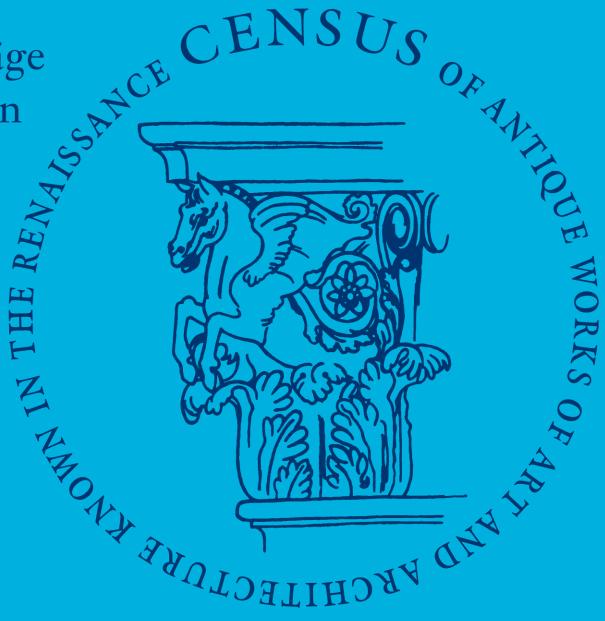


Berliner Beiträge  
zum Nachleben  
der Antike

Heft 16 · 2014



Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften

**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](http://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

## VORWORT

Die fünf Tafelände 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 verlorener Monamente. 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.<sup>1</sup> Erst 2005 hat die römische Ausstellung zu Alberti deutlich gemacht, dass viel mehr Zeichnungen von Architekten der Frühhrenaissance 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.<sup>2</sup>

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 Eggars 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 Ceccanti 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 substanzuellen 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.<sup>3</sup> 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 Studentag nach Berlin ein, und zahlreiche internationale Experten der Architekturtheorie und -praxis sowie des Antikenstudiums der Renaissance folgten der Einladung.<sup>4</sup> 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 Uffizienezeichnungen 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 Tilman Buddensieg mündet der 16. *Pegasus* in die Forschungsgeschichte. Matthias Winner und Tilman 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 Tilman 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/schwerpunkt-thema-2009-2013-1/studientag-2013-1>.

FRANCESCO DI GIORGIO AND THE RECONSTRUCTION OF  
ANTIQUITY.

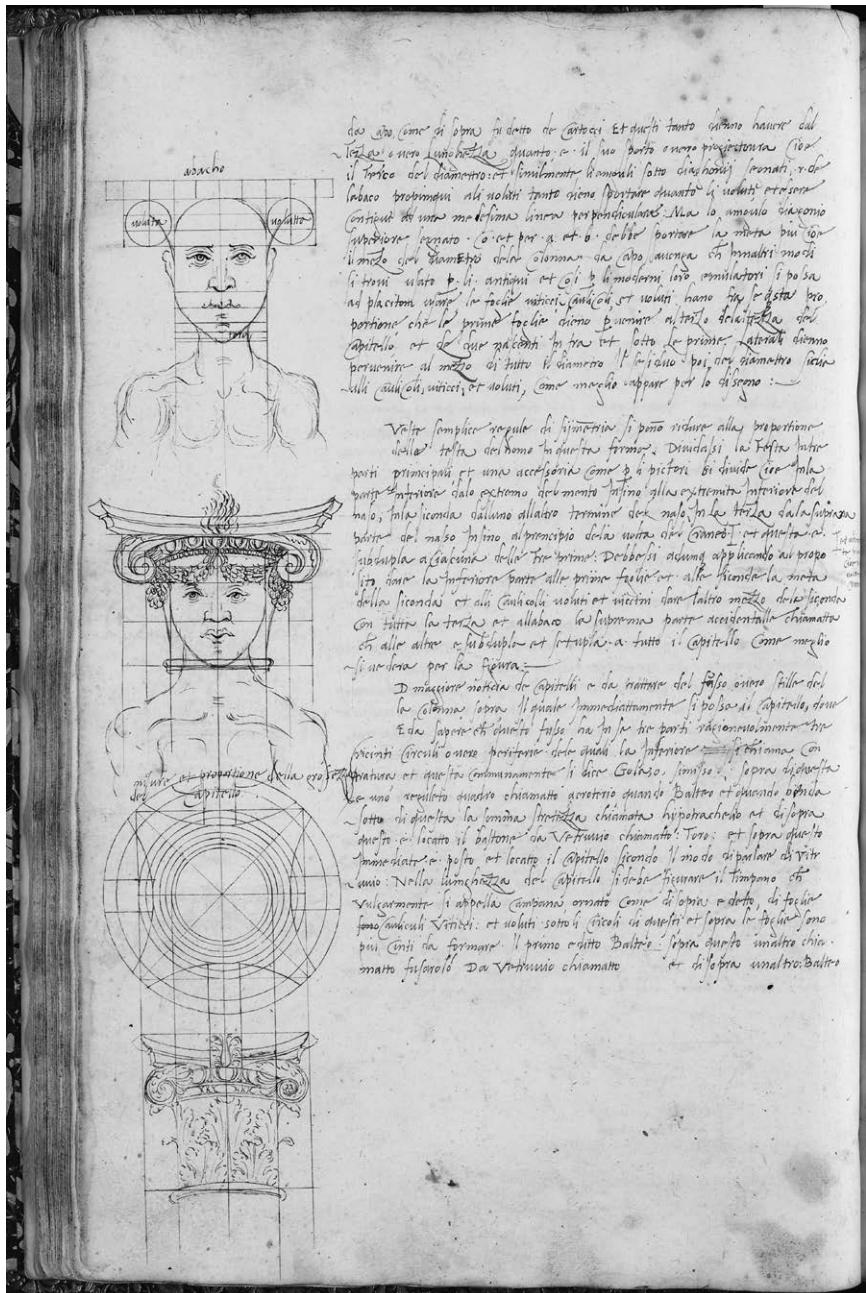
EPIGRAPHY, ARCHEOLOGY, AND NEWLY DISCOVERED DRAWINGS

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

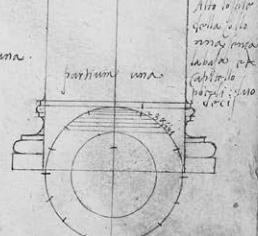
Within the Paul Mellon collection at the Yale Center for British Art there is a manuscript copy of the second version of Francesco di Giorgio's architectural treatise (figs 1a–b).<sup>1</sup> Purchased some time before 1974, the treatise has gone



et di lì venne il nome da *Vettimo* chiamato *eterno*. E' il Circolo figurato  
infinito. E questo sen d'allii chiamati *Anelli*. Così non facendo più  
immobili. E di questo sen che si ponno le forme delle cose. Con le loro rotazioni  
e nuovi colori. Con lo ricalco. Lui et Balthazar come appena lo disegnò.  
E' brutto. Le mostrando un po' tristezza di Capri. Per la sua commedia  
non è però da portare niente le altre "dintorni" figurati et i loro  
antique indumenti oggi non distinguere et animar. E quando dicessi di  
mia intendere solo quel Cefaleno che s'è voluto abbellire che ben alle  
piaccio. ma per non multiplicare insuffisioni et fuggerlo ogni suspir  
finita al disegno mi difenderò:



O i ch' della supina parte della Glorria siasi ad insufficienza se stessa  
trattato Confrontamento e la determinante delle parti primarie del trasci-  
condo parto della Glorria. Dovre in Japon è questa forma il più conosciuta  
e le sue dominazioni facciali sono circulo rotolato alle Confrontazioni della  
Glorria da treys sei dueci si numero i tenuis in in parte arduis da poi  
i formi unilaterale circulo concentrico al primo d'istrante vero e' altro dal primo  
in una parte una extre destra destra protrae Dabbi li non una linea recta  
duali tratti li mischio circulo colla sua punto di mezzo. In poi quella portione  
del Circulo maggiore ch' contiene la linea nostra risalendo al resto in parte  
16. Et dopo destra della ricorda sua portione i tratti unilaterale recta linea et  
di callo fortezza della ante dominante minima et al p. estrema in uno allungato  
et ultimo linea. Dovre appunto de prima questo sia uscita una linea per la quale  
indica nota della Glorria si deve uscirne diversi si la Glorria interpar-  
te quid est lo suo signiori In parte estremitate et alla superiore leptima portione  
intorno intorno i tratti lo spacio cui tra' delle due loro magioni et delle  
forze lo spacio intermedio in trasci e nella quinta linea falso per minore et si  
e ordine la no' alla latitudine super et minore spacio semicirculo regolato in  
tutte la treys parte della Glorria intremitate ch' si come che inservit non per  
recta in treys virem ne riamano per una Circumferentia a portione di circulo  
-mo et compito fu' in parte linea linea le quali sunt particulae ente linee  
et circolorum dolerentur detra' oblique obliquaque alia natura della portione  
linea Circulo perno uniusc' ha determinata in uno vento una sua dimensione  
et Circulorum. Ch' si quando sara' dimissu' non e' Commune intentio  
e' scilicet determinatae' ante signante et successore la Glorria tanto pro-  
portionalemente minore determinante richiede in latitudine suu' p. e'  
modestissima alla ultra dominante per e' sia habet et come in Circulo della  
Glorria delli Desideriosi in yra' belli bellici ch' li sua anchora' manu' et impetu  
batti dimidio ad plato circulamente non ex propulsione lippantem si la  
Glorria et tanta' manu' batti forza causa' tanto forza la dimensione et  
gesio et diante ipsius tanta minorata. E operante et retinente la Glorria  
et diversi determinare in cui altri modo il patro determinante et recta linea una



Misure del rendimento et  
liminazione delle colonne

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>o</sup> 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 ΠΑΤΕΡΤΕΠΑ, likely references a passage in Suetonius describing a column to Julius Caesar which bore the inscription PARENTI PATRIAЕ. 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> The deluxe album, titled »aedificorum antiquae urbis monumeta quaedam 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.<sup>8</sup> Drawn on paper soaked in linseed oil, Arnold Nesselrath has convincingly argued that these drawings were traced directly from a set of originals.<sup>9</sup> 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).<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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-