

## FILARETES KÜNSTLERWISSEN UND DER WIEDERAUFGEFUNDENE TRAKTAT *DE ARTE FUXORIA* DES GIANNANTONIO PORCELLIO DE' PANDONI

von Ulrich Pfisterer

Ein zentraler Kritikpunkt an vielen neueren Forschungen zur Renaissance-Kunst, die komplexe ikonographische und kunsttheoretische Konzepte zu entschlüsseln versuchen, ist die Frage, wie denn die Künstler das dafür notwendige — zumeist in Latein oder sogar Griechisch tradierte — Wissen hätten in Erfahrung bringen können — Künstler, die doch entgegen allen zeitgenössischen Idealkonstruktionen vom *artifex doctus* in den meisten Fällen höchstens eine *scuola dell'abaco* besucht hatten.<sup>1</sup> Als Ausweg bietet sich häufig allein der Hinweis auf einen hypothetischen 'humanistischen Berater.' Das scheint für ikonographische Programmvorgaben auch plausibel: Der Gelehrte entwirft entweder ein neues Thema oder aber erläutert eine bereits bestehende Textvorlage — ein für theologische Programme längst erprobtes *Procedere*; so bezahlte etwa 1335 die Sieneser Domopera einen Magister Ciecho de la Grammatica dafür, daß er dem Maler Pietro Lorenzetti die lateinische Legende des hl. Savinus ins Volgare übersetzte.<sup>2</sup> Aber wie muß man sich die Zusammenarbeit vorstellen, wenn es sich nicht um eine einmalige Themenübermittlung handelte, sondern um ein die künstlerische Ausführung betreffendes, eigentlich engen und kontinuierlichen Austausch erforderndes kunsttheoretisches Problem? Und wie erfolgte die Rezeption des (antiken) Wissens, wenn der Künstler gar selbst zum Autor von Kunstliteratur wurde? Die bisherigen Erkenntnisse dazu sind zumindest für die Frührenaissance sehr begrenzt: So mußte bekanntlich Alberti "De pictura" für Brunelleschi und dessen Künstlerkollegen ins Volgare übersetzen, um den Text lesbar zu machen.<sup>3</sup> Und bei Ghiberti ist nicht erst erstaunlich, daß er sich für seine "Commentarii" ein griechisches Manuskript der "Organika" des Athenaios beschaffte, sondern schon die Tatsache, daß er antike lateinische Quellen — primär Vitruv und Plinius — sowie die mittelalterlichen Perspektivtheoretiker verarbeiten konnte, wenn auch teils mit gravierenden Missverständnissen und Fehlern.<sup>4</sup> Noch Ghibertis Enkel Buonaccorso sollte ähnliche Schwierigkeiten bei einer erneuten Übersetzung von Passagen aus Vitruvs Architekturtraktat haben. Eine bessere Version — aufgrund soliderer architektonisch-archäologischer Kenntnisse und wohl auch einer besseren humanistischen Beratung — lieferte dagegen Francesco di Giorgio Martini (ca. 1475-80) kurz vor der ersten gedruckten Vitruv-Ausgabe von 1486.<sup>5</sup> Und selbst wenn die Kunstwerke — etwa bei Mantegna — auf einen in hohem Maße reflexiven Maler, Bildhauer oder Architekten hinzuweisen scheinen, so läßt sich doch erst für Leonardo und für Raffaels Zusammenarbeit mit den römischen Gelehrten die Genese eines 'humanistischen' Künstlerwissens besser verfolgen.<sup>6</sup>

Nur vor diesem Hintergrund erschließt sich die Relevanz des im Folgenden präsentierten Quellenfundes: Über das prinzipielle Interesse hinaus, das angesichts der wenigen Quattrocento-Schriften der Gattung 'Kunstliteratur' jeder Ergänzung zukommt, ermöglicht der neu entdeckte Text erstmals detailliert nachzuvollziehen, wie sich ein Frührenaissance-Künstler (Filarete) von einem Humanistenfreund (Porcellio de' Pandoni) eine Zusammenfassung des antiken Wissens über Kunst und Künstler in Volgare erbittet, und in welcher Form diese Vorlage dann Eingang in den eigenen (Architektur-)Traktat findet.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wandte sich Gerolamo Aliotti, der gelehrte Abt des Benediktinerklosters von Arezzo, mit einer ungewöhnlichen brieflichen Anfrage an seinen Be-

kannten Niccolò Corbizzi, Kanoniker des Florentiner Doms.<sup>7</sup> Aliotti übersandte ihm ein jüngst erschienenes Büchlein mit dem Titel "De arte fusoria," das er aufs höchste lobte und von dem er eine Kopie weiterverschenken wollte. Allerdings handelte es sich bei Aliottis Exemplar um eine miserable Abschrift, bei der zudem der Autor ungenannt blieb. Nun glaubte der Abt freilich zu wissen, daß es sich bei dem unbekanntem Verfasser um einen Florentiner handeln müsse, möglicherweise sogar um Leon Battista Alberti — beides überaus naheliegende Vermutungen. Daher bat er Corbizzi, sich bei den Florentiner Künstlern nach näheren Informationen zu erkundigen. Schließlich sollte der Kanoniker nach Möglichkeit Aliottis Manuskript anhand von anderen Handschriften emendieren und, sofern von der Italienisch verfaßten Schrift eine lateinische Fassung existierte, lieber gleich diese zurückschicken. Corbizzis Antwortschreiben wurde bislang nicht gefunden, dafür kennen wir Aliottis überschwengliche Dankesbotschaft darauf, die glücklicherweise nochmals die entscheidende Information wiederholt: Bei dem gesuchten Autor handelte es sich überraschenderweise doch nicht um einen Florentiner, sondern um den hauptsächlich in Neapel, Mailand, Urbino und Rom tätigen Humanisten und Dichter Giannantonio Porcellio de' Pandoni, weshalb Aliotti nun ein Schreiben nach Rom senden wollte. Das zusätzliche Angebot Corbizzis, den tatsächlich neu erschienenen und heute verschollenen Traktat "De arte aeraria" des Leon Battista Alberti bei Gelegenheit ebenfalls nach Arezzo zu vermitteln, nahm Aliotti im übrigen gerne an.<sup>8</sup> Da die beiden undatierten Episteln Aliottis in der im späten 18. Jahrhundert herausgegebenen, sehr zuverlässigen Ausgabe seiner Werke und Briefe zwischen Schreiben von 1459 und 1460 eingeordnet sind, dürfte die Anfrage eben in diese beiden Jahre fallen. Versteht man die Formulierung 'jüngst publiziert' ("nuper editus") als höchstens eine Jahresfrist bezeichnenden Zeitraum, käme man — zunächst hypothetisch — als Veröffentlichungsdatum von "De arte fusoria" in die Jahre zwischen ca. 1458 und 1460.

Beide Briefe Aliottis sind seit langem bekannt: Georg Voigt hatte 1880 in der zweiten Auflage seines Gründungswerkes der Humanismusforschung — "Die Wiederbelebung des classischen Alterthums" — erstmals darauf hingewiesen; Heinrich Brockhaus druckte in seiner Habilitationsschrift zum Skulpturentraktat des Pomponius Gauricus die vollständigen Texte ab.<sup>9</sup> Endgültig kanonisiert und seitdem nicht mehr in Frage gestellt wurde das Wissen um Porcellios angeblich verlorenen Traktat "De arte fusoria" mit der Erwähnung in Julius von Schlossers "Kunstliteratur."<sup>10</sup> Das Werk hat sich jedoch in einer Handschrift der Biblioteca Apostolica Vaticana erhalten und wird hier im Anhang wieder zugänglich gemacht.

Wenn Porcellio in der Einleitung seiner wiederentdeckten Schrift schreibt, diese sei zwischen 'tausend anderen Werken und Verpflichtungen' ("tra mille operatione scripta" — Orthographie und Worttrennung folgen hier und im weiteren strikt der Handschrift) entstanden, so entspricht diese zunächst topisch klingende *captatio benevolentiae* für ein verspätet abgeliefertes Gelegenheitswerk tatsächlich weitgehend dem bewegten, die volle Spannweite zwischen Glück und Unglück ausschöpfenden Leben des Humanisten, der sich nur durch unermüdliche literarische Produktion immer aufs Neue die Gunst potenter Auftraggeber und Mäzene sichern konnte und mußte.<sup>11</sup> Geboren um 1405 als Sproß der neapolitanischen Adelsfamilie Pandoni begab sich Giannantonio für seine Ausbildung nach Rom, nach Abschluß seines Studiums war er als Lehrer tätig. 1434 in den Aufstand gegen Eugen IV. verwickelt, wurde er zunächst eingesperrt, dann begann ein Wanderleben, von dem nur die wichtigsten Stationen kurz skizziert seien. Zunächst führte es ihn an die Höfe von Ferrara und ab 1443 von Neapel, wo er ab 1450 ein festes Gehalt erhielt und 1452 von Kaiser Friedrich III. zum Dichter gekrönt wurde. Noch im gleichen Jahr begab er sich im Auftrag des Königs von Neapel, Alfonso d'Aragona, als Chronist der Kämpfe zwischen Mailand und der Republik Venedig nach Norditalien<sup>12</sup>, dann nach Rimini. Von seiner dortigen Tätigkeit zeugt unter anderem der Dichterwettstreit mit den lokalen Humanisten Basini und Trebani.<sup>13</sup> Er wechselte wenig später als Gesandter der Malatesta nach Mailand, wo ihn der Humanist Francesco Filelfo für die ersten zwei Monate freundschaftlich in sein Haus aufnahm. Ab 16. Juni 1456 fand

Porcellio dann für monatlich 30 Dukaten eine Anstellung bei Francesco Sforza. Die folgenden Jahre sollte ihm jedoch ein nicht mehr enden wollender Streit mit Filelfo vergällen, der sich schon Ende 1456 wegen angeblich nicht zurückerstattetem Leihgut abzuzeichnen begann.<sup>14</sup> Im Laufe des Jahres 1459 schien ihm seine Fortuna in Rom größeren Erfolg zu versprechen, wo er tatsächlich durch eine Vielzahl von Gedichten die Gunst Pius' II. erwarb.<sup>15</sup> Nach dessen Tod lehrte Porcellio 1465-66 an der Universität von Neapel; dort nahm er 1465 auch die Herausforderung eines weiteren Dichterwettstreits an — diesmal gegen Antonio Panormita. Nach Juni 1466 läßt er sich in Neapel nicht mehr nachweisen.<sup>16</sup> Wichtigste Station von Porcellios Lebensabend war schließlich Urbino.<sup>17</sup> Mit seinem Tod (nach 1485) sank der Stern des Literaten schnell. Zwar fanden einige seiner Gedichte noch 1546 Aufnahme in die "Carmina illustrium poetarum italarum," aber bereits Paolo Cortesi bemängelt in "De hominis doctis" den Stil eines Mannes, dessen rastloses Hervorbringen kaum Zeit zu ruhiger Vollendung gelassen und im schlimmsten Fall zu skrupelloser Mehrfachverwendung und -dedikation von Versen geführt hatte — eine Kritik, die sich in der Folge etablieren sollte und für lange Zeit alles Interesse an Porcellio schwinden ließ.<sup>18</sup>

Unter den vielen Werken des Neapolitaners finden sich auch eine Reihe von Äußerungen über Kunst und Künstler, die — sofern ediert und nicht hier erstmals vorgestellt — bislang wenig Beachtung fanden. Am bekanntesten sind die beiden Lobgedichte des *poeta laureatus* auf Pisanello (vor 1448), bei dem Porcellio sich damit offenbar für seine heute verlorene Bildnis-Medaille bedankte<sup>19</sup>, und auf den Bildhauer Isaia da Pisa (frühe 1460er Jahre).<sup>20</sup> Daneben entstand eine Reihe von *carmina*, die der Humanist als Begleitschreiben verschiedenen Kunstwerken beifügte, die er in der Hoffnung auf Patronage an einflußreiche Personen verschenkte. So ging wohl in den frühen 1440er Jahren eine marmorne Madonnenstatuette an den Kardinal Ludovico (bzw. Alvisé) Trevisan (bzw. Scarampi oder Mezzarota; gest. 1465), zunächst (1437) Erzbischof von Florenz, dann Patriarch von Aquileia (bis 1439) und Kardinal von San Lorenzo in Damaso, schließlich (ab 1440) Camerlengo Apostolico, der sich auch als Kunstsammler einen Namen gemacht hatte und dessen Aussehen Mantegnas Berliner Porträt und eine Medaille des Cristoforo di Geremia überliefern.<sup>21</sup> Aus entsprechendem Grund dürfte der einflußreiche Kardinal Francesco Gonzaga (1444-83, ernannt 1461) im Sommer oder Herbst 1463 einen als 'Portia' identifizierten antiken Frauenkopf erhalten haben.<sup>22</sup> Beide Gedichte zeigen einen parallelen Aufbau: Die Kunstwerke sprechen gemäß der rhetorischen Figur der *prosopopoeia* die Kirchenmänner direkt an, beide schließen mit der Aufforderung, bei der Betrachtung der Werke in Zukunft immer auch das 'Bild des Schenkenden,' d.h. Porcellios, mitzudenken. Während die fiktive Rede der Madonna die Theologie von Inkarnation und Erlösung betrifft, schildert der antike Frauenkopf sein Schicksal: Ursprünglich habe er zu einer Statue auf dem Grabmal der Portia gehört, die beim Tod ihres Mannes Brutus den Freitod durch glühende Kohlen gewählt hatte. Im Laufe der Zeit sei das Monument zerstört worden, allein der Kopf sei nun unter den Auspizien des Gonzaga aus den Tiefen der Erde wieder hervorgekommen — ein Bild, das sich bestens zur allgemeinen *renovatio Romae*-Metaphorik des 15. Jahrhunderts, möglicherweise aber auch zu dem unmittelbar bevorstehenden Kreuzzug Pius' II. fügt. Weitere Geschenke mit begleitenden Gedichten sollten diese Gedanken aufgreifen: So erhielt zwischen 1464 und 1474 Federigo da Montefeltro einen antiken Kopf der 'Bellona,' um ihn über dem Eingangportal des neuen Palastes in Urbino aufzustellen. Auch dieses Mal 'spricht' die Skulptur, auch dieses Mal soll das Geschenk die *imago poetae* evozieren.<sup>23</sup> An Ottaviano Ubaldini ging ein besonders schön gearbeiteter Kopf Neros.<sup>24</sup> Und noch eine Steigerung des Gedankens findet sich, als Porcellio dem jungen Galeazzo Sforza dessen Porträt mit dem Hinweis übergibt, daß nicht nur die beiden Geschenke — Bildnis und begleitendes Gedicht — als 'Denkmäler' des Dichters zu gelten hätten, sondern dieser nun seinerseits das immaterielle Konterfei des Fürsten im Herzen trage.<sup>25</sup>

Auch Porcellios in die späten 1470er Jahre zu datierende Beschreibung des Herzogspalastes von Urbino im Rahmen seiner "Feltria"<sup>26</sup> geben der Forschung wichtige Anhaltspunkte, ebenso

seine Zeilen (1462/64) in den Pius II. gewidmeten "Epigrammata Poemataque," die schildern, wie Porcellio der Muse Clio den Weg durch Rom, vorbei an berühmten antiken Monumenten, zum Vatikan weist. Dort finden im Vorhof von St. Peter insbesondere die beiden jüngst seitlich der Ansätze der großen Freitreppe aufgestellten Kolossalstatuen der Hll. Petrus und Paulus von Paolo Romano Beachtung.<sup>27</sup> Der Größe Roms und den Bauten des Pius II. und Sixtus IV. gelten auch noch andere, primär die Monumente aufzählende Gedichte.<sup>28</sup> Schließlich hält eine weitere Reim-Beschreibung die Annehmlichkeiten der von Gärten umgebenen Sommerresidenz des Kardinals Gonzaga bei Sant'Agata fest.<sup>29</sup>

Daß unter den vielen Epigrammen auf Kunstwerke und unter den Epitaphen Porcellios<sup>30</sup> nicht alle nur literarische Fiktion blieben, zeigt neben Porcellios Inschrift auf dem Grabmal des Gattamelata im Paduaner Santo insbesondere auch ein bislang offenbar übersehener Titulus für ein Reiterstandbild des Francesco Sforza, der nur im Zusammenhang mit den Planungen für eben ein solches Standbild 1454 in Zusammenhang stehen kann — Planungen, bei denen wohl auch Filarete involviert war.<sup>31</sup> Darüberhinaus spielt Porcellio in einer von Matteo Bandellos Novellen (I, 6) die Hauptrolle: Auf dem Totenbett wird ihm die letzte Beichte abgenommen, wobei der Humanist mit doppeldeutigen Wortwitz bestreitet, daß Sodomie seine schwerste Sünde 'gegen die Natur' gewesen sei. Zu Beginn der Erzählung wird als Beispiel für seinen 'lebhaften Geist' auf die angeblich von ihm entworfenen Epigramme unter heute zerstörten Fresken im Mailänder Palazzo des Gasparo Vimercato verwiesen: "E chi bramasse veder qualche sua composizione, vada al palazzo che fu del famoso conte Gasparo Vimercato e vedrà ne le sale e camere a diversi propositi, sotto varie pitture, epigrammi assai de le sue, che dimostrano la vivacità del suo ingegno."<sup>32</sup>

Für die Festkultur und ephemeren Dekorationen des dritten Viertels des 15. Jahrhunderts liefern Porcellios Beschreibungen des spektakulären Empfangs der Isabella d'Aragona in Rom 1473 durch Kardinal Pietro Riario und des triumphalen Einzugs Herzog Alfonsos in Neapel — "Parthenope capta et Sforcigena debellato" (1443 ff.) — reiches Material.<sup>33</sup> Im weitesten Sinne mit Kunst in Zusammenhang stehen schließlich Porcellios antiquarische Interessen, die nicht nur seine schon genannten Antikengeschenke belegen, sondern etwa auch die Tatsache, daß das einzige Werk Porcellios, das noch im 15. Jahrhundert zum Druck gelangte, erstmals das Problem der antiken Währungseinheiten Talent und Sesterz behandelte.<sup>34</sup> Zudem verfaßte er mehrere Panegyriken auf Ciriaco d'Ancona, sowie eines der beiden Lobgedichte, die im Anhang von Flavio Biondos Erstausgabe der "Roma instaurata" 1471 abgedruckt wurden.<sup>35</sup> Bemerkenswert scheint außerdem Porcellios frühes, auf Martin V. Colonna verfaßtes allegorisches Lobgedicht "Bos prodigiosus," das mit einer bereits auf die "Hypnerotomachia Poliphili" vorausweisenden Ruinen-Szenerie in einer weiten Ebene eröffnet wird: Inmitten von architektonischen Trümmern und Skulpturen, u.a. einer mit Türmen bekrönten Frauengestalt auf einem von Löwen gezogenen Wagen, liegt eine wunderbarerweise über die Jahrhunderte intakt gebliebene Säule — offensichtliche Anspielung auf die Familie des Papstes —, mit der ein Stier kopuliert, was als Zeichen des kommenden Friedens gedeutet wird.<sup>36</sup>

Belegen diese Schriften zwar Porcellios reges Interesse an Kunst, so gehen sie doch — anders etwa als diejenigen Albertis — in ihrer Denkweise und ihrem Gehalt nicht über den vom allgemeinen humanistisch-antiquarischen Interessens- und Wissenshorizont abgesteckten Rahmen hinaus. Um so überraschender erscheint daher die von Aliotti überlieferte Nachricht von einem Traktat "De arte fusoria" aus der Feder Porcellios: Kann man von einem 'humanistischen Kunstverständigen' tatsächlich eine Abhandlung über 'Bronzeguß' — also einen eminenten Material und Technik betreffenden Aspekt — erwarten, wie sie ansatzweise dann erst Benvenuto Cellini verfassen sollte? Und warum schreibt ein Humanist mit der Erfahrung vieler hunderter lateinischer Seiten plötzlich in Volgare — ein Umstand, der ja bereits Aliotti verwirrt zu haben schien, so daß er sich nach einer lateinischen Fassung erkundigte? Das Vorwort zu "De arte fuxoria", so der originale Titel der neu entdeckten Handschrift, wird für beides die Erklärung liefern.

Das kleine Bändchen der Biblioteca Apostolica Vaticana mit der Signatur *Ottobonus latinus 2118* umfaßt 53 Pergamentblätter von rund 12 auf 9,2 cm Größe, der Umschlag ist neueren Datums. Eröffnet wird die Folge der 99 in sehr sorgfältiger Antiqua von einer Hand beschriebenen Seiten mit einer Goldinitialie Q (Abb. 1), für alle weiteren Initialen am Beginn der Absätze ist Platz gelassen; da sie aber nicht mehr ausgeführt wurden, sind an ihrer Stelle noch kleine (Hilfs)Buchstaben als Anleitung der geplanten vergoldeten Lettern zu sehen (Abb. 2). Auf dem Deckblatt ist in einer Handschrift wohl des 17. Jahrhunderts ohne Angabe des Autors vermerkt: *De arte fusoria*. Unter diesem Titel wurde der Band zwar schon in Kristellers "Iter Italicum" katalogisiert, war aber ohne Nennung Porcellios im Autoren-Index nicht auffindbar.<sup>37</sup>

Schon die kurze Einleitung und dann die ersten Seiten der eigentlichen Abhandlung machen deutlich, daß es sich in der Tat nicht um einen Traktat über Bronzeguß handelt: Vielmehr bietet das Thema Bronzestatuen nur den Ausgangspunkt, um aus den antiken Schriften Informationen über Bildhauer, Statuen, ganze skulptural geschmückte Baukomplexe sowie über Maler zusammenzustellen — nachantike Kunst wird an keiner Stelle erwähnt. Ungefähr nach zwei Dritteln des Textes folgt ein abrupter Einschub über exotische und phantastische Tiere Afrikas und Asiens, von Krokodilen und Nilpferden bis hin zur Sphinx und dem Pegasus. Im Anschluß wird genauso übergangslos kurz der Palast des Sonnengottes beschrieben, wobei eine ausführliche Ekphrasis den berühmten Reliefs auf dessen ehernen Eingangstüren gilt. Vulkan als der mythische Künstler dieses Werks leitet dann auch zur Episode über, wie Venus den Gatten unter Aufbietung aller ihrer Verführungskünste dazu überredete, Waffen für ihren Sohn Aeneas zu fertigen. Die Beschreibung des berühmten Schildes und der darauf abgebildeten antiken Götter- und Heroenwelt sowie der wichtigsten Ereignisse der römischen Geschichte machen das letzte Viertel des Traktates aus.

Porcellios gesamter Traktat schöpft sein Wissen aus antiken Quellen, wie der Autor selbst betont: vor allem Plinius ("homo de maraveglioso ingegno"), aber auch Cicero, Ovid und Vergil. Andere und weniger bekannte lateinisch schreibende Autoren lassen sich nicht nachweisen, angesichts des Arbeitspensums Porcellios eine nachvollziehbare Beschränkung. Griechische Quellen werden ebenfalls nicht benutzt — auch dies kaum anders zu erwarten von einer Person, die wenige Jahre zuvor am Hof der Malatesta in Rimini gemeinsam mit Tommaso Seneca da Camerino eine strikt anti-hellenische Position vertreten hatte.<sup>38</sup> Allein für zwei Informationen verläßt Porcellio die antike Quellenbasis. Unter die Werke des Praxiteles nimmt er den römischen Rossebändiger auf, der im Wettstreit mit dem des Phidias entstanden sei, wobei die Inschriften — von Petrarca bekanntlich erstmals wieder als Künstler-Signaturen erkannt<sup>39</sup> — die Zuschreibung erlaubten: "PRAXITELLE scolpi che sono in roma colli nomi delli auctori uno cavallo conuna statua nuda assai maravigliosa ademulatione di quelle figure aveva inanzi scolpito phidia." An späterer Stelle referiert Porcellio, der Schild einer Minerva-Darstellung in 'Dide' (gemeint ist Elis) sei mit einem Medusenhaupt ("testa di medusa") bemalt gewesen. Er präzisiert damit seine Hauptquelle Plinius um vermeintlich zuverlässiges Allgemeinwissen über die antike Göttin der Weisheit, das in Wirklichkeit jedoch erst im späteren 14. Jahrhundert fälschlich aus einer Verbindung verschiedener Überlieferungen entstanden war. Die antiken Autoren, aber auch die mittelalterlichen Mythographen hatten noch korrekt unterschieden zwischen dem Kristallschild der Göttin und dem Gorgoneion auf ihrer Brust sowie der Tatsache, daß Perseus, um die Medusa enthaupten zu können, deren Spiegelbild in eben dem besagten Kristallschild einfiel. Die Zusammenziehung dieser Elemente zu einem Medusen-Schild der Minerva/Pallas Athena sollte dann jedoch auch in der wenig späteren Bildkunst große Verbreitung finden.<sup>40</sup> An drei weiteren Stellen von "De arte fuxoria" wird schließlich ein lateinischer Terminus durch den zeitgenössischen Volgare-Begriff erläutert ("OBELISCHE vulgaremente chiamate iulie" — "PIRAMIDE chiamate vulgaremente methe" — "CAMALEON [...] simile alucerto overo al racano secondo lingua romana").

Insgesamt handelt es sich um den ersten eigenständigen Traktat der frühen Neuzeit über antike Künstler und ihre Werke, wobei sich Porcellio einerseits in die im späten 14. Jahrhundert ein-

setzende Tradition von Künstlerkatalogen im Rahmen von Abhandlungen zu *uomini illustri* einordnet. Andererseits nimmt er eine wichtige Vorläuferrolle für das wenige Jahre später intensiv einsetzende philologisch-antiquarische Interesse an der "Historia naturalis" des Plinius ein.<sup>41</sup> Dagegen scheint dem Literaten das um 1451 abgeschlossene, aber erst 1471 publizierte Lexikon "De orthographia" des Giovanni Tortelli, mit dessen stupender antiquarischer Gelehrsamkeit zu diesem Zeitpunkt wohl einzig Flavio Biondo gleichziehen konnte, noch nicht zugänglich gewesen zu sein.<sup>42</sup>

Neben der Thematik 'Künstler und ihre Werke' erscheint das Interesse an *mirabilia* ein weiteres Leitmotiv des Traktats — bezeichnenderweise ist *maravegliosamente* das am häufigsten benutzte Wort Porcellios: Bei den Angaben zu Pyramiden, Labyrinth, Kolossen, dem Mausoleum und dem Dianatempel von Ephesos klingen überall die Kategorien der Sieben Weltwunder an, deren Bedeutung für die zeitgenössische Vorstellungswelt etwa der Umstand verdeutlichen kann, daß Ciriaco d'Ancona eine kommentierte Übersetzung nach der griechischen Weltwunder-Liste des Gregor von Nazianz anfertigte.<sup>43</sup> Mit dieser Vorgabe erklärte sich auch zumindest teilweise die Aufnahme der exotischen Tiere als 'Wunder der Natur.' Genau diese Bereiche der *mirabilia* sind es, die entsprechend schon Lodovico de Guastis in seiner wohl um 1420 entstanden, in den mit Porcellio vergleichbaren Punkten jedoch meist viel kürzeren Zusammenfassung der "Naturkunde" des Plinius interessierten.<sup>44</sup> Jedenfalls durfte Porcellio mit seiner Themen-Auswahl für "De arte fuxoria" auf das Interesse einer großen Leserschaft hoffen.

Unbenommen der übergreifenden *mirabilia*-Thematik und des an vielen Stellen nicht ganz systematischen Aufbaus des Traktates erscheinen dennoch besonders die Ausführungen zu den exotischen Tieren wie ein selbständiger Einschub, der weder am Anfang noch am Ende eine nachvollziehbare Überleitung zum restlichen Text findet. Nun trifft ausgerechnet gegen Ende des Jahres 1459 Pier Candido Decembrio wieder in Mailand ein, der dort schon lange Jahre zuvor unter den Visconti und der Ambrosianischen Republik gedient hatte, mit der Machtübernahme durch Francesco Sforza die Stadt aber 1450 verlies und zunächst in Rom, dann von 1456 bis 1459 als Sekretär am Neapler Hof der Aragonesen beschäftigt war, als deren Gesandter er allerdings wieder mehrfach nach Mailand reiste, so etwa 1458.<sup>45</sup> Mit Porcellio war er spätestens seit ihren Beiträgen für die "Epaeneticorum libri" für Pius II. bekannt, die gemeinsame Feindschaft zu Filelfo verband sie ebenfalls.<sup>46</sup> Im Gepäck hatte Decembrio das unvollendete Manuskript des aufwendigsten Tiertraktates, der im 15. Jahrhundert entstehen sollte: "De natura avium et animalium."<sup>47</sup> Auf einer umfassenden Quellengrundlage — Plinius eingeschlossen — referiert Decembrio das gesamte zoologische Wissen der Zeit, wobei er auch allen exotischen Tieren, die Porcellio benennt, besondere Beachtung zumißt. Mit dem laut Vorwort bereits in Neapel in Musestunden begonnenen Werk warb Decembrio (erfolglos) um die Gunst von Lodovico III. Gonzaga, der sich für die Übersendung des Manuskripts am 31. Dezember 1460 bedankte. Vor diesem Hintergrund — die Kenntnis von dieser Schrift kursierte unter Kollegen wie üblich sicher schon vor Fertigstellung — lesen sich Porcellios Bemerkungen fast als eine Art Reaktion auf Decembrio, als ein Versuch, auch das Thema 'wunderbare Tierwelt' noch nachträglich und in aller Eile ohne besondere Überleitung an einer halbwegs passenden Stelle seiner eigenen Abhandlung zu integrieren. Das zunächst als reiner Kunsttraktat angelegte Werk Porcellios wäre so auf eine allgemeinere *mirabilia*-Thematik erweitert worden, der Humanist, dauernd auf der Suche nach neuen Auftraggebern und Mäzenen, würde damit sein umfassendes Wissen unter Beweis stellen und — wie schon angedeutet — eine noch größere Leserschaft ansprechen.

Ergibt dieser erste Überblick, daß "De arte fuxoria" tatsächlich kein Werk über (praktischen) Bronzezeug ist, sondern in humanistischer Vorgehensweise erstmals in einem eigenständigen Werk die antiken Schriftquellen zur Kunst exzerpiert, und daß sich die Datierung nicht nur über die Briefe Aliottis, sondern wohl auch über den Bezug zu Decembrio mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Ende 1459/Anfang 1460 einschränken läßt, so bleiben doch noch zentrale Fragen offen: War-

um und für wen verfaßte Porcellio überhaupt einen Kunsttraktat? Wie kam es zu dessen disparat-additiver Textgestalt mit je einem Abschnitt zu 'Künstlern,' 'Tieren' und den beiden abschließenden *ekphraseis*? Und warum schreibt Porcellio in Volgare?

Glücklicherweise gibt Porcellio in seinem Vorwort und dann nochmals zu Beginn des letzten Abschnitts des Traktats dem Leser einen Hinweis, für wen diese außerordentliche Zusammenstellung bestimmt war, die Aliotti immerhin dazu veranlaßt hatte, den Autor als *doctissimus* zu bezeichnen: Der vielbeschäftigte Literat hatte sie nach langem Drängen und aus Dankbarkeit gegenüber einem ihm befreundeten Antonio verfaßt ("per meriti dela virtu tua. si ancora per benefitij ho ricevuti da te con grande amore & gratia"). Bei diesem Antonio muß es sich um einen Künstler handeln, wird er doch zweimal als großer Meister sowohl im Bronzeguß, in der Bearbeitung von Marmorskulpturen, in der Malerei als auch in der Herstellung aller übrigen Arten von Bildwerken bezeichnet. Selbst nach Abzug panegyrischer Übertreibung bleibt in den 1450er Jahren eigentlich nur ein Kandidat, auf den diese Charakterisierung halbwegs zutrifft und mit dem der Humanist zudem mindestens drei gemeinsame Jahre von 1456 bis 1459 am Mailänder Hof des Francesco Sforza verbracht hatte: Antonio Averlino, ab ca. 1464 Filarete genannt.<sup>48</sup> Sollte sich diese Identifizierung bewahrheiten, gewänne der Traktat plötzlich einen ganz neuen Kontext. "De arte fuxoria" wäre dann von Porcellio deshalb in Volgare verfaßt worden, um seinem Künstlerfreund die diesem offenbar weitgehend verschlossene lateinische Kunstliteratur zugänglich zu machen. Filaretes brennendes Interesse daran läßt sich aber nur im Vorfeld seines geplanten, nach *communis opinio* der Forschung zwischen ca. 1460 und 1464 realisierten Architekturtraktates verstehen, in den eine große Zahl antiker Schriftquellen eingeflossen ist.<sup>49</sup> Die vermutete Datierung von Porcellios Abhandlung '1459/Anfang 1460' würde damit bestens übereinstimmen.

An der Identifizierung von 'Antonio' mit Filarete und der Bedeutung von Porcellios Schrift als dessen Quelle räumt eine Gegenüberstellung von Passagen des "Trattato di architettura" mit entsprechenden in "De arte fuxoria" jeden Zweifel aus. Im einzelnen führt der Textkommentar die Vergleiche durch. An dieser Stelle sollen zwei besonders charakteristische Beispiele genügen. Filarete dient das ausführliche Resümee zu dem Labyrinth, das sich der Etruskerkönig Porsenna als Grabmal und Garant seines Nachruhms hatte errichten lassen und von dem im 15. Jahrhundert keinerlei Spuren mehr nachzuweisen waren, als ein Beispiel für die Vergänglichkeit von Bauwerken:

Labberinto di Porsenna, il quale era in Toscana, secondo narra Marco Varrone, el quale dice era alto trecento piedi, ed era dentro in modo che senza spago o guida qualunque persona v'entrava non ne poteva uscire; in sul quale era quattro piramide d'altezza di piè cento cinquanta, e per ogni faccia di larghezza era ottanta piedi, e in su ciascheduna uno cavallo di bronzo altissimo, o vero grandissimo, con uno strumento che faceva gran suono, come dire campane o cose simili, quando che per vento erano commosse. Dice che gli era ancora uno tondo, sopra 'l quale era ancora quattro piramide, che erano alte quanto tutto l'altro edificio; e che Porsenna gli affaticò tutto il suo reame.<sup>50</sup>

Bis auf ein Detail — die vier Bronzepferde, mit denen Filarete die Spitzen des Labyrinths schmückt — stammen alle Angaben aus Plinius:

Namque et Italicum [labyrinthum] dici convenit quem fecit sibi Porsina rex Etruriae sepulcri causa, simul ut externorum regum vanitas quoque Italis superetur. Sed cum excedat omnia fabulositas, utemur ipsius M. Varronis in expositione eius verbis: "sepultus sub urbe Clusio, in quo loco monumentum reliquit lapide quadrato quadratum, singula latera pedum tricenum, alta quinquagenum.

In qua basi quadrata intus labyrinthum inextricabile; quo si quis introierit sine glomere lini exitum invenire nequeat. Supra id quadratum pyramides stant quinque, quattuor in angulis et in medio una, imae latae pedum quinum septuagenum, altae centenum

quinguennum; ita fastigatae ut in summo orbis aeneus et petasus unus omnibus sit impositus, ex quo pendeat exapta catenis tintinnabula, quae venti agitata longe sonitus referant, ut Dodonae olim factum. Supra quem orbem quattuor pyramides insuper singulae stant altae pedum centenum. Supra quas uno solo quinque pyramides,” quarum altitudinem Varronem pudit adicere; fabulae Etruscae tradunt eandem fuisse quam totius operis ad eas. Vesana dementia quaesisse gloriam impendio nulli profuturo, praeterea fatigasse regni vires, ut tamen laus maior artificis esset.<sup>51</sup>

Nun ließen sich die Bronzepferde Filaretas zwar als sein eigener Abschreibe- oder Lesefehler erklären, bei dem aus dem Wort *petasus* bei Plinius ein *pegasus*, ein Flügelpferd, wurde — ein scheinbar gerade für Filarete nachvollziehbarer Lapsus, da seine exuberante Phantasie auch sonst alle Arten von Gebäuden mit Reiterstandbildern bestückte, wobei die antiken Quellen solchen Schmuck etwa für das hier gut vergleichbare Hadriansmausoleum in Rom tatsächlich belegen.<sup>52</sup> Allerdings wußte man es zu dieser Zeit auch schon besser, wie etwa Albertis wenig früher entstandener Architekturtraktat beweist, dessen Bericht zu Porsennas Labyrinth ebenfalls vollständig auf Plinius basierte und erwartungsgemäß von solchen monumentalen Tierakroteren nichts weiß.<sup>53</sup> Offenbar hatte vor Filarete allein Porcellio seinen Ausführungen das mißverständliche Detail der Bronzepferde eingefügt. Im übrigen scheinen auch sonst Porcellios Formulierungen — besonders deutlich sein letzter Satz — vielfach bei Filarete wieder anzuklingen:

LABERINTO fu initalia nelle parte ditoscana fatto da porsenna per sua sepultura secondo narra Marco varrone Questo laberinto era dipietre quadrate. eloquadrato del qual era lato .ccc. piedi. era inesplicabile dentro. si che niuno vipoteva intrare ne uscire sença glomo di filo. Sopra el predicto laberinto. sono cinque piramide grandissime quatro neli anguli che uno in nel meço quale sono inella infima parte late per ogni lato piedi lxxxv. ma alte sono piedi .cl. nella cima dognuna e uno cavallo di metallo dove sono legate certe campane o vero altre cosse simile che sonano quando sono commosse dalvento. Anche disopra a questo laberinto e uno tondo epiano dove sono quatro piramide delle quali lalteça. Marco varrone si vergognio nominare perche non pareva cosa credibile li ragionamenti toscani dicono cherano quanto tuta laltra opera e che vifatico tuto lo suo reame con grandissime fatiche.

Aufschlußreich sind auch Filaretas Bemerkungen zur Anordnung der Reliefs auf dem Schild der Athena Parthenos des Phidias:

teneva in mano questa Minerva uno scudo nella estremità della quale, cioè nell'orlo, la battaglia delle donne amazzone contra a Ercole e Teseo, e nel mezzo era la battaglia degli Centauri e delli Lafiti. Eragli ancora la guerra degli dii e degli giganti, sì che essendo questa immagine tanto maravigliosa e degnamente fatta e anche a lui come alli altri pareva.<sup>54</sup>

Der Amazonenkampf ist hier an den Rand des Schildes, der Streit zwischen Zentauren und Lapithen in dessen Mitte gerückt, die Plazierung des Aufstands der Giganten gegen die Götter bleibt unklar, obwohl Plinius die Positionen aller drei Reliefs genau beschreibt: “in scuto eius Amazonum proelium caelavit intumescence ambitu, in parmae eiusdem concava parte deorum et Gigantum dimicationes, in soleis vero Lapitharum et Centaurorum, adeo momenta omnia capacia artis illis fuere.”<sup>55</sup> Dieser nicht ganz leicht verständliche Sachverhalt über die konvexe und konkave Seite des Schildes und die Schuhsohlen der Göttin war zumindest einigen gelehrten Antiquaren bereits in den 1440er und 50er Jahren bewußt, wie der ausführliche Eintrag zu Phidias im Lexikon des Giovanni Tortelli belegen kann: “Non Minervae Athenis factae amplitudine cum sit ea cubitorum viginti sex ebores haec & auro constat sed in scuto eius in quo Amazonum praelium caelavit ambitu parmae eiusdem concava parte. & gigantum dimicationem. In soleis vero lapitharum



& centaurum. Adeo monumenta omnis artis illi fuere.”<sup>56</sup> Dagegen scheint die falsche Deutung von *in soleis* als ‘in der Mitte’ wieder auf Porcellio zurückzugehen: “Questa haveva uno scuto nella extrema delquale era la bataglia delle donne Amaxone con ercole. e Teseo. e nel mezo la bataglia delli dei et delli giganti. Ma nello solio cioe nello centro era lameschia delaphiti et de centauri.”

Der Vergleich zwischen Filarete und Porcellio zeigt für diese Passage jedoch auch, daß sich der Künstler nicht damit zufrieden gab, die Informationen des Humanisten abzuschreiben. Dessen wenig logische Angabe, die *bataglia delli dei et delli giganti* sei ebenso in der Mitte des Schildes wie die *meschia delaphiti et de centauri* scheint Filarete dadurch implizit korrigiert zu haben, daß er das erste Relief nicht genau lokalisiert. Im übrigen ergänzt Filarete unmittelbar im Anschluß an diesen Abschnitt den Bericht über das Selbstbildnis des Phidias auf dem Schild — ein kunstvolles, nicht zu entfernendes Selbstbildnis mit der Funktion einer visuellen Signatur, das vor allem die Lektüre des Valerius Maximus und Cicero im 14. und 15. Jahrhundert bekannt gemacht hatte<sup>57</sup> und das mit Sicherheit das Interesse des Künstlers fesselte. In Porcellios ausführlichen, jedoch nur auf Plinius basierenden Angaben zu Phidias war davon jedoch nicht zu erfahren. Will man nicht unterstellen, Filarete habe nun doch selbst Latein zu lesen gelernt, bleibt als einzige Möglichkeit für diese Korrekturen und Ergänzungen, daß ihm bei Abfassung des Architekturtraktats ein anderer Humanist — Francesco Filelfo — zur Seite stand.

An diesem Punkt läßt sich nun auch die seltsam disparate, dreigeteilte Struktur von “De arte fuxoria” erklären: Das Vorwort Porcellios macht Filaretés Wunsch nach einer Zusammenstellung des antiken Wissens vorrangig zur Bronzekunst deutlich, angesichts von Filaretés eigener Tätigkeit eine naheliegende Bevorzugung. Vor der ausführlichen Schildbeschreibung am Ende des Traktats erläutert der Humanist seinem Künstlerfreund dann nochmals in direkter Ansprache (“Antonio mio”), daß er um ihrer “hoffentlich ewigen Freundschaft willen” nun noch einige Themen anfüge, die Filarete offenbar nicht angefordert hatten auf die er in seinen Werken jedoch zurückgreifen und ihnen dadurch die *nobilita* antiker Sujets verleihen könne. Dieser Rat entspricht im übrigen exakt der Aufforderung Albertis, die Maler sollten sich bei der Themenfindung humanistischer Berater bedienen.<sup>58</sup> Filarete las dann offenbar sehr genau den ersten Teil von “De arte fuxoria” zu den Künstlern, aus dem er größere Passagen in seinen “Trattato di architettura” übernahm. Die Ekphrasen scheinen ihm dagegen mehr allgemeine Anregung für seine eigenen Beschreibungen und ikonographischen Erfindungen gewesen zu sein. In diesem Kontext erscheint der Mittelteil zu den Tieren nur noch isolierter: Weder erklärt Porcellio hier, warum er diese Informationen aufnahm, noch läßt sich eine einzige Übernahme daraus bei Filarete nachweisen. Es drängt sich die Vermutung auf, daß Filarete in seiner Version des Traktates diesen Teil gar nicht vorliegen hatte. Diese Beobachtungen ließen sich mit der Chronologie der Ereignisse dann am besten zur Deckung bringen, geht man von folgender Annahme aus: Die beiden Hauptteile des Werkes, die Einträge zu den antiken Künstlern und die Beschreibungen von Vulkans Kunstwerken, entstanden zumindest in Grundzügen und auf Drängen Filaretés, der zur gleichen Zeit mit der Konzeption seines Architekturtraktates begann, 1459 gerade noch Mailand.<sup>59</sup> Unmittelbar darauf begab sich Porcellio nach Rom, wo er im konkurrierenden Vorgriff auf das im Entstehen begriffene Tierbuch Decembrios spätestens um den Jahreswechsel 1459/60 noch einige Bemerkungen zu dieser eigentlich nicht zugehörigen Thematik ergänzt. Bezeichnenderweise findet sich am Ende des Abschnitts zu den Tieren auch Porcellios einzige Bemerkung zu einer zeitgenössischen ‘römischen’ Begrifflichkeit (“secondo lingua romana”). Absicht dieser Erweiterung scheint gewesen zu sein, dadurch einen potentiell noch größeren Leser- und damit Auftraggeberkreis zu erreichen. Spätestens Anfang 1460 dürfte Porcellio dann “De arte fuxoria” endgültig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht haben. Damit würde übereinstimmen, daß Aliotti in Arezzo wenig später eine Abschrift des “jüngst edierten” Traktates in Händen hielt und sich dann an Porcellio in Rom wenden wollte.

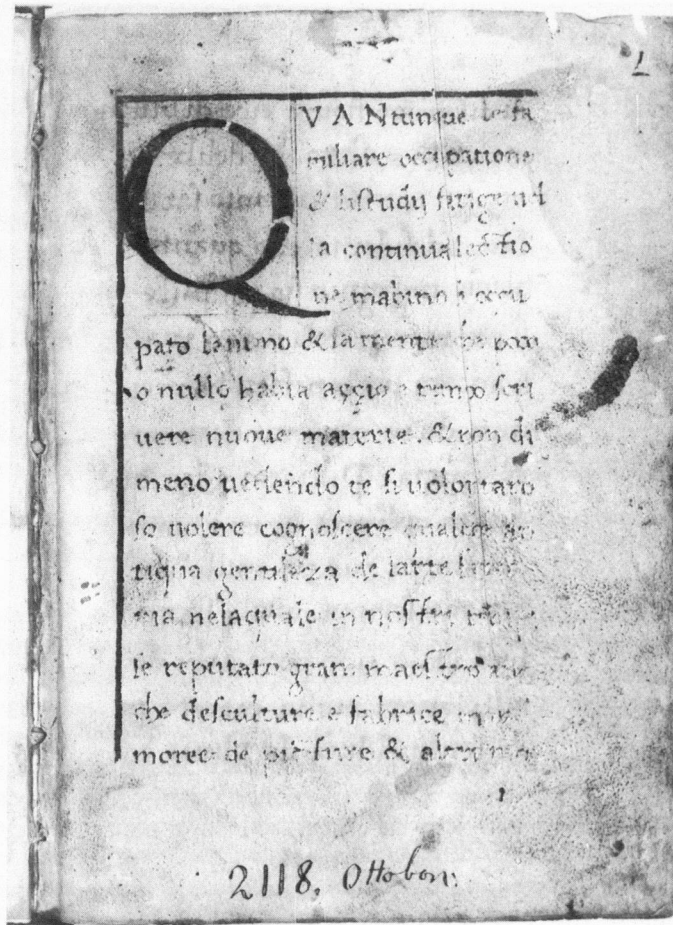
Zusammenfassend: Mit Porcellios “De arte fuxoria” ist nun eine weitere Hauptquelle Filaretos neben Vitruv, Platons “Staat” und Albertis Maleritraktat<sup>60</sup> wieder verfügbar, die genau den Bereich ergänzt, den Vitruv, Platon und Alberti aussparen, nämlich das antiquarische Wissen über Bildhauer (bzw. Maler) und ihre Werke. In aller Deutlichkeit läßt sich hier erstmals für das 15. Jahrhundert die Zusammenarbeit von Humanist und Künstler nachverfolgen, womit sich zugleich die Frage nach der Vermittlung aller anderen antiken Autoren an Filarete neu stellt. Zu dieser Kooperation dürfte Porcellio freilich nicht nur seine Dankbarkeit und Freundschaft gegenüber Filarete bewegen haben. Dies allein würde noch nicht erklären, warum er seinen Traktat offenbar in einem zweiten Schritt erweiterte und dieser ausgerechnet in einer so sorgfältigen Handschrift im Vatikan erhalten ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um ein Präsentationsexemplar, das dem gerade in Rom angekommenen Porcellio einen neuen Mäzen gewinnen sollte. Das Thema antike Kunst und Künstler fand nun jedenfalls weithin Interesse, wie Aliottis Briefe zeigen (die zudem das Kursieren anderer, schlecht abgeschrieben Exemplare gleich nach Erscheinen belegen). Ähnlich wie bereits Alberti scheint Porcellio durch *materie nove*, wie er es nennt, seine umfassende Bildung unter Beweis zu stellen und sich durch ein aktuelles Thema seinen Dienstherrn, die wohl der neuesten Mode entsprechend alle in gewissem Umfang antike Kunst sammelten, als Kenner zu empfehlen.<sup>61</sup> “De arte fuxoria” sollte also dreierlei Funktion erfüllen: Zunächst handelte es sich um einen Freundschaftsdienst gegenüber Filarete, dann um eine Werbe- und Empfehlungsschrift und schließlich hätte Porcellio — wie er es an anderer Stelle explizit von seinen Gedichten behauptete<sup>62</sup> — wohl besonders diese (für seine Verhältnisse umfangreiche) Schrift als unvergängliches ‘Monument seines Geistes’ verstanden. Aber weder die Hoffnung auf dauerhafte Anstellung in Rom, noch auf Nachruhm und ewige Freundschaft mit Filarete gingen in Erfüllung: Nachdem Porcellio aus dem Blickfeld des Künstlers entschwunden war und sich zudem der Streit mit dessen zweitem Humanistenfreund Filelfo immer weiter zuspitzte, scheint sich auch Filarete von Porcellio distanziert zu haben, jedenfalls findet man in dem einige Jahre später vollendeten Architekturtraktat keinerlei Erwähnung mehr von dessen Beitrag. Erst diese *damnatio memoriae* dürfte den Triumph seines Erzfeindes Filelfo, der im Gegensatz dazu mehrfach als *degnò poeta* und allwissender Berater genannt wird<sup>63</sup>, vollständig gemacht haben.

#### EDITION

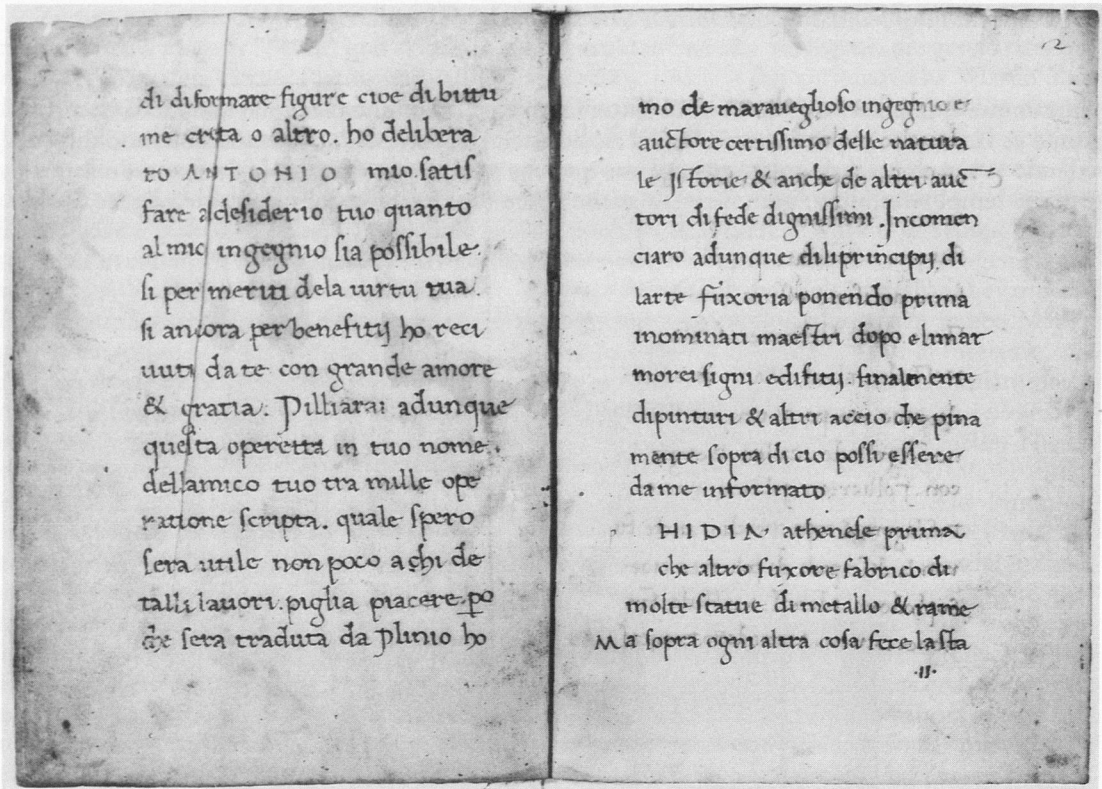
Die Transkription folgt möglichst getreu der Schreibweise des Originalmanuskripts. Lediglich einige Abkürzungen wurden aufgelöst und die Minuskeln von u und v unterschieden, an wenigen Stellen jeweils einzelne Buchstaben — offensichtliche Schreibfehler — korrigiert und am Ende von Absätzen fehlende Punkte ergänzt. Der Text zweier falsch eingebundener Blätter (fol. 33 und 34) wurde an die richtigen Stelle (nach fol. 40) versetzt, wie es bereits in der Handschrift selbst korrigierend vermerkt ist.

[Giannantonio Porcellio de' Pandoni: *De arte fuxoria*]

QVANTunque le familiare occupatione & listudij fatige nella continua lectione mabino si occupato l'animo & la mente che poco o nullo habia aicçio e tempo scrivere nuoue materie. & non dimeno vedendo te si volotaroso volere cognoscere qualche antiqua gentileza de larte fuxoria nelaquale in nostri tempi se reputato gran maestro anche desculture e fabrice marmoree de picture & altri



1 Porcellio de' Pandoni, *De arte fuxoria*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 2118, fol. 1r.



2 Porcellio de' Pandoni, De arte fuxoria. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 2118, fol. 1v-2r.

modi diformare figure cioe di bittume crita o altro. ho deliberato ANTONIO mio satisfare aldesiderio tuo quanto al mio ingegno sia possibile. si per meriti dela virtu tua. si ancora per benefitij ho ricevuti da te con grande amore & gratia. Pilliarai adunque questa operetta in tuo nome. dellamico tuo tra mille operatione scripta. quale spero sera utile non poco a chi de talli lavori piglia piacere peroche sera traduta da Plinio homo de maraveglioso ingegno e auctore certissimo della naturale Istorie & anche de altri auctori di fede dignissimi. Incomenciaro adunque diliprincipij di larte fuxoria ponendo prima inominati maestri dopo e limarmorei signi. edifitij. finalmente dipinturi & altri accio che p[is]e[n]amente sopra di cio possi essere da me informato.

PHIDIA athenese prima che altro fuxore fabrico di molte statue di metallo & rama Ma sopra ogni altra cosa fece la statua di Giove quale era doro & davolio molto maravegliosa. Cotesto fu dopo Roma hedificata anni .tresento. nel cui tempo furono nominati. in quello medesimo artificio essuoi hemoli costoro. cioe. Alchamenes. Elicias. Hestode. Eleas. Ma in uno medesimo tempo & una eta furono. Agellade. callon. Gorgia. Lacon. Pollicreto. plammo. Miron. Pictagora. Scopa. Perelio. anche furon li discipuli di policreto. cioe. Sophodoro. Alexis. Aristide. Frinone. Dinon. Atenodoro. Demeas. chromus. & Miron. Dopo costoro hebono fama. Nancide Diuomene. Patroclo. Policreto. Patadoro. Praxitelle. Echion. Costoro ne tempi de alexandro magno furono nominati. Lisippo. Lisistrato & suo fratello Stemitio. Cufrodes Sostrato. & Salamone maraveglioso inquesto che senza maestro lavoro maravegliosamente in suo tempo.<sup>64</sup>

PHIDIA sopra lialtri maestri nominato per ogni lingua fece la statua di Minerva in athene di tanta maraveglia bellezza che di li piglio suo cognome et fu chiamata la bella minerva.

PHIDIA anche fece in Athene un'altra statua di Minerva laquale. Pauglo emilio fe condurre in Roma edeputolle nella casa della fortuna.<sup>65</sup>

PHIDIA oltre le statue sopradette fece pur in Athene una immagine di Minerva laquale iera di vintisei cubiti di cui lamateria era doro et d'avorio. Questa haveva uno scuto nella extremita delquale era la battaglia delle donne Amaxone con ercole. e Teseo. e nel mezo la battaglia delli dei et delli giganti. Ma nello solio cioe nello centro era lameschia delaphiti et de centauri.<sup>66</sup>

PHIDIA fu el primo pictore. secondo dicono liantichi.<sup>67</sup> & perche el principio de metalli fu trovato in corinto o vero in eypri. Ma gram maestri furono corinti. tute le statue et vasella pretiose sono denominate corinte. Lantiqua gloria de metalli anche fu nella insula chiamata delo unde furo prima fatti li simulacri delli dei e delli huomini & altri animali. Grande nome hebbe ancora lo enetico metallo donde vene in roma el bove nel foro inde chiamato boario. Molte statue di metallo delicato era nel tempio di Jove tonante in campidolio. Gneo octavio qualtriumpho diperseo fece duplicato portico acircho flamineo dicto corinto dalli capitelli delle colonne che inde fuorono condotte. Marco agripa lechiamo per nome siracusane per labundanza che ne fu in siracusa & ebene abundantia nella sua casa privata. ove hebbe le porte anche di metallo.

COLONNE eree furono fabricate come tripode donate ad apollo del phico Pruni candelabi de metallo. facti furono nello tempio d'apollo palatino dapo inogni imagine de dei. & per ogni luoco.<sup>68</sup>

LOPRIMO simulacro che fussi fabricato in Roma fu della dea ceres aspose di Spurio cassio quale fu occiso dal padre perche voleva essere signore. le immagini delli homini non siscolpivano senon per memoria perpetua de grandi gesti e devictorie et nelle certavi olimpiade.

ANCHE nelli vaselli enelli sepulcri siscolpivano ligesti delli antiqui dapo nelle chasse private. & nelli atrij.<sup>69</sup>

LESTATUE antiche erano vestite cole aste in mano overo et nude cole aste in mano.

CESARI dictatore hebbe prima la statua lorichata. MANCINO hebbe la statua come Cesari ma grande assai quantunque fusse lui picinino in fralli huomini.<sup>70</sup>

LESTATUE equestre hebbono mentione da graeci epoi divinono a romani.<sup>71</sup>

LASTATUA doratio coclita equestre stava davanti alla curia.<sup>72</sup>

LECOLONNE hebbono origine da greci. Phalerio demetrio hebbe in sua figura ccclx. statue in atene. credo che niuno navesse mai tante.

LASTATUA di celia equestre era in Roma laquale libero le fanciulle da testagie aporsema.

BRVITO & Lucretia hebbono in Roma le statue perche furono principio della expulsione del nome regio.<sup>73</sup>

HANNIBALE hebbe in tre luogi di Roma sua statua. perche lui solo gitto dentro lemura una hasta.<sup>74</sup>

LANTICHE statue erano senza maniche. anche furono statue in quelli tempi delignio di creta di bittume indorate. & e maraviglia perche fu larte fuxoria initalia antiquissima. Trovassi chelore Euandro fe fare la statua Dercole.<sup>75</sup>

FABRICAVANSI in quelli tempi colossi pari a grande torre como fu quella che. M. Lucullo fa venire da ponto posta in campidolio. & era la statua de apollo alta cubita .xxx. costo centocinquanta talenti.

LASTATUA colosea de Jove posta in campo Março quale sechiamo ponpeano fatta fare da Aulo claudio cesare fu de simile alteça.<sup>76</sup>

CARES discipulo delisippo fece uno colosso del sole alto lxxx. cubita elquale chaseo per tremuoto. pochi huomini potevano braçare el deto grosso della sua mano. molte statue non erano si grosse come ledita sua fecesi in anni .x. costo tresento talenti.<sup>77</sup>

CRIAXIS fabrico uno colosso nella biblioteca nel tempio dagosto in italia alto pie .l. maravegliaoso nella materia et non meno nelarte. Questa era la statua d'apollo.

SPVRIO carvilio consolo dapo che vinse la sannite. se fabricare de coraçe pecti cossali & elmi delli superati sannite in campidoglio una statua a Jove, & alla luna fe fare una statua delle medesime arme quale sta dinançi al suo simulacro bellissima. La maggiore statua sitrovassi fu fabricata in

Gallia in uno luoco chiamato berius facta in anni diese. Peso quatrocento pondi e de gram preço. El maestro della fu nel tempo di Nerone Questa fu de pie cinque.<sup>78</sup>

ZENODER non fu dapospore a veruno delli antiqui in arte dafondere overo dascolpire marmi. Furono facte nel tempo dalexandro magnio quatro maravegliose statue delequale dua nefurono poste nel tempo di Marte ultore. & due dinanci al suo regale palazo in macedonia.<sup>79</sup>

METELLO sugugata Macedonia fe condure in Roma da athene una brigata di satyre e molte immagine de alexandria e di suoi amici quale maravegliosamente spico Policreto.

TISICRATE fece in Roma nel tempio della concordia lo simulacro di Mercurio & di sua madre chiamata Maia maravegliosi.

TISICARATES fece iltoro aphalande tiranno siracusano qual pareva che lungiasse in voce humana & lui fu el primo che in lui perisse.<sup>80</sup>

CALIMACO qual semper caluniava sue opere fece presso il rostri .iij. sede de hercole truncato cum uno volto turbo dove erano tri tituli cioe di Lucio Lucullo laltro dedicato alpupillo di Lucullo per S. C. Ioterço a Tito septimo savino.<sup>81</sup>

LIPRIMI chebono fama discolpire limarmi furono dipenus & scisilio nati nella insula dicrete quando signorigavano li medi. Costoro in tempo di carestia scolpirono dio Apollo lo simulacro di Diana dercole & di Minerva. pero che inaltro modo non sarebbe passata la fama secondo havevano da loraculo di phebo lo uso di segare limarmori fu prima trovato in caria piu per vertu di rena che per forza di ferro.<sup>82</sup>

PHIDIA in athene ilprimo scolpisse marmi dalquale molte cose facte parono spetialmente la statua di Venere. Laquale fu conducta in Roma & posta nel palazo doctavo. Questa figura fu di soma belleça & sopra laltre nominate.

ALCAMENES discipulo di phidia scolpi molte cose in athene principalmente venere & frondita cioe nata della spuma marina. Questa elocata difuora delle mura.<sup>83</sup>

DIPAMUS & sesilio quali odicto disopra scolpirono nella insula chiamata chio latesta de Diana posta in alto loco della quale ilvolto era sì maraviglioso che achi intrava pareva malanconoso & chi usciva pareva molto lieto. Molte figure di costoro furono portate in Roma nello tempio palatino enelli altri luogi fece octaviano augusto di marmi bianchi & gentile tagliato nella insula di paros auctore di questo e Marco varone.<sup>84</sup>

PRASITELE scolpi maravegliosamente la statua di venere nella insula chiamata gnidon per laqualcosa molti navigarono per vederla & dicio fu lainsula nobilitata.<sup>85</sup>

PRIAXIS anche nella dicta insula gnidon scolpi la statua di bacco assai bella.

Scopa in quella medesima insula scolpi unaltra statua di bacco & diminerva.

PRAXITELE anche scolpi in quella insula gnidon venere chiamata labella. PRAXITELE scolpi che sono in Roma nelli orti serviliani la statua di cerere & di tritolomo delbuono evento et della buona fortuna sono lisimulacri in campidolio latona nel palazo venere nel monumento dellolione assinio nel tempio di iunone ci sono isimulacri disculapio et di diana.<sup>86</sup>

PRAXITELLE scolpi che sono in roma colli nomi delli auctori uno cavallo conuna statua nuda assai maravigliosa ademulatione di quelle figure aveva inançi scolpito phidia. Scopas fece venere nuda nel circolo flamineo.

PRAXITELLE fece nello dito luogo venere chiamata antecedente quale sopra laltre inogni luogo e nobilitada alcuni dubitano se e Scopas overo praxitelle la scolpisse questa statua. lo imperadore vespasiano dicioe al tempo dellapace quale lui fece dificare.<sup>87</sup>

OCTAVIANO augusto fe condure daeipto la statua di iano posta nel suo tempio.

ALCIBIADES scolpi cupidine quale teneva ilfulgore in mano questa statua fe pore nella curia dottavia.<sup>88</sup>

Molte figure sono trovate sença auctore maravigliose et belle spetialmente liquatro satiri deli quali uno cuopre bacco. unaltro loporta in spalla. el terço pianguie como fanciulo. il quarto beve in una cratera del compagno. dapoi visono dua nimphe che con sua panni lo aparano che altri non possa verderllo.<sup>89</sup>

sopa esuoi emoli in una medesima etade. Briaxis. Timoteo. Leochares scolpirono ilmansuelo quale monumento fe fare archimissa moglie dinanselo onde e nominato et e una disete cosse mirabile del mondo.

QVESTO mauselo era atorno piedi .cccl. overo pui. alto cubita .xxv. et e circondato di colonna .xxxv. daparte orientale fe molti lavori scopas. da septentrione Briaxis. da meridie. Timoteo. da occidente Leocares. prima che fussi fornito la regina morio equesti maestri non lassorono lopera cominciata per la sua magnificentia e per la gloria della loro arte. Supervene aquesta opera tanto maravigliosa ilquinto arteficio chiamato Fitis scolpi suso elmauselo una quadriga con quatro cavagli conlalteça colaquale fu alta tuta lopera piedi .cxl.<sup>90</sup>

TIMOTEo scolpi che in Roma nelpalaço la statua di diana ance quella dapollo posta nel suo tempio.<sup>91</sup> LEICIAS fu nominato scultore & sue figure furono in pregio sono nel palaço sopra cerchio molte quale octaviano augusto ne fe pore per onore del suo padre octaviano.<sup>92</sup>

ARCHESILAO comendato da. Marco varro. ne perchi scolpi helena & certi spiriti alati equali giocano insieme molto laudabilmente.<sup>93</sup>

LECOLonne furono in uso non per belega ma per fermeca. principalmente inaltrimenti non potevano stare ferme. cosi fu cominciato neltempio datene dalquale silla fe condurre a Roma le colonne per li edificij capitolini.<sup>94</sup>

MAMIRAS fu nominato Romano cavalerotto et prefetto difabro po coperse sue case di marmi segati. secondo cornelio nepote.

MARCO lepido orno sua casa di marmi numidici nel consolato non pero sença gram riprensione.

LVCIO lucullo nel consolato si dilecto tanto nelli marmi belli che die loro cognome echiamansi marmi lucilli.<sup>95</sup>

LI Marmi lacedemonij verdi sono piu pretiosi electi che altri situovano. truovasi el serpentino machiato come serpenti. truovasi loaugustino. perche fu trovato in tempo doctaviano augusto. quale ha certe onde crisper nelle sua sumitate. Truovasi il marmo tiberino nominato da Tiberio qual e sparso di machie bianche. truovassi in egypto lisopradicti dove e ilporfido rosso con alchune machiuççe bianche. et alcuni puncti daltri colori del quale fu facta la statua di claudio portata in Roma da egypto dal suo procuratore.<sup>96</sup>

MARCO scauro hebbe le mura della sua scena de marmi come sono nel tempio di Iove tonante.<sup>97</sup>

POLLione asiuto ebbe dapo tre statue porfiree ma non contanta maraveglia. Truovassi unaltro marmo chiamato balsathe di colore e dureça di ferro questo e pure in egypto. ma il mare se trovassi mai e quello che vespasiano imperadore fe pore nel tempio della pace quale lui fece hedificare. Truovassi alabastro il quale si cava per conservare icorruptibile unguenti. et aprovalo e qunado e di colore di mele machiato nella cima quando e binacho e simile al vetro none perfecto. Truovassi coralli. ma non maggiori di dua cucubiti nasce in mare. squagliassi inel fuoco e fundessi come vetro. Truovassi ni colli in arabi de quali caio lentulo spinter ebbe vasella et cadì madopo furon vedute colonne depso piedi trentadua e maggiore anche. Truovassi nella insula di paros marmi candidissimi et altre ragione di marmi e pietre in molti altri luogi.<sup>98</sup>

OBELISChe vulgaremente chiamate iulie. sono in piu parte del mondo constituti maximamente in Alexandria quale fe fare tholomeo re de egypto fu alto cubiti .lxxx.<sup>99</sup>

IN quella medesima cita sono dua altri obelischì nel templo di Cesare. Quale fe fare Re melphees sono alti cubita . xlii. dequali divo augusto ne fe condurre uno obelisco di piedi .xxv. se lasciolo inpiçolo dedicato aperpetui navali.<sup>100</sup>

OCTAVIANO fe condurre quale incircomaximo uno obelisco di piedi .xxv. sença elfunamento quale fe tagliare sennescertheo in egypto regnante pithagora. Vnaltro ne puose octaviano in campo março di piedi .viii. ebe numero che era disegnato le interpretatione di philosophia. in questi di ultima delle cosse naturale secondo lascientia di philosophi degypto. Anche nel minore posto in campo março si comprendeva facilmente lombre e lore del di e de lanocce in sino ad anni .xxxi. et questo vi fe fare octaviano. Vnaltro obelisco era nel vaticano alto nel cerchio maximo alto cubita .c.<sup>101</sup>

E DE PIRAMIDE chiamate vulgaremente methé. Priamide furono hedificiate per non lasciare a successori et aquilli che condiderio aspectavano lequantitate doro e dimonete acumulate. ancora perche l'aplebe non fosse otiosa. e per questo sono in molti luogi principij di molte piramide. PIRAMIDE grandissima e in arabia quale e lata ccccxl. piedi. e questa fu lavorata in anni .xx. TRE PIRAMIDE sono anche in arabia lavorate e perfecte in spatio danni .lxxxiii. e mesi .liiii. secondo scrive erodoto philosopho et altri anchora. PIRAMIDE grandissima e anche o quale tene di terreno octo iugeri quanto octo volte possono arare dui buoi in uno di in questa sono quatro angeli depari intervallo e spatio di piedi .xlvii.

Vnaltra ne lavorata maravegliosamente in etiopia. quale quantunque sia minore delle inanzi dicta e non dimeno e assai piu bella. questa e lata piedi .ccc.xlvi. elata non troppo meno che l'altra dequale sopra aquesta efatta inventione.<sup>102</sup>

LABERINTO in egypto grandissimo facto da Peseduco re secondo sirede per cagione disipultura. LABERINTO qual fabricato Dedalo nella insula di crete fu fatto ad inventione dello egyptiaco ma piccola parte imito Dedalo per respecto de la grandeça di quello. mapure uso le ambagie cioe le revolutione. cursi e ricorsi inexplicabili.

LABERINTO memoriale fu nella insula dilemno dove erano .cl. colonne maravigliose. questo fu fabricato per li architettori laudabili in quello e in ogni tempo çoe Zinolorhodo et teodoro nati in quella insula lereliquie di questo ancora aparono ma dello egyptiaco e dello cretense o poco o nulla.

LABERINTO fu initalia nelle parte ditoscana fatto da porsenna per sua sepultura secondo narra Marco varrone Questo laberinto era dipietre quadrate. eloquadrato del qual era lato .ccc. piedi. era inesplicabile dentro. si che niuno vipoteva intrare ne uscire sença glomo di filo. Sopra el predicto laberinto. sono cinque piramide grandissime quatro neli anguli che uno in nel meço quale sono inella infima parte late per ogni lato piedi lxxxv. ma alte sono piedi .cl. nella cima dognuna e uno cavallo di metallo dove sono legate certe campane o vero altre cosse simile che sonano quando sono commosse dalvento.

Anche disopra aquesto laberinto e uno tondo epiano dove sono quatro piramide delle quali l'alteça. Marco varrone si vergognio nominare perche non pareva cosa credibile li ragionamenti toscani dicono cherano quanto tuta l'altra opera e che vifatico tuto lo suo reame con grandissime fatiche.<sup>103</sup>

Narra homero che la cita di thebe laquale e in egypto contiene in se cento porte maravegliosamente lavorate perche thebe posta in grecia e ornata solamente di sette porte. et quantunque siano belle non havevano pero comperatione con quelle di thebe egyptiaca.<sup>104</sup> LO TEMPIO de diana ephesia e per dire ilvero tropo magnifico e maraviglioso. Questo tempio fu fato in asia tra palude acciaio che non cadesse per tremuoti e per non temere li hyati fu lavorato infinito spatio danni centro vinti con tute le forçe e richeççe dasia eperche non fussi in luogo lubrico. Fu posto nelli fondamenti molti carboni bene calcati elane assai equale fanno buono fondamento. Questo tempio e lungo piedi .cccc.xxv. lato piedi .cc.xx. dogni lato del tempio sono colone .cxxxvii. facto per le quatro parte del mondo. e de alto el dicto tempio piedi .lx. sono colonne del sopradetto tempio colonne xxxvi. Vna colonna gentilmente scolpi Scopas larchitectore di tuto el tempio fu chiamato per nome Cresifon.<sup>105</sup>

Tanti sono glimaravigliosi hedificij di roma publici e privati quanti siporiano racoliere e narrare per louniverso mondo. Cesare dictatore fe fare el circo maximo quale era per lungeça tre stadij e per latitudine stadio uno. Era lostadio secondo narra aulo cecilio .vi<sup>c</sup>.

IN questo circomaximo furono tanti hedificij cum colone e marmi che pigliavano quatro iugeri di campo maravigliosi ad ogni persona. LOFORO daugusto divo octaviano fu si somptuoso e bello di colonne statue e marmi dogni regione che apena sipoteva fare ilsimile. LOTEMPIO della dea pace facto da vespasiano imperadore fu edebello e maraveglioso sopra ogni altro tempio di fabrica e di colonne alte e grosse. quanto fussi possibile trovarsi. QVANTO fu maravigliosa e bella opera quella che fece Marco agrippa nel theatro del quale fu auctore earchitectore nelle ludi chiamati li boni divalesio ostiense tancto terreno comprendeva el dicto theatro quanto Cesari dictatore per fare ilsuo foro locomperò mille e dugento sextercij.



CLODIO loquale fu dapoï amaçato da Milone hebbe in Roma una casa maravegliosa nella quale furono spesi dugento sextercij, liquali piglio ad usura et inpresto daiamici.<sup>106</sup> MARCO Lepido consolo hebbe in Roma una palazo dove habitava molto maraveglioso et sopra lialtri bello. Ma per tempo di trenta anni non octenne locentesimo luogho.<sup>107</sup>

LACHASA di Nerone passo tucte laltre di difitij colone e statue. e perche nolli manchassi nulla fu indorata.<sup>108</sup> Marco Scauro nella sua privata casa vinse tuti laltre quando fu edite curule. costui fece uno palazo molto magiore delaltri che mai facti fussino per mano humana diputato piu tosto alla trinitade che allo spatio temporale costui hebe suo teatro intre scene alto maravegliosamente con ccc. colonne. La prima scena fu quasi tuta marmorea. La seconda fi vitrea. La terça fu pina dogni generatione di gentileçe con tavole infinite poste adoro e piture maravegliose. erano tutte di colone sustentate alte piedi xlii. Furono ne iluogi predicti segni di metallo tremila che haveva grandissima capacita di tucti liuzini che vivevano.<sup>109</sup> ERA in Roma le cloade molto maiore de laltre cosse chesse possino nominare facti per monti cavati neli quali roma e suspesa e desotto se visinavigava passavi sette fiumi correnti quali purgano ledette cloache dogni brutura corrono al tevere et combattono laqua insieme. non dimeno la fermeça dello hedifitio sta fermo. questo fu factio al tempo di tarquinio prisco per mano della plebe Romana & sempre saugumento in fine al tempo di marco agripa.<sup>110</sup> CVRIONE loquale mori nello bello civile della parte cesariana nello exequio del padre non potendo superare. M. scauro cum opera piu magnifica erica penso superarlo con ingegno in modo che daogni persona fu sopra laltre cosse la sua opera commendata. Costui fe fare dua theatri di ligniame grandissimi nelli quali erano licandini versatili et voluptibili coe chesi voltavano equalemente forniti lioci meridiani diventareno Scene e rivoltate ancora congiunte lestremidade commolta gente sopra faceva uno amphiteatro dove si faceva logiuoco gladiatorio e voltava ilpopolo da ogni lato. furon tra queste molte altre cosse maravegliose et perche non si sapeva discernere che fussi degno di magiore laude loinventore overo lopera trovata lo artifice overo lauctore e non fu pero ne. e. molto richo che Curione. MARCO agrippa huomo di grande virtute e fama essendo edile. cioe custode dello thesoro di roma & ministro anche di tempi fe fare in brevissimo tempo cioe de uno anno et misi laghi .vcc. fonti . c°.vi. castella trenta magnifiche de ornamento e magisterio. lui agiunse nelle predute cosse segui di metallo .ccc. e di marmo anche Imposevi colonne marmoree .cccc°. fe fare anche molti guochi. e bagni .clxx. equali sança perço e mercede die alpopolo quantunque dapoï ne fussino conmercede e sença.<sup>111</sup>

CONDUTI daqua. da. caio cesaro in conmenciati e forniti da claudio passa tutte laltre cosse maravegliose di fabrica quale furono .xl. miglia passando percita & per monti. CLAUDIO sopradicto per odio del suo successore lascio lacominciata cava duno monte elquale veneva dal lago difucino dove erano tante cosse lavorate sotto la terra che non se poteria dire sono da chi lovedeva. Lascio dire plinio auctore el maraveglioso porto de hostia. del quale lahumana lingua non porebbe sufficientemente dire. Lascio limonti e ripe tagliare. Lascio il mare tireno incluso tramonti. dalo laco lochrino quale e in baia presso allo averino. Lascio innumerabili ponti. Ma sapi che initalia si faceva grandi lavori di marmi perche secondo dise papirio fabiano in italia vicrescevano limarmi naturalmente.<sup>112</sup>

POLLIONE asinio fu primo inventore di pingere in roma pero che ogniuno secondo dise athico desiderava lasimilitudine di sua inmagine e anche di che volto e statura erano stati alchuni delli. cognoscere desiderava e dapoï sicomincio adipingere altre cosse e assai. APIO ceco primo pose liscuti in luogo sacro et publico nel tempo del suo consolato eprima allatri nel templo di bellona. APIO primo volse chelle imagine elli scuti fossono posti in alto açcio che silegessino litituli dello honore. MEMILIO dopo apio consule non solamente nella basillica emiliana. ma anche nella casa sua privata pose immagine infinite e scuti con quello che fu combatuto dapo troia neli quali sirepresentava il volto dicolui di chi loscudo era gia stato.<sup>113</sup> NON e certeçça onde ebbe prima origine lapittura perocche liegiptiaci fermano quantunque uanamente prima che fosse in grecia eldipingere essere stato in egipto anni sei milia. TRA greci anche e dubio. si fu trovato aposicioni. overo da corinti. leprime priture furono ombrate e solamente sença coluri. assimilitudine de lombra delluomo

circundata di panni lini. poi viforno aggiunto li colori. PHILODEAS degipto trovo prima el pingere sença colore. alcuno overo epsò fu primo inventore in corintho ucoantes elefantus della insula di corintho fu el primo inventore dicolorire lepinture prima solamente adombrate.

DAMARTUS fu di cio inventore in italia quale fo padre di tarquinio prisco de di roma RE. quando fugi da corintho le ingiurie del tyranno chiamato per nome copselj.<sup>114</sup>

LEPINTURE furono in Roma di grande reputatione. Vnde li fabij trassono loro congniome pero chel primo di loro dipinse el templo della salute. PACVVIO poeta fe piu famosa la pintura in Roma. perche maravegliosamente dipinse lotemplo dercule.<sup>115</sup> MARCO Valerio messala ebbe una tavola dove era dipinta labataglia come vinse in sicilia ecartagenesi consu duco hyrone. HOSTILIO mancino quale primo passo contro a carthagine fe pingere nel foro el sito e luco e lebataglie che fe contra a carthaginisi. perlaqual cossa nauquistò el consolato. CLAVDIO nella sua scena hebbe pitture tanto maravegliose che alla similitudine delle tegole piu volte volando corvi. e altri ucelli rimanevano inganati. LVTVIO niminio porto in roma laprima pintura extranea quando hebbe lavictoria delli achaici.<sup>116</sup> PHIDIA secondo sedice fu el primo pintore neli giuochi di iove olimpiaco loquale primo ridipinse scuto apresso lui fu suo fratello chiamato pernome panneus. loquale dipinse loscuto diminerva colla testa di medusa nella cipta chiamata dide. loquale haveva pinto celores discipulo di fidia.<sup>117</sup> CVMARUS fu primo che dipinse semplicemente lhuomo ella femina quale fu atheniense allequale figure liornamenti di varij colori furono trovati da uno chiamato per nome Cymon dioneo.<sup>118</sup>

APELLES. sopra tuti ialtri pintori. fu famoso quale vinse in pintura tutti li passati esecundo lextimatione delli intendenti non havera paro pero perlo intendenti havenire pero che tralaltre cosse maravegliose pinsce lafaccia di venere quale iera si viva e tanto haveva naturalitade in se che mai niuno pittore hebe animo fornire la cossa da lui principata. e dicio e auctore Cicerone.<sup>119</sup> PIREICUS nelle piture humile coe asini tostrini e altre cose basse acquisto grandissima fama e gloria impero che hamenissime pitture mure ville eporticis dulcissime cosse pinse claudio nel tempo di divo augustò.<sup>120</sup> PAMPILO fu preceptore dapelles elquale non solamente pingeva ma insegnava larte maravegliosamente.<sup>121</sup>

TIMOYNACHUS biçancio elquale fu nel tempo di sacri dictatori pinse lainmagine de iace. et di meda. tanto naturale e propria che furono vendute octanta talenti.<sup>122</sup> SICCIO fu primo inventore delle immagine e de volti delle huomini prima incera dapoi informa di gesso e cosi trovo ogni altra generatione di gessi signi e statue che sença fare non si potessino perlaquale cossa si comprendeva lasciença di creta e digesso essere stava prima che fondere limetali.<sup>123</sup>

M. Varone dice nelle sue historie che in suo tempo fu uno in roma qualle lui conobbe ma nonlle nomina e quale fece certe trombe epescie che per niuno modoe se potevano conoscere da quelli che erano veri e naturali.<sup>124</sup> anche dice che nel templo di ceres furon facte certe piastre di creta e dapoi dipinte che acias che una perona parevano molti maravegliosi dilavori di questi furonoe anche pictori famosissimi.

INETHIOPIA nasce una fiera crudelissima chiamata per nome lentocorta quale mostruosa in cotal modo creata grandeça dasino. o chi di cervio. gola epecto di lione. Testa di camello ungue bifulcate. et bocca scissa per infina aliorechie unpeço dosso ha per lidenti. Stride che pare pure. imitare voce humana.<sup>125</sup> INQVELLA medexima regione e uno animale chiamato eale.<sup>126</sup> quale di grandeça di cavallo con coda dalefante nigra overo giala. lemaxelle sono di porcho salvatico ele corna magiore che uno cubito. sonve ancora thori forastichi molto magiori che domestici colo pelo volto incontrario sono velocissimi. la bocha loro si dilata infino aliorechie vivono di cagiagione di fiere e daltri animali. nonsi possino pigliare per la loro ferocita ecetto nelle fossi nelle quali per disdegno morono.<sup>127</sup>

Nasce apocostoro uno animale sopra ialtri maraveglioso chiamato pernome nanticorax questo e contri ordini di denti ordinati come denti di pettine. el volto e liorechie sono duomo. liochi verdi el colore rosso e sanguineo. la coda duno lione. e morde cum certe punte overo spigoli in modo duno scorpione.<sup>128</sup>

ININDIA sono animali chiamati monoscerote simili a cavagli. ma loro teste sono de cervi li piedi di elefanti lacoda di porco. silvestro. Nella loro fronte e uno corno nigro di dua cubita lavoce terribille le quale fere vive non si possono pigliare.<sup>129</sup> NELLE parte detiopia hesperia e uno fonte chiamato nigris. quale secondo la loro opinione e capo del fiume Nillo. ivi nasce una fiera quale sichiama iplebas piccola. e pigra assai. secondo mostra la sua testa e assai grossa e grande. Molto malinconica elviso gita in terra. della quale liochi sono si venenosi che colui che la vedesse subito saria morto.<sup>130</sup> SONO anche inetiopia cavalli grandissimi equali per luogo de peli anno pene e ale sono questi cum due coronne chiamati per nome pegasi.<sup>131</sup>

[An dieser Stelle folgen im Manuskript die falsch eingebundenen fol. 33 und 34]

SONVI anche animali chiamati per nome spinghe colpelo negro. equali hanno nel peto loro due cime overo poppe insimilitudine di poppe femminile.<sup>132</sup>

INASIA e urtiria nascono animali chiamati tigri maculati come pantere.<sup>133</sup> et sempre crescono lemachie come la luna finche sono tonde. e insimile modo crescono loro corna maravegliosamente. INVNO paese chiamato poemas nasce una fiera per nome bonasus con crini di cavallo.<sup>134</sup> nelaltre parte e toro con corne In modo che per niuno modo puo combattere donche fuge per tre miglia o piu eriscalda inmodo che chi lasegue tochandola sabrusca.

SONO in oriente animali simili alli camelli chiamati camelopardelis quale hanno el collo di cavallo lipiedi elle cosse di toro con certe machie bianche.<sup>135</sup> EVE anche unanimale chiamato caus madagalli ditto ruffo quale e le imagine di lupo maculato a modo di pardo.<sup>136</sup> TRVOVASSI inetiopia unoaltro animale chiamato cephas delquale ipiedi e cosse sono in forma humana e anche lemane. questi furono in roma nel tempo di pompeio magno e non mai piu.<sup>137</sup> NELLE parte cirenaice nascie libasalischi iquali sono dilungheça dodeses dita e nella testa sono alquante machule bianche e conuna corona in testa. questo nonva rintorto como lialtri serpenti et cum el suo flato disicca lebiade elerbe. rompe lissassi. solo lamustella e loro morte e loro veneno.<sup>138</sup>

NASCIE nel fiume nillo in egipto uno serpente chiamato cocrodillo infesto alla terra e alfiume: questo e lungo .xxi. cubito e genera luova come uno papero overo come unna ocha muoe la maxille di sopra e laltra che ha immobile. nonne in lui senso. lasua pelle e durissima contra ogni telo cioe saitume. ildi sta in terra. lanocte in aqua e armato dungue durissime. pasce di pesci et dorme nel lito conlagola aperta dove sta el cibo elquale va per pascere uno ocello chiamato theochilos. questoserpe pia tanta dolceça nel cibo che da alocello che subito sadormenta e alchune volte uno serpente chiamato ichneomon entra per le sue fauce come saeta presto e corumpe il suo ventre.<sup>139</sup>

NASCIE in quello medesimo fiume un serpente maggiore chelcocrodillo chiamato hyppopotamus il quale ha licrini indosso inguisse cioe rengia come cavallo. lo becco ella coda trintorta el dente come imo corno. ma non nuoce apersone sua pelle e impenetrabile se non si bagna.<sup>140</sup> CAMALEON nasce in indra ilquale vive solo de laiere. simile alucerto overo al racano secondo lingua romana. Ma lecoscie sono piu alte. li lati che si congiunge colventre come pescie. et similmente ha laspina. ha ilrostro relevato insu la coda molto lunga voltasse come vipera. longuie sue sono come di corvo. tardo nel suo andare come testudine. il corpo aspero. anda rilevato colla bocca aperta. ma non nuoce. e maraveglioso nel colore. variato. ma quando e morto doventa palido. senca milça e nelverno sta nascosto come illucerto.<sup>141</sup> EVE uno animale chiamato litaon<sup>142</sup> cola viba e crini in testa piu lungo che lupo cosse extreme. ILCARAND<sup>143</sup> e come uno bove. le corna sono di cervo. leunguie fisse. elpelo dorso. el colore dasino. masi mutano in colore. darboro fluctifico luogi. del cuoio sene fa lecoreze ede animale pauroso assai.

ERA LA CASA del sole grandissimae colonne rilevata. Era splendissima perla quantita doro e moltitudine di pietre pretiose che ivi erano era iltetto coperto davolio pulitissimo. erano leporte dargentido dove erano maravegliose cose lavorate si che assai piu laudabile era el lavoro cha la materia di che era secondo narra ovidio.<sup>144</sup> El fabricatore delle dicte cosse fu Vulcano figliuolo di iove e di iunone ilquale haveva lavorato in quelle porte el mare che circondava la terra anche laritonditate della terra e disopra al cielo.

ERA nel mare scolpito el dio triton conuna tromba ilquale sonando sudiva per tuto ilmare. eravi anche ildio protheo ilquale simutava in mille forme. Eravi ildio egeon elquale era di tanta grandèça che cavalcava le balene cha pena potevano sufferire ilpeso. Eravi doris dea del mare. a compagnata da nimphe infinite de lequali parte notavano. parte sedevano sopra scopoli e siccavano suoi verdi capilli. parte erano portate da gram pesci. Equantunque fussono dissimile. non dimeno tuti erano di tante simiglianza che ben pareva fussino sorelle.

ERANO scolpiti nella terra huomini dogni etate. citade selve fiere. piani e monti. fiumi coloro die et dee. fauni. satiri e altri dij rusticali.

NEL CIELO era uno fulgore maraveglioso. con .xii. segni .vi. da mano dextra. e altritanti da mano sinistra. scolpiti tutti secondo la qualita del suo nome. PHEBO. era in mezzo assedere nel suo solio çioe sedia ornato duna veste purpurea. ma el solio era dismiraldi. e altre pietre pretiose. bene ornato. Dintorno al sole ildi el mese elanno eltempo elore disposti per equali spatij. li quatro tempi de lanno erano quivi distincti. in quatro modi. STAVA la prima vera velta duna soctilissima vitta laquale haveva intesta una girlanda di varie fronde e fiori di diversi colori. STAVA la state sença velame ingniuda laquale haveva una girlanda dispighi lequale erano alide & senza fueocho. ERAVI. noctunno sbraciato e scalço dentro in uno vasoca o vero palmento a pestare luvè. perlaquale cossa era tanto inbructito. che apena sipoteva congnioscere chi lui si fosse. DAPOI vera el verno in questo modo scolpito. era una vecchia pigra e morta di fredo di cuy li capelli erano agripati non per natura ma perche mai furono spiccati ederanno si bianchi che ben parevano di nieve.

VENERE per fare fabricare larme di vulchano sotto le quale suo figliuolo enea non potessi essere vulnerato con molte lusinghevole parole impetro da suo marito vulghano idio delfuoco dandole le sua braccia daqua e ella al collo. e infiamandolo esso inextinguibile fuoco dello amore. VVLCANO vinto dalla dolçeça delle parole si anche dalli acti lascivi gliavea facto venire comincio abbracciarla baciandola offerendo cio che era possibile farsi. per lasua arte fabrile farlo ben volentieri. dopo questo pigliando elpiacere che voleva fa dormento nel mezo del seno della dea venire ecollo braccio al colo si riposo. fino presso adi. allora riçandosose dopera sadisfare a lapetitione di venire e solicitando li altri maestri che sono sotto lui. fe lasciare ogni lavoro de fulguri e delarme denea lequale quantunque fossono maravegliose da peço in peço non dimeno ne fe uno scudo sopra ogni altra cossa. Nel quale erano scolpite cosse che attute bisognava ingegnio arecontarle.<sup>145</sup>

ERA in questo scudo per mano di vulchano lavorato le antique bactaglie di italia. eravi litriumphi romani. eravi lamonarchia de lo impio quale le fate havevano conceduta alla progenie dascanio figliuolo de enea. ilquale si condusse datroia. secondo larte di virgilio. Ma perche queste cosse sono generale voglio racontare Antonio mio per la virtude larte fusoria che. e. in te singulare. e per la nostra benivolentia laquale spero sara sempiterna che cose verano particolarmente scolpite accio che nelli tuoi lavori possi agiungere tanta nobilita dantique cosse overo istorie. ERA perli orli cioe per lestremita dello scudo in una delle parte primieramente una grotta a marte dedicata dove era imporcellata una lupa laquale haveva dua fanciugli. cioe Romulo. e Remullo. che pendavano da sue ubere quisti fanciulli lpopavano come sua madre la lupa. sança timore alcuno aliquali la lupa voltava latesta e lechava quando luno e quando laltro. e cosi tuta la loro carne lipuluia. APRESSO questo haveva vulchano scolpito nuovamente hedificata Roma. ivi era uno spectaculo. dove furono facti li giochi circenso secondo diese el poeta.<sup>146</sup> dove sedeva tuto elpopolo per vedere tutti dicti iochi. quando Romani riteneno perse ledonne sabine. et del paese atte a fare figliuoli. et ogni altra gente caciarno via. perlaquale cossa ne superavenne grandissima bataglie lequale in questo lavoro erano. tute scolpite spetialemente cum tito tacio re delli sabini et colli severi populi chiamati per nome churi onde venne numa pompilio secondo re allo imperio romano. DAPOI questo vera scolpito come disposto larme per virtu delle donne sipuosono in mezzo. fu fata lapase trali re iguali tenendo dua taçe in mano ciascuno la sua fecino la pace. Occidendo et tagliando per peçi una dinanci al altro del summo iove assignificare che cossi sia tagliato chi falle sua fede e rompe la pace. ERA in uno altro luogo. Re delialbani chiamato mecio suffecio. loquale era legato in una cariega. e in

quattro quartieri squadrato in una selva si che ogni cossa simpua disangue. peroche chiamato in adiuto dalli romani intempo ditulio hostilio sirivolse contra matullo come savio chrido. essa facta lacossa con suo consentimento. e cossi li romani si volsono et hebono victoria nella bataglia contro afidenati popoli.

ERAVI anchora come re de toscani chiamato porsena venne contra romani inaiuto di tarquinio superbo ultimo Re de romani. Costui con grande superbia e minaci voleva che fussi ricevuto per re. di romani ilquale prima lavevano chacciato per lo stupro commesse suo figliuolo cum Lucretia contra sua voluptate. INVNO altro luogo era sicome oratio cocles solo difese ilponte co[n]tro allo extracto di persenna finche li fu rotto e lui casco infiume edacavallo trovato dalaltra parte essendo leso solamente nella coscia. OLTre accio vera come una vergine chiamata celia tranata el fiume inganando le sue guardie eritorno in Roma. costa con molte altre verginie era data astagia a tante versita roma era venuta che necessario fosse rimandata in mano di porsenna. Re contractato di pace. Allora maravegliandossi de lavirtu della vergine vuolse che sitornassi in roma contute laltre vergine stagie lequale lei haveva domandate. e per questo hebe nel foro una statua equestre.

NELLA sumitta di questo scudo era uno chiamato Mallio ilquale guardava ilcapitolio e defendeva eltempio allora povero ove era una ocha dargento la quale cum suo canto fe sentire a romani quando lisenono populi di gallia disctructa italia e roma bruciata e ruinata una nocte scalavano ilcapitolio. QVIVI erano anche i sacerdoti di marte che balavano intorno alaltare cum liscuti in braccio chiamati ancilletto e rotundi simile a uno che venne dalcielo sacrificando numma pompilio secondo re de Roma vi huomo iustissimo et de honestissima vita. ERAVI. Lisacerdoti delo dio pane quale sacrificavano nudi pero che solevano lialtari furare loro animali. e costoro nudi li si guttavano ericoperavano loro pecore. unde ignudi sacrificavano allo dio de pastori. ERA. ancora scolpito ivi lisacerdoti di iove cum certi capelleti di pello euna bachettuola in capo loinverno. ma distate con uno solo filo in capo andavano per segno. Questi sono chiamati flaviendiali. DOPO quest cosse vera sicome ledonne romane facievano li sacri a cerere secondo laopinione de molti supra carri chiamati piltati nelli quali non salia altre donne che caste. VNPOCO dopo questo haveva lodio vulchano scolpito loinferno dove erano parte grandissime e segniorigavano el dio plutone. quivi era che pate pena ogni scelerato. ma tralialtri vera cathellino romano di sangue discipione. costui pendeva in uno saxo. etuto tremava per paura delle furie infernale lequale lobachetavano e minaccialo. perche fece la coniuratione contra alla sua patria. ANCHE. vifece maremoto da quisti campi elisei. dove sono lanime de pij. con canti bali selve eaque. eliochi assai piacevoli. Dove era catone censore ilquale in una sedia iudicava e rendeva ragione a tute lanime. QVANTunque le predictae istorie fossono dintorno a questo scuto fabricato da vulcano per enea a pregiera di venere sua madre non dimeno. nel mezo iera scolpito el mare undoso in colore aureo colle spiume bianche. et esso alcuna volta ceruleo. dintorno a questo mare notavano molti delfini argentei. iquali sublevavano laonde colla loro coda. candavano solaçando dintorno alaqua sicome rechiede la loro natura. ERA nel mezo dicotale scudo el mare ilquale daogni parte pareva pino di nave. specialmente disotto el promontorio de piro. chiamato lencace. Dove fu el terribile bello overo bataglia navalle da una parte fatto per antonino e cleopatra regina degipto. e dalaltra parte per octaviano augusto conlimagnaniami romani contro a lagente degitpo et altre natione barbare de romani inimici. AVEVA. anchora seco cesare augusto colli patri conscripti. et conlo popolo romano lisimulacri delli grandi dei. cioe. di Jove. di mercurio et di minerva iquali enea edusse seco da samotracia. STA Octaviano sopra una nave dicui liochi parevano dua fiamme di fuoco con una galea dove era per cimiero una stella per dificazione del suo padre Julio cesari. ERA in una altra nave suo cogniato. Marco agrippa capitano delle gente. ilquale haveva in testa una corona rostrata per la victoria che haveva hauta disesto pompeio insicilia. ANTONIO inimico daugusto cesaro ilquale rinuncio lasorella doctaviano per sua moglie per piare cleopatra vienne cum molti popoli orientali e barbari iquali lui haveva superati delli quali ciascuno haveva arme e vestiti di diversi costoro furono tanti che pareva elmare sotto sopra rivolgessino. si per lo batere de remi si per lo rumore delle navi. e voce di tanti huomini. ERANO. tante nave che

parevano le insule chiamate cielade lequale sono infinite. et erano si grande che parevano montagne che combatessero insieme. TRA quisti fu facta si crudiele battaglia gittavano luno alaltro fuochi. dardi ferri saete. sassi roine altra generatione di theli cioe saetechel mare in quello luogo era diventato rosso per labundança del sangue sparso nellaqua. LAREgina cleopatra corea per la sua nave che pareva uno vento con uno corno in bocha chiamato sistro in sua lingua. et confortando isuoi a virilmente combattere. Ma dappoi lei stavano dui serpenti non proveduti. iguali significavano la sua futura morte perocche pegliata da octaviano con quilli serpenti posti nel suo pecto. ERANO tralle bataglie de mortali mesticatili dei secondo cherano dalle natione honorati. COMbateva per laparte de romani neptuno venere e minerva. contro liquali erano quasi tucti lialtri dei ma principalmente mercurio con la testa canina. pero che in cotal modo sicole etevenerato inegipto per la sua sagacitate perche nulla cosa e piu sagacechel cane. ERA lodio marte armato nel mezo della bataglia elquale acendeva mo luna. mo laltra parte per havere la victoria. erano nellaria le furie infernali con capielli serpentini e face fragelli in mano iguali haveva li si federi pacti matrimoniali. ERAVI la dea discordia con uno vestito in pecto lacerato la quale seguitavano la bellona con uno flagello in mano. MAPER laparte daugusto vera apollo con uno arco in mano costui atendeva si e intal modo laparte dantonio et tucti arabi indi sabei et altri popoli voltavano lespalle alli nimici. tale che octaviano rimase vincitore. Le nave della regina pareva che tendessi levelle e fugisse con altre nave lequale recetava el fiume chiamato nilo con lacrime e dolore.

Quivi receptava cleopatra stava palida et tramortua. lequale cose erano presagi della sua morte. AVEVA ancora scolpito vulcano nel dicto scudo. sicome Augusto cesare ritorno in Roma con tre triumpho perche haveva superato antonio dalmaticha et crastato victorio suo nella guera alexandrina. fecevi ancora sicome romani fecino gram feste per lacitta e nelli templi a varij giuochi con grande letitia dove erano donne vechie et giovene dogni etate. fecevi anche come in ogni piaca sacrificii amacando di molti vivi. FECEVI anche come augusto sedeva alto nel limite del tempio di febo. et cognosceva. et riceptava li doni che dal popolo allui era facta. iguali doni si suspendevano nelle poste coe porte nobile del templo. ANCHE vi fece come legente victo passavano dinanci aluistesi aduno o vero apoco per lungo ordine e secondo varij di linge. cosi erano varie loro arme. e varij vestimenti finsene anche elfiume eufrate elquale coreva molle epiacievole perche sue gente erano state vinte. FECEVI anche tra molti populi ilfiume arasse. dove octaviano fece ilponte per passare facilmente. QVESTE cosse vedendo enea scolpite nel suo scuto. Ledavano molta letitia e maraveglia. Pero che nel braccio poetava la eterna fama egloria di se. et de sua. successum.

FINIS.

## ANMERKUNGEN

Wolfger Bulst danke ich herzlich für Hinweise und kritische Lektüre, dem Kunsthistorischen Institut in Florenz für seine Gastfreundschaft.

- 1 Zum 'intellektuellen Rüstzeug' der Künstler zwischen spätem 14. Jh. und der ersten Hälfte des 16. Jhs. s. etwa Peter Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984, S. 53-64 (engl. Originalausgabe 1972) und den jüngsten Versuch einer Synthese von Francis Ames-Lewis, *The intellectual life of the Early Renaissance artist*, New Haven/London 2000; dazu auch die Rezensionen von Stephen Campbell in: *Art Bull.*, LXXXIII, 2001, S. 150-153 und David S. Chambers in: *Apollo*, CLIII, 2001, S. 58 f. — Zur Vorgeschichte etwa John Larner, *The artists and the intellectuals in fourteenth-century Italy*, in: *History*, LIV, 1968, S. 13-30.
- 2 Die bislang umfangreichste Zusammenstellung der Textquellen bei Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, in: *Corrado Vivanti* (Hrsg.), *Storia d'Italia. Annali*, 4. Intellettuale e potere, Turin 1981, S. 75-83. — Das Dokument von 1335 publiziert bei Pèleo Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel contado*, Siena 1930, S. 90 f.; die zentrale Bedeutung von *volgarizzamenti* für Renaissance-Künstler ist spätestens seit den Artikeln von Bodo Guthmüller, *Ovid-Übersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos*, in: *Flor. Mitt.*, XXI, 1977, S. 35-68 (jetzt in *ders.*, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, S. 117-133) und Carlo Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in: *Paragone*, XXIX/339, 1978, S. 3-24 bekannt.
- 3 Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2001, S. 363 f.; vgl. zur eingeschränkten Verbreitung dieser Version auch das 1488 am Rand einer lateinischen Abschrift (Ravenna, Bibl. Class., Ms. segn. 146) notierte Vorhaben, das Werk durch eine Übersetzung ins Volgare einer größeren Leserschaft zugänglich zu machen, dazu Alessandra Mottola Molfino/Mauro Natale (Hrsg.), *Le Muse e il Principe. Arti di corte nel Rinascimento padano*, Ausst. Mailand, Kat. Modena 1991, I, S. 167-169.
- 4 Ghibertis Beziehung zu Humanisten untersuchen etwa Krautheimer, *Ghiberti*, S. 294-314, Luciano Bellosi (Hrsg.), Lorenzo Ghiberti, 'materia e ragionamenti,' Florenz 1978, S. 511-573, sowie Frank Balters, "Der grammatische Bildhauer." 'Kunsttheorie' und Bildhauerkunst der Frührenaissance, *Diss. Aachen* 1990, v.a. S. 203-253. — Zu den Schwierigkeiten der Plinius-Lektüre s. Anm. 41.
- 5 Zu den Vitruv-Übersetzungen Gustina Scaglia, *A translation of Vitruvius and copies of late antique drawings in Buonaccorso Ghiberti's Zibaldone*, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, LXIX/1, 1979; Pier Nicola Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in: Salvatore Settis (Hrsg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Turin 1986, S. 3-85, und Gustina Scaglia, *Il "Vitruvio Magliabechiano" di Francesco di Giorgio Martini*, Florenz 1985.
- 6 Vgl. etwa Kristin Lippincott, *Mantegna and the scientia of painting*, in: Francis Ames-Lewis/Anka Bednarek (Hrsg.), *Mantegna and 15th-century court culture*, London 1993, S. 45-55; Augusto Marinoni, *La biblioteca di Leonardo*, in: *Raccolta Vinciana*, XXII, 1987, S. 291-342; Ingrid Rowland, *The culture of the High Renaissance. Ancients and moderns in sixteenth-century Rome*, Cambridge u.a. 1998; Jan Biakostocki, *The doctus artifex and the library of the artist in the XVIth and XVIIth centuries*, in: *ders.*, *The message of images*, Wien 1988, S. 150-165 und 267-270 [zuerst erschienen 1984]. — Auch zwischen der von Michael Baxandall für das Quattrocento rekonstruierten humanistischen Kunstbetrachtung und dem zeitgleichen "period eye" von Künstlern, Kaufleuten und Handwerkern scheinen zunächst wenig Berührungspunkte zu bestehen, vgl. Giotto and the orators. *Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford 1971, und *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.
- 7 Zur Biographie Aliottis s. Mario E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary of the Italian humanists and the world of classical scholarship in Italy, 1300-1800*, Boston 1962, I, S. 133 f.
- 8 Hieronymus Aliottus, *Epistolae & Opuscula*, hrsg. von Gabriele M. Scaramalli, Arezzo 1769, I, S. 406 und 408 (lib. V, ep. 8 und 10): "Domino Nicolao Corbizo Canonico Florentino. // (...) Nunc ego tibi novos labores, novas molestias pono. Mitto ad te brevissimum libellum, qui nuper editus, venit in manus, patria, & vernacula lingua compositus; Huius titulus inscriptus est, *De Arte fusoria*; tunc ego cupio spectatissimo cuidam viro, muneris loco mittere, qui in eo genere mirifice delectatus, pluris hunc libellum facturum sit, quam si Castellum,

- & opibus refertum, & loci natura, seu arte munitum acciperet. Sed obstat voto, quod is scriptoris vitio, adeo perversus est, ac depravatus, ut pudeat sane illum sic mittere; Sed quoniam intellexi, auctorem esse Florentinum, velim ego, ut tua illa consueta diligentia, a vestris Sculptoribus, Pictoribusque perquiras auctoris nomen; Et conlato libello cum bonis exemplaribus eum ipsum ad me quam emendatissimum remittas; quod si forte apud auctorem Latinus exstet, eo mihi futurus est gravior. Certe quicumque auctor fuerit, is & doctissimus est, & praesefert, nihil esse, quod nesciat. Vide si forte is fuerit Dominus Baptista de Albertis. Libellum accipies a spectatissimo Viro, Doctoreque Eximio Domino Joanne de Rosellis per ipsum, quia fidus amicus est, dum fieri possit, castigatum, remittes.” — “Eidem. // Ita profecto agis tu, ut nulla in re committas, desiderari diligentiam tuam ab amicis tuis; vincis et superas opinionem nostram; et quamquam ipsi a te magna expectamus, tu semper majora reddis. Rediit ad me libellus *de Arte fusoria*, una cum tuis litteris, & auctorem, ut ille putat, intellexi Porcellium. Hoc abs te didici, quod ante non noram. Mitemus igitur Romam, sed non ibi licebit offendere alterum Nicolaum Corbizum, qui libri auctorem sua diligentia velit disquirere. Tractatum insuper *Aeris aeraria* editum per Baptistam Albertum gratum est, te instruente, rescire, quem fortasse nancisci aliquando dabitur.”
- 9 Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 2. umgearbeitete Aufl. Berlin 1880, I, S. 375; Heinrich Brockhaus, *Über die Schrift des Pomponius Gauricus "De sculptura"* (Florenz 1504), Leipzig 1885, S. 62 f.
- 10 Schlosser, S. 128 und 130.
- 11 Vgl. Porcellios positive Selbstbeschreibung seiner Werke in *Ad Divum Pium .II. Pont. Max. Porcelii Pandoni Poetae Laureati Epigrammata Poemataque*, BAVR, Vat. Lat. 1670, fol. 17r-19r, und BAVR, Reg. Lat. 1991, fol. 17r-19r [nach dieser Handschrift, dem Präsentationsexemplar, wird im folgenden zitiert], *Numerantur poetae & oratores clari*: “Porcellius nomen, Pandonus sanguine, Romam / Incolui egregiam: patria Parthenopae. / Rege sub Alphonso pinxit mea musa triumphos: / Et tanti flammas, arma, togamque ducis. / Proque hominum meritis epygrammata mille peregi. / Sub duce, subque meo Rege Galeatio. / Hic pietate prior: bello ille invictus est armis: / Vnde Draconigerum, Sfortigenumque genus. / Nec te praeterij venetis nova bella frementem / Scipio, cum regeres signa, duces, populos. / Nec te montosi domitor Faederice Sabini / Qui victor duro semper ab hoste redis. / Mitis Arimineae cantavimus ora puellae / Cuius amor summum traxit in arma Iovem. / Denique post varios confecta aetate labores / Postquam coronatum fronte virente caput / Ad tua converti foelicia tempora musas / Dulce decus vatis, praesidiumque meum.” — Nach einer leicht abweichenden Abschrift in Neapel auch publiziert von Vincenzo Laurenza, *Poeti e oratori del Quattrocento in una elegia inedita del Porcellio*, in: *Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*, XXIV, 1906, S. 215-226; dazu Rita Cappelletto, *Per l'edizione critica di un'elegia del Porcelio*, in: *Vincenzo Fera/Giacomo Ferraiù* (Hrsg.), *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, Padua 1997, I, S. 241-266.
- 12 *Commentaria primi et secundi anni de gestis Scipionis Piccinini*, in: *Muratori, RIS*, XX, 1731 und XXV, 1751.
- 13 *Trium poetarum elegantissimorum Porcelii Basinii et Trebanii opuscula*, Paris 1539.
- 14 *Ferdinando Gabotto*, *Il Porcellio a Milano*, Verona 1890; *Ugo Frittelli*, *Giannantonio de' Pandoni detto il "Porcellio"* (Studio critico), Florenz 1900; *Fedele Marletta*, *Per la biografia di Porcelio dei Pandoni*, in: *La Rinascita*, III, 1940, S. 842-881; *Cosenza* (Anm. 7), IV, S. 2934-2937.
- 15 Vgl. etwa *Rino Avesani*, *Epaeneticorum ad Pium II Pont. Max. libri V*, in: *Domenico Maffei* (Hrsg.), *Enea Silvio Piccolomini*, Papa Pio II, Siena 1968, S. 15-97, hier v.a. S. 39-41, 44-47, 51-55, 69 f. und 75-80.
- 16 *Donatella Coppini*, *Un'eclissi, una duchessa, due poeti*, in: *Roberto Cardini* u.a. (Hrsg.), *Tradizione classica e letteratura umanistica*. Per Alessandro Perosa, Rom 1985, I, S. 333-373.
- 17 *Giovanni Zamoni*, *Porcellio Pandoni ed i Montefeltro*, in: *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 5. Ser., IV, 1885, S. 104-122 und 488-507.
- 18 *Carmina illustrium poetarum italarum*, Paris 1564, zit. 2. Aufl. Florenz 1720, VII, S. 497-519. — *Paolo Cortesi*, *De hominibus doctis dialogus*, in: *Filippo Villani, Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, hrsg. von *Gustavo C. Galletti*, Florenz 1847, S. 215-248, hier S. 230: “A.: Sed quis vestrum ex majoribus natu multa de PORCELLO non audivit? Immo vero, quis ejus scripta non legit? Is sive doctrina homo ignotus, sive ingenio, ad summam nominis famam pervenerat. Ex quo intelligi potest quanta tum fuerit ex omni numero Poetarum paucitas. Hexametri ejus, quos legimus, non illi quidem politi sunt, nec festivi, nec molles; grandes tamen, et graves imperitis videri solent: ab eruditioribus vero respuuntur, quod turgeant, et inflati sint, nihilque afferant praeter aequalitatem.”
- 19 Das Gedicht *In laudem Pisani* (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Antonelli 393, s. *Paul O. Kristeller*, *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian or other libraries*, I, London/Leiden 1963, S. 61) zuerst publiziert bei *Cesare Cavattoni*, *Tre carmi latini composti a mezzo il secolo XV in lode di Vittore Pisano*, Verona 1861, S. 7-10 und 14-20; mit vollständiger Bibliographie *Dominique Cordellier* (Hrsg.), *Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)* [Verona Illustrata, 8], Verona 1995, S. 145-147 (Nr. 64). — *Pisanellos Medaille auf Porcellio* erwähnt auch *Basinio da Parma* in seinem Gedicht auf den Künstler (Ende 1447/Anfang 1448), s. ebd., S. 134-140.



- <sup>20</sup> *Ad Divum Pium .II.* (Anm. 11), fol. 14v-15v, *Ad immortalitatem Isaiae Pisani marmorum celatoris*; zuerst publiziert von Angelo Battaglia, Memoria sopra uno sconosciuto egregio scultore del secolo XV e sopra alcune sue opere, in: *Alessandro da Morrona*, Pisa illustrata nelle arti del disegno, Livorno 1812 (2. verm. Aufl.), II, S. 453-464 (dort der Beitrag Battaglias mit dem Datum 1801), nochmals in: Dissertazioni dell'Accademia Romana di Archeologia, I/1, 1821, S. 115-132, hier S. 117 und 121-127; *Eugène Müntz*, Les arts à la cour des papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, Paris 1878-1882, I, S. 255 f.; *Vincenzo Golzio/Giuseppe Zander*, L'arte in Roma nel secolo XV, Bologna 1968, S. 434. — Der Datierungsspielraum des Gedichts resultiert aus der Erwähnung der Mitarbeit Isaia am Triumphbogen Alfonsos in Neapel, die 1458 endete, und dem Tod von Pius II. 1464. Die Identifizierung der im Gedicht erwähnten Madonnenstatue mit der *Madonna Orsini*, Isaia's letztem bekanntem Werk, zuletzt akzeptiert bei *Carlo La Bella*, Scultori nella Roma di Pio II (1458-1464). Considerazioni su Isaia da Pisa, Mino da Fiesole e Paolo Romano, in: *Studi romani*, XLIII, 1995, S. 26-42, hier 39-41.
- <sup>21</sup> BNCF, Conv. Soppr. J IX 10, fol. 128v-129r, *Ubi virgo marmorea dono data [a] porcelio L. cardinalis aquil. came. ap. loquitur*: "Venisti decus ausonium & spes altera romae / (...) / Et quotiens nimpham aspicias tua munera presul / Te totiens subeat vatis imago tui." — Den Band der BNCF bespricht *Marletta* (Anm. 14), v.a. S. 862 f. — Zu Trevisan s. *Pio Paschini*, Lodovico Cardinal Camerlengo († 1465), Rom 1939, und *Rolf Bagemihl*, The Trevisan Collection, in: *Burl. Mag.*, CXXXV, 1993, S. 559-563.
- <sup>22</sup> *Ad Divum Pium .II.* (Anm. 11), fol. 102v-103r, *Marmoreum caput portiae uxoris Bruti: & catonis filiae: quae audita morte viri sumpto carbone vivo perijt: dono datum apl. p. et. d. fr. Gonzagae Diacono cardinali ex por. poeta laur. sic illum alloquitur*: "Salve magne pater decus et gloria cleri / (...) / Sed aneres postquam subiectis ignibus atros / Marmoreo in tumulo maesti posuere parentes: / & monumenta novae pinxere horrentia mortis: / Nostra super niveo de marmore fulsit imago / Ante patrum sedes veteres: de more vetusto. / Atria sed postquam sancti ceciderunt parentis: / Tantum aetas mutare valet, ruit omne sepulchrum / & caput infelix de nostro de corpore vulsum / Dissiluit: latuique gravi sub pondere terrae / Auspitij's reditura tuis, atque omine dextro. / (...) / Vt quotiens nimpham aspicias ex dona poetae: / Te subeat totiens tam libera vatis imago." — Die Biographie Gonzagas, wie sie *David S. Chambers*, A Renaissance cardinal and his worldly goods: the will and inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483), London 1992, v.a. S. 67 f. und 76, sowie *Isabella Lazzarini* in: *Diz. Biogr. Ital.*, LVII, 2001, S. 756-760 rekonstruieren, läßt nur diesen Zeitpunkt für das Geschenk zu: Gonzaga wird erst am 18. Dezember 1461 Kardinaldiakon, ab 23. März 1462 residiert er in Rom und Latium, eine eigene Residenz in Rom hat er erst ab Anfang 1463, bereits im Spätherbst 1463 kehrt er jedoch nach Mantua zurück.
- <sup>23</sup> BAVR, Urb. Lat. 1193, fol. 229r-230r, *Marmoreum Bellonae caput tellure Pheltria effossum a Porcelio poeta clar. duci Fed. dono datum his verbis alloquitur*: "Ut quotiens divam aspicias et dona poetae / Te subeat totiens dilecti vatis imago." — Publiziert von *Sandro Boldrini* im Anhang zu *Enrico Londei*, Lo stemma sul portale di ingresso e la facciata "ad ali" del palazzo ducale di Urbino, in: *Xenia*, XVIII, 1989, S. 93-117, hier S. 114 f.; vgl. den Kommentar S. 108-110.
- <sup>24</sup> BAVR, Vat. Lat. 1670, fol. 113r.
- <sup>25</sup> *Ad Divum Pium .II.* (Anm. 11), fol. 34r-v, *Divo Galeatio Vicecomiti principi Juventutis: cum donaret eum sua imagine: quam more veterum ante coluerat*: "Romani priscas olim coluere figuras: / In quibus aut virtus: aut grave nomen erat / Nanque putabantur vita meliore quirites: / Dum veterum latio vita magistra fuit. / Exemplum forti monstrabat imagine Caesar: / Vnde alij possent nomen habere duces. / Stat Cato parte alia rugosa fronte togatus: / Cuius ab exemplo quisque severus erat. / (...) / (...) Princeps cape dona Poete: / Que fidei: et mentis sunt monumenta meae. / Digna deo facies haec est tua dulcis imago: / Quam tuus hic vates pectore semper habet." — Das Gedicht dürfte zu Beginn der Herrschaftsübernahme Galeazzos 1466 entstanden sein; während seines Mailandaufenthalts 1456-59 bezeichnet Porcellio Galeazzo dagegen noch als in "puerilibus annis", s. BAVR, Urb. Lat. 708, fol. 16r. — Zu Galeazzos Porträteschmack *Carl Brandon Strehlke*, 'Li magistri con li discepoli': thinking about art in Lombardy, in: *Barbara Agosti* u.a., Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi), Brescia 1998, S. 9-38, v.a. S. 16-19.
- <sup>26</sup> Die Passage im 8. Buch der *Feltria* in BAVR, Urb. Lat. 373, fol. 94r-95r und BAVR, Urb. Lat. 710, fol. 98v-99v erstmals publiziert bei *August Schmarow*, Melozzo da Forlì, Berlin/Stuttgart 1886, S. 75 f.; zuletzt *Londei/Boldrini* (Anm. 23), S. 116 f. (mit Bibliographie).
- <sup>27</sup> *Ad Divum Pium .II.* (Anm. 11), fol. 60v-61r: *Clyo musa legata ad Divum pium a porcelio poeta ...*; zur Platzanlage vor St. Peter mit Publikation der hierfür relevanten Passagen des Gedichts *Ruth Olinsky Rubinstein*, Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's head, in: *Douglas Fraser* u.a. (Hrsg.), Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower, London 1967, S. 22-33, und *Christoph L. Frommel*, Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II., in: *Röm. Jb.*, XX, 1983, S. 107-154, hier S. 113 f.
- <sup>28</sup> Zu Pius II. s. BAVR, Vat. Lat. 1670, fol. 75v-76r, publiziert von *Müntz* (Anm. 20), I, S. 228-230; zu Sixtus IV. s. BAVR, Urb. Lat. 707, fol. 7v, 12r-v und 41v-43r, publiziert von *Tilmann Buddensieg*, Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1474, in: *Röm. Jb.*, XX, 1983, S. 33-73, hier S. 64; weiterhin anfügen läßt sich Porcellios

- ausführlichstes Lob Roms — allerdings *ex negativo* in dem Sinne, daß dem päpstlichen Gesandten Pietro Riario in Perugia all' dies nun nicht mehr vor Augen steht —, s. fol. 32r, *Quando profectus integrationem perusinam*: “Roma est urbibus alma caput. / Non ibi templa vides miris fundata columnis: / Non ibi divorum corpora sancta patrum. / Non ibi porfireas molles nec in astra levatus / Piminides veterum nec monumenta ducum. / Non centum geminas fulgenti ex ere columnas. / Non ibi caesareos pontificumque lares. / Nullos phidiaca caelatos arte colossos: / Non satiros cope [*i.e.* Scopae] praesitelisque manus. / Non calidas termas: non caesaris amphiteatrum / Invenies. Par est Roma togata polo. / Pares pontifici Sixto: parere necesse est.”
- <sup>29</sup> BAVR, Chigi J VII 260, fol. 160r, *De iucunditate de situ Sanctae Agatae*; dazu *Avesani* (Anm. 15), S. 76 f.
- <sup>30</sup> Vgl. etwa BAVR, Reg. Lat. 1991, fol. 114v, *Laus apellis pictoris in statua alchemoris pueri ... paene viventis*; fol. 62v, *Sepulcrum cl. viri poggij florentini*; fol. 59r, *Sub vera Imagine principis federici*; fol. 73r-v etc.; BAVR, Vat. Lat. 1670, fol. 120r, *In statuam Statii poetae neapolitani*; BAVR, Ottob. Lat. 1999, fol. 32v-34r mehrere Epitaphia auf das Grabmal des Francesco Sforza; BNCF, Conv. Soppr. J IX 10, fol. 42v-43v, *Memoria & sepulcrum pontificis martini de columna quinti*; Biblioteca Riccardiana, Florenz, cod. 915, fol. 249r, *Porcelij carmen in obitu Leonardi aretini*.
- <sup>31</sup> Zu Gattamelata s. *Horst W. Janson*, *The sculpture of Donatello*, Princeton 1957, II, S. 153, 156 und 160. — Zu Sforza BAVR, Ottob. Lat. 1999, fol. [34r]: “SVB STATVA EQVESTRI // Sfortia sum nullis unquam superatur ab armis: / Qui domui parva plurima castra manu. / Grande mihi imperium peperit belloque togaque / Tranquillae pacis autor in ausonia.” — Vgl. zu dem unausgeführten Projekt *John Spencer*, *Il progetto per il cavallo di bronzo per Francesco Sforza*, in: *Arte lombarda*, XXXVIII/XXXIX, 1973, S. 23-35.
- <sup>32</sup> *Matteo Bandello*, *Tutte le opere*, hrsg. von *Francesco Flora*, Mailand 1942-1943, I, S. 90; dazu *Andrea Canova*, *Paolo Taegio da poeta a “dottor di leggi” e altri personaggi bandelliani*, in: *Italia medioevale e umanistica*, XXXVII, 1994, S. 99-135, hier S. 107 f. — Für entsprechende Epigramme Filelfos s. *Francesco Caglioti*, *Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e ‘compagni:’ nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella Corte Ducale dell’Arengo a Milano (1456-61 circa)*, in: *Flor. Mitt.*, XXXVIII, 1994, S. 183-217. — Andere Belege für Porcellios ‘Sodomie’ bei *Gabotto* (Anm. 14), S. 12-15.
- <sup>33</sup> Das *Admirabile convivium ad divam Leonoram Ferdinandi regis filiam* publiziert von *Costantino Corvisieri*, *Il trionfo romano di Eleonora d’Aragona*, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, I, 1878, S. 475-491 und X, 1887, S. 629-687 (durch einen Druckfehler wurde allerdings das Gedicht des Porcellio dem Boccabello zugeschrieben und vice versa). — Zum Neapler Triumph s. *Vincenzo Nociti*, *Il trionfo di Alfonso I d’Aragona cantato da Porcellio*, Rossano 1895; vgl. auch *José Lopez de Toro*, *Aparece el manuscrito íntegro del “Triumphus” de Porcellio*, in: *Boll. del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, VII, 1962, S. 193-200; *George L. Hersey*, *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven/London 1973, S. 5, 12, 15 f., 38, 46, 75 und *Philine Helas*, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999, S. 65, 80 und 212.
- <sup>34</sup> *Opusculum aureum de talento a Porcelio poeta aetatis suae praestantiss. elucubratum maxima quidem solertia. ac multorum auctorum observatione*, Rom s.a.: Das “ex loco studiorum meorum cal. Februa. Mediolani .M.CCCCLIX.” datierte Widmungsschreiben ist an “Cicco Calabro Ducali Segretario” gerichtet. — Dazu *Frittelli* (Anm. 14), S. 67-69 und *Roberto Weiss*, *The Renaissance discovery of classical Antiquity*, Oxford 1969, S. 175 f.
- <sup>35</sup> S. die drei Gedichte in BNCF, Conv. Soppr. J IX 10, fol. 89r-90v, *Ordo ad dandam lauream Kyriaco anconitano; Kiriaco anconitano Vati cosmografoque unico; Vt omnes vates laureae Kiriaci interesse volint*; vgl. Biblioteca Riccardiana, Florenz, cod. 977, fol. 42r-43v und *Carmina illustrium poetarum* (Anm. 18), S. 518 f. — *Flavius Blondus, Roma instaurata*, Rom s.a. [1471], fol. [57r]; das andere Gedicht stammt von Pietro Oddi da Montopoli. — Zu Beginn der 1460er Jahre erbietet sich Porcellio zudem, Battista Sforza, die ihren Gatten Federico da Montefeltro in Rom besucht, durch die Monumente der Stadt zu führen, s. *Zannoni* (Anm. 17), S. 101 f. Möglicherweise bezieht sich auch der in den Katakomben gemeinsam mit anderen Namen der Römischen Akademie eingeritzte Name PARTENOPEVS auf Porcellio, s. *Richard J. Palermio*, *The Roman Academy, the catacombs and the conspiracy of 1468*, in: *Archivum Historiae Pontificiae*, XVIII, 1980, S. 117-155, hier S. 151.
- <sup>36</sup> BNCF, Conv. Soppr. J IX 10, fol. 22v-26r, *Bos prodigiosum per porcelium vatem*: “Signa deum celata vides loca mille sub uno / Lumine: quos perhiberit faciem vertisse rebellis / Quando erat ausoniae atque altae provincia romae / Est in conspectu gemino producta leone / Celiculum turrata partus: est inter utrunque / Currus & in medio consistunt marmora campo / Marmora quis alias alii sculpere figuras / Hec inter celata armis: clipeoque senatus / Parva columna iacet: multosque intacta per annos.” — Dazu *Frittelli* (Anm. 14), S. 18 f.
- <sup>37</sup> *Kristeller* (Anm. 19), II, S. 436.
- <sup>38</sup> *Ferruccio Ferri*, *Una contesa di tre umanisti. Basinio, Porcellio e Seneca (contributo alla storia degli studi greci nel Quattrocento in Italia)*, Pavia 1920.
- <sup>39</sup> Dazu *Ulrich Pfisterer*, *Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari: Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance*, in: *Marburger Jb. für Kwiss.*, XXVI, 1999, S. 61-97; eine Zusammenfassung

- menstellung von Erwähnungen der Rossebändiger mit Künstlernamen im 14. und 15. Jahrhundert in *ders.*, Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430-1445, München 2002, S. 599-602.
- 40 Zur getrennten Überlieferung dieser Angaben s. neben den lateinischen Autoren der Antike — etwa *Ovid*, *met.*, 4, 791 und *Lucan*, 9, 636-699 — *Fulgentius Planciadis Fulgentius*, Opera, hrsg. von *Rudolf Helm*, Stuttgart 1970, S. 32 f. und 37 f., *Georg H. Bode* (Hrsg.), *Scriptores rerum mythicarum latini tres ...*, Celle 1834, II, Nr. 39 und III, S. 221-228, *Francesco Petrarca*, *Trionfo della castità*, 118 f. (in: *ders.*, *Opere*, hrsg. von *Mario Martelli*, Florenz 1991, S. 210) und *Giovanni Boccaccio*, *Genealogie deorum gentilium libri*, hrsg. von *Vincenzo Romano*, Bari 1951, I, S. 283 und II, S. 497. Dagegen beschreibt wohl erstmals der *Libellus de deorum imaginibus* einen „scutum cristalinum (...), quod caput monstruose gorgonis cervicii serpentibus continebat“ (*Hans Liebeschütz*, *Fulgentius Metaforalis*. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter, Leipzig/Berlin 1926, S. 119 f. mit Datierung 'um 1400; eine alternative Chronologie 'zwischen 1342 und ca. 1380' bei *Ernest H. Wilkins*, *Descriptions of pagan divinities from Petrarch to Chaucer*, in: *Speculum*, XXXII, 1957, S. 511-522). Vgl. dann etwa das vor 1471 entstandene mythographische Gedicht des *Ludovico Lazzarelli*, dazu *William J. O'Neal*, A critical edition of *De gentilium deorum imaginibus* by *Ludovico Lazzarelli*, *Lewiston Journal*, XXXIV, 1971, S. 135-177.
- 41 Zur Tradition antiker Künstlerviten in der Renaissance ausführlich *Pfisterer*, 1999 (Anm. 39). — Zur Tradition und dem aktuellen Interesse an Plinius s. *Arno Borst*, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments* (Abh. der Heidelberger Akademie der Wiss., philosoph.-hist. Kl., Abh. 2), Heidelberg 1994; *Martin Davies*, *Making sense of Pliny in the Quattrocento*, in: *Renaissance studies*, IX, 1995, S. 240-257; *Paola Farenga*, *Un laboratorio filologico di fine Quattrocento: la "Naturalis historia"*, in: *Oronzo Percere/Michael D. Reeve* (Hrsg.), *Formative stages of classical traditions: Latin texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoleto 1995, S. 435-466.
- 42 Vgl. jetzt die Einleitung zur kritischen Ausgabe des Lemmas 'Rhoma' in *Giovanni Tortelli*, *Roma antica*, hrsg. von *Luisa Capoduro*, Rom 1999, S. 7-22.
- 43 *De septem mundi spectaculis ex gregorio naçançeno theologo .K. anconitani brevissima in latinum expositio ad Iohannem Federigi .F. cornelium Venetum patricium et egregium virum*, BNCF, Naz. II ix 15, fol. [256v-257r]: *Stadtmauer von Theben, hängende Gärten von Babylon, Mausoleum, Pyramiden, Koloß von Rhodos, Kapitol von Rom, Hadriansmausoleum, Tempel der Diana von Ephesos und — ergänzt — die Hagia Sophia in Konstantinopel.*
- 44 *Lodovicus de Guastis*, *Epithoma libri XXXVII historiae naturalis Plinii secundi*, (zit. *Biblioteca Riccardiana*, Florenz, Ms. 992, fol. [LXXXXVIIv-LXXXXVIIIr; neue Zählung 107v-108r] und fol. [Cr-CIIv; neue Zählung: 110r-112v]) mit den Zusammenfassungen der Bücher 34 und 36; eine zweite Abschrift ebd., Ms. 1194, zu den Künstlern fol. [100r-102r]; zum Autor und den Handschriften *Charles G. Naubert*, *Caius Plinius Secundus*, in: *Paul O. Kristeller/F. Edward Cranz* (Hrsg.), *Corpus Translationum et Commentariorum*, IV, Washington 1980, S. 297-422, hier S. 323-325. — Eine Zusammenstellung von alchemistischen und anderen 'Wundern' findet sich etwa in dem im späteren 15. Jh. niedergeschriebenen und fälschlich *Raimundus Lullus* zugeschriebenen Text *De mirabilibus rebus ...*, *Biblioteca Riccardiana*, Florenz, cod. 932, fol. [1r-51v] (dazu *Lynn Thorndike*, *A history of magic and experimental science*, IV, New York 1934, S. 62); hier insbesondere fol. [2r-v]: "*De Phidie Mirabili Arte*. Phidiam vetustissimum ac illustrem olim sculptorem cum palladis imaginem sculpsisset ut in summa athenarum arce locaretur quae illi divae fuerat ab initio dedicata tanta tamquam admirabili arce traditur sui ipsius effigiem in illius clypeum impressisse ut nemini post hac licuerit huiusmodi formam e medio convellere nisi totum simulacrum labefactaret ac disrumperet itaque permansisse ibi illam tam diu iniquum quam diu etiam praestitit imago ut una cum palladis ipsius clypeo & phidias semper conspiceretur adorareturque."
- 45 Zu *Decembrios* Lebensweg s. *Paolo Viti* in: *Diz. Biogr. Ital.*, XXXIII, 1987, S. 488-498.
- 46 *Avesani* (Anm. 15), S. 33 f.
- 47 Das erst im frühen 16. Jh. prächtig illustrierte Dedikationsexemplar für *Ludovico Gonzaga* von Mantua ist als Reprint mit Kommentar ediert: [*Pier C. Decembrio*,] *Das Tierbuch des Petrus Candidus*. *Codex Urbinas Latinus 276*, hrsg. von *Cynthia M. Pyle*, Zürich 1984; ergänzend *Marisa Laveroni* (Hrsg.), *Animalia prodigiosa*. *Elementi di storia naturale e aspetti prodigiosi in De omnium animantium naturis atque formis* di *Pier Candido Decembrio*, Chivasso 2001.
- 48 In adjektivischer Verwendung (etwa als *filareto architetto*) findet sich der Begriff als griechische Beischrift zu einem Autorenporträt im *Codex Trivulzianus* und in der Widmung an *Piero de' Medici*, s. *Peter Tigler*, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, S. 2; dann als Eigenname erstmals in einem Gedicht des *Filelfo* von 1464/65, dazu *Maria Beltramini*, *Francesco Filelfo ed il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca*, in: *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz ... (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni, 1996, 1-2)*, Pisa 1996, S. 119-125. Zum Mailänder Kontext s. *Evelyn S. Welch*, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven/London 1995.

- 49 Tigler (Anm. 48), S. 7 f.; Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, hrsg. von Anna M. Finoli/Liliana Grassi, Mailand 1972, I, S. XI-XIII; A. Elisabeth Werdehausen, Filarete, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, London/New York 1996, XI, S. 71-74; Luisa Giordano, On Filarete's *Libro architettonico*, in: Vaughan Hart (Hrsg.), *Paper palaces*, New Haven/London 1998, S. 51-65; Maria Beltramini, Le illustrazioni del *Trattato d'architettura* di Filarete: storia, analisi e fortuna, in: *Annali di architettura*, XIII, 2001, S. 25-52.
- 50 Antonio Averlino detto il Filarete (Anm. 49), I, S. 36 f. — Zur Überlieferung und den Mythen um Porsennas Labyrinth s. Gabriele Morolli, "Vetus Etruria". Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann, Florenz 1985, S. 184-188.
- 51 *Plinius*, nat., 36, 19.
- 52 Antonio Averlino detto il Filarete (Anm. 49), II, Taf. 21, 85, 93, 125; zu Filarete und dem Hadriansmausoleum s. Ursula Nilgen, Formeneklektizismus und Themenvielfalt als Programm in der römischen Frührenaissance. Filaret's Tür von St. Peter, in: Kaspar Elm (Hrsg.), *Literarische Formen des Mittelalters: Florilegien, Kompilationen, Kollektionen*, Wiesbaden 2000, S. 149-208.
- 53 Alberti-Orlandi-Portoghesi, II, S. 683: "atque inter caeteros Porsennam, qui quidem sub urbe Clusio sibi sepulchrum condidit lapide quadrato, in cuius basi alta pedes quinquagenos labyrinthus fuerit penitus inextricabilis; et supra id pyramides surgebant quinque, singulae singulis angulis, una in medio, quarum latitudo in imo pedes fuerit quinos et septuagenos; et in earum summo aderat orbis aeneus, ex quo sonitum referebant; idque in opus insuper quattuor assurgebant aliae pyramides altae pedes centenos, et in hasce iterato aliae non modo vastitate verum etiam lineamento incredibiles. Ista mihi prodigosa et ad nullos optimos usus accomodata nequicquam satis probabuntur." — Vgl. dann in den 1470er Jahren Niccolò Perotti, *Cornucopiae*, Lyon 1501, fol. cviii v: "italicum Labyrinthum fecit sibi porsena rex Etruriae sepulchri causa (...) Supra id quadratum pyramides stant quinque quattuor in angulis: et in medio una in uno latere pedum septuagenum quinum. alte centum quinquagenum: ita fastigatae: ut in sumo orbis aeneus et petasus unus omnibus sit impositus."
- 54 Antonio Averlino detto il Filarete (Anm. 49), II, S. 576.
- 55 *Plinius*, nat., 36, 19.
- 56 Giovanni Tortelli, *De Orthographia*, Rom 1471, s.v. 'Phidias'; s. auch Pfisterer, 1999 (Anm. 39), S. 93.
- 57 Die antiken Quellen bei Felix Preisshofen, Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos, in: Jb. des Deutschen Archäologischen Instituts, LXXXIX, 1974, S. 50-69; zur Rezeption ab den 1330er Jahren Pfisterer, 1999 (Anm. 39), v.a. S. 64-67; zu den dort zitierten Belegen zu ergänzen ein Brief Guarinos von 1433 in Luciano Capra, Contributo a Guarino Veronese, in: Italia medioevale e umanistica, XIV, 1971, S. 193-247, hier S. 236-242; jüngst auch Victor I. Stoichita, Die effigies in scuto, noch einmal, in: Hannah Baader u.a. (Hrsg.), *Ars et Scriptura*. Fs. für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag, Berlin 2001, S. 9-16.
- 58 Alberti (Anm. 3), S. 294 (§ 53).
- 59 Damit würde Porcellio mit am Beginn einer lombardischen 'Kunsliteratur' stehen, deren Zeugnisse erstmals Giovanni Agosti, Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia, in: Agosti (Anm. 25), S. 39-93 zusammengestellt hat.
- 60 S. neben der Literatur in Anm. 49 auch John Onians, Alberti and Φιλαιετη. A study in their sources, in: *Warburg Journal*, XXXIV, 1971, S. 96-114.
- 61 Zu Albertis Interesse an *res novas* und *inauditas* s. Pfisterer, 2002 (Anm. 39), S. 323 f.
- 62 Vgl. das Gedicht an Galeazzo Sforza, Anm. 25.
- 63 Antonio Averlino detto il Filarete (Anm. 49), I, S. 321 und 335.
- 64 *Plinius*, nat., 34, 49-51.
- 65 Ebd., 34, 54.
- 66 Ebd., 36, 19. — Dazu die Einleitung S. 128-129.
- 67 Ebd., 35, 54. — Zur Vorstellung von Phidias als Maler in der Frührenaissance jetzt Hans Aurenhammer, Phidias als Maler: Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Skulptur in Leon Battista Albertis *De pictura*, in: Römische historische Mitteilungen, XLIII, 2001, S. 355-410.
- 68 *Plinius*, nat., 34, 6-14.
- 69 Ebd., 34, 15-17.
- 70 Ebd., 34, 18 f., allerdings berichtet Plinius erst über den Dichter Lucius Accius, daß er sich trotz geringer Körpergröße eine besonders große Statue habe errichten lassen.
- 71 Ebd., 34, 19.
- 72 Ebd., 34, 22.
- 73 Ebd., 34, 27-29.
- 74 Ebd., 34, 32.
- 75 Porcellio zieht hier weit auseinanderliegende Angaben zusammen, vgl. ebd., 34, 15, 18 und 33 f.
- 76 Ebd. 34, 39 f.; Porcellio scheint jedoch den Bezug zum Pompeius-Theater falsch zu verstehen.
- 77 Ebd. 34, 39-41. — Vgl. Antonio Averlino detto il Filarete (Anm. 49), II, S. 578.
- 78 Bei 'Criaxis' verbindet Porcellio fälschlich die Angaben bei *Plinius*, nat., 34, 42 f. über Bryaxis mit dem nach-

folgenden Abschnitt zur italisch-römischen Vorliebe für Kolossalstatuen. — Vgl. *Antonio Averlino detto il Filarete* (Anm. 49), II, S. 578 zu Briaxis.

- 79 Porcellio verkürzt hier die umfangreichen Informationen bei *Plinius*, nat., 34, 45-47 über Zenodorus auf den letzten Satz von § 46 und verbindet diesen fälschlich mit § 48, außerdem ist bei Plinius die Rede von einer Mars- und einer Merkur-Statue. — *Antonio Averlino detto il Filarete* (Anm. 49), II, S. 578 und 585 referiert zu diesem Künstler andere Informationen aus Plinius.
- 80 Fälschlich wird hier Tisicrates, nicht der unmittelbar darauf genannte Perillus als Schöpfer des Bronzestiers für den Tyrannen Phalaris bezeichnet, s. *Plinius*, nat., 34, 89. — *Antonio Averlino detto il Filarete* (Anm. 49), II, S. 578.
- 81 Porcellio verbindet fälschlich Callimachus mit einer anonymen Herkules-Statue bei der Rostra, vgl. *Plinius*, nat., 34, 92 f. — *Antonio Averlino detto il Filarete* (Anm. 49), II, S. 578 macht den gleichen Fehler.
- 82 Zu Dipoenus und Scyllis s. *Plinius*, nat., 36, 9 f.; unklar bleibt, wieso Porcellio die anschließende Episode über das Delphische Orakel mit der Erfindung zusammenbringt, Marmor zu sägen (ebd., 36, 47).
- 83 Ebd., 36, 15 f. — *Antonio Averlino detto il Filarete* (Anm. 49), II, S. 579 als “una immagine d’ermofrondita, cioè Venere.”
- 84 *Plinius*, nat., 36, 13 berichtet dies für Bupalus und Athenis; die gleiche Verwechslung bei *Antonio Averlino detto il Filarete* (Anm. 49), II, S. 579.
- 85 Ebd., 36, 20 f.
- 86 Ebd., 36, 22 f.
- 87 Die Informationen zu den Venus-Statuen des Skopas und Praxiteles basieren sehr frei auf ebd., 36, 26 f.
- 88 Ebd., 36, 28.
- 89 Ebd., 36, 29. — Unter den der Renaissance bekannten Stücken kommt dieser Beschreibung ein ehemals der römischen Sammlung Della Valle zugehöriges, heute in der Villa Medici vermauertes Fragment am nächsten, auf dem der betrunkene Silenos von zwei Begleitern dergestalt auf einem Tuch getragen wird, daß man zu recht sagen könnte, einer von ihnen trage Silenos *in spalla*, während der zweite Träger zugleich versucht, die Blöße des Betrunkenen zu bedecken; dazu *Friedrich Matz*, Die dionysischen Sarkophage (Die antiken Sarkophagreliefs, IV), Berlin 1968-1975, II, S. 211 f. (Nr. 93), Beilage 37 und Taf. 93; Nachzeichnungen dieses Fragments sind seit dem Wolfegger Skizzenbuch, fol. 48r belegt, das auch die Provenienz “in casa de quili dala valo” gibt, s. dazu *Gunter Schweikart*, Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini, London 1986, S. 116. — Eine vergleichbare Komposition auf einem *intaglio*, nun auch mit Nymphen, aber ohne die Person, die ‘Bacchus’ bedeckt, war zumindest im 16. Jh. bekannt; J. J. Scaliger deutete 1603 den getragenen Silenos immer noch fälschlich als Bacchus, s. dazu *David Jaffé*, Aspects of gem collecting in the early seventeenth century, Nicolas-Claude Peiresc and Lelio Pasqualini, in: *Burl. Mag.*, CXXXV, 1993, S. 103-120, hier S. 105 f.
- 90 *Plinius*, nat., 36, 30 f.
- 91 Ebd., 36, 32.
- 92 Gemeint ist Lysias, ebd., 36, 36.
- 93 Ebd., 36, 41; zur Übersetzung von *Cupidines* mit *certi spiriti* und dem damit verbundenen Vorstellungsbereich s. *Pfisterer*, 2002 (Anm. 39), S. 133-146.
- 94 *Plinius*, nat., 36, 45.
- 95 Ebd., 36, 48 f.
- 96 Ebd., 36, 55-57.
- 97 Ebd., 36, 50.
- 98 Ebd., 36, 57 f. und 62 f.
- 99 Ebd., 36, 67.
- 100 Ebd., 36, 69 f.
- 101 Ebd., 36, 71 f.
- 102 Ebd., 36, 75-80.
- 103 Ebd., 36, 84-93; vgl. dazu die Einleitung S. 127-128.
- 104 Ebd., 36, 94.
- 105 Ebd., 36, 95. — Vgl. *de Guastis* (Anm. 44), fol. [111r-v, alt Cr-v].
- 106 *Plinius*, nat., 36, 101-103.
- 107 Ebd., 36, 109.
- 108 Ebd., 36, 111.
- 109 Ebd., 36, 114 f.
- 110 Ebd., 36, 104-106.
- 111 Ebd., 36, 116-121.
- 112 Ebd., 36, 122-125.
- 113 Ebd., 35, 10-13.

- 114 Ebd., 35, 15 f.
- 115 Ebd., 35, 19.
- 116 Ebd., 35, 22-24.
- 117 Ebd., 35, 54; zum Medusen-Schild s. die Einleitung S. 125.
- 118 Ebd., 35, 56 zu Eumaros und Kimon.
- 119 Ebd., 35, 79 und 91 f.; daß Apelles bei seinem unvollendeten Gemälde nur das Gesicht (und die Büste) ganz ausgearbeitet habe, überliefert *Cicero*, off., 3, 2, 10 und ad fam., 1, 9, 15. — Zu den Malern wesentlich ausführlicher die Angaben bei *de Guastis* (Anm. 44), fol. [LXXXVIIr-LXXXIXr, alt 88r-89r]: “DE PICTORIBUS. Fuit apud Maiores etiam terrarum Principes laudis ingentis pingere: & in lapidibus sculperere: nam gens fabia & ipse Maximus anno urbis quadringentesimo quinquagesimo aedem salutis pinxit: etiam Turpilius eques Romanus: post quem nullis honestis manibus celebratam invenio: Nero Colosum .ciii. pedum pingi fecit: sed fulmine ustum cum magna parte Marianorum hortorum perijt: huius artis optimos invenio fuisse Theopompum: qui sic uvas pinxit ut ad illas aves descenderent. Zeusim ita linteum pinxisse aiunt, ut quidam manus ablutas illo tergere vellet. Idem puerum uvas deferentem pinxit ad quas cum devolassent aves, dixit non recte puerum pinxi, quoniam non descendissent aves: quos et caeteros hac arte superavit Apelles, illa in doctrina pluribus aeditis voluminibus: huius tempore florebat Rodij Prothogenes in hac arte: ad quem videndum denavigavit Apelles, qui inventa tabula picturae in domo Prothogenis illo absente, sed quadam vetula custode, capto penniculo lineam duxit summae tenuitatis: At reverso domino / narrante gesta vetula, intuitus rei subtilitatem Prothogenes exclamavit, Apelles hic est: cum nulli alteri tanta huius artis gloria concedatur: & sic eo invento sed ab eo victum confessus est: nam summa laus exerat lineas visum effugientes perficere: Ab hoc nec alio se pingi Alexander voluit: qui dum quadam Alexandro gratam pingeret, specie picturae captus est: At Rex hoc sentiens illam donavit pictori: hic Prothogenem apud suos sordescentem (ut domestica faciunt) in magna gloria posuit, vendens illius gesta pro suis: hic invitatus a Ptholomeo ad coenam interrogatus ab eo utrum invatorem [in marg.: Altre invatorem] novisset: faciem illius capto carbunculo tanta proprietate depinxit ut non differet a viva: Antigonus Regem pingens monoculum, ne haec representatio Regem turbaret obliquam faciem pinxit: ut quod corpori deerat, deesse picturae videretur: eam ostendens partem quae sine vitio conspicj poterat: pinxit hic fulmen in manu Alexandri, quod cernentes extra tabulam arbitrabantur: coronatam galeam, qua nulla verior fuit ita ut dominus veram a ficta non cerneret: Valuerat etiam mulieres in arte illa: sed hunc Apellem fere Aristenes Thebanus aequavit: cuius tabulam emit Athlaus .c. talentis.”
- 120 *Plinius*, nat., 35, 112.
- 121 Ebd., 35, 123.
- 122 Ebd., 35, 136 zu Timomachus.
- 123 Ebd., 35, 151, der Name entstand aus Butades Sicyonius.
- 124 Ebd., 35, 155, allerdings mit Nennung des Namens ‘Possis,’ und 35, 134.
- 125 *Plinius*, nat., 8, 72 f.; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [38r-v] zu ‘Leucrocota.’
- 126 *Plinius*, nat., 8, 73; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [26r-v].
- 127 *Plinius*, nat., 8, 74; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [56r-v] zu ‘Taurus Indicus.’
- 128 *Plinius*, nat., 8, 75; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [42r] zu ‘Manticora.’
- 129 *Plinius*, nat., 8, 76; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [41r-v] zu ‘Monoceros.’
- 130 *Plinius*, nat., 8, 77; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [19v-20r] zu ‘Cathapleba.’
- 131 *Plinius*, nat., 8, 72; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [50v].
- 132 *Plinius*, nat., 8, 72; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [30r] zu ‘Finge.’
- 133 *Plinius*, nat., 8, 62; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [50r-v].
- 134 *Plinius*, nat., 8, 40; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [10v] zu ‘Bonachus.’
- 135 *Plinius*, nat., 8, 69; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [14v].
- 136 *Plinius*, nat., 8, 70; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [14r-v] zu ‘Chama.’
- 137 *Plinius*, nat., 8, 70; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [16r] zu ‘Cefusa.’
- 138 *Plinius*, nat., 8, 78; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [172v-173r].
- 139 *Plinius*, nat., 8, 89 f.; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [127v-128r] zu ‘Crocodilus.’
- 140 *Plinius*, nat., 8, 95; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [134r-v] zu ‘Ippothamus.’
- 141 *Plinius*, nat., 8, 120-122; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [174v-175r].
- 142 *Plinius*, nat., 8, 123; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [35v-36r] zu ‘Lycaon.’
- 143 *Plinius*, nat., 8, 124; vgl. *Decembrio* (Anm. 47), fol. [50v] zu ‘Parander.’
- 144 Porcellio folgt hier weitgehend *Ovid*, met., 1, 1-18, gibt jedoch anders als dieser stets den gebräuchlichsten Namen einer paganen Gottheit und präzisiert einige Beschreibungen.
- 145 Freie Zusammenfassung der Ereignisse nach *Vergil*, Aen., 8, 369-731.
- 146 Auf die direkte Anrede Filaretos folgt die Schildbeschreibung nach ebd., 8, 626-731. — Eine bildliche Umsetzung des mythischen Schildes in der Schmiede des Vulkan findet sich etwa auf dem ‘September’-Fresko im Palazzo Schifanoia, Ferrara (vgl. — allerdings ohne nähere Analyse des Schildes — etwa *Stefania Macioce*,

Palazzo Schifanoia: una proposta iconologica per il "Settembre" nella sala dei mesi, in: *Storia dell'arte*, 48, 1983, S. 75-99; *Maurizio Calvesi*, Il mese di Settembre nel ciclo di Schifanoia, in: *Mario Piantoni/Laura De Rossi* (Hrsg.), *Per l'arte: da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Venedig 2001, I, S. 111 f.); Pisanello scheint zuvor schon für die Rückseite der Medaille des Don Inigo d'Avalos Homers Ekphrasis des Achilles-Schildes aufgegriffen zu haben (*Julien Guey*, *Interprétation 'homérique' d'un revers de Pisanello. La terre et la machine ronde. Iliade, XVIII*, in: *Revue numismatique*, 6. ser., XXXII, 1990, S. 284-290; mit Vorbehalten *Stephen K. Scher* in: *ders.* (Hrsg.), *The Currency of Fame. Portrait medals of the Renaissance*, Ausstellungskatalog, New York/Washington, New York 1994, S. 55-58). Eine frühere Darstellung des Achilles-Schildes findet sich auch auf der Eingangsminiatur einer Ilias-Abschrift, die Theodor Gaza wohl 1440/43 für Filelfo anfertigte: BMLF, Plut. 32, 1, fol. 17r; dazu *Guglielmo Cavallo* (Hrsg.), *I luoghi della memoria. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, Rom 1994, S. 175 (Kat. 54); den Hinweis verdanke ich W.-D. Lühr.

#### RIASSUNTO

Il trattato "De arte fuxoria" di Giannantonio Porcellio de' Pandoni, che si riteneva finora disperso, viene qui edito sulla base del manoscritto *Ottobonus latinus 2118* della Bibliotheca Apostolica Vaticana e commentato. Il testo consiste in una compilazione in volgare di informazioni su artisti e opere d'arte dell'antichità, basata in maggior parte sulla "Historia naturalis" di Plinio. L'introduzione che precede il trattato fornisce innanzitutto una visione generale su struttura e contenuto del trattato, precisa la sua genesi collocandola tra 1459 e inizio del 1460, offrendo inoltre in sintesi le altre espressioni di Porcellio sulle arti figurative. Si mostra poi come l'interlocutore, un 'Antonio', a cui due volte l'autore si rivolge, sia da identificarsi con Antonio Averlino, detto il Filarete: Porcellio aveva composto il suo trattato su richiesta dell'amico, a cui in tal modo procurava le necessarie nozioni sulla letteratura artistica dell'antichità — a lui difficilmente o in nulla comprensibili in latino — in vista della stesura del suo proprio trattato di architettura. Viene quindi presentata qui non solamente una ulteriore e importante fonte del "Trattato di architettura," ma anche uno dei rari esempi in cui si possono seguire e studiare in dettaglio collaborazione e scambio di competenze tra umanisti ed artisti del primo Rinascimento.

Bildnachweis:

Abb. 1, 2: BAVR.