123, in Bezug auf die Antikenkritik Antonios gebraucht.
 - 23 Zu den Ansätzen zu einer Theorie der Säulenordnungen bei Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo siehe Günther 1988 (Anm. 6), S. 297–300.
 - 24 Tafuri 2006 (Anm. 22), S. 170.
 - 25 Siehe Horst Bredekamp: Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung, Berlin 2000, S. 58–62.
 - 26 Zum breiteren Kontext siehe Pier Nicola Pagliara: Vitruvio da testo a canone, in: Salvatore Settis (Hg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana. Bd. 3: Dalla tradizione all'archeologia, Turin 1986 (Biblioteca di storia dell'arte N.S. 3), S. 7–82.
 - 27 Ebensowenig wie die Corinthia setzten sich die von Antonio vorgenommenen Identifizierungen der Tempel durch; siehe Günther 1988 (Anm. 6), S. 316, Anm. 301, 302.
 - 28 Und dies, obgleich es scheint, als habe er die Lösung des dorischen Eckkonflikts am Südtempel demselben Blatt GDSU 1174 Ar von Antonio entnommen, in dem der Nordtempel korinthisch erscheint. Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune nobili antichità di Roma 1552, S. 19–20: »[...] il tempio Dorico segnato. A. haueva in sul cantone lo triglypho, e faceua quel' inco[n]ueniente che scriue Vitruuio, cio è che per far le metope equali è necessario ristri gnere l'intercolu[m]nio qual è appresso'l ca[n]tone, e cosi sta questo [...]« Siehe auch Campbell 2004 (Anm. 14), Bd. 1, S. 125.
 - 29 Timo Strauch, *CensusID* 10083811, hat auf die Ähnlichkeit zwischen diesem und einem bei Eugen von Mercklin: Antike Figural kapitelle, Berlin 1962, Kat.-Nr. 613, S. 254, Taf. 148, Abb. 1182, abgebildeten Pilaster-Kapitell, das sich einst in der Sammlung Courcel in Cannes befand, hingewiesen. Für »palazo del papa« kommt entweder der Vatikanische Papstpalast oder der Palazzo Farnese in Frage; dass ein eingemauertes Spolien-Kapitell eher im Vatikanpalast zu vermuten ist, liegt nahe, da zu dieser Zeit der Farnese-Palast noch eine Baustelle war. Jedoch wurde selbst vom Forum Holitorium ein Gesims in den Palazzo Farnese verbracht; Giovanni Battista da Sangallo auf GDSU 1658 Av: »Cornicie de quello tempietto / doue staua gia el fieno acanto / a santo niccola in carcere / sta nel cortile di farnese adesso / del difizio dorico« (*CensusID* 241659); siehe auch Hülsen 1906 (Anm. 6), S. 176.
 - 30 Antonio skizziert in seinem Exemplar der Fra Giocondo-Ausgabe (siehe Anm. 18), S. 58–59, ionische Kapitelle auf die Darstellungen von dorischen Säulen entsprechend der Textstelle (IV, 1, 7), in der Vitruv die Voluten des ionischen Kapitells als gekräuselte Haarlocken bei der Frauenfrisur beschreibt; siehe Abbildung unter <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/366614> [12.05.2015].

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Sebastian Redecke: Die Verführung. Das Quartier Schützenstraße in Berlin-Mitte, in: *Bauwelt* 1998, Heft 7, S. 317. – Abb. 2: Crozzoli Aite 1981 (Anm. 6), S. 19, Abb. 11. – Abb. 3–6, 9, 11: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Abb. 7–8: RIBA Library Drawings and Archives Collection. – Abb. 10: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (SUB).

THE HIDDEN SIGNATURE :
SCALE KEYS IN ITALIAN RENAISSANCE ARCHITECTURAL
DRAWINGS

PAUL DAVIES

Measured architectural drawings are often difficult for architectural historians to attribute with any certainty, and the reason why is fairly obvious to anyone that has attempted it. The use of drawing instruments such as the straightedge and compass produce uniform lines that undermine a drawing's individuality; and this relative lack of individuality makes the normal connoisseurial techniques of establishing authorship by identifying personal mannerisms far more difficult, and sometimes impossible. When presented with these difficulties architectural historians generally rely on other methods to determine authorship, such as identifying idiosyncratic drawing conventions, or the handwriting style of any annotations, or – in the case of project drawings – the architectural style of the building drawn. Techniques such as these have proved themselves to be very useful, especially when used together, and have collectively become the standard method for attribution. Yet there is another technique which, despite being considered by scholars such as by Heinrich Thelen¹, Gordon Higgott², and Richard Hewlings³ in their studies of seventeenth- and eighteenth-century drawings has not yet been fully exploited by students of sixteenth-century Italian architecture. It is what might be called scale-key analysis, a method that compares and contrasts scale-key design as a means of helping to determine a drawing's authorship.

What makes this technique possible is the fact that there is a huge variety of scale keys used in Italian Renaissance architectural drawings, and – more importantly for the present argument – that multiple examples of the same recognisable scale key can be identified on various different sheets. That the same scale key tends to get used time and again suggests that, in the case of each individual architect, it evolved into a distinctive formula through habitual use. Alternatively, it is equally conceivable – and this is a possibility that should not be ignored – that scale keys were consciously personalised. Having said this, not every architectural draughtsman has a scale key that is distinctive enough to be analysed, but many do as will be shown. It is the purpose of this essay to suggest that a sufficiently distinctive scale key can be used in conjunction with

*1a Giovanni Battista da
Sangallo: Arch of Janus,
London, Royal Institute of
British Architects, Codex
Stosch, fol. 2r*

the other techniques mentioned above to attribute drawings to a particular architect or draughtsman.

Indeed, the scale key might well be an especially useful tool for attribution for the simple reason that in almost every case the scale key would have been drawn in preparation for making the drawing.⁴ And, at this early stage in the professionalisation of architecture before the establishment of large workshops with teams of draughtsmen, it is probable that in most cases the scale key would have been laid out by the draughtsman who went on to produce the drawing. In this way, especially at this date, the drawing and the scale key are intrinsically linked. In fact, the scale key and associated drawing are more closely linked than are the drawing and its accompanying annotations. Annotations, by their very nature are added after the drawing has been produced and, significantly, not always by the draughtsman, a factor that can easily lead to misattribution.

1b Detail of fig. 1a

Therefore the accurate identification of the hand of a scale key could – at least as far as the sixteenth century is concerned – be a more reliable indicator of authorship than securely identifying the ›hand‹ of the annotations. Yet, in order for scale-key analysis to work well, it needs to be shown that at least some architects were reasonably consistent in laying out their scale keys. So it is this question of consistency that I shall address first.

GIOVANNI BATTISTA DA SANGALLO'S SCALE-KEY SYSTEM

In trying to answer this question of consistency I have taken the drawn oeuvre of Giovanni Battista da Sangallo (1496–1548), the brother of Antonio da Sangallo the Younger (1484–1546), as a starting point, using the recently rediscovered Codex Stosch to test the hypothesis.⁵ This codex is an ideal case study, as it contains a collection of drawings all produced by the same draughtsman, and it has a good range of scale keys to compare.⁶ The first to appear in the codex is the one on fol. 2r, a drawing of the Arch of Janus (figs 1a–b). It has a horizontal core line that is merely underscored and thus largely invisible, along which the units of measurement have been marked, but without numbering of any kind. It is divided into sections of 10 feet, which are indicated with six-pointed stars, falling at 0, 10 and 20 feet respectively, stars that are constructed from a vertical down stroke, intersected with an x-shaped cross. Between these major intervals is a 5-foot subdivision that falls at 5 feet, 15 feet, and 25 feet, which has been given a completely different form. This mark consists of a single vertical down stroke, extending as much above the core line as it does below it, with short horizontal bars at top and bottom. Then, the scale key is further broken down into smaller units still. At the extreme right, the last 5-foot subdivision is divided into individual feet, using simple dots.

2 *Giovanni Battista da Sangallo: Temple of Antoninus and Faustina, London, Royal Institute of British Architects, Codex Stosch, fol. 9v, detail*

3 *Giovanni Battista da Sangallo: Temple at Cori, London, Royal Institute of British Architects, Codex Stosch, fol. 3r, detail*

The other scale keys in the codex are all essentially the same, that is to say they all use stars, bar-topped vertical lines, and dots in the same hierarchical arrangement. The one on fol. 2v, an elevation of the Arch of Janus that follows on from the plan on the recto, is reproduced in exactly the same way. Yet there are some minor variations in the Codex that need to be considered, in order to establish how consistent Giovanni Battista da Sangallo was in his use of scale keys. On fol. 9v – a drawing of the Temple of Antoninus and Faustina – the scale key has fewer vertical lines marking the 5-foot divisions (fig. 2). The same variation appears in the drawing of the Doric Temple in the Forum Holitorium on fol. 14v, and a similar one is used in the drawing of the Hadrianaeum on fol. 6r. In these cases the difference in the design of the scale key is not so much a lack of consistency as an adaptation of the scale-key system to the size of the building drawn. In these last cases the reduction in the number of 5-foot subdivisions can be explained by the fact that the drawings represent larger buildings than the Arch of Janus and they are as a consequence drawn on a smaller scale to fit on the sheet. A different variation appears on fol. 3r in a drawing of the portal of the Temple at Cori (fig. 3). While its scale key is treated in much the same way as the ones we have seen, it differs in one respect. One of the individual feet at the right of the scale key has been divided into quarters. Giovanni Battista did this for the simple reason that the drawing is of a detail rather than the whole structure, and so he decided it would be useful to provide a smaller

unit of measurement. The same approach can be found in the drawing of the detail of the entablature of the Temple of Vespasian (fol. 17r). In this case the distance between the stars is one foot and the interval between the star and the vertical stroke is half a foot, and that between the dots is an ›oncia‹ or inch (with 16 ›once‹ making up the Roman foot).

From this analysis it may be inferred that Giovanni Battista da Sangallo used not exactly the same scale key but rather the same scale-key system, and that he used it consistently throughout the codex. In short, he never uses a visible horizontal core line and never uses numbers. In this he is consistent. He is also consistent in using a hierarchy of symbols for the subdivisions: 6-pointed stars for large units, bar-ended vertical lines for middle-sized units, and dots for the smaller ones. While this hierarchy is used in every instance, each symbol is not fixed to a particular unit of measure. So the distance between 2 stars could represent 10 feet in one drawing and 1 foot in another. Moreover, Giovanni Battista da Sangallo uses a scale key that is in general uniform, but with variations that depend on the scale of the drawing, that is to say whether the drawing is of a whole building, part of a building or a small detail. Crucially, these variations are not so great as to render the scale key unrecognisable. His preferences remain clear.

That Giovanni Battista da Sangallo was consistent in his use of this scale key can be demonstrated by looking at other drawings produced by him. Among his drawings of antiquities in the Uffizi – ones that also bear his handwriting – are several that bear this scale-key system, or one that is very close to it. For example, the drawing of the Theatre of Marcellus (GDSU 1122 A) (fig. 4) bears a scale key that is almost identical to the one of the Temple of Antoninus and Faustina in the Codex Stosch (fol. 9v); and another drawing of the plan of the same building (GDSU 1270 A) also uses Giovanni Battista's readily recognisable system.

Giovanni Battista da Sangallo was not alone in using a largely consistent scale-key system as can be shown if we consider the graphic oeuvre of Baldassare Peruzzi (1481–1536).⁷ Peruzzi also has a set of preferences that are readily identifiable, and when these preferences appear together they would provide evidence for confidently attributing a drawing to him. Like Giovanni Battista da Sangallo, he does not use a horizontal core line to unify the scale key; instead he relies on a scored or faint chalk line as a guide to indicate where he should mark the intervals. Again like Sangallo, he never uses numbers, relying on the diagrammatic nature of the scale key to make the units self-explanatory. But, unlike Sangallo, he does more regularly specify close to the scale key what the unit of measurement is, whether ›piede‹, ›palmo‹ or ›braccio‹.⁸ One of the various characteristics of his scale keys that make them immediately recognisable is their length. They are in general extremely long. This can be illustrated by a project for a villa (GDSU 616 Ar), probably for a Sienese location given the scale key's subdivision into ›braccia‹ and ›canne‹ (fig. 5). In this case the scale key runs right across the drawing.⁹ Exceptions to this preference are actually quite rare in his known oeuvre and they are generally easily explicable. They appear either in his earliest drawings, perhaps before he had settled on a consistent system as can be seen in GDSU 459 A, or in cases when the use of a long scale key would disfigure the drawn image as in the case of GDSU 357 A, a project for Palazzo Ricci in Montepulciano. In this latter case, it became clear to him that the project, which is at an angle to the edges of the sheet, would take up the whole of the area available for drawing, and so he seems to have taken the decision to limit the extent of the scale so that it would not awkwardly cut across the building.

When using his preferred long scale key, he tends to subdivide it using one of two hierarchical systems. Sometimes he uses a set of hierarchical marks that is consistent and unchanged along the length of the scale key, as can be seen in the drawing of a Sienese villa (GDSU 616 A, fig. 5). Here the scale is at least 42 ›braccia‹ long with short vertical lines indicating the ›canne‹ and dots marking the individual ›braccia‹. Among the many other drawings with this system is one associated with the Palazzo Farnese in Caprarola (GDSU 506 A). This sheet bears a scale of 200 units (unspecified), with long vertical lines for the 50-unit markers, short vertical lines for the 10-unit markers, and dots for the 5-unit markers.

5 *Baldassare Peruzzi: Project for a villa, Florence, Uffizi, GDSU 616 A*

More commonly, he uses a system that changes as it moves along the length of the scale key. In this system he uses a simple set of hierarchical marks several times in the same scale key. Precisely what I mean by this can be seen if we consider a few of his drawings in detail. In a scheme for S. Domenico in Siena (GDSU 340 Ar) the scale key runs through the centre of the church along the axis of symmetry (fig. 6).¹⁰ At the west end (right) of the church the scale key is

6 *Baldassare Peruzzi: Project for S. Domenico in Siena, Florence, Uffizi, GDSU 340 A*

divided into units of 5 ›canne‹ by short vertical lines, and these intervals are then subdivided into individual ›canne‹ indicated with dots. This system continues from right to left until the more detailed section of the scale at the east end of the church where the same system is transferred to smaller units. The short vertical lines, previously the 5-›canna‹ markers become the individual ›canne‹, while the dots, formerly the individual ›canna‹ markers, become individual ›braccia‹. The system as used here might be described as having a two-level hierarchy. Elsewhere he uses hierarchies that have three or even four levels. In a scheme for a house (GDSU 597 Ar) he used a three-level hierarchy (fig. 7). At the far right, intervals of 10 feet are represented by simple dots. Then moving 50 feet to the left, the dots are replaced by short vertical strokes with dots now used to indicate 5-foot intervals. Then at the far left, the dots used to indicate 5-foot intervals are also transformed into short vertical strokes, with dots now being used to indicate individual feet.¹¹

In another house project (GDSU 598 A), a four-level hierarchy can be identified. Reading from the right there are first of all intervals of 10 ›palmi‹ represented by dots. After 50 ›palmi‹ the dots become short vertical lines; after 100 the space between the vertical lines is subdivided by dots representing intervals of 5 ›palmi‹. And in the last 10 ›palmi‹ section, the 5-›palmo‹ marker becomes a short vertical line and the individual ›palmi‹ become dots. The dot therefore can represent 1, 5 and 10 ›palmi‹ in the same scale.¹²

From this analysis, it would appear that these two architects were reasonably consistent in their use of scale keys. The variations that do occur can often be explained by the particular needs of the drawing, whether small or large scale and by the placement of the drawing on the sheet. So while the scale keys might not be completely identical, the design principles that underpin them are. Therefore it is proposed here that once these principles are established for a range of known architects, they might be used as an additional, supplementary tool for identifying the hand of a particular drawing.

SCALE KEYS IN THE WORKSHOP OF ANTONIO DA SANGALLO THE YOUNGER

In order to assess how useful this technique might be in practice I have considered a range of drawings associated with the workshop of Antonio da Sangallo the Younger with a view to establishing the particular scale keys used by some members of the team.¹³ Having already established that Giovanni Battista da Sangallo has a distinctive and readily identifiable scale key, it is necessary now to determine whether some of the other workshop members had their own.

Bastiano da Sangallo (1481–1551), better known as Aristotile, also used a recognisable scale key and one that is significantly different from the ones used by Giovanni Battista and other members of the workshop. It appears on drawings that are part of a group first assigned to him by Pasquale Ferri in the nineteenth century.¹⁴ Although the attribution to Aristotile has been contested, it is clear that many of the drawings are by the same hand as they bear identical handwriting, and it is also evident that this handwriting compares well with annotations by Aristotile on GDSU 1043 A which are generally considered to be autograph.¹⁵ Aristotile's preferred scale key appears, for example, in the right hand margin of GDSU 1742 Ar – a drawing of two antique cornices and a base (fig. 8).¹⁶ This scale key has no visible horizontal core line, but it has a series of clearly differentiated marks running in a line. Its major interval markers are set 8 units apart. These consist of a longish stroke that begins at the invisible horizontal core and moves away from it towards the edge of the sheet. Then the paper has been turned around and another line is produced again beginning at the same point but moving in the opposite direction, creating what appears at first glance to be a single line running through the invisible core. The scale is further subdivided with intermediate markers set at 4 units apart. These consist of lines, which are like the major markers but only applied to one side of the scale (in this case on the side closest to the edge of the sheet).

8 *Aristotile da Sangallo: Two ancient cornices and a base, Florence, Uffizi, GDSU 1742 A, detail*

9 *Aristotile da Sangallo: Mouldings of the Santa Casa in Loreto, Florence, Uffizi, GDSU 1744 A, detail*

Then the markers for individual units of measure are simple dots. These major, intermediate and minor markers are probably half feet, quarter feet and >once< (inches) respectively, given that the scale key is subdivided into groups of 4 units and the Roman foot was made up of 16 >once<. Very similar scales appear on GDSU 1742 A, 1743 Av, 1746 A and 1748 Av, 1749 Av.¹⁷ In some cases, though, there are only two rather than three levels in the scale key's hierarchy, and these tend to combine dots with the less elaborate type of stroke that is applied to just one side of the core line as is the case with GDSU 1744 Ar (fig. 9) and 1746 Av. Most of these scale keys appear on drawings after ancient buildings, but at least one is associated with a project. It is a site survey made in preparation for Antonio's redevelopment of Palazzo Pucci in Orvieto of c. 1528 (GDSU 1070 A).¹⁸ This last example demonstrates that even if this group of drawings turns out not to be by Aristotile, they were nevertheless produced by a member of the Sangallo workshop.

Antonio da Sangallo the Younger's scale-key preferences are also easily identifiable and very distinctive. His preferred scale key appears on many of his project drawings that are clearly autograph. By way of example it can be found on a sheet with drawings associated with St Peter's (GDSU 57 Ar, fig. 10).¹⁹ With no visible horizontal core line, it has a series of interval markers that are made up of very short down strokes all of the same size. These markers are set 5 units apart and each 5-unit interval is numbered from 5 to 35. The number is placed in the centre of each interval and to make it clear which point on the scale the number refers to Antonio adds a loop, which leads the eye to the appropriate marker. This system is found on innumerable drawings by him

10 Antonio da Sangallo the Younger: Project for St Peter's in Rome, Florence, Uffizi, GDSU 57 A, detail

11 Antonio da Sangallo the Younger: Project for S. Maria di Monte d'Oro in Montefiascone, Florence, Uffizi, GDSU 1275 A, detail

such as a project for S. Maria di Monte d'Oro in Montefiascone (GDSU 1275 Ar, fig. 11) and another for the Cappella Paolina (GDSU 1125 A).²⁰ The idea of using loops in this way seems to come from his practice of surveying ancient buildings in which he indicates measurements along the walls of buildings by means of looping lines cradling dimensions as can be seen in his drawing of SS. Cosma e Damiano (GDSU 716 A).²¹

Antonio also uses another system, which also makes use of loops but has a slightly different purpose. In this case the loops are not used as part of a running sequence of measurements but rather as indicators of significant units of measure – a system that is modular in character. So, for example, in GDSU 796 A – a project for the refortification of Genoa – the loops above the horizontal core line all cradle the number 50 indicating that all these major intervals are of that particular size.²² In fact in this scale key he uses both systems of measure – the running and modular – one above the other, the bottom one designed to provide a running total and the top one to indicate the dimensions of the principal intervals. In such cases the loops of the individual 50 foot markers are more carefully drawn, insofar as they run more precisely from point to point, unlike the running sequence, where the loops emerge from about halfway along the previous loop in the run.

Having established the preferred scale keys of Giovanni Battista, Aristotile and Antonio the Younger, it now becomes possible to review the authorship of certain drawings and at the very least ask questions about the authorship of

12a Giovanni Battista da Sangallo: Project for S. Maria di Monte d'Oro in Montefiascone, Florence, Uffizi, GDSU 304 A

others. By analysing their scale keys it becomes evident that quite a number of drawings usually ascribed to Antonio the Younger are probably not by him at all, but are instead by his brother Giovanni Battista. For instance, the project drawing for S. Maria di Monte d'Oro just outside Montefiascone (GDSU 304 Ar, figs 12a–b) bears a scale key that has stars at the major subdivisions and vertical lines at the intermediate ones, a system very close to that used by Giovanni Battista, and quite different from the drawing discussed above for the same church by Antonio himself (GDSU 1275 A).²³ Again, a drawing usually associated with Antonio da Sangallo the Younger and thought to be

12b Detail of fig. 12a

*13a Giovanni Battista da
Sangallo: Project for S. Egi-
dio in Cellere, Florence,
Uffizi, GDSU 1050 A*

a project for S. Egidio in Cellere (GDSU 1050 Ar) is probably by Giovanni Battista (figs 13a–b).²⁴ This drawing does not bear Antonio's normal scale key, but rather the stars and capped bars, which we have already seen as being characteristic of Giovanni Battista's approach. These examples are just two of what could become a very long list, a list that would include project drawings for Montecassino and S. Maria sopra Minerva, all of which will probably need to be re-assigned to Giovanni Battista.²⁵

It is not really very surprising that these measured drawings are by Giovanni Battista rather than Antonio himself, even if they at first sight appear to

13b Detail of fig. 13a

*14a Sangallo workshop and
Antonio da Sangallo: Project
for S. Giacomo degli Incurabili
in Rome, Florence, Uffizi,
GDSU 873 A*

be project drawings. Antonio's work load must have been enormous and the preparation of a measured drawing of this sort would have been hugely time-consuming. As a consequence he would have relied on many draughtsmen, including his brother, to prepare measured drawings of his proposed projects, which he might then go on to modify and annotate.²⁶ That he used his brother in precisely this way is suggested by Vasari's testimony, which tells us that »Antonio left a brother, Battista Gobbo, an ingenious man, who devoted all his time to his brother's buildings«. ²⁷ He goes on to say, that he made use of Battista when he was very busy: »Antonio at that time had five important works on his hands, all of which he supplied – even though they were in different places far from each other – and he did it in such a way, that he did not let anyone down, because if he could not go himself there soon enough he used his brother, Battista«. ²⁸ Although Vasari does not clarify what Giovanni Battista's role was it is probable that he spent much of his time preparing measured drawings. Yet,

it is worth considering whether Giovanni Battista's role in the workshop was merely that of mechanically reproducing designs prepared by his elder brother. Some of these project drawings – now re-assigned to Giovanni Battista – bear evidence that design changes were made during the course of the drawing's production. It is possible, therefore, that Giovanni Battista effected some minor design-changes himself, and if so, it might indicate a greater role than previously thought for him in the design of buildings produced by the Sangallo workshop. Whether or not it was Giovanni Battista who was responsible for the overlaid modifications, scale-key analysis has nevertheless been able to clarify Giovanni Battista's œuvre as a draughtsman.

Besides Giovanni Battista, Antonio seems to have employed a very wide range of draughtsmen to judge by the range of scale keys to be found among his project drawings. Take, for example, a project for S. Giacomo degli Incurabili (GDSU 873 Ar, figs 14a–b). This drawing is often attributed to Antonio da Sangallo on the basis that the drawing resembles other project drawings by him for the hospital church and because it bears his handwriting.²⁹ Yet this drawing carries a scale key that is quite unlike the one Antonio usually uses. In this case the scale key's numbering is located directly under each of the marks, rather than between them, and there are no loops. As the authorship of the scale key and drawing are almost always linked at this date, only two possible conclusions can be drawn. One is that Antonio did on occasion vary his scale-key preferences and the other – and in my view more likely explanation – is that the drawing is by an assistant and that it was later annotated and emended by Antonio. As has been noted in the literature the drawing was also annotated by another hand, possibly the ›maestro di strada‹ Bartolomeo Baronino.³⁰ Yet the drawing is unlikely to be by him either, as it would almost certainly have been submitted to his office for comment and approval. As a consequence of these observations, the author of this drawing remains for the moment an unknown member of the Sangallo team. In this instance, analysis of the scale key illustrates a methodological pitfall for students of architectural drawings, namely that annotations are not necessarily a reliable indicator of a drawing's authorship.

15a Sangallo workshop (Gradoli assistant): Farnese Palace in Gradoli, Florence, Uffizi, GDSU 189 Av

Another project – one associated with the Farnese Palace in Gradoli (GDSU 189 Av) – is also usually ascribed to Antonio the Younger on the grounds that the handwriting of the annotations is his.³¹ But the drawing itself, as with the previous example, is almost certainly by an assistant, who may for the moment be referred to as the >Gradoli assistant<. The scale key is unlike Antonio's, but it is distinctive (figs 15a–b). The main 10-unit interval markers have a vertical down-stroke flanked by curving diagonal strokes, different from any of the other scale keys discussed so far.

By gathering these distinctive scale keys, it is theoretically possible to identify a corpus of drawings associated with a particular workshop member; and by grouping them it would become possible to assess his contribution to the workshop. I have begun to do this for one workshop member.³² This draughtsman has

15b Detail of fig. 15a

a highly idiosyncratic scale key, which appears on GDSU 258 Ar, a drawing associated with Antonio's project for the lantern of St Peter's of about c. 1540 (figs 16a–b).³³ This scale key does not resemble Antonio's system at all, and even though it more closely resembles that of Giovanni Battista da Sangallo, it is not close enough to his set of preferences to allow an attribution. It has major markers that are in the form of a dot surrounded by six tiny circles, which together make a sort of six-pointed star. Its intermediate markers are simpler in being a dot with two tiny circles, one located immediately above and the other immediately below it. Its minor markers, indicating individual units, are simple dots, and these are located right at the centre of the scale key linking two of the intermediate markers. In the middle of the scale key is a major marker that differs from the other major ones insofar as it is rotated through 30° with respect to the other star-like markers. This very distinctive scale key reappears in identical fashion on a drawing of a small villa or casino usually attributed to Antonio da Sangallo (GDSU 1266 A), which would suggest that this measured drawing was prepared for Antonio by this same assistant.³⁴ While these two scale keys are in essence identical there are versions of it on other sheets, which would appear to be by the same draughtsman.

16a Sangallo workshop: Lantern of St Peter's, Florence, Uffizi, GDSU 258 A

One variant appears twice on a sheet in the Uffizi (GDSU 829 A bis) that carries a pair of laid-down drawings, both usually attributed to Antonio the

16b Detail of fig. 16a

17 Sangallo workshop: *Two scale keys, Florence, Uffizi, GDSU 829 A bis, detail*

18 Sangallo workshop: *Lantern of St Peter's in Rome, Florence, Uffizi, GDSU 89 A, detail*

Younger or a member of his circle (fig. 17).³⁵ In this variant, the major intervals are represented by six-pointed stars with the distinctive feature of a tiny circle at the end of each of the star's radii. The intermediate intervals, however, are unlike those in the drawings of the lantern and casino, consisting of a vertical line with a single additional line intersecting it running from top right to bottom left. It has smaller vertical lines indicating ›once‹, and smaller ones still to lay out the ›minuti‹ – the subdivisions of the ›oncia‹.³⁶ Also different is the presence of loops linking the stars, which indicate the unit of measure

19 *Sangallo workshop: Ancient cornice, Florence, Uffizi, GDSU 1321 A, detail*

– »palmo«. Despite the differences, the highly idiosyncratic way in which the stars are treated suggests that the drawings are by the same draughtsman that executed the lantern and casino drawings. A link between these two sets of scale keys is provided by another of the drawings associated with the lantern of St Peter's (GDSU 89 Ar, fig. 18).³⁷ Like GDSU 258 A and 1266 A, the scale key has the star with rings, which is combined with intermediate vertical markers that finish in rings, but like GDSU 829 A the markers are linked by loops. Another scale key that bridges the two variants appears on a drawing of an antique cornice (GDSU 1321 Ar), which has precisely the same characteristics.³⁸ This last example is particularly interesting in the context of this study as the original annotation by the draughtsman under the scale key is supplemented by a comment written by Antonio himself above it (fig. 19). Yet another drawing with a related scale key, although damaged in part, is a scheme perhaps for the façade of the Palazzo Comunale in Castro of c. 1537 (GDSU 1684 A).³⁹ Who this member of the workshop is remains to be determined.⁴⁰ On the basis of the group that shares the same scale key, all that can be said with certainty at the moment is that this assistant seems to have been an active member of the Sangallo workshop in the years around 1535–45 when the Castro projects were being prepared and when the lantern drawings for St Peter's were being made.⁴¹

CONCLUSIONS AND CAVEATS

These observations suggest that scale-key analysis is a promising additional technique for helping to attribute measured architectural drawings. It is, in general, a useful aid in identifying groups of drawings that were produced by the same draughtsman. It is particularly helpful for identifying authorship in cases where there are no annotations, and in confirming or revising the authorship of those drawings that had previously been attributed to individual architects on the basis of annotations alone.

Despite these advantages there are some limitations. Not all architects had scale keys that are susceptible to this form of analysis. Palladio, for example, rarely used a visible scale key and preferred a series of barely visible pinpricks.⁴² Moreover, some architects might have been rather less consistent than others, and as a consequence identifying hands using this method becomes all but impossible. What is more, scale keys are sometimes modified during the drawing process making them less susceptible to analysis; and some are left incomplete which might easily result in them being misconstrued as different scale-key types. Another possibility – and one that should not be ignored – is that architects in modifying a drawing prepared by one draughtsman might also have adjusted the scale key to suit their own preferences, with the result that the scale key becomes a composite design, and thus difficult to analyse.⁴³

Furthermore, when used alone without other corroborating evidence, scale keys might lead to incorrect conclusions. Take, for example, GDSU 177 Ar (figs 20a–b), a project drawing for the Chapel of the Corpus Domini in Foligno Cathedral produced by the Sangallo workshop. On the basis of scale-key analysis this drawing would be given to Antonio da Sangallo the Younger as it bears his scale key. But the drawing is, in general, attributed to Giovanni Battista da Sangallo on the basis of handwriting.⁴⁴ So is this drawing by Antonio or by Giovanni Battista, or perhaps even both? It is improbable that Giovanni Battista used Antonio's scale key. It is perhaps possible that Antonio prepared the drawing and that it was annotated by Giovanni Battista. But a third possibility – and to my mind the most convincing – is that both of them drew on the sheet. First came the site plan showing the pre-existing buildings which was prepared and annotated by Giovanni Battista and second came the new project drawn over the top of it by Antonio, who added his own scale key. This reading parallels Antonio's approach on other projects such as drawings associated with Palazzo Pucci in Orvieto, where a project drawing is drawn on top of a site plan

(GDSU 969 A) perhaps prepared by another member of the workshop.⁴⁵ In the case of the Foligno project, the drawing was prepared in two stages by two different draughtsmen and the scale key relates to one of those two stages, in this case the later one. From this it is clear that not all drawings can be attributed solely on the basis of scale key evidence. Nevertheless, the identification of the authorship of the scale key has provided a fuller understanding of its authorship and how drawings were made.

In preparing this paper it has become clear to me that there are several questions that have yet to be addressed and that will need to be considered for the technique to become really useful. First of all, there is the question of the

extent to which an individual architect's scale key develops throughout the course of his career. Secondly, there is the question of what happens to the scale key when architects copy drawings. Do they copy the one found on the original, or do they replace it with their own preferred system? Thirdly, did Italian Renaissance architects ever have scale keys prepared by assistants, a practice which would make the use of the scale key as a means of identifying the hand of the drawing's author problematic? Lastly, there is the issue of whether architects changed the scale key according to the status and function of the drawing. Did they tend to use a more basic form for a drawing that was intended just for workshop use and a more refined one for a presentation drawing? These are questions that will all need to be addressed as scale-key analysis is developed.

20a Giovanni Battista and Antonio da Sangallo the Younger: Project for the Cappella Corpus Domini in Foligno Cathedral, Florence, Uffizi, GDSU 177 A

20b Detail of fig. 20a

NOTES

- The paper on which this essay is based was presented both at the conference staged by the *Census* in Berlin in 2013 and then at a conference to commemorate the tercentenary of Worcester College Oxford in 2014. At those events a number of scholars made a series of important remarks that I have incorporated here, and in particular I would like to thank Richard Hewlings, Gordon Higgott, Andreas Huth, Fritz Eugen Keller and Timo Strauch.
- 1 Heinrich Thelen: Francesco Borromini. *Die Handzeichnungen*, 2 vols, Graz 1967. In this study Thelen pioneered the identification of scale keys, attempting to associate them with individual draughtsmen. However, he does not provide an analysis of the merits and demerits of the approach. His standard practice can be found exemplified in Textband cats 38 and 40.
 - 2 Gordon Higgott analyses scale keys extensively in his on-line catalogue of the drawings associated with St Paul's Cathedral in London: <http://www.stpauls.co.uk/Cathedral-History/The-Collections/Architectural-Archive/Wren-Office-Drawings>. Detailed analysis of individual scale keys is provided in the section of Wren and his draughtsmen: <http://www.stpauls.co.uk/Cathedral-History/The-Collections/Architectural-Archive/Wren-and-his-draughtsmen>. Here Higgott highlights one potential problem in using scale keys as an attributional tool. He points out that among the drawings of Edward Pearce are two drawings (WRE/2/4/5 and WRE/2/4/5) that bear the scale key of another of the hands ›an unidentified draughtsman‹ who was a member of the Wren office. This suggests that the sheet was prepared by the unidentified draughtsman in preparation for Pearce to make the drawing. See also Gordon Higgott: *The Revised Design for St Paul's Cathedral, 1685–90: Wren, Hawksmoor and Les Invalides*, in: *The Burlington Magazine* 146 (2004), pp. 534–547.
 - 3 See, for example, Richard Hewlings: *Sir George Savile's Architectural Drawings*, in: *English Heritage Historical Review* 6 (2011), pp. 80–109; Richard Hewlings: *The Architect of Weston Park, Staffordshire*, in: *The Georgian Group Journal* 20 (2012), pp. 22–32, where the author attributes a drawing to James Paine on the basis of scale-key evidence.
 - 4 Gordon Higgott pointed out to me that there is evidence that is clear from the workshop of St Paul's Cathedral in London that the scale key was occasionally prepared by an assistant before the designer or draughtsman took over (see note 2). While there is as yet little evidence that this practice was employed in sixteenth-century Italy, it must remain a possibility. If such a practice took place in the first half of the sixteenth century in Italy, it is likely to have been more prevalent in larger workshops or in large-scale projects where very many drawings were produced, and in the light of this it would be worth considering whether such an approach was employed in project drawings for St. Peter's.
 - 5 For the Codex Stosch, see Ian Campbell: *The Codex Stosch*, Lyon and Turnbull, sale catalogue, Edinburgh 12 July 2005; and 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.
 - 6 For the attribution of the Codex Stosch to Giovanni Battista da Sangallo, see *ibid.*, pp. 18–23.
 - 7 Much of the graphic oeuvre of Baldassare Peruzzi was published in Heinrich Wurm: *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, but the intended catalogue raisonné to accompany the volume of illustrations never appeared. For the most recent analysis of his architectural drawings, see Ann Huppert: *The Archaeology of Baldassare Peruzzi's Architectural Drawings*, PhD thesis, University of Virginia 2001.

- 8 See, for example, Florence, Uffizi, GDSU 353 A, 358 A, 453 A, 456 A, 459 A, 475 A, 492 A, 505 A, 510 A, 579 A.
- 9 Other examples of scale keys that are very long or extend across the drawing sheet are GDSU 505 A, 453 A, 597 A, 353 A, 359 A, 335 A, 339 A, 632 A, 576 A.
- 10 This was a common practice for Peruzzi, who usually laid out the scale key on the longitudinal axis of symmetry; see for example GDSU 107 A, 109 A, 123 A, 339 Ar and v, 340 A, 341 A, 342 Ar and v, 380 A, 495 A (here on transverse axis), 498 A; Vienna, Nationalbibliothek, Codex 10935, 136a recto. Sometimes he would place it in front of the façade in a ground plan as in GDSU 507 Av. In such cases it can run right across the page as in GDSU 616 A, or else begin at the building's axis of symmetry as in GDSU 624 A.
- 11 Wurm 1984 (note 7), p. 321.
- 12 *Ibid.*, p. 322. Other examples of this system appear in GDSU 321 A, 337 A, 593 A, 614 A. Sometimes he combines both systems as in a scheme for the Villa at Belcaro (GDSU 346 A).
- 13 Given the scope of this preliminary study I have not as yet had the opportunity to survey all the drawings produced by the Sangallo workshop with a view to identifying the scale keys of all the individual members. This would be an enormous undertaking, and it is beyond the scope of this essay which seeks to establish the principles of scale-key analysis.
- 14 See Pasquale Nerino Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rome 1885, p. xl.
- 15 For the history of this debate, see Adriano Ghisetti Giavarina: *Aristotile da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Rome 1990, pp. 54–57. Ghisetti Giavarina attempts to reattribute much of the corpus to Tommaso Boscoli, though this argument has not been generally accepted.
- 16 For a discussion of this drawing, see Ghisetti Giavarina 1990 (note 15), pp. 71–72.
- 17 See Alfonso Bartoli: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 vols, Florence 1914–22, vol. IV, figs 576, 578, 579, 580, 581.
- 18 For this drawing, see Ghisetti Giavarina 1990 (note 15), p. 67, who attributes it to Tommaso Boscoli.
- 19 Arnaldo Bruschi: U 57A, in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, ed. by Christoph L. Frommel, Nicholas Adams, vol. 2: Churches, Villas, the Pantheon, Tombs and Ancient Inscriptions, New York/Cambridge, Mass./London 2000, pp. 82–83, with earlier bibliography.
- 20 For GDSU 1275 A, see Gustavo Giovannoni: *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 vols, Rome 1959, vol. 1, pp. 223–226; Fabiano T. Fagliari Zeni Buchicchio: *Dal Duomo di Montefiascone a S. Giovanni di Val di Lago: architetti rinascimentali e chiese a pianta centrale intorno al Lago di Bolsena*, in: *Bollettino di studi e ricerche a cura della Biblioteca Comunale di Bolsena* 4 (1989), pp. 81–97, here pp. 84 and 91, note 27; Christoph Jobst: U 1274A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), p. 227. For GDSU 1125 A, see Christoph L. Frommel: *Antonio da Sangallo's Cappella Paolina*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27 (1964), pp. 1–42 and *id.*: *La cappella Paolina di Antonio da Sangallo: un contributo alla storia edilizia del palazzo Vaticano*, in: *id.*: *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milan 2003, pp. 359–391. Other Uffizi drawings that bear this scale key, or close variants of it, include (all Uffizi): GDSU 57 A, 177 A, 189 A, 299 A, 315 A, 551 A, 744 A, 745 A, 747 A, 749 A, 756 A, 757 A, 786 A, 792 A, 796 A, 866 A, 871 A, 904 A, 931 A, 953 A, 1519 A. Some scale keys such as that on GDSU 738 A – a project for S. Francesco in Castro – combine the loops of Antonio the Younger's system with the stars to be found more commonly in Giovanni Battista's scale keys. This could suggest that on certain occasions Antonio used stars. Alter-

- natively, it could mean that the scale key was laid out by Giovanni Battista and then modified by Antonio. For the literature on this last drawing, see Hubertus Günther: U 738A, in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, ed. by Christoph L. Frommel, Nicholas Adams, vol. 1: *Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, New York/Cambridge, Mass./London 1994, pp. 116–117.
- 21 For this drawing, see Ferri 1885 (note 14), pp. 137 and 157, and Bartoli 1914–22 (note 17), vol. VI, p. 72.
 - 22 For this drawing, see Nicholas Adams and Simon Pepper: U 796A, in: Frommel, Adams 1994 (note 20), p. 135 and p. 313, with earlier bibliography listed.
 - 23 For the traditional attribution of GDSU 304 A to Antonio da Sangallo, see Christoph Jobst: U 304A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 133–134, with earlier bibliography.
 - 24 See Manfredo Tafuri: U 1050A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 196–197, with earlier bibliography.
 - 25 Two drawings associated with the redevelopment of the monastery at Montecassino bear a scale key close to Giovanni Battista's (GDSU 181 A and 1276 A); see Simonetta Valtieri: U 181A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 116–117, with earlier bibliography. Two drawings for S. Maria sopra Minerva (GDSU 1310 A and 1313 A), both normally attributed to Antonio the Younger bear a scale key that is far closer to Giovanni Battista's preferred system; for the attribution to Antonio of these two drawings, see Ursula Kleefisch-Jobst: U 1310A and U 1313A, in: *ibid.*, pp. 231–232 and 232–233, with earlier bibliography. Giovanni Battista was certainly involved in the project for S. Maria sopra Minerva as is suggested by GDSU 1661 A, which Ursula Kleefisch-Jobst has argued was a collaborative effort between the two men; see Ursula Kleefisch-Jobst: U 1661A, in: *ibid.*, pp. 255–256.
 - 26 For an analysis of the drawing practices of the Sangallo workshop, see Christoph L. Frommel: Introduction. *The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function*, in: Frommel, Adams 1994 (note 20), pp. 1–60.
 - 27 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. by Gaetano Milanesi, 9 vols, Florence 1878–85, vol. 5, Florence 1880, p. 471: »Rimase, dopo la morte d'Antonio, Batista Gobbo suo fratello, persona ingegnosa, che spese tutto il tempo nelle fabbriche d'Antonio, che non si portò molto bene verso lui.«
 - 28 *Ibid.*, p. 463: »[...] Antonio in un medesimo tempo allora avesse alle mani cinque opera d'importanza: alle quali tutte, benchè fossero in diversi luoghi e lontane l'una dall'altra, di maniera suppliva, che non mancò mai da fare a niuna; perchè, dove egli alcuna volta non poteva così tosto essere, serviva l'aiuto di Batista suo fratello.«
 - 29 For this drawing, see Christoph Jobst: U 873A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 170–171.
 - 30 Marianne Heinz: *Das Hospital S. Giacomo in Augusta in Rom: Peruzzi und Antonio da Sangallo i. G. Zum Hospitalbau der Hochrenaissance*, in: *Storia dell'Arte* 41 (1981), pp. 31–49, especially p. 46.
 - 31 See Fritz-Eugen Keller: U 189A verso, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 119–120.
 - 32 This workshop member already has a corpus of drawings associated with him, by Cara Rachele (<http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00053979>), which can be listed again for convenience here: GDSU 829 A bis; 1151 A, 1154 A, 1305 A, 1306 A, 1321 A, 1612 A–1622 A, 1624 A, 1626 A, 1634 A, 1635 A, 2036 A, 2051 A–2053 A, 2104 A–2107A. Wolfgang Lotz also identified GDSU 1671 A as being by the same hand as well as a drawing from the Casa Buonarrotti (Casa Buonarrotti, inv. 128 A bis) and two from the Albertina (Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. Rom no. 1073 and no. 1088); see

- Wolfgang Lotz: Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Cinquecento, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 21 (1979), pp. 223–232. The attribution of all these drawings to the same Sangallo assistant needs to be revisited in the light of scale-key analysis. At least two of the drawings bear scale-keys that are quite different from the one generally used by this draughtsman: GDSU 1671 A and Albertina inv. Rom no. 1073. However, scale-key analysis would suggest that other drawings be added to his oeuvre: GDSU 89 A, 258 A, 1266 A, and 1684 A (for discussion see below).
- 33 This drawing has been ascribed to Antonio da Sangallo and assistant by Christoph Thoenes: U 258A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 126–127.
 - 34 See Fritz Eugen Keller: U 1266A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), p. 225, where the project is dated to between 1527 and 1540.
 - 35 For the attribution to Antonio, see Ferri 1885 (note 21), p. 40. See also Gustina Scaglia: Drawings of »Roma antica« in a Vitruvius edition of the Metropolitan Museum of Art: part III, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995), pp. 259, 271; and Cara Rachele in: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00053979>.
 - 36 For the subdivisions of the Roman »palmo«, see Angelo Martini: *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Turin 1883, p. 596.
 - 37 This drawing (GDSU 89 A) has been ascribed to Antonio da Sangallo and assistant by Christoph Thoenes: U 89A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 103–104.
 - 38 Noted by Cara Rachele in: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00053979>.
 - 39 See Hubertus Gunther: U 1684A, in: Frommel, Adams 1994 (note 20), pp. 263–264. Rings also appear in a more limited fashion in GDSU 1359 A and 1360 A, schemes for the Porta Santo Spirito in Rome, both of which might also be associated with this draughtsman; for these drawings see Francesco Paolo Fiore: U 1359A and U 1360A, in: *ibid.*, pp. 208–210.
 - 40 Among the names that have been tentatively proposed are Antonio da Sangallo the Elder, Antonio Labacco, and Pietro Rosselli, but more work needs to be done before any firm conclusion can be drawn. The identification of this hand with Antonio da Sangallo the Elder goes back to Luigi Scotti's 1832 catalogue (see Cara Rachele in: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/disegni:@00053979>). For the attribution of the St Peter's lantern drawings to Labacco, see Christoph Thoenes: U 89A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), pp. 103–104. For the attribution to Pietro Rosselli, see Bartoli 1914–22 (note 17), vol. I, p. 61.
 - 41 For the dating of the lantern drawings and the Castro projects, see the literature indicated in notes 33, 37 and 39.
 - 42 Oral communication Howard Burns.
 - 43 Some evidence that architects could on occasion modify the scale key prepared by an assistant is to be found on GDSU 1321 A, where the scale key drawn by the draughtsman was modified by Antonio the Younger as has been shown in Lotz 1979 (note 32), pp. 226–227.
 - 44 Christoph Jobst: U 177A, in: Frommel, Adams 2000 (note 19), p. 115.
 - 45 For this drawing, see Christoph L. Frommel: *Roma e l'opera giovanile di Sanmicheli*, in: Michele Sanmicheli. *Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, ed. by Howard Burns et al., Milan 1995, pp. 14–31.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Figs 1–3: RIBA Library Drawings and Archives Collection. – Figs 4–20: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved.

ANTIKE RUNDGRÄBER IN DER VIGNA CAVALIERI.
DREI ZEICHNUNGEN DES SANGALLO-KREISES UND DIE
ARCHÄOLOGISCHEN BEFUNDE AM BASTIONE ARDEATINO IN ROM

ANDREAS HUTH

In einem päpstlichen Breve vom 24. Januar 1538 wird Antonio da Sangallo der Jüngere zum Architekten »fabricae murorum almae Urbis nostrae«¹ ernannt. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Arbeiten an einem Abschnitt der Aurelianischen Stadtmauer bereits begonnen,² in deren Verlauf ein etwa 400 Meter langes Stück des antiken Mauerrings niedergelegt und stattdessen nach Antonio da Sangallos Entwürfen und unter seiner Leitung eine moderne Befestigungsanlage errichtet wurde. Die Arbeiten dauerten bis in die 1540er Jahre, aber schon 1551 ist der »Bastione dell'Antoniana«, wie er wegen der nahen *Thermae Antonianae* genannt wurde, auf Leonardo Bufalinis Romplan dargestellt.³

In den Uffizien befinden sich fünf Blätter Antonio da Sangallos, die Skizzen der Befestigungsanlage zeigen.⁴ Das Papier eines der Blätter (GDSU 1289 Ar)⁵ ähnelt in Format, Zustand und Wasserzeichen (*Agnus Dei* im Kreis)⁶ dem Blatt GDSU 1179 Ar (Abb. 1),⁷ auf dem sich Vermessungsskizzen eines antiken Monuments befinden und auf dem in einer Auflistung der römischen Stadtteile auch der im Bau befindliche »bastione dell'Antoniana« genannt wird. Aus diesem Grund ging Alfonso Bartoli von einer etwa gleichzeitigen Entstehung der beiden Blätter unmittelbar vor oder während der Bauarbeiten, also Ende 1537/Anfang 1538 aus.⁸ Knickfalte, Wechsel in der Ausrichtung der einzelnen Skizzen und die Nichtverwendung eines Lineals deuten zudem darauf hin, dass beide Blätter zur raschen Fixierung von Beobachtungen und Überlegungen vor Ort dienten.

Im linken oberen Viertel des Blattes GDSU 1179 Ar ist ein bemaßter Schnitt durch den unteren Teil des Bauwerks zu sehen, für dessen drei Sockelringe durch die Aufschrift »teuertino« das Material angegeben ist. Daneben hat Antonio da Sangallo notiert, um wie viele »minuti« sich der offenbar runde Travertin-Sockel auf einer Strecke von 10 »palmi« von einer den Sockel tangierenden geraden Linie entfernt, nämlich um 23 »minuti«. Auf der rechten Seite wiederholt der Zeichner das Basisprofil in größerem Maßstab, liefert die Maße für die einzelnen Komponenten nach und skizziert Abschnitte der

1 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien eines Rundgrabs am Bastione Ardeatino, Florenz, Uffizien, GDSU 1179 Ar*

Dekoration: ein Flechtband, Palmetten, ein Perlstab und ein Blattkymation. Darüber ist das Kranzgesims zu erkennen, auf dessen Existenz der Schnitt links nur verkürzt hinweist. Prägende Elemente sind der Zahnschnitt und die von geschweiften Konsolen getragene doppelte Hängeplatte. Möglicherweise erfolgten Zeichnen und Vermessen nicht in einem Zug, denn Antonio da Sangallo hat einige Fragen aufgelistet, darunter »quanto sia largo le mensole« und »quanto sia dalluna allaltra mensola«; alle gewünschten Maße sind jedoch in die Skizze eingetragen. Rechts unten ist stark vereinfacht die gesamte Abfolge wiederholt und mit den einzelnen Höhenmaßen versehen, die in der nebenstehenden Rechnung zur Gesamthöhe von $1143 \frac{1}{2}$ »minuti« addiert und gleich in $228 \frac{7}{10}$ »dita« umgerechnet werden. Das entspricht in etwa 4,26 m.⁹

So gut wie alle Angaben des Skizzenblattes übertrug Antonio da Sangallo auf einem etwas größeren Blatt in eine Reinzeichnung (GDSU 1287 Ar, Abb. 2).¹⁰ Links oben sind wiederum die Maße zur Krümmung des Sockels angegeben und mit einer Beischrift versehen, in der Antonio da Sangallo von einem »tondo della sepultura« spricht. Es handelt sich hier also mit einiger Sicherheit um den Zylinder eines Tumulusgrabes. Aus seinen vor Ort gewonnenen Messdaten hat Sangallo für das Grabmal einen Durchmesser von 68 »piedi« errechnet: »quale sia diamitro piedi sessantotto«. Nach moderner Rechenweise ergeben die Daten allerdings nur ca. 50 »piedi« (oder etwa 65 »palmi«);¹¹ dies entspricht einem Durchmesser von etwa 14,90 m.¹² Da die eigentliche Berechnung offenbar auf einem anderen Blatt erfolgte, ist Sangallos Rechenweg nicht nachvollziehbar.

In zwei weiteren Zeichnungen – einem maßstäblichen Schnitt durch die gesamte Abfolge und einer vergrößerten Detaildarstellung von Sockelprofil und Gesims – hat der Zeichner die Informationen aus der vor Ort entstandenen Skizze aufbereitet und zum Teil ergänzt. So ist nun verzeichnet, dass der obere Teil des Grabmals aus Marmor besteht, und die Maßangaben sind in »piedi« und »dita« umgerechnet. Der Umrechnungsschlüssel ist unten links angegeben.¹³ Die Dekorformen des Sockelprofils sind nicht übertragen worden.

Ein drittes, sorgfältig gezeichnetes und laviertes Blatt (GDSU 1624 Ar, Abb. 3)¹⁴ zeigt allein einen Abschnitt des Gesimses in axonometrischer Ansicht. Das Blatt ist mit ca. 120 × 160 mm vergleichsweise klein. Die Maße sind in »palmi« und »minuti« angegeben und beruhen offenbar auf eigenen Vermessungen, da sie von Antonio da Sangallos Angaben geringfügig abweichen. Neben der Zeichnung ist folgender Text zu lesen: »questa chornjce fu ttrouatta a bastjoni fura della portta san bastiano ett era a uno dijflzo ttondo sechondo

2 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Schnitte durch das Profil eines Rundgrabs am Bastione Ardeatino, Florenz, Uffizien, GDSU 1287 Ar*

3 *Unbekannter Zeichner: Konsolgesims eines Rundgrabs am Bastione Ardeatino, Florenz, Uffizien, GDSU 1624 Ar*

che era la chornjce«. Der Beschreibung ist zu entnehmen, dass es sich bei dem gezeichneten Gesims um ein an den Bastionen außerhalb der Porta San Sebastiano gefundenes Fragment handelt, das von einem runden Bauwerk stammt. Im Unterschied zu Sangallo, dem offenbar noch eine vollständige Vermessung des Zylinders vom Boden bis zum Gesims möglich war, scheint der Zeichner dieses Blattes nur das Fragment zu kennen, an dessen in der Zeichnung nicht wiedergegebenen Krümmung er die Zugehörigkeit zu einem nicht näher benannten »djfjlzo ttondo« abliest.

Wer der Zeichner war, ist nicht mit Sicherheit zu sagen und wäre ein lohnender Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Ferris auf den Karteikarten im Archiv des Gabinetto Disegni e Stampe festgehaltene Zuschreibung an Antonio da Sangallo den Älteren (1455–1534) wurde von Bartoli zurecht verworfen.¹⁵ Stattdessen schlug Bartoli den auf zwei Zeichnungen Antonio da Sangallos namentlich genannten Pietro Rosselli vor und ordnete ihm wegen zahlreicher Übereinstimmungen eine ganze Serie ähnlicher Zeichnungen architektonischer Fragmente zu.¹⁶

DIE IDENTIFIZIERUNG DES GRABMALS

Auf der Grundlage der in den drei Blättern enthaltenen Informationen ist eine quasi vollständige Rekonstruktion der äußeren Gestalt des Bauwerks möglich (Abb. 4). Komplizierter ist das Problem der Identifizierung mit einem archäologisch nachweisbaren Monument. Für sein großes Kompendium versuchte Bartoli, die bei Ferri noch unbeantwortet gebliebene Frage der Identifizierung des Monuments zu lösen. Die Beschreibung als Rundgrab und die Hinweise auf die Lage beim Bastione Ardeatino führten ihn quasi zwangsläufig zu einem Rundgrab, das sich tatsächlich in unmittelbarer Nähe der Bastion befindet und dort zumindest seit Giovanni Battista Faldas großem Plan von 1676 auch in den meisten ausführlicheren Rom-Karten erfasst ist.

In Faldas Plan ist das Gebiet südwestlich der Caracalla-Thermen detailreich und mit großer Sorgfalt dargestellt.¹⁷ Unweit der Bastion liegt ein von geraden Wegen durchzogener Garten, in dessen Wegesystem der offenbar frei stehende Grabbau eingebunden ist (Abb. 5). Am Grabmal sind ein Mauerring, mehrere Bögen oder Öffnungen und ein kleines aufgesetztes Gebäude zu beobachten. Auch in Antonio Barbeys 1697 bei Domenico de Rossi gedruckten

5

*Giovanni Battista
Falda: Rom-Plan
von 1676, Aus-
schnitt mit Basti-
one Ardeatino*

6

*Antonio Barbey:
Rom-Plan von
1697, Ausschnitt
mit Bastione
Ardeatino*

Plan ist das Rundgrab eingezeichnet, hier allerdings als Grundriss aus zwei Ringen mit verbindenden Stützmauern (Abb. 6).¹⁸ Eine präzisere Darstellung liefert knapp vierzig Jahre später Giovanni Battista Nollis »Mappa di Roma« (Abb. 7).¹⁹ Ausgestattet mit einer Sondererlaubnis Papst Benedikt XIV., war es ihm möglich, für sein großes Kartenprojekt auch sonst unzugängliches Gelände eingehend erkunden zu lassen.²⁰ Vorstufe des berühmten Drucks war ein handgezeichneter Plan Nollis, in dem zahllose Nummern auf vor Ort entstandene Notizen verweisen.²¹ Unter der im Grabmal eingetragenen Nummer 1611 findet sich die früheste exakte Beschreibung des Monuments:

»Nella vigna di monsignor de Cavalieri si vede un tondo antico rimodernato che forma un terrapieno, sopra del quale vi è un paratajo, sotto del quale vi è una grotta antica, nella quale si entra per una porta moderna fatta ne' muri antichi, e si trova un corridore con muri fabricati di tufi in forma reticolata, detto corridore è con volto di tutto sesto, e va in declivio a sboccare in una stanza con volto di tutto sesto longa palmi 52, larga palmi 42 parimente fabricata di tufi colli muri tutti scorticati, nel volto della quale verso il fine si vede una buca quadra con una pietra di marmo sopra forata per la quale riceve detta stanza un piccolo lume, nel principio del corridorello in ambe le parti laterali si vedono alcune nicchiarelle tonde arcate sopra di circa tre palmi di altezza.«²²

Interessant ist die Übereinstimmung mit der ersten ›modernen‹ Beschreibung des Grabmals von 1838, die die Ergebnisse der offenbar vom neuen Besitzer der ehemaligen Vigna dei Cavalieri veranlassten Ausgrabungen zusammenfasst.²³ Dort weist der Autor, der Archäologe Melchiade Fossati, auf das Fehlen sämtlicher Verkleidungen und auf gravierende Schäden an der Bausubstanz hin und mahnt an, »dass der genannte Tumulus von den Gelehrten bessere Untersuchungen erwartet«.²⁴

Das Fehlen solcher Untersuchungen bis zu Michael Eisners grundlegendem Buch zur »Typologie der Grabbauten im Suburbium Roms« von 1986 ist wohl dafür mitverantwortlich,²⁵ dass Alfonso Bartoli einen bedeutenden Unterschied zwischen Sangallos Zeichnungen und dem Rundgrab am Bastione Ardeatino nicht bemerkte: Antonio da Sangallo gibt auf GDSU 1287 Ar einen errechneten Durchmesser von umgerechnet etwa 20 m an, eine moderne Berechnung unter Verwendung seiner Messergebnisse ergibt sogar nur 14,90 m. Das Grabmal hat jedoch nach Eisner einen Durchmesser von rund 38 m.²⁶ Selbst wenn Eisners Angaben zur Länge des Dromos (14 m) und zum Durchmesser der Ringkammer (6 m) in der Summe ein etwas geringeres Maß, nämlich 34 m, ergeben, ist die Differenz zu groß, um sie zu ignorieren. Die Höhe des erhaltenen Gussmauerwerks dagegen beträgt laut Eisner etwa 5 m, was sich durchaus mit Sangallos Angabe von etwa 4,26 m für den Zylinder verbinden lässt, vor allem dann, wenn man in der Nähe gefundene reliefierte Tuffpfeiler als Reste einer Bekrönung in die Rechnung einbezieht.²⁷ Die im Gussmauerwerk sichtbaren Travertinbinder enden in etwa 1,60 m Höhe, Sangallos Travertin-Sockel erreicht fast exakt die gleiche Höhe (1,57 m). Die Höhe des in die Grabkammer führenden Dromos beträgt ca. 1,50 m, sodass sich dessen Eingang ebenfalls im Bereich des Travertin-Sockels befunden hätte.

Das Rundgrab, von dessen Äußerem nur noch ruinöse Teile des Gussmauerwerks und die erwähnten Travertinbinder erhalten sind, ist seit langem nicht

mehr öffentlich zugänglich, da es sich auf Privatgelände befindet. Die Beschreibung muss sich daher im Wesentlichen auf die Untersuchungen und fotografischen Aufnahmen aus den 1980er Jahren stützen. Das Bauwerk besteht aus einer um einen (heute zerstörten) zentralen Pfeiler gelegten Ringkammer, in die man von außen durch einen geraden Gang (Dromos) gelangt (Abb. 8). Radialmauern verbinden die Wand der Ringkammer mit dem äußeren Mauerring und formen so sechs Kammern, die mit Erde verfüllt sind. Die etwa 3 m starken Ringwände und die Radialmauern hatten die Aufgabe, den Schub der Erdschüttung des darüber liegenden Tumulus abzufangen, der insgesamt vermutlich eine Höhe von etwa 15 bis 20 m erreichte. Der zentrale Pfeiler ragte möglicherweise wie beim Augustus-Mausoleum aus dem Hügel hervor und trug vielleicht eine Statue. Die Ringkammer mit ihren fünf Grabnischen war ursprünglich mit Travertinplatten verkleidet, die Wände des Dromos bestehen aus Retikulat, die Gewölbe aller Innenräume zeigen Reste einer Stuckierung.²⁸

Vor allem der gerade Dromos, die Radialmauern und die den Mittelpfeiler umgebende Ringkammer sind bautypologische Besonderheiten, die eine Entstehungszeit des Tumulus-Grabes in spätrepublikanisch-frühaugusteischer Zeit, also etwa zwischen 40 und 15 v. Chr., annehmen lassen. Auffällig ist vor allem die Verwandtschaft zum 27 v. Chr. begonnenen Augustus-Grabmal, das einzige Tumulusgrab, das ebenfalls die Kombination aus Mittelpfeiler, Ringkammer und geradem Zugang aufweist. Unter den etwa fünfzehn in diesem Zeitraum entstandenen Tumulusgräbern ist das Monument an der Via Ardeatina das zweitgrößte.²⁹ Neben seinen beachtlichen Dimensionen ist auch die Lage bemerkenswert: Das Grabmal lag weniger als 500 m von der servianischen Porta Naevia entfernt auf einer kleinen Anhöhe neben der Via Ardeatina; schräg gegenüber befanden sich die stark frequentierten öffentlichen Bäder (>piscinae publicae<), die Anfang des 3. Jahrhunderts durch den gewaltigen Komplex der Caracalla-Thermen ersetzt wurden. Das Grabmonument muss also weithin sichtbar gewesen sein; Größe und Lage lassen dementsprechend auf einen reichen wie prominenten Auftraggeber schließen, der das Grabmal, wie die Zahl der Nischen für Bestattungen vermuten lässt, als Familienmonument errichten ließ. Die auf den wohl zu einer früheren Bekrönung gehörenden Tuffpfeilern dargestellten Waffen – ein Schild mit Medusenhaupt und ein Köcher mit Pfeilen – verweisen vielleicht auf militärische Verdienste des Auftraggebers.³⁰

Interessant ist nun die Frage, wie das in den drei Uffizien-Zeichnungen dargestellte Grabmal zeitlich einzuordnen ist. Wichtigster Ansatzpunkt hierfür

ist das Konsolgesims, insbesondere die nahezu singuläre Kombination aus geschweiften Konsolen und einer ionischen Hängeplatte zu einem Doppelgeison. Die Verwendung geschweiften Konsolen lässt sich auf einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum eingrenzen; an datierten Bauwerken ist dieser Konsoltyp sogar nur zwischen 36 und 3 v. Chr. nachweisbar, zum Beispiel an der Regia auf dem Forum Romanum (rek. 36 v. Chr.) und am Apollo Sosianus-Tempel (ca. 33 v. Chr.).³¹ In Henner von Hesbergs Untersuchung zu den »Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit« ist auch die ausführlichere der beiden Zeichnungen Antonio da Sangallos (GDSU 1287 Ar) aufgenommen.³² Die Entstehungszeit des dargestellten Gesimses datiert von Hesberg auf Basis stilistischer Indizien auf eine enge Zeitspanne zwischen 45–40 v. Chr.³³

Ein weiteres Indiz für die Datierung des gezeichneten Monuments liefern die Materialangaben Antonio da Sangallos: Travertin für die ersten drei Stufen; Marmor für den gesamten oberen Aufbau mit Basisprofil und Gesims. Die Verkleidung des Gussmauerwerkskerns mit Travertin war bis weit in die augusteische Zeit die übliche Form des Gebäudeschmucks, bis Mitte des 1. Jahrhunderts die lunesischen Marmorbrüche erschlossen wurden³⁴ und dieser Stein als eleganteres und teureres Baumaterial auch an Grabbauten zunehmend den schlichteren Travertin verdrängte.³⁵ Am Augustus-Mausoleum beispielsweise war die Eingangsfront auf einer Länge von etwa 43 Metern mit Marmor verkleidet. Das gezeichnete Grabmal wäre also, selbst wenn nicht die gesamte Außenhaut des oberen Zylinders, sondern wie beim Augustus-Grab nur ein Teilbereich in Marmor ausgeführt war, in den Zeitraum von ca. 40–15 v. Chr. zu datieren.

Setzt man nun die Informationen zur Entstehungszeit zueinander in Beziehung, ergibt sich folgendes Bild: Das erhaltene Grabmal muss aufgrund seiner Bauform und des nachzuweisenden Materials zwischen 40 und 15 v. Chr. entstanden sein; die Entstehungszeit des gezeichneten Grabmals kann wegen der spezifischen Konsolform und des angegebenen Materials zwischen 45 und 15 v. Chr., also etwa im gleichen Zeitraum, angesetzt werden.

OFFENE FRAGEN

Trotz aller Übereinstimmungen und Indizien muss die Frage nach der korrekten Identifizierung des Grabmals auf den Uffizien-Zeichnungen offen bleiben. Die präzisen Messergebnisse Antonio da Sangallos am Sockel sind hierbei

das größte Hindernis, auch wenn er sich bei seiner späteren Berechnung des Durchmessers geirrt hat. Dies ist erstaunlich, weil seine Fähigkeit, selbst aus einem kleinen Abschnitt eines Kreisbogens rechnerisch und zeichnerisch den Radius zu ermitteln, auf anderen Blättern dokumentiert ist. Als Beispiel sei hier das Blatt GDSU 1154 Ar genannt, auf dem er den Durchmesser der vermauerten Säulen der sogenannten Basilica Matidia korrekt berechnet und parallel die geometrische Bestimmung des Mittelpunktes vorführt.³⁶

Es muss daher auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass zwei etwa zur gleichen Zeit entstandene Grabmäler unterschiedlichen Durchmessers im Bereich des späteren Bastione Ardeatino standen, von denen eines – vielleicht schon zu Sangallos Zeit – offenbar restlos zerstört worden ist. Dies ist nicht ganz unwahrscheinlich, da in der vergleichsweise kleinen Vigna dei Cavalieri mindestens zwei andere Bauwerke spurlos verschwunden sind: Ein weiteres, um 1700 in Pietro Santi Bartolis Buch »Gli antichi sepolcri ovvero Mausolei romani [...]« abgebildetes unterirdisches Grabmal mit rechteckigem Grundriss³⁷ und ein in einem Brief aus dem Jahr 1715 ausführlich beschriebenes Nymphäum.³⁸ Möglicherweise ist die Verkleidung des zuvor noch detailliert vermessenen Grabmals in den Kalköfen gelandet, die den gewaltigen Bedarf der nahen Baustelle des Bastione Ardeatino deckten, und vielleicht geschah dies sogar, ohne den Besitzer vorher zu fragen. In einem Dokument »circa la fabrica de la fortification«³⁹ wird u. a. eine Reihe von Personen genannt, die im Zuge der Bauarbeiten an der neuen Bastion enteignet oder geschädigt worden waren.⁴⁰ Unter ihnen befindet sich auch ein Iacopo Cavaliere, dessen Familie in den folgenden Jahrhunderten Besitzer der Vigna dei Cavalieri und auch der Überbleibsel des noch heute existierenden Grabmals war.

Doch auch ohne archäologisch nachweisbare Spuren ist in den drei beschriebenen Uffizien-Zeichnungen ein quasi vollständiges, hervorragend zu datierendes Tumulusgrab dokumentiert, das insbesondere der archäologischen Forschung reiches Material bietet.

ANMERKUNGEN

- Für zahlreiche Hinweise und hilfreiche Kritik danke ich von Herzen Timo Strauch und Birte Rubach.
- 1 Zitiert nach Gustavo Giovannoni: Antonio da Sangallo il Giovane, 2 Bde., Rom 1959, Bd. 1, S. 357.
 - 2 Die Arbeiten begannen im Herbst 1537; Giovannoni 1959 (Anm. 1), Bd. 1, S. 357.
 - 3 Leonardo Bufalini: ROMA (Rom-Plan), 1551 (nur Exemplare der zweiten Auflage von 1560 erhalten), Holzschnitt, 200×190 cm; Amato Pietro Frutaz: Piante di Roma, 3 Bde., Rom 1962, Bd. 1, S. 168, Nr. CIX, Bd. 2, Taf. 189–209 (Detail mit Bastion: Bd. 2, Taf. 204); Steffen Bogen, Felix Thürlemann: Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute, Darmstadt 2009, S. 75–78, Kat.-Nr. 14, S. 214.
 - 4 Florenz, Uffizien, GDSU 892 Ar/v; Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams (Hg.): The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle, Bd. 1: Fortifications, machines, and festival architecture, New York/Cambridge, Mass./London 1994, S. 163–164. GDSU 1015 Ar; ebd., S. 181–182. GDSU 1179 Ar (ausführliche Angaben unten in Anm. 7). GDSU 1289 Ar/v (ausführliche Angaben unten in Anm. 5). GDSU 1362 Ar; Pasquale Nerino Ferri: Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella Galleria degli Uffizi in Firenze, Rom 1885, S. 167; Christian Hülsen: La porta Ardeatina, in: Mitteilungen des Deutsche Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 9, 4 (1894), S. 320–333, hier S. 329; Frommel, Adams 1994 (Anm. 4), S. 210–211. GDSU 1505 A; Ferri 1885 (Anm. 4), S. 165; Hülsen 1894 (Anm. 4), S. 329; Frommel, Adams 1994 (Anm. 4), S. 252. GDSU 1517 Ar/v; Ferri 1885 (Anm. 4), S. 78; Hülsen 1894 (Anm. 4), S. 323; Frommel, Adams 1994 (Anm. 4), S. 257. Hubertus Günther zählt ohne weitere Angaben in einer Fußnote vier Skizzen der Ardeatinischen Bastion auf: GDSU 1179 A, 1287 A, 1289 A, 2087 A; Hubertus Günther: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, S. 255, Anm. 81.
 - 5 GDSU 1289 Ar, Maße: 329×284 mm, braune Tusche auf Papier, *CensusID* 10082290; Ferri 1885 (Anm. 4), S. 153, 159; Hülsen 1894 (Anm. 4), S. 329; Alfonso Bartoli: I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 6 Bde., Rom/Florenz 1914–22, Bd. 6, S. 81; Frommel, Adams 1994 (Anm. 4), S. 205.
 - 6 Bartoli 1914–22 (Anm. 5), Bd. 6, S. 81.
 - 7 GDSU 1179 Ar, Maße: 363×283 mm, braune Tusche auf Papier, *CensusID* 10072522; Ferri 1885 (Anm. 4), S. 157 (unter »Cornici«, ohne Identifizierung) und S. 189 (Aufzählung der Stadttore); Bartoli 1914–22 (Anm. 5), Bd. 6, S. 81; Frommel, Adams 1994 (Anm. 4), S. 199.
 - 8 Bartoli 1914–22 (Anm. 5), Bd. 6, S. 81.
 - 9 Das hier verwendete Maß von 1 »dito« = 1,86 cm ist ein Näherungswert, der sich aus dem gängigen Maß für 1 »palmo romano« = 22,34 cm ergibt (1 1/3 »palmo romano« = 1 »piede« = 16 »dita«); vgl. hierzu die Bemerkungen von Christof Thoenes: Exkurs: Zur Berechnung des »Palmo romano«, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15 (1975), S. 57. Die Einteilung des »piede« in 16 »dita« bestätigt GDSU 1287 Ar gleich zweifach: Mit der Notiz »Lo piede Dita 16« und einem Maßstab mit drei »piedi«, dessen erster Abschnitt in 16 kleine Einheiten unterteilt ist. Die gleichzeitige Gliederung in vier, durch längere Striche markierte Teile vermittelt zwischen »piede« und »palmo« (1 »palmo romano« = ¾ »piede«).
 - 10 GDSU 1287 Ar, Maße: 426×281 mm, braune Tusche auf Papier, *CensusID* 60679; Bartoli 1914–22 (Anm. 5), Bd. 6, S. 90; Günther 1988 (Anm. 4), S. 255, Anm. 81.

- 11 Die Berechnung des Durchmessers von 50 »piedi« (= 2 × Radius r von 25 »piedi«) erfolgte auf Basis von Antonio da Sangallos Messungen für die Segmenthöhe h (10 »palmi« = 600 »minuti«) und die Kreissehne s (23 »minuti«) nach der Formel:

$$r = \frac{4 h^2 + s^2}{8 h} = \frac{4 \times 23^2 + 600^2}{8 \times 23} = \frac{368464}{184} = 2002,52 \text{ »minuti«} = 25 \text{ »piedi«}$$

- 12 Umgerechnet aus dem »minuti«-Wert von 2002,52.
- 13 Siehe oben zu Anm. 9.
- 14 GDSU 1624 Ar, Maße: 121 × 167 mm, braune Tusche und Bister auf Papier, *CensusID* 10011639; Ferri 1885 (Anm. 4), S. 157; Bartoli 1914–22 (Anm. 5), Bd. 6, S. 33.
- 15 Digitalisat im Online-Archiv Euploos des GDSU: <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/autori:@526f87608a36c410ec803785;1624;A> (Zugriff am 21. Mai 2014).
- 16 Vgl. Bartoli 1914–22 (Anm. 5), Bd. 6, S. 32, S. 61 (hier mit expliziter Zuschreibung von GDSU 1624 Ar an Rosselli). Gustina Scaglia meint dagegen, dass Antonio da Sangallos auf zwei Zeichnungen angebrachten Hinweise auf Pietro Rosselli (»[...] Leuata el rossello« auf 1150 Ar, *CensusID* 10079150 und »rossello« auf 1335 Ar *CensusID* 10079967) inkorrekt wären und stattdessen Antonio del Tanghero als deren Autor anzunehmen sei; Gustina Scaglia: Antonio del Tanghero in Rome in 1518 with Pietro Rosselli, Michelangelo Buonarroti, and Antonio da Sangallo il Giovane, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 38 (1994), S. 218–245, S. 225 bzw. 227.
- 17 Giovanni Battista Falda: NVOVA PIANTA ET ALZATA DELLA CITTÀ DI ROMA [...] (Rom-Plan), 1676, Radierung, 158 × 154 cm; Frutaz 1962 (Anm. 3), Bd. 1, S. 221–222, Nr. CLVIII, Bd. 3, Taf. 357–363 (Detail mit Rundgrab: Bd. 3, Taf. 360); Bogen, Thürlemann 2009 (Anm. 3), S. 120–128, Kat.-Nr. 22, S. 218–219. In Antonio Tempesta's Rom-Plan ist der Bastione Ardeatino nicht wiedergegeben; zwischen Caracalla-Thermen, Porta S. Sebastiano und Stadtmauern sind zwei Bauwerke bzw. Ruinen zu erkennen, die mit dem Rundgrab nicht zu verbinden sind; Antonio Tempesta: RECENS PROVTV HODIE IACET ALMAE VRBIS ROMAE [...] (Rom-Plan), um 1593, 109 × 245 cm; Frutaz 1962 (Anm. 3), Bd. 1, S. 194, Nr. CXXXV, Bd. 2, Taf. 275; Bogen, Thürlemann 2009 (Anm. 3), S. 106–114, Kat.-Nr. 20, S. 216.
- 18 Antonio Barbey: NVOVA PIANTA DELLA CITTÀ DI ROMA [...], 1697, Kupferstich, 53,5 × 58 cm; Frutaz 1962 (Anm. 3), Bd. 1, S. 225, Nr. CLXII, Bd. 3, Taf. 378.
- 19 Giovanni Battista Nolli: LA NVOVA TOPOGRAFIA DI ROMA (Rom-Plan), 1748, Kupferstich, 208,5 cm × 176 cm; Frutaz 1962 (Anm. 3), Bd. 1, S. 234–235, Nr. CLXIXa (pianta grande), Bd. 3, Taf. 396–420 (Detail mit Rundgrab: Bd. 3, S. 403); Bogen, Thürlemann 2009 (Anm. 3), S. 137–144, Kat.-Nr. 24, S. 219; The Interactive Nolli Map (Website der Universität Oregon/USA): <http://nolli.uoregon.edu/map/index.html> (Zugriff: 21. Mai 2014).
- 20 Bogen, Thürlemann 2009 (Anm. 3), S. 141.
- 21 Giovanni Battista Nolli: Rom-Plan, 1736/44, Federzeichnung auf Papier, 165 × 187 cm; Frutaz 1962 (Anm. 3), Bd. 1, S. 231–232, Nr. CLXVII, Bd. 3, Taf. 383–394 (Detail mit Rundgrab: Bd. 3, Taf. 392). Ein Register zu den in den handgezeichneten Plan eingetragenen 10 742 (bzw. 10 994; vgl. De Rossi 1884, S. 79) Nummern existiert nicht. Die vermutlich von einem Mitarbeiter Nollis notierten Beobachtungen zu zahlreichen antiken Bauwerken und Kirchen (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 12502, II, fol. 734–789; Angaben nach Frutaz 1962 (Anm. 3), Bd. 1, S. 231) nehmen auf diese Zahlen jedoch Bezug; publiziert wurden sie von Giovanni Battista De Rossi: Note di ruderi e

- monumenti antichi prese per la Pianta di Roma di Gio. Batt. Nolli conservate nell'Archivio vaticano, Rom 1884.
- 22 Zitiert nach De Rossi 1884 (Anm. 21), S. 40.
 - 23 Melchiade Fossati: Scavi/Roma, in: *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 1 (1838), S. 49–50. Die vollständige Beschreibung lautet: »Sulla vetta dell'Aventino (altra da quella, sù cui fù già stante il tempio di Diana) v'è la vigna Volpi, che appartenne per addietro alla famiglia Cavalieri: buon numero d'iscrizioni traile allora d'esto fondo e conosciute per istampa, vennero di recente alle mani del sig. Vescovali. Nella vigna ha tutto il lato orientale terminato dal bastione dell'architetto S. Gallo; bastione che munisce meglio e modifica le mura d'Aureliano. Negli scorsi mesi si condussero in quel fondo scavi, i quali benchè siano stati parchi così di trovati, come del lavoro, pure sta bene di registrarli ne' nostri fogli a guida di chi verrà e gli fa d'uopo saperne. Quasi nel centro di quel colto si scorge venir fuori del suolo aggesto una fabbrica circolare, vasta, solidissima e di buon tempo, e del tutto nudata e lacera. La camera circolare media ha nicchioni rettangolari, e vi si giunge ancora per un corridojo. Detto tumulo fù per addietro spogliato perfino di tutte le pietre e i tufi che vestivano la sua superficie fuori e dentro, e gli avidi ricercatori frugarono in maniera, che si è trovato avere dessi praticato nel tufo, sotto le fondamenta dicontra l'ingresso, de' considerevoli tagli che ne indebolirono certo l'alzato, come si ravvisa per lo screpolato volto. Il miglior lume che siasi ottenuto da questa lavorazione si è che oltre il vano medio vi sono certo nel masso altri vani, e perchè niun trovato incoraggiava l'intraprendente, questi potè frenare la dotta sua curiosità d'indagare meglio il piantato; e così converrà in migliori tempi riprendere questa necessaria ricerca. [...] A. M. FOS. [= Melchiade Fossati, d. A.]« Fossati beschreibt in seinem Bericht weitere Funde in der Vigna Volpi; ebd. S. 50.
 - 24 »[...] che il tumulo anzidetto attende [...] da qualche studioso migliori indagini«; Fossati 1838 (Anm. 23), S. 50.
 - 25 Michael Eisner: *Zur Typologie der Grabbauten im Suburbium Roms*, Mainz 1986 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Ergänzungsheft 26).
 - 26 Ebd., S. 26. Luigi Crema gibt als Durchmesser 41 m an; Luigi Crema: *L'architettura romana*, Turin 1959 (Enciclopedia Classica, sezione 3: Archeologia e storia dell'arte classica; vol. 12: Archeologia. Arte romana), S. 242.
 - 27 Eine solche Verwendung legen die von Eisner beobachteten Spuren seitlicher Anschlussflächen nahe; Eisner 1986 (Anm. 25), S. 27.
 - 28 Angaben nach ebd., S. 26.
 - 29 Zur Größe und Bautypologie von römischen Tumulusgräbern siehe Martina Schwarz: *Tumulat Italia tellus. Gestaltung, Chronologie und Bedeutung der römischen Rundgräber in Italien, Rahden/Westfalen 2002*. Zwei weitere Grabmäler an der Via Salaria (ebd., Kat.-Nr. M68 und M69) weisen mit fast 35 m beinahe den gleichen Durchmesser auf, größer ist dagegen das auf 15 v. Chr. datierte Rundgrab an der Via Praenestina (ebd., Kat.-Nr. M74) mit 41 m Durchmesser.
 - 30 Beschreibung der Tuffpfeiler nach Eisner 1986 (Anm. 25), S. 27; Tafel 4,1 und 4,2. Die Höhe der Pfeiler beträgt 83 bzw. 87 cm, ihre Standfläche 37×46 bzw. 35×40 cm.
 - 31 Torsten Mattern: *Gesims und Ornament. Zur stadtrömischen Architektur von der Republik bis Septimius Severus*, Münster 2001, S. 20.
 - 32 Henner von Hesberg: *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Mainz 1980 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Ergänzungsheft 24), S. 151–152.

- 33 Statt konkreter Jahreszahlen gibt Hesberg allerdings »relativ früh im dritten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr.« an; ebd., S. 152. Grundsätzlich stellt er fest, dass solche Gesimsformen Repräsentationsbauten vorbehalten waren; ebd., S. 151. Zu Bauwerken mit Geisa mit geschweiften Konsolen ebd., S. 151–161.
- 34 Die Zeit der intensivierten Ausbeutung der Brüche von Luni lässt sich aus antiken Quellen, insbesondere aus zwei Plinius-Stellen, ableiten. Zum einen erwähnt Plinius in seiner »Naturgeschichte« die »wirklich kürzliche« (»nuper vero«) Entdeckung der Brüche (Nat. Hist. 36,4,14); zum anderen schreibt er, dass das Haus des um 55/54 v. Chr. nach Rom zurückgekehrten Emporkömmlings Mamurra auf dem Caelius als erstes in Rom vollständig mit Marmorplatten verkleidet und mit marmornen Vollsäulen aus Karystos und Luni versehen gewesen sei (Nat. Hist. 36,7,48). Zur Gewinnung und Verwendung des lunesischen Marmors vgl. Patrizio Pensabene: *I marmi nella Roma antica*, Rom 2013, S. 421–444.
- 35 Schwarz 2002 (Anm. 29), S. 55.
- 36 *CensusID* 10072229; Bartoli 1914–22 (Anm. 5), Bd. 6, S. 90, Bd. 2, Abb. 481 (Studien für das Blatt GDSU 1305 A).
- 37 Pietro Santi Bartoli: *Gli antichi sepolcri ovvero Mausolei romani ed etruschi trovati in Roma ed in altri luoghi celebri: nelli quali si contengono molte erudite memorie*, Rom 1697 (erneut aufgelegt 1704, 1727, 1767), Taf. 45, 46.
- 38 Das Nymphäum wird in einem von Hülsen in der Biblioteca Marucelliana in Florenz entdeckten Brief Lattanzio Sergardis vom März 1715 beschrieben; Hülsen 1894 (Anm. 3), S. 332–333.
- 39 Rom, Archivio di Stato, Registro deli mandati expediti per lo rmo monsignor Benedetto Conversini vescovo di Bertinoro, vice camerlengo et governatore di questa alma città de Roma, circha la fabrica de la fortification di essa città; ohne weitere Angaben zitiert bei Rodolfo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Edizione integrale, 7 Bde., Rom 1989–2002, Bd. 2, Rom 1990, S. 105–106.
- 40 Im genannten Dokument werden siebzehn gering Geschädigte aufgezählt; Lanciani 1990 (Anm. 39), S. 106. Grundstücke der Cavalieri sind auch in Antonio da Sangallos Zeichnung GDSU 1015 Ar genannt: »Collina caualiere al basso dentro alle mura« und noch einmal »Collina Caualiere«, aber außerhalb der Mauern eingetragen; Frommel, Adams 1994 (Anm. 4), S. 181–182.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Abb. 4: Zeichnung Andreas Huth. – Abb. 5: Franz Ehrle: *Roma al tempo di Clemente X. La pianta di Giambattista Falda del 1676*, riprodotta da uno degli esemplari originali, Rom 1931. – Abb. 6: Research Library, The Getty Research Institute. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. – Abb. 7: Istituto Centrale per la Grafica, Roma. Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. – Abb. 8: Eisner 1986 (Anm. 25), S. 25, Abb. R6b; Beilage 4, Spalte 2, R6.

DAS MAUSOLEUM VON HALIKARNASSOS IN DEN ZEICHNUNGEN ANTONIO DA SANGALLOS DES JÜNGEREN. EIN ZERSTÖRTES WELTWUNDER UND DER BEGINN SEINER REKONSTRUKTION¹

ANDREAS RAUB

In der Geburtsstadt Herodots, des »Vaters der Geschichtsschreibung«, ereignete sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine denkwürdige Begebenheit: Die Mauern der am Hafen des einstigen Halikarnassos errichteten Kreuzfahrerburg »Castrum Sancti Petri« bedurften angesichts der vordringenden Türken dringender Verstärkung. Greifbare Hilfe fanden die dort seit einhundert Jahren ansässigen Johanniter in den unweit gelegenen Steinbrüchen einer marmornen Ruine, deren Reste sie »en bloc« oder in Form von gebranntem Kalk zum Ausbau ihrer Festung verwerteten.² Ob ihnen bewusst war, die vor ihnen in den Öfen zu Rauch aufsteigenden Blöcke dem eponymen Urtyp monumentaler Grabbauten entnommen zu haben? Zeitgleich widmete sich der Florentiner Architekt Antonio da Sangallo (1484–1546) mit großem Ehrgeiz der Rekonstruktion des karischen Weltwunders, wie anhand von dreizehn im Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien in Florenz aufbewahrten Blättern nachvollziehbar ist.³ Neben der Parallelität der historischen Ereignisse von Zerstörung und imaginiertem Wiederaufbau liegt der besondere Reiz der Zeichnungen in ihren Rekonstruktionsgrundlagen: Nicht durch visuelle Vorlagen wie ein Vor-Ort-Studium oder ein Kopieren anderer Zeichnungen, sondern auf Basis einer der »Naturgeschichte« des Plinius entnommenen kurzen Textpassage entwickelt der Zeichner über eine allgemeine Vorstellung von der Gebäudegestalt hinaus detaillierte Angaben zur Abmessung der Interkolumnien, zur vermeintlichen Platzierung der Akroterien oder zur Anbringung eines (erst 1857 entdeckten) Tierfrieses.

REKONSTRUKTIONSGRUNDLAGEN

Die Rekonstruktionen des Halikarnassos-Mausoleums entstehen in erster Linie durch eine Simultanlektüre der »Naturgeschichte« des Plinius und der Architekturbücher Vitruvs. Beide Werke liest der Rekonstrukteur einander ergänzend und korrigierend, wobei er durch die Plinius-Lektüre mangelnde

Informationen zur Gestalt des Mausoleums bei Vitruv kompensiert, und seine Vitruv-Lektüre ihm hingegen das architektonische Regelwerk für den theoretischen Wiederaufbau des Mausoleums vorgibt. Die Konsultation der »Naturgeschichte« zur Klärung thematisch und terminologisch unverständlicher Passagen Vitruvs war in der Renaissance nicht unüblich. So erklärte Cesare Cesariano rätselhafte vitruvianische Konzepte und Begriffe unter Zuhilfenahme der Enzyklopädie des Plinius.⁴ Mit Ausnahme der von ihm selbst errichteten Basilika zu Fano gibt Vitruv keine Gebäudebeschreibung, mit der eine Baurekonstruktion möglich wäre.⁵ Das Mausoleum nennt er an zwei unterschiedlichen Stellen, wobei sich seine Bemerkungen in erster Linie auf die topographische Lage in der Stadt⁶ und den Lobpreis der ausführenden Bildhauer beziehen.⁷ Die »Naturalis Historia« des Gaius Plinius Caecilius Secundus (23–79), mit 37 Bänden das umfangreichste erhaltene Prosawerk der lateinischen Antike, gab hier ausführlichere Auskunft. Plinius behandelt das Mausoleum im »Buch der Steine« (Buch 36) im Kontext von Marmor zur Gewinnung von Skulpturen und erklärt somit den »Weltwunderstatus« ebenfalls durch die ausgezeichnete bildhauerische Leistung. Plinius – bzw. der modernen Plinius-Edition – zufolge messe das Weltwunder »von Süden nach Norden 63 Fuß« und sei bei »einem Gesamtumfang von 440 Fuß [...] an den Stirnseiten kürzer.« Ferner erhebe es »sich zu einer Höhe von 25 Ellen und wird von 36 Säulen umrahmt.« Über dem Säulenumgang (>pteron-) sitze eine Pyramide, »die sich auf 24 Stufen oben zu einer Spitzsäule verjüngt; auf dem Gipfel steht ein Viergespann aus Marmor. Zusammen mit diesem beträgt die Höhe des gesamten Bauwerks 140 Fuß.«⁸ Abgesehen von den inhaltlichen Rätseln der kurzen Beschreibung, die neben der korrekten Proportionierung der Vertikalen unverständliche Angaben zu den Abmessungen der einzelnen Seiten gibt, erschwerte die große Variantenvielfalt der überlieferten Maßangaben eine Rekonstruktion – damals wie heute. Allein zwischen 1469 bis 1499 kamen in Italien mehr als 15 Editionen der »Naturgeschichte« heraus, die sich in Bezug auf die Längenangaben des Mausoleums zum Teil unterschieden.⁹ Während die Angaben zur Höhe (140 Fuß), zur Säulen- (36) und Stufenanzahl (24) in den von Sangallo konsultierten Editionen identisch sind, liefern die Quellen, bedingt durch Transkriptionsfehler in den Handschriften, für die Frontlänge und den Gesamtumfang verschiedene Maßzahlen. Im Laufe seiner Studien konsultierte der Architekt mindestens drei Ausgaben des antiken Autors, die er miteinander verglich und gegeneinander abwogte, sodass die Rekonstruktionsbemühungen auch als eine Form der humanistischen Textkritik

gewürdigt werden können, die seit Petrarca mit der Emendation der »Naturgeschichte« beschäftigt war. Neben der bereits zitierten Variante (63/440 Fuß)¹⁰, decken sich die auf mehreren Zeichnungen auftretenden Maßangaben 73/411 Fuß mit denen der *Volgare*-Edition Cristoforo Landinos, die 1476 das erste Mal in Venedig publiziert wurde.¹¹ Die lateinische Transkription auf GDSU 1039 Ar, einschließlich der Maßangaben von 63/411 Fuß, stimmt mit der Fassung der 1519 publizierten Plinius-Edition Giorgio Rusconis überein.¹²

Neben den auch die modernen Mausoleumsrekonstruktionen immer noch prägenden antiken Schriftquellen konnte Antonio wohl noch durch Levante-Reisende aktuelle Informationen von den finalen Ereignissen am Weltwunder erhalten haben. Mit Gian Cristoforo Romano (1456–1512) und Fra Sabba da Castiglione (1480–1554) weilten zwei »Kunstagenten« im Dunstkreis des Mausoleums, die später in Rom in denselben Kreisen wie Sangallo verkehren sollten: Der in Mailand geborene Johanniter Fra Sabba da Castiglione war in Griechenland mit der Aufgabe betraut, die Antikensammlung Isabella d'Estes durch griechische Plastiken zu erweitern. Sowohl mit ihr als auch mit Fra Costanzo de Opertis, dem Kommandanten der Festung von Halikarnassos, unterhielt er eine intensive Korrespondenz, die auch der archäologischen Forschung eine wesentliche Quelle der letzten Jahre des Weltwunders ist.¹³ Wiederholt bedauerte er den zerstörungswütigen Umgang seiner Ordensbrüder mit den antiken Überresten in Halikarnassos und befürchtete wegen seiner Begeisterung für antike Kunst »als Häretiker in die Hände der Inquisitoren zu geraten«, wie er beunruhigt nach Mantua schrieb.¹⁴ Am 1. Oktober 1506 informierte er die Mäzenin, dass in Halikarnassos, »vicin al loco dove anchora se vedeno le reverende ruine del famoso sepulchro de Mausolo« ein prächtiges Grabmal gefunden worden sei, »che facilmente se stuperia in vederla essa natura, non che humano ingegno«. Er hoffe, dass der Großmeister, »naturalmente inimica de le sacre«, dem Kommandanten nicht die Anweisung erteile, auch den Sarkophag zur Kalkgewinnung zu zerstören, vielmehr plane er, Halikarnassos bald selbst zu besuchen und die »nobile, celebre et solenne sepultura« nach Mantua zu schaffen.¹⁵

Zur Ausführung dieses großen Plans kam es nicht mehr. Seit 1508 weilte Sabba im Dienste von Fabrizio del Caretto, dem Großmeister der Johanniter in Rom. Hier hielt sich auch der befreundete Gian Cristoforo auf, nachdem er zuvor in Rhodos gewesen war, wie aus einem im September 1503 verfassten Brief des Kunstagenten Lorenzo di Pavia an Isabella d'Este hervorgeht. Lorenzo ermuntert die Mäzenin darin, eine kurz zuvor in Venedig aus Rhodos

*1 Antonio da Sangallo der Jüngere: Entwurf für die Basis eines Obeliskens und Grundriss
des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1232 Ar*

angeschiffte bronzene Kleinplastik (der sog. »Berliner Adorant«) zu erwerben, da diese von Gian Cristoforo Romano vor Ort begutachtet worden sei.¹⁶

Auch wenn sich ein etwaiger Einfluss der Informanten nicht konkret an den Zeichnungen Sangallos nachvollziehen lässt, konnten sie doch die letzten Neuigkeiten aus Halikarnassos nach Rom bringen und so das Interesse an dem Weltwunder in Künstlerkreisen neu entfachen.¹⁷ Womöglich kamen durch ihre Vermittlung auch bildliche Darstellungen nach Rom: Antonio vermerkt auf mehreren Zeichnungen, eine »medaglia« als Vorlage für seine Rekonstruktion konsultiert zu haben. Zwei Blätter (GDSU 1039 Av, 1042 Ar), auf die im weiteren Verlauf noch zurückzukommen sein wird, beziehen sich dabei auf eine Darstellung des Mausoleums als Zentralbau, während zwei um 1520 zu datierende Rekonstruktionen (GDSU 1232 Ar, 1109 Ar) das Mausoleum mit rechteckigem Grundriss zeigen.

ERSTE BILDNOTIZEN »SECONDO LA MEDAGLIA«

Die nachweislich frühesten Mausoleumszeichnungen Sangallos stellen keine autonomen Rekonstruktionen dar, sondern zitieren einen einfachen Grundriss im Kontext moderner Projekte. Außer mit einer heute nicht mehr zu identifizierenden Münze bzw. Medaille,¹⁸ arbeitet Sangallo, wie aus den beigegeführten Maßangaben hervorgeht, offenbar mit der *Volgare*-Edition Cristoforo Landinos. Auf GDSU 1232 Ar skizziert er in der oberen Hälfte einen Entwurf für die Basis eines Obelisken (Abb. 1). Dem beigegeführten Kommentar (»p[er] la guglia del popolo quale sia asanto rocho«) ist zu entnehmen, dass die Zeichnung in Zusammenhang mit der geplanten Neuaufrichtung des 1519 bei der Kirche S. Rocco am Augustusmausoleum wiederentdeckten Obelisken auf der Piazza del Popolo steht.¹⁹ Unter dem Sockelentwurf legt Sangallo einen rasch skizzierten Grundriss eines Peripteros an und vermerkt daneben: »medaglia del mausoleo«. Schachbrettartig verbindet der Rekonstrukteur die Säulen durch Linien, die auch die längsrechteckige Cella durchziehen, und ermittelt so die Achsabstände der umlaufenden Säulen. Die inhaltliche Klammer der auf dem Blatt scheinbar unvermittelt nebeneinander liegenden Zeichnungen kann wiederum im 36. Buch der »Naturgeschichte« gefunden werden, in dem Plinius auch eine kurze Ausführung über die römischen Obelisken gibt.²⁰ Darüber hinaus konnte auch die topographische Nähe zum Augustusmausoleum den Konnex zum Archetypus der Gebäudegattung gebildet haben. Diese Ver-

2 Antonio da Sangallo der Jüngere: Grundrissstudie zum Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili, Entwürfe für Fensterrahmen und Grundriss des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1109 Ar

bindung liegt auch für den identischen Grundriss »secondo la medaglia« auf GDSU 1109 Ar nahe (Abb. 2). Wiederum säumen fünf Interkolumnien an den Front- und neun an den Längsseiten die querrrechteckige Cella.²¹ Völlig unscheinbar taucht das Mausoleum hier zwischen einem Grundriss des Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili einschließlich der Kirche S. Giacomo in Augusta und zwei Fensterentwürfen für einen Palazzo auf. Die beigegefügte Maßangaben der Skizze (73 Fuß für die Stirnseite und 132 ½ Fuß für die Längsseite) lassen in Verbindung mit der Angabe »cinto da 36 colonne« keinen Zweifel an der Identifizierung des Grundrisses, sodass nun neue Indizien für eine Datierung des Blattes gegeben sind, für die zuletzt die Jahre um 1540 angesetzt wurden.²² Unabhängig von dieser Spätdatierung ordnete Stefania Benvenuta den oberen Grundriss in den größeren Komplex der Urbanisierungsmaßnahmen des Marsfeldes unter Leo X.,²³ während Christoph L. Frommel die Fensterentwürfe mit den zwischen 1520 und 1523 ausgeführten Arbeiten am römischen Palazzo Farnese in Verbindung brachte.²⁴ Die von Frommel und Benvenuta unabhängig voneinander ermittelten Projektzusammenhänge des Blattes decken sich nun mit dem Befund der Halikarnassos-Zeichnungen auf GDSU 1232 Ar und GDSU 1109 Ar. Beide Grundrisse beziehen sich auf identische Ausgangsquellen (Landinos Plinius-Edition, »medaglia« eines 6 × 10-Peripteros) und legen identische konstruktive Lösungen vor. In ihrer Komplexität stehen sie weit hinter den später ausgeführten Studien auf Grundlage der lateinischen Ausgabe. Die Zeichnungen sind keine autonome Mausoleumsrekonstruktion, sondern fungieren eher als eine Art Bildnotiz, die den Ausgangspunkt für später einsetzende Rekonstruktionsstudien darstellt. Demnach lassen sich die ersten Rekonstruktionen des Mausoleums auf rechteckigem Grundriss überhaupt in die Zeit zwischen der Auffindung des Obeliskens am Augustusmausoleum (1519) und dem Ende der Urbanisierungsmaßnahmen des Marsfeldes, bedingt durch den Tod Leos X. (1521), datieren.

UMFASSENDE REKONSTRUKTIONSSSTUDIEN – DURCH VITRUV ZU PLINIUS

Auf der linken Hälfte von GDSU 1039 Ar transkribiert Sangallo die lateinische Fassung der Plinius-Passage zum Mausoleum (Abb. 3).²⁵ Satzstellung, Wortwahl und angeführte Maßangaben lassen darauf schließen, dass er sich nun anhand der 1519 in Venedig erschienenen Edition Giovanni Rusconis

3 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Transkription von Plinius' Beschreibung des Mausoleums von Halikarnassos und weitere Notizen und Berechnungen zur Rekonstruktion des Grundrisses, Florenz, Uffizien, GDSU 1039 Ar*

intensiviert dem Mausoleum widmete. GDSU 1039 Av und 1040 Ar stehen in enger Verbindung mit den ersten Überlegungen einer Grundgestalt des Gebäudes in seiner Horizontalen und Vertikalen: GDSU 1039 Av (Abb. 4) zeigt zügig angelegte Grundrisszeichnungen, die mithilfe komplizierter Berechnungen die Proportionsverhältnisse des Baus zu ermitteln versuchen, wie sie Vitruv in seinen Ausführungen über die fünf Arten der Tempel beschreibt.²⁶ Die auf der Rectoseite zitierte Längenangabe »von Süden nach Norden [...] 63 Fuß lang, an den Stirnseiten kürzer« wird hier auf zwei unterschiedliche Arten interpretiert: Obwohl die missverständliche Aussage ein longitudinales Gebäude nahelegt, bei dem die Nord- und Südseiten die Längsseiten, die West- und Ostseiten die kürzeren Stirnseiten bilden, überträgt Sangallo die Maßangabe von 63 Fuß in einem ersten Schritt auf die kürzeren Stirnseiten des quereckigen Mausoleums. In der oberen linken Hälfte skizziert er drei verschiedene Varianten eines Peripteros, wobei er die 36 Säulen auf unterschiedliche Weise zu verteilen versucht. Die Crux der Rekonstruktion liegt dabei in der Verhältnisbestimmung von korrekter Säulenverteilung (6 × 10; 6 × 12; 6 × 14) und passend breiter Interkolumnien. Diesem zauberwürfelartigen Rätsel geht

4 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien zu Grund- und Aufriss des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1039 Av*

Sangallo auch in dem zweiten von ihm entwickelten Grundrisstypus nach, der weiter unten auf dem Blatt der missverständlichen Plinius-Aussage »kürzer an den Fronten« auf originelle Art treu bleibt. Dazu skizziert er einen quadratischen Zentralbau, dem er zu jeder Seite einen Portikus vorsetzt. Sangallo operiert dabei mit einem Grundmodulus von 1,5 und einem Säulendurchmesser von 3 Fuß, was darauf hinweist, dass er sich an Vitruvs Ausführungen, wie man »den Bau von Tempeln dorischen Stils richtig und ohne Fehler durchführen kann«,²⁷ orientierte. Demnach teilt er die Frontbreite von 63 Fuß in 42 Teile, um so den Modulus zu errechnen, und erhält 1,5 Fuß. Der Säulendurchmesser eines dorischen Tempels besteht bei Vitruv aus 2 Moduli, was in diesem Fall 3 Fuß entspricht. Den vitruvianischen Modulus kann Sangallo hier jedoch nicht mit dem plinianischen Gesamtumfang von 411 Fuß in Korrelation bringen.

Unabhängig von dem die gesamten Rekonstruktionen bestimmenden Problem der Synthese von korrektem Gesamtumfang und der Proportionsbestimmung Vitruvs, zeichnet Sangallo auf der rechten Blatthälfte die Ansicht eines übereck gestellten Gesamtentwurfs. Dem quadratischen Zentralbau wird an jeder Seite ein oktastylter, korinthischer Säulenportikus vorgesetzt. Von der

Krepidoma zum Kapitellabschluss misst der Bau $37\frac{1}{2}$ Fuß (entsprechend den 25 Ellen), von dort zum Pyramidenansatz wiederum $37\frac{1}{2}$ Fuß. Die 65 Fuß hohe Pyramide wird von vier Eckskulpturen flankiert, auf die auch im links beigefügten Kommentar eingegangen wird: »Nel reverso della medaglia sta come dalli frontespitii i[n] su colle quattro statue p[er] sulli anguli e nelli gradi sono scolpiti animali quadrupedi che camminano l'uno dietro all'altro e in cima alli 24 gradi sta la quadriga«. Der hier präsentierte kreuzförmige Grundriss findet sich auch in der

5 *Cesare Cesariano: Das Mausoleum von Halikarnassos, Vitruv-Ausgabe von 1521, fol. XLlv*

1521 erschienenen Vitruv-Ausgabe Cesare Cesarianos, die Sangallo zu diesem Zeitpunkt womöglich bekannt war (Abb. 5).²⁸ Die Anordnung eines oktastylen korinthischen Portikus vor einem Zentralbau hingegen ist im Pantheon vorgebildet. Vergleicht man Bauaufnahmen des Pantheons, hier repräsentiert durch einen suggestiven Detailausschnitt einer Zeichnung Giovannantonio Dosios (Abb. 6),²⁹ mit der Rekonstruktion Sangallos (Abb. 7), wird der Bezug zum antiken Tempel durch die stufenförmigen Ringe um die Kuppel noch

6 *Giovannantonio Dosio: Aufriss des Pantheons, Florenz, Uffizien, GDSU 2020 Ar, Ausschnitt* 7 *Detail aus Abb. 4*

8 Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien zu Grund- und Aufriss des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1040 Ar

evidenter. Sangallo zufolge ist der Teil über den Portiken (>dalli frontespitti in su<) von einer »medaglia« inspiriert, die sich wohl von jener zuvor besprochenen längsrechteckigen Darstellung unterscheidet. Die der visuellen Vorlage entnommenen Merkmale (vier Eckskulpturen, Tierfries an den Stufen) tauchen während der Rekonstruktionen immer wieder auf und decken sich mit den Ergebnissen der archäologischen Forschung. Das hier beschriebene Bildwerk skizziert Sangallo auf dem Blatt GDSU 1042 Ar, auf das später zurückzukommen sein wird.

Neben Vitruv mag Sangallo bei seinen ersten Studien auch Leon Battista Albertis Ausführungen über die Gestalt und Gliederung von Türmen zu Rate gezogen haben.³⁰ In der Mitte von GDSU 1040 Ar (Abb. 8) zeichnet er einen sich spiralförmig nach oben windenden Rampenturm, der von einer quadratischen Stufenpyramide bekrönt wird. Alberti gibt in »De re aedificatoria« eine ausführliche Beschreibung, auf welche Art die Türme »am schicklichsten auszuführen« seien und vergleicht dazu runde und eckige Turmgestaltungen, wozu er einfürend den Turm zu Babel vorstellt, den Antonio hier zeichnet.³¹ Antonios Skizzen eines kreisrunden und eines rechteckigen Turmgrundrisses unter dem babylonischen Weltwunder auf GDSU 1040 Ar – letzterer dient einer Schnecke als Gehäuse – scheinen direkt auf Albertis Beschreibung zu rekurrieren, der schreibt: »aber manche gaben den Türmen in der Mitte ihrer Höhe außen einen Säulenumgang hinzu mit freistehenden Säulen; und manche zogen diesen Säulenumgang in einer Schneckenlinie herum [...]«.«³²

ANKNÜPFENDE STUDIEN MIT ABWEICHENDEN MASSANGABEN

Auf GDSU 1039 Ar, dem Blatt der Plinius-Transkription, konnte der Rekonstrukteur einen Gesamtentwurf des Mausoleums vorlegen, wobei jedoch Umfang und Proportionsverhältnisse des Baus noch nicht miteinander korrelierten. Auf GDSU 1039 A und GDSU 1040 Ar entwickelte Fragen des Grundrisstyps (Längs- und Zentralbau) sowie die Anzahl der eingestellten Säulen werden nun auf Grundlage der *Volgare*-Edition Landinos (73/411 Fuß) fortführend thematisiert. GDSU 1167 Ar (Abb. 9) stellt die zwei Grundrissvarianten des Mausoleums vergleichend gegenüber. Im oberen, später durchgestrichenen Beispiel stehen Modulus, Säulendurchmesser und Interkolumnium im Verhältnis 1:2:3; die untere Variante entspricht mit der Proportionierung 1:2:4 den Normen Vitruvs für einen dorischen Pyknostylos bzw. einen

9 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Grundrissstudien zum Mausoleum von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1167 Ar*

10 Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien zu Grund- und Aufriss des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 894 Ar

dorischen Systylos.³³ Sangallo »korrigiert« jedoch den bei Landino geführten Gesamtumfang ausgehend von der 73 Fuß breiten Frontlänge sowie von einem eigenständig entwickelten »un-vitruvianischen« Modulus zu einem Gesamtumfang von 511 Fuß. Aus der beigefügten Berechnung geht hervor, dass Sangallo den Wert selbständig deduzierte bzw. von dem hypothetischen Gesamtumfang sein Grundmaß ermittelte. Der Architekt muss gewusst haben, wie leicht ein Transkriptionsfehler eine römische 511 in eine 411 verwandelt haben konnte (ccccxi > ccccxi), lagen ihm zum Zeitpunkt der Rekonstruktion doch bereits zwei Editionen mit unterschiedlichen Angaben (vxxiii > vxiii) vor. Da er offensichtlich mit den Maßangaben Rusconis und Landinos (411 Fuß) keinen stimmigen Modulus ermitteln konnte, postulierte er hier einen neuen Gesamtumfang, mit dem es ihm gelingt, den Bau in seinen Proportionen zu gliedern. »Dove dicie che gira piedi 411 bisogna dicho 511 questo sia«, fasst der Architekt zusammen und zeichnet auf GDSU 894 Ar (Abb. 10) mit der neu entwickelten Angabe eine perspektivische Ansicht des Mausoleums, ähn-

lich wie auf GDSU 1039 Av als oktastylen »Quadrifrons«. Der Innenraum ist von allen vier Hauptseiten zur Mitte der Grabkammer, die einen oblongen Sarkophag aufnimmt, betretbar. Die Grundrisslösung einer mit Nischen gesäumten Rotunde in einem quadratischen Zentralbau findet sich auch in zeitgenössischen Projekten Sangallos, wie in Santa Maria di Montemoro in Montefiascone, in Sant'Egidio in Cellere oder im Entwurf für die Grabkapelle Piero de' Medicis.³⁴

GRUNDRISSTUDIEN

In drei Zeichnungen versucht Sangallo sich ausgehend von den unveränderten Grundmaßen der *Volgare*-Edition Landinos (73/411) an einem mit Lineal und Zirkel angelegten Grundriss des Mausoleums. Das früheste Blatt, GDSU 1124 Ar (Abb. 11), bereitet die verkomplizierte Grundrisslösung eines verbreiterten Ringhallentempels um eine querrrechteckige Cella vor. Unter dem nur zur Hälfte begonnenen Grundriss skizziert Antonio einen vom Septizonium (»sette soli«) inspirierten Eckvorsprung in Grund- und Aufriss. Wie auf anderen Blättern (GDSU 1039 Av, 1040 Ar) besteht auch hier die Pyramide aus sieben Stufen. Vielleicht war es eine bei seinem Onkel Giuliano da Sangallo gemachte etymologische Erklärung des Namens für das Septizonium, die Antonio dazu veranlasste, den Bau am Abhang des Palatins als Inspiration für den Grundriss des Mausoleums zu nehmen. Im *Codex Barberini* erklärt Giuliano: »[...] ECHIAMASI SETEINSOLI PERCHE EBE VII GRADI [...]«. ³⁵ Auf GDSU 1127 Ar (Abb. 12) und GDSU 1128 Ar (Abb. 13) wird der in Auseinandersetzung mit dem Septizonium entwickelte Grundriss in aufwendigen, das gesamte Blatt einnehmenden Reinzeichnungen mit Lineal und Zirkel angelegt. Beide Bauten stehen auf einer mehrstufigen Krepidoma und bleiben trotz ihrer insgesamt 56 Säulen der plinianischen Angabe, der zufolge 36 Säulen »um« das Gebäude laufen, auf originelle Art verpflichtet. Zunächst legt Sangallo offenbar den Grundriss an und exerziert daraufhin verschiedene Möglichkeiten der Interkolumnien, Säulendurchmesser und Moduli. Die grundlegenden Koordinaten bleiben dabei der 411 Fuß messende Gesamtumfang, der umlaufende Kranz von 36 Säulen, sowie eine Seitenlänge von 73 Fuß. Der Kommentar in der Mitte von GDSU 1127 Ar fasst das Ergebnis der Bemühungen dieser Berechnungen zusammen: »Proue p[er] trouare lo disegno / del mausoleo ma no[n] riesce / alle misure torna piedi / 412 e liassere 4ii /

11 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Studien zu Grund- und Aufriss des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1124 Ar*

12 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Rekonstruktion des Grundrisses des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1127 Ar*

13 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Rekonstruktion des Grundrisses des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1128 Ar*

cioe elorecinto«. Der Versuch auf dem hier entwickelten Grundriss ein Proportionssystem mit dem entsprechenden Gesamtumfang von 411 Fuß in Korrelation zu bringen, blieb erfolglos. Auf dem wohl anschließend entstandenen Blatt GDSU 1128 Ar werden je 16 Säulen an den Längsseiten und je 24 an den Fronten verteilt, was ebenfalls – zählt man wiederum nur die umlaufenden Säulen – der plinianischen Vorgabe entspricht. Die von den Frontseiten betretbare Cella schmücken an den Längsseiten rhythmisch in die Interkolumnien gesetzte Halbrund- und Rechtecknischen, die den von Plinius gerühmten Figurenschmuck aufnehmen könnten. An der äußeren Säulenreihe einer der Längsseiten exemplifiziert Sangallo die mathematische Lösung für die Proportionsbestimmungen des Baus. Demnach müsse das mittlere Interkolumnium der Frontseiten auf elf Moduli geweitet werden, um so den gewünschten Gesamtumfang von 411 Fuß zu erhalten. »Facendo lo i[n]tercolumnio dell'ostasto come quello / de mezo delli fronti viene apunto 4ii.«

Mit ähnlichem mathematischen Kalkül sind zwei abschließend noch vorzustellende Detailstudien ausgearbeitet, die ebenso darauf hindeuten, dass Antonio über die Rekonstruktion der Gebäudegestalt hinaus weiteren Ambitionen nachging.

DETAILSTUDIEN ZUR PYRAMIDE – DURCH PLINIUS ZU VITRUV

Zwei Blätter befassen sich mit Detailfragen zum pyramidalen Aufsatz des Mausoleums, denen sich der Rekonstrukteur nach einer Klärung der Grundgestalt des Gebäudes widmete. Ohne Rücksicht auf die verschiedenen Umfangsangaben nehmen zu müssen, kann Sangallo bei der Proportionierung der Vertikalen auf eindeutige Angaben zurückgreifen. GDSU 857 Ar (Abb. 14) widmet sich verschiedenen geometrischen Studien, denen zahlreiche Additions- und Subtraktionsrechnungen beigelegt sind.³⁶ Während die Skizzen der linken Blatthälfte abstrakt und geometrisch gehalten sind, konkretisieren sich diese in der rechten Blatthälfte zu der charakteristischen Pyramidenform des Mausoleums sowie einem Detailaufriss des Grabmals mit dorischem Gebälk. Der Kommentar darunter (»li gradi alti palmi 3 $\frac{3}{4}$ «) zeigt, dass Sangallo offenbar auch die Höhe der Stufen zu ermitteln suchte. Die hier errechnete Pyramidenhöhe von 90 Fuß wird auf GDSU 1042 Ar weiterentwickelt. Ferner skizziert Sangallo hier wie dort mit einem Tierfries auf den Stufen ein unscheinbares Detail, welches er offenbar einer Medaille entnommen hatte, die

14 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Geometrische Studien und Studien zum Aufriß des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 857 Ar, Ausschnitt der rechten Blatthälfte*

15 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Rekonstruktion des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1042 Ar*

auf GDSU 1042 Ar gezeichnet ist. Dieses Blatt (Abb. 15), mit 549 × 439 mm das größte der erhaltenen Mausoleumsrekonstruktionen, zeigt die Pyramide in Front- und Seitenansicht, die sich in vierundzwanzig Stufen steil nach oben verjüngt, um auf einer längsrechteckigen Sockelfläche die Quadriga aufzunehmen.

16 Detail aus Abb. 15

17 Rückseite einer Münze oder Medaille der Artemisia mit dem Mausoleum von Halikarnassos, Claude Guichard: *Funérailles et diverses manières d'ensevelir de Romains, Grecs, et autres nations, tant anciennes que modernes*, Lyon 1581, S. 376, Ausschnitt

Die untere Blatthälfte nennt detaillierte Proportions- und Maßangaben der architektonischen Gebäudeteile und zitiert dazu Vitruvs Ausführungen zur Höhe der Akroterien. Der antike Autor gibt vor, dass die Eckakroterien die Höhe des mittleren Giebelfeldes aufweisen sollen, das Zentralakroterion hingegen um ein Achtel höher zu gestalten sei.³⁷ Die Angaben Vitruvs versucht Sangallo mit einer konstruktiv stimmigen Detailrekonstruktion des Tympanons in Einklang zu bringen und skizziert dazu verschieden große Giebelskulpturen. Sangallo äußert in einem Kommentar seine Skepsis gegenüber den Vorgaben Vitruvs, zumal sich in Rom kein entsprechendes Beispiel finden lasse.³⁸ Seine Zweifel an der Richtigkeit der Vitruv-Stelle scheinen sich durch die Begutachtung einer »medaglia« erhärtet zu haben, die er rechts neben den großen Aufrissen beschreibt und abzeichnet (Abb. 16). Die Skizze zeigt eine Pyramide mit sieben, teilweise mit Friesen verzierten Stufen, an deren Ecken je eine sitzende Skulptur Platz findet. Daneben vermerkt Antonio: »io o visto la medaglia stare cosi colla piramide sola con sette gradi oltra alla basa con queste statue in sulli cantoni & nelli gradi animali che paiano muletti et in cima la quadricha.« Die Beschreibung Antonios und die beigefügte Skizze decken sich mit den Merkmalen einer 1581 durch Claude Guichard (1545–1607) publizierten Münzdarstellung (Abb. 17). Guichards Werk »Funérailles ... de Romains, Grecs, et autres nations ...«³⁹ ist ein Kompendium von Begräbnisriten

und klassischen Denkmälern, das sich auch mit der Geschichte des Halikarnassos-Mausoleums beschäftigt und dazu zwei Münzdarstellungen enthält.⁴⁰ Guichards Informationen speisen sich aus den Augenzeugenberichten eines französischen Johanniters und geben auch der modernen archäologischen Forschung wertvolle Auskunft über den Abbruch der Ruine und die Auffindung der Grabkammer Maussolos' im Jahre 1522.⁴¹ Die sich in sieben Schritten nach oben verjüngende Treppenpyramide, die sitzenden Eckskulpturen sowie der Tierfries, der Sangallo zufolge aus »muletti«, also Maultieren bestehe, sind allesamt Details, die über die antiken Textzeugnisse hinausgehen und mit Guichards Darstellung übereinstimmen. Wenngleich unklar ist, ob die von Guichard für seine Kupferstichreproduktion konsultierte Vorlage ein antikes Original oder eine moderne Neuschöpfung war, könnten Guichard und Sangallo, vermittelt durch ihre jeweiligen Kontaktmänner aus der Levante, auf die gleichen bildlichen Vorlagen des derweil zerstörten Weltwunders zurückgegriffen haben.⁴² Wie aus der Vergangenheitsform des Verbs hervorgeht (»o visto la medaglia stare cosi«), lag Sangallo das Bildwerk zum Zeitpunkt der Anfertigung der Zeichnung nicht mehr vor, vielmehr wollte er bei einer Gruppe von Goldschmieden nach der Münze bzw. Medaille suchen (»Domitio Cecchini, Antonio Feriapani, Maiano Guardaroba, Lorenzetto, Antonietto delle medaglie, Andrea fratello di rinieri, Raffaello orefice, Biagio di bono ragugeo«).⁴³ Neben einigen durch Benvenuto Cellinis Traktate »Über die Goldschmiedekunst und Bildhauerei« historisch fassbaren Personen,⁴⁴ kann vor allem der Hinweis auf Lorenzetto die Datierung des Blattes weiter eingrenzen. Identifiziert man diesen mit dem Architekten und Bildhauer Lorenzo Lotti (1490–1541), der gemeinsam mit Antonio an der Bauhütte von St. Peter arbeitete, ergibt sein Sterbejahr 1541 den »terminus ante quem«.⁴⁵ Ein weiterer Datierungshinweis ist durch die antike Inschrift links oben auf demselben Blatt gegeben, die Antonio in Perugia abzeichnete und dann nach eigenem Bekunden in die Festung der Rocca Paolina einmauern ließ (»Questo si era in Perugia, in una sponda de uno porzo. Io l'ò fatta murare nel portone del corritore della rocha, a rei perpetua mermoria a ciò non vadia a mala via«).⁴⁶ Von Juni 1540 bis zum Sommer 1541 war Antonio an der Rocca Paolina in Perugia beschäftigt.⁴⁷ Wohl erst wieder in Rom angekommen, muss er vom kürzlichen Tod Lorenzettos erfahren haben.

Mit dem hier vorgelegten Überblick wurde versucht, die Zeichnungen entsprechend ihrem Rekonstruktionszusammenhang und den ihnen zugrunde liegenden Ausgangsmaßen in sinnvolle Gruppen zu ordnen. Die Bemühungen Sangallos gleichen dabei in gewisser Hinsicht dem Entwurfsprozess eines Renaissance-Architekten, der sich durch allgemeine Skizzen und Ideen mit wachsender Konkretheit einem Schlusssentwurf näherte, der dann zur praktischen Ausführung bestimmt war. Was war jedoch das Ziel dieses »Entwurfsprozesses«? Wer war der »Auftraggeber«, bzw. welche Motivation stand hinter den umfangreichen Bemühungen?

Sicherlich gelingt es Sangallo, graphisch die Gestalt des (plinianischen) Bauwerks einschließlich der wichtigsten Grundangaben wie Höhe, Umfang, Säulenzahl usw. zu ermitteln. So rekonstruiert er einen quadratischen Zentralbau mit vier korinthischen Portiken als Hexastylos (GDSU 894 Ar) und Oktastylos (GDSU 1139 Av). Darüber hinaus entwickelt er aus einem einfachen längsrechteckigen Grundriss eine originelle Lösung, die die missverständliche Formulierung bei Plinius – »von Süden nach Norden ist es 63 [bzw. 73] Fuß lang, an den Stirnseiten kürzer« – durch einen verbreiterten Ringhallentempel löst (GDSU 1127 Ar, 1128 Ar). Besonders diese als Reinzeichnungen angelegten Grundrisse zeugen von den ehrgeizigen Anstrengungen Sangallos, den Bau anhand eines Modulus in allen Einzelbestandteilen durchzudeklinieren. Auch die beiden Detailstudien zum pyramidalen Aufsatz bzw. zur Skulpturenverteilung gehen weit über den Wunsch hinaus, allein die äußere Gestalt des Weltwunders zu ermitteln. Stattdessen intendieren sie eine Nutzbarmachung für die von Sangallo betriebenen Vitruv-Studien, worauf bereits Gustavo Giovannoni⁴⁸ und Pier Nicola Pagliara⁴⁹ hingewiesen haben. Frucht des intensiven Vitruv-Studiums der Sangallo-Brüder sollte eine kommentierte, revidierte und illustrierte Vitruv-Ausgabe darstellen, zu der Antonio 1531 ein Vorwort verfasste. Darin bekräftigte er, die ältesten Bücher gesucht zu haben, um auf deren Grundlage eine korrekte Ausgabe zu schaffen.⁵⁰ Pagliara konnte Sangallo die Konsultation von vier Vitruv-Editionen nachweisen.⁵¹ Der korrumpierte Text mit seinen zahlreichen Maßangaben wies viele unklare Stellen und Begriffe auf. Zudem erschwerte die lateinische Sprache das Verständnis der Lektüre für weniger gebildete Künstler und Architekten. Das Ergebnis der Vitruv-Studien blieb jedoch fast ausschließlich fragmentarisch und in Bearbeitung; bis auf wenige Ausnahmen haben sich keine Reinzeichnungen zu dem Thema erhalten.⁵²

Wie zuvor Cesare Cesariano mag auch Sangallo eine graphische Rekonstruktion des Halikarnassos-Mausoleums für die von ihm geplante Vitruv-Ausgabe vorgesehen haben. Dabei konnte die lombardisch-moderne Interpretation Cesarianos den in Rom wirkenden Architekten nur bestärkt haben, eine »authentische« Darstellung »all’antica« vorlegen zu wollen.

Das Studium römisch-antiker Architektur ging mit einer kontinuierlichen Suche der bei Vitruv beschriebenen Maßverhältnisse, Gebäudetypen und architektonischen Begriffe einher. Nicht zuletzt war dabei die Auffassung verbreitet, dass die Gebäude der Kaiserzeit auf Grundlage der Architekturtheorie Vitruvs entstanden waren, die bauliche Praxis also den literarisch vorformulierten Normen folgen würde.⁵³ Folglich musste es für den Editor einer kommentierten Vitruv-Ausgabe eine höchst interessante Studienaufgabe gewesen sein, das Mausoleum, ein von Vitruv gerühmtes, doch drei Jahrhunderte zuvor errichtetes, griechisches Bauwerk auf sein Verhältnis zu den Normen des römischen Autors zu überprüfen. Vitruv bezieht einen Großteil seiner Quellen von griechischen Autoren und spricht über Tempelformen die in Griechenland ausgebildet wurden. Über den Wunsch einer detaillierten Rekonstruktion hinaus, mag Sangallo in dem plinianischen Mausoleum die Möglichkeit gesehen haben, die Angaben Vitruvs in Bezug auf griechische Bauwerke zu überprüfen bzw. die von ihm entwickelten Maßangaben (Interkolumnien, Moduli) auf das rekonstruierte Gebäude zu übertragen. So scheint ihm die Pyramidenrekonstruktion auf GDSU 1042 Ar, mit den von einer Medaille inspirierten Giebelskulpturen (»agroterii«) Anlass gewesen zu sein, die bereits an römischen Gebäuden bemerkte Differenz zur Theorie Vitruvs (»i[n] roma sine di essere facta [...]«) durch eine einfachere Regel zu ersetzen (»tornera bene e fare la regola generale a tutti i[n] pro portione colla loro collona [...]«). Die zwei Reißbrettzeichnungen auf GDSU 1127 Ar und 1128 Ar versuchen in erster Linie, die korrekten Interkolumnien zu ermitteln. Sangallo fertigt zunächst mit Lineal und Zirkel einen Grundriss an und exerziert in einem zweiten Schritt verschiedene Lösungen für die Säulenweite. Teilweise greift Sangallo auf Proportionsverhältnisse Vitruvs zurück, teilweise verwendet er eigenständig entwickelte Angaben. Der pragmatische Umgang mit dem antiken Autor, dem Antonio zugunsten klarer, anwendungsbezogener Regeln und Maßangaben an vielen Stellen nicht folgen will, wurde bereits an anderen Stellen konstatiert und kann in gewisser Hinsicht als charakteristisch bezeichnet werden.⁵⁴ Der Florentiner Architekt hätte der Bemerkung des deutschen Archäologen Fritz Krischen (1881–1949), der die Ergebnisse seiner

18 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Vergleichende Studien des Grabmals des Porsenna und des Mausoleums von Halikarnassos, Florenz, Uffizien, GDSU 1037 Ar*

Mausoleumsrekonstruktion 1927 veröffentlichte, sicher zugestimmt, wenn er in dem Studium des vierten Weltwunders eine Möglichkeit sah, Vitruvs bzw. seine eigenständig entwickelten Normen auf ihre Gültigkeit für weitaus ältere, griechische Gebäude überprüfen zu können: »Gerade aus einer zu allgemeinen Anwendung der besonderen Ueberlieferung von Regeln der Baukunst, ganz besonders aus einer übertriebenen Geltung des Vitruvs sind die schwersten Irrtümer entsprungen. Es muß geradezu gesagt werden, daß die zunehmende Kenntnis der griechischen Bauwerke selber eine Befreiung von Vitruv bedeutet.«⁵⁵

DAS MAUSOLEUM IM KONTEXT DER MEDICI-GRABMALENTWÜRFE

Ein bisher noch nicht vorgestelltes Blatt stellt zwei bei Plinius beschriebene mythische Grabbauten nebeneinander, deren charakteristische Gestalt sich in einigen Grabmalsentwürfen Sangallos für die Medici in Montecassino und Rom wiederfinden lassen. Auf GDSU 1037 Ar (Abb. 18) rekonstruiert

er das Grabmal des Lars Porsenna in Grund- und Aufriss und jenes des Mausolos, wobei er die Höhenproportionierung der pyramidalen Gebäude vergleicht.

Die komplexe Planungsgeschichte der Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. zog sich über mehrere Jahrzehnte und sah zum Teil stark voneinander abweichende Entwürfe an verschiedenen Orten vor (S. Lorenzo in Florenz, S. Maria Maggiore in Rom, S. Maria sopra Minerva in Rom).⁵⁶ 1536 konkretisierte sich das Projekt in einem Doppelauftrag, wobei Baccio Bandinelli die bildhauerische Gestaltung zukam, während Antonio da Sangallo für die Ausführung

19 Antonio da Sangallo der Jüngere: Entwurf für das Grabmal des Piero de' Medici in Montecassino, Florenz, Uffizien, GDSU 182 Av, Ausschnitt

des architektonischen Gerüsts Sorge zu tragen hatte.⁵⁷ In der Forschung wurde bereits auf die engen Parallelen zwischen der römischen und der cassinischen Grabmalsplanung hingewiesen, mit der Sangallo 1531 von Clemens VII. für dessen Cousin Piero de' Medici (1472–1503) beauftragt worden war.⁵⁸

Ohne hier auf die Genese der Projekte eingehen zu können, soll mit den auf GDSU 1037 Ar von Sangallo zusammengestellten Bauten ein weiterer Konnex zwischen den mediceischen Grabmalsplanungen benannt werden: Einige noch erhaltene Entwürfe zeugen von den großen Plänen des Architekten, in Montecassino einen autonomen Zentralbau am linken Seitenschiff der Basilika errichten zu wollen.⁵⁹ In dem Zentralraum sah Antonio ein pyramidenbekröntes Freigrabmal vor, das aus drei stufenartig übereinander gesetzten Sockeln aufgetürmt ist und von sitzenden Skulpturen bevölkert wird. Der skizzierte Entwurf auf GDSU 182 Av zeigt den Blick vom Seitenschiff in den Kappellenraum mit dem Freigrabmal (Abb. 19). Auf dem römischen Entwurf GDSU 1129 Av (Abb. 20) skizziert Sangallo im Aufriss einen Triumphbogen mit breiter Sockelzone, in der über einem Feston ein Medaillon eines bärtigen Papstes eingelassen ist. Über dem Bogen ist eine sich nach oben verjüngende Stufenpyramide aufgesetzt, die wiederum von kleineren Nebenpyramiden flankiert wird. Unter der kassettierten Bogenwölbung skizziert Sangallo das

20 *Antonio da Sangallo der Jüngere: Entwurf für ein Grabmal der Medici-Päpste, Florenz, Uffizien, GDSU 1129 Av*

von ihm rekonstruierte Mausoleum mit flankierenden Sitzskulpturen (Abb. 21). Mit Frommel kann man in GDSU 1129 Av die unmittelbare Vorstufe zum sauber angelegten Entwurf sehen, der 2001 zum ersten Mal publiziert wurde (Abb. 22).⁶⁰ Die lavierte Federzeichnung ähnelt im Aufriss der mit Pyramiden bekrönten Triumphbogenarchitektur auf GDSU 1129 Av, fasst jedoch in der Mitte ein aus mehreren übereinander gesetzten Sockeln bestehendes Grabmal, das bereits in dem Montecassino-Entwurf GDSU 182 Av vorgebildet ist.

21 *Rekonstruktion des Entwurfs auf GDSU 1129 Av nach Simonetta Valtieri*

Die Kombination einer zentralen Pyramide mit kleineren Nebenpyramiden sowie die sich nach oben ver-

22 *Antonio da Sangallo der
Jüngere: Entwurf für ein
Grabmal der Medici-Päpste,
Cambridge, The Fitzwilliam
Museum, inv. PD.28-2000*

jüngenden, übereinander gesetzten Sockel rekurrieren auf die Rekonstruktionen des Porsenna-Grabmals, wie sie Sangallo z. B. in einer Reinzeichnung auf GDSU 1209 Ar entwirft, die zeitgleich zu den cassinischen Grabmalplanungen entstand (»fatta nel MDXXXI«). Die auf GDSU 1129 Av entworfene Stufenpyramide – Ansätze davon sind noch in den übrigen Entwürfen erkennbar – sowie die zahlreichen Skulpturen an den übereinander gesetzten Sockeln nehmen Bezug auf die plinianische Beschreibung des Mausoleums von Halikarnassos. Das Zitieren und Adaptieren der mythischen Bauwerke ist Ausdruck eines besonders im 16. Jahrhundert wahrnehmbaren Bestrebens der Medici, eine eigene, genuin »etruskisch-toskanische« Kulturtradition zu postulieren.⁶¹ Der hohen Wertschätzung etruskischer Plastik, die sich beispielsweise bei der 1507 in Arezzo gefundenen bronzenen Chimäre oder beim »Arringatore« vom Trasimenischen See fassen lässt, die Cosimo I. (1519–74), »Dux Magnus Hetruscus«, in seine Florentiner Sammlung aufnahm, können seitens der Architektur die mythischen Grabmäler des Lars Porsenna und des Mausolos beigelegt werden. Alberti zufolge steht das von Plinius beschriebene Chiuser Grabmal »unserer Etrusker« an Großartigkeit den Bauwerken der Ägypter nicht nach.⁶² Das Halikarnassos-Mausoleum hingegen kann mit der vermeintlichen Herkunft der Etrusker in Verbindung gebracht werden: Herodot zufolge stammten diese ursprünglich aus Lydien, der größten Kulturlandschaft West-Kleinasiens, deren historische Grenzen bereits in der Antike auch das Gebiet um Halikarnassos teilweise mit einbezog.⁶³

Das »Halikarnassos-Motiv« eines Sockel- oder Säulengeschosses mit figurenbesetzter Stufenpyramide war zwar noch in den Wandgrabmalsentwürfen Bandinellis vorgesehen, kam dann jedoch zu Gunsten einer einfacheren Triumphbogenlösung im Chor von Santa Maria sopra Minerva nicht zur Ausführung. In den Entwürfen Bandinellis, die wohl nach dem Vertrag vom März 1536 entstanden, ist noch der Einfluss des größeren Projekts Sangallos zu erkennen, das wesentliche Elemente seiner Rekonstruktionen mythischer Grabmäler zu verarbeiten suchte, wobei in einer Lösung (GDSU 1129 Av) die Medici-Vettern, dem Herrscherpaar Mausollos und Artemisia gleich, im Grabe vereint gelegen hätten.

Die hier erstmals vorgelegte Gesamtschau der Zeichnungen Sangallos, die das Halikarnassos-Mausoleum zum Thema haben, zeigt, mit welchem Ehrgeiz der Architekt das antike Bauwerk über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren studierte. Erste skizzenhafte Notizen können bereits in die Zeit um 1520 datiert werden und sind vielleicht durch die Berichte Gian Cristoforo Romanos oder Sabba da Castigliones inspiriert. Durch ihre Vermittlung können auch bildliche Quellen in Form von Münzen bzw. Medaillen nach Rom gekommen sein. Die intensive Phase der Rekonstruktionen mag erst nach 1527 datieren, als Sangallo sich vermehrt theoretischen Studien wie der Neuedition der Architekturbücher Vitruvs widmete. Eine sauber angelegte Detailstudie entstand um 1540/41, in einer Zeit, die erneut durch ein intensives Vitruv-Studium Sangallos geprägt war. Wie er dazu mindestens vier Editionen der Architekturbücher konsultierte, so griff er für die Halikarnassos-Studien auf mindestens drei Ausgaben der »Naturgeschichte« zurück. Mit der Nutzbarmachung der Rekonstruktionen für seine Vitruv-Studien auf der einen Seite sowie die angedachte Adaption der Architekturikonographie des Mausoleums auf der anderen Seite wurden zwei konkrete Projekte vorgestellt, mit denen die Zeichnungen in Verbindung gebracht werden können.

Fragt man nun abschließend nach der Stellung der Zeichnungen innerhalb der archäologischen Rekonstruktionsbemühungen, die seit 1857 auf Grabungsergebnisse zurückgreifen können, so ergeben sich teilweise erstaunliche Übereinstimmungen: Seit den Grabungen rekonstruiert man den ionischen Peripteros auf einem massiven Sockelbau (Abb. 23). Kristian Jeppesen ordnet auf dem hohen Podium zwei Skulpturenbasen mit repräsentativen Szenen aus dem Leben des Mausolos und Kämpfen zwischen Griechen und Persern an. Den Sockelabschluss bildet der Amazonenfries, der 1857 durch Charles Thomas Newton ergraben wurde. Der Fries zeigt Kampfszenen von Kentauern, Amazonen und Darstellungen von Wagenrennen und befindet sich heute im British Museum. Bis zu seiner Auffindung im 19. Jahrhundert scheint Sangallo der Einzige gewesen zu sein, der einen Tierfries in seine Mausoleumsrekonstruktion integrierte. Die plinianischen 36 Säulen (9 × 12) ordnet Jeppesen um einen figurengeschmückten Sockel. Die Säulenhöhe lässt sich aus archäologischer Sicht nicht mit Sicherheit bestimmen, wird aber auf 9 m geschätzt (Sangallo, GDSU 1037 Ar: 21 Fuß \cong 6,22 m). Das von Fritz Kriechen rekonstruierte Interkolumnium von 3,15 m wurde von Jeppesen auf 3 m

23 *Rekonstruktion des Mausoleums von Halikarnassos nach Kristian Jeppesen*

198 ANDREAS RAUB

korrigiert (Sangallo, GDSU 1037 Ar: mittleres Interkolumnium: 10 Fuß \cong 2,96 m).⁶⁴ Auf Grundlage von neuen Ausgrabungen sieht Jeppesen auf der 24-stufigen Pyramide neben den sich gegenüberstehenden Löwenfiguren Eckskulpturen vor, die wiederholt in den Rekonstruktionen Sangallos auftauchen.

Auch wenn man heute mit Hilfe umfangreicher Ausgrabungen die Grundgestalt des Mausoleums rekonstruiert zu haben glaubt, sind Fragen nach der Lage der Grabkammer oder den unterschiedlichen Maßangaben und Proportionen immer noch Gegenstand archäologischer Diskussionen: Die von Sangallo angestoßenen Fragen warten noch auf eine abschließende Antwort.

Neben inhaltlichen Übereinstimmungen lassen sich auch methodische Parallelen im jeweiligen Vorgehen des Renaissance-Architekten und der modernen Archäologie ausmachen. So sucht Jeppesen in seiner siebenbändigen Forschungsdokumentation zum Mausoleum nach allen ihm zur Verfügung stehenden Plinius-Ausgaben und stellt diese in einer Liste zusammen, um durch Textkritik eine Urfassung zu rekonstruieren (Sangallo, GDSU 1167 Ar: »Dove dicie che gira piedi 411 bisogna dicho 511 questo sia«). Jeppesen resümiert: »After the Danish re-excavation 1970–77 brought to light much new material adding substantially to our knowledge of subordinate sections and details of the Mausoleion, Pliny's information is still in some respects invaluable, particularly so as regards the measurements in width and height.«⁶⁵ Ergänzend zu der phi-

24 Schematische Rekonstruktion des Grabmals des Porsenna nach Krsitian Jeppesen

*25 Rückseite einer 50-Cent-Münze mit dem
Brandenburger Tor*

lologischen Untersuchung der klassischen Texte fertigt Jeppesen eine schematische Rekonstruktion des Porsenna-Grabmals nach Plinius in Grund- und Aufriss an (Abb. 24).⁶⁶ Trotz der überraschenden Übereinstimmung der Darstellungsmethoden und Maßangaben zwischen Jeppesens Rekonstruktion und jener Sangallos (Abb. 18) gibt es keinen weiteren Hinweis auf ein Kopienverhältnis. Offenbar lag es für beide nahe, die Plinius-Passage zum Mausoleum mithilfe der Rekonstruktion eines weiteren dort beschriebenen

Bauwerks verstehen zu können. Wie Sangallo zwei »medaglia« bei seiner Rekonstruktion verwendete, konsultierte auch Jeppesen antike Münzen mit Darstellungen verschiedener pyramidalen Aufsätze ergänzend zum Plinius-Text.⁶⁷

Auf einer heute allgegenwärtigen »medaglia«, den deutschen 10-, 20-, und 50-Cent-Münzen, findet sich ebenso die allein von Plinius beschriebene Kombination von säulengeordnetem Untergeschoss, Stufenpyramide und bekrönender Quadriga wieder (Abb. 25).⁶⁸ Plinius' »Naturgeschichte« drängte es zu allen Zeiten aus dem Text ins Bild und ins Bauwerk.

ANMERKUNGEN

- 1 Anregende und hilfreiche Unterstützung erfuhr ich insbesondere durch Vitale Zanchettin (Venedig) und Peter Fane-Saunders (Durham), denen ich herzlich danke. Ersterer teilte mit mir großzügigerweise seine bisher noch unpublizierten Arbeiten zu den Mausoleumszeichnungen, die für eine Veröffentlichung im dritten Corpus-Band der Zeichnungen Sangallos vorgesehen sind. Peter Fane-Saunders verdanke ich konstruktive Hinweise und die Konsultation seiner »Plinius-Expertise«. Allen Mitarbeitern des *Census*, besonders Timo Strauch, danke ich für ihre Geduld und weiterführenden Hilfestellungen.
- 2 Kristian Jeppesen, Antony Luttrell: *The Mausolleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum, Bd. 2: The written sources and their archaeological background*, Kopenhagen 1986, S. 127–141.
- 3 Florenz, Uffizien, GDSU 857 Ar, 894 Ar, 1037 Ar, 1039 Ar, 1039 Av, 1040 Ar, 1042 Ar, 1109 Ar, 1124 Ar, 1127 Ar, 1128 Ar, 1167 Ar, 1232 Ar.
- 4 Peter Fane-Saunders: *Pliny the Elder and Cinquencento Architectural Theory – The Case of Cesare Cesariano’s 1521 Edition of Vitruvius*, in: *Archives Internationales d’Histoire des Sciences* 61 (2011), S. 423–457.
- 5 Vitruv: *De architectura* V, 1, 6; Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und kommentiert von Curt Fensterbusch, Darmstadt 2008, S. 209.
- 6 Vitruv II, 8, 10–14; Vitruv, ed. Fensterbusch 2008 (Anm. 5), S. 109–113.
- 7 Vitruv VII, praef. 12–13; Vitruv, ed. Fensterbusch 2008 (Anm. 5), S. 309–311.
- 8 »Patet ab austro et septentrione sexagenos ternos pedes, brevius a frontibus, toto circumitu pedes CCCCXXXX, attollitur in altitudinem XXV cubitis, cingitur columnis XXXVI. Pteron vocavere circumitum. Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares. Priusque quam peragerent, regina obiit. Non tamen recesserunt nisi absoluto, iam id gloriae ipsorum artisque monumentum iudicantes, hodieque certant manus. Accessit et quintus artifex. Namque supra pteron pyramis altitudine inferiorem aequat, viginti quattuor gradibus in metae cacumen se contrahens. In summo est quadriga marmorea quam fecit Pythis. Haec adiecta CXXXX pedum altitudine totum opus includit.« »Von Süden nach Norden ist es 63 Fuß lang, an den Stirnseiten kürzer, mit einem Gesamtumfang von 440 Fuß; es erhebt sich zu einer Höhe von 25 Ellen und wird von 36 Säulen umrahmt. Den Säulengang nannten [die Griechen] pteron. Die östliche Seite versah Scopas, die nördliche Bryaxis, die südliche Timotheos und die westliche Leochares mit Bildhauerarbeiten; bevor sie fertig waren, starb die Königin. Dennoch hörten [die vier] nicht auf, ehe [das Bauwerk] vollendet war, indem sie es als Denkmal ihres Ruhmes und der Kunst betrachteten; und [noch] heute streitet man, welcher Meisterhand der Vorzug gebühre. Noch ein fünfter Künstler kam hinzu. Denn über den pteron erhebt sich eine dem unteren Teil an Höhe gleichkommende Pyramide, die sich auf 24 Stufen oben zu einer Spitzsäule verjüngt; auf dem Gipfel steht ein Viergespann aus Marmor, das Pythis geschaffen hat. Zusammen mit diesem beträgt die Höhe des gesamten Bauwerks 140 Fuß.« C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde*, lateinisch-deutsch, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp und Wolfgang Glöckner, 32 Bde., München u. a. 1973–96, Buch XXXVI: *Die Steine*, München 1992, S. 30–33.
- 9 Zu Plinius und seiner Rezeption in Mittelalter und Früher Neuzeit siehe Arno Borst: *Das Buch der Naturgeschichte. Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, Heidelberg 1994.
- 10 Vgl. GDSU 1037 Ar.

- 11 *Historia naturale* di C. Plinio Secondo tradotta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino fiorentino al serenissimo Ferdinando re di Napoli, Venedig 1476, ohne Foliierung, [fol. 392r]. Acht von dreizehn Blättern liegen die Angaben der Landino-Edition in originaler bzw. modifizierter Form zugrunde: GDSU 857 Ar, 894 Ar, 1109 Ar, 1124 Ar, 1127 Ar, 1128 Ar, 1167 Ar, 1232 Ar.
- 12 C. Plinii Secundi *Naturae historiarum libri XXXVII e castigationibus Hermolai Barbari* quam emendatissime editi [...], opera industriae Georgii de Rusconibus sumptibus ornatissimi viri Luce Antonii de Giunta, Venedig 1519, fol. 274r–v. Den Hinweis zur Identifikation dieser Ausgabe verdanke ich Peter Fane-Saunders.
- 13 Jeppesen 1986 (Anm. 2), S. 168–170.
- 14 »[...] andare tra le mani de l'inquisitore per idolatria et eretico.« Zitiert nach Clifford Brown, Sally Hickson: *Sabba ed Isabella d'Este Gonzaga*, in: *Sabba da Castiglione (1480–1554): dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, *Atti del Convegno Faenza*, 19–20 maggio 2000, hg. von Anna Rosa Gentilini, Florenz 2004, S. 281–296, hier S. 284–285.
- 15 Ebd., S. 290–291.
- 16 Ebd., S. 282. Ferner der Überblick über die Verbindungen Gian Cristoforos zum Halikarnassos-Mausoleum bei Sally Hickson: *Gian Cristoforo Romano in Rome – With some thoughts on the Mausoleum of Halicarnassus and the Tomb of Julius II*, in: *Renaissance and Reformation* 33 (2010), S. 3–30.
- 17 In mehreren zeitgenössischen Grabmalsprojekten findet sich eine Rezeption des Halikarnassos-Mausoleums. Neben Sangallo und Baccio Bandinelli (Grabmalsentwürfe für Leo X. und Clemens VII.) bedienten sich auch Raffael (Grabmalsentwurf für Francesco Gonzaga) und Giulio Romano (Grabmal für Baldassare Castiglione) der charakteristischen Grundelemente des bei Plinius beschriebenen Baus.
- 18 Sangallo benutzt den Begriff »medaglia«, der synonym für Münzen und Medaillen verwendet wurde. Der numismatischen Forschung ist weder eine antike noch eine moderne Münze bekannt, die das Mausoleum entsprechend der Darstellung Antonios wiedergibt. Anders verhält es sich mit der zweiten von Antonio beschriebenen Münze (vgl. unten Anm. 39).
- 19 Vgl. Vitale Zanchettin: *Costruire nell'antico*. Roma, Campo Marzio 1508–1523: Peruzzi, la Confraternita di San Rocco e i cantieri intorno al Mausoleo di Augusto, in: *Baldassarre Peruzzi 1481–1536*, hg. von Christoph Luitpold Frommel, Arnaldo Bruschi, Howard Burns u. a., Vicenza/Venedig 2005, S. 123–153.
- 20 Plinius, *Nat. hist.* XXXVI, 14–15; Plinius, ed. König 1992 (Anm. 8), S. 50–59.
- 21 Christoph Jobst: U 1109A, in: Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams (Hg.): *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Bd. 2: *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, New York/Cambridge, Mass./London 2000, S. 209.
- 22 Ebd.
- 23 Stefania Benvenuta: *L'urbanizzazione del Campo Marzio*. Considerazioni sui disegni di progetto dell'ospedale di S. Giacomo degli Incurabili, in: *Antonio da Sangallo il Giovane – La vita e l'opera*, *Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura*, Roma, 19–21 febbraio 1986, Rom 1986, S. 145–153, hier S. 152–153.
- 24 Christoph Luitpold Frommel: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde., Tübingen 1973 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 21), Bd. 1, S. 119, S. 134.
- 25 »Mausoleum hoc est sepulchrum ab uxore Artemisia / factum Mausolo Cariae regulo qui obiit olympiadis / centesimo anno secundo. Opus id ut esset inter / septem miracula

- ij maxime artificis fecere / patet ab austro & septentrione sexagenos ternos / pedes, Brevius afrontibus toto Circumitu pedes / quadringentos xi attollitur in altitudinem 25 cubitis / [rechts beigefügt: >sono piedi 37 ½<] Cingitur Columnis XXXVI / Ab oriente celavit Scopas / A septentrione brijaxis / A meridie timotheus / Ab occasu Leocares / Priusque quam peragerent Regina objit. Non tamen / recesserunt nisi absoluto, iam id gloriae ipsorum / artique monumentum Iudicantes hodieque certant manus /accessit ex quintus artifex. Namque supra pteron pyramis / altitudinem inferiorem aequat xxiii gradibus / In metae cacumen se contrahens In summo est quadriga / marmorea quam fecit pythis Haec / adiecta CXL pedum altitudine totum opus includit.«
- 26 Vitruv III, 3; Vitruv, ed. Fensterbusch 2008 (Anm. 5), S. 145–153.
- 27 Vitruv IV, 3, 3: »[...] quibus emendatas et sine vitii efficere possit aedium sacrarum dorico more perfectiones. Frons aedis doricae in loco, quo columnae constituuntur, dividatur, si tetrastylos erit, in parte xxvii, si hexastylos xxxii. Ex his pars una erit modulus [...] Crassitudo columnarum erit duorum modulorum, altitudo cum capitulo xiiii.« »[...] den Bau von Tempeln dorischen Stils richtig und ohne Fehler durchführen kann. An der Stelle, wo die Säulen errichtet werden, soll die Stirnseite des dorischen Tempels eingeteilt werden: wenn es sich um einen Viersäuler handelt, in 27, wenn es sich um einen Sechssäuler handelt, in 42 Teile. Von diesen Teilen wird ein Teil das Grundmaß [...]. Die Dicke der Säulen wird 2 Grundmaße betragen, die Säulenhöhe einschließlich Kapitell 14.«; Vitruv, ed. Fensterbusch 2008 (Anm. 5), S. 182–183.
- 28 Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati et con mirando ordine insigniti [...], Como 1521, fol. XLIV.
- 29 Florenz, Uffizien, GDSU 2020 Ar; *CensusID* 43455.
- 30 Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria* VIII, 5; Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst, übersetzt und hg. von Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 430–433.
- 31 Ebd., S. 431.
- 32 Ebd.
- 33 Vitruv III, 3; Vitruv, ed. Fensterbusch 2008 (Anm. 5), S. 145–153.
- 34 Diesen Hinweis verdanke ich Vitale Zanchettin.
- 35 Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 30r; *CensusID*: 43908. Im Ganzen lautet die Beischrift: »QVSTA E LA FACATA DISETENSOLI IN ROMA LAQVALE SIDICE CHEFV LASQVOLA / DI VERGILIO ECHIAMASI SETEINSOLI PERCHE EBE VII GRADI DICHOLONE LVNO / SOPRA ALALTRO EFV VNO EDIFIZIO MIRABILE EQVESTA PIANTA ARINCHONTRO / EVNA PARTE CHOME ISTAVA«.
- 36 Vgl. Pier Nicola Pagliara, Gian Luca Veronese: U 857A, in: Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams (Hg.): *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Bd. 1: Fortifications, Machines, and Festival Architecture, New York/Cambridge, Mass./London 1994, S. 158.
- 37 Vitruv III, 5, 12: »Acroteria angularia tam alta, quantum est tympanum medium, mediana altiora octava parte quam angularia.« »Akroterien an den Ecken sollen so hoch sein wie das Giebelfeld (Tympanon) in der Mitte, die mittleren Akroterien (auf der Giebelspitze) 1/8 höher als die Eckakroterien.«; Vitruv, ed. Fensterbusch 2008 (Anm. 5), S. 162–163.
- 38 »La regola che mette Vitruuio delli agrotorii che [vuo] dire / che quelli delli angoli siano alti qua[n]to e lo ti[m]pano / i[n]mezo e quello del mezo sia la ottava parte piu alto / Questa regola porta excttioni p[er]che no[n] puo esse[re] / generale. Bisognia si misuri & p[er] questo si troua / i[n] Roma vedi esser fatta i[n]sul tetrastilo [...]«.

- 39 Claude Guichard: *Funérailles et diverses manières d'ensevelir de Romains, Grecs, et autres nations, tant anciennes que modernes*, Lyon 1581; Johannes van Breen: *Het Reconstructieplan voor het Mausoleum te Halicarnassus etc.*, Amsterdam 1942, S. 46–47; Annett Rensing: Claude Guichard (1545–1607) – Darstellung des Mausoleums /Artemisa, 1581, in: *Die Sieben Weltwunder der Antike – Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten*, Ausstellungskatalog Stendal, 16. August–12. Oktober 2003, hg. von Max Kunze, Mainz 2003, S. 68–69, Kat.-Nr. III.4.
- 40 Guichard 1581 (Anm. 39), S. 376, 378.
- 41 Jeppesen 1986 (Anm. 2), S. 170.
- 42 Laut Jeppesen (ebd.) stand Guichard in Lyon mit aus Halikarnassos vertriebenen Johannitern in Kontakt. Da Guichards Rekonstruktion das einzige bekannte Vergleichswerk zu der von Sangallo skizzierten »medaglia« darstellt, zudem beide mit mindestens einem Informanten aus Halikarnassos in Verbindung standen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass die ursprüngliche Bildquelle dem Umkreis der Johanniter am Weltwunder entstammte.
- 43 »Cercare la medaglia a questi / medagliai di mausolo come qui sotto / Domitio Cecchini à quelle di Medici / Antonio Feriapani / Maiano guardaroba / Lorenzetto / Antonietto delle medaglie / Andrea fratello di rinieri / Raffaello orefice / Biagio di bono ragugeo / i[n] anchona.«
- 44 Cellini nennt z. B. in den Ausführungen über Rubine und Karfunkel (Libro I) einen gewissen Biagio di Bono aus Ragugeo, von dem er während des Pontifikats Clemens' VII. einen weißen Karfunkelstein zu sehen bekommen habe; Benvenuto Cellini: *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura [...]*, Florenz 1568, fol. 10r: »Nel tempo di Clemente settimo ci occorse di vederne uno ad un certo mercante Ragugeo, detto Biagio di Bona. Questo era un carbonchio bianco [...].« In Cellinis Werkstatt arbeitete außerdem ein gewisser Raffaello del Moro, den er zu den besten Edelsteinkennern zählte; ebd., fol. 7v).
- 45 *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 66, Rom 2006, S. 1–4, s. v. Lorenzetto (Monica Grasso); Arnold Nesselrath: *Memory and memorial – Lorenzetto's tomb in Old St. Peter's*, in: *Coming About ... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge, Mass. 2001, S. 251–254.
- 46 »P.AEMILIO.P.F.VOPISCO / SEVIRO.EX.TESTAMENTO. HS.~«; CIL XI, 1939; vgl. Giovanni Battista Vermiglioli: *Antiche iscrizioni Perugine*, Edizione seconda accresciuta e corretta, 2 Bde., Perugia 1833–34, Bd. 2, S. 486, Nr. 79: »Inedita al tempo della prima edizione, ed è in gran travertino impegnato in un muro della Fortezza Paolina, e non prima del Marzo del 1805 si manifestò in occasione di alcuni diroccamenti fatti nella stessa Cittadella, venne quindi ricoperto.«
- 47 Paolo Camerieri, Fabio Palombaro: *Progetto e realizzazione della Rocca Paolina di Perugia – una macchina architettonica di Antonio da Sangallo il Giovane*, Perugia 2002.
- 48 Gustavo Giovannoni: *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 Bde., Rom 1959, Bd. 1, S. 83. Giovannoni nennt GDSU 1042 Ar.
- 49 Pier Nicola Pagliara: *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista*, in: *Les traités d'architecture de la Renaissance, Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Paris 1988 (*De architectura, Colloques* 3), S. 179–206, hier S. 186. Pagliara verwechselt wohl GDSU 984 Ar, worauf Sangallo sich nicht mit dem Mausoleum auseinandersetzt, mit GDSU 894 Ar.
- 50 »[...] più antichi se sia potuto trovare che ssieno manco trascritti e manco stati rimanegiati [...].«; zitiert nach Pagliara 1988 (Anm. 49), S. 189.
- 51 Ebd., S. 184–185.
- 52 Ebd., S. 186.

- 53 Ebd., S. 184–189.
- 54 Ebd., S. 186: »Si vedrà del resto che più di una volta davanti a contrastanti interpretazioni contemporanee l'architetto fiorentino compie, anche a prezzo di allontanarsi dalla lettera del *De architectura*, scelte nette, mirando innanzi tutto a fissare regole chiare, semplici e che non si contraddicono tra loro, in singolare coincidenza, però, con la stessa esigenza che aveva mosso il trattatista latino.«
- 55 Fritz Krischen: *Der Entwurf des Maussoleions*, in: *Zeitschrift für Bauwesen*, 10.–12. Heft (1927), S. 75–90, hier S. 75.
- 56 Grundlegende Arbeiten zu den Grabmalsplanungen der Medici-Päpste finden sich bei: Detlef Heikamp: *Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, in: *Albertina* 4 (1966), S. 134–154; Ursula Kleefisch-Jobst: *Die Errichtung der Grabmäler für Leo X. und Clemens VII. und die Projekte für die Neugestaltung der Hauptchorkapelle von S. Maria sopra Minerva*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (1988), S. 524–541; Simonetta Valtieri: *Sistemazioni absidali di chiese in funzione di »Mausoleo« in progetti di Antonio da Sangallo il Giovane*, in: *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, *Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura*, Roma 19–21 febbraio 1986, Rom 1986, S. 109–118; Christoph Luitpold Frommel: *Unbekannte Entwürfe Sangallos für die Gräber Leos X. und Clemens' VII.*, in: *Italia et Germania. Liber Amicorum Arnold Esch*, hg. von Hagen Keller, Werner Paravicini, Wolfgang Schieder, Tübingen 2001, S. 319–358.
- 57 Kleefisch-Jobst 1988 (Anm. 56), S. 540–541. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, hg. von Paola della Pergola, Luigi Grassi, Giovanni Previtali, 9 Bde., Mailand 1963, Bd. 6, S. 50.
- 58 Über die Literatur zur mediceischen Grabmalsplanung hinaus gibt Benedetta Moreschini den besten Überblick zu dem Projekt in der Benediktiner-Abtei: *Benedetta Moreschini: Un monumento sfortunato – nascita e sviluppo della sepoltura di Piero di Lorenzo de' Medici nell'Abbazia di Montecassino, 1532–1559*, in: *Commentari d'arte* 7/8 (2001/02), S. 60–77.
- 59 Ebd. sowie Simonetta Valtieri: U 181A, in: Frommel, Adams 2000 (Anm. 21), S. 116; Simonetta Valtieri, Christoph Jobst: U 182A, in: ebd., S. 117; Christoph Jobst: U 172A, in: ebd., S. 112; Überblick bei Heikamp 1966 (Anm. 56), S. 134–135 und Valtieri 1986 (Anm. 56), S. 115.
- 60 Frommel 2001 (Anm. 56), S. 331; vgl. Christie's London: *Old Master Drawings*, 7 July 1998, S. 48–49, lot 50.
- 61 Vgl. Giovanni Cipriani: *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Florenz 1980; Stefano Borsi: *La fortuna degli etruschi nel Rinascimento: le radici scoperte*, in: *Art e Dossier* 15 (2000), S. 28–33.
- 62 *De re aedificatoria* VIII, 3; Alberti, ed. Theuer 1975 (Anm. 30), S. 421.
- 63 Herodot: *Historien*, I, 94; vgl. *Der Neue Pauly*, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester, Bd. VII, Stuttgart 1999, Sp. 538–547, s. v. Lydia (Hans Kaletsch); Valtieri 1986 (Anm. 56), S. 114.
- 64 Vgl. Anett Rensing: *Kristian Jeppesen, Experimentalmodell des Mausoleums*, in: *Die Sieben Weltwunder der Antike* 2003 (Anm. 39), S. 80–81, Kat.-Nr. III.18.
- 65 Jeppesen 1986 (Anm. 2), S. 1.
- 66 Ebd., S. 56.
- 67 Ebd., S. 29–30.
- 68 *Die Assoziation zum Mausoleum von Halikarnassos sahen auch bereits Willmuth Arenhövel, Rolf Bothe: Das Brandenburger Tor 1791–1991. Eine Monographie*, Berlin 1991, S. 27.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4, 6–16, 18–20: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Abb. 5: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln Schweiz, URL: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODocView?url=/mpiwg/online/permanent/library/OTSAQPPK/pageimg&start=81&mode=imagepath&pn=90>. – Abb. 17: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. – Abb. 21: Valtieri 1986 (Anm. 56), S. 520, Abb. 9. – Abb. 22: Christie's London 1998 (Anm. 60), S. 59, lot 50. – Abb. 23: Wolfram Hoepfner: Halikarnassos und das Maussolleion. Die modernste Stadtanlage und der als Weltwunder gefeierte Grabtempel des karischen Königs Maussollos, Darmstadt/Mainz 2013, S. 73, Abb. 36 – Abb. 24: Jeppesen 1986 (Anm. 2), S. 56, Abb. 1. – Abb. 25: Archiv des Verfassers.

PAOLA ZAMPA

Nel f. 20r del Codice Escorialense (fig. 1),² attraverso il fornice centrale dell'arco di Settimio Severo è rappresentato l'angolo nord-occidentale della basilica Emilia come doveva essere visibile agli inizi del XVI secolo, prima che venisse demolita da Bramante per impiegarne i marmi nel palazzo del cardinale Adriano Castellesi in Borgo (1503–05), forse per la costruzione del portale.³

Tra XV e XVI secolo, l'edificio, indicato con il nome del luogo in cui si innalzava, erroneamente identificato con il Foro Boario, è stato oggetto di studi attenti e minuziosi, rivolti a coglierne forma, funzionamento strutturale e spunti per la decodificazione del linguaggio degli ordini architettonici, in particolare del >difficile< dorico, e viene rappresentato in numerosi disegni che ne attestano, già solo per la quantità, l'importanza rivestita agli occhi degli artisti.

Si tratta di disegni di insieme e di dettaglio: quelli d'insieme spesso uniscono all'analisi dei resti dell'antico monumento possibili interpretazioni e completamenti, volti a ricostruirne l'aspetto generale.

I disegni sono realizzati a cavallo tra XV e XVI secolo, quando il rudere era ancora in piedi e si iniziava a mettere a punto gli strumenti teorici e pratici per l'indagine sulle opere antiche, e nei decenni successivi, quando i frammenti – capitelli e tratti di trabeazione – giacevano »in borgo a presso el palazzo di adriano in pezzi«⁴, rendendone agevole la misurazione e il rilievo.

Lo studio di queste testimonianze consente di formulare ipotesi sulla reale configurazione delle parti dell'edificio ancora visibili prima della definitiva demolizione ma soprattutto di porre in relazione il monumento con le speculazioni teoriche e le realizzazioni pratiche di quanti lo studiavano e di osservare il passaggio, non sempre lineare, da rappresentazioni nelle quali il rilievo delle parti ancora in piedi – a volte colte nel loro evocativo aspetto di rovina – si combina con ipotesi di ricostruzione più o meno fantasiose, a disegni >scientifici<, corredati da accurate misurazioni e acute annotazioni sulle specificità del monumento, a colte esercitazioni sul tema dell'edificio antico.

La testata del portico antistante l'aula basilicale che fronteggiava la Curia formava una sorta di vestibolo disposto in diagonale lungo il tracciato dell'Argiletto.⁵ Agli inizi del Cinquecento era ancora in piedi il registro inferiore di questa parte del monumento e possiamo ipotizzare che i resti dovessero essere

1 *Anonimo Escorialense: Veduta del Foro Romano, disegno a inchiostro, post 1505–ante 1508, Real Monasterio El Escorial, Codice Escorialense, f. 20r, dettaglio*

sufficientemente consistenti da permettere di ridisegnare, in modo abbastanza corretto, un fronte tripartito articolato da un ordine dorico di semicolonne affiancate, alle estremità, da pilastri posti a marcare l'angolo (figg. 2, 3).

Anche se i disegni non sono sempre concordi sul numero e sulla conformazione delle aperture – porte o finestre – che dovevano essere inquadrare dall'ordine,⁶ sulla presenza o meno del basamento, sull'articolazione interna⁷ e sulla possibile conformazione del registro superiore, la scansione simmetrica, perentoriamente definita dall'abbinamento semicolonna-pilastro, ben suggeriva l'idea del prospetto di un edificio perfettamente concluso che ricorre nelle rappresentazioni, sia quelle che potremmo ipotizzare di prima mano, sia quelle tramandate attraverso le testimonianze di quanti »dichano che stava chosi«⁸ (fig. 4).

Fin dai primi disegni si evidenzia cioè la volontà di costruire, a partire dalla reale consistenza delle rovine, un modello ideale, da un lato reintegrando in un'immagine conclusa i resti lacunosi del monumento, dall'altro emendando le irregolarità imposte dalla configurazione del sito.

La pianta, quando rappresentata, normalizza, senza eccezione, l'andamento obliquo del fronte verso l'Argileto, restituendone un disegno perfettamente ortogonale (figg. 4–6, 11);⁹ gli alzati raffigurano un prospetto monumentale che, pur nell'aspetto incompiuto del rudere, consente comunque di immagi-

2 *Giuliano da Sangallo: Basilica Emilia, disegno a inchiostro, ante 1494, Roma, Città del Vaticano, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 26r*

narne una coerente conclusione, interpretando l'edificio così ridefinito come una sorta di arco di trionfo o, addirittura, come un tempio (fig. 6). Pianta e alzato così completati, interpretati e corretti diventano modelli per le nuove architetture.

Il disegno di Giuliano da Sangallo contenuto nel f. 26r del Codice Barberiniano Latino 4424 (fig. 2) e il f. 17r del Codice Strozzi (fig. 5) sono, a mio avviso, collocabili nello stesso arco temporale e riferibili alla stessa cerchia

³ *Giuliano da Sangallo: Dettagli della basilica Emilia, disegno a inchiostro, post 1464–ante 1516, Roma, Città del Vaticano, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 71v*

artistica.¹⁰ Nonostante la diversa qualità, offrono un'idea di quello che doveva essere visibile prima dello smantellamento definitivo del rudere e, allo stesso tempo, di come dovesse essere interpretato.

Il primo rappresenta, con raffinati dettagli, il prospetto di un edificio in rovina, articolato dall'ordine innalzato su piedistalli, sovrastato da un'imponente epigrafe e coronato da un timpano. Il secondo è uno schizzo con pianta

4 *Giovan Francesco da Sangallo: Pianta e dettagli della basilica Emilia, disegno a inchiostro, post 1499–
ante 1530, Firenze, GDSU 1716 Av*

5 *Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.): Basilica Emilia, disegno a inchiostro, fine XV–inizi XVI secolo (?), Firenze, Uffizi, GDSU 1590 Ar, Codice Strozzi, f. 17r*

6 *Antonio Labacco: Ricostruzione della basilica Emilia, incisione, in: Libro appartenente a l'architettura, Roma 1559, p. 17*

e prospetto del rudere, posti in corrispondenza, accuratamente quotati e con rimandi ai dettagli rappresentati in altri fogli della stessa raccolta (figg. 7–9).¹¹ Nonostante la pianta sia raddrizzata, il disegno nel suo insieme sembra un rilievo piuttosto preciso, redatto, forse, quando il rudere non era ancora stato smantellato:¹² l'alzato, simile, pur nella sua schematicità, a quanto rappresentato da Giuliano, non presenta completamenti della parte superiore,¹³ dove l'estensore si limita a registrare, in corrispondenza degli angoli, i profili sagomati dell'attacco di un basamento. Nel disegno è poi annotato l'unico dato tramandato sulle quote in elevazione: l'altezza del vano delle porte, 9 braccia (pari a 5,2524 m), un'altezza raggiungibile, che poteva consentire un rilievo esatto delle modanature.¹⁴ Nonostante alcune lievi variazioni delle quote tra pianta e alzato,¹⁵ le porte presentano una proporzione di 1:2.

La parte inferiore dell'edificio doveva essere parzialmente interrata, cosa dalla quale probabilmente dipende, nei diversi disegni, l'ipotesi della presenza, o meno, di un basamento: lo attestano il disegno del Codice Escorialense

7 *Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.): Dettagli della basilica Emilia, disegno a inchiostro, fine XV–inizi XVI secolo (?), Firenze, GDSU 1594 Ar, Codice Strozzi, f. 18v*

8 *Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.): Dettagli della basilica Emilia, disegno a inchiostro, fine XV-inizi XVI secolo (?), Firenze, GDSU 1594 Av, Codice Strozzi, f. 18r*

9 *Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.): Dettagli della basilica Emilia, disegno a inchiostro, fine XV–inizi XVI secolo (?), Firenze, GDSU 1603 Ar, Codice Strozzi, f. 14r*

10 *Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.): Foro di Nerva, disegno a inchiostro, fine XV-inizi XVI secolo (?), Firenze, GDSU 1598 Ar, Codice Strozzi, f. 5v*

(fig. 1),¹⁶ dove appare interrata anche la parte basamentale dell'arco di Severo raffigurato in primo piano, e quello di Giuliano da Sangallo (fig. 2),¹⁷ con i vani delle porte occlusi, sino a metà della loro altezza, da terra e frammenti.

La stessa cosa avveniva per altri monumenti e, in particolare, per le >colonnacce< del foro di Nerva anch'esse raffigurate nel Codice Strozzi¹⁸ (fig. 10): qui le colonne, disposte ai lati della porta, interrata per la metà inferiore, sono rappresentate erroneamente con le basi, come fossero innalzate su piedistalli, a loro volta interrati¹⁹ ma, diversamente

11 Giuliano da Sangallo: »pianta di foro in boario in Roma«, disegno a inchiostro, post 1464-ante 1516, Roma, Città del Vaticano, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 63v, dettaglio

che nel foglio con la basilica Emilia, non compare l'indicazione dell'altezza del vano della porta²⁰ e una linea irregolare registra la reale quota del terreno.

Nel caso della basilica Emilia le basi dell'ordine dovevano essere visibili. Lo confermerebbero i rilievi rappresentati in un altro foglio del Codice Strozzi²¹ (fig. 7) e quelli quotati del Codice Barberiniano (figg. 2, 3), con il profilo dell'»imbasamento di foro in Boario« e della »basa del pilastro sopra a detto imbasamento di soto di foro in Boario«, ripresi nel foglio GDSU 1716 Av attribuito a Giovan Francesco da Sangallo (fig. 4).²²

La presenza della misura in altezza del vano della porta farebbe pensare che sia stato possibile verificare in qualche modo forma, consistenza e dimensione della parte basamentale del rudere. Come vedremo, poi, la maggior parte delle architetture ispirate alla basilica Emilia presenta il basamento, prima fra tutte la facciata di Santa Maria Novella di Leon Battista Alberti, il cui profondo interesse per l'edificio è testimoniato sia dalla definizione dell'ordine dorico nel »De re aedificatoria« che dalla ripresa di numerosi dettagli del rudere nelle sue architetture.²³ Come nota Syndikus,²⁴ la corrispondenza tra il partito organizzativo della facciata albertiana e la rappresentazione della basilica Emilia nel Codice Barberiniano o nel Codice Strozzi potrebbe dar luogo a una rivalutazione di queste testimonianze: dovremmo forse riconsiderare l'ipotesi,

12 Giuliano da Sangallo:
»La faciata del Chuliseo di
Roma«, disegno a inchiostro,
post 1485 ca.–ante
1513, Siena, Biblioteca
Comunale, Taccuino
Senese, f. 6r

esclusa da Bauer nella sua ricostruzione,²⁵ che l'ordine fosse effettivamente impostato su piedistalli.

Nel f. 63v del Codice Barberiniano (fig. 11), Giuliano rappresenta la »pianta di foro in Boario in Roma«, suggerendo una ricostruzione del rudere come edificio quadrato, perfettamente concluso, un'interpretazione riproposta da Labacco (fig. 6) che ne sviluppa l'alzato in forma di vero e proprio tempio, omettendo però, nella sua ricostruzione, il basamento.²⁶

Il procedimento, volto a estrarre dalle rovine antiche modelli utili a formulare nuovi progetti, si manifesta in altri studi dall'antico di Giuliano. Nel Taccuino Senese, accanto a rappresentazioni dell'anfiteatro Flavio,²⁷ viene delineata »La faciata del Chuliseo di Roma«²⁸ (fig. 12): l'anfiteatro è raffigurato

13 *Anonimo Escorialense:*
»apresso avia appia a cantbo
alteatro«, disegno a inchiostro,
post 1505–ante 1508, Real
Monasterio El Escorial, Codice
Escorialense, f. 33v

come un prospetto rettilineo di quattro arcate, delimitato, alle estremità, dalla veduta del fianco degli ordini di semicolonne sovrapposti, come a mostrare gli angoli di un edificio a pianta quadrangolare: un prospetto che è stato avvicinato alla Loggia delle Benedizioni di San Pietro.²⁹

Il carattere ›finito‹ della porzione del Colosseo rappresentata, quasi un modello di palazzo conformato sulla falsariga del prestigioso monumento, è sottolineato dalla messa in prospettiva, secondo fughe convergenti sull'asse mediano della composizione, degli spessori delle arcate, dei modiglioni nell'ultima cornice e del coronamento. Soltanto nell'angolo inferiore destro del disegno i gradini accennano alla pianta curvilinea dell'edificio.

La pianta della basilica Emilia elaborata da Giuliano contraddice in parte l'alzato del f. 26r (figg. 2, 11) dal momento che presenta su tutti i lati una sola apertura centrale. I suoi ›rilievi‹ sembrano, così, piuttosto un'esercitazione sui modelli dell'antichità e forniscono una versione del monumento destinata a diventare un importante prototipo proprio in quanto rappresenta l'accostamento tra due modelli esemplari: l'arco di trionfo, per la presenza dei tre fornic

14 *Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.): Santa Maria della Neve, Fabbriano (1521?)*

inquadri dall'ordine su piedistallo e per l'attico, e il tempio, richiamato dal coronamento a timpano.

Diverse combinazioni di questi elementi vengono più volte proposte da Giuliano nei suoi disegni dall'antico e nei suoi progetti.³⁰

La combinazione di frontone e attico era suggerita dal tempio prostilo tetrastilo di Cerere e Faustina, trasformato nella chiesa di Sant'Urbano. Il monumento era sicuramente noto, come mostra la sua rappresentazione nel Codice Escorialense (fig. 13),³¹ ed era un modello presente nella cerchia sangallesca, come suggerisce la piccola chiesa di Santa Maria della Neve a Fabbriano, presso Colle Val d'Elsa, realizzata forse negli anni '20 del Cinquecento e attribuita, seppure solo su basi stilistiche, ad Antonio da Sangallo il Vecchio (fig. 14).³²

Nel Codice Barberiniano Giuliano rappresenta, sempre muovendosi tra rilievo e ipotesi ricostruttiva, gli archi di Portogallo e di Malborghetto,³³ ai quali, sopra l'attico, aggiunge un timpano, e l'arco degli Argentari³⁴, un esempio di «arco» con fornice trabeato, da lui completato con attico e timpano. Tutti gli esempi presentano il basamento.

15 *Giuliano da Sangallo: Progetto per la loggia dei suonatori papali, disegno a inchiostro, Firenze, Uffizi, GDSU 283 Ar*

Questi studi sembrano essere alla base del progetto per la loggia dei suonatori papali in Vaticano³⁵ (fig. 15): con una ricercata aderenza ai modelli antichi da lui stesso reinterpretati, Giuliano progetta un arco di trionfo, filologicamente citato nella partizione a tre fornic arcuati inquadrati dall'ordine su piedistalli e nell'apparato decorativo, completo di attico con grande epigrafe ma concluso da un frontone a uso di tempio.

La combinazione tra arco di trionfo e fronte di tempio torna nel Tegurio di San Pietro di Bramante³⁶ (fig. 16), dove il modello dell'arco trionfale a tre fornic inquadrati dall'ordine su piedistalli e coronato da attico e tetto a falde si

16 Maarten van Heemskerck (copia da): Tegurio di Bramante in S. Pietro, disegno a inchiostro, seconda metà XVI secolo, Berlino, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album II, f. 52r, dettaglio

avvicina alle variazioni sul tema di Giuliano, mediate però attraverso il ricordo della basilica Emilia: lo testimoniano il particolare tipo di ordine dorico e la terminazione angolare con il raddoppio delle membrature.

Bramante, come ricorda Labacco, doveva aver studiato a fondo l'«edifitio in forma quadra» che «imitò molto in divers'opere, come chiaro si vede, per ciò che molto lo diletta per esser cosa nuova»³⁷ e aveva avuto la possibilità di osservare attentamente i frammenti dell'ordine quando li aveva trasportati nel cantiere di palazzo Castellesi per realizzarne il portale: Bruschi ne ravvisa una possibile testimonianza nel portale rettangolare inquadrato dall'ordine dorico

17 *Anonimo Escorialense:*
«achanto a santo adriano», disegno a inchiostro, post 1505–ante 1508, Real Monasterio El Escorial, Codice Escorialense, f. 25v, dettaglio

di semicolonne e pilastri, rappresentato nel Codice Escorialense (fig. 17).³⁸ Nel disegno gli ordini sono »singolarmente privati dei piedistalli (come doveva accadere nel palazzo [Castellesi] per non eccedere l'altezza stabilita)«³⁹, benché la loro presenza sia, altrove, caratteristica dell'opera di Bramante, in particolare nel cortile del Belvedere e nel portale del palazzo Fieschi-Sora, a lui attribuito.⁴⁰ In entrambi i casi, come vedremo, viene impiegato un dorico vicino a quello della basilica Emilia.

Che il rudere si prestasse a immaginare nuove combinazioni ispirate all'antico, sembra testimoniarlo anche il più tardo schizzo del Codice Destailleur⁴¹ (fig. 18) dove, inquadrato dall'ordine principale, anche in questo caso privo di basamento, il timpano triangolare posto a coronamento della trabeazione della porta sembra configurarsi come aggiunta, disegnato com'è sopra la sottostante tessitura dei conci.

Ma la basilica Emilia non forniva soltanto l'occasione di esercitarsi sui modelli dell'architettura antica, elaborando variazioni sul tema dell'arco di

trionfo e del tempio. Molti erano anche i suggerimenti e gli spunti di approfondimento che il monumento offriva per contribuire alla decodificazione delle regole linguistiche che ne governavano il disegno, dall'impianto generale alla scala del dettaglio. E le testimonianze, non sempre concordi, mostrano l'interesse con cui gli artisti ne rilevavano e interpretavano i resti.

Anche in questo caso non si tratta tanto di stabilire quale fosse il reale aspetto del rudere, quanto piuttosto di indagare dove poteva portare la riflessione sulla sua forma, struttura e consistenza.

Labacco scrive: »questo bel Tempio è d'ordine mescolato, per ciò che, par Dorico per rispetto de le metope e triglyphi, ma la sua cornice ha li

modelli quadrati, e li suoi capitelli sono intagliati e lunghi, oltre di questo le colonne sono striate a uso de le composite, e con tutto questo, non disforma alcuna cosa, anzi è gratissimo ai riguardanti per esser variato da l'altr'ordini«. ⁴² E una nutrita serie di disegni testimonia lo studio approfondito e l'attenta rilevazione metrica dei dettagli dell'ordine nei frammenti che rimasero a lungo in terra, dove si potevano facilmente esaminare: ancora Palladio in un disegno annota che »le reliquie [...] sono in porta al palatio di Adriano in Borgo« ⁴³.

Con la sua particolare versione del dorico, la basilica Emilia forniva un importante e singolare esempio che si poneva in alternativa rispetto a quello, altrettanto osservato e rilevato, del primo registro del teatro di Marcello. Rispetto a questo, le membrature della basilica si distinguevano per eleganza e ricchezza decorativa.

Semicolonne e pilastri presentavano il fusto scanalato: secondo l'estensore del Codice Strozzi, ⁴⁴ i pilastri, in particolare, si distinguevano per i »6 canali« (fig. 5), ⁴⁵ un inconsueto numero di scanalature che, già utilizzato da Brunelleschi, ⁴⁶ viene impiegato da Leon Battista Alberti a Sant'Andrea e compare nelle

18 Giovannantonio Dosio: »forum Boarium«, disegno a inchiostro, post 1549-ante 1569, Berlino, Kunstbibliothek, Codice Destailleur A, f. 36v, dettaglio

logge dei Torricini di Urbino, dove sono stati evidenziati rimandi a possibili suggerimenti albertiani.⁴⁷

Il capitello, con il collarino ornato da rosette, presentava un echino impresozito da una decorazione a strigilature o baccellature⁴⁸ alternate a lancette rovesciate (figg. 4, 5),⁴⁹ un modello ripreso da Giuliano da Sangallo nel progetto per la facciata di San Lorenzo.⁵⁰ Il capitello degli stipiti delle porte era invece caratterizzato dall'intaglio a ovoli dell'echino e dalla rudentatura del collarino, almeno secondo quanto mostra il dettaglio della fascia che ne prosegue il disegno sul prospetto laterale nel così detto Codice delle Rovine di Roma.⁵¹

Questi motivi, echino a ovoli e strigilature, interpretati con libertà in diverse combinazioni, potrebbero essere stati ispirazione per alcuni capitelli albertiani: li troviamo nei capitelli del primo ordine di palazzo Rucellai e in quelli dei pilastri di Santa Maria Novella, che presentano però l'abaco incurvato, cosa che, secondo Bruschi, farebbe pensare, nonostante gli echi desunti dall'antico monumento, ad allusioni al corinzio o all'italico descritto da Leon Battista nel suo trattato.⁵²

Una maggiore complessità caratterizzava anche la trabeazione, nell'architrave a fasce e nel fregio con le metope scolpite con patere e bucrani. Ma l'elemento che più doveva attirare l'attenzione era, probabilmente, la conformazione della sottocornice, con ovolo e dentello non intagliato e, soprattutto, caratterizzata da mutuli molto sporgenti ed evidenti che esibivano, nella faccia inferiore, al posto delle canoniche file di guttae, un decoro a foglie embricate, »ebechategli dellachornice«, riprodotti nel f. 14r del Codice Strozzi⁵³ (fig. 9), trasformati da Francesco di Giorgio in veri e propri modiglioni: »E moderni anno chiamato Modiglioni ovvero modiglioncelli & altri mensole o bechattelli & dalli antiqui dectti mutoli.«⁵⁴ Questi »modelli quadrati«, come li definisce Labacco,⁵⁵ sono riportati con evidenza in tutti i disegni, tranne soltanto nel Codice delle rovine romane.⁵⁶

Nel teatro di Marcello i mutuli, completi di guttae, non risultano evidenti perché restano assorbiti nello spessore del gocciolatoio mentre al di sotto di questo compaiono, in contrasto con quanto prescrive Vitruvio, i dentelli.⁵⁷

Questo dettaglio poteva contribuire a fare del dorico della basilica Emilia un esempio più vicino al dettato vitruviano: lo riprende con notevole aderenza Alberti nel suo trattato,⁵⁸ lo mostra con precisione la »figura dei modioni sottola cornice nell'opera dorica« proposta nel commento a Vitruvio di Daniele Barbaro.⁵⁹

Il modello di trabeazione dorica con mutuli sporgenti viene più volte ripreso, anche se in alcuni casi con architrave a una sola fascia. Bramante, che, come

ricorda Labacco, mostra di prediligere questa versione del dorico,⁶⁰ lo impiega, oltre che nel Tegurio, nel cortile del Belvedere e, se a lui attribuibile, nel portale di palazzo Fieschi-Sora.⁶¹ Lo riprendono Antonio da Sangallo il Vecchio e Giuliano nel modello ligneo per il ballatoio della cupola di Santa Maria del Fiore, chiaramente esemplato sulla basilica Emilia nell'intera articolazione;⁶² Antonio da Sangallo il Giovane in palazzo Baldassini e Giulio Romano nel palazzo Te di Mantova. Trova poi notevole fortuna in ambiente veneto, dove viene impiegato, a volte per sottolineare la robustezza dell'edificio, da Sanmicheli, nella cui opera Davies ed Hemsoll hanno accuratamente rilevato le derivazioni dalla basilica Emilia,⁶³ e da Sansovino. Torna, infine, nel trattato di Vignola come desunto »da diversi fragmenti delle antighità di Roma e fattone un composto tale che in opera l'ho provato riuscire molto bene«⁶⁴.

Anche il partito angolare, con il raddoppio delle membrature e l'accostamento semicolonna- pilastro, sono motivi attentamente studiati e, come è noto, variamente riproposti.⁶⁵

Nel Tegurio di Bramante (fig. 16) la semicolonna era ribattuta, sull'angolo, da un'altra colonna sporgente per tre quarti. La soluzione, adottata anche a palazzo Caprini, sarà utilizzata da Palladio.

Questa variante permetteva di superare il problema posto dalla diversa sporgenza, rispetto al piano murario, della semicolonna rastremata e del pilastro privo di rastremazione sui quali l'architrave veniva a poggiare in modo asimmetrico: o sporgente rispetto al sommoscapo della colonna o arretrato rispetto al vivo del pilastro.⁶⁶

Pietro Cataneo, evidenziando il problema della presenza nei templi di ante e colonne, propone come male minore, tra le possibili soluzioni, l'espediente di »far risaltare [...] l'architrave sopra le ante [...] quanto serà la diminuzione delle colonne tonde«⁶⁷, artificio simile a quello indicato da Antonio Labacco nella sua ricostruzione della basilica Emilia (fig. 6): »Questo mirabil'edifitio haveva in ogni cantone una bella discretione, da esser considerata, cioè ch'el pilastro de ditto cantone non diminuiva, e l'architrave correndo su per le colonne diminuite quando giugneva al cantone risaltava tanto, quanto era la diminutione de la colonna, e ciò faceva per venir'a ritrovar il vivo del pilastro.«⁶⁸

Molti dei disegni relativi alla basilica Emilia ignorano la questione: grazie all'impiego della proiezione ortogonale o, nei dettagli dell'ordine, raffigurando la sola trabeazione o, al di sotto di questa, la sola semicolonna o il solo pilastro. Soltanto in alcune rappresentazioni il problema viene affrontato proponendo diverse soluzioni.

Nel f. 44v del Taccuino di Lille la sostituzione, sull'angolo, della semicolonna con una parasta, espediente simile e contrario a quello impiegato da Bramante nel Tegurio, potrebbe testimoniare la volontà di emendare l'antico edificio dal >difetto< provocato dall'accostamento di due membrature concettualmente diverse; nel f. 44r la pianta riporta correttamente l'accostamento pilastro-semicolonna ma nell'alzato è segnato soltanto il pilastro.⁶⁹ Anche nel Codice Chlumczansky la membratura angolare è rappresentata con la faccia piana benché una scritta specifichi »tonda«.⁷⁰

Secondo l'estensore del Codice Strozzi, nella basilica Emilia »elpilastro elargo quanto elacholona dachapo«⁷¹ (fig. 5). Per Cataneo è soluzione poco corretta »per non far risaltare l'architrave far le colonne tonde più grosse nel basso scapo delle ante«⁷²: un accorgimento che rimanda l'inconveniente al livello inferiore della costruzione. E, difatti, le annotazioni nel disegno Strozzi spiegano che nella basilica Emilia »epiani delle base sono auno modo«. Gli aggetti venivano cioè rimodulati per pareggiarne gli scarti dimensionali: »eregoli della base delle cholone edepilastri sono insue uno diritto maperche elpilastro equanto lacholona dachapo viene alleare elbastone dapie piue drento e famagore rientatura aregolino tanto chesmaltice quello che rientra lacholona.«⁷³

Nel disegno GDSU 1716 Av, attribuito a Giovan Francesco da Sangallo (fig. 4), la notazione secondo la quale »e pilastri diminuischano« testimonia, poi, di una soluzione ancora diversa, l'impiego di pilastri rastremati, come avviene nell'accostamento pilastro-colonna nel tempietto del Clitumno, dove, come annota Antonio da Sangallo il Giovane, »li pilastri diminuischano chome la cholonna«⁷⁴.

Questa soluzione rimanda al problema delle antitetiche interpretazioni dei pilastri come parte della muratura o come colonne quadrate e, parallelamente, della parasta come »contra colonna«,⁷⁵ ovvero proiezione della colonna sul muro, questione esaminata ed esposta con chiarezza da Baldassarre Peruzzi nel portico di palazzo Massimo⁷⁶ ma precedentemente affrontata da Bramante nel tempietto di San Pietro in Montorio.

In realtà non possiamo essere sicuri di quale fosse effettivamente la soluzione impiegata nella basilica Emilia ed è verosimile pensare che la preoccupazione per una simile difficoltà, facilmente occultabile con piccoli accorgimenti, fosse estranea al mondo antico: lo stesso Alberti, nonostante quanto prescritto nel suo trattato, nella facciata di Santa Maria Novella ignora disinvoltamente la difficoltà.⁷⁷ Tuttavia le diverse ipotesi suggerite nei disegni testimoniano

19 *Giovan Battista da Sangallo (attr.): Basilica Emilia, disegno a inchiostro, inizi XVI secolo, Firenze, Uffizi, GDSU 2143 Ar*

dell'attenzione con cui era affrontato il problema e, nello stesso tempo, di come, di volta in volta, le soluzioni considerate più soddisfacenti dovessero riflettersi sulla ricostruzione del monumento, piegato in tal modo a confermare la validità dell'opzione prescelta.

20 *Santa Maria della Consolazione a Todi, capitello delle paraste dell'ordine maggiore interno, inizi XVI secolo*

Altro tema è quello del rapporto tra l'ordine e gli elementi secondari della costruzione.

Secondo quanto testimoniato dal Codice Barberiniano (fig. 2) e dal foglio GDSU 2143 Ar (fig. 19), negli intervalli murari si aprivano portali trabeati mentre secondo l'estensore del Codice Strozzi (fig. 5) l'articolazione dell'antico edificio doveva presentare un impaginato più complesso, con l'ordine principale posto a inquadrare un vero e proprio ordine secondario: pilastri con una base formata da un semplice toro e con un capitello – il »capitello dello stipito delle porte« rappresentato in dettaglio nel f. 18v⁷⁸ (fig. 7) e ripreso nel Codice Chlumczansky⁷⁹ – costituito da collarino concluso da astragalo, echino intagliato a ovoli e fascetta. Questi »stipiti-pilastri« sono coronati da una trabeazione completa⁸⁰ molto ornata: architrave a due fasce, fregio a motivi naturalistici, sottocornice formata dal solo ovolo intagliato, gocciolatoio decorato da un fregio undato (fig. 7).

Il fregio a motivi naturalistici, variamente registrato nelle rappresentazioni del monumento, sarebbe, secondo Bauer,⁸¹ un'invenzione che però, come sottolinea Egger, si confermò comunque come modello.⁸²

Nella facciata di Sant'Andrea a Mantova compare il fregio a motivi naturalistici nella trabeazione dell'ordine minore mentre le modanature della cornice d'imposta dell'arco dei fornic lateralmente richiamano il »chapitello dello istipito delle porte« e proseguono, come nella basilica Emilia, per tutto lo spessore del passaggio a formare l'imposta della volta.⁸³

Nel capitello delle paraste dell'ordine maggiore interno di Santa Maria della Consolazione a Todi (fig. 20) si ritrovano l'echino baccellato dei capitelli dell'ordine dorico della basilica Emilia, il fregio undato e il collarino rudentato, testimoniato, come si è visto, nel Codice delle Rovine di Roma, motivi rappresentati, seppure con una certa libertà, nelle restituzioni della basilica Emilia di Francesco di Giorgio⁸⁴ (figg. 21, 22), alla cui influenza può essere collegata l'interpretazione degli ordini nella chiesa tudertina.⁸⁵

Ad ogni modo la trabeazione, sia nel caso dei portali che in quello dei pilastri di un vero e proprio ordine minore, appare costituita da un unico grande concio incuneato tra le brevi mensole laterali poggianti sui sostegni verticali (figg. 2, 5), una tecnica costruttiva che doveva essere estesa alla trabeazione principale, come mostrano chiaramente i tagli diagonali degli elementi superstiti del fregio dorico⁸⁶ e come rilevato nel foglio GDSU 2143 Ar⁸⁷ (fig. 19).

Il sistema è richiamato dalla tessitura muraria a conci trapezoidali del muro di fondo⁸⁸ e, non infrequente negli edifici antichi, viene ripreso durante il XVI secolo nella realizzazione di architravi in più pezzi, e come spunto per inedite suggestioni formali.⁸⁹

Nel f. 17r del Codice Strozzi (fig. 5) una notazione precisa che »el chardinale di queste porte sta chome e segnato ad uso di serraglio darcho e pigne le cholone e lachornice chavalca lecholone«, dove il »serraglio darcho« rimanda all'interpretazione del fronte del monumento come arco di trionfo, con l'ordine su basamento che inquadra »archi« su pilastri, mentre il dettaglio della »chornice [che] chavalca lecholone« richiama un motivo più volte ripreso a partire da Leon Battista Alberti.⁹⁰ Lo si ritrova nel portale di palazzo Rucellai⁹¹, nei portali laterali dell'atrio di Sant'Andrea a Mantova⁹² e nel portale centrale di San Sebastiano⁹³; è presente nei portali del cortile nella casa di Mantegna; torna nella loggia dei Torricini a Urbino, dove può essere stato osservato da Bramante che lo ripropone, a Roma, nel tempietto di San Pietro in Montorio.⁹⁴

Secondo Palladio »Di tutte le basiliche antiche fu molto celebre, e tenuta fra le cose maravigliose della città, quella di Paulo Emilio, ch'era fra il tempio di Saturno e quello di Faustina«⁹⁵: del monumento Palladio poté osservare soltanto le »le reliquie [...] in porta al palatio di Adriano in Borgo«⁹⁶ ma il

21 *Francesco di Giorgio:
Basilica Emilia, disegno a
inchiostro, post 1477-ante
1487, Torino, Biblioteca
Reale, Codice Saluzziano
148, f. 79r, dettaglio*

monumento, anche se smantellato, restava nella memoria come modello eccellente, tramandato attraverso le molteplici interpretazioni che gli architetti ne avevano restituito con le loro opere, replicandone l'organizzazione, i dettagli formali e costruttivi. Soprattutto, i frammenti così frequentemente osservati e disegnati riproponevano quel difficile ordine dorico che, teorizzato da Leon Battista Alberti proprio sulla scorta della basilica Emilia,⁹⁷ tornerà ad assumere un ruolo preminente nell'architettura monumentale grazie all'opera romana di Bramante.

22 *Francesco di Giorgio: Basilica Emilia, disegno a inchiostro, post 1477-ante 1487, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 81v*

NOTE

- 1 Per notizie sulla storia dell'edificio e sulla sua conformazione, vedi Christian Hülsen: *Sopra un edificio antico già esistente presso la chiesa di S. Adriano al Foro Romano*, in: *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 56 (1884), pp. 332–356; Id.: *Ausgrabungen auf dem Forum Romanum. Nordseite des Forums*, in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 17 (1902), pp. 41–57; Id.: *Il foro romano. Storia e monumenti*, Roma 1905, pp. 106–115; Id.: *Ausgrabungen auf dem Forum Romanum. Nordseite des Forums*, in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 20 (1905), pp. 53–63; Esther Boise van Deman: *Porticus of Gaius et Lucius*, in: *American Journal of Archaeology* 17 (1913), pp. 14–28; Heinrich Bauer: *Basilica Aemilia*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Verbandes* 8/2 (1977), pp. 87–93; Id.: *Basilica Aemilia*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlino 1988, pp. 200–212; Id.: *Basilica Paul(i)*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E. M. Steinby, vol. I, Roma 1993, pp. 183–187. Sui disegni del monumento nel XV e XVI secolo, cfr. Adriano Ghisetti Giavarina: *La Basilica Emilia e la rivalutazione del dorico nel Rinascimento*, in: *Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura* 29 (1983), pp. 9–36; Paola Zampa: *schede su la basilica Emilia, i disegni GDSU 1590 Ar e 2143 Ar*, il foglio 36v del Codice Magliabechiano II.I.141 di Francesco di Giorgio, il foglio 35v del Taccuino Senese, S.IV.8 di Giuliano da Sangallo, il frammento n. 397937 del Foro Romano, in: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento* (catalogo della mostra Roma 2005), a cura di Francesco Paolo Fiore, Arnold Nesselrath, Milano 2005, pp. 214–223; Ead.: *L'ordine dorico nel De re aedificatoria*, in: *Leon Battista Alberti teorico delle arti, Atti del Convegno Internazionale* (Mantova 23–25 ottobre 2003), a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli, 2 voll., Firenze 2007, vol. 2, pp. 859–892.
- 2 Real Monasterio El Escorial, Codice Escorialense, f. 20r; *CensusID* 43753.
- 3 Cfr. Arnaldo Bruschi: *Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellesi e Palazzo Caprini*, in: *Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro*, N. S. 2 (1989), pp. 5–44, in part. p. 23. Cfr. anche Id.: *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492–1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in: *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di Arnaldo Bruschi, Milano 2002, pp. 34–75, in part. p. 50; Hülsen 1902 (nota 1), pp. 46–47, nota 3; Christoph Luitpold Frommel: *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 21), vol. 2, p. 207; Ghisetti Giavarina 1983 (nota 1), pp. 17–19; Hubertus Günther: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 24), pp. 75–76, nota 49.
- 4 Firenze, Uffizi, GDSU 1632 Ar, Pseudo-Fra Giocondo; *CensusID* 59791. Cfr. anche, in GDSU 1539 Ar (Pseudo-Fra Giocondo; *CensusID* 45027) il dettaglio del »Pistilio d forum boari jn burgo jnel palacio D Adriano«.
- 5 Ci riferiamo alla ricostruzione proposta da Bauer 1993 (nota 1), pp. 185, 186, fig. 102, p. 412, fig. 107, p. 414.
- 6 Francesco di Giorgio Martini (Torino, Biblioteca Reale, Codice Torinese Saluzziano 148, f. 79r; *CensusID* 50723) e l'Anonimo del Codice delle Rovine di Roma (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice S.P. 10/33, f. 35r; *CensusID* 240086), che mostra una singolare soluzione, con gli ordini su basamento continuo, discostati dalla retrostante parete, non rappresentano aperture; Sallustio Peruzzi (Firenze, Uffizi, GDSU 676 Av; *CensusID* 47103)

- annota soltanto le aperture centrali, una porta su di un lato, una finestra sull'altro; Giovan Francesco da Sangallo (GDSU 1716 Av; *CensusID* 239679) sembra riprendere la pianta di Giuliano da Sangallo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 63v; *CensusID* 45017) nell'impianto con porte centrali su tutti i lati; i disegni del Codice Destailleur (Berlino, Kunstbibliothek, Codice Destailleur A, f. 36v; *CensusID* 47101) e del Codice Chlumczansky (Praga, Národní Galerie, Codice Chlumczansky, f. 85r; *CensusID* 10033403) mostrano la campata angolare con una porta; infine, il Taccuino di Lille (Lille, Musée des Beaux Arts, Taccuino di Lille, n. 813, f. 44r; *CensusID* 191896) raffigura l'edificio ridotto a una sola campata, priva di aperture.
- 7 La conformazione dell'articolazione interna è testimoniata in modo diverso: nel Codice Strozzi, f. 17r (Firenze, Uffizi, GDSU 1590 Ar; *CensusID* 228932) alle semicolonne esterne corrispondono paraste che nell'angolo si incontrano a novanta gradi. La stessa articolazione dell'angolo compare nel Taccuino di Lille (Lille, Musée des Beaux Arts, n. 813, f. 44r) e nella restituzione di Antonio Labacco (Windsor Castle, Royal Lib., RL 19244v; *CensusID* 240060; cfr. anche Antonio Labacco: Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura, Roma 1552, p. 13; *CensusID* 239989) che nella sua ricostruzione replica su tutto il perimetro interno le paraste in corrispondenza delle semicolonne esterne; nel f. 63v del Codice Barberiniano Latino 4424 (*CensusID* 45017), alle semicolonne esterne corrispondono semicolonne interne e il cantonale della fabbrica, perfettamente inscritto in un quadrato, è marcato da due quarti di colonna che si fondono in una forma a cuore. La stessa soluzione torna nel disegno di Giovan Francesco da Sangallo (Firenze, Uffizi, GDSU 1716 Av), del tutto dipendente da quello di Giuliano; nel f. 85r del Codice Chlumczansky, che rappresenta solo l'intercolumnio dell'estremità destra del fronte, una parasta piegata a libro ripete, in negativo, la forma del pilastro esterno, inserendosi in corrispondenza degli spazi tra questo e le semicolonne; infine, in un disegno di Sallustio Peruzzi (GDSU 676 Av), l'angolo interno è sottolineato soltanto da una parasta «filiforme». Per le diverse restituzioni della pianta nei disegni antichi, cfr. anche Hülsen 1884 (nota 1), pp. 336–337.
 - 8 Giovan Francesco da Sangallo, GDSU 1716 Av.
 - 9 Si vedano i disegni Firenze, Uffizi, GDSU 1590 Ar (Codice Strozzi, f. 17r), GDSU 676 Av (Sallustio Peruzzi), GDSU 1716 Av (Giovan Francesco da Sangallo); Codice Barberiniano, f. 63v; Codice Chlumczansky, f. 85r; Taccuino di Lille, f. 44r; Antonio Labacco: Windsor Castle, Royal Library, RL 19244v; Labacco 1552 (nota 7), p. 13.
 - 10 Codice Barberiniano Latino 4424, f. 26r; Codice Strozzi, f. 17r (Firenze, Uffizi, GDSU 1590 Ar). Sul Codice Strozzi, cfr. Paola Zampa: Il Codice Strozzi: alcune considerazioni, in: *Opus Incertum* 5 (2010), pp. 65–75. Per una sintetica storia delle attribuzioni e datazioni della raccolta, in part. nota 3, pp. 72–73. Cfr. anche Flaminia Bardati: Il Codice Strozzi: riflessioni per una storia della raccolta, *ivi*, pp. 57–63.
 - 11 Si vedano i fogli 18r e v, 14r (Firenze, Uffizi, GDSU 1594 Ar e v, 1603 Ar; *CensusID* 62916, 62917, 62912). In particolare, nel foglio 18v la lettera »A« individua il dettaglio della trabeazione del portale, segnato con la stessa lettera nel foglio 17r. Le scarse misurazioni del disegno di Giuliano si discostano soltanto di poco dalle corrispondenti notazioni del Codice Strozzi.
 - 12 Cfr. Zampa 2010 (nota 10). Si veda anche Pier Nicola Pagliara: La »reprise« au XVI^e siècle des architraves en plusieurs parties à Rome, in: *L'architrave, le plancher, la plate-forme, nouvelle histoire de la construction*, a cura di Roberto Gargiani, Lausanne 2012, pp. 199–223.
 - 13 Nel disegno GDSU 2143 Ar (attribuito a Giovan Battista da Sangallo; *CensusID* 45019), la rappresentazione del prospetto si ferma all'altezza del fregio. Secondo Pagliara 2012

- (nota 12), nota 38, si tratterebbe di una versione preparatoria dello stesso Giuliano per il foglio 26r del Codice Barberiniano.
- 14 Codice Strozzi, f. 18v.
 - 15 Nell'alzato le porte risultano tutte larghe braccia 4 e soldi 10, ovvero braccia 4 $\frac{1}{2}$, mentre in pianta quelle laterali misurano braccia 4 $\frac{1}{2}$ e quella centrale, l'unica di cui nel prospetto è annotata l'altezza, braccia 4 $\frac{1}{4}$.
 - 16 Codice Escorialense, f. 20r.
 - 17 Codice Barberiniano Latino 4424, f. 26r.
 - 18 Codice Strozzi, f. 5v (Firenze, Uffizi, GDSU 1598 Ar); *CensusID* 45217.
 - 19 Per la sua impostazione, il disegno sembra dipendere da quello di Francesco di Giorgio, con il »difetto degnissimo in Roma di sopra a Sancto Adriano«, ma schematizzato e privato dell'ornamentazione scultorea che Francesco di Giorgio aggiunge in modo piuttosto fantasioso. Cfr. Zampa 2010 (nota 10), p. 70. Sul disegno cfr. anche Alessandro Viscogliosi: I fori imperiali nei disegni di architettura del primo cinquecento. Ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma, Roma 2000, p. 157.
 - 20 Nei due monumenti i diversi ordini impiegati, dorico e corinzio, comportano diverse proporzioni e quindi una diversa relazione con l'altezza delle porte.
 - 21 Codice Strozzi, f. 18v (Firenze, Uffizi, GDSU 1594 Ar).
 - 22 Codice Barberiniano Latino 4424, f. 71v (*CensusID* 45020, 48251); Firenze, Uffizi, GDSU 1716 Av (*CensusID* 239672, 239682). Un profilo simile, anche se con qualche lieve differenza, compare accanto al prospetto dell'angolo della basilica Emilia nel foglio 1713 Ar del Museo Nazionale di Arte Antica di Lisbona (*CensusID* 47099), dove è registrato soltanto il pilastro angolare, privo di basamento e senza la semicolonna accostata.
 - 23 Per i rapporti tra il dorico della basilica Emilia e il trattato e l'opera di Leon Battista Alberti, cfr. Candida Syndikus: Zu Leon Battista Albertis Studium der Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994), pp. 319–329; Zampa 2007 (nota 1).
 - 24 Syndikus 1994 (nota 23), p. 326.
 - 25 Bauer 1988 (nota 1), p. 202 e tav. 96.
 - 26 Codice Barberiniano Latino 4424, f. 63v; *CensusID* 45017. Labacco 1552 (nota 7), p. 13. Cfr. anche Windsor Castle, Royal Library, RL 19244r e v, 19280r (*CensusID* 239979, 240060, 240068).
 - 27 Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino Senese, S. IV. 8, ff. 5v, 6v (*CensusID* 43758, 43760).
 - 28 Taccuino Senese, f. 6r (*CensusID* 43759).
 - 29 Stefano Borsi: Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dall'antico, Roma 1985, p. 256.
 - 30 Il tema è stato sviluppato da Renata Samperi e da chi scrive in occasione del 26° Seminario internazionale di storia dell'architettura (organizzato dal Centro Studi Andrea Palladio con il Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, Vicenza 7–9 giugno 2013), nell'intervento dal titolo »La loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo: storia, modelli, discendenze«, in corso di pubblicazione sugli Atti. Nel saggio viene proposta una ricostruzione del progetto di Giuliano per la loggia di Castel Sant'Angelo come fronte di tempio con attico interposto tra ordine architettonico e frontone.
 - 31 Codice Escorialense, f. 33v; *CensusID* 50129.
 - 32 Giuseppe Marchini: Santa Maria a Fabbriano (detta la Madonna della Neve), in: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci, Firenze 1977, pp. 324–325; Maria Piera Sette: Antonio da Sangallo il Vecchio a Colle Val d'Elsa. S. Agostino e S. Maria della Neve, in:

- Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Serie XXV, 151-156 (1979), pp. 91-104. Cfr. anche Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 54, Roma 2000, pp. 273-287, s. v. Giamberti, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Vecchio (Arnaldo Bruschi, Paola Zampa).
- 33 Codice Barberiniano Latino 4424, ff. 22v, 36v (*CensusID* 44382, 47972).
- 34 Codice Barberiniano Latino 4424, f. 33r (*CensusID* 44609).
- 35 Firenze, Uffizi, GDSU 283 Ar.
- 36 Berlino, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album II, f. 52r; *CensusID* 48979.
- 37 Labacco 1552 (nota 7), p. 13.
- 38 Codice Escorialense, f. 25v; *CensusID* 47100.
- 39 Bruschi 1989 (nota 3), p. 23 e la ricostruzione del progetto della facciata di palazzo Castellani, fig. 32, p. 25.
- 40 Bruschi 1989 (nota 3), p. 23 e nota 32, p. 43. Il basamento torna nell'articolazione della cella del tempio di San Pietro in Montorio, dove però il dorico impiegato non è quello della basilica Emilia.
- 41 Berlino, Kunstbibliothek, Codice Destailleur A, f. 36v, *CensusID* 47101.
- 42 Labacco 1552 (nota 7), p. 13.
- 43 Vicenza, Museo Civico, D 5v; *CensusID* 45014.
- 44 Codice Strozzi, f. 17r (Firenze, Uffizi, GDSU 1590 Ar); *CensusID* 45018.
- 45 Il dettaglio è testimoniato anche da Bernardo della Volpaia nel f. 61r del Codice Coner (Londra, Sir J. Soane's Museum; *CensusID* 45009). Cfr. Paul Davies, David Hemsoll: Michele Sanmicheli, Milano 2004, p. 309.
- 46 Christof Thoenes: »spezie« e »ordine« di colonne nell'architettura del Brunelleschi, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera il suo tempo, Atti del Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani (Firenze 1977), 2 voll., Firenze 1980, vol. 2, pp. 459-469, in part. p. 468, nota 29.
- 47 Howard Burns: Leon Battista Alberti, in: Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento, a cura di Francesco Paolo Fiore, Milano 1998, pp. 114-165, in part. pp. 142-143, nota 170, p. 163; cfr. anche Arnaldo Bruschi: Alberti e Bramante: un rapporto decisivo, in: Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich, Atti del Convegno Internazionale (Mantova 29-31 ottobre 1998), Firenze 2001, pp. 351-369, in part. pp. 357-359.
- 48 Si veda anche la rappresentazione in Sebastiano Serlio: Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici [...] [Libro quarto], Venezia 1537, f. XIXv.
- 49 Secondo Syndikus si tratta di un motivo a ovoli e dardi rovesciato (Candida Syndikus: Leon Battista Alberti. Das Bauornament, Münster 1996, passim, in part. pp. 28-29, 34): il motivo, correttamente riposizionato, sarebbe stato ripreso da Alberti. Cfr. anche Ead. 1994 (nota 23).
- 50 Firenze, Uffizi, GDSU 281 Ar. Per il tipo di capitello, replicato anche da Michele Sanmicheli, cfr. Davies, Hemsoll 2004 (nota 45), pp. 329, 354.
- 51 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice S.P. 10/33, f. 35r; cfr. Giuseppe Mongeri: Le rovine di Roma, Milano 1875, tav. 35; *CensusID* 240086.
- 52 Arnaldo Bruschi: L'antico e il processo di identificazione degli ordini architettonici nella seconda metà del Quattrocento, in: L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance, Actes du Colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986, a cura di Jean Guillaume, Parigi 1992, pp. 11-57, in part. pp. 18-19; cfr. anche Hubertus Günther: Die Anfänge der modernen Dorica, ivi, pp. 87-117, in part. p. 100; Id. 1988 (nota 3), p. 183.
- 53 Codice Strozzi, f. 14r (Firenze, Uffizi, GDSU 1603 Ar); *CensusID* 60032.

- 54 Francesco di Giorgio, Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano II.I.141, f. 36v; *CensusID* 240018. Cfr. anche Torino, Biblioteca Reale, Codice Torinese Saluzziano 148, f. 81v; *CensusID* 47104. Per le rappresentazioni della basilica Emilia nei trattati di Francesco di Giorgio, cfr. Zampa 2005 (nota 1).
- 55 Labacco 1552 (nota 7), p. 13.
- 56 Supra, nota 51.
- 57 »come negli impianti dorici fu trovato il principio dei triglifi e dei mutuli, analogamente in quegli ionici la creazione dei dentelli [...] ha una propria ragion d'essere, e come i mutuli riportano l'immagine della sporgenza delle travi oblique, così negli impianti ionici i dentelli recano l'imitazione delle sporgenze delle assicelle. Pertanto nelle costruzioni greche nessuno creò dentelli sotto un mutulo. Poiché non possono sotto le travi oblique esserci le assicelle. Pertanto ciò che nella realtà dev'esser stato collocato sopra le travi oblique e le travi longitudinali, ciò se nelle riproduzioni sarà costruito al di sotto recherà un principio dell'opera difettoso« (Vitruvio: *De architectura*, 4, 2, 5; ed. a cura di Pierre Gros, 2 voll., Torino 1997, vol. 1, p. 379; si veda anche la descrizione vitruviana dei mutuli come derivati dalle »travi oblique prominenti perpendicolarmente ai triglifi«, 4, 2, 3, *ivi*, p. 377). Su questo argomento cfr. Davies, Hemsoll 2004 (nota 45), pp. 305–306.
- 58 Per la ripresa del dorico della basilica Emilia nel trattato di Leon Battista Alberti, cfr. *Syndikus* 1994 (nota 23); Zampa 2007 (nota 1).
- 59 Vitruvio: I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567, Libro IV, cap. II, ed. a cura di Manfredo Tafuri, Manuela Morresi, Milano 1987, p. 170.
- 60 Bruschi 1989 (nota 3), p. 21; *Id.*: Introduzione, in: Antonio Labacco: Libro appartenente a l'architettura, ed. a cura di Arnaldo Bruschi, Flavia Colonna, Milano 1992, p. XVI.
- 61 Il tipo torna nella cornice del primo ordine del campanile di Santa Maria dell'Anima, fabbrica nella quale sembra essere stato presente Bramante. Ringrazio Renata Samperi per la segnalazione.
- 62 Per il modello, conservato con il n. 140 presso il Museo dell'Opera del Duomo, variamente datato al 1515–16 o al 1508, cfr. Alessandro Nova: Il ballatoio di Santa Maria del Fiore a Firenze e relative schede, in: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon, Vittorio Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 593–599. Per la vicenda relativa al concorso, cfr. Giamberti, Antonio 2000 (nota 32), p. 279.
- 63 Davies, Hemsoll 2004 (nota 45), *passim*.
- 64 Giacomo Barozzi da Vignola: Regola delli cinque ordini d'architettura, in: Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola: Trattati, con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari, ed. a cura di Elena Bassi, Sandro Benedetti, Renato Bonelli, Licisco Magagnato, Paola Marini, Tommaso Scalesse, Camillo Semenzato, Maria Walcher Casotti, Milano 1985, tav. XIV.
- 65 Antonio da Sangallo il Vecchio, oltre che nel progetto per il ballatoio della cupola di Santa Maria del Fiore, lo impiega in San Biagio a Montepulciano.
- 66 Su questo argomento si vedano Paul Davies, David Hemsoll: Entasis and Diminution in the Design of Renaissance Pilasters, in: *L'Emploi des Ordres* 1992 (nota 52), pp. 339–353; Davies, Hemsoll, 2004 (nota 45), pp. 312–313; Paola Zampa: Il pilastro rastremato: un problema di ortografia, in: *Palladio 1508–1580. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di Franco Barbieri, Donata Battilotti, Guido Beltramini, Arnaldo Bruschi, Howard Burns, Francesco Paolo Fiore, Christof Luitpold Frommel, Marco Gaiani, Pierre Gros, Charles Hind, Deborah Howard, Fernando Marias, Werner Oechslin, Lionello Puppi, Venezia

- 2008, pp. 169–174; Francesca Mattei: Eterodossia e vitruvianesimo. Palazzo Naselli a Ferrara 1527–1538, Roma 2013, p. 36. Nell'utilizzo della colonna angolare resta tuttavia disatteso quanto indicato da Leon Battista Alberti quando raccomanda che l'architrave poggia sulla colonna »in modo che la larghezza della sua parte inferiore non superi il diametro della sezione superiore della colonna« (Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, Libro VII, cap. IX, ed. a cura di Paolo Portoghesi, Giovanni Orlandi, 2 voll., Milano 1966, vol. 2, p. 586). Il problema è evidenziato da Sebastiano Serlio, che nell'illustrazione del »palazzo« a Monte Cavallo nota: »la colonna de l'angolo del frontespicio davanti [...] è quadrata, perchioche ne l'angolo non si comporta una colonna tonda, havendo sopra l'architrave con gli altri membri gli angoli de i quali non posano sul vivo de la colonna« (Sebastiano Serlio: *Il terzo libro [...] nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma [...], Venezia 1540, p. LXXXI).*
- 67 Pietro Cataneo: *L'architettura di Pietro Cataneo Senese*, Venezia 1567, Libro III, cap. X, in: Cataneo, Vignola 1985 (nota 64), pp. 296–297.
- 68 Labacco 1552 (nota 7), p. 13.
- 69 Lille, Musée des Beaux Arts, Taccuino di Lille, n. 814, f. 44v (*CensusID* 191033); n. 813, f. 44r (*CensusID* 191893 e 191896).
- 70 Praga, Národní Galerie, Codice Chlumczansky, f. 85r; *CensusID* 10033403.
- 71 Codice Strozzi, f. 17r (GDSU 1590 Ar).
- 72 Cataneo, Vignola 1985 (nota 64), p. 297.
- 73 Codice Strozzi, f. 18v (GDSU 1594 Ar).
- 74 Antonio da Sangallo il Giovane, Firenze, Uffizi, GDSU 1162 Av; *CensusID* 10076385.
- 75 Il termine è impiegato da Baldassarre Peruzzi per indicare i pilastri corrispondenti alle colonne nel tempio di Marte Ultore (Firenze, Uffizi, GDSU 632 Av; *CensusID* 67093). Un modello antico poteva essere il tempio di Minerva nel foro di Nerva, dove secondo l'estensore del Codice Strozzi, i pilastri erano »palamidati chome le cholone« (Codice Strozzi, f. 8r, GDSU 1588 Ar; *CensusID* 48697).
- 76 Per il portico di palazzo Massimo cfr. Mark Wilson Jones: Palazzo Massimo and Baldassarre Peruzzi's approach to architectural design, in: *Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain* 31 (1988), pp. 59–104; Davies, Hemsoll 1992 (nota 66).
- 77 Zampa 2008 (nota 66), p. 173.
- 78 Codice Strozzi, f. 18v (Firenze, Uffizi, GDSU 1594 Ar).
- 79 Codice Chlumczansky, f. 85r.
- 80 Si veda anche il f. 36v del Codice Destailleur con l'ordine principale che inquadra un portale concepito come un'edicola costituita da pilastri che sostengono una trabeazione coronata da un timpano.
- 81 Bauer 1988 (nota 1), p. 202.
- 82 Hermann Egger: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, 2 voll., Vienna 1905–06, vol. 1, pp. 88–89.
- 83 Zampa 2007 (nota 1); Ead. 2005 (nota 1).
- 84 Torino, Biblioteca Reale, Codice Torinese Saluzziano 148, ff. 79r, 81v, *CensusID* 50723, 47104, (Francesco di Giorgio Martini: *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, ed. a cura di Corrado Maltese, Livia Maltese Degrassi, 2 voll., Milano 1967, vol. 1, p., 282, tavv. 145, 150, vol. 2, p. 388, nota 8).
- 85 Paola Zampa: *Gli ordini architettonici della chiesa della Consolazione a Todi*, in: *Il tempio della Consolazione a Todi*, a cura di Arnaldo Bruschi, Milano 1991, pp. 89–101.

- 86 Mario Piana: Il motivo costruttivo dell'architrave tripartito in Andrea Palladio: fonti e modelli, in: *Palladio 2008* (nota 66), pp. 175-181, in part. p. 177.
- 87 Pagliara 2012 (nota 12).
- 88 Questa particolare tessitura è rappresentata nel Codice Barberiniano, nel Codice Strozzi, nel foglio GDSU 2143 Ar e, nel Codice Chlumczansky, per il solo concio centrale al di sopra del vano della porta. Cfr. Piana 2008 (nota 86), p. 177 e nota 10 p. 180.
- 89 Su questo argomento, cfr. Piana 2008 (nota 86), Pagliara 2012 (nota 12).
- 90 Zampa 2007 (nota 1).
- 91 Syndikus 1994 (nota 49), p. 275 che ricorda anche, come modello per questa soluzione, le porte affiancate da paraste nella decorazione dell'attico del Pantheon.
- 92 Arnaldo Bruschi: Qualche considerazione sull'Alberti architetto, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura, Atti del Convegno Internazionale Mantova 1994*, Firenze 1999, pp. 15-26, in part. p. 19; Burns 1998 (nota 46), pp. 136, 149.
- 93 La paternità albertiana del portale è stata messa in dubbio per l'eccessiva estensione, per la massiccia trabeazione che lo conclude e per la sovrapposizione dell'edicola centrale alla coppia interna di pilastri, cfr. Syndikus 1994 (nota 49), p. 273. Tuttavia tale motivo potrebbe essere ricondotto proprio al modello della basilica Emilia. Sulla facciata di San Sebastiano, cfr. anche Barbara Bökmann: La facciata della chiesa di San Sebastiano in Mantova: osservazioni alla luce di nuovi documenti, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura, Atti del convegno (Mantova 1994)*, Firenze 1999, pp. 285-294; Ead.: *Eine neue Sicht auf die Kirche San Sebastiano in Mantua. Albertis Urentwurf und seine Änderungen*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43 (1999), pp. 606-627.
- 94 Bruschi 2001 (nota 47), pp. 367-368.
- 95 Andrea Palladio: I quattro libri dell'architettura, Libro III, cap. XIX, ed. a cura di Licisco Magagnato, Paola Marini, Milano 1980, p. 23.
- 96 Vicenza, Museo Civico, D 5v.
- 97 Zampa 2007 (nota 1).

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1, 13, 17: Margarita Fernández Gómez: *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, Murcia 2000, ff. 20r, 33v, 25v. – Figg. 2-3, 11: Christian Hülsen: *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Lipsia 1910, ristampa 1984, ff. 26r, 71v, 63v. – Figg. 4-5, 7-10, 15, 19: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Fig. 6: Antonio Labacco: *Libro appartenente a l'architettura 1559*, ed. a cura di Arnaldo Bruschi, Flavia Colonna, Milano 1992, tav. 17. – Fig. 12: Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena. – Fig. 14: Sette 1979 (nota 32), p. 100. – Fig. 16: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. – Fig. 18: © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. – Fig. 20: Zampa 1991 (nota 85), p. 102, fig. 112. – Figg. 21-22: Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte – Biblioteca Reale di Torino.

ZWEI MASSZEICHNUNGEN DER WEINRANKENSÄULEN AUS ALT-ST. PETER

TIMO STRAUCH

Die marmornen Weinrankensäulen aus Alt-St. Peter in Rom sind aus mehreren Gründen faszinierende Objekte: Ihre ungewöhnliche Gestalt und die Qualität der handwerklichen Ausführung im kleinsten Detail bei gleichzeitiger Monumentalität im Ganzen machen sie zu besonderen Vertretern der Gattung ›Säule‹ innerhalb des Systems ›Architektur‹.¹ Diese Außergewöhnlichkeit beeinflusste mit Sicherheit die Entscheidung, sie als besonderen Schmuck des Allerheiligsten in der von Konstantin dem Großen über dem Grab des Apostels Petrus errichteten Basilika zu verwenden (Abb. 1).² Darüber hinaus trug die Tatsache, dass sich nirgends sonst in der christlichen Welt ähnliche Kunstwerke finden ließen, dazu bei, dass sich ihnen die Legende ihrer Herkunft aus dem Tempel Salomos in Jerusalem anheften konnte. Einer von ihnen wurde sogar wundertätige Kraft zugesprochen, weil sie durch die Berührung Jesu während seiner Predigt im Tempel zur heiligen Säule, zur ›colonna santa‹ geworden sei. Die monumentalisierte Adaption der Säulen in Berninis Bronz baldachin über dem Hauptaltar bildet in Neu-St. Peter den augenfälligsten Verweis auf den ansonsten nahezu vollkommen ausgelöschten Ursprungsbau, während die Originale auf den Reliquienbalkonen der Kuppel Pfeiler an den Rand gedrängt nurmehr eine Nebenrolle einnehmen (Abb. 2). Vermittelt durch den Baldachin gelangte das Motiv der Säule mit reich geschmücktem gewundenem Schaft schließlich zu massenhafter Verbreitung im Kirchen- und Altarbau des Barock.³

Umso erstaunlicher ist, dass von der Geschichte der Weinrankensäulen von St. Peter in der Renaissance nur wenig als gesichertes Wissen angesehen werden kann. Schon hinsichtlich ihrer Anzahl und Verteilung in der konstantinischen Basilika bis zum Beginn des Neubauvorhabens 1506 gibt es widersprüchliche Nachrichten.⁴ Von der zweireihigen Pergola aus zwölf Weinrankensäulen vor dem frühmittelalterlichen Presbyterium, die seit Gregor III. (reg. 731–741) bis zur Errichtung von Bramantes Tegurio (1513/14) über siebenhundertfünfzig Jahre bestand, ist keine einzige zeitgenössische bildliche Darstellung überliefert (Abb. 3).⁵ Die meisten der im *Census* verzeichneten Dokumente stammen aus der Zeit, in der die Säulen zwischen

1 *Elfenbeinreliquiar (sog. Pola-Kästchen), Detail der Rückseite mit einer Darstellung des Presbyteriums von Alt-St. Peter, 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts, Venedig, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1952.279*

den Mauern des halbniedergelegten Altbaus und des halbaufgerichteten Neubaus einer ungewissen Zukunft entgegensahen, aber kaum eine dieser Schrift- oder Bildquellen ist präzise genug, um über die exakte Identität oder den aktuellen Verbleib des betreffenden Exemplars Auskunft geben zu können.⁶ Erst im Zuge der Ausgestaltung der Vierung von Neu-St. Peter durch Bernini unter Urban VIII. erhielten die elf verbliebenen Säulen in den Jahren 1634–36 ihren endgültigen Platz: acht gelangten auf die Reliquienbalkone der Kuppelfeiler, zwei in die Cappella del SS. Sacramento und die Colonna Santa in die Cappella del Crocifisso.⁷

Unter den bildlichen Darstellungen der Weinrankensäulen aus dem 16. Jahrhundert fallen drei getrennt voneinander überlieferte Einzelblätter mit Federzeichnungen besonders ins Auge, da auf ihnen die Säulen mit größter Gründlichkeit bis ins kleinste Detail vermessen dargestellt werden. Der dadurch entstehende Eindruck absoluter Objektivität gegenüber dem antiken Monument gibt Anlass zu der Annahme, dass es sich hierbei um zuverlässige Zeugnisse handelt, deren Auswertung es ermöglichen könnte, die vorrangige Frage des *Census* nach der Identität der dargestellten Gegenstände hinreichend genau zu beantworten. Das Blatt GDSU 1811 A in den Florentiner Uffizien und fol. 150 des Larger Tälman Albums im Ashmolean Museum Oxford weisen auf den ersten Blick zahlreiche Gemeinsamkeiten auf und bieten sich daher für eine vergleichende Betrachtung an. Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung

2 *Rom, Vatikan, St. Peter, Blick durch die Vierung zum Helena-Pfeiler*

3 *Tiberio Alfarano: Grundriss von Alt- und Neu-St. Peter, Radierung, 1590, Ausschnitt, Nr. 5: zweireibige Pergola aus Weinrankensäulen vor dem erhöhten Presbyterium*

stehen die Fragen, ob und in welcher Weise die beiden Blätter miteinander in Beziehung stehen und inwiefern sie die Erwartung einer Identifizierung der dargestellten antiken Monumente erfüllen. Das dritte Blatt, fol. 60 des Codex Destailleur A (OZ 109) der Berliner Kunstbibliothek, ist einem anderen Typ der Weinrankensäulen gewidmet, mit dem zahlreiche komplexe Probleme verknüpft sind, weshalb ihm eine eigenständige Untersuchung vorbehalten bleibt, die an anderer Stelle erfolgen soll.⁸

HÄNDESCHEIDUNG

Weder die Florentiner noch die Oxfordter Zeichnung haben bislang eine überzeugende Zuschreibung oder eine einigermaßen präzise Datierung erfahren, und beide stehen in ihrem jeweiligen Überlieferungskontext isoliert, das heißt nicht in direktem Zusammenhang mit weiteren in dieser Hinsicht hilfreichen Dokumenten.⁹ Bei beiden Blättern handelt es sich um sauber ausgeführte Reinzeichnungen, die teilweise unter Zuhilfenahme von Lineal und Zirkel angefertigt wurden. Sie entstanden somit sicher nicht unmittelbar vor dem Objekt, sondern am Zeichentisch, und sie enthalten daher Informationen, die zuvor in anderer Form zusammengetragen worden waren.

Das Blatt GDSU 1811 A misst 334 × 230 mm, die Zeichnungen darauf sind planvoll und übersichtlich organisiert (Abb. 4): Der vierzonige Schaft einer gedrehten Säule ist zweimal dargestellt, rechts in einer Ansicht, welche die Oberflächengestaltung wiedergibt, aber nur wenige Maße enthält, links in einer analytischen Darstellung, die sich allein auf den Umriss beschränkt und dafür mit einer Vielzahl von Maßangaben versehen ist. Das Hauptinteresse dieser Vermessung lag auf dem spiralförmigen Verlauf der Kontur des Schafts. Auf beiden Seiten verlaufen vertikale Linien, die offenbar als Tangenten an den Stellen des Schafts angelegt sind, wo dieser am weitesten auslädt, denn weder am oberen noch am unteren Ende sind feste Ausgangspunkte für die Lote erkennbar. In unterschiedlichen Abständen wird nun die Distanz zwischen den Loten und der Oberfläche des Schafts angegeben, und gleichzeitig ist vermerkt, in welcher Höhe diese Messungen stattgefunden haben. Die Höhenangaben sind nicht auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt bezogen, sondern gehen vom oberen oder unteren Ende des jeweiligen Schaftabschnitts aus oder folgen ohne erkennbaren Bezugspunkt eine auf die andere. Vor allem interessierte jedes Maximum und jedes Minimum des wellenförmigen Schaft-

umrisses, aber auch weitere Messpunkte sind verzeichnet, für deren Auswahl in der Zeichnung keine Begründung ablesbar ist.

Zwischen den beiden Zeichnungen des Säulenschafts befinden sich drei Darstellungen des Kapitells: oben eine mithilfe kräftiger Schraffuren anschaulich schattierte Ansicht mit lediglich einer Maßangabe, in der Mitte ein mit dem Zirkel konstruierter und mit einigen Maßen versehener Grundriss und unten eine frei Hand ausgeführte analytische Aufspaltung des Kapitells, in der wiederum alle möglichen Details mit Maßen versehen sind. Unterhalb der drei Kapitellzeichnungen befindet sich ein orthogonaler Aufriss der Schmuckbasis, der ausführliche Maßangaben und Andeutungen der Ornamentik in sich vereint.

Das Blatt enthält drei Aufschriften, in denen ebenfalls Maße mitgeteilt oder näher kommentiert werden. Im oberen Abschnitt des nackten Säulenschafts links steht: »tutta lateza dela colona sie p[almi] 16 52½«, womit die Länge allein des Schafts gemeint sein muss, denn zwischen dem Schaft und den Kapitellzeichnungen in der Blattmitte ist zu lesen: »Alteza dela colon[n]a e capitello e bassa sie p[almi] 21 m[inuti] 5½ ala misura del palmo romano«; und in der zweiten Zeile: »di marmo in santo pietro in vaticano«, also eine allgemeine Angabe zum dargestellten Gegenstand, aber kein präziser Hinweis, um welche Säule genau es sich handelt. Oben in der Mitte des Blattes steht der Hinweis: »tutte le misure che sono dela linia reta fine ale storte dela col[on]na so[n]no alo inudo de la colona. el rileuo de intalij sonno minuti 8 ungalme[n]te [?]«, also eine nähere Erläuterung der Schaftzeichnung links, die besagt, dass alle Maßangaben für den Abstand zwischen Umriss und den senkrechten Hilfslinien auf den Reliefgrund zu beziehen sind, während die Tiefe des Reliefs (durchgehend?) 8 »minuti« beträgt.

Fol. 150 des Larger Talman Albums misst 410 × 266 mm und vermittelt auf den ersten Blick den Eindruck, dieselben Inhalte zu enthalten, die lediglich anders auf dem Blatt organisiert sind (Abb. 5): Die Ansicht der Säule und das mit Maßen versehene analytische Schema stehen direkt nebeneinander. Im Gegensatz zum etwas kleineren Blatt in Florenz sind in Oxford Basis und Kapitell zweimal mit dem Schaft gemeinsam dargestellt, wodurch die Zeichnungen hier den auch in der Realität monolithen Säulen näher kommen. Die Methode der Vermessung des Säulenschafts ist dieselbe wie auf dem Uffizi-entblatt, und obwohl hier Basis oder Kapitell Gelegenheit geboten hätten, an ihnen feste Bezugspunkte für die seitlichen Lotlinien zu fixieren, wurde darauf verzichtet. Stattdessen verlaufen die mit dem Lineal gezogenen Lote wie

4 *Anonym: Aufnahme einer Weinrankensäule aus Alt-St. Peter, Florenz, Uffizien, GDSU 1811 A*

5 *Anonym: Aufnahme einer Weinrankensäule aus Alt-St. Peter, Oxford, Ashmolean Museum, Larger Talman Album, fol. 150*

6a Schriftprobe, Ausschnitt aus Abb. 4

6b Schriftprobe, Ausschnitte aus Abb. 5

auf dem Uffizienblatt nur auf Höhe des Schafts. In den Gesamtdarstellungen sind Basis und Kapitell mit vergleichsweise wenigen Maßen versehen, dafür enthalten die vier frei Hand ausgeführten Detailzeichnungen in der rechten unteren Blatthälfte ausführliche Maßangaben. Die Art und Weise, wie Kapitell und Basis hier dargestellt werden, unterscheidet sich deutlich von den entsprechenden Zeichnungen in Florenz.

Am linken Blattrand verläuft über die gesamte Höhe des Blattes ein stark verblasster, teilweise vom Passepartout verdeckter Schriftzug mit dem Wortlaut: »la Altezza di tutta la colona sie palmi xvi Minuti LII«. Am unteren Ende markiert ein Pfeil die betreffende Strecke. Sie endet am Fuß des Schafts, mit »tutta la colona« ist also auch hier allein der Schaft gemeint. Wahrscheinlich war auch der Zahlenwert ursprünglich derselbe wie auf dem Uffizienblatt, denn die dazu fehlende Angabe »½« war entweder durch das Zeichen »÷« ausgedrückt, das derzeit hinter »LII« nur unvollständig erkennbar ist, oder sie stand dort, wo sich heute ein Riss im Blattrand befindet oder sie ist einfach vollständig verblasst. Die Tatsache, dass die Beischrift im Gegensatz zu den Zeichnungen und den Maßangaben so schlecht erhalten ist, deutet darauf hin, dass sie nicht mit derselben Tinte geschrieben wurde und somit als nachträgliche Hinzufügung, vermutlich von anderer Hand, anzusehen ist.

Während die Handschriften der ausführlicheren Beischriften beider Blätter ganz sicher nicht übereinstimmen (Abb. 6a–b), ähneln sich die prinzipielle

*7a Maßangaben zum
unteren Schaftabschnitt,
Ausschnitt aus Abb. 4*

*7b Maßangaben zum
unteren Schaftabschnitt,
Ausschnitt aus Abb. 5*

Anlage der Maßangaben und der Duktus ihrer Ausführung auffällig: zweiseitig gerichtete Pfeile markieren die Strecke, auf die sich die Maßangabe bezieht; wo ausreichend Platz vorhanden ist, werden Buchstaben und Ziffern der verschiedenen Maßeinheiten durch Punkte voneinander getrennt; die Ziffer »1« wird meist, wenngleich nicht immer, durch ein »i« ersetzt; das kleine »p« für »palmo« endet mit einem schwungvollen Federstrich im Uhrzeigersinn (Abb. 7a–b). Die Maßangaben auf beiden Blättern dürften somit von derselben Hand stammen. Dagegen sind die technischen und stilistischen Eigenheiten der zeichnerischen Wiedergabe der Ornamentik der Säulen wiederum verschieden (vgl. Abb. 4–5): Auf dem Oxforder Blatt wird der Säule im Ganzen und ihrem Oberflächenrelief im Detail durch Lavierung Volumen verliehen. Auf dem Uffizienblatt bleibt die Zeichnung des Säulenschafts ganz ohne Schat-

tierung, und in der Ansicht des Kapitells wird dafür mit kräftigen, teilweise schematischen Schraffuren das Volumen modelliert. Auch die Detaillierung der Ornamente wirkt auf dem Uffizienblatt steif und trocken, wohingegen sie auf dem Oxforder Blatt freier und lebendiger behandelt sind, was der Vergleich der Akanthusblätter am Kapitell und der beiden figürlichen Darstellungen des Puttos und des Vogels im unteren reliefierten Abschnitt des Schafts besonders anschaulich vor Augen führt. Da auf dem Florentiner Blatt darüber hinaus an drei Stellen durch *Pentimenti* korrigierte Fehler erkennbar sind,¹⁰ war der Autor des Oxforder Blattes mit Sicherheit der geübtere Zeichner.

Diese Beobachtungen führen zu dem Schluss, dass an der Anfertigung beider Blätter mehrere Personen beteiligt waren, von denen eine jedoch auf beiden Blättern nachweisbar ist, nämlich diejenige, die für die Eintragung der Maßangaben zuständig war. Ob diese Person darüber hinaus auf einem der Blätter auch der Autor der Zeichnungen war, ist nicht einfach zu entscheiden. Die enge Verquickung der Maßangaben mit den schematischen Darstellungen von Säulenschaft, Basis und Kapitell würde diese Vermutung nahelegen, denn man vermag sich eine Aufgabenteilung zwischen Zeichner und Schreiber insbesondere dort, wo die Zeichnungen frei Hand ausgeführt sind, schwer vorzustellen. Wäre aber dieselbe Person auf beiden Blättern auch für die Detailaufnahmen zuständig gewesen, wäre wohl eine größere Ähnlichkeit der Darstellung etwa beim Grundriss des Kapitells und dessen analytischem Aufriss zu erwarten, die sich stattdessen hinsichtlich der Darstellungs- und der Konstruktionsmethoden deutlich unterscheiden.

VERGLEICH DER ORNAMENTIK

Die maßgeblichen formalen Charakteristika der Säulen – der spezifische Dekor der Schmuckbasis, der vierzonige Schaft, die rein vegetabile Gestaltung des oberen reliefierten Schaftabschnitts und die senkrechten Kanneluren am Kalathos des Kapitells – stimmen auf beiden Blättern überein (vgl. Abb. 4–5). Aufgrund dieser Merkmale handelt es sich nach John Ward Perkins' Klassifizierung der elf heute in St. Peter erhaltenen Weinrankensäulen um Exemplare aus Set 2.¹¹ Sie gehörten zu der Gruppe von sechs Säulen, die nach Auskunft des »*Liber Pontificalis*« als Geschenk des Exarchen von Ravenna an Gregor III. (731–741) nach Rom gelangten und die vordere Reihe der Pergola vor dem Presbyterium von Alt-St. Peter bildeten. Zwei der drei erhaltenen Säulen dieses

8 *Weinrankensäule, Rom,
Vatikan, St. Peter, rechte
Säule der Ädikula auf dem
Reliquienbalkon des Longi-
nus-Pfeilers*

9 *Colonna Santa, Rom,
Vatikan, Museo Storico
Artistico del Tesoro di S. Pietro*

*10a Obere Reliefzone einer Weinrankensäule,
Ausschnitt aus Abb. 4*

*10b Obere Reliefzone einer Weinrankensäule,
Ausschnitt aus Abb. 5*

*10c Obere Reliefzone der rechten Wein-
rankensäule des Longinus-Pfeilers*

10d Obere Reliefzone der Colonna Santa

Typs rahmen heute das Reliquienrelief der Heiligen Lanze auf dem Balkon des Longinus-Pfeilers, die dritte ist die Colonna Santa. Die drei Säulen unterscheiden sich untereinander nur hinsichtlich der Ausrichtung der gedrehten Kanneluren am Schaft, und nach diesem Kriterium scheidet eine zur Identifizierung mit den Zeichnungen aus. Übrig bleiben die rechte Säule der Ädikula auf dem Reliquienbalkon des Longinus-Pfeilers und die Colonna Santa (Abb. 8, 9).

Abgesehen vom divergierenden Zeichenstil sind die vegetabilen und figürlichen Motive der reliefierten Schaftabschnitte auf den Blättern in Florenz und Oxford identisch. Der schlechte Erhaltungszustand der Colonna Santa und die eingeschränkte Sichtbarkeit der Säule auf dem Reliquienbalkon, die ebenfalls Beschädigungen aufweist, erschweren den Abgleich zwischen Monumenten und Dokumenten. Beim Blick auf den oberen reliefierten Schaftabschnitt wird deutlich, wie stark in den Zeichnungen vereinfacht und schematisiert wird (Abb. 10a–d). Zudem erscheint auf beiden Blättern der Dekor vollkommen unversehrt. Die in beiden Zeichnungen der unteren Reliefzone wiedergegebene Konstellation eines in den Weinranken kletternden Puttos und eines darüber angeordneten Vogels, der mit dem Schnabel nach einer Weintraube pickt, ist so auf keiner der beiden Säulen erkennbar.¹² Mag dies daran liegen, dass das Motiv auf einer heute nicht sichtbaren Ansicht der Säulen verborgen ist, lassen sich andere Unterschiede jedoch mit Sicherheit benennen: In der Uffizienzeichnung ist der Astragal zwischen den beiden unteren Schaftzonen unverziert dargestellt, während die Oxforder Zeichnung ebenso wie beide Säulen hier einen Perlstab aufweisen. Dagegen ist in der Uffizienzeichnung der Astragal zwischen den oberen beiden Schaftzonen ebenso wie bei beiden Säulen mit einer Kordel verziert, während die Oxforder Zeichnung hier einen weiteren Perlstab zeigt (Abb. 10a–d). Da sich bezüglich der beiden Astragale sogar alle drei erhaltenen Säulen von Set 2 gleichen, bleibt zur Auflösung der Unstimmigkeiten entweder die Annahme, die Zeichnungen zeigten andere, heute verlorene Exemplare von Set 2 mit entsprechendem Dekor, oder aber die Feststellung, dass die Zeichnungen hinsichtlich der Präzision der Wiedergabe der Monumente doch nicht so zuverlässig sind, wie der erste Eindruck suggeriert.

Zwei weitere Unterschiede im Detail lassen sich aufgrund der eingeschränkten Zugänglichkeit der Säulen bislang ebenfalls nicht abschließend bewerten:¹³ Das Oxforder Blatt zeigt am Kalathos des Kapitells zwischen den Voluten sieben Kanneluren, das Uffizienblatt nur fünf (Abb. 4, 5). An der Colonna Santa zeigen die fotografischen Aufnahmen sechs Kanneluren, bei der Säule am Longinus-Pfeiler verdeckt ein besonders hoch aufragendes (modern er-

gänztes?) Akanthusblatt die Kanneluren fast vollständig und lässt somit keine sichere Aussage zu (Abb. 8, 9). Außerdem enthält die Zeichnung der Basis auf dem Oxforder Blatt unterhalb und oberhalb des oberen Torus je eine flache Leiste, für die sogar Maße angegeben werden, während entsprechende Details in der Uffizienzeichnung nicht vorhanden sind. Auch hier lassen fotografische Aufnahmen den Abgleich mit den Monumenten nicht zu.

ANALYSE DER MASSANGABEN

Wenn die Identifizierung der dargestellten Säulen anhand der Ornamentik nicht möglich ist, kann vielleicht ein genauerer Blick auf die zahlreichen Maßangaben weiterhelfen, die am Eindruck skrupulöser Detailgenauigkeit ja wesentlichen Anteil haben. Da auf beiden Blättern dasselbe Maßsystem, nämlich der ›palmo (romano)‹, geteilt in 60 ›minuti‹, zur Anwendung kommt und sie somit unmittelbar vergleichbar sind, kann die Frage nach dem dargestellten Monument möglicherweise auf diesem Weg präziser beantwortet werden.¹⁴

Der Schaft

Die Beischriften beider Blätter geben für die Höhe des Säulenschafts übereinstimmend ein Maß von 16 ›palmi‹ und $52 \frac{1}{2}$ ›minuti‹ (= 3,77 m) an. Auf der Florentiner Zeichnung ist außerdem die Gesamthöhe der Säule über Basis und Kapitell mit 21 ›palmi‹ und $5 \frac{1}{2}$ ›minuti‹ (= 4,71 m) festgehalten, derselbe Wert, der sich auch bei der Addition der bei den Detailzeichnungen notierten Teilmaße von Basis (1 ›palmo‹ 51 ›minuti‹ = 0,41 m) und Kapitell (2 ›palmi‹ 22 ›minuti‹ = 0,53 m) zur Schafthöhe ergibt. Auf dem Oxforder Blatt fehlt zwar eine entsprechende Beischrift zur Gesamthöhe, da bei den Zeichnungen von Basis und Kapitell jedoch die gleichen Werte angegeben sind, ergibt die Addition auch hier den gleichen Wert für die Gesamthöhe der Säule. Stimmen demzufolge auch die übrigen Maßangaben beider Blätter überein?

Die Angaben zur Höhe der vier Schaftabschnitte, die wegen der nicht immer horizontal verlaufenden trennenden Astragale auf beiden Blättern jeweils für beide Seiten des Schafts angegeben werden, lauten wie folgt:¹⁵

Florenz		Oxford	
3 p 44 m	3 p 44 m	3 p 52 m	3 p 52 m
3 p 55 m	3 p 48 m	3 p 55 m	3 p 48 m
3 p 46 m	3 p 52 m	3 p 46 m	3 p 52 m
5 p 14 m	5 p 14 m	5 p 14 m	5 p 14 m

Die Summe der vier Teilmaße je Schaftseite ergibt folgende Werte:

Florenz		Oxford	
16 p 39 m	16 p 38 m	16 p 47 m	16 p 46 m

Die unterschiedlichen Ergebnisse resultieren aus den beiden jeweils um 8 ›minuti‹ abweichenden Angaben für die Höhe des obersten Schaftabschnitts auf dem Oxforder Blatt. Irritierenderweise stimmt keine der Summen mit der auf beiden Blättern ausdrücklich vermerkten Schafthöhe von 16 ›palmi‹ 52 ½ ›minuti‹ überein, die sie um mindestens 5 ½ ›minuti‹ (Oxford, linke Seite) und maximal 14 ½ ›minuti‹ (Florenz, rechte Seite) verfehlen. Dies entspricht im Minimum 2,0 cm, im Maximum 5,4 cm Abweichung von der explizit angegebenen Schafthöhe von 3,77 m. Bei der Bewertung dieser Differenzen ist allerdings zu berücksichtigen, dass sich bei der Addition von vier Teilmaßen die zu erwartenden Fehlertoleranzen vervielfältigen, während die Angabe der Gesamthöhe in weniger Schritten, möglicherweise sogar mit nur einer einzigen Messung, ermittelt wurde und somit die zuverlässigere ist.

Auch an anderen Stellen finden sich voneinander abweichende Maßangaben. Ein Abgleich aller für den Schaft festgehaltenen Maße führt zu folgendem Ergebnis: Das Florentiner Blatt enthält 92, das Oxforder 91 Maßangaben. Davon sind aber nur 67 Angaben identisch, das heißt für die gleiche Strecke ist das gleiche Maß notiert. In 16 Fällen sind zwar die gleichen Strecken markiert, aber für diese sind unterschiedliche Maße angegeben. Bei der Hälfte davon, also in acht Fällen, sind auf dem Uffizienblatt Bruchteile von ›minuti‹ angegeben, die in Oxford fehlen; so liest man zum Beispiel in Florenz im unteren Schaftabschnitt links die vertikale Höhenangabe »p 2 – 7 ½«, in Oxford dagegen nur »p 2 – 7« (vgl. Abb. 7a–b). Aber es gibt auch größere Abweichungen, so zum Beispiel im zweiten Schaftabschnitt rechts in Florenz »p 1 – 18« gegenüber »p 1 – 28« in Oxford. Dass es sich bei diesen Unterschieden wahrscheinlich um Flüchtighkeitsfehler beim Übertragen von einer Vorlage in die Reinzeichnung handelt, legt der Blick auf die Angabe zum Durchmesser am Fußende des Schafts nahe: In Oxford steht »p 2 – 26«, in Florenz an selber Stelle dagegen

»p 2 – 6«; nur wenig weiter rechts auf demselben Blatt ist allerdings in der Detailzeichnung der Basis ebenfalls »p 2 – 26« eingetragen.

Es finden sich aber auf dem Uffizienblatt auch neun auf den Schaft bezogene Maßangaben, zu denen es auf dem Oxforder Blatt keine Entsprechung gibt, zum Beispiel für die Distanz zum linken Lot auf Höhe von Leiste und Astragal zwischen zweitem und drittem Schaftabschnitt. Umgekehrt enthält auch das Oxforder Blatt acht Angaben ohne Äquivalent auf dem Uffizienblatt, etwa zur Höhe von Leiste und Astragal zwischen erstem und zweiten sowie zwischen drittem und viertem Schaftabschnitt. Darüber hinaus werden auf dem Uffizienblatt an zwei Stellen, nämlich in der Ansicht des Schafts rechts sowie in einer winzigen Detailzeichnung rechts unten am Blattrand, Maße für die Breite und Tiefe der Kanneluren sowie die Breite der Stege dazwischen angegeben, während das Oxforder Blatt hierzu keinerlei Informationen mitteilt.

Basis und Kapitell

Die Analyse sämtlicher Maßangaben zu Basis bzw. Kapitell ergibt folgende Resultate: Für die Basis enthalten beide Blätter elf identische Einzelmaße, je fünf Angaben betreffen zwar dasselbe Element, weichen aber voneinander ab, und vier Maßangaben finden sich ausschließlich auf dem Oxforder Blatt. Beim Kapitell sind 18 Maßangaben identisch, fünf unterscheiden sich, und zehn Einzelmaße sind ausschließlich auf dem Florentiner Blatt verzeichnet. Die Basis ist also im Talman-Album ausführlicher dokumentiert, das Kapitell hingegen auf dem Uffizienblatt. In beiden Fällen ist der Anteil der nicht identischen Maßangaben an der Gesamtzahl außerdem höher als beim Schaft, und es fällt auf, dass die größere Diskrepanz hier auch mit unterschiedlichen Darstellungsmethoden einhergeht.

An dieser Stelle müsste nun erneut der Abgleich mit den erhaltenen Monumenten erfolgen, aber wie zuvor beim Blick auf die Ornamentik ist er auch hinsichtlich der Maßangaben derzeit nur sehr eingeschränkt möglich. Eine vergleichbar minutiöse Vermessung der Weinrankensäulen wurde in jüngerer Vergangenheit nicht unternommen, und sie ist wegen der außergewöhnlichen Standorte der Monumente auch nicht leicht umsetzbar.¹⁶ Publiziert sind bislang lediglich die Mitteilungen Ward Perkins', die neun erhaltenen Säulen von Set 1 und 2 erreichten eine Höhe von »ungefähr 4,75 m«, und der Durchmesser der Schmuckbasen der Säulen von Set 1 betrage »durchschnitt-

lich 0,72 m«,¹⁷ auf die mangels Alternativen in späteren Publikationen immer wieder zurückgegriffen wurde.¹⁸ Einzig für die wegen ihrer Aufstellung im Museum der Basilika leichter zugängliche Colonna Santa liegen einige präzise moderne Maßangaben vor, die Anzahl der abgenommenen Maße und ihre Verteilung über das Monument sind allerdings zu verschieden von denen der beiden vorliegenden Zeichnungen, um einen aussagekräftigen Abgleich mit ihnen zu ermöglichen.¹⁹ Diese Vermessung korrigiert Ward Perkins' Angabe der Gesamthöhe minimal nach unten auf 4,74 m. Die verbleibende Differenz zu dem aus der Angabe auf dem Uffizienblatt errechneten Wert von 4,71 m kann wohl erst abschließend bewertet werden, wenn eine mit denselben Methoden vorgenommene moderne Vermessung die Höhen der anderen erhaltenen Säulen ermittelt und klärt, ob an den erhaltenen Stücken Abweichungen im Zentimeterbereich vorliegen. Vorerst ist ebenso gut vorstellbar, dass die Renaissancemessungen in diesem Fall mit einem »palmo«-Maß erfolgten, das von dem hier angenommenen Standardwert abweicht.

ERGEBNISSE UND OFFENE FRAGEN

Die hier zusammengetragenen Beobachtungen fügen sich nicht leicht zu einem schlüssigen Gesamtbild. Festzuhalten ist, dass die beiden Blätter in Florenz und Oxford weder in der einen noch in der anderen Richtung direkt voneinander abhängig sind, da die jeweils exklusiv auf nur einem Blatt enthaltenen Informationen ein solches Kopienverhältnis ausschließen. Bei den sich daran anschließenden Überlegungen sind die Darstellungen des Säulenschafts inklusive seiner Vermessung von den übrigen Zeichnungen und Maßangaben getrennt zu betrachten: Bei den Schaftzeichnungen handelt es sich in der Tat um parallele Kopien einer gemeinsamen Vorlage, die einerseits die Motive der Oberflächengestaltung als auch alle einhundert Maßangaben zum Verlauf des Umrisses enthielt. Erstere wurden von zwei verschiedenen Zeichnern mit je individueller »Handschrift« kopiert, letztere jedoch von nur einer Hand zweimal verschieden umfangreich und teilweise fehlerhaft übertragen. Mit diesem Szenario lassen sich die überwiegenden Gemeinsamkeiten, aber auch die Differenzen plausibel erklären. Die auf beiden Blättern vertretene Hand des Schreibers der Maße legt zudem nahe, dass die Kopien in ein und derselben Werkstatt entstanden, in der die Anfertigung von Reinzeichnungen offensichtlich arbeitsteilig organisiert war.

Dagegen deuten die Differenzen der Detailzeichnungen und -vermessungen von Basis und Kapitell darauf, dass den Kopisten hierzu mehrere verschiedene Aufnahmen vorlagen. Vermessung und Darstellung von solchen Architekturgliedern gehörten für die Architekten und ihre Werkstätten zum »täglich Brot«, und jede Werkstatt oder jeder Mitarbeiter dürfte für solche Aufgaben eigene Methoden entwickelt oder erlernt haben. Daher konnten bei der Aufnahme desselben Gegenstands auch die Ausführlichkeit und Gründlichkeit im Detail differieren, während der größere Teil der Ergebnisse wie im vorliegenden Fall sicher identisch wäre. Den immensen Aufwand, einen tordierten und reliefierten Säulenschaft zu vermessen, betrieb man dagegen sicherlich nicht regelmäßig, sondern griff dafür vielmehr auf bereits vorliegende Daten und Darstellungen zurück und kopierte diese.

Ob in allen auf diese Weise zustande gekommenen Zeichnungen der beiden Blätter in Florenz und Oxford wirklich ein und dasselbe Monument festgehalten ist und ob dieses womöglich mit einem der heute erhaltenen Exemplare der Weinrankensäulen von Ward Perkins' Set 2 identisch ist, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht beantworten. Die meisten Unterschiede – die Kopierfehler beim Schaft, die zusätzlichen Leisten im Profil der Basis in Oxford und die divergierenden Maßangaben bei Basis und Kapitell – können mit dem oben angesprochenen variierenden Anspruch an die Präzision der ursprünglichen Aufnahmen plausibel erklärt werden. Ebenso gut könnten hier aber tatsächlich verschiedene Säulen vermessen worden sein. Eine Entscheidung darüber kann letztlich nur auf Grundlage einer modernen Vermessung erfolgen, die jedem Maß auf den beiden Blättern die entsprechenden Werte der erhaltenen Säulen gegenüberstellt. Es darf aber wohl bezweifelt werden, dass sich aus den dann vorliegenden Konkordanzen bei der gebotenen Rücksicht auf Fehlertoleranzen zweifelsfrei eindeutige Erkenntnisse ergeben.

Mindestens eine, möglicherweise sogar drei Weinrankensäulen aus der Pergola vor der Choranlage von Alt-St. Peter wurde(n) im Laufe des 16. Jahrhunderts zerstört.²⁰ Nähme man die beiden einzigen durch die oben vorgetragenen Argumente nicht erklärbaren Unterschiede der Zeichnungen zu den erhaltenen Säulen – die an zwei Stellen abweichende Ornamentik der Astragale – als präzise Wiedergabe des Status quo der aufgenommenen Monumente ernst, gewannen die beiden Blätter den Charakter von Zeugnissen dafür, dass unter den verlorenen Stücken zwei Säulen aus Ward Perkins' Set 2 waren, die sich sowohl untereinander als auch von den erhaltenen Säulen unterschieden. Unter dieser Voraussetzung ließen sich auch alle anderen Differenzen neu inter-

pretieren und eben doch als tatsächlich präzise festgehaltene Eigenschaften der zerstörten Säulen ansehen. Aus dieser Lesart würde eine Reihe von Implikationen für die Überlieferungsgeschichte der Weinrankensäulen folgen, insbesondere für die zahlenmäßige Zusammensetzung und Formenvielfalt von Set 2, das bisher als homogen galt.

Darauf, dass eine präzise nachträgliche Identifizierung einzelner Säulen anhand der Zeichnungen in Florenz und Oxford vielleicht gar nicht beabsichtigt war, verweisen neben der eher unspezifischen Wiedergabe der Reliefs vor allem die in dieser Hinsicht wenig hilfreichen Beischriften. Auch der Verzicht auf Hinweise auf Beschädigungen, von denen aber alle erhaltenen Stücke in unterschiedlichem Maß betroffen sind, deutet darauf hin, dass es sich letztlich nicht um individuelle »Porträts« einzelner Exemplare handelt. Wahrscheinlich zielten die Zeichner in erster Linie auf das Festhalten eines in gewisser Weise idealisierten bzw. normalisierten Stellvertreters der Gattung »Weinrankensäule«. Ein ähnliches Vorgehen »aus ökonomischen Gründen« erkannte Arnold Nesselrath schon bei den wiederkehrenden Darstellungen der Säulen im Raffael-Kreis.²¹

Nicht wenige Fragen bleiben offen, insbesondere die nach der Werkstatt, aus der die beiden Blätter stammen, und nach der Datierung. Sollten sich weitere Arbeiten derselben Zeichner bzw. des Schreibers finden, sind daraus möglicherweise auch neue Erkenntnisse über die Absichten, die hinter der Vermessung der Säulen standen, ableitbar. Die Analyse von ähnlich ausführlichen Maßzeichnungen anderer, für moderne Messungen leichter zugänglicher Monumente würde helfen zu verstehen, welche Ansprüche an die Präzision solcher Kampagnen in der Renaissance erhoben wurden. Das unbedingte Bestreben, die materiellen Zeugnisse der Antike bis ins letzte Detail zu ergründen, ist in den Maßzeichnungen der Weinrankensäulen in Florenz, Oxford und Berlin ungeachtet noch ausstehender Antworten evident.

ANMERKUNGEN

- 1 Nach wie vor grundlegend ist die Untersuchung von John Ward Perkins: *The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns*, in: *The Journal of Roman Studies* 42 (1952), S. 21–33. Wichtige Ergänzungen aus archäologischer Sicht und eine nahezu vollständige Fotodokumentation liefert Barbara Nobiloni: *Le colonne vitinee della basilica di San Pietro a Roma*, in: *Xenia Antiqua* 6 (1997), S. 81–142. Zur Behandlung der Säule mit tordiertem Schaft als eigenständige Ordnung in der Architekturtheorie siehe Hubertus Günther: *Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände*, in: *RIHA Journal* 0015 (12. Januar 2011), online unter <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jan-mar/guenther-salomonische-saeulenordnung> [24.5.2015].
- 2 Zur Rekonstruktion der verschiedenen Zustände der Altaranlage und der entsprechenden Aufstellung der Säulen in Alt-St. Peter siehe Bruno M. Appolonj Ghetti, Antonio Ferrua, Enrico Josi, Engelbert Kirschbaum: *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940–1949*, 2 Bde., Vatikanstadt 1951, Bd. 1, S. 169–172, 182–186; Ward Perkins 1952 (Anm. 1), S. 21–25. Zum Elfenbeinkästchen aus Samagher (Pola) aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts mit einer Reliefdarstellung der ursprünglichen Gestalt der Apsis von Alt-St. Peter siehe Renato Polacco, Gustavo Traversari: *Sculture romane e avori tardo-antichi e medievali del Museo Archeologico di Venezia*, Rom 1988, S. 48–56, Nr. 14 (R. Polacco), mit der früheren Literatur.
- 3 Einen weit gespannten Überblick über die Legende der Herkunft der Säulen vom Tempel Salomos und ihrer Auswirkungen liefert Stefania Tuzi: *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna, saggio introduttivo di Marcello Fagiolo*, Rom 2002 (Roma. Storia, cultura, immagine 11); vgl. hierzu auch die in vielen Punkten kritische Rezension von Jorge Fernández Santos in: *Annali di Architettura* 15 (2003), S. 267–270.
- 4 Die Angaben schwanken zwischen zwölf, vierzehn und sechzehn Stück; vgl. Nobiloni 1997 (Anm. 1), S. 87.
- 5 Tiberio Alfaranos 1590 gestochener Grundriss Alt-St. Peters rekonstruiert den Zustand vor Beginn der Abrissarbeiten 1506. Bezüglich der Pergola wurde er durch die archäologischen Grabungen des 20. Jahrhunderts bestätigt; vgl. Appolonj Ghetti, Ferrua, Josi, Kirschbaum 1951 (Anm. 2), Bd. 1, S. 182–186, 205–207.
- 6 Vgl. die Dokumente zu den Monumenteinträgen der Säulen: Set 1 (*CensusID* 156587), Set 2 (*CensusID* 158123, *Colonna Santa* (*CensusID* 10029624), Set 3 (*CensusID* 158466). Vgl. auch Nobiloni 1997 (Anm. 1), S. 81–91.
- 7 Bei letzterer handelt es sich um die heutige Cappella della Pietà. Die Säule stand zunächst im rechten (westlichen) der beiden seitlichen Anräume, ab 1888 direkt neben dem Altar mit Michelangelos Pietà. 1975 gelangte sie dann ins Museo Storico-Artistico der Basilika, wo sie auch heute zu sehen ist; Andrea Busiri Vici: *La »colonna santa« del Tempio di Gerusalemme ed il sarcofago di Probo Anicio*, Rom 1988, S. 3–4, Taf. II; Nobiloni 1997 (Anm. 1), S. 85. Zu Berninis Wiederverwendung der Weinrankensäulen siehe ebd., S. 89 sowie Irving Lavin: *Bernini and the crossing of Saint Peter's*, New York 1968 (*Monographs on Archaeology and the Fine Arts* 17); erneut abgedruckt in ders.: *Visible spirit. The art of Gian Lorenzo Bernini*, 3 Bde., London 2007–2012, Bd. 1, London 2007, S. 62–185.
- 8 Vgl. *CensusID* 62300.
- 9 Zu GDSU 1811 A siehe Pasquale Nerino Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rom 1885, S. 151 mit der Zuschreibung an Giacomo Barozzi da Vignola, die sich jedoch nicht durch-

- zusetzen vermochte; vgl. *CensusID* 10030512. Zu fol. 150 des Larger Talman Albums wurden bisher keine Autorennamen vorgebracht; vgl. Karl Theodore Parker: *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, vol. II: Italian Schools, Oxford 1956*, S. 554; *CensusID* 62420. Eine kurze Betrachtung beider Blätter im Kontext von Aufnahmen der Weinrankensäulen im Raffael-Kreis findet sich in Arnold Nesselrath: *Das Fossombroner Skizzenbuch, London 1993 (Studies of the Warburg Institute 41)*, S. 147.
- 10 Zu sehen in beiden kannelierten Schaftabschnitten sowie bei der zweifach angesetzten Wiedergabe des doppelten Flechtbandes auf dem unteren Torus der Basis.
 - 11 Vgl. Ward Perkins 1952 (Anm. 1), S. 25–26. Bei den sechs Säulen von Set 1 enthält auch der obere reliefierte Schaftabschnitt figürliche Darstellungen von Putti und Tieren, und die Kanneluren am Kalathos verlaufen spiralförmig. Die zwei Säulen von Set 3 unterscheiden sich in mehrerlei Hinsicht deutlich von jenen in Set 1 und 2.
 - 12 Vögel scheinen sogar generell nicht zum figürlichen Repertoire der Reliefs der Weinrankensäulen aus Set 2 zu gehören. Außer den Putti sind heute nur noch Eidechsen erkennbar; vgl. Nobiloni 1997 (Anm. 1), S. 94 sowie Abb. 26 und 32. In den Reliefs der Säulen von Set 3 finden sich dagegen zahlreiche Vögel; vgl. ebd. Abb. 41–43.
 - 13 Siehe hierzu auch unten Anm. 16.
 - 14 Da keines der beiden Blätter einen Maßstabsschlüssel enthält, wird hier mit den allgemein üblichen Umrechnungsschlüsseln von 1 »palmo romano« = 22,34 cm bzw. 1 »minuto« = 0,375 cm gerechnet. Dies geschieht in dem Bewusstsein, dass in Renaissance-Dokumenten selbst bei der Anwendung desselben (regionalen) Maßsystems nicht immer mit einheitlichen Maßen zu rechnen ist; vgl. Christof Thoemes: *Exkurs zur Berechnung des »palmo romano«, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15 (1975)*, S. 57 sowie zuletzt Jürgen Schultz: *Measure for Measure, in: Annali di architettura 24 (2012)*, S. 179–184. Außerdem grundlegend für die Beschäftigung mit Maßzeichnungen aus der Renaissance Wolfgang Lotz: *Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Rinascimento, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 21 (1979)*, S. 223–232.
 - 15 Die Anordnung der Übersicht entspricht der Darstellung der Säule auf den Zeichnungen, d. h. oben steht der Wert für den oberen Schaftabschnitt, unten der für den unteren.
 - 16 Mit Blick auf die logistischen Herausforderungen und die unbedingt zu vermeidenden Konflikte mit den alltäglichen liturgischen Abläufen in der Basilika ist eine entsprechende Vermessungskampagne nicht ohne weiteres durchführbar. Ich danke Dott. Pietro Zander von der Rev. Fabbrica di San Pietro für diesbezügliche, leider vorerst erfolglose Bemühungen (schriftl. Mitteilung vom 18. September 2014).
 - 17 Ward Perkins 1952 (Anm. 1), S. 24: »about 4,75 metres in length«; ebenda, Tafel III, Bildunterschrift: »average diameter of base 0,72 m«.
 - 18 Michele Cerratis Angabe von 4,70 m bezieht sich ausdrücklich auf die beiden Säulen von Set 3 in der Cappella del SS. Sacramento; vgl. Tiberii Alfarani *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, hg. von Michele Cerrati, Rom 1914 (*Documenti e ricerche per la storia dell'antica basilica Vaticana 1; Studi e testi* 26), S. 55.
 - 19 Ich danke Pietro Zander für die Überlassung einer Kopie der Ergebnisse der Vermessung, die im Unterschied zu den Renaissancezeichnungen nicht einzelne Abschnitte der Säule und ihrer Ornamente betraf, sondern lediglich von der Oberkante des Abakus aus mehrere Punkte abwärts anpeilte, die sich leider nicht mit denen auf den Zeichnungen decken. Außerdem wurde nur auf einer Seite der Säule gemessen. Den darüber hinaus ermittelten Umfängen des Schafts auf Höhe der Übergänge zwischen den Schaftabschnitten stehen zudem keine entsprechenden Werte auf den Zeichnungen gegenüber. Die Vermessung ist

- jetzt publiziert in Alexis Gauvain: *La Colonna Santa della Basilica di San Pietro: storia, memorie e nuove acquisizioni*, in: *La Colonna Santa. Museo Storico Artistico del Tesoro di San Pietro*, Teramo 2015 (*Archivum Sancti Petri. Studi e documenti sulla storia del capitolo Vaticano e del suo clero; Bollettino d'archivio* 28–29), S. 5.
- 20 Die Zahl ist abhängig davon, ob die beiden Säulen, die heute am Franziskusaltar der Cappella del SS. Sacramento stehen, ursprünglich ebenfalls zur Pergola gehörten, oder ob es sich dabei um jene Säulen handelt, die vom frühen 8. Jahrhundert bis zum Abriss der letzten Überreste von Alt-St. Peter 1609 im Oratorium Johannes' VII. im äußeren nördlichen Seitenschiff zunächst einen Marienaltar und später die an seiner Stelle durchgebrochene Porta Santa rahmten. Diese Frage ist bisher nicht abschließend geklärt. Vgl. Ward Perkins 1952 (Anm. 1), S. 24; Nobiloni 1997 (Anm. 1), S. 89; Dale Kinney: *Spolia*, in: *St. Peter's in the Vatican*, hg. von William Tronzo, New York, 2005, S. 16–47, hier S. 36–37.
- 21 Nesselrath 1993 (Anm. 9), S. 146–147.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*, Ausstellungskatalog Rom 1999–2000, hg. von Mario D'Onofrio, Mailand 1999, S. 436. – Abb. 2: Lavin 1968 (Anm. 7), Abb. 1. – Abb. 3: © Trustees of the British Museum. – Abb. 4, 6a, 7a, 10a: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Abb. 5, 6b, 7b, 10b: © Ashmolean Museum, University of Oxford. – Abb. 8, 10c: Aufnahmen: Helmut Schwanke, Neg. D-DAI-Rom 79.3507 (Detail), Neg. D-DAI-ROM 79.3506 (Detail). – Abb. 9, 10d: *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, hg. von Antonio Pinelli, 4 Bde., Modena 2000 (*Mirabilia Italiae* 10), Atlas-Bd. 2, Abb. 1810.

DRAWINGS BY PALLADIO AND OTHERS OF THE PORTA DEI LEONI
IN VERONA

DAVID HEMSOLL

Dozens of drawings of antiquities must have been produced by the young Andrea Palladio (1508–80), some of which still survive today in the collections of the Royal Institute of British Architects (RIBA) in London and the Museo Civico in Vicenza (now housed in Vicenza's Palladio Museum).¹ Most of these surviving sheets bear Palladio's youthful handwriting, and they were all executed during the 1540s or earlier,² with at least some of them, therefore, having been produced before Palladio ventured beyond the confines of the Veneto region in 1541.³ The sheets often have drawings on both their sides, and they depict a considerable number of antique monuments, mainly from Rome and close-at-hand Verona. In style and presentation, they are mostly very similar to one another. Sometimes they provide very full coverage of specific monuments by, for example, representing them in plan, elevation and section, and supplying many individual details as well. In some notable respects, they have much in common with certain drawings produced in central Italy rather earlier in the sixteenth century. For instance, Palladio's practices of giving orthogonal elevations occasional perspectival features and showing side-elevations in sharp perspectival recession accord with conventions seen in, say, the *Codex Coner*, the famous sketchbook produced in Rome around 1515.⁴ His matching of elevations sometimes with sections or plans is likewise presaged in the *Codex Coner*, and his way of delineating entablatures and other sequences of mouldings in carefully measured cross section, while showing their fronts and ornaments in oblique projection, is especially close. As early productions of Palladio, two of these sheets, which represent the ancient *Porta dei Leoni* in Verona (fig. 1), are particularly instructive. Not only do they depict the ancient monument in an exceptionally comprehensive and meticulous manner but they also allow important conclusions to be reached about how they were produced, and this, in turn, helps throw valuable new light on the methods Palladio followed, at this early time, for amassing such material.

The two sheets, which are in the RIBA collection, were probably produced right at the start of Palladio's career (figs 2–5).⁵ They have drawings on both their sides, which have been conjectured to have possibly been derived, in

*1 Verona, Porta dei Leoni,
later façade with the earlier
façade visible behind it*

some sense, from the work of a previous draftsman;⁶ and they show, with extraordinary exactitude, the surviving portion of the gate's later façade, in elevation, plan and section, as well as the earlier façade preserved immediately behind it (glimpsed in fig. 1), and also numerous individual details, which are all carefully measured in Veronese feet.⁷ Most of the details are from the later façade, although they also include a cornice from the Verona church of S. Pietro Incarnario (on fig. 3).⁸ As regards authorship, one of the sheets bears a watermark that is similar or identical to those on other early drawings by

Palladio,⁹ and the Veneto dialect of the annotations is very typical of him. The handwriting (see fig. 14a) is more or less identical to that on a pair of his sheets depicting Verona's ancient Porta dei Borsari (fig. 6),¹⁰ and it is quite like the early (or so-called >epsilon<) handwriting seen on other drawings by him (e.g. fig. 7), although it is not precisely the same.¹¹ It is still close enough, however, to conclude that it is his, and to suggest that these particular drawings date from perhaps a little earlier than the rest.¹² The handwriting apart, the two sheets are extremely close, in style and presentation and in their exceptionally fine execution, to various other drawings that are indisputably by the young Palladio (e.g. fig. 7). Furthermore, they were certainly owned by Palladio who, later on, used them – like certain other early drawings – as the basis for modified renditions of the same monument.¹³ What makes these drawings so especially interesting, however, stems from the remarkable facts that they are virtually identical to a pair of sheets, by a different draftsman, which are now in the Uffizi in Florence, and that one of them is a near replica of yet another sheet, now lost, which once belonged to Verona's Biblioteca Civica.

The Uffizi sheets (figs. 8–11) are almost indistinguishable in all respects from the two produced by Palladio.¹⁴ For the most part, they show exactly the same things at precisely the same scale, in the same positions and in the same meticulous manner, while the annotations on them are usually in precisely the same places and convey exactly the same information. Perhaps the main differences between the two pairs are that their versos are switched around,¹⁵ and that the annotations are not in the same script or even dialect.¹⁶ The Uffizi drawings have been attributed to Jacopo Barozzi da Vignola (1507–73),¹⁷ but the handwriting on them is not his,¹⁸ and they were almost certainly produced well before his time. The annotations are written in fairly standard Tuscan/Italian (as opposed to the Veneto dialect of Palladio's) and in an early-to-mid sixteenth-century hand (see fig. 14),¹⁹ and this, coupled with the fact that the sheets are in the Uffizi collection, rather suggests that they are the work of a central Italian draftsman, who was possibly, therefore, a member or associate of the circle of Antonio da Sangallo the Younger (1484–1546).²⁰ They would have been produced after the time of the Codex Coner but, considering the representational conventions that were adopted, perhaps not so very long afterwards.

It might be wondered, therefore, whether the Palladio sheets, with their distinctly backward-looking drawing conventions, are copies of the ones in the Uffizi. But this is impossible, since there are several small particulars in the Palladio drawings that are not matched in the others. For example, in his drawing

2 *Andrea Palladio: Porta dei Leoni, elevation, plan and section of the later façade, London, RIBA, Palladio XII, 20r*

3 *Andrea Palladio: Porta dei Leoni, details of the later façade and cornice from S. Pietro Incarnario (centre left), London, RIBA, Palladio XII, 20v*

4 *Andrea Palladio: Porta dei Leoni, elevation of the earlier façade and Composite capital, London, RIBA, Palladio XII, 18r*

5 *Andrea Palladio: Porta dei Leoni, details of the later facade, London, RIBA, Palladio XII, 18v*

6 *Andrea Palladio: Porta dei Borsari, London, RIBA, Palladio XII, 16r*

7 *Andrea Palladio: Mausoleum at Spoleto, London, RIBA, Palladio IX, 18r*

showing the gate's later façade (fig. 2; cf. fig. 8), Palladio completed the visible left intrados of the lower-storey arch, recorded the inscription on the lower-storey architrave and the decoration in the pediment above it, added shading to the arched windows on the level above, and showed more of the cornice of the top storey's central apse.²¹ There are also differences in the neighbouring section, in that Palladio made the middle-storey pilasters a little thicker, and, unlike in the Uffizi counterpart, he listed a whole succession of vertical dimensions. An interesting discrepancy on one of the versos concerns the detail of the pedestal and base of the later façade's top storey.²² Palladio's drawing (fig. 3) has them tilting slightly backwards in relation to the entablature directly beneath them, which is how they appear on the monument in its surviving condition (see fig. 1), whereas the Uffizi drawing (fig. 10) has them turned and made vertical. Other annotations provided by Palladio but missing from the Uffizi drawings include the one, on the same sheet, accompanying the cornice that establishes it came from Verona's church of S. Pietro Incarnario. All these various discrepancies, therefore, would indicate not that Palladio made use of the Uffizi sheets, but

that the Uffizi draftsman had recourse to authoritative originals that must have looked very like the drawings that Palladio produced.

It should be asked, therefore, if the Uffizi sheets were copied specifically from Palladio's. This possibility has been suggested,²³ and it may have seemed reasonable when they were attributed to Vignola, and when Palladio's sheets were thought, erroneously, to be by his north Italian predecessor, Giovanni Maria Falconetto (c. 1468–c. 1535),²⁴ but it is most unlikely. In the first place, it is highly improbable that the Uffizi drawings were executed in the 1530s or later (which if copied from Palladio's is when they would have had to have been), since, by this date, the representational conventions used by central Italian draftsmen had moved well away from the increasingly outmoded practices encountered in the *Codex Coner*, and they were much more >advanced< than those still persisting in northern Italy. In the second place, it seems decidedly farfetched that drawings produced by a central Italian draftsman – in the 1530s or later – would have been copied from drawings in the possession of an architect, Palladio, who was resident in northern Italy. In the third place, there are certain differences between the two pairs of sheets that suggest they were produced independently. One of these concerns the detail of the later façade's lower-storey pedestals and bases to the half-columns, which on the Uffizi sheet (fig. 9) has receding lines extending obliquely from the measured sections, as was the usual practice, but which on the Palladio sheet (fig. 5) has them horizontal and parallel with the bottom margin, suggesting the adjustment was made to suit the appearance of the page as a whole.²⁵ Other differences are to be seen in the representation of the Composite capital on the sheets showing the earlier façade (fig. 11; cf. fig. 4), which in the two drawings is also positioned differently,²⁶ differences that prove to be especially conclusive, as will shortly be discussed at greater length.

It thus seems certain that the two pairs of sheets are not directly related, and so it can be concluded that they derive, ultimately, from common prototypes that are now lost. These authoritative originals were perhaps very similar to Palladio's sheets, which may well reproduce them very closely. They could, however, have been of some age when Palladio copied them, since they were also copied by the central Italian draftsman, who may have done so well beforehand. The originals could have been annotated in a Tuscan script, in which case Palladio would have translated the notes into the Veneto dialect, but it is very possible too that they were produced by a draftsman from the Veneto, which would explain why the gate was measured in Veronese feet, in which case the dialect

8 *Unidentified draftsman: Porta dei Leoni, elevation, plan and section of the later façade, Florence, Uffizi, GDSU 1818 Ar*

9 Unidentified draftsman: *Porta dei Leoni*, details of the later façade, Florence, Uffizi, GDSU
1818 Av

10 Unidentified draftsman: *Porta dei Leoni*, details of the later façade and cornice from *S. Pietro Incarnario* (centre left), Florence, Uffizi, GDSU 1817 Ar

11 *Unidentified draftsman: Porta dei Leoni, elevation of the earlier façade and Composite capital, Florence, Uffizi, GDSU 1817 Av*

12 Unidentified draftsman: Porta dei Leoni, elevation of the earlier façade and Composite capital, formerly Verona, Biblioteca Civica

13 *Unidentified draftsman: Porta dei Leoni, details of the later façade, formerly Verona, Biblioteca Civica*

*14a Handwriting, detail of
fig. 4*

*14b Handwriting, detail of
fig. 12*

*14c Handwriting, detail of
fig. 11*

annotations would have been rendered by the central Italian draftsman into Tuscan. The conclusion that both pairs of sheets were very carefully duplicated from now-lost originals is of some consequence for Palladio; for it demonstrates that he followed such a practice at least sometimes at the start of his career,²⁷ and it also implies that yet other early – and surviving – Palladio drawings are likely to be copies as well.

One of the Palladio sheets, as noted previously, is very like yet another which was once in the possession of the Biblioteca Civica in Verona (figs 12–13), a sheet now known only from photographs and which, at some point previously, was seemingly one of a pair.²⁸ The Palladio sheet is the one showing the older of the gate's façades (fig. 4), and it is even more closely related to the Verona sheet (fig. 12), which is by yet another hand (as can be seen from the handwriting: fig. 14), than it is to its counterpart in the Uffizi (fig. 11);²⁹ and, moreover, the verso of the Palladio sheet (fig. 5) this time tallies with that of the Verona sheet (fig. 13), and it is, likewise, more precisely akin to it than it is to its Uffizi equivalent (fig. 9). The detail of the pedestal and base, on the verso of the Palladio sheet, with their projecting faces shown horizontally rather than obliquely is matched in the Verona sheet, as is the Veneto dialect of the annotations,³⁰ and these are very similar in their wording (with identical line breaks), even though the words themselves are not always of exactly the same spelling (figs 14a–b).³¹ The Verona sheet, however, is not as finely wrought as its Palladio equivalent, as can be seen, for example, by comparing the treatment of the brick courses,

and so it can hardly have been its prototype. To conclude from this that the Verona sheet is, therefore, a copy of Palladio's might seem reasonable – that is were it not for the fact that, on the two rectos, the detail of the Composite capital to the right of the gate's façade is not quite identical and, on the Verona sheet, there is another capital above it, in exactly the same place as the capital on the respective Uffizi sheet.

The positioning of these capitals on the three sheets poses an interesting problem, since it is different in each case, but even in this regard the three sheets are still very obviously related to one other. On the Palladio sheet (fig. 4), the capital is placed near the sheet's bottom edge, with the area higher up left blank; on the Verona sheet (fig. 12), a capital appears in the same place, but it is not quite finished, while above, close to the top margin, there is a second, unfinished drawing of a very similar, if not identical, capital; on the Uffizi sheet (fig. 11), the capital is drawn near the top (above a shaft with now ten flutes rather than eight),³² and in exactly the same position as the unfinished capital on the Verona sheet, but in precisely the same manner as the capital seen on the Palladio sheet, while beneath it there is a tentative drawing of the abacus of a further capital in exactly the same place as the abacus of the capital on the Palladio sheet. Just what should be made of all this is not entirely clear, but it appears certain that the three drawings show three variations on a common prototype. It could be, for instance, that the prototype had capitals drawn on it that were perhaps unfinished, or that drawings of one or more capitals were loosely affixed to it, to be then included in different positions in the copies made later on.

These capitals, however, also pose another problem (see fig. 15a). They have been consistently identified as representing the Composite capitals of the half-columns adorning the bottom storey of the gate's later façade,³³ but this seems at least open to question. For a start, a bottom-storey capital is also included among the various details on the versos (fig. 15b),³⁴ and, what is more, it is not quite the same as the one under consideration. The capital seen on the versos, which corresponds in design to the actual capitals of the gate's lower storey, and is also consistent with the independently-derived illustrations of them provided both by Sebastiano Serlio (fig. 15c) and by Giovanni Caroto, has smaller volutes, with fully-carved acanthus leaves swathing the bell almost up to its apex.³⁵ By contrast, the capital shown on the various rectos has much larger volutes that drop well below the apex of the bell, and acanthus leaves that rise to a correspondingly lower height, so that, in its proportions, it is

15b Composite capital, detail of fig. 5

15a Composite capital, detail of fig. 4

more akin to the Composite capitals of other ancient monuments, such as the Arches of Titus and Septimius Severus in Rome, which are recorded in other early drawings by Palladio.³⁶ The conclusion to be drawn from this is that the capital in question was extraneous and had no connection with the Verona gate, or, just possibly, that it was an intended ›correction‹ to the capital included on the versos. Be that as it may, however, Palladio certainly seems later on to have misunderstood his own drawing, since, on one of the sheets of the gate he produced subsequently that shows a selection of its details, he included a Composite capital of this design, and not the one seen on the versos (and on the actual monument), and he specifically labeled it as belonging to the half-columns of the gate's bottom storey (fig. 15d).³⁷

The capital in question, moreover, is represented in a different way from all the others that are shown on the various sheets. Those other capitals (see fig. 15b) are all shown according to a convention, followed consistently for the various depictions of Corinthian and Composite capitals in the Codex Coner, whereby the bottom moulding is drawn horizontally, but the abacus is shown as curved to indicate its concavity. This capital, by contrast, is depicted in strictly orthogonal projection, so that the abacus is also shown horizontally,

15c *Composite capital, from Serlio 1619 (note 35), fol. 116, detail*

15d *Andrea Palladio: Composite capital, London, RIBA, Palladio XII, 19v*

and in such a way as to be relatable to the plan of the capital immediately above it (fig. 15a). This way of representing a capital, in strict orthogonal elevation and with an accompanying plan, is fairly unusual even by the 1530s, although there are comparable examples to be found even from the end of the previous century.³⁸ It is, however, a type of representation that is seen in certain drawings by Antonio da Sangallo and his associates, one of which, depicting a Corinthian capital from the Pantheon, provides a plan of the capital as seen from below and indicates the positions of the acanthus leaves in a very similar manner.³⁹ This suggests, firstly, that the original *Porta dei Leoni* drawing may have been made in Sangallo's orbit, which was well versed both in the drawing conventions seen in the *Codex Coner* and in those preferred subsequently,⁴⁰ and, secondly, that the drawing may have been added to sometime after it was originally produced. Similar alterations may, just possibly, have been made to other original drawings of antiquities utilised by Palladio, since on one of his early sheets representing the *Porta dei Borsari* there is a Corinthian capital depicted in exactly the same way.⁴¹

As to who was actually responsible for creating the original drawing, it seems clear that this was somebody fully attuned to the representational conventions of central Italy, which would imply somebody with connections with Antonio da Sangallo. In that case, it might be asked whether this somebody was Antonio himself or someone in his immediate circle. Antonio would appear to have been in Verona around 1526, when he made a drawing of the city's fortifications,⁴²

16 Antonio da Sangallo the Younger: *Arco dei Gavi, Florence, Uffizi, GDSU 815 Ar, detail*

17 Giovanni Battista da Sangallo: *Arco dei Gavi, Florence Uffizi, GDSU 1382 Ar*

and both he and his younger brother and collaborator, Giovanni Battista (1496–1548), also produced drawings, maybe at this same time, of Verona's antiquities.⁴³ In fact, a surviving drawing by Giovanni Battista shows the *Porta dei Leoni* itself, but it is very different and clearly unrelated to the drawings previously discussed, since it is not an elaborate and painstaking survey of the ancient edifice but is, instead, a rapid and exploratory sketch of the monument in its part-buried state.⁴⁴

Another sheet, however, this time by Antonio, is nevertheless of perhaps some relevance here. Folded down the middle, it has one side showing the *Porta dei Borsari* and the other (originally on the top) devoted to Verona's *Arco dei Gavi* (fig. 16), and the significance of the latter depiction is that, although little more than a sketch, its mode of representation is highly comparable to that in the drawings previously discussed:⁴⁵ it comprises an elevation, this time of half the façade, which is accompanied, below, by a plan and by numerous details, including the main entablature and the archivolt that are both shown in cross-section and oblique projection. This portrayal of the arch also corresponds very closely to that on a sheet by Giovanni Battista (fig. 17), which shows a half-façade at precisely the same height and accompanied by the same selection of details and the same annotations, and which has been considered

18 *Andrea Palladio: Arco dei Gavi, elevation and detail, formerly Verona, Biblioteca Civica*

19 *Andrea Palladio: Arco dei Gavi, various details, formerly Verona, Biblioteca Civica*

to be a copy of his brother's sheet.⁴⁶ Such a conclusion may not, however, be warranted. There are telling differences in the treatments of the details of the entablature and archivolt that suggest that Antonio's sketches were not the direct sources of his brother's: Antonio did not depict the sections of these details very rigorously but he took careful note of the ornamentation on their fronts; Giovanni Battista, by contrast, outlined their sections fluently but indicated their ornamentation rather cursorily. In other words, it would appear that Antonio and Giovanni Battista both had access to now-lost original drawings of the arch, which would have been drawn to scale and meticulously executed, and that they both produced their own hurried copies of it. This original could well, in fact, have resembled the extremely meticulous drawings of the arch executed, later on, by the young Palladio (figs 18–19), drawings that likewise include a half-façade as well as details of the entablature and archivolt which, apart from being reversed, are exactly the same in format as those seen in the Sangallo drawings.⁴⁷ What all this suggests, therefore, is that there was a culture of copying which was endemic in the Sangallo circle,⁴⁸ and that this could sometimes result in the production of numerous drawings of the same

subject.⁴⁹ It also seems that the skilled draftsman responsible for the Arco dei Gavi originals was well versed in exactly the same representational conventions as the person who produced the original drawings of the Porta dei Leoni.

A figure very possibly responsible for some of these originals, who was known to the Sangallo circle and later to Palladio, would be the architect Michele Sanmicheli (1487/8–1559).⁵⁰ Sanmicheli had precisely the right background, contacts and capabilities. Born in Verona, he had been based in Rome during the early years of the sixteenth century, where, as Vasari records, he had studied and measured the antiquities there with such »diligence« that he soon became »renowned and famous«.⁵¹ He was, in addition, a former colleague of Antonio da Sangallo, whom he accompanied, in 1526, on an official tour to inspect the fortifications of the Papal States, returning later in 1526 to settle in Verona, which was when Antonio was perhaps also there.⁵² It would thus have been perfectly feasible for Sanmicheli to organise laborious and time-consuming surveys of the ancient monuments of his native city, and it is more than likely that his drawings of ancient monuments, none of which would appear to have survived, would have followed very similar conventions to those of others working or trained in the Sangallo circle; and it is very plausible, too, that they could have been made available for others to copy.⁵³ It is, therefore, eminently possible that it was Sanmicheli who produced the original drawings for the Porta dei Leoni, and Sanmicheli who also made other original drawings of Veronese monuments that Palladio was to copy.⁵⁴ He may have also made the originals for the Palladio sheet depicting the mausoleum at Spoleto (see fig. 7), which is very close in both format and execution to those representing the Porta dei Leoni, and perhaps the prototypes too for other Palladio drawings of the antiquities of Umbria, originals that Sanmicheli would have produced while based at Orvieto in the years before 1526.⁵⁵

In fact, it is nigh on indisputable that the young Palladio made use of drawings produced by Sanmicheli, although it is equally certain that Sanmicheli was not the only supplier of Palladio's early source material. This is clear from an early sheet by Palladio showing the Theatre of Marcellus in Rome, which, on one side (fig. 20), includes a section through the main Ionic entablature that is accompanied by an annotation supplying width measurements (for the band of dentils) »according to the drawing of Messer Michiele«.⁵⁶ The annotation, therefore, implies that Palladio was referring to a drawing produced by this »Messer Michiele«, who would almost certainly be Sanmicheli, but that he was not actually copying it.⁵⁷ Other sources utilised by Palladio are suggested by a

20 *Andrea Palladio: Details from the Theatre of Marcellus*, London, RIBA, *Palladio X*, 20r

21 *Bernardo della Volpaia: Details from the Theatre of Marcellus*, London, Sir John Soane's Museum, *Codex Coner*, fol. 70r (Asby no. 93)

second annotation concerning dimensions (for the cornice) which refers to a drawing by an earlier architect named »Ventura«, possibly the long-deceased Ventura Vitoni (1442–1522), and, in addition, states that this rendition was slightly inaccurate and that its measurements were converted from Roman »palmi« into Florentine »braccia«, thereby implying that the Palladio drawing was derived, at least in part, from a correctly drawn original measured in these same units. This original would have very likely been produced by a central Italian draftsman, as is also indicated by the striking similarity, in the representation of the Ionic entablature, between the Palladio drawing and a page in the Codex Coner (fig. 21), which is likewise measured in Florentine »braccia«. ⁵⁸ The original, moreover, was probably produced in the circle of Antonio da Sangallo, to judge from the similarities of Palladio's depiction of the monument's Doric entablature both with that on another page in the Codex Coner and with that in a drawing made by one of Sangallo's immediate associates. ⁵⁹ It is as though, when producing his own drawings of these entablatures, Palladio was now working in an environment where he had ready access to several versions of his subjects, and was able to make informed choices between them. Further

22 *Andrea Palladio: Details from the Temple of Serapis, London, RIBA, Palladio IX, 18v*

23 *Bernardo della Volpaia: Details from the Temple of Serapis, London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 63v (Ashby no. 81)*

evidence of Palladio resorting to more than one source of material comes from the sheet of drawings representing the mausoleum at Spoleto (fig. 7).⁶⁰ These drawings (which are accompanied by a detail of the entablature of Rome's Temple of Antoninus and Faustina) are on the recto, and they could well have been derived from Sanmicheli originals, but this may not be the case with the drawings on the verso. The main study there, which is of the entablature of Rome's Temple of Serapis (fig. 22),⁶¹ follows a different drafting convention (showing both the front and side in perspective), but which, to judge from its striking similarity to a depiction of the same entablature in the Codex Coner (fig. 23), is also based on an earlier source.⁶² It is still, however, inaccurate since there appears to be an extra moulding beneath the corona, an error then corrected in a neighbouring drawing of the entablature, in profile and oblique projection, that comes, presumably, from yet another available source.

Other early drawings by Palladio were probably dependent upon prototypes produced in the Sangallo circle, and these demonstrably include several of architectural details.⁶³ An obvious example is Palladio's study of the Doric entablature of the Basilica Aemilia (fig. 24),⁶⁴ an ancient edifice demolished

24 *Andrea Palladio: Details from the Basilica Aemilia, Vicenza, Museo Civico, D 5v*

25 *Antonio da Sangallo the Younger: Entablature from the Basilica Aemilia, Florence, Uffizi, GDSU 1413 Av*

long before his day. In this instance, the drawing is clearly related to the entablature's depiction again in the Codex Coner, but it also bears what can be described as a distinct family resemblance to a number of surviving drawings from the Sangallos and their associates (e. g. fig. 25) which show the entablature and particular features of it that are similarly recorded by Palladio.⁶⁵ Other Palladio drawings of details with clear parallels by members of the Sangallo entourage include those of the entablature of the Temple of Hadrian and of the internal order of the Pantheon.⁶⁶ The fact that the Palladio drawings do not normally match precisely with any of the previous ones may of course indicate that their immediate prototypes are now lost, but, equally, it could be that Palladio sometimes chose to redraw and reconfigure the material he had available, whilst also taking some account of what could be observed from the actual monuments at first hand.

The conclusions that can be drawn from all this are that, in his early drawings of antiquities, Palladio made heavy use of the output from earlier draftsmen, and that in some cases he appears to have copied previous drawings very carefully. It may, however, be also possible to discern certain changes in the development

of Palladio's early practices in this area. At the outset, that is during the 1530s, he may have had limited access to other drawings, which may have included various sheets by Sanmicheli, and quite possibly some too by other architects such as Falconetto – although Falconetto was certainly not the draftsman responsible for the originals of the Porta dei Leoni;⁶⁷ and, at this stage, Palladio may have put special efforts into replicating these as painstakingly as possible. After his first trip to Rome in 1541, however, and especially during his lengthy stays there in 1545–46 and 1546–47,⁶⁸ he must have had access, through his probable contacts with the Sangallo workshop, to many more drawings; and, during this later time, he may have also decided to modify his practices, by sometimes taking note of a range of drawings, as is documented by his Theatre of Marcellus sheet, provided these drawings were – in his opinion – reliable. He would have benefited, too, from the investigative and interpretative expertise that was available in Rome, and become ever more accustomed to representational techniques that were more rigorous as well as being more modern. Thus, as time went by, Palladio may well have then discarded some of his earliest drawings, but he still retained others that were of unquestionable quality and proven documentary value, such as those of the Porta dei Leoni.

NOTES

- 1 The drawings are catalogued in Giangiorgio Zorzi: *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venice 1959. Those in Vicenza are also catalogued in Lionello Puppi: *Palladio. Corpus dei disegni* al Museo Civico di Vicenza, Milan 1989.
- 2 There are thirty-six sheets attributed by Zorzi to Giovanni Maria Falconetto on the basis of the handwriting on many of them (subsequently known as »epsilon« handwriting), which differs in certain respects from that on later drawings unquestionably by Palladio; see Zorzi 1959 (note 1), pp. 34–39; and also Giangiorgio Zorzi: *Alcuni disegni di Gio. Maria Falconetto riguardanti monumenti antichi nelle raccolte palladiane di Londra e di Vicenza*, in: *Palladio 5* (1955), pp. 29–53. Zorzi's hypothesis, however, was undermined by Spielmann, who found that some of these early sheets carried watermarks dating from after Falconetto's death in around 1535; see Heinz Spielmann: *Andrea Palladio und die Antike. Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlass*, Munich 1966, p. 16. The handwriting and drawing style are now agreed to be those of Palladio at this early time; see in particular Howard Burns: *I disegni del Palladio*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 15* (1973), pp. 169–191, here pp. 169–170; see also Puppi 1989 (note 1), pp. 28–35.
- 3 Palladio first visited Rome in 1541; for this trip and the others made there in 1545–46, 1546–47, 1549 and 1554, see Zorzi 1959 (note 1), pp. 17–23.
- 4 For the *Codex Coner* (London, Sir John Soane's Museum), see Thomas Ashby: *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, in: *Papers of the British School at Rome 2* (1904), pp. 1–96; Arnold Nesselrath: *Codex Coner 85 Years On*, in: *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, ed. by Jennifer Montagu, Ian Jenkins, 2 vols., Milan 1992, vol. 2, pp. 145–167. The similarities with Palladio's drawings are often striking as regards not only details (some noted below) but also plans and elevations, such as the façade of the Portico of Octavia in Rome: *Codex Coner*, fol. 52r; Ashby 1904, p. 37, no. 63; cf. Vicenza, Museo Civico, D 26; Zorzi 1959 (note 1), p. 59; Puppi 1989 (note 1), p. 103.
- 5 London, RIBA, Palladio XII, 18 and 20; Zorzi 1959 (note 1), pp. 48–49. The drawings are also covered by Giuliana Cavalieri Manasse in: *Palladio e Verona*, exhibition catalogue, ed. by Paola Marini, Verona 1980, pp. 74–75, no. III.53, p. 79, no. III.62, p. 81, no. III.65, pp. 81–82, no. III.66. They are the subject, too, of a recent discussion by Adriano Ghisetti Giavarina; see below note 50. The two sheets are an obvious pair, with a stain on Palladio XII, 20r, along the base mouldings of the top-storey apse, being transferred onto Palladio XII, 18r.
- 6 The position established by Howard Burns: *Nota sui disegni cinquecenteschi dei monumenti antichi veronesi*, in: *Palladio e Verona 1980* (note 5), pp. 83–84.
- 7 The drawings are measured in feet, which are identified as Veronese feet by Zorzi 1959 (note 1), p. 48 and Manasse in *Palladio e Verona 1980* (note 5), p. 74, no. III.53 and p. 79, no. III.62.
- 8 London, RIBA, Palladio XII, 20v (fig. 5), centre left: »questa chornixa sie in verona alla chixia de santo pietro i[n] charnalle«.
- 9 The watermark is that of an anchor in a circle surmounted by a star, and was noted by Spielmann 1966 (note 2), p. 174. There has been no systematic study of the watermarks on Palladio's drawings, although all those on the Vicenza sheets are listed in: *Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza. I disegni di Andrea Palladio*, ed. by Maria

- Elisa Avagnina, *Giovanno Carlo Federico Villa*, Vicenza 2007. Similar watermarks, however, have been recorded, for example, on early sheets showing Verona's arch of Jupiter Ammon (RIBA, Palladio XII, 14), and the Arch of the Sergii at Pula (RIBA, Palladio XII, 9), which both have annotations in Palladio's so-called early (or >epsilon<) handwriting; see Spielmann 1966 (note 2), pp. 171 and 175; and also Douglas Lewis: *The Drawings of Andrea Palladio*, Washington 1981, pp. 33 and 34. There are similar watermarks too on rather later sheets showing a terrace of Verona's ancient theatre (RIBA, Palladio X, 13; see below note 54) and the Temple of Augustus at Pula (Vicenza, Museo Civico, D 28); see Spielmann 1966 (note 2), p. 151; Lewis 1981 (as previously), pp. 31 and 176.
- 10 London, RIBA, Palladio XII, 16 and 21; Zorzi 1959 (note 1), pp. 50–51. The same handwriting is also found on the pair of sheets, now lost, showing Verona's Arco dei Gavi that were once in the Biblioteca Civica; see below at note 47.
 - 11 As noted by Burns 1980 (note 5), p. 84; see following note.
 - 12 The handwriting on one of the sheets showing the Porta dei Borsari (RIBA, Palladio XII, 21v) is fairly similar to Palladio's early >epsilon< handwriting on the drawing (RIBA, Palladio IX, 18r) showing the mausoleum in Spoleto (see below at n. 60). This particular >epsilon< handwriting has some of the letters >e< written not as epsilons but as normal (although with extended horizontal bars), while the script at the bottom of the Porta dei Borsari drawing has some of the letters >e< written normally (again with extended horizontal bars) but some in the form of epsilons.
 - 13 London, RIBA, Palladio XII, 17 and 19; Zorzi 1959 (note 1), pp. 48–50. These later drawings may have been produced in preparation for Palladio's treatise, which, in its originally conceived format, would have been far more extensive than was finally realised, and would have included a coverage of >arches<; see Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Venice 1570, Book 1, p. 6. In the treatise, moreover, Palladio makes specific mention of the Porta dei Leoni in connection with the design of pedestals; *ibid.*, pp. 22 and 51.
 - 14 Florence, Uffizi, GDSU 1817 A and 1818 A; see Orietta Vasori: *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Rome 1981, pp. 197–204. The drawings were previously noted by Giuliana Cavalieri Manasse in *Palladio e Verona* 1980 (note 5), p. 75, no. III.54 and p. 79, no. III.63.
 - 15 I. e. GDSU 1817 Ar and 1818 Av.
 - 16 See below note 31.
 - 17 Vasori's attribution follows Ferri's listing; see Pasquale Nerino Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria in Firenze*, Rome 1885, p. 225.
 - 18 For an early example of Vignola's handwriting, on a drawing dating to 1547, see Richard J. Tuttle et al.: *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan 2002, p. 154.
 - 19 The annotations on the Uffizi sheets are recorded (albeit with certain minor modifications) in Vasori 1981 (note 14), pp. 197–204; those on the RIBA sheets are recorded in Zorzi 1959 (note 1), pp. 48–49. For a comparison of wording, see below note 31.
 - 20 The handwriting is similar, but not identical, to examples by Giovanni Battista da Sangallo; see Christoph L. Frommel: *The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function*, in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo and His Circle*, ed. by Christoph L. Frommel, Nicholas Adams, vol. 1: *Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, New York/Cambridge, Mass./London 1994, pp. 1–60 (in particular p. 44, figs 38 e and f).
 - 21 London, RIBA, Palladio XII, 20r and Florence, Uffizi, GDSU 1818 Ar.

- 22 London, RIBA, Palladio XII, 20v and Florence, Uffizi, GDSU 1817 Ar.
- 23 This was the presumption of Vasori 1981 (note 14), p. 202, and also the conclusion of Manasse in *Palladio e Verona* 1980 (note 5), p. 75, no. III.54 and p. 79, no. III.63, although she attributed the Uffizi sheets also to Palladio.
- 24 See note 2.
- 25 Florence, Uffizi, GDSU 1818 Av and London, RIBA, Palladio XII, 18v.
- 26 Florence, Uffizi, GDSU 1817 Av and London, RIBA, Palladio XII, 18r.
- 27 See e.g. Hubertus Günther: *Palladio e gli studi rinascimentali dell'architettura antica*, in: *Palladio 1508–2008, il simposio del cinquecentenario*, ed. by Franco Barbieri, Donata Batilotti, Venice 2008, pp. 74–79.
- 28 The sheet was owned by Verona's Biblioteca Civica until the Second World War and is illustrated in Pirro Marconi: *Verona romana*, Bergamo 1937, p. 91, fig. 39; but towards the end of the war it disappeared; see Giangiorgio Zorzi: *Gli antichi archi veronesi nei disegni palladiani di Verona e di Londra attribuiti a Gio. Maria Falconetto*, in: *Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, series 6, 15 (1963–64), pp. 169–191, here pp. 170–171. Zorzi, however, had earlier had it independently photographed, plates held today by the Biblioteca Bertoliana in Vicenza (Archivio fotografico Zorzi, scatola 48, lastre 5 and 4). Previously, the sheet (like all those now in Vicenza's Palladio Museum) was in the possession of Gaetano Pinali (1759–1846); and it is listed as being one of three he acquired from Tommaso Temanza, and as being accompanied with another (now lost) showing the gate's later façade, most likely the equivalent to the companion drawings in the RIBA and Uffizi; see the inventory reproduced by Puppi 1989 (note 1), p. 14 and p. 36, n. 17; see also Lionello Puppi: *La memoria e i segni, un lacerto e le sue peregrinazioni*, in: *Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Vicenza* 2007 (note 9), pp. 11–28, here pp. 13–14. Recent attention has been drawn to the Verona sheet by Ghisetti Giavarina 2013 (see note 50 below), p. 17.
- 29 London, RIBA, Palladio XII, 18r.
- 30 The Verona annotations are recorded, with some minor modifications, in Zorzi 1963–64 (note 28), pp. 177–181.
- 31 For example, and as in fig. 14, the upper annotation on the recto of the Palladio sheet (RIBA, Palladio XII, 18r) reads: »notta ch[e] le teste delio[n] che i[n] la cornixe che sopra littiglifi bate p[er] mezo alle pilastrate dele fenestrele«, while that on the ex-Verona sheet reads: »notta chele teste delion che inla chornise che sopra littiglifi batte pere mezo ale pilastrate delle finistrelle«. The corresponding inscription on the equivalent Uffizi sheet (GDSU 1817 Av) reads: »nota ch[e] leteste dilioni ch[e] sono nella cornice ch[e] sopra li triglifi batte per mezo le pilastrate delle finestre«.
- 32 The actual half-columns have 11 flutes.
- 33 Zorzi 1959 (note 1), p. 48; *Palladio e Verona* 1980 (note 5), pp. 74–75, no. III.53 (G. C. Manasse); Vasori 1981 (note 14), p. 200.
- 34 London, RIBA, Palladio XII, 18v (bottom centre); Florence, Uffizi, GDSU 1818 Av (bottom centre). The annotated measurements on the various drawings of the respective capitals are also different.
- 35 Sebastiano Serlio: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Venice 1619, Book 3, fol. 116; Giovanni Caroto: *De le antiqita de Verona*, Verona 1560 (unpaginated). Serlio's third book was first published in 1540, and Caroto's illustrations were issued previously in Torello Saraina: *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona 1540. For Caroto see also below note 67.

- 36 Arch of Titus: Vicenza, Museo Civico, D 10v; Zorzi 1959 (note 1), p. 56; Puppi 1989 (note 1), p. 104. Arch of Septimius Severus: Vicenza, Museo Civico, D 13r; Zorzi 1959 (note 1), p. 56; Puppi 1989 (note 1), p. 105. The Arch of Titus drawing is especially interesting in this context because it was originally drawn with smaller volutes before being redrawn, on a flap, with larger volutes, like those of the capitals in reality.
- 37 London, RIBA, Palladio XII, 19v; Zorzi 1959 (note 1), p. 50: »capitelo de le colone da baso de le porte«.
- 38 See e.g. Cronaca's drawing (c. 1480) of a Corinthian capital from the church of SS. Apostoli in Florence (Montréal, Canadian Centre for Architecture, DR1985:0674); see Michael J. Waters, *Cammy Brothers: Variety, Archeology and Ornament, Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, Charlottesville (Va.) 2011, p. 50.
- 39 Florence, Uffizi, GDSU 1059 A; Alfonso Bartoli: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 vols, Florence 1914–22, vol. 3, fig. 386; Arnold Nesselrath, Sabine Eiche: U 1059A, in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo and His Circle*, ed. by Christoph L. Frommel, Nicholas Adams, vol. 2: Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions, New York/Cambridge, Mass./London 2000, pp. 199–200.
- 40 See Tilmann Buddensieg: Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), pp. 89–108.
- 41 London, RIBA, Palladio XII, 16v; Zorzi 1959 (note 1), p. 51.
- 42 Florence, Uffizi, GDSU 814 A; see Nicholas Adams, Simon Pepper: U 814A, in: Frommel, Adams 1994 (note 20), pp. 144–145.
- 43 See Palladio e Verona 1980 (note 5), pp. 33–82; Vasori 1981 (note 14), pp. 88–90, 107–110, 144–145, 149–150, 158–163, 165–172, 179.
- 44 Florence, Uffizi, GDSU 1383 A; Palladio e Verona 1980 (note 5), pp. 76–77, no. III.57 (G. C. Manasse); Vasori 1981 (note 14), pp. 162–163.
- 45 Florence, Uffizi, GDSU 815 A; Palladio e Verona 1980 (note 5), pp. 36–37, no. III.2 (G. Tosi); Vasori 1981 (note 14), pp. 88–90.
- 46 Florence, Uffizi, GDSU 1382 A; Palladio e Verona 1980 (note 5), pp. 37–38, no. III.4 (G. Tosi); Vasori 1989 (note 14), pp. 160–162.
- 47 The drawings are on two sheets, both now lost, that were once in the Biblioteca Civica in Verona (photographs: Vicenza, Biblioteca Bertoliana, Archivio fotografico Zorzi, scatola 48); see Zorzi 1959 (note 1), pp. 53–54; Palladio e Verona 1980 (note 5), pp. 43–46, nos III.20–III.23 (G. Tosi).
- 48 In fact, this same original could have provided an immediate source for the depiction of the Arco dei Gavi on a sheet of studies (Florence, Uffizi, GDSU 478 A) from the hand of Baldassare Peruzzi (1481–1536), which shows the façade together with details again of the entablature and archivolt; see Palladio e Verona 1980 (note 5), pp. 35–36, no. III.1 (G. Tosi); Vasori 1989 (note 14), pp. 54–57.
- 49 It is very possible, therefore, that the elaborate drawings of Verona's ancient Arena by the Sangallos (Florence, Uffizi, GDSU 1337 A, 1386 A, 1393 A and 3974 A) and by Peruzzi (GDSU 605 A) are not the fruits of independent surveys but are again copies of lost master drawings, see Burns 1980 (note 6), p. 83. These, subsequently, may have also served as the basis for those of Palladio (RIBA, Palladio VIII, 18 and 19).
- 50 It has previously been suggested that some of Palladio's drawings of antiquities could have been copied from Sanmicheli; e.g. by Adriano Ghisetti Giavarina: Palladio e le antichità dell'Umbria, in: *Annali di architettura* 18–19 (2006–07), pp. 115–128, here pp. 123–126.

- More recently, Ghisetti Giavarina has gone further and proposed, on the basis of handwriting comparisons, that the four sheets in the RIBA depicting the Porta dei Leoni and Porta dei Borsari (plus the sheet once in Verona) are not just connected with Sanmichelì but are actually from his hand; see Adriano Ghisetti Giavarina: *Disegni di Michele Sanmichelì e della sua cerchia, osservazioni e proposte*, Crocetta del Montello 2013, pp. 15–17. The difficulties with this argument, however, are that there are few examples of handwriting that are definitely Sanmichelì's (rather than the work of assistants or scribes); and that authentic examples, such as an autograph letter of 1534 to the duke of Milan (reproduced in Carlo Pini, Gaetano Milanese: *La scrittura di artisti italiani sec. XIV–XVII*, 3 vols, Florence 1876, vol. 2, no. 161), or the note addressed by Sanmichelì to his cousin Paolo on the back of a drawing (1537) of the Porta di Terraferma in Zadar (Florence, Uffizi, GDSU 1759 A; Ghisetti Giavarina 2013, pp. 20 and 62–63, ills 19 and 19a), do not look at all like the handwriting on the RIBA (or ex-Verona) sheets.
- 51 Giorgio Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. by Gaetano Milanese, 9 vols, Florence 1878–85, vol. 6, p. 341: »... studiò di maniera le cose d'architettura antiche e con tanta diligenza, misurando e considerando minutamente ogni cosa, che in poco tempo divenne [...] nominato e famoso.«
 - 52 See Paul Davies, David Hemsoll: *Michele Sanmichelì*, Milan 2004, pp. 29–30 and 237–239.
 - 53 No drawings of antiquities by Sanmichelì have been identified; but see above note 50.
 - 54 These include not just the early drawings of the Porta dei Borsari and Arco dei Gavi (mentioned above), but also Palladio's two drawings of the terraces of Verona's ancient theatre, RIBA, Palladio X, 13 and XII 22v; Zorzi 1959 (note 1), p. 94, which are both represented in orthogonal elevation and may be later in date. The second of these drawings is on the verso of one of Verona's arch of Jupiter Ammon, which is itself a redrawing of a perspectival rendition of the same monument: RIBA, Palladio XII, 14; Zorzi 1959 (note 1), p. 52; the theatre drawing closely resembles an earlier sketch by Giovanni Battista da Sangallo: Florence, Uffizi, GDSU 1394 A; see Palladio e Verona 1980 (note 5), p. 57, no. III.52 (L. Franzoni); Vasori 1981 (note 14), pp. 168–172, and both may well be derived ultimately from the same original; see also note 49.
 - 55 Palladio's Umbrian drawings are covered in Ghisetti Giavarina 2006–07 (note 50), and, apart from the mausoleum at Spoleto (discussed further below), their subjects include the nearby Tempio di Clitunno. Palladio's drawings of this monument, Vicenza, Museo Civico, D 22; Zorzi 1959 (note 1), p. 81; Puppi 1989 (note 1), p. 102, has been linked to similar drawings of it by Pirro Ligorio (Burns 1973 (note 2), p. 173); but, as Ghisetti Giavarina points out (pp. 119–122), they are also closely related to a sheet from the hand of Antonio da Sangallo (Florence, Uffizi, GDSU 1162 A). Sangallo's hurried drawings, which were presumably executed previously, comprise plans, elevations and details (including the main entablature rendered in section and oblique projection), and they have the appearance of being copies after much neater originals – originals that could well have been the work of Sanmichelì and would have been the prototypes for all the surviving sixteenth-century drawings of the monument.
 - 56 London, RIBA, Palladio X, 20r; Zorzi 1959 (note 1), p. 92: measurements of dentils and the spaces between them »segondo quella cha disegnata mes. Michiele«. The drawing is noted by Ghisetti Giavarina 2013 (note 50), p. 12.
 - 57 The cornice »disegnata secondo la misura de ventura abenchè la sia mesurata a palmi, ma io lo reduta ala misura del brazio fiorentino et nota che la dita chornise secondo la misura de ventura l corona non è inchavata soto«.

- 58 Codex Coner, fol. 70r; Ashby 1904 (note 4), p. 47, no. 93; see Wolfgang Lotz: Osservazioni intorno ai disegni palladiani, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 4 (1962), pp. 61–68, here pp. 61–63.
- 59 Codex Coner, fol. 60v; Ashby 1904 (note 4), p. 42, no. 76. Florence, Uffizi, GDSU 1705 A; Bartoli 1914–22 (note 39), vol. 4, fig. 562.
- 60 London, RIBA, Palladio IX, 18r; Zorzi 1959 (note 1), p. 102.
- 61 London, RIBA, Palladio IX, 18v; Zorzi 1959 (note 1), p. 75.
- 62 Codex Coner, fol. 63v; Ashby 1904 (note 4), p. 43, no. 81. The similarity is noted by Lewis 1980 (note 9), p. 28. The inaccuracy may have come about as a result of a drafting error, since the additional moulding is not shown in a consistent manner. The profile drawing is similar to one by Antonio da Sangallo the Elder: Florence, Uffizi, GDSU 1591 A; Bartoli 1914–22 (note 39), vol. 1, fig. 139.
- 63 See David Hemsoll: Palladio e il tempio antico autentico nelle illustrazioni dei Quattro libri, in: *Palladio 1508–2008* 2008 (note 27), pp. 144–149.
- 64 Vicenza, Museo Civico, D 5v; Zorzi 1959 (note 1), p. 104; Puppi 1989 (note 1), pp. 103–104.
- 65 Codex Coner, fol. 61r; Ashby 1904 (note 4), pp. 42–43, no. 77. Florence, Uffizi, GDSU 1413 Av (Antonio da Sangallo) and GDSU 1057 A (G. B. da Sangallo); Bartoli 1914–22 (note 39), vol. 3, fig. 392 and vol. 4, fig. 533. The recto of GDSU 1413 A (ibid., vol. 3, fig. 391) shows the triglyphs and metopes which also feature on Palladio's sheet.
- 66 Temple of Hadrian: Vicenza, Museo Civico, D 6v; Zorzi 1959 (note 1), p. 76; Puppi 1989 (note 1), pp. 99–100; cf. Florence, Uffizi, GDSU 1180 A (Sangallo); Bartoli 1914–22 (note 39), vol. 3, fig. 357; GDSU 1407 A (now attributed to Pietro Rosselli: ibid., vol. 1, fig. 155). Pantheon: Vicenza, Museo Civico, D 8v; Zorzi 1959 (note 1), p. 77; Puppi 1989 (note 1), p. 100; cf. GDSU 85 Av (Antonio and G. F. da Sangallo); Bartoli 1914–22 (note 39), vol. 3, fig. 446; GDSU 1387 A (G. F. da Sangallo: ibid., vol. 4, fig. 537); the drawing is very similar too to one in the Codex Coner, fol. 65v; Ashby 1904 (note 4), p. 45, no. 86.
- 67 For Falconetto's depiction of the Porta dei Leoni in the frescoes (c. 1520) of Palazzo d'Arco in Mantua, which is much more schematic than the Palladio drawing, see *Palladio e Verona* 1980 (note 5), p. 92, no. IV.7 (G. Schweikhart). It is very possible, however, that Palladio could have copied a Falconetto drawing of the amphitheatre at Pula; see Burns 1980 (note 6), p. 84. According to Vasari, Falconetto's drawings were used by Giovanni Caroto for his woodcut illustrations of Verona's antiquities; see Vasari 1878–85 (note 51), vol. 5, pp. 289–290.
- 68 See above note 3.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Fig. 1: Photo: David Hemsoll. – Figs 2–7, 14a, 15a–b, 15d, 20, 22: © RIBA Library Drawings and Archives Collections. – Figs 8–11, 14c, 16–17, 25: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Figs 12–13, 14b, 18–19: Verona, Biblioteca Bertoliana, Archivio Fotografico Zorzi. – Fig. 15c: Research Library, The Getty Research Institute. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. – Figs 21, 23: © The Trustees of Sir John Soane's Museum, Photo: Ardon Bar-Hama. – Fig. 24: Museo Civico, Vicenza.

LILLA MÁTYÓK

für Franz

Giorgio Vasari il Giovane (1562–1625), Neffe des berühmten Malers, Architekten und Verfassers der »Viten« Giorgio Vasari (1511–74), verwaltete aufmerksam das Erbe seines Onkels und verfolgte gleichzeitig eine erfolgreiche politische Karriere am Hof der Medici.¹ Aufgewachsen in intellektuellen Kreisen und affin für das künstlerisch-humanistische Ambiente, gab der vielseitig interessierte Neffe nicht nur postum Aufzeichnungen und Briefe seines Onkels heraus, sondern verfasste auch eigene Werke und kompilierte Schriften sowie Zeichnungen in zahlreichen Handschriften und Alben.² Dazu gehören auch die beiden im Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien in Florenz aufbewahrten – heute aufgelösten – Konvolute »Porte e finestre di Firenze, e di Roma« und »Piante di chiese, palazzi e ville di Toscana e d’Italia«, die beide um 1600 entstanden sind.³ Auf dem Frontispiz der »Porte e finestre« erläutert Vasari, dass er viele Zeichnungen, die ihm zugänglich waren, kopiert und die besten darunter ausgewählt habe, um ein Panorama unterschiedlicher Beispiele der Architektur der besten Künstler, die in Italien tätig waren, zu präsentieren. Er betont, dass nicht seine Bemühungen, sondern die Inventionen der Architekten von Bedeutung seien.⁴ Auch an anderer Stelle, etwa in seinem Traktat zur Kriegsstrategie, macht Vasari il Giovane darauf aufmerksam, dass sein Verdienst im Zusammenführen der Schriften anderer bestehe.⁵ Das Konvolut der »Piante di chiese« beginnt heute mit dem vierten Blatt. Es ist gut möglich, dass sich eine ähnliche Einleitung auch auf diesen ersten Blättern befand, die heute verloren sind, denn in diesem Konvolut versammelt er ebenfalls Vorlagen und entwickelt anhand von Kopien nach Zeichnungen anderer eine Art Musterbuch der Architekturgeschichte.

Die »Piante di chiese [palazzi e ville]« wurden in Form eines Albums zusammengestellt, auf dessen Blätter – mit den durchweg gleichen Maßen von 390×280 mm – mal mehrere, mal wenige oder einzelne Zeichnungen von Grundrissen in unterschiedlichen Formaten und Maßstäben eingeklebt sind. Die Federzeichnungen sind mit brauner Tinte gezeichnet und laviert.

1 *Giorgio Vasari il Giovane: Grundriss des sogenannten Tempels der Minerva Medica, Florenz, Uffizien, GDSU 4851 Ar*

Die äußerst sauber und möglicherweise als Publikationsvorlagen angefertigten Zeichnungen sind oft mit gut lesbaren Aufschriften versehen. Dagegen finden sich an keiner Stelle Maßangaben zu den dargestellten Bauwerken. Das Konvolut enthält vor allem Grundrisse und sehr vereinzelt Aufrisse von Kirchen, Palästen und – anders als der Titel vermuten lässt – auch von antiken Bauten. Die Grundrisse nach antiken Monumenten sind nicht von den zeitgenössischen separiert. Unter den insgesamt 229 Zeichnungen finden sich 25 Grundrisse antiker Bauwerke. In der Forschung erhielten die Zeichnungen bereits einige Aufmerksamkeit, wobei die Grundrisse der Kirchen, Paläste und Tempel untersucht und auch nach möglichen Vorlagen Vasaris gesucht wurde und zum Teil bestimmt werden konnten.⁶ Für die Grundrisse antiker Bauten wurde allerdings eine Quelle bisher kaum beachtet, obwohl Vasari

2 *Andrea Palladio: Grundriss des sogenannten Tempels der Minerva Medica, Quattro Libri 1570, 4. Buch, S. 40, Ausschnitt*

sie selbst im Zusammenhang mit der Darstellung der Kuppel von St. Peter ins Spiel bringt.⁷ Von den 25 Grundrissen antiker Bauten konnte nun für sechs eine direkte Beziehung zu Abbildungen aus Andrea Palladios (1508–80) »Quattro Libri di Architettura« von 1570 hergestellt werden.⁸

Auf GDSU 4851 Ar⁹ findet sich der Grundriss des sogenannten Tempels der Minerva Medica (Abb. 1). Keine der vielen Renaissancezeichnungen, die den Rundbau dokumentieren,¹⁰ weist an den seitlichen Anbauten halbrunde Nischen zwischen Strebepfeilern auf, wie die Zeichnung Vasaris sie zeigt. Nur Palladios Holzschnitt-Illustration im 4. Buch seiner »Quattro Libri« zeigt diese Eigenheit (Abb. 2).¹¹ Die direkte Abhängigkeit der beiden wird eindeutig beim Vermessen der Zeichnungen: Die Maße von Palladios Holzschnitt und der Zeichnung Vasaris stimmen exakt überein, der Grundriss misst in beiden

3 *Giorgio Vasari il Giovane: Grundriss des Baptisteriums von San Giovanni in Laterano, Florenz, Uffizien, GDSU 4780 Ar*

Fällen 133 × 163 mm. Beim Vergleich von Zeichnung und Holzschnitt lassen sich in der Binnenstruktur des Grundrisses einige Inkongruenzen beobachten, denn nicht alle Linien kommen vollständig zur Deckung.¹² Diese Unstimmigkeiten lösen sich jedoch auf, wenn man Vasaris Zeichnung spiegelverkehrt auf den Holzschnitt legt. Auch in zwei weiteren Fällen – GDSU 4780 Ar¹³ mit dem Grundriss des Baptisteriums von San Giovanni in Laterano (Abb. 3) und GDSU 4824 Ar¹⁴ mit dem Grundriss des Pantheon (Abb. 5) – legt der erste Blick eine Abhängigkeit der Vasari-Zeichnungen von Palladios Holzschnitten nahe (vgl. Abb. 4 und 6),¹⁵ die sich mithilfe der maßstabsgetreuen gespiegelten Transparentkopie auch zweifelsfrei nachweisen lässt.

Bei genauerer Beobachtung fallen in allen drei Fällen in den Details dennoch Unterschiede zwischen Zeichnungen und Holzschnitten auf. Im Grundriss der Minerva Medica sind bei Palladio die Wendeltreppen (Abb. 2) trotz

4 *Andrea Palladio: Grundriss des Baptisteriums von San Giovanni in Laterano, Quattro Libri 1570, 4. Buch, S. 62, Ausschnitt*

des offenen Zugangs zu ihnen von einem Kreis eingeschlossen, während bei Vasari dieses abschließende Kreissegment fehlt (Abb. 1). Die vier Säulen in den Winkeln der beiden Nebenräume stehen bei Palladio frei vor einem geraden Wandstreifen, bei Vasari dagegen tritt die Wand hinter ihnen zurück. Im Grundriss des Lateransbaptisteriums sind bei Palladio (Abb. 4) die flachen Wandnischen des Oktogons vorn durch eine Linie geschlossen, und in der Wandstärke dahinter sind je zwei unscheinbare Linien mit unklarer Bedeutung erkennbar. Vasari zeigt die Nischen offen und die Wandstärke ist hier homogen laviert (Abb. 3). Im Falle des Pantheon zeichnet Vasari (Abb. 5), abgesehen von dem Verzicht auf die Darstellungen der Treppe vor dem Portikus sowie der südlich angrenzenden Basilica Neptuni, die Säulen der vorderen Reihe der Vorhalle im Vergleich zum Holzschnitt (Abb. 6) unregelmäßiger, und schließlich ist das Opeion bei Vasari deutlich kleiner als bei Palladio.

5 *Giorgio Vasari il
Giovane: Grundriss
des Pantbeon, Florenz,
Uffizien, GDSU
4824 Ar*

Drei weitere Zeichnungen Vasaris finden in den Holzschnitten Palladios ihre Vorlage. Sie stehen ihnen hinsichtlich der allgemeinen formalen Anlage sehr nahe, jedoch sind die Unstimmigkeiten auffälliger und zahlreicher. Auf GDSU 4840 Ar¹⁶ mit dem Grundriss des Rundtempels des Hercules Victor auf dem Forum Boarium zeichnet Vasari (Abb. 7) den inneren Durchmesser der Cella mit exakt denselben Maßen wie Palladios Holzschnitt (Abb. 8)¹⁷, übernimmt aber nicht die geschlossene Kreislinie des Holzschnitts, sodass Tür- und Fensteröffnungen durchlässig bleiben. Die Positionen und die Profilierung der Öffnungen in der Cellawand weichen ebenso vom Holzschnitt ab wie die Verteilung der zwanzig Säulen der Peristasis. Bei Vasari lässt sich ein Streben nach Rhythmisierung beobachten, denn er gruppiert je fünf Säulen und ordnet in den vier Hauptachsen je ein größeres Interkolumnium an.

6 *Andrea Palladio:*
Grundriss des Pan-
theon, Quattro Libri
1570, 4. Buch, S. 75

Von den drei Kreislinien des Stufenrings weisen die innere und die mittlere denselben Durchmesser auf wie mittlere und die äußere im Holzschnitt; der Durchmesser des äußeren Kreises ist dagegen bei Vasari größer als bei Palladio.¹⁸

Die beiden Darstellungen des Grundrisses der Maxentiusbasilika auf dem Forum Romanum stimmen in der Anordnung sämtlicher Raumteile überein (Abb. 9–10). Die Zeichnung Vasaris auf GDSU 4809 Ar¹⁹ ist aber insgesamt deutlich kleiner.²⁰ Auch unterscheiden sich die Proportionen einzelner

⁷ *Giorgio Vasari il Giovane: Grundriss des Rundtempels des Hercules Victor auf dem Forum Boarium, Florenz, Uffizien, GDSU 4840 Ar*

Raumteile und in den Details gibt es zahlreiche Differenzen. So weisen die Exedren in der Querachse bei Vasari analog zur Exedra der Längsachse einen halbkreisförmigen Grundriss auf, während ihr Grundriss bei Palladio²¹ einem flacheren Kreissegment entspricht, das zudem leicht in den angrenzenden Querarm eingezogen ist. Vasari verleiht den Exedren außerdem eine größere Wandstärke und den dort eingelassenen Nischen daher eine größere Tiefe als Palladio. Die vier rekonstruierten Nebenräume an den Längsseiten sind in Palladios Holzschnitt wesentlich schmäler proportioniert. Von den vier Wendeltreppen Palladios übernimmt Vasari nur diejenigen innerhalb der Wandstärke der Westwand, nicht jedoch jene, die bei Palladio in die seitlichen Eingänge der Ostwand eingestellt sind. Im Holzschnitt sind die sechs Nischen der Westwand durch eine durchlaufende Linie geschlossen, bei Vasari bleiben

8 *Andrea Palladio: Grundriss des Rundtempels des Hercules Victor auf dem Forum Boarium, Quattro Libri 1570, 4. Buch, S. 52, Ausschnitt*

sie offen. Die Gewölbeaufteilung der Vorhalle im Osten ist in beiden Grundrissen unterschiedlich rhythmisiert. Die Säulen der Ostfassade platziert Vasari in Korrespondenz zu den Nischen auf der Fassadeninnenseite ebenfalls rhythmisiert, während Palladio sie in gleichmäßigen Abständen über die Fassade verteilt. Auf die dem Bau bei Palladio vorgelagerte Treppe verzichtet Vasari ganz.

Der Grundriss des Mausoleums der Constantina auf GDSU 4836 Ar (Abb. 11)²² stimmt in den Durchmessern des Zentralraums mit Palladios Darstellung (Abb. 12)²³ überein: es sind im Inneren 124 mm, über die Außenmauern 160 mm. Beim Blick auf die Cella decken sich beide Versionen in der Grunddisposition von zehn Rundnischen und zwei Rechteknischen in der Hauptachse. Die Differenzierung der Größe der Rundnischen fällt bei Vasari viel geringer aus als bei Palladio. Bei Vasari weisen die paarweise angeordneten Säulen einen größeren Unterschied in den Durchmessern auf. Die Bin-

*9 Giorgio Vasari il
Giovane: Grundriss
der Maxentiusbasilika,
Florenz, Uffizien,
GDSU 4809 Ar*

nenstruktur der Vorhalle Vasaris gleicht derjenigen im Holzschnitt, während ihre äußere Gestalt, die Palladio fälschlich als rechteckigen Block wiedergibt, von Vasari korrigiert wird.²⁴

Der Vergleich der sechs Zeichnungen Vasaris mit den Holzschnitten aus Palladios 4. Buch zeigt, dass die Nähe von Kopie und Vorlage variiert. Immerhin sind vier der sechs Zeichnungen in ihren Grundanlagen maßstabsgetreu von den Holzschnitten übernommen. Die Divergenzen reichen von minimalen Eingriffen wie die offene Kreislinie bei den Wendeltreppen im Grundriss der sog. Minerva Medica bis hin zu größeren Unterschieden wie die als Korrektur aufzufassende Veränderung der Umfassungsmauer des Narthex von S. Costanza. Die Rhythmisierung des Säulenkranzes um die Cella des Hercules-

10 *Andrea Palladio:*
Grundriss der Maxen-
tiusbasilika, Quattro
Libri 1570, 4. Buch,
S. 12

Victor-Tempels und die Stauchung der seitlichen Exedren der Maxentiusbasilika auf einen halbkreisförmigen Grundriss scheinen eigenmächtige Abwandlungen Vasaris zu sein.

Die Anfertigung von transparenten Pausen könnte als Erklärung dafür dienen, dass sich in manchen Fällen, die Ungereimtheiten bei der Spiegelung der Kopie auflösen. Für die simpleren Grundrisse des Hercules-Victor-Tempels oder von S. Costanza ist die Abnahme der Vorlage mit dem Zirkel vorstellbar. Die Tatsache, dass der Grundriss der Maxentiusbasilika bei Vasari kleiner ist

11 *Giorgio Vasari il Giovane: Grundriss des Mausoleums der Constantina, Florenz, Uffizien, GDSU 4836 Ar*

und der äußere Durchmesser des Hercules-Victor-Tempels nicht dem Holzschnitt entspricht, schließt ein Pausverfahren in diesen Fällen aus.

Eine mögliche Erklärung für die beim Rundtempel des Hercules Victor und bei der Maxentiusbasilika beobachteten Größenunterschiede zwischen Vasaris Zeichnung und Palladios Holzschnitt könnte darin liegen, dass Vasari statt der gedruckten Buchillustrationen deren gezeichnete Vorlagen kopierte. Von der Maxentiusbasilika sind im Royal Institute of British Architects zwei Zeichnungen aus Palladios Werkstatt erhalten (Abb. 13–14). Eine davon

12 Andrea Palladio: Grundriss des Mausoleums der Constantina, Quattro Libri 1570, 4. Buch, S. 85, Ausschnitt

stimmt allerdings in den Maßen mit dem Holzschnitt überein, ist also ebenfalls größer als Vasaris Zeichnung.²⁵ In den Details der Architektur wiederum kann man drei kleine Unterschiede gegenüber dem Holzschnitt beobachten, die im Verhältnis zu Vasaris Zeichnung wichtig erscheinen. Die Nischen an der Westwand sind auf der Zeichnung offen gelassen, wie auch Vasari sie zeichnete, und es gibt wie bei Vasari keine Freitreppe vor der Ostfassade. An der Fassade stehen zwar nur acht statt zehn Säulen, die Anordnung der äußeren Säulen ist aber genau wie bei Vasari auf die Position der Nischen auf

13 *Andrea Palladio (Werkstatt): Grundriss der Maxentiusbasilika, London, RIBA, vol. XV, fol. 3r*

der Fassadeninnenseite abgestimmt. Einen auffälligen Unterschied sowohl zu Vasari als auch zum Holzschnitt stellen die geschlossenen Exedren in der Querachse dar. Die andere RIBA-Zeichnung ist wesentlich größer als der Holzschnitt und entstammt einer früheren Phase der Druckvorbereitung.²⁶ Die Wandgliederung ist weniger detailliert, an den meisten Stellen fehlen die Nischen. Die Vorhalle ist wohl aus Platzmangel in den Innenraum der Basilika gezeichnet. Weder die eine noch die andere Zeichnung dürfte als direkte Vorlage für Vasari in Frage kommen, aber angesichts der überlieferten Varianten aus Palladios Werkstatt scheint es nicht ausgeschlossen, dass Vasari eine weitere, heute nicht mehr erhaltene Zeichnung zugänglich war, die dieselben Informationen enthielt und in den Maßen seiner Kopie näher war.

14 *Andrea Palladio*
(*Werkstatt*): *Grundriss*
der Maxentiusbasilika,
London, RIBA, vol. VII,
fol. 5v, Ausschnitt

Vom Hercules-Victor-Tempel ist eine solche Zeichnung kleineren Maßstabs in London erhalten (Abb. 15).²⁷ Der Durchmesser der Zeichnung über dem äußeren Stufenring beträgt 102–104 mm, die Öffnungen in der Cellawand sind anders gestaltet als im Holzschnitt und die Fenster sind im Verhältnis zum Eingang schmaler. Die Verteilung der zwanzig Säulen folgt demselben Prinzip wie im Holzschnitt, d. h. die Interkolumnien sind einheitlich. Auch hier steht somit die Zeichnung dem Holzschnitt näher als der Zeichnung Vasaris.

Die erhaltenen Zeichnungen Palladios entstammen unterschiedlichen Vorbereitungsphasen für den Druck der »Quattro libri« und hatten daher verschiedene Funktionen.²⁸ Offenbar repräsentiert jedoch keine von ihnen

15 *Andrea Palladio (Werkstatt): Grundriss des Rundtempels des Hercules Victor auf dem Forum Boarium, London, RIBA, vol. VIII, fol. 1r, Ausschnitt*

die letzte Fassung und diente als Vorlage für die Illustrationen.²⁹ Diejenigen Blätter, die unmittelbar der Herstellung der Holzstöcke dienten, wurden sehr wahrscheinlich während des Übertragungsprozesses zerstört.³⁰ Bei den späteren Ausgaben der »Quattro libri«, die Vasari vorgelegen haben könnten, wurden die originalen Holzstöcke wiederverwendet,³¹ sodass auch unter diesen nicht mit den direkten Vorlagen Vasaris zu rechnen ist.

Nach der Analyse der Zeichnungen und dem Vergleich mit den Holzschnitten scheinen drei Wege plausibel, um sich den Kopierprozess Vasaris vorzustellen. Da die festgestellten kleinen Unterschiede zwischen den Zeichnungen und den Holzschnitten auch im Vergleich mit den erhaltenen (Vor-)Zeichnungen Palladios auftreten, könnten Vasari heute nicht mehr bekannte oder nicht erhaltene Zeichnungen von der Hand Palladios oder aus seiner Werkstatt als Vorlage gedient haben. Eine andere Möglichkeit wäre die Annahme, dass die

Unterschiede in der Absicht Vasaris begründet liegen, »Verbesserungsvorschläge« einzubringen.³² Eine dritte Option zur Erklärung der Unterschiede könnte die Anfertigung der Zeichnungen nach Kopien sein, die auf den Holzschnitten basieren und ihrerseits bereits die Abweichungen zur Vorlage enthielten.

Palladios Architekturtraktat wurde im 16. und 17. Jahrhundert europaweit berühmt und in vielen Ausgaben auf den Markt gebracht, wodurch er für Bauherren und Architekturliebhaber, aber sicher auch für Künstler und Architekten, Baumeister und Handwerker relativ einfach zugänglich war und somit zu einem beliebten Vorlagenmaterial für systematisches Kopieren wurde. Zwei Beispiele für eine solche Palladio-Rezeption – vermutlich existieren weit mehr – sind in der Forschungsliteratur greifbar. Ein anonymes Palladio-Kopist übernahm direkt die Holzschnitte aus den »Quattro libri«.³³ Von ihm sind neun Zeichnungen erhalten, vier in der Biblioteca Apostolica³⁴, drei in Hamburg³⁵ und zwei in Berlin³⁶. Diese waren ursprünglich Teil eines Albums und sind wie Vasaris Zeichnungen um 1600 datiert. Die Zeichnungen sind sehr detailgetreu und stimmen auch in der Ausrichtung mit den Holzschnitten überein. Der zweite, ebenfalls anonyme Zeichner hat nicht die Holzschnitte, sondern ebendiese Kopien eins zu eins kopiert. Die Blätter, die Teil von Cassiano dal Pozzos »Museo Cartaceo« sind, werden auf 1680 datiert.³⁷ Zu dieser Gruppe von Palladio-Kopisten stehen die Zeichnungen von Giorgio Vasaris il Giovane in keinem direkten Verhältnis; vielmehr bilden sie im Kopiennetzwerk nach Palladio eine separate Linie.

ANMERKUNGEN

Sehr herzlicher Dank für Hinweise und sprachliche Korrekturen geht an Birte Rubach und Timo Strauch.

- 1 Am ausführlichsten mit Giorgio Vasari il Giovane befasste sich Loredana Olivato: Profilo di Giorgio Vasari il Giovane, in: Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte 20 (1970), S. 181–229; dies.: Giorgio Vasari il Giovane. Il funzionario del ›Principe‹, in: L'Arte 14 (1971), S. 5–28; dies.: Giorgio Vasari et Giorgio Vasari il Giovane: appunti e testimonianze, in: Il Vasari, storiografo e artista, Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo/Firenze, 2–8 settembre 1974, hg. vom Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florenz 1976, S. 321–331. Siehe auch Virginia Stefanelli: »Il libro delle piante« di Giorgio Vasari il Giovane, in: Giorgio Vasari il Giovane: La Città ideale, Piante di chiese [palazzi e ville] di Toscana e d'Italia, hg. von Virginia Stefanelli, Rom 1970, S. 193–265; die Einführung von Franco Borsi zu: Giorgio Vasari il Giovane Porte e finestre di Firenze e Roma, in: Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura, hg. von Cristina Acidini, Franco Borsi, Daniela Lambertini, Gabriele Morolli, Luigi Zangheri, 2 Bde., Florenz 1980, Bd. 1, S. 295–300; Luciano Patetta: Il Libro delle Piante di Giorgio Vasari il Giovane, in: Il disegno di architettura 10 (1999), S. 11–34; Manfredo Tafuri: Le copie di Giorgio Vasari il Giovane, in: Francesco di Giorgio architetto, Ausstellungskatalog Siena 1993, hg. von Francesco Paolo Fiore, Manfredo Tafuri, Mailand 1993, S. 380–381, Kat.-Nr. XXII.1–3.
- 2 Il Priorista fiorentino con alcune cose notabili della Città di Firenze della sua edificazione fino all'A. MDXII raccolta da vari Autori antichi e moderni e scritti pubblici e privati dal cavaliere Giorgio Vasari [1590], überliefert in einer Kopie aus dem 18. Jahrhundert, Biblioteca Nazionale di Firenze, Cod. Panciatichiano 114; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 187–188, Anm. 53–54. Libro delle Invenzioni, Arezzo, Casa del Vasari, Archiv, Cod. 31, 45 Rasponi Spinelli; publiziert als Lo ›Zibaldone‹ di Giorgio Vasari, hg. von Alessandro Del Vita, Rom 1938; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 188, Anm. 55. Ragionamenti (bereits zu Vasaris Lebzeiten publiziert: Florenz, Filippo Giunti 1588); Olivato 1970 (Anm. 1), S. 188, Anm. 59. Prospettiva del Cavaliere Giorgio Vasari (2 Bde., 1593), Florenz, Uffizien, GDSU 4945–4985 und GDSU 4986–5045; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 189–190, Anm. 60. Le proporzioni, Biblioteca Angelica di Roma, MS 2220; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 190–191, Anm. 62. Fortificazioni (2 Bde., 1590–96), Biblioteca Nazionale di Firenze, MS Fondo Naz. II, I, 529; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 191, Anm. 65–66. Libro di oriuoli a sole, così murali, come orizzontali (1596), Biblioteca Marucelliana di Firenze, cod. B.VI, 10, Olivato 1970 (Anm. 1), S. 193, Anm. 77. Città ideale del Cavaliere Giorgio Vasari il Giovane inventata e disegnata l'anno 1598, Florenz, Uffizien, GDSU 4594, publiziert in: Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1); Olivato 1970 (Anm. 1), S. 193–194, Anm. 79. Raccolto fatto dal Cavalier Giorgio Vasari di vari instrumenti per misurare con la vista. Anno MDC (1600), Biblioteca Riccardiana di Firenze, cod. 2138; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 194–196, Anm. 84. Manuskript ohne Titel, Biblioteca Riccardiana di Firenze, cod. 2137; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 194, Anm. 85.
- 3 Porte e finestre di Firenze, e di Roma disegnatte dal Cavaliere Giorgio Vasari, Nipote del celebre Giorgio Vasari Pittore, Architetto e Storico, Florenz, Uffizien, GDSU 4595 A–4714 A; *CensusID* 10069890. Piante di chiese [palazzi e ville] di Toscana e d'Italia disegnatte dal cavaliere Giorgio Vasari, Florenz, Uffizien, GDSU 4715 A–4944 A; *CensusID* 10070033.
- 4 Florenz, Uffizien, GDSU 4595 Av: »Il Cav.re Vasari a q.lli che si degneranno di vedere q.sta opera. / Io riceverò per favori e gratia singolari che questo mio libro sia visto da tutti le persone d'ingegno e massime da quelli che si compiacciono molto nell'opere d'Architettura,

- le quali sendo secondo il mio genio m'han fatto pigliare volentieri la cura di copiare molte cose venutemi alle mani, e di mettermi particular.te a disegnare, assai porte, finestre e altre cose sparse per la n.ra Città di Firenze, per sancirne l'invenzioni e ne ho guardato à disagio veruno per metterne insieme molti e delle meglio. Però resterà servito, chi si degna de la vista favorirà questo mio raccolto, di non guardare alla poca diligenza da me usata; ma per cura alla diversa e varia invenzione di tanti e così belle opere d'Architettura, divisati et inventati da tanti belli ingegni, e da si rari e diversi Architettori, che sempre più in questo che in altro paese fiorito. / Dio vi felicit e sempre conceda ogni bene<; zitiert nach Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 301.
- 5 »[...] ho fatta di racorre insieme, e ridurre in un luogo solo, quello che io ho visto in molti autori [...]«, in: *Manuskript ohne Titel*, Biblioteca Riccardiana di Firenze, cod. 2137, fol. 1 r; zitiert nach Olivato 1970 (Anm. 1), S. 196, Anm. 87–88.
 - 6 Olivato 1970 (Anm. 1), Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), Patetta 1999 (Anm. 1). Stefanelli schlägt für die meisten von Vasaris Zeichnungen nach antiken Monumenten ältere zeichnerische Vorlagen vor, die aber nicht immer überzeugen. So weisen viele der von ihr herangezogenen Peruzzi-Zeichnungen mindestens ebenso viele Unterschiede wie Gemeinsamkeiten auf; Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 214, 221, 223–224. Aufgrund der Kontakte seines Onkel und seiner Mitgliedschaft in der »Accademia del Disegno« konnte Vasari il Giovane leicht Zugang zu Vorlagenmaterial finden. Hülsen mutmaßte, dass Vasari il Giovane Zugang zu Giuliano da Sangallo Codex Barberini und Taccuino Senese im Sangallo-Haus in Florenz hatte und Zeichnungen daraus kopierte, als beide dort noch zusammen aufbewahrt waren; Christian Hülsen: *Il Libro di Giuliano da Sangallo – Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Leipzig 1910 (Reprint Modena 1984), S. XLI–XLII; siehe auch Linda Fairbairn: *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, 2 Bde., London 1998, Bd. 2, S. 393–394, Anm. 57.
 - 7 Florenz, Uffizien, GDSU 4872 A trägt die Aufschrift: »Il profilo di questo Tempio è disegnato dal Serlio diligentamente di dentro e di fuori nel suo libro a carta 8 et dal Palladio nel suo libro d'Architettura a carta 77«, zitiert nach Olivato 1970 (Anm. 1), S. 228, Anm. 99, vgl. ebd., S. 199 und Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 230, p. 88, dis. 158. Einmal weist Patetta 1999 (Anm. 1), S. 17, im Zusammenhang mit dem Grundriss des Lateransbaptisteriums auf Palladios »Quattro Libri« hin, siehe unten Anm. 13.
 - 8 Im Rahmen der Dateneingabe in die *Census*-Datenbank wurden nur die antiken Bauten berücksichtigt, ein Vergleich der Zeichnungen nach modernen Bauten mit Palladios Werk wäre vermutlich aufschlussreich.
 - 9 Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 224, p. 71, dis. 137; *CensusID* 10071097.
 - 10 *CensusID* 150819. Stefanelli weist auf zwei Zeichnungen Peruzzis hin (GDSU 156 A und 428 Ar), die das Monument im Grundriss zeigen; Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 224. Eine Abhängigkeit ist jedoch nicht festzustellen.
 - 11 *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio [...]*, in Venetia, appresso Dominico de' Franceschi, 1570, 4. Buch, S. 40 (Cap. XI); *CensusID* 44012.
 - 12 Für den Vergleich wurde die Zeichnung Vasaris maßstabgetreu auf Transparentfolie ausgedruckt, die dann auf die Holzschnitte des Exemplars der »Quattro libri« (Venedig 1570) der Berliner Staatsbibliothek gelegt wurden.
 - 13 *CensusID* 10070163; Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 208–209, p. 23, dis. 66, mit dem Hinweis auf eine Palladio-Zeichnung bei Giangiorgio Zorzi: *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venedig 1959, S. 81, Abb. 183; Patetta 1999 (Anm.1), S. 17, mit dem Hinweis auf den Holzschnitt in den »Quattro Libri« (siehe oben Anm. 7).

- 14 *CensusID* 10070058; Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 218, p. 57, dis. 110 mit Hinweisen auf Peruzzi (GDSU 462 Ar) und Giuliano da Sangallo im Taccuino Senese, f. 18r; Olivato 1970 (Anm. 1), S. 227 verweist auf das Liller Skizzenbuch, f. 50v (Pl. Nr. 802).
- 15 Palladio 1570 (Anm. 11), 4. Buch, S. 62 (Cap. XVI), *CensusID* 47849 (Baptisterium) und S. 75 (Cap. XX), *CensusID* 43489 (Pantheon).
- 16 *CensusID* 10071085; Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 221–222, p. 65, dis. 126 ohne Hinweise zu Vorlagen.
- 17 Palladio 1570 (Anm. 11), 4. Buch, S. 52, (Cap. XIV).
- 18 Bei Palladio sind es 163 mm, bei Vasari 171 mm.
- 19 *CensusID* 10070052; Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 214, p. 47, dis. 95, mit Verweisen auf Peruzzi (GDSU 543 Av), Giuliano da Sangallo (?) und GDSU 7800 Ar (Antonio d. Ä. da Sangallo).
- 20 Bei Vasari misst der Grundriss 193 mm × 150 mm, bei Palladio 310 mm × 217 mm.
- 21 Palladio 1570 (Anm. 11), 4. Buch, S. 12 (Cap. VI); *CensusID* 44053.
- 22 *CensusID* 10071077; Vasari, ed. Stefanelli 1970 (Anm. 1), S. 218, p. 57, dis. 110, ohne Identifizierung mit summarischem Verweis auf die Anlage des Grundrisstyps auch bei Santo Stefano Rotondo und die Zeichnungen von Giuliano da Sangallo (Siena, Taccuino Senese, f. 31), Peruzzi (GDSU 439 Ar und 1852 Av = Lorenzo Donati).
- 23 Palladio 1570 (Anm. 11), 4. Buch, S. 85 (Cap. XXI); *CensusID* 44113.
- 24 David Hemsoll weist darauf hin, dass Palladio für seine Illustrationen seinerseits auf Vorlagen anderer zurückgriff, und zwar hauptsächlich bei Monumenten, die er selbst nicht gesehen hatte, weshalb es in diesen Fällen zur Übernahme von Fehlern kommen konnte. Als Beispiel führt Hemsoll eine Zeichnung an (Wien, Albertina, inv. Egger 102r; *CensusID* 44100), deren inkorrekte Wiedergabe der Nischen des Zentralraums derjenigen bei Palladio gleicht; David Hemsoll: Palladio e il tempio antico autentico nelle illustrazioni dei »Quattro libri«, in: Palladio 1508–2008. Il simposio del cinquecentenario, hg. von Franco Barbieri, Donita Battilotti, Guido Beltramini u. a., Vicenza 2008, S. 144–149, hier S. 144–146 und S. 148, Anm. 11. Dieselbe Zeichnung zeigt allerdings die äußere Gestalt des Nartex anders und ähnelt darin wiederum der Zeichnung Vasaris.
- 25 London, RIBA, vol. XV, fol. 3r. Laut Zorzi stammen nur die Aufschriften und die Maßangaben von Palladio, die Zeichnung selbst dagegen von Falconetto; Zorzi 1959 (Anm. 13) S. 78, Abb. 171. Heinz Spielmann schreibt das Blatt Palladio oder seiner Werkstatt zu; Heinz Spielmann: Andrea Palladio und die Antike. Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß, München/Berlin 1966, S. 143, Kat.-Nr. 42.
- 26 London, RIBA, vol. VII, fol. 5v (*CensusID* 44068). Zorzi und Spielmann betrachten diese Zeichnung als von der Hand Palladios; Zorzi 1959 (Anm. 13), S. 78, Abb. 170; Spielmann 1966 (Anm. 24), S. 143, Kat.-Nr. 40.
- 27 London, RIBA, vol. VIII, fol. 1r (*CensusID* 44223). Howard Burns rechnet diese Zeichnung zu den Vorarbeiten für die »Quattro libri« und verweist auf die Aufschrift auf dem Verso, die teilweise im Text des 4. Buchs benutzt wurde; Burns in: Mostra del Palladio, Ausstellungskatalog Vicenza, Venedig 1973, S. 142, Abb. 145. Zorzi lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Kopie des 17. Jahrhunderts (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 9838, fol. 3), teilt aber deren Maße nicht mit; Zorzi 1959 (Anm. 13), S. 108, Abb. 280.
- 28 Das Verhältnis zwischen Zeichnungen und Holzschnitten wurde des öfteren untersucht; vgl. hierzu u. a. Erik Forssman: Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio, Uppsala 1965, S. 142–176; Spielmann 1966 (Anm. 24), S. 26–27, 140–152; Howard Burns: I disegni, in: Mostra del Pal-

- ladio 1973 (Anm. 27), S. 131–154; Erik Forssman: Palladio e l'Antichità, in: ebd., S. 17–26; Howard Burns: I Quattro Libri dell'Architettura, in: Palladio, Ausstellungskatalog Vicenza, hg. von Guido Beltramini, Howard Burns, Venedig 2008, S. 328–331.
- 29 Auch für das oben besprochene Lateransbaptisterium ist eine Zeichnung Palladios erhalten (London, RIBA, vol. XV, fol. 9). Sie ist fast doppelt so groß wie der Holzschnitt (582 mm × 302 mm) und auch die Details stimmen an mehreren Stellen nicht überein; vgl. Zorzi 1959 (Anm. 13), S. 81, Abb. 183. Gestützt auf die Erzählung Daniele Barbaros in der Vitruv-Übersetzung von 1556, nimmt Lionello Puppi an, dass ein Codex mit Zeichnungen Palladios existiert habe, die als Vorlage für die Illustrationen gedient hätten, der heute verloren ist; vgl. Lionello Puppi: *Andrea Palladio – L'opera completa* (1973), Mailand 1999, S. 519–523, hier S. 520–521.
- 30 Vgl. Sandra Richards: *The Genesis and Publication of Andrea Palladio's I Quattro Libri dell'Architettura*, MA-Arbeit, Queen's University Canada, Kingston 1998, S. 40. Nach Meinung Anderer stammte die letzte Vorzeichnung ohnehin von der Hand des Holzschnegers, der beim Kopieren seiner Vorlagen (Zeichnungen Palladios aber auch anderer Autoren, z. B. Labacco) eigene Variationen einbrachte, woraus die Abweichungen gegenüber den erhaltenen Palladio-Zeichnungen resultierten; vgl. Forssman 1965 (Anm. 28), S. 170, 174–175; Roberto Pane: *I quattro libri*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 9 (1967), S. 121–138, hier S. 132, Anm. 4; Forssman 1973 (Anm. 27), S. 23.
- 31 Dies betrifft zu Vasaris Lebzeiten die Auflagen von 1581, 1601 und 1616. Selbst für die nach seinem Tod erschienene Auflage von 1642 und zuletzt in der französischen Ausgabe von 1650 wurden die originalen Holzstöcke wiederverwendet; vgl. Giorgio Emanuele Ferrari: *La raccolta palladiana e collaterale di Guglielmo Cappelletti al C.I.S.A. di Vicenza*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 22 (1980), S. 231–286; Richards 1998 (Anm. 30), S. 58.
- 32 So zum Beispiel die Rhythmisierung der Säulen der Peristastis des Hercules-Victor-Tempels und der Säulen vor der Fassade der Maxentiusbasilika, ebenso wie die Harmonisierung der Grundrisse der Exedren der Maxentiusbasilika. Vgl. in diesem Zusammenhang die Beobachtungen von Michael Waters an Kopien und Modifikationen von Stichen nach architektonischen Monumenten; Michael J. Waters: *A Renaissance without Order. Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 71 (2012), S. 488–523, hier S. 508–514.
- 33 Zorzi 1959 (Anm. 13), S. 108, Abb. 278–281; Zeichner sehen die Antike. *Europäische Handzeichnungen 1450–1800*, Ausstellungskatalog Berlin, o. O. 1967, S. 40–42, Kat.-Nr. 22; S. 67–71, Kat.-Nr. 46 (Matthias Winner); *Römische Skizzen – Zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Römische Ruinen in Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Beständen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, Ausstellungskatalog Berlin, Mainz 1988, S. 46–47, Kat.-Nr. 15; S. 52–53, Kat. Nr. 19 (Dirk Syndram); Klemm, David: *Italienische Zeichnungen 1450–1800*, 2 Bde., Köln 2009 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Bd. 2), Bd. 1, S. 251–253, Kat.-Nr. 348–350.
- 34 Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 9838, fol. 1–4.
- 35 Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 52183–53185.
- 36 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 17525–17526.
- 37 Ian Campbell: *Ancient Roman Topography and Architecture*, 3 Bde., London 2004 (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A, Part IX), Bd. 3, S. 795–821, Nr. 303–316.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 5, 7, 9, 11: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Abb. 2, 4, 6, 8, 10, 12: Research Library, The Getty Research Institute. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. – Abb. 13–15: © RIBA Library Drawings and Archives Collections.

»1551 ALI 17 MAGIO IN ROMA«.

DISEGNI DI ANTICHITÀ ROMANE NELLA COLLEZIONE DI
ALFONSO ROSSETTI

FRANCESCA MATTEI

Nel Fondo familiare antico dell'Archivio Storico Comunale di Ferrara, all'interno del fascicolo dedicato ai Rossetti, sono conservati alcuni disegni, rimasti finora inediti.¹ Si tratta di cinque fogli sciolti, uno membranaceo e quattro cartacei. La cartellina che li contiene reca la scritta »Deli mar[chese] Alfonso Rossetti« eseguita a inchiostro; sul foglio incollato sotto di essa si legge: »Disegni appartenuti al marchese Alfonso Rossetti. Vi è il disegno e lo spaccato della Colonna Traiana colla data 1551, su carta pergamena. / Altri 4 disegni in carta un po' guasti dall'umidità«. La sommaria annotazione, che probabilmente risale all'epoca del versamento dei materiali nell'archivio ferrarese, rende noti alcuni dati: dà conto del nome del proprietario dei disegni, il teologo e matematico ferrarese Alfonso Rossetti, vissuto nel XVII secolo; riporta la data 1551, ripresa dalla pergamena che ospita la restituzione della colonna Traiana, unico grafico menzionato nell'annotazione stessa. Gli altri fogli – su cui la descrizione tace – sono dedicati al Pantheon.

In primo luogo bisogna esaminare le caratteristiche intrinseche di questi disegni e ragionare sul modo in cui sono rappresentate le architetture. Ben più importante, poi, sarebbe capire quale posizione essi occupino nell'ambito del vasto repertorio dedicato a due degli edifici più famosi dell'antichità e, se possibile, comprendere in quale contesto siano stati realizzati, cercando di tratteggiare il profilo del loro estensore. Parallelamente ci si deve interrogare su colui che ha raccolto i disegni, il ferrarese Alfonso Rossetti, e sui suoi interessi per l'arte del costruire.

I DISEGNI

Il recto del primo foglio che prendiamo in esame (f. 1) – unica pergamena del fondo – presenta un lato privo di disegni: è visibile la traccia sbiadita di una scritta a inchiostro, disposta su tre righe – »Lib[ro] con [...] di[se]gn[i] [...] [R]oma« – cui si aggiunge nella mezzeria, la dicitura »Al[...] buoni«. ² Il verso è

dedicato al prospetto e alla sezione della colonna Traiana, il cui nome è trascritto in caratteri capitali.³ La metà destra del foglio è occupata dal regolo che dichiara l'unità di misura utilizzata dall'estensore dei disegni: il »palmo antico di Roma«, argomento su cui torneremo fra poco. Il primo foglio cartaceo (f. 2) ospita sul recto una serie di dettagli architettonici, identificabili come parti della colonna Traiana, e la scritta »delli mar[chese] Alfonso Rossetti«.⁴ Sul verso compare la metà sinistra di una sezione del Pantheon in corrispondenza del pronao.⁵ Il foglio 3 recto, a completamento del disegno testé menzionato, reca la metà destra della sezione del Pantheon indicata come »faccia della ritonda MDLI ali 17 magio in Roma«.⁶ Sul verso, un disegno dell'alzato del tempio antico è identificato dalla scritta »Portigalle della ritonda in Roma«. Il recto dell'ultimo foglio (f. 5) ospita una sezione della parte inferiore della Rotonda.

I disegni elencati sono copie in pulito, realizzate da un unico estensore su fogli preparati a stilo, dove, talvolta, si intravedono i fori del compasso. I soggetti sono rappresentati per mezzo di proiezioni ortogonali. Su alcuni fogli (3r, 4v, 5r) compare una numerazione a grafite; talvolta i supporti cartacei (3r, 3v, 4r, 5r) recano una lettera goticeggiante scritta sul margine del foglio, sagomato in modo da richiamare le forme di una rubrica. Tutti i grafici sono eseguiti a inchiostro, ormai sbiadito; la sezione della colonna Traiana presenta tracce di acquerello. Gli unici segni a grafite identificano la numerazione dei fogli e la nota di possesso.

Nei fogli compaiono due riferimenti cronologici: il primo, accanto alla colonna Traiana »MDLI ali XVII maggio« (f. 1v); il secondo sopra la sezione del pronao del Pantheon »MDLI ali 17 magio in Roma« (f. 3r). L'indagine sulle filigrane – a causa delle incertezze che comporta – non risulta dirimente. Solo nel foglio 3 è visibile un marchio in cui si distinguono un'incudine e un martello iscritti in un cerchio del diametro di 46 millimetri somigliante al simbolo 5963 del repertorio Briquet.⁷ Tale marchio è documentato a Firenze tra il 1514 e il 1539, a Pistoia nel 1535 e a Fabriano nel 1520: in sostanza, la filigrana permette di ricavare esclusivamente un termine post quem per l'esecuzione dei grafici, termine che, in presenza delle date apposte sui fogli, non aggiunge alcun elemento al nostro studio, per non dire che potrebbe risultare fuorviante.

I fogli presentano pochi saggi calligrafici, riconducibili a due mani diverse: alla prima, più recente, vanno ricondotte la scritta »delli marchese Alfonso Rossetti« e la numerazione a grafite sui fogli. Dal confronto con diversi autografi di Alfonso Rossetti, è possibile assegnare a lui la nota di possesso e, pertanto, anche la numerazione in cifre arabe, apposta per ordinare i materiali

in un momento decisamente successivo rispetto a quello della loro esecuzione.⁸ Una seconda grafia – presente in corsivo e in lettere capitali – correda i disegni con veloci commenti accanto ai soggetti rappresentati: è dunque coeva all'esecuzione dei grafici. Al momento, non esistono elementi significativi per avanzare ipotesi sull'identità dell'estensore di questo nucleo di scritte.

Quanto all'unità di misura, nel foglio *rv* compare la rappresentazione di un regolo, lungo 214 millimetri, contrassegnato dalla scritta »palmo antico di Roma«. I disegni sono ampiamente corredati di misure, tutte precedute da una »p« puntata. Per verificare se questa lunghezza fosse riferibile a tutti i rilievi effettuati, si sono confrontate le misure apposte dal disegnatore con i rilievi della colonna Traiana e del Pantheon.⁹ Ne è emersa una sostanziale congruenza, tale da autorizzarci a ritenere che il disegnatore si sia servito sempre della stessa unità di misura, annotata a mo' di legenda su uno dei fogli. Per evitare equivoci, cioè, egli l'ha rappresentata in scala 1:1 »in modo da mettere il lettore in grado di visualizzare le dimensioni dei monumenti indicati nel testo«. ¹⁰ Il che, peraltro, suggerisce che i disegni della raccolta Rossetti non fossero ad uso e consumo del solo estensore.

Se la scelta del palmo romano, suddiviso in 12 once, ognuna delle quali composta da 5 minuti, non risulta singolare, merita qualche considerazione la lunghezza del regolo: esiste uno scarto di 9 millimetri tra la misura adottata per questi disegni e quella convenzionalmente attribuita al palmo romano, ovvero 22,34 centimetri.¹¹ Secondo quanto suggerisce Christof Thoenes, la conversione in metri delle misurazioni del Cinquecento va interpretata con una certa tolleranza;¹² Wolfgang Lotz aggiunge che essa è soggetta a variazione proprio perché dipende dalle dimensioni del corpo umano.¹³ A titolo di esempio, basti pensare che nel »Terzo libro« delle antichità di Serlio – dove sono adottate diverse unità di misura per gli edifici – esistono oscillazioni di quasi un millimetro all'interno della stessa unità. Scarti che sembrano indicare una misurazione effettivamente compiuta in loco, in una fase di rilievo, probabilmente senza l'aiuto di qualche collaboratore. Quanto alla lunghezza del regolo annotato nei fogli di Ferrara, una misura affine si rintraccia nel »Libro appartenente a l'architettura« di Antonio Labacco, dove la pianta della Mole di Adriano è rilevata per mezzo di un palmo romano corrispondente a 215 mm.¹⁴

Dal confronto con le restituzioni pubblicate nei »Quattro libri dell'architettura« di Andrea Palladio, rinomato per la perizia nello studio dell'architettura antica, è emerso un livello di esattezza molto vicino a quello dell'architetto veneto. Tale precisione trova riscontro anche rispetto al diametro dell'oculo

del Pantheon, quotato »p – 40 – o 8«, ovvero 8,70 metri, un dato coerente con la misura di 8,92 metri ottenuta tramite i moderni sistemi di rilievo. Si tratta di uno scarto assimilabile a quello derivante dalle misurazioni effettuate da Baldassarre Peruzzi, che stabilendo per il diametro un'ampiezza di 15 braccia e 46 minuti, si allontana dalla misura reale di circa trenta centimetri.¹⁵ Giovanni Antonio Dosio, invece, quota il »uano delochio p 40 – 50«, con uno scarto di soli 10 minuti rispetto all'anonimo di Ferrara.¹⁶ Si tratta di differenze tollerabili, se si pensa alla difficoltà di effettuare tale misurazione a una distanza di circa 46 metri da terra.

A prescindere dai problemi connessi al rilievo dell'oculo – quota così problematica da essere spesso espunta dai grafici cinquecenteschi – la presenza, tra un disegno e l'altro, di alcune differenze nelle misure costituisce un'ulteriore conferma della tolleranza da adottare nella valutazione di questo parametro, maggiormente sottoposto all'errore umano. Del resto, una coincidenza totale va plausibilmente interpretata come un indizio di una derivazione diretta dei disegni.¹⁷

I soggetti della raccolta Rossetti sono accomunati dall'interesse per i monumenti antichi di Roma, talvolta rappresentati a cavallo di pagine differenti, come mostrano entrambe le sezioni del Pantheon. Il tutto denuncia l'esistenza di un legame tra le carte, nonostante queste siano pervenute come elementi sciolti. I segni di un'antica legatura, i cui fori sono visibili in tutti gli esemplari a noi pervenuti, aggiungono un indizio in questo senso. Le lettere goticeggianti (A, E, F, U) poste sul margine destro a mo' di rubrica, indicano una probabile successione dei grafici. Dal punto di vista della tecnica, si tratta di un montaggio utilizzato sin dal Medioevo per ordinare documenti e archivi famigliari. Essa costituisce invece una prassi desueta per quanto riguarda le raccolte di disegni di architettura. Ricomponendo l'ordine alfabetico suggerito dalle lettere in rosso e rispettando la corrispondenza e la successione dei soggetti è possibile ricostruire l'organizzazione originale dei fogli: la pergamena era destinata a contenere le carte, come una sorta di copertina, dato il pregio del materiale. Entrambe le annotazioni leggibili su di essa costituivano probabilmente il titolo della raccolta. Lo stato di deterioramento dell'inchiostro non permette di dilungarsi sulla loro datazione e sulle possibili corrispondenze: la grafia apposta sul frammento cartaceo, tuttavia, appare imparentata con quella di Alfonso Rossetti (tavv. I, VIII).

Apprendo il taccuino, sulla sinistra si scorgevano i disegni della colonna Traiana, completati dai dettagli collocati nella pagina successiva (tav. II). Di segui-

I Archivio Storico Comunale di Ferrara, Fondo familiare antico, busta 22, fascicolo Rossetti, copertina del taccuino (foglio 1r)

II Alzato, sezione e dettagli della colonna Traiana (fogli 1v e 2r)

III Sezione del Pantheon all'altezza del pronao (fogli 2v e 3r)

IV Prospetto del Pantheon (fogli 3v e 4r)

V Sezione della Rotonda (fogli 4v e 5r)

VI Fogli 5v e 3v

VII Pianta di un edificio non identificato e scala del »palmo antico di Roma« (fogli 3r e 1v)

VIII Copertina del taccuino (foglio 1r)

to, si poteva apprezzare la prima sezione del Pantheon, in corrispondenza del pronao, identificata dalla lettera A sul margine in alto a destra (tav. III). Successivamente trovava posto la metà sinistra dell'alzato del Pantheon nel foglio 3v (tav. IV). Non ci sono pervenuti i fogli identificati dalle lettere B, C e D: si giunge direttamente al foglio contrassegnato dalla lettera E, privo di grafici, seguito sul verso dalla seconda sezione del tempio in corrispondenza della cupola. Questa viene completata dalla sezione della parte inferiore della Rotonda realizzata sul foglio 5r, identificato dalla lettera F (tav. V). Il foglio successivo, rimasto intonso, reca la lettera U (tav. VI). La parte interna della copertina, a chiusura della raccolta, ospita il disegno del regolo indicante l'unità di misura, ovvero il palmo romano (tav. VII). I disegni, eseguiti quando i fogli erano già rilegati tra loro,¹⁸ componevano originariamente un quaderno, la cui paginazione era organizzata come una rubrica. Il formato in folio esclude che fosse un vademecum destinato a raccogliere schizzi e impressioni momentanei – il che è coerente con il fatto che si tratti di disegni in pulito. Tuttavia il legame tra i soggetti e la presenza di un unico estensore permette di definire questa raccolta come un taccuino.¹⁹ Le caratteristiche specifiche relative alle unità di misura e l'annotazione cronologica suggeriscono che i disegni siano derivati da grafici eseguiti dal vero. I sopralluoghi, le misurazioni e gli schizzi in loco, al cospetto degli edifici antichi risalgono plausibilmente a una campagna terminata il 17 maggio del 1551. Quanto al contenuto, questo nucleo di grafici sembra costituire un libro di ricordi romani, ricopiati in bella per essere consultati a distanza di tempo. E probabilmente esso fu concepito per diventare un oggetto di pregio, adatto ad essere esibito ad altri. Le considerazioni sulla numerazione dei disegni apposta da Alfonso Rossetti conferma che, al momento in cui essi entrarono a far parte della sua collezione, non costituivano più una raccolta unitaria: il fatto che egli senta la necessità di fissare la successione delle carte dimostra che la rilegatura era già stata sciolta.

Oltre a fornire indicazioni sull'ordine originario delle carte, la sequenza di lettere che inizia dalla A e si conclude, quantomeno, con la U lascia presumere che il quaderno contasse inizialmente più fogli di quelli che ci sono pervenuti e può darsi che la serie si estendesse fino alla Z. Pur non potendo stabilire quali e quanti soggetti manchino all'appello, sembra che il taccuino di Ferrara sia caratterizzato da alcune contraddizioni: anche prima dello scioglimento della legatura il quaderno non era interamente corredato di disegni – come dimostrano alcuni fogli, lasciati bianchi. D'altro canto, l'estensore si serve sia del verso della copertina – in cui disegna la colonna Traiana – sia del foglio di

*1 Anonimo: Prospetto
e dettagli del Pantheon,
Windsor Castle, Royal
Collection, RL 19283*

guardia: una scelta che induce a credere che egli stesse sfruttando al meglio il supporto a sua disposizione. L'esiguità dei campioni a nostra disposizione, tuttavia, non permette di stabilire se chi ha confezionato il quaderno avesse intenzione di utilizzarlo interamente per i suoi rilievi di antichità. Considerato il carattere dei monumenti raffigurati, si potrebbe pensare che l'intento iniziale fosse la creazione di un compendio degli esempi più rappresentativi della Roma antica. In assenza di indizi, non è possibile formulare ipotesi convincenti sul motivo del mancato completamento di tale programma. Un secondo problema riguarda la successione dei grafici, che non sembra regolata da scelte precise: la carrellata di disegni dedicati al Pantheon si apre con una sezione, che precede l'alzata e risulta distante diverse pagine dalla seconda sezione del monumento. È lecito ipotizzare che il foglio B completasse il prospetto del tempio, rappresentato per metà sul foglio 3v: la misura posta in corrispon-

denza dell'intercolumnio centrale è mutila e suggerisce che proseguisse nel foglio accanto, un'ulteriore prova dell'esistenza della parte destra del prospetto. Considerando che i fogli E e F sono dedicati al medesimo edificio, si potrebbe pensare che tutte le carte comprese tra B e D fossero destinate a ospitare rilievi del Pantheon – magari una pianta, assente dalla raccolta Rossetti. Inoltre, è plausibile che l'estensore avesse predisposto anche altri disegni di dettaglio: la lettera-chiave Y nel foglio 2v, in corrispondenza della trabeazione del tempio, rimanda evidentemente a un grafico che non ci è pervenuto.

Che il Pantheon venisse sottoposto a un'indagine minuziosa non deve stupire: si tratta di una prassi diffusa tra artisti e architetti del XVI secolo, incoraggiata da quanto dichiara Sebastiano Serlio – riferimento noto ai suoi successori – in calce ai disegni del monumento pubblicati in apertura del »Terzo libro« nel 1540: »Per dimostrare tutte le parti di questo bellissimo, et ben inteso edificio è necessario di farlo vedere in più lati [...].«²⁰ Bisogna allora capire quali aspetti del monumento siano stati fissati dall'estensore di Ferrara. La fronte del Pantheon (f. 3v), com'è prassi nel corso del Cinquecento, viene spogliata delle principali aggiunte successive all'epoca della sua fondazione:²¹ l'anonimo di Ferrara non raffigura il campanile eretto sul tempio nel corso del Medioevo, né la serie di opere scultoree collocate nella piazza antistante. Opere che invece trovano posto in un disegno al Louvre, in un altro realizzato dall'anonimo appartenente alla cerchia di Peruzzi agli Uffizi, e in un foglio conservato a Berlino.²² Nel foglio ferrarese, sulla sommità del timpano si intravede il profilo di una scultura: la sagoma assomiglia alla statua che si trova – pur cambiata di posizione – nel disegno di Windsor (RL 19283, ex-Portfolio 5, f. 75), datato al tardo XVI secolo (fig. 1).²³ Potrebbe dunque trattarsi di uno dei leoni di granito grigio, collocati sul frontone. In comune con questo grafico, il foglio di Ferrara esibisce anche i »mysterious rectangular projections« nel timpano, scomparsi negli anni venti del Seicento.²⁴ Il tempio, secondo la rappresentazione del foglio Rossetti, viene sormontato dal muro costruito nel corso del Medioevo,²⁵ rintracciabile anche nell'incisione di Serlio pubblicata nel »Terzo libro«.²⁶ A differenza dell'immagine che compare nel trattato del bolognese, il disegno è fortemente caratterizzato dalla presenza dei due frontoni, la cui sovrapposizione viene accentuata. Un modo di rappresentare l'edificio di cui Palladio è forse il principale fautore.²⁷

La prima sezione (f. 2v–3r), in corrispondenza del pronao, discende da un atteggiamento analitico, attento alle misure e agli aspetti costruttivi. L'anonimo evidenzia la struttura portante del tempio e riporta scrupolosamente il

2 *Anonimo italiano: Dettagli del Pantheon, Vienna, Albertina, inv. Egger 130v* 3 *Anonimo francese: Dettagli del Pantheon, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 68.769.1*

sistema di chiodatura delle travi metalliche. Questa componente del Pantheon, solitamente, non catturava l'attenzione degli artisti e degli architetti che lo ritraevano.²⁸ Esistono tuttavia alcuni casi paralleli: il più famoso, probabilmente, è il disegno inserito nei «Quattro libri», in cui Palladio restituisce e abbina alzato e sezione all'altezza del pronao.²⁹ Pur precisando gli aspetti costruttivi, l'architetto apporta alcune correzioni, per evitare che la volta del corpo intermedio si sovrapponga, graficamente, al sistema di travi. Nel disegno 130v dell'Albertina,³⁰ realizzato nella seconda metà del XVI secolo da un anonimo italiano, compare, tra i vari dettagli del tempio, tutti sistematicamente misurati, anche uno schema della struttura portante (fig. 2). Ci sono poi i due disegni di New York e di Windsor, successivi di un paio di decenni rispetto a quelli ferraresi,³¹ dove la struttura del tempio antico assume a protagonista della rappresentazione: Carolyn Yerkes, sottolineando la presenza di errori comuni nella raffigurazione delle travi che poggiano sulla pietra, mette in risalto la loro stretta correlazione (figg. 3-4).³²

Quanto al metodo di rappresentazione, la fronte del Pantheon è disegnata in proiezione ortogonale, mentre alcuni elementi – come il sostegno della statua e i «rettangoli» nel timpano – sono restituiti in assonometria. Lo stesso ibrido contraddistingue la sezione dell'edificio antico, e si ritrova anche nei disegni

4 *Anonimo portoghese: Dettagli del Pantheon, Windsor Castle, Royal Collection, RL 10376v*

conservati a Windsor e a New York: le travi che sorreggono il tetto sono raffigurate in modo da evidenziarne la tridimensionalità. Il disegnatore sembra voler restituire uno schema esauriente della struttura che, disegnata in proiezione ortogonale, potrebbe essere fraintesa. Quanto agli aspetti formali, prospetto e sezione del tempio sono accomunati da una certa precisione nella resa grafica dei capitelli corinzi, a differenza delle basi delle colonne, abbozzate sinteticamente. Nel rilevare la decorazione del portale, l'anonimo riporta a destra le specchiature e i festoni, mentre a sinistra si limita alle prime: la disposizione dell'apparato ornamentale della porta si avvicina a quella rilevata da Palladio.³³

La seconda sezione, tracciata lungo un asse parallelo al pronao, rappresenta l'interno dell'edificio antico: l'estensore presta attenzione agli elementi costruttivi – come la composizione della muratura di cui sono evidenziati i vuoti o il sistema di alleggerimento della cupola. Il disegno è punteggiato di quote: sono misurati i sette gradoni posti nell'estradosso della cupola, di cui viene registrata la variazione delle dimensioni – come si riscontra nel foglio 129v dell'anonimo dell'Albertina.³⁴ Quanto ai cassettoni, viene attentamente appuntato il digradare delle dimensioni man mano che ci si avvicina all'oculo:

5 *Andrea Palladio: Sezione della rotonda, Londra, Royal Institute of British Architects, vol. VIII, f. 9v, metà sinistra del foglio*

un disegno di dettaglio, riportato a lato della sezione, è funzionale all'inserimento delle misure. È logico ritenere che l'anonimo di Ferrara abbia compiuto sopralluoghi anche in queste parti del monumento. La scelta della sezione, tagliata lungo l'asse secondario della rotonda, ricalca gli studi di Serlio e di Palladio (fig. 5); l'abbondanza di quote, inoltre, sembra avvicinarsi al disegno »analytic rather than pictorial in intention«³⁵ realizzato da Baldassarre Peruzzi, conservato alla Biblioteca Ariostea di Ferrara,³⁶ e, parallelamente, l'attenzione alla struttura muraria richiama il disegno di Dosio agli Uffizi (GDSU 2023 Ar; fig. 6).³⁷ Va poi sottolineato che l'anonimo di Ferrara non corregge la mancata corrispondenza verticale tra l'ordine principale e quello dell'attico, allineandosi all'atteggiamento dimostrato da Raffaello nel celebre foglio Uffizi,

6 *Giovanni Antonio Dosio:*
Sezione del Pantheon, Firenze,
Uffizi, GDSU 2023 Ar, metà
sinistra del foglio

GDSU 164 A.³⁸ Volendo accogliere la distinzione proposta da Tod Marder, tra chi voleva rappresentare il Pantheon così com'era e chi invece cercò di »correggerlo«, il disegnatore di Ferrara si inserisce nella prima di queste categorie che comprende, appunto, l'urbinate stesso, Dosio e Palladio, in contrasto con Francesco di Giorgio Martini, Antonio da Sangallo il Giovane e Serlio.³⁹

La colonna Traiana, disegnata in prospetto e sezione (f. 1v), viene spogliata della sua componente decorativa: non c'è nessun accenno ai bassorilievi che corrono sulla superficie di marmo lunense. Sul prospetto, tuttavia, viene tracciato il profilo spiraliforme del fregio che riveste la colonna ed è tratteggiato il profilo di dieci aperture: il vano interno alla colonna, infatti, viene illuminato da finestre disposte in croce su quattro assi. L'unico elemento scultoreo raffi-

gurato riguarda la decorazione a ovuli e dardi del capitello. Il disegno di Giovanni Antonio Dosio all'interno del Codice Destailleur A di Berlino,⁴⁰ il foglio GDSU 1387 Av, riferito a Giovanni Francesco da Sangallo,⁴¹ il foglio GDSU 1541 Av, attribuito allo pseudo Giocondo⁴² e, ancora, il nucleo dedicato alla colonna Traiana all'Albertina⁴³ – tutti fogli dai quali sono assenti rimandi ai rilievi figurati mentre compare la decorazione del capitello – mostrano un'attenzione preminente per l'architettura, atteggiamento simile al disegno di Ferrara. Stesso atteggiamento si riscontra nel disegno della colonna realizzato da Terzo Terzi e inserito in un esemplare della »Regola delli cinque ordini« di Jacopo Barozzi da Vignola appartenuto all'architetto ferrarese Giovanni Battista Aleotti – altra raccolta di disegni di ambito estense: anche in questo caso sono assenti rimandi alla decorazione dedicata a »così nobili historie«⁴⁴; a differenza del foglio Rossetti, invece, manca una rappresentazione della scala elicoidale: traspare dunque un interesse preminente per l'architettura, ma non specificamente per la componente costruttiva del manufatto antico – come già dimostrato nel f. 18r del Codice Barberini di Giuliano da Sangallo.⁴⁵ Antonio da Sangallo il Giovane raffigura integralmente la colonna Traiana, identificando i rocchi di pietra che la compongono, pur senza soffermarsi sullo sviluppo della scala.⁴⁶ Si deve all'architetto, comunque, una delle prime misurazioni della colonna nell'ambito delle verifiche, più o meno consapevoli, dell'altezza della »columna centenaria«, secondo quanto sancisce un'iscrizione sulla colonna di Marco Aurelio.⁴⁷

Il disegno di Ferrara riporta integralmente lo sviluppo della scala coclide, di cui sono restituiti correttamente i quattordici gradini che compongono l'angolo giro sviluppato dalla scala stessa:⁴⁸ si tratta di una rappresentazione imparentata con quella proposta da Antonio Labacco nell'edizione del 1559 del »Libro appartenente a l'architettura«. ⁴⁹ Labacco, diversamente dal foglio della collezione Rossetti in cui sono assenti riferimenti alla pianta della colonna, mostra la trasformazione del perimetro, che dapprima segue la forma quadrata della base per poi diventare circolare, in corrispondenza della colonna. Sebastiano Serlio – pur ricordando le »buonissime sculture«⁵⁰ – si limita a rappresentare il prospetto del monumento, che pone a confronto con quattro obelischi rilevati a Roma.⁵¹ Nella descrizione della colonna Traiana, il bolognese si sofferma sul fatto che, nonostante la presenza della decorazione spirale, non viene meno il carattere dorico della colonna: una conferma della sua inclinazione a privilegiare la componente architettonica rispetto a quella scultorea. Serlio descrive accuratamente il modo in cui sono stati assemblati i rocchi marmorei e dà particolare rilevanza allo sviluppo della scala a lumaca. Il

7 *Andrea Palladio: Sezioni della
colonna Traiana, Windsor Castle,
Royal Collection, RL 10434*

che trova corrispondenza in Andrea Palladio, che tratta della colonna Traiana non nel quarto libro, dedicato alle antichità di Roma, bensì nel primo, quando affronta il problema »Delle scale, e varie maniere di quelle«. ⁵² Egli inserisce nel trattato un disegno della pianta e una porzione della sezione. Lo studio della scala a lumaca, alla base delle incisioni poi pubblicate nei »Quattro libri«, può essere ricondotto a un foglio della Royal Library di Windsor, in cui l'architetto rappresenta la variazione del diametro della scala e una sezione in corrispondenza della sommità della colonna (fig. 7), ⁵³ e a un disegno del RIBA, ⁵⁴ in cui Palladio – come Labacco – registra la variazione della forma della scala, da quadrata a circolare, destinata ad avvolgere la »colonna nel mezo«, secondo la definizione dell'architetto veneto. ⁵⁵ Nel complesso, dai fogli della

collezione Rossetti, emerge un particolare interesse per il disegno della scala della colonna, allineato ai modi con cui il manufatto antico viene rilevato, o descritto, nella trattatistica d'architettura.

In conclusione, i grafici sono caratterizzati per l'abbondanza di quote, che evidenziano l'intenzione, da parte dell'estensore, di studiare i monumenti. Non si percepisce un'attenzione specifica per gli ordini: sono assenti indicazioni ad essi relative e alcuni elementi compaiono abbozzati, come le basi delle colonne. L'incompletezza della raccolta, però, suggerisce di sospendere il giudizio in questo senso. L'anonimo, tuttavia, dimostra una certa confidenza con il vocabolario architettonico antico, desumibile – più che dalle annotazioni apposte sui disegni – dai criteri adottati nella fase di rilievo: egli misura le colonne in corrispondenza dell'imoscapo, del sommoscapo e dell'entasi, una scelta che denota la conoscenza della conformazione e dello sviluppo di questi elementi, forse dovuta anche alla lettura dei trattati. Il suo interesse si spinge oltre le caratteristiche formali dell'edificio e si estende a quelle costruttive, un fatto confermato dai singolari disegni e dalle numerose misure in corrispondenza delle parti strutturali dei due monumenti inseriti nel taccuino. Non compaiono, invece, annotazioni che facciano presumere uno studio specifico sui materiali. La preparazione tecnica dell'anonimo viene confermata dalla sua abilità nella misurazione dell'architettura, provata dall'attendibilità dei rilievi. Nel complesso, egli esprime la volontà di presentare il Pantheon »as a building, not as an image«⁵⁶ – intenzione manifestata anche per quanto riguarda la colonna Traiana.

La scelta di due edifici così noti non dà indizi circa la raccolta che egli stava approntando. Entrambi questi esempi, poi, erano facilmente accessibili: quasi impossibile restringere la cerchia di coloro che potevano trovarsi al loro cospetto. Certamente, l'estensore ha visitato anche le parti più nascoste del Pantheon, come la copertura, ed è salito lungo la scala elicoidale della colonna centenaria. Com'è noto, in anni prossimi a quelli interessati da questa vicenda, a Roma si riuniscono coloro che gravitavano intorno a Claudio Tolomei, la cui Accademia della Virtù aveva stilato nel proprio programma del 1542 l'idea di rilevare edifici dell'antichità, cerchia, che però si dissolse al più tardi nel 1545 a seguito della partenza da Roma del promotore.⁵⁷ Tra coloro che avevano, in quel periodo, interesse per il Pantheon ci sono i membri dell'Accademia dei Virtuosi, che aveva sede nel tempio.⁵⁸ Ma non ci sono elementi sufficienti per ipotizzare una relazione diretta con questi circoli.

Possiamo ritenere, con una certa sicurezza, che l'anonimo di Ferrara fosse italiano. L'analisi effettuata sull'unità di misura – partizione e lunghezza del

regolo – non ha permesso di stabilire con maggior precisione la sua provenienza. Il fatto, poi, che egli utilizzi il palmo di Roma non consente di aggiungere altre indicazioni: tale scelta è coerente con i soggetti utilizzati e la conoscenza di questa unità di misura risultava, all'epoca, alquanto diffusa, soprattutto dopo la pubblicazione del trattato serliano.

Le annotazioni, estremamente sintetiche, non hanno il carattere di un racconto o di un commento alle architetture, quanto di appunti destinati a identificare i soggetti rappresentati. Si è già sottolineato che dall'analisi della grafia non si è giunti all'identificazione dell'estensore di tali annotazioni e, d'altra parte, anche le convenzioni grafiche permettono poche considerazioni: il gruppo consonantico »ch«⁵⁹ risulta piuttosto frequente in diverse aree italiane.

Qualche osservazione sui lemmi adottati. Ci dice poco il termine »ritonda« – utilizzato nei fogli 3r e 3v – largamente diffuso in seguito alla pubblicazione del »Terzo libro« di Serlio. Più interessante la parola »portigalle« (f. 3v): il significato del vocabolo non designa un portale, come di consueto avveniva mediante la parola »porticale«, ma, apposto in corrispondenza del pronao del tempio, rimanda piuttosto al termine »portico«. Un uso simile si riscontra nei dialetti emiliani o veneti, dove esso – più frequente nella versione »porticale« – contrassegna un portichetto o un portego,⁶⁰ lezione presente già nel XIV secolo.⁶¹ Al momento, l'unica occorrenza del termine »portigalle« – pur attestata più di un secolo dopo la realizzazione dei disegni di Ferrara – compare in un documento autografo di Baldassarre Longhena, datato 29 agosto 1676 a proposito di un modello per la costruzione dei magazzini per la Dogana da Mar a Venezia (1675–77). L'architetto utilizza senza distinzione la lezione »portigale« o »portigalle« e considera il termine un sinonimo di loggia.⁶² Un'ipotesi, questa sul lemma, che potrebbe restringere l'area di provenienza dell'autore dei disegni.

ALFONSO ROSSETTI E L'ARCHITETTURA

L'indagine intorno ad Alfonso Rossetti, ai suoi interessi per l'arte del costruire e al modo in cui si è procurato il taccuino costituisce un'occasione per affrontare il tema del collezionismo dei disegni nel Cinquecento. Un aspetto solitamente denso di zone d'ombra a causa delle poche informazioni a nostra disposizione relative alla peregrinazione di questi materiali.⁶³ Alfonso Rossetti, teologo, matematico e »delle notizie storiche prattichissimo«⁶⁴, discende dalla famiglia del più noto Biagio (1447–1516), architetto e interprete delle strategie edificatorie del

duca Ercole I d'Este.⁶⁵ Alfonso – figlio di un suo nipote, Giambattista Alfonso Alessandro, e di Margherita Estense Tassoni – aveva due fratelli, il cardinale Carlo e Girolamo, giudice dei Savi e matematico. Secondo l'erudito Marco Antonio Guarini, il sepolcro avito – di cui non è rimasta traccia – si trovava nella chiesa di San Domenico a Ferrara.⁶⁶ A tutta prima l'interesse per l'architettura accomuna diversi membri della famiglia: Carlo Rossetti incaricò Vincenzo Armani di approntare una serie di riproduzioni di fortificazioni realizzate in tutta Europa;⁶⁷ Girolamo è l'artefice del ponte che collegava Pontelagoscuro alla località di Isola, dove sorgeva l'omonima residenza degli Estensi, andata distrutta.⁶⁸

Grazie alla notorietà di uno dei suoi esponenti, le notizie sulla famiglia Rossetti ricorrono nelle fonti manoscritte e a stampa. Tuttavia quelle specifiche su Alfonso – da non confondere con il suo omonimo predecessore, il vescovo di Comacchio vissuto nel XVI secolo – sono piuttosto scarse.⁶⁹ Nacque verosimilmente all'inizio del XVII secolo e morì – stando al racconto di Girolamo Baruffaldi – nel luglio del 1678 a Ferrara a causa di un'epidemia;⁷⁰ insieme a lui, tra i personaggi deceduti nella stessa circostanza, va ricordato il cardinale Luigi Gonzaga, ospite in città presso Ercole Estense Tassoni. È probabile che Alfonso abbia accompagnato il fratello cardinale in diverse missioni diplomatiche attraverso l'Europa: spie per avanzare questa ipotesi provengono da una lettera, non datata, che Armani gli scrive, ricordando le spedizioni in Inghilterra.⁷¹

Un autografo del marchese, conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara e redatto il 22 giugno 1676, fornisce uno spunto per indagare il suo interesse per l'arte del costruire: «Carlo Pasti è stato a studiar da me le materie d'Architettura civile e militare, e con quella poca abilità che ho procurai d'instradarlo alle cognitioni appartenenti a dette scienze per due anni continui e di vantaggio è stato molte e più volte meco su gli argini del Po a far varie operationi et a formar profili et altre cose per servitio publico.»⁷²

Ancora più significative sono le notizie desumibili da un volume appartenuto al marchese. Si tratta di un'edizione dei «Quattro libri dell'architettura» di Andrea Palladio, stampata a Venezia nel 1616, anch'essa conservata presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara.⁷³ Il libro reca una nota di possesso nel frontespizio – «delli marchese Alfonso Rossetti» – il cui verso ospita un disegno dello stemma di famiglia. Sulle pagine del volume sono state incollate, senza coerenza con il contenuto, disegni e stampe.

Le stampe hanno provenienza diversa: tra le più significative, compaiono due immagini tratte dal «Trattato di mescalzia» di Filippo Scacco da Tagliacozzo (Venezia 1603);⁷⁴ alcune incisioni realizzate da Giuseppe Longhi e Pietro Tode-

8 Alfonso Rossetti: »Terra del Ponte di Lagoscuro«, in: Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1616, libro III, pp. 44-45 (Biblioteca Ariostea di Ferrara, P.8.7.13)

schì (1670-90), esperto di cartografia e autore di un testo dedicato a Ferrara;⁷⁵ diversi fogli dedicati a fortificazioni, a rappresentazioni di battaglie e di feste.⁷⁶ Quanto ai disegni, possiamo distinguere due categorie: un consistente gruppo di grafici eseguiti da Alfonso Rossetti, a lui attribuibili sulla base della grafia e talvolta per la presenza della firma; al secondo nucleo di fogli appartengono disegni di paternità ignota. Gli autografi del marchese rappresentano ponti e fortificazioni, come la porta di San Paolo⁷⁷ e del baluardo di San Benedetto, entrambi a Ferrara – quest'ultimo raffigurato secondo un'ipotesi progettuale mai realizzata.⁷⁸ Un foglio è dedicato al disegno di macchina eseguito intorno al 1675, come si evince dall'annotazione apposta da Rossetti.⁷⁹ Infine si riconoscono tre rappresentazioni di aree extraurbane vicine a Ferrara, come la possessione di Bozzole⁸⁰ e due vedute assonometriche di Pontelagoscuro, in prossimità del fiume Po.⁸¹ Tra queste⁸² compare uno dei pochi disegni della via Coperta – costruita con le pietre della appena demolita residenza di Alfonso II d'Este in Isola – e della chiesa dei Cappuccini – scampata alle devastazioni seguite alle imprese militari della guerra di Castro (1643-44 circa). Sembra plausibile

9 *Anonimo: »templo de Pivole«, in: Andrea Palladio, I Quattro libri dell'Architettura, Venezia 1616, libro IV, p. 111 (Biblioteca Ariostea di Ferrara, P.8.7.13)*

identificare tali disegni con quelli citati da Cittadella nelle »Notizie di Ferrara«: »Un nobile Alfonso Rossetti nel 1643 delinè e fece a penna i Forti fabbricati in Pontelagoscuro per la guerra fra i pontifici e la Repubblica veneta«⁸³ (fig. 8).

Una netta minoranza attende attribuzioni convincenti. È opportuno soffermarsi su un disegno identificato dalla scritta »le tenplo de Pivole« (fig. 9).⁸⁴ Il foglio, il cui profilo appare ritagliato in modo irregolare, ospita la rappresentazione della metà destra dell'alzato di un edificio, eseguito a china e acquerellato. Il monumento ha un impianto circolare ed è suddiviso in tre registri, cui si sovrappone una sorta di attico. Il livello basamentale, sostanzialmente cieco, è interrotto da nicchie. Quello superiore è scandito da paraste ioniche tra le quali si aprono alcune finestre timpanate; il ritmo delle paraste prosegue nel registro al di sopra, più basso; le finestre sono sostituite da archi a tutto sesto. Alla sommità del corpo della fabbrica si erge un tamburo con una cupola, che riprende le forme e il ritmo dell'edificio. Sul perimetro si aprono quattro pronai organizzati su due livelli, presumibilmente identici: quello inferiore accoglie un portale, anch'esso timpanato, affiancato da nicchie che contengono statue; quello superiore è caratterizzato dalla presenza di un frontone sorretto da colonne ioniche, che dialogano con le paraste schiacciate contro la parete,

alla stessa quota. Il disegno sembra una libera interpretazione del »Templum puteolanum«, pubblicato da Jacques Androuet du Cerceau in un volume dedicato a rilievi di templi antichi, stampato nel 1550 (fig. 10).⁸⁵ Non sappiamo se l'anonimo autore del disegno inserito nel Palladio di Rossetti abbia copiato direttamente Du Cerceau – sbagliando nel riportare la denominazione »puteolanum« – o qualche altra fonte: nel foglio non sono presenti elementi per proporre una datazione o per attribuirlo, né è visibile la filigrana.

Sembra tuttavia che Du Cerceau e l'anonimo copista del Palladio ferrarese abbiano attinto a un modello più antico. Il modo con cui viene realizzata la copia mostra l'idea di una ricostruzione libera dell'antico, rintracciabile già nel Quattrocento: si tratta di un atteggiamento rappresentato significativamente dal nucleo dedicato all'architettura della collezione Santarelli, databile tra la seconda metà del XV secolo e la prima del XVI, una serie di ricostruzioni »fantasiose« di architetture antiche, perlopiù romane, la cui attribuzione è incerta.⁸⁶

Il soggetto, lontano dagli altri fogli interpolati nel volume, solitamente dedicati agli aspetti più tecnici dell'arte del costruire (fortificazioni, macchine, ponti), si allinea piuttosto al carattere dei disegni della colonna Traiana e del Pantheon raccolti nel taccuino, e rafforza l'interesse di Alfonso per l'antiquaria e le antichità.

Quanto a una possibile datazione del »commento«, alcuni autografi del marchese risalgono agli anni quaranta del Seicento (come i disegni per Pontelago-scuro, databili grazie al riferimento di Cittadella), altri agli anni Settanta (come il disegno della macchina). Difficile determinare quando Rossetti sia giunto in possesso degli altri materiali. Per le stampe ci si può limitare a qualche termine post quem, basandosi sulla cronologia delle stampe stesse o sull'epoca in cui lavorarono i loro incisori: l'attività di Todeschi, ad esempio, si concentra tra gli anni settanta e gli anni novanta del XVII secolo. Ancora più nebulose le notizie sui disegni adespoti. Altri dubbi vengono sollevati dal *modus operandi* di Rossetti: l'ordine dei disegni inseriti tra le pagine del trattato non rispetta una successione cronologica, né è possibile stabilire se chiose e interpolazioni risalgano a un'unica fase o, invece, se siano il risultato di riflessioni sul testo avvenute in momenti diversi. Si potrebbe ritenere che l'arricchimento del trattato palladiano sia stato compiuto in un arco di tempo dilatato, che va dagli inizi della sua attività come dilettante fino alla sua morte. In alternativa, tale operazione – effettuata, se non in un'unica fase, in un periodo più circoscritto – potrebbe essere collocata negli anni della maturità di Rossetti, forse addirittura quelli di poco precedenti la sua morte, avvenuta nel 1678.

Si può assumere che disegni e stampe riflettano, prevedibilmente, gli interessi del loro collezionista: egli raggruppa ricordi relativi a personaggi con cui è entrato in contatto – come papa Clemente IX salito al soglio pontificio nel 1667⁸⁷ – a cerimonie cui ha partecipato o che lo hanno coinvolto da vicino – come la festa per la nascita del principe di Modena nel 1660;⁸⁸ una certa prevalenza va riconosciuta alle fortificazioni e alle scene di battaglia. Di fatto il volume è spia di un atteggiamento collezionistico, volto alla raccolta di materiali diversi. A prescindere dal metodo – che potremmo definire naïve – con cui viene postillato il trattato di Palladio, il ferrarese attribuisce al volume un certo valore, tanto da renderlo il depositario della propria raccolta. In sostanza, Rossetti dà vita a una autobiografia raccontata in sovrapposizione ai »Quattro libri«.

A prescindere dalle capacità di Alfonso Rossetti come architetto, difficilmente ponderabili con i dati a nostra disposizione, dal Palladio ferrarese traspare un interesse di ampio respiro per la disciplina, che, anche se espresso tramite grafici che denunciano limitate doti di disegnatore, si allinea ai contenuti della lettera, citata testé, in cui il ferrarese dichiara la propria competenza nell'arte del costruire.⁸⁹ Il tutto combina bene con il carattere dei disegni del Pantheon e della colonna Traiana, che, forse per il pregio riconosciuto loro dal marchese, vengono consapevolmente estromessi dal volume palladiano, mantenendo la propria integrità.

L'affondo su Rossetti non permette di trarre informazioni sui i modi con cui tali disegni sono arrivati nelle sue mani, anche se la passione per l'architettura ne motiva con maggior vigore la presenza nella sua collezione e allarga il ventaglio di ipotesi. Se accettiamo l'idea che l'anonimo disegnatore della colonna Traiana e del Pantheon provenga dall'area emiliano-veneta, è probabile che il taccuino circolasse in queste zone: Alfonso, considerandone inclinazioni e velleità collezionistiche, potrebbe averlo reperito a Ferrara. Oppure, sapendo che il marchese era solito frequentare la città pontificia – come afferma egli stesso in uno dei disegni inseriti nel trattato⁹⁰ – si potrebbe pensare che si sia premurato di acquistare i disegni di antichità romane durante uno dei sopralluoghi in Urbe.

Pur con le molte questioni lasciate aperte, il taccuino di Alfonso Rossetti offre nuovi spunti di riflessione e costituisce un'ulteriore prova della continua stratificazione degli studi dedicati ai monumenti di Roma. Un'osservazione che si addice soprattutto a un soggetto come il Pantheon: benché sia difficile comprendere quanto l'anonimo di Ferrara possa essersi giovato della conoscenza di altri disegni del manufatto antico, questo continua a essere »the subject of controversy as to its purpose and the meaning of its architecture«⁹¹.

SCHEDA

Le schede sono state concepite in modo da descrivere la raccolta nella condizione in cui si trova oggi, cioè come un nucleo di cinque fogli sciolti. Non esiste pertanto relazione tra la posizione effettiva dei fogli all'interno del Fondo Rossetti e la numerazione assegnata alle singole schede, stabilita in base alla sequenza dei disegni ricostruita e discussa nella parte critica del presente contributo. In ogni scheda sono commentati separatamente i vari soggetti, la cui disposizione sui supporti cartacei e membranacei è schematizzata nel disegno corrispondente. Le maiuscole sono state utilizzate secondo le attuali convenzioni. Poiché i disegni oggetto della presente indagine sono inediti, si è espunta la voce relativa ai riferimenti bibliografici, per i quali si rimanda alle note al testo.

Foglio 1r

Copertina del taccuino

Dimensioni: 394 × 520 mm ca.

Supporto: pergamena

Tecnica: inchiostro; grafite

Trascrizione: »Lib[ro] con [...] di[se]gn[i] [...] [R]oma«; »Al[...] buoni«; »2025«

Note: La prima scritta »Lib[ro] con [...] di[se]gn[i] [...] [R]oma« è eseguita sul supporto membranaceo. La seconda »Al[...] buoni«, è apposta su un tassello cartaceo i cui frammenti sono ancora visibili attaccati in corrispondenza della piegatura. Entrambe le scritte sono eseguite con inchiostro brunito, ormai corroso. Tracce della legatura originaria posizionata nella mezzeria del foglio.

Foglio 1v

Colonna Traiana, prospetto, sezione e dettagli; rappresentazione dell'unità di misura palmo romano antico

Dimensioni: 394 × 520 mm ca.

Supporto: pergamena

Tecnica: inchiostro; acquerello; preparato a stilo

Unità di misura: palmo romano antico (desunta da annotazione)

Soggetto A: Prospetto della colonna

Trascrizione: »MDLI al XVII magio«; »COLONNA TRAIA/NA«

Lettere chiave: »A« (sommità della colonna), »B« (dettaglio del summoscapo), »C« (modanatura inferiore della sommità della colonna), »H« (porta di ingresso alla scala)

Soggetto B: Sezione della colonna

Lettere chiave: »D« (capitello della colonna), »E« (parte superiore della base), »F« (base della colonna), »G« (basamento)

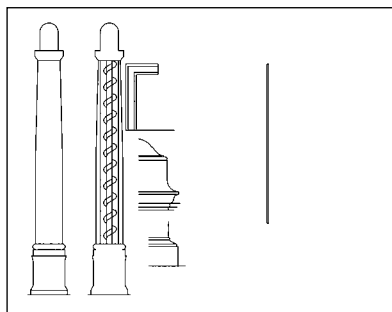
Soggetto C: Dettaglio del summoscapo identificato dalla lettera »B«

Soggetto D: Sommità della colonna identificata dalla lettera »A«

Soggetto E: Modanatura inferiore della sommità della colonna identificata dalla lettera »C«

Soggetto F: Regolo che rappresenta la lunghezza del palmo antico di Roma

Trascrizione: »palmo antico di Roma«



Foglio 2r

Dettagli della Colonna Traiana

Dimensioni: 460 × 278 mm ca.

Supporto: carta vergata

Tecnica: inchiostro; preparato a stilo; visibili i fori del compasso

Unità di misura: palmo romano antico (desunta da annotazione in f. 1v)

Trascrizione: »delli mar[chese] Alfonso Rossetti«

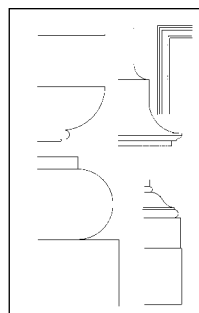
Soggetto A: Profilo del capitello della colonna Traiana identificato dalla lettera »D«

Soggetto B: Base della colonna Traiana identificata dalla lettera »E«

Soggetto C: Basamento della colonna Traiana identificato dalla lettera »G«

Trascrizione: »della soba[...]«

Note: Il foglio è danneggiato in diversi punti, in particolare sul lato destro, che risulta smangiato. Sul lato sinistro si intravedono segni di legatura. Alcune misure risultano illeggibili a causa del deterioramento del foglio.



Foglio 2v

Pantheon, sezione trasversale, metà sinistra

Dimensioni: 460 × 278 mm ca.

Supporto: carta vergata

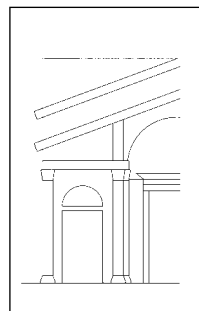
Tecnica: inchiostro; preparato a stilo; visibili i segni del compasso

Unità di misura: palmo romano antico (desunta da annotazione in f. 1v)

Trascrizione: »PORT« (prosegue in f. 3r)

Lettera chiave: »Y« (trabeazione che congiunge le colonne del pronao)

Note: Il foglio è danneggiato. Segni della legatura originaria.



Foglio 3r

Pantheon, sezione trasversale, metà destra; pianta di edificio (?)

Dimensioni: 460×496 mm ca.

Supporto: carta vergata

Tecnica: inchiostro; preparato a stilo

Unità di misura: palmo romano antico (desunta da annotazione in f. 1v)

Filigrana: incudine e martello in un cerchio, diametro 46 mm; simile a Briquet 5963

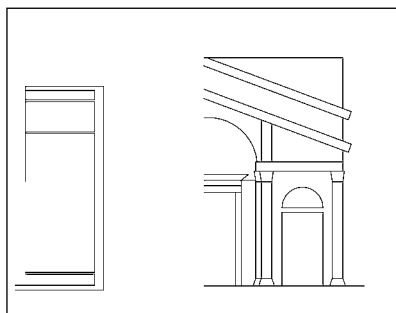
Soggetto A: Disegno a stilo della pianta di un edificio, non identificato

Soggetto B: Metà destra della sezione trasversale del Pantheon

Trascrizione: »A DEL TEMPIO« (continua da f. 2v); »faccia della ritonda MDLI ali 17 maggio in Roma«; »I« (foliazione)

Lettera chiave: »A« (cornice della porta del Pantheon)

Note: Segni di legatura. Sul margine destro del foglio compare una lettera capitale »A«, scritta a inchiostro rosso.



Foglio 3v

Pantheon, prospetto, metà sinistra

Dimensioni: 460×496 mm ca.

Supporto: carta vergata

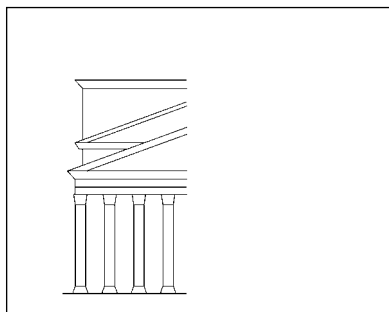
Tecnica: inchiostro

Unità di misura: palmo romano antico (desunta da annotazione in f. 1v)

Filigrana: incudine e martello in un cerchio, diametro 46 mm; Briquet 5963

Trascrizione: »Portigalle della ritonda in Roma«

Note: Sul margine destro del foglio, in basso, compare la lettera capitale »U«, scritta a inchiostro rosso.



Foglio 4r

Foglio bianco

Dimensioni: 460×278 mm ca.

Supporto: carta vergata

Nota: Sul margine destro compare la lettera capitale »E«, scritta a inchiostro rosso.

Foglio 4v

Sezione della cupola del Pantheon; dettagli dei cassettoni e del sistema di copertura

Dimensioni: 460 × 278 mm ca.

Supporto: carta vergata

Tecnica: inchiostro

Unità di misura: palmo romano antico (desunta da annotazione in f. 1v)

Trascrizione: »3« (foliazione)

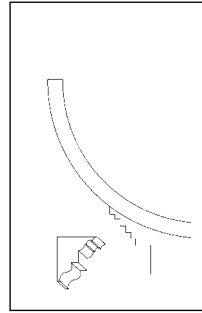
Lettere chiave: »O«; »CII«

Soggetto A: Cupola del Pantheon

Soggetto B: Dettaglio del profilo della cupola del Pantheon in corrispondenza dell'oculo, contrassegnato con la lettera chiave »CII«

Trascrizione: »di rame«

Soggetto C: Dettaglio del Pantheon contrassegnato dalla lettera »O«



Foglio 5r

Sezione della rotonda del Pantheon

Dimensioni: 410 × 245 mm ca.

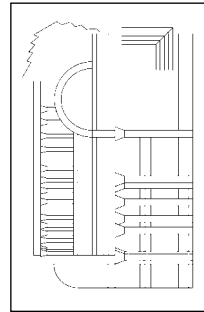
Supporto: carta vergata

Tecnica: inchiostro

Unità di misura: palmo romano antico (desunta da annotazione in f. 1v)

Trascrizione: »4« (foliazione); »fondato de la volta«

Note: Sul margine destro del foglio, in basso, compare la lettera capitale »F«, scritta a inchiostro rosso.



Foglio 5v

Foglio bianco

Dimensioni: 410 × 245 mm ca.

Supporto: carta vergata

NOTE

Ringrazio Andrea Faoro che mi ha segnalato la presenza di questi disegni presso l'Archivio Storico Comunale di Ferrara. Sono grata ad Arnold Nesselrath, con cui ho discusso molte delle questioni relative a questi materiali, e per i vari aiuti a Francesco Benelli, Massimo Bulgarelli, Giampaolo Ermini, Fulvio Lenzo, Andrea Marchesi, Corinna Mezzetti, Paola Placentino, Stefania Ricci Frabattista. Ringrazio inoltre Timo Strauch per il prezioso aiuto nella parte conclusiva di redazione del testo.

- 1 Archivio Storico Comunale di Ferrara (d'ora in poi ASCFe), Fondo famigliare antico, busta 22, fascicolo Rossetti. Gli inventari fino ad ora redatti non fanno accenno ai disegni.
- 2 I disegni discussi in questa sede sono raccolti senza un ordine preciso all'interno del Fondo Rossetti: pertanto la sequenza con cui vengono indicati e l'utilizzo dei termini recto e verso discendono da criteri stabiliti da chi scrive. I numeri (da 1 a 5) che identificano i fogli sono stati assegnati arbitrariamente e fungono da rimando alle schede. Cfr. il catalogo per ulteriori dati sui disegni.
- 3 Cfr. scheda 1v.
- 4 Cfr. scheda 2r.
- 5 Cfr. scheda 2v.
- 6 Cfr. schede 3r e 3v.
- 7 Si sono reperiti due disegni di architettura che recano la medesima filigrana: il primo è dedicato alla pianta e sezione parziale della chiesa di San Pietro, di estensore anonimo: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2510, f. 11r, FN 7680 (FN 32746/11); cfr. Flavia Cantatore: San Pietro in Montorio. La chiesa dei Re Cattolici a Roma, Roma 2007, pp. 156–158. Un secondo riscontro rimanda a un disegno raffigurante l'arco di Druso afferente alla cerchia di Antonio da Sangallo. Firenze, Uffizi, GDSU 1270 Ar; *CensusID* 47803. Alfonso Bartoli: I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 6 voll., Roma 1914–22, vol. III, fig. 438; vol. VI, p. 81.
- 8 Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea (d'ora in poi BCA), Autografi 2510. Altri saggi calligrafici sono stati effettuati controllando gli scritti contenuti nel libro di proprietà di Alfonso Rossetti: Andrea Palladio: I quattro libri di Architettura, Venezia 1616, Ferrara, BCA, P.8.7.13. Rimando al paragrafo Alfonso Rossetti e l'architettura per un commento più puntuale di questi materiali.
- 9 Per quanto riguarda il Pantheon, si sono verificate le misure della porta, alta – come le colonne del pronao – 40 piedi, corrispondenti a 11,8 metri; secondo l'anonimo la porta misura palmi antichi romani »p – 53 – 0 6 : 1 ½« = 11,45 metri. La larghezza della porta corrisponde a circa 5,90 metri, misurati come »p – 27 – 0 3 : 1« = 5,84 metri. L'ampiezza dell'intercolumnio tra le colonne centrali del pronao è misurata »p – 15« = 321 centimetri, solo 6 in più della misura reale. Quanto alla colonna Traiana, si è considerata l'altezza come parametro per la verifica dell'attendibilità delle misure dell'anonimo. L'altezza, compreso il basamento, è 39,83 metri: l'anonimo di Ferrara la misura »p – 178 – 0 3 : 1 ½«, che secondo l'unità da lui adottata corrispondono a 38,10 metri circa. Le quote relative alla larghezza della porta del Pantheon e all'ampiezza dell'intercolumnio tra le colonne centrali del pronao sono state rilevate da chi scrive. Sull'altezza della colonna Traiana cfr. Tonio Hölscher: Immagini e Potere, in: Architettura romana. I grandi monumenti di Roma, a cura di Henner von Hesberg, Paul Zanker, Milano 2009, p. 210.
- 10 Wolfgang Lotz spiega in questo modo la presenza di una simile prassi nel libro sulle antichità di Giovanni Caroto, pubblicato nel 1540. Wolfgang Lotz: Sull'unità di misura nei

- disegni di architettura del Cinquecento, in: Id.: *L'architettura del Rinascimento*, Milano 1997, pp. 213–222, qui p. 213.
- 11 Ibid., p. 215; Christof Thoenes: Exkurs zur Berechnung des »palmo romano«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), p. 57. Sulle unità di misura nei disegni di architettura cfr. Howard Burns: Nota sui disegni cinquecenteschi dei monumenti antichi veronesi, in: Palladio e Verona, a cura di Paola Marini, Verona 1980, pp. 83–84; Hubertus Günther: Die Rekonstruktion des antiken römischen Fußmaßes in der Renaissance, in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte* 30 (1981/82), pp. 8–12.
 - 12 Thoenes 1975 (nota 11), p. 57.
 - 13 Lotz 1997 (nota 10), p. 218.
 - 14 Thoenes 1975 (nota 11), p. 57, in cui il riferimento è all'edizione del 1567. L'analisi dei manuali di metrologia non mi ha permesso di riconoscere unità di misura corrispondenti a 214 millimetri. Angelo Martini: *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino 1883. Consultabile on line sul sito: http://www.braidense.it/dire/martini/modweb/index_6.htm. In un recente contributo Jürgen Schulz stabilisce che la variazione del palmo romano oscilla tra i 214 e i 221 millimetri. Jürgen Schulz: *Measure for Measure*, in: *Annali di architettura* 24 (2012), pp. 179–183, qui p. 183.
 - 15 Sul disegno si veda Howard Burns: A Peruzzi drawing in Ferrara, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1965–66), pp. 245–270, qui p. 263.
 - 16 Firenze, Uffizi, GDSU 2021 Ar; *CensusID* 10062967. Cfr. Nerino Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma 1885, p. 187; Bartoli 1914–22 (nota 7), vol. VI, pp. 142–143; Cristina Acidini: *Roma antica*, in: Giovanni Antonio Dosio. *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, a cura di Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli, Roma 1976, pp. 27–166, qui p. 112, n. 105.
 - 17 Burns 1965–66 (nota 15), p. 260; Burns 1980 (nota 11), p. 83.
 - 18 Tale considerazione discende dall'osservazione delle linee tracciate in corrispondenza dell'originaria rilegatura.
 - 19 Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, 3 voll., Torino 1986, vol. 3, pp. 89–153, qui p. 91.
 - 20 Sebastiano Serlio: *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540, p. XII.
 - 21 Sulla rappresentazione del Pantheon si veda: Kjeld De Fine Licht: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*, Copenhagen 1968, pp. 245–251; Arnold Nesselrath: *Von Volpaia bis Volpi: die farbige Marmorverkleidung der Vorhalle des Pantheon*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 4 (2003), pp. 19–36; Id.: *Il Pantheon*, in: *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di Francesco Paolo Fiore, Milano 2005, pp. 190–192; Id.: *Impressionen zum Pantheon in der Renaissance*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 10 (2008), pp. 37–84.
 - 22 Parigi, Louvre, inv. 11029r; *CensusID* 64421. Firenze, Uffizi, GDSU 160 Sr; *CensusID* 43556. Berlino, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album I, fol. 10r; *CensusID* 43444. Cfr. Nesselrath 2008 (nota 23), pp. 41–44 con letteratura precedente.
 - 23 Per i problemi relativi alla datazione e all'attribuzione cfr. Ian Campbell: *Ancient Roman Topography and Architecture*, 3 voll., Londra 2004 (*The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A, Part IX*), (d'ora in poi Campbell 2004a), vol. 3, pp. 902–903.

- 24 Ibid., p. 902. Sulle vicende del Pantheon durante il pontificato di Urbano VIII cfr. Louise Rice: Urbano VIII e il dilemma del portico del Pantheon, in: Bollettino d'arte, 6. Ser., 93 (2008), pp. 143, 93-110; Ead.: Bernini and the Pantheon bronze, in: Sankt Peter in Rom 1506-2006, a cura di Georg Satzinger e Sebastian Schütze, Monaco 2008, pp. 337-352; Ead.: Pope Urban VIII and the Pantheon Portico (abstract), in: The Pantheon in Rome. Contributions to the Conference Bern, November 9-12, 2006, a cura di Gerd Graßhoff, Michael Heinzlmann, Markus Wäfler, Berna 2009 (Bern Studies in the History and Philosophy of Science), pp. 155-156. Giovanna Curcio: Maderno, Borromini, Bernini i due progetti per i campanili del Pantheon, in: Quaderni dell'Istituto di Storia di Architettura N.S. 60/62 (2013-14), pp. 155-168.
- 25 Nesselrath 2008 (nota 23), pp. 40-43. Sul Pantheon nel Medioevo cfr. Tilmann Buddensieg: Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500, a cura di Robert R. Bolgar, Cambridge 1971, pp. 259-267.
- 26 Serlio 1540 (nota 22), p. VIII.
- 27 Andrea Palladio: I quattro libri dell'architettura, Venezia 1570, IV libro, p. 76.
- 28 Mark Wilson Jones: The Pantheon and the Phasing of its Construction, in: The Pantheon in Rome (nota 24), pp. 68-87, qui pp. 75-77. Sulla descrizione del tetto nel pronaos cfr. De Fine Licht 1968 (nota 21), pp. 46-55.
- 29 Palladio 1570 (nota 29), IV libro, pp. 76-77.
- 30 Vienna, Albertina, Egger no. 130v; *CensusID* 204459. Hermann Egger: Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hof-Bibliothek, vol. I, Vienna 1903, p. 42.
- 31 I disegni di New York sono datati agli anni sessanta del Cinquecento; cfr. Carolyn Y. Yerkes: Drawings of the Pantheon in the Metropolitan Museum's Goldschmidt Scrapbook, in: The Metropolitan Museum Journal 48 (2013), pp. 87-120, qui pp. 89-92. I disegni conservati a Windsor, realizzati da un anonimo portoghese, sono datati anch'essi agli anni tra il 1568 e il 1570; cfr. Campbell 2004a (nota 25), vol. 1, pp. 312-317, pp. 405-416; Id.: Some Drawings from the »Paper Museum« of Cassiano dal Pozzo and the Berlin Codex Destailleur »D«, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 6 (2004), pp. 23-45 (d'ora in poi Campbell 2004b).
- 32 Yerkes 2013 (nota 31), p. 90.
- 33 Palladio 1570 (nota 27), IV libro, p. 77.
- 34 Vienna, Albertina, Egger no. 129v; *CensusID* 60454; Egger 1903 (nota 30), p. 42; Campbell 2004a (nota 23), vol. 1, p. 411.
- 35 Burns 1965-66 (nota 15), p. 250.
- 36 BCA, ms. cl I, 217, busta 8; *CensusID* 62544. Heinrich Wurm: Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen. Tafelband, Tübingen 1984, tav. 473.
- 37 *CensusID* 10062661. Cfr. Bartoli 1914-22 (nota 7), vol. V, fig. 855; vol. VI, p. 143; Acidini 1976 (nota 16), pp. 113-114.
- 38 *CensusID* 44646. Cfr. John Shearman: Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis, in: Master Drawings 15 (1977), pp. 107-146; Arnold Nesselrath: Raphael's Archaeological Method, in: Raffaello a Roma, Roma 1986, pp. 357-371; Nesselrath 2008 (nota 21), pp. 38-39.
- 39 Il termine »correggere« è utilizzato da Tod Marder a proposito dell'operazione condotta da Antonio da Sangallo il Giovane; Tod Marder: The Pantheon after the Antiquity, in: The Pantheon in Rome (nota 26), pp. 145-153, qui p. 147. Cfr. anche Buddensieg 1971

- (nota 25); Arnold Nesselrath: U 306A, U 841A, U 874A, U 1241A, U 399A, in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, a cura di Christoph L. Frommel, Nicholas Adams, vol. 2: Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions, New York/Cambridge, Mass./Londra 2000, pp. 134–135, 158–159, 171–172, 221, 268–269; Nesselrath 2008 (nota 21).
- 40 Berlino, Kunstbibliothek, Codice Destailleur A, f. 39v, disegno attribuito a Giovanni Antonio Dosio; *CensusID* 44915; Christian Hülsen: *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2 voll., Lipsia 1910, vol. I, p. XL.
- 41 Firenze, Uffizi, GDSU 1387 Av; *CensusID* 10026248; Bartoli 1914–22 (nota 7), vol. IV, fig. 543, vol. VI, p. 99.
- 42 Firenze, Uffizi, GDSU 1541 Av; *CensusID* 62978; Bartoli 1914–22 (nota 7), vol. I, fig. 76; vol. VI, p. 19.
- 43 Vienna, Albertina, Egger no. 83r; *CensusID* 44885. Vienna, Albertina, Egger no. 83v; *CensusID* 205225. Vienna, Albertina, Egger no. 87r; *CensusID* 205231. Egger 1903 (nota 30), pp. 31–32.
- 44 Ferrara, BCA, ms cl. I 217, f. 10v, *CensusID* 44916. Il disegno è eseguito da Terzo Terzi, mentre il commento è ascrivibile a Giambattista Aleotti. Sul taccuino di Aleotti: Francesca Mattei: Giambattista Aleotti (1546–1636) e la Regola di Jacopo Barozzi da Vignola della Biblioteca Ariosteica di Ferrara (ms cl. I 217), in: *Annali di Architettura* 22 (2010), pp. 101–124, con precedente bibliografia.
- 45 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberini, f. 18r; *CensusID* 44883; Hülsen 1910 (nota 40), vol. I, p. 28, f. 18a.
- 46 Firenze, Uffizi, GDSU 1153 Av; *CensusID* 10073082; Bartoli 1914–22 (nota 7), vol. III, fig. 458, vol. VI, p. 85.
- 47 Sulla misura della colonna Traiana e il suo disegno si veda Mark Wilson Jones: One hundred feet and a spiral stair: the problem of designing Trajan's Column, in: *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993), pp. 23–38.
- 48 Sulla costruzione della lumaca: Giangiaco­mo Martines: La struttura della Colonna Traiana: un'esercitazione di meccanica alessandrina, in: *Prospettiva* 32 (1983), pp. 60–71.
- 49 Antonio Labacco: Libro appartenente a l'architettura, a cura e con introduzione di Arnaldo Bruschi, bibliografia essenziale e raffronto tra i rami delle prime stampe di Flavia Colonna, Milano 1992, p. 16; *CensusID* 10020832.
- 50 Serlio 1540 (nota 20), p. L.
- 51 Anche Bernardino della Volpaia inserisce nel Codice Coner un confronto tra la colonna Traiana e due obelischi romani. Londra, Sir John Soane's Museum, Codice Coner, f. 56r; *CensusID* 44882; Thomas Ashby: Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner, in: *Papers of the British School at Rome* 2 (1904), tav. 69, p. 39, n. 69a.
- 52 Palladio 1570 (nota 27), I libro, pp. 60–62.
- 53 Windsor Castle, Royal Collection, RL 10434; *CensusID* 10020816; Campbell 2004a (nota 23), vol. 1, pp. 136–137.
- 54 Londra, Royal Institute of British Architects, vol. VIII, fol. 12r; *CensusID* 46434; Gian­giorgio Zorzi: I disegni delle antichità di Andrea Palladio, Venezia 1959, p. 103, fig. 257. Il disegno è datato a prima del 1550.
- 55 Palladio 1570 (nota 27), I libro, p. 61.
- 56 Yerkes 2013 (nota 31), p. 97.
- 57 Pier Nicola Pagliara: Vitruvio da testo a canone, in: *Memoria dell'antico* 1986 (nota 19), vol. 3, pp. 5–85, qui pp. 67–74; Campbell 2004b (nota 31), pp. 25–26; Yerkes 2013 (nota 31), p. 98.

- 58 Sull'Accademia dei Virtuosi cfr. Margareth Daly Davis: *Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini*, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, a cura di Richard Harprath e Henning Wrede, Mainz 1989, pp. 185–199; Halina Waga: *Vita nota ed ignota dei Virtuosi al Pantheon*. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, Roma 1992, pp. 219–228; Hubertus Günther: *Gli studi antiquari per l'Accademia della Virtù*, in: *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et al., Milano 2002, pp. 128–128; Antonella Pampalone: *L'elenco dei virtuosi al Pantheon compilato dagli archivisti dell'ottocento*, in: *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon* 12 (2012), pp. 479–497.
- 59 »anticho«, f. 1v. Si veda la scheda corrispondente.
- 60 Il termine »portigo« compare nei fogli: Berlino, Kunstbibliothek, inv. HdZ 4151, f. 64r, riferito al portico di Ottavia »pianta del portigo che si dimanda pescherie«; *CensusID* 49811. Stessa denominazione in Vienna, Albertina, Egger no. 142r »il portigo che si dima[n]da pisqueria«; *CensusID* 49809. Cfr. Berlino, Kunstbibliothek, inv. HdZ 4151, f. 115r e f. 115v, entrambi riferiti al teatro di Marcello rispettivamente »capitel del portigo« e »cornice drinte del portigo«; *CensusID* 51096, *CensusID* 51093. Berlino, Kunstbibliothek, inv. HdZ 4151, f. 22v »base del portigo del foro di Nerva«; *CensusID* 250513; Berlino, Kunstbibliothek, inv. HdZ 4151, f. 11v »portigo«; *CensusID* 50632. Cfr. anche Vienna, Albertina, Egger no. 60r, riferito all'Hadrianeum; *CensusID* 49554. Sul codice di Berlino si veda: Bernd Kulawik: *Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (HDZ 4151) der Kunstbibliothek Berlin-Preußischer Kulturbesitz zum letzten Projekt Antonio da Sangallo des Jüngeren für den Neubau von St. Peter*, PhD Dissertation, Technische Universität, Berlino 2002, online: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:kobv:83-opus-4014> [25.9.2014].
- 61 Carlo Battisti, Giovanni Alessio: *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze 1975, vol. IV, ad vocem. Sui termini »portico« e »porticato« cfr. Marco Biffi: *La lessicografia storica dell'architettura: i casi di »Loggia«, »Loggiato«, »Portico«, e »Porticato«*, in: *Logge e/y Lonjas: i luoghi del commercio nella storia della città, atti del convegno*, Firenze, 20–21 novembre 2000, a cura di Giancarlo Cataldi, Roberto Corona, Firenze 2002, pp. 59–70.
- 62 »Qual modello risalta fuori del muro al presente fatto, con una logia ovvero portigale«. Archivio di Stato Venezia, Senato, Terra, filza 934, 29 agosto 1676. Cfr. Martina Frank: *Baldassarre Longhena*, Venezia 2004, p. 485, con precedente bibliografia. Molto più comune la variante »porticale«; cfr. Francesco Sansovino: *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1604, f. 15v, come sinonimo di angiporto.
- 63 Amedeo Belluzzi: *Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento*, in: *Opus Incertum* 5 (2008), pp. 93–104.
- 64 Girolamo Baruffaldi: *Dell'istoria di Ferrara scritta dal dottore Girolamo Baruffaldi*, Ferrara 1700, p. 268.
- 65 Su Alfonso Rossetti: Luigi Ughi: *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara 1804, ad vocem; F. Di Broilo: *La famiglia di Biagio Rossetti architetto ferrarese*, Roma 1919; Maria Luisa Giartosio de Courcen: *I Rossetti storia di famiglia*, Milano 1928.
- 66 Marco Antonio Guarini: *Compendio historico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle Chiese, e luoghi pij della citta, e diocesi di Ferrara, e delle memorie di que' personaggi di pregio*, Ferrara 1621, pp. 22, 103, 372. Tra i membri della famiglia che secondo Guarini sono sepolti nella chiesa di San Domenico non compaiono né Biagio né Alfonso.
- 67 Si veda: Vincenzo Armani: *Viaggio del cardinale Rossetti fatto nel 1644 da Colonia a Ferrara, Bologna 1888*; Joseph Cuvelier: *Le voyage du cardinal Rossetti en Belgique, Bruxelles*

1927. Sui disegni per le fortificazioni: Gianna Vancini: Carlo Rossetti cardinale ferrarese, nunzio apostolico e legato, Portomaggiore 2005.
- 68 Sul disegno di Girolamo Rossetti cfr. Baruffaldi 1700 (nota 64), p. 19.
- 69 Nella busta 22 del Fondo famigliare antico conservata presso l'Archivio Storico Comunale di Ferrara, a eccezione dei disegni commentati in questa sede, non compaiono altri documenti appartenuti o connessi ad Alfonso Rossetti.
- 70 »Solo fra questi [uomini morti durante l'epidemia] furono memorevoli il Marchese Luigi Gonzaga di Mantova, il quale ritrovandosi per diporto alloggiato in casa del Conte Ercole Estense Mosti, lasciò di vivere nell'Aprile, e fu'l suo cadavero in Mantova trasportato; il Marchese Alfonso Rossetti Cavalliero di gran spirito, delle notizie Istoriche prattichissimo, e degno fratello del card. Carlo, allora vivente, e fu nel mese di Luglio«. La notizia risale al 1678; Baruffaldi 1700 (nota 64), p. 268.
- 71 »Non saranno uscite dalla sua memoria quelle grosse spedizioni, che si faceano in Londra, in Otlans, et in Amptoncourt.« Vincenzo Armani: Delle lettere del signor Vincenzo Armani scritte a nome proprio e disposte sotto diversi capi, 3 voll., Roma 1663, vol. I, p. 59².
- 72 BCA, Autografi, 2510, Rossetti Alfonso di Ferrara. Matematico, architetto, filosofo, teologo, fratello del cardinale Carlo. A Carlo Pasti, pittore allievo di Giulio Cromer, è attribuito un ritratto di ignoto, collocato nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Ferrara. Cesare Barotti: Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara, Ferrara 1770, p. 20.
- 73 Palladio 1616 (nota 8). I disegni verranno identificati sulla base della numerazione delle pagine del trattato.
- 74 Palladio 1616 (nota 8), I libro, p. 58 e p. 64.
- 75 Palladio 1616 (nota 8), II libro, p. 11, p. 22, p. 24, p. 33, p. 36.
- 76 Festa per la nascita del principe di Modena nel 1660, Palladio 1616 (nota 8), II libro, pp. 72-73; Banchetto imperiale et elettorale, Palladio 1616 (nota 8), III libro, p. 11.
- 77 »Copia della pianta della mezaluna ch'io mandai Alfonso Rossetti alli signor marchese Gentilissimo [o Girolamo] Rossetti [?] signor Giudice dei Savi da far fare accanto alla Porta di San Polo.« Palladio 1616 (nota 8), I libro, p. 26.
- 78 Baluardo di San Benedetto a Ferrara, Palladio 1616 (nota 8), IV libro, p. 55. Trascrizioni: »D F [lettere-chiave]/ Canale che separa Belfiore da Tragli/ Strada/ Portone di Tragli/ Strada di Santo Benedetto/ Portone che va alla Castelina/ Terrapieno/ Baloardo di Santo Benedetto/ Fosso Fose/ D Proposta segnata sopra la pianta D quale fu stimata la meglio delle segnati ABC Può esser quest'ingresso delle barche dal fianco quale è molo lungo e spalla segnato F difesa molto reale G saracinesche per a[?] il posto«. Il secondo disegno del Baluardo di San Benedetto costituisce probabilmente la copia in pulito del primo. Palladio 1616 (nota 8), IV libro, p. 61. Trascrizioni: »Strada di Santo Benedetto/ Portone di Tragli/ Portone per andare alla Castelina/ Baloardo di Santo Benedetto/ Fosse«.
- 79 Disegno di macchina, Palladio 1616 (nota 8), pagina precedente il frontespizio del III libro.
- 80 Palladio 1616 (nota 8), III libro, p. 6. Trascrizione: »Livello dell'Abbadia/ Lettere E/ Signor Carpi/ Piopara della Buona/ Scalla di pertiche 40 ferrarese/ Cartiglio attaccato: E la mano e la lettera F dimostra ove il sig. Lodovico Carpi non vole ch'il livelario dell'Abbadia vadi alla drittura della mità dell'argine segnato con il n. 2 per la golenala quale cosa deve avere il Processo di Arbitri boni veri. Si come si deve vedere nello catasto s'elli paga per il terreno di senato E tra detto di velo e Piopara nominata della Buona. Quando facemmo la pianta il signor Basilio Gavarini Capucini et io posi gli disegni coloriti tal memoria a parte delli

- 1660 il signor Luelario [...] et gli ha fatto sapere ci è d'ordine delli signor Carpi onde me ne ha fatto delineare copia che 3 n. ho fatto una per et una per esso et questa per me Alfonso Rossetti«. Sul retro del foglio compare un altro disegno, sempre di mano di Rossetti, dedicato al Baluardo di San Benedetto a Ferrara.
- 81 »Terra di Pontelagoscuro«, Palladio 1616 (nota 8), III libro, pp. 44–45. Una seconda pianta di Pontelagoscuro è attaccata sul verso del frontespizio del IV libro.
- 82 Palladio 1616 (nota 8), III libro, pp. 44–45. Trascrizione: »Froldo del Ponte di Lago Scuro largo piedi 20/ Scuro longo pertiche 27 della guadia di Francolino/ Palificata/ Banca longa pertiche 23 larga piedi 20/ Gorgo/ Chiesa/ Capucini/ Loco dell [?]/ Cavo/ Loggia e granari/ Ponte dell lago scuro/ Longo pertiche 100/ Froldo longo pertiche 40 lago pertiche 10 con banca larga piedi 10/ coronella vecchia difetosa per il forte/ Terra dell ponte di Lagoscuro/ cavo vecchio«.
- 83 Luigi Napoleone Cittadella: *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti ed illustrate*, Ferrara 1864, p. 640.
- 84 Palladio 1616 (nota 8), IV libro, p. 111.
- 85 Jacobus Androuetius du Cerceau lectoribus s. Qvoniā apud veteres alio structuræ genere templa fuerunt aedificata, quam ea quæ nostra ætate passim conspiciuntur: non inivcundvm fore studiosis antiquitatis, nec a meo instituto alienum existimavi si formam ipsam et tanquam faciem illorvm videndam quibvslibet exhiberem, [...] Aureliæ [Orléans] 1550. Ringrazio Fulvio Lenzo per la segnalazione. Cfr. Peter Fuhring: *Catalogue sommaire des estampes*, in: Jacques Androuet du Cerceau, »un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France«, a cura di Jean Guillaume, Peter Fuhring, Parigi 2010, pp. 301–321, qui p. 313, no. T: *Temples à la manière antique*.
- 86 Cfr. Bartoli 1914–22 (nota 7), vol. I, figg. 33–42, vol. VI, p. 10. Sulla collezione Santarelli: *Disegni italiani della collezione Santarelli, sec. XV–XVIII, catalogo critico a cura di Anna Forlani Tempesti et al.*, Firenze 1967. Alcuni disegni sono pubblicati in: *Gustina Scaglia: Fantasy Architecture of Roma antica*, in: *Arte Lombarda* 15 (1979), pp. 9–24.
- 87 Palladio 1616 (nota 8), IV libro, p. 103.
- 88 Palladio 1616 (nota 8), II libro, pp. 72–73.
- 89 Cfr. nota 74.
- 90 Disegno di macchina, Palladio, pagina precedente il frontespizio del III libro. Rossetti fa riferimento a un proprio soggiorno in Urbe in un momento imprecisato: il viaggio è precedente al 1675, data in cui fu realizzato il disegno contenente tale annotazione.
- 91 Campbell 2004a (nota 23), vol. 1, p. 408.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tavv. I–VIII: Archivio Storico Comunale di Ferrara, foto: autrice. – Figg. 1, 4, 7: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elisabeth II 2014. – Fig. 2: Albertina, Vienna. – Fig. 3: © The Metropolitan Museum of Art. – Fig. 5: RIBA Library Drawings and Archives Collection. – Figg. 6: © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Figg. 8–9: Biblioteca Ariostea di Ferrara, foto: autrice. – Fig. 10: Research Library, The Getty Research Institute. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Manche von Ihnen, liebe Trauergemeinschaft, waren dem 1928 geborenen in früheren Phasen seines Lebens näher als ich es hätte sein können. Sie konnten ihm als junge Menschen begegnen, während seines Studiums der Kunstgeschichte, das er 1956 in Köln mit der Promotion abschloss, während seiner Zeit als Volontär am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg in den Jahren 1956 und 1957 und anschließend während seiner Zeit als Assistent am kunsthistorischen Institut der Freien Universität. Mir fallen allein bereits Christof Thoenes, Willibald Sauerländer, Martin Warnke und Matthias Winner ein, die immer wieder lebhaft aus diesen Jahren berichtet haben. Dasselbe gilt für die große Zahl seiner Schüler, unter denen Arnold Nesselrath zu seinem Kollegen geworden ist. Als im letzten November in der Humboldt-Universität eine Feier zu Ehren des sechzigsten Geburtstages von Arnold Nesselrath stattfand, ist Tilmann Buddensieg von München aus, seinem Wohnsitz der letzten zehn Jahre, angereist, obwohl er stark angegriffen war. Es war seine letzte Reise überhaupt.

Während seiner Bonner Jahre an der Friedrich-Wilhelms-Universität, von 1978 bis zu seiner Emeritierung 1993, hat er seine großen Ausstellungen vorbereitet und eine besonders produktive Zusammenarbeit mit Gunter Schweikhart und dann auch Andreas Beyer erlebt. Ein beredtes Zeugnis ist die von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart herausgegebene Festschrift »Hülle und Fülle«, mit der Tilmann Buddensieg vor genau zwanzig Jahren geehrt wurde.¹

Ehrenvolle Rufe an die Universitäten von Heidelberg, Yale und Harvard schlug er aus. Sein hohes Ansehen dokumentieren auch Rufe an renommierteste Forschungsinstitute, unter anderem das Getty Center in Santa Monica, das Kings College in Cambridge und das Warburg Institute in London sowie das Wissenschaftskolleg Berlin.

Tilmann Buddensieg ist insbesondere von der Freien Universität geprägt worden, und er hat sie seinerseits über den langen Zeitraum von 1962 bis 1978 als Assistent und Professor mitgeprägt. Dass er 1995 dann als Emeritus an die Humboldt-Universität ging, war keineswegs das Produkt einer Selbst-

distanzierung von der einstigen Wirkungsstätte, sondern Folge einer Neugierde, die Buddensieg als Prinzip antrieb. Es war die paradigmatische Situation eines Umbruches, die ihn angezogen und inspiriert hat. Und es war jenes Klima, in dem Werner Busch und ich selbst den Vorschlag ausarbeiteten, die beiden Institute zusammenzulegen. Das Konzept wurde nicht verwirklicht, aber es hat doch darin als Metapher seine Wirkung getan, dass bei aller Konkurrenz die Kollegialität überwiegen sollte; Buddensieg war hier die uns verbindende Gallionsfigur.

Ich habe ihn während meines Studiums an der Freien Universität Ende der 1960er Jahre kennengelernt, und wir haben uns danach getroffen und ausgetauscht, aber eine nähere Bekanntschaft und spätere Freundschaft haben sich erst ergeben, als er im Jahr 1995 als Honorarprofessor an die Humboldt-Universität berufen wurde. Das Institut für Kunst- und Bildgeschichte verdankt ihm eine höchst inspirierende Lehre, in der er Studenten mit dem vertraut gemacht hat, was der Blick versäumt, wenn er sich allein der sogenannten Hochkunst zuwendet. Profitiert hat das Seminar auch von seiner immensen Bibliothek, die wir gegen manchen Widerstand in den Jahren des Überganges erwerben konnten; sie war ein Grundstock der Erneuerung.

BERLIN

Tilman Buddensieg war zutiefst Berliner. Was er von dieser Stadt gewonnen und was er ihr gegeben hat, ist schwerlich zu ermessen. Es gibt wohl immer zwei Arten von Berlinern: die dauerhaft Ankommenden, und die prädisponiert Innewohnenden. Ich gehöre zur ersten Kategorie, und in Momenten des Haders greife ich zu Buddensiegs »Berliner Labyrinth«, das zum Zeitlosen gehört, was über diese Stadt überhaupt verfasst worden ist.² Es ist im Verlag von Klaus Wagenbach erschienen, mit dem ihn eine enge Freundschaft verbunden hat, wie auch mit Susanne Schüssler. In dieser Publikation werden zahlreiche Vorurteile geradezu anarchisch verkehrt. Dazu gehört etwa die Bestimmung von Berlin-Mitte nicht vom Schloss her, sondern vom Dreieck aus Universität, Schinkels Altem Museum und der Bauakademie jenseits der Straße Unter den Linden. Buddensieg rekonstruiert, wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Coup gelang, eine Triangel entstehen zu lassen, die sich imaginär über die Straße Unter den Linden legte, um das Schloss gleichsam beiseite zu stellen. Diese Art Stadtgeschichte ist eine Absage an das Prinzip, alles Preußische auf

das schwarze Telos »Drittes Reich« zulaufen zu lassen. Seine vehemente, aus derselben Perspektive vorgetragene Verteidigung der Ehrenstatuen von Bülow und Scharnhorst sind Meisterwerke einer unbequemen politischen Ikonologie.

Dasselbe gilt in Bezug auf den Reichstag. Dieser vielgescholtene Bau wäre ohne die gemeinsamen Anstrengungen des Historikers Michael S. Cullen und Buddensiegs niemals aus seiner allgemeinen Verachtung herausgekommen. Der erste Schritt war die Reichstagsverhüllung, die ohne Buddensiegs unermüdliche Überzeugungsarbeit, die er gemeinsam mit der Bundestagspräsidentin Rita Süßmuth und anderen betrieb, niemals gelungen wäre. Nicht ohne Bewegung erinnere ich mich an die Monate angespannter Diskussionen, die nicht mehr und nicht weniger geleistet haben als eine fundamentale Wandlung gegenüber diesem Bau, und mit ihr eine bis dato unbekannte Sensibilität für die bisweilen verquer komplexe Verbindung von Form und Politik.

Ich war damals Dekan, mitten in der Zeit der Umwälzungen Ostberlins, und mir kam gemeinsam mit Buddensieg die Idee, in der Tradition dessen, dass etwa Auguste Rodin die Ehrendoktorwürde der Universität Jena erhalten hatte, Christo und Jean-Claude dieselbe Ehre zu verleihen, Monate, bevor abzusehen war, ob die Reichstagsverhüllung ein Erfolg oder ein Desaster werden würde. Nach denkwürdigen Diskussionen in den Gremien der Universität kam es schließlich zum Beschluss und zur Verleihung der Urkunde im bro-

delnden Auditorium Maximum. Es war einer der Tage auch im Leben von Tilmann Buddensieg.

Ebenfalls nicht ohne Bewegung habe ich beim Durchgehen des Ordners, in dem ich seine Sonderdrucke und Zeitungsartikel gesammelt habe, eine der Tiefdruckbeilagen der Wochenendausgabe der F.A.Z. in die Hand genommen, in denen er mehrfach publiziert hat. Bei manchen Lesern ist diese Beilage als eine so unübertreffbare Spitzenleistung der Publizistik im Gedächtnis geblieben, dass sie zum Wochenende bis heute den Drang verspüren, dieses eigenartig gummiartige Papier mit den Fingerkuppen zu spüren. Eine dieser enigmatischen Ausgaben hatte einen Artikel Buddensiegs auf der Titelseite, der für die Geschichte der politischen Ästhetik dieser Republik einen Wendepunkt bedeutete. Er begründete, dass der Reichstag, der von Stalin als Kriegsziel ausgegeben worden war, keinesfalls das Symbol des Militarismus, sondern des Parlamentswesens war, das von Kaiser Wilhelm buchstäblich gehasst wurde.³

Auch dieser Artikel war aus den gemeinsamen Forschungen mit Cullen entstanden, aber es war wesentlich dieser kurz und scharf formulierte Beitrag, der im öffentlichen Raum mit dem Vorurteil aufräumte, dass jede Kuppel einen autoritativen Ungeist in sich berge. Buddensieg benannte diese Folgerung als historische Erwürgung der demokratischen Hoffnungen, die sich mit dieser Kuppel vom Zentrum bis zu den Kommunisten verbunden hatte. Dass die Kuppel als Herausforderung des kommenden Berliner Domes verstanden und daher vom Kaiser bis zuletzt bekämpft wurde, kehrte die abwertende Argumentation auf den Kopf. Der Ältestenrat des Bundestages war derart beeindruckt, dass er Sir Norman Foster zwang, die von ihm zunächst vehement abgelehnte Kuppel in einem in der Architekturgeschichte vielleicht einzigartigen Doppelsalto zunächst mit Abscheu zu planen, dann aber mit Verve zu errichten.

Diese wesentlich von Buddensieg ausgelöste Kehrtwende hat der Bundesrepublik ein politisches Wahrzeichen beschert, wie es dies bislang noch nicht gegeben hat: eine transparent begehbbare Kuppel, von der aus der Souverän auf seine parlamentarischen Vertreter herabblicken kann. Wenn in ihr die Besucher jeden Tag eine zivile Heiterkeit über das Parlament bringen, so ist dies auch eine Langzeitwirkung des homo politicus Buddensieg. In ihr ist er mitverwirklicht.

Für gewöhnlich wird Buddensiegs Fokussierung auf Peter Behrens und die Gestaltungsformen der Industriekultur als Produkt einer Kehre von einer konservativen zu einer modernen und kritischen Kunstgeschichte beschrieben, gleichermaßen als Befreiungs- wie auch als Abschiedsakt. In der Tat ist ihm früh gelungen, eine Revision in Bezug auf das Design und das Denken in und durch Gestaltung zu erreichen. Seine Publikationen zur AEG waren ebenso umwälzend wie etwa eine der großen publikumsträchtigen Ausstellungen, so die zu den »Nützlichen Künsten« in Berlin im Jahr 1981, die ich seinerzeit mit einem begeisterten Seminar besucht habe.⁴ Hier war zum ersten Mal ein frühes Video von Nam June Paik zu sehen, dessen Ästhetik mich seither nicht mehr losgelassen hat.

Diese Wiedergewinnung eines offenen Kunst- und Bildbegriffs ist als Buddensiegs genuine Antwort auf jene Umwälzungen gewertet worden, die mit der Zahl 1968 verbunden wird. Man kann dies so sehen. Im Fach überhaupt, wie auch bei Buddensieg, liegen die Wurzeln dieser Öffnung jedoch früher, in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, und zudem bietet er selbst das beste Beispiel, dass es nicht die Gegenstände allein sind, die über wissenschaftliche Paradigmenwechsel entscheiden, sondern vor allem die Methoden der Betrachtung. Buddensieg wurde zu seinen Innovationen befähigt, weil er über den gesamten Gegenstandsbereich des Faches wie kaum ein Zweiter von der Spätantike bis in die Gegenwart verfügte, und dies nicht als Abfolge innerlich unzusammenhängender Elemente, sondern als ein elastisch widersprüchliches Kontinuum.

In seinen Arbeiten zur Elfenbeinproduktion der sogenannten karolingischen Renaissance war Buddensieg um das Jahr 1960 wahrhaft umwälzend,⁵ und die fundamentalen Arbeiten zum römischen Kapitol⁶ waren ebenso politische Ikonologie wie etwa der Aufsatz zu Peter Behrens St. Petersburger Botschaft, der in Martin Warnkes Sammelwerk über »Politische Architektur« aufgenommen wurde.⁷ Und der epochal zu nennende Aufsatz über Gregor den Großen als Zerstörer paganer Idole aus dem Warburg Journal von 1965 ist von heute her als Modell einer selbstreflexiven Rezeptionsgeschichte zu lesen.⁸ Die Gleichung »alter Stoff – alte Methode« und »neuer Stoff – avantgardistische Zielsetzung« geht nicht und geht nie auf; es ist die falsche Zuspitzung.

In vielerlei Hinsicht hat Buddensiegs Arbeit über Peter Behrens, der Alois Riegl liest, daher wohl auch autopoietische Züge. Der Riegl der spätrömischen Kunstindustrie, die Spätantike betrachtend, aufgenommen werdend von

dem wohl avanciertesten Versöhner von Kunst und Industrie: dies ist auch ein Selbstzeugnis als Wunschbild, das sich, angesichts der immensen Auswirkungen von Buddensiegs Wirken, erfüllt hat.

NIETZSCHE

Die Karolinger, das Kapitol, die AEG: diese Bereiche könnte man als die Herzkammern von Buddensiegs Forschungen bezeichnen. Aber es kam eine vierte hinzu. Die vor dreißig Jahren erschienene, fundamentale Arbeit über »Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471«⁹ war mit einem Motto aus »Also sprach Zarathustra« überschrieben: »Im Schlamme eurer Verachtung lag die Bildsäule: aber das ist ihr Gesetz, daß ihr aus der Verachtung wieder Leben und lebende Schönheit erwächst«.

Das Motto wurde zum Zielort buchstäblich jahrzehntelanger Forschungen zu Nietzsche. Im Gegensatz zur Philosophie, der es oftmals um die Schärfung der Begriffe und deren Gedankenspiel geht, wird der Kunsthistoriker ebenso naturgemäß von der Erfahrung von Formen angetrieben. Buddensieg hat an Hand von Nietzsches Italien-Erfahrung in einem weiteren Wagenbach-Band zu zeigen verstanden, dass die sinnliche Erfahrung den Gedanken schärft, auch um zu bestimmen, was die Streuwirkungen zwischen Begriffen und Sachen genannt werden kann.¹⁰ Das Buch hatte er zuvor in einer an der Humboldt-Universität gehaltenen Vorlesung zu »Nietzsche und Turin« vor einem gespannt folgenden Auditorium getestet. Man kann nur inständig hoffen, dass der zweite Band, »Nietzsche als Augenzeuge«, soweit gediehen ist, dass er publiziert werden kann. Sein letzter Vortrag galt Nietzsches Reflexion der Naumburger Stifterfiguren. Es war ein unauslöschlicher Eindruck, den körperlich fragilen Forscher mit seinem großartigen Stoff auf dem Symposium der Naumburg-Ausstellung ringen zu sehen.¹¹

PERSÖNLICHES

Zu der methodischen Offenheit Tilmann Buddensiegs gehörte auch der Fußball. »Der Jubilar gehört zu den happy few von Kunsthistorikern, die etwas vom Fußball verstehen«: Mit diesen Worten habe ich meinen Beitrag zur Festschrift »Hülle und Fülle« begonnen. In unregelmäßigen Abständen haben

wir uns in den Halbzeitpausen großer Übertragungen angerufen, um die Spielanlage zu analysieren, Prognosen zu treffen und vor allem das Theater der Gesten, das sich uns gezeigt hatte, zu historisieren. Buddensieg hat eine Zeitlang Fotografien von Spielszenen gesammelt, um diese in das große Gestenreservoir einzufügen, das von der Anghiari-Schlacht, der Schlacht von Cascina und den Aufsteigenden und Stürzenden des Jüngsten Gerichtes der Sixtina ausgegangen ist. Gemeinsam mit Martin Warnke, Schüler von Hans Kaufmann wie Tilmann Buddensieg auch, haben wir uns bisweilen Situationen, Geometrien, Farben und Kompositionen abgefragt. Es waren für mich – ohne Ironie – Sternmomente des eidetischen Gedächtnisses, wenn etwa auf die Frage nach der Sweaterfarbe des Torwarts, der 1958 schier unüberwindbar schien, die gedankenschnelle Antwort kam: gelb; bezwungen in der 78. Minute, 2:2, Drehschuss.¹²

Zu der Tilmann Buddensiegs eigenen Großzügigkeit gehörte, sich bedingungslos ausliefern zu können, und dies ist wohl nirgendwo deutlicher als in seiner Sammlungsmanie, die sich sowohl auf Bücher wie auch auf Werke des Designs bezog. Wer dies mit verwunderten und teils auch abschätzigen Blicken bedacht hat, musste den Zug von Größe verfehlen, der in der Leidenschaft zum Ausdruck, um nicht zu sagen: Ausbruch kommt.

Tilmann Buddensieg hat Menschen berührt in seiner unmittelbaren, offenen, nicht von Zwecken gesteuerten Empathie, und dies hat ihm Freundschaften auch von Künstlern wie Gerhard Merz eingebracht.

Er hat alle, die mit ihm zu tun hatten, bewegt und mit seinem freien Geist ein Beispiel gegeben. Wir sind ihm zu hohem intellektuellen und persönlichen Dank verpflichtet. Er bleibt präsent.

ANMERKUNGEN

- * Der Text entspricht der anlässlich der Beisetzung am 17.9.2013 auf dem Waldfriedhof in Berlin-Zehlendorf gehaltenen Trauerrede.
- 1 Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. von Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani, Gunter Schweikhart, Alfter 1993.
 - 2 Tilmann Buddensieg: Berliner Labyrinth, Berlin 1993 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 43); veränderte und erweiterte Neuauflage: Berliner Labyrinth, neu besichtigt. Von Schinkels Unter den Linden bis Fosters Reichstagskuppel, Berlin 1999 (Wagenbachs Taschenbücherei 345).
 - 3 Tilmann Buddensieg: Kuppel des Volkes. Zur Legitimität eines demokratischen Symbols, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2. Oktober 1992 (Nr. 230), Tiefdruckbeilage.
 - 4 Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und bildende Kunst seit der industriellen Revolution, Ausstellungskatalog Berlin, Messegelände am Funkturm, 15. Mai bis 21. Juni 1981, hg. von Tilmann Buddensieg, Berlin 1981.
 - 5 Tilmann Buddensieg: Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran, in: Cahiers archéologiques fin de l'antiquité et moyen-âge 10 (1959), S. 157–200; ders.: Die »Fabrica fuldensis« in karolingischer und ottonischer Zeit, in: Hessische Heimat 9 (1959/60), S. 2–4; ders.: Ein alemannisches Elfenbein in Würzburg?, in: Kunstchronik 13 (1960), S. 281–282.
 - 6 Tilmann Buddensieg: Zum »Figurenprogramm« des Kapitols in Rom, in: Kunstchronik 21 (1968), S. 380–382; ders.: Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III. Paul Künzle zum Gedächtnis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969), S. 177–228; ders.: Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1983), S. 33–73.
 - 7 Tilmann Buddensieg: Die Kaiserlich Deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens, in: Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft, hg. von Martin Warnke, Köln 1984, S. 374–398.
 - 8 Tilmann Buddensieg: Gregory the Great, the destroyer of pagan idols. The history of a medieval legend concerning the decline of ancient art and literature, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965), S. 44–65.
 - 9 Buddensieg 1983 (Anm. 6), S. 33.
 - 10 Tilmann Buddensieg: Nietzsches Italien: Städte, Gärten und Paläste, Berlin 2002.
 - 11 Tilmann Buddensieg: »Ich rede nur von erlebten Dingen«. Hat Friedrich Nietzsche den Naumburger Meister »erlebt«?, in: Forschungen und Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Kolloquium in Naumburg vom 5. bis 8. Oktober 2011, 3. Band des Katalogs zur Ausstellung »Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen«, Naumburg, 29. Juni bis 2. November 2011, hg. von Hartmut Krohm, Holger Kunde, Guido Siebert, Petersberg 2012, S. 12–23.
 - 12 Spiel Deutschland – Nordirland, 15. Juni 1958, 19 Uhr, Malmö, 2:2 durch Uwe Seeler in der 78. Minute.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Foto: Barbara Herrenkind.