



SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

◆ QUADERNI ◆

# DELL'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA, RESTAURO E CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI

NUOVA SERIE, FASCICOLO 51 - 2008



---

## SAGGI

PAG

Giorgio Ortolani  
VITRUVIO (I, 1, 5)  
E LA CULTURA DELL'ARCHITETTO  
CARIATIDI E TELAMONI  
NELL'ARCHITETTURA "IMPERIALE" 3

Arnaldo Bruschi  
TITOLO  
TITOLO  
TITOLO  
TITOLO 17

Daniela Salvi  
PALAZZETTO TURCI  
UN PICCOLO PALAZZO  
PER L'ARISTOCRAZIA MINORE  
TRA MAGNIFICENZA  
ARCHITETTONICA E URBANA 45

---

## RILIEVI E DOCUMENTI

Micaela Antonucci  
UN «PALAZZO  
COSTRUITO COME UNA FORTEZZA»  
LA ROCCA DI MONTEFIASCONE  
DAL MEDIOEVO  
AGLI INTERVENTI DEI SANGALLO 73

Sabrina Di Girolamo  
LUIGI MORETTI  
E IL VIALE DELL'IMPERO  
AL FORO MUSSOLINI 83

---



BONSIGNORI EDITORE

---

Hanno collaborato a questo numero

Arnaldo Bruschi è stato Direttore del Dipartimento

Wolfgang Jung è professore presso l'Università di Scienze Applicate di Francoforte sul Meno

Rossana Nicolò si è laureata nella Facoltà di Architettura, Sapienza - Università di Roma, con una tesi (relatore il professor Francesco Paolo Fiore) ripresa nell'articolo pubblicato

Simonetta Ciranna è professoressa presso l'Università degli Studi dell'Aquila

Antonella Festa ha conseguito il dottorato in Storia dell'Architettura presso il Dipartimento.



Fig. 1 - Le cariatidi nell'edizione di Vitruvio di Fra Giocondo da Verona (1511).

© 2008 Bonsignori Editore s.r.l.  
viale dei Quattro Venti 47 - 00152 Roma  
ISBN 88-7597-??-? - ISSN 0485-???

Direttore Corrado Bozzoni

Direttore responsabile Francesco Paolo Fiore

Consiglio scientifico Corrado Bozzoni, Giovanni Carbonara, Alessandro Curuni,

Marcello Fagiolo, Paolo Fancelli, Francesco Paolo Fiore, Giorgio Muratore,

Francesco Piccarreta, Augusto Roca De Amicis, Paolo Rocchi, Maria Piera Sette, Gianfranco Spagnesi

Comitato direttivo Lia Barelli, Calogero Bellanca, Corrado Bozzoni, Maurizio Caperna, Giovanni Carbonara,

Tancredi Carunchio, Annarosa Cerutti, Alessandro Curuni, Fabrizio De Cesaris, Daniela Esposito,

Marcello Fagiolo, Paolo Fancelli, Francesco Paolo Fiore, Daniela Fonti, Alessandra Muntoni,

Giorgio Muratore, Giancarlo Palmerio, Francesco Piccarreta, Augusto Roca De Amicis, Paolo Rocchi,

Maria Piera Sette, Gianfranco Spagnesi, Piero Spagnesi, Alessandro Viscogliosi, Alberto White, Paola Zampa

Redazione Flavia Cantatore (coordinatore)

Grafica e impaginazione Roberto Steve Gobesso

Corrispondenza e norme editoriali: Dipartimento di Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici  
Piazza Borghese 9 - 00186 Roma - tel. 06.49918825 - fax 06.6878169

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 131/87 del 06/03/1987

Il presente fascicolo è stampato con il parziale contributo della SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

Informazioni su abbonamenti e distribuzione: Bonsignori Editore, viale dei Quattro Venti 47 - Roma - tel. 06.5882839 - 06.5881496

Finito di stampare nel mese di dicembre 2008 dalla Grafica Ripoli, via Paterno - Villa Adriana (Tivoli)

## VITRUVIO (I, 1, 5) E LA CULTURA DELL'ARCHITETTO CARIATIDI E TELAMONI NELL'ARCHITETTURA "IMPERIALE"

di GIORGIO ORTOLANI

Considerando la cultura dell'architetto e raccomandando la conoscenza della storia, Vitruvio scelse come esempio le statue usate come sostegni architettonici, ricordando un portico delle Cariatidi realizzato a Sparta dopo le guerre Persiane.

*Cariatidi e korai*

Secondo l'esposizione di Vitruvio, alla vigilia della battaglia di Platea (479 a.C.), il piccolo villaggio di *Caryae* in Laconia si sarebbe ribellato a Sparta cantando sull'appoggio del re di Persia e, dopo la definitiva sconfitta dei Persiani, le matrone del piccolo villaggio sarebbero sfilate come prigioniere nei loro abiti migliori e poi immortalate come sostegni del portico come simbolo di sottomissione per chi si ribellava alla sua autorità. In realtà appare

alquanto fantasiosa, perché storicamente improbabile, la celebrazione monumentale della vittoria su un villaggio rurale della città che vantava una precipua tradizione militare e alla fine dello stesso secolo avrà il predominio su tutta l'Ellade. Poiché le cariatidi per antonomasia, quelle dell'Eretteo, nelle iscrizioni<sup>1</sup> che rendono conto la ripresa dei lavori del 409/408 a.C. erano definite *korai*, o fanciulle, si potrebbe forse ipotizzare che Vitruvio potesse aver banalmente confuso *korai* e *Caryae*. Come già efficacemente rilevava Leon Battista Alberti<sup>2</sup>, Vitruvio si dibatteva infatti tra il greco e il latino, come potrebbe far pensare ad esempio la possibile confusione tra la Focide e Focea (VII, *praef.*, 12) a proposito di Theodorus Phocaeus, architetto «de tholo, qui est Delphis» o, certamente, la successiva menzione

(VII, *praef.*, 15) dell'architetto Porinos che, insieme ad Antistates, Callaschros e Antimachides, avrebbe realizzato le fondazioni – in *poros* – del primo *Olympieion* di Pisistrato ad Atene.

Nella prima edizione illustrata di Vitruvio, curata da Fra Giocondo da Verona nel 1511, invece dell'echino dorico con la decorazione ad ovoli dell'Eretteo, le cariatidi sostengono uno schematico capitello corinzio (*fig. 1*) che ricorda un cesto (*kalathos*), come nell'aneddoto di Vitruvio (IV, 1, 9-10) sull'origine accidentale del capitello corinzio a opera di Callimaco. L'immagine suggerisce anche un'altra possibile origine del legame tra le cariatidi-*korai* e *Caryae* – che letteralmente significa alberi di noci – in Laconia, dove Pausania ricorda (III, 10, 7) il santuario all'aperto di Artemis *Caryatis* dove ogni

anno le fanciulle spartane eseguivano una danza corale, forse con un cestino (*kalahiskos*) sulla testa, dando prova di particolare equilibrio e grazia<sup>3</sup>.

Il confronto con le cariatidi del tesoro dei Sifni a Delfi (fig. 2), realizzato prima del 525 a.C. e ricordato anche da Erodoto (III, 57) come «uno dei più ricchi», rimanda le origini di questa tipologia in Attica alla tradizione ionica delle isole Cicladi, strettamente legate alla politica ateniese fin dall'epoca di Pisistrato<sup>4</sup>. Non sorprende quindi se, un secolo dopo, all'angolo sud-ovest dell'Eretteo, fu realizzata, con un linguaggio architettonico simile e da maestranze in buona parte originarie delle Cicladi, la loggia delle Cariatidi, sovrapposta alle fondazioni dell'*archaios naos* di Atena Polias. Le *korai*, con l'aspetto dignitoso, senza peso apparente sulle spalle e la *phiale* per le libagioni tra le mani, si presentano come fanciulle addette al culto, forse in riferimento alla sottostante tomba di Cecrope, uno dei primi re di Atene.

Il particolare della *phiale* in mano è stato ricavato dalle repliche di cariatidi dal Canopo di Villa Adriana e dall'attico del Foro di Augusto che, invece, potevano alludere alle genti del mondo allora conosciuto e dominato da Roma. A Roma, infatti, le cariatidi erano alternate a scudi con teste (*imagines clipeatae*) – del dio greco-egizio Zeus Ammone, il cui oracolo nell'oasi di Siwa aveva profetizzato ad Alessandro le future vittorie, e del celtico Cernunos – allusivi alle conquiste militari in Oriente e Occidente<sup>5</sup>. Il significato simbolico che Vitruvio attribuisce alle cariatidi era quindi storicamente errato ma preciso per la sua epoca, come personificazioni di nazioni sottomesse, mentre sull'Eretteo si riproponevano le tradizionali statue votive di *korai* offerenti, forse anche un richiamo alle immagini votive distrutte dai Persiani nel 480 con la conquista dell'Acropoli, ritrovate nel terrapieno a sud del Partenone, la cosiddetta 'colmata persiana' scavata nel 1885-1889. Più in particolare, almeno fin da Luigi Canina, è stata suggerita un'allusione alle *Arrephoroi*, giovani addette al culto di Atena che ogni anno, attraverso la posterula micenea sulle pendici nord dell'Acropoli, portavano al santuario di Afrodite dei Giardini alcuni oggetti rituali (*arreta*) nascosti in ceste, forse mitico ricordo delle figlie di Cecrope<sup>6</sup>.

Un significato cultuale dovevano avere anche le cariatidi che fiancheggiavano il portale dei Piccoli Propilei eretti da M. Clodio Pulcro ad Eleusi intorno al 50-40 a.C., che sul capo sostengono una *cysta* cilindrica con i simboli del culto misterico di Demetra, che anticipano di due secoli quelle in memoria di Annia Regilla dal *pagus Triopiis* di Erode Attico, ora al British Museum, dalla collezione di lord

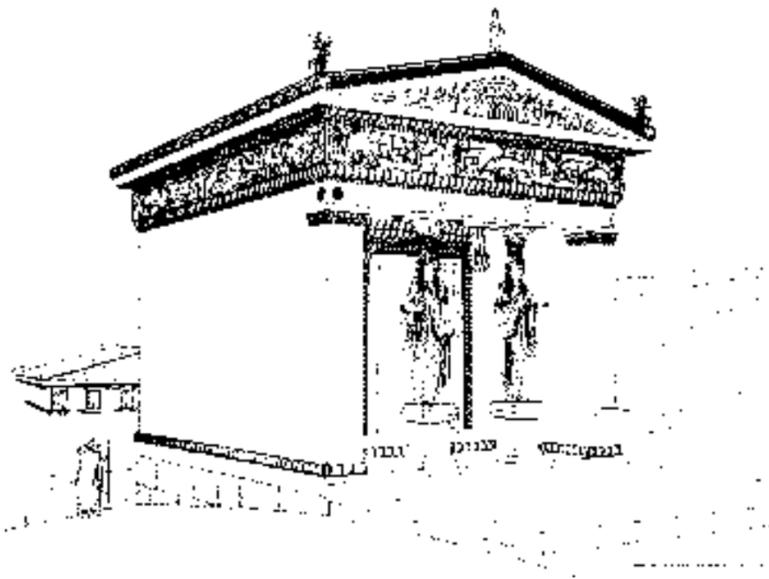


Fig. 2 - Restituzione del tesoro dei Sifni a Delfi (da G. Daux, E. Hansen, *Le Trésor de Siphnos*, Paris 1987).

Townley<sup>7</sup>. Dal legame delle *korai* dell'Eretteo con la tomba di Cecrope, si è ipotizzato un particolare legame tra cariatidi e architettura funeraria, come ad esempio tra le copie nel Canopo di Villa Adriana e il cenotafio di Antinoo, che però è stato poi identificato nei nuovi scavi ad ovest del piazzale d'ingresso<sup>8</sup>. Altri esempi d'età ellenistica, come nelle tom-

Fig. 3 - Restituzione della tomba-heroon di Lymira (da J. Borchhardt, *Die Bauskulptur des Heroons von Limyra*, 1976).



be delle cariatidi a Rodi e Cirene, furono anticipate dal sepolcro-heroon del re Pericle a Limyra, in Licia (fig. 3), realizzato verso il 360 a.C. come un tempietto ionico anfigiostilo, con i frontoni sostenuti da cariatidi e sormontati da acroteri con figure del mito di Perseo, considerato progenitore dei Persiani. Oltre all'alto basamento di carattere anatolico e ai fregi figurati sulle pareti esterne della cella sotto l'*epikranitis*, l'edificio ricorda il tesoro dei Sifni a Delfi e, nel fregio a dentelli, la loggia delle *korai* all'Eretteo<sup>9</sup>.

Le figure femminili che appaiono nei bacini lustrali (*perirrantheria*) arcaici, come quello in marmo della metà del VII secolo a.C. ritrovato nel santuario di Poseidon a Isthmia, con fanciulle su leoni, sono riconducibili a modelli orientali, soprattutto mesopotamici. Questi motivi appaiono abbastanza diffusi in età orientalizzante, come dimostrano contemporanee coppe etrusche in terracotta o avorio, che richiamano lo stesso tema. Probabilmente, queste opere d'arte 'minore' potevano contribuire alla trasmissione dei modelli iconografici più che distanti antecedenti architettonici, tra i quali è stato indicato il tempio-palazzo (*bit-khila-ni*), o palazzo del re Kapara, a Tell Halaf (antica *Guzana*) in Siria, del IX secolo a.C. (fig. 4), con tre figure in basalto, probabilmente sovrani perché senza attributi divini, su due leoni e un toro<sup>10</sup>. Come poi osserveranno i trattatisti dell'età moderna, già questi antecedenti mostrano che, nonostante l'idea codificata da Vitruvio di una intrinseca relazione tra le proporzioni umane e gli ordini architettonici, i supporti architettonici a figure umane



Fig. 4 - Aleppo, Museo archeologico, ricostruzione della facciata del tempio-palazzo di Tell Halaf (foto dell'autore).

hanno bisogno di un rialzamento inferiore ed, eventualmente, un ulteriore supporto sopra la testa. Tra i diversi antecedenti orientali non potevano essere ignorati dai greci le figure umane utilizzate come sostegni nell'architettura egizia, tra i quali erano diffusi soprattutto i pilastri con figure addossate del dio Osiride. Già Luigi Canina<sup>11</sup>, trattando del tempio del dio Api costruito a Menfi dal faraone Psamtek I (664-610 a.C.), ricordava «un peristilio ornato con molte figure: ma invece di colonne nell'aula stessa erano posti colossi di dodici cubiti di altezza. Si è questa una notizia importante per l'arte dell'edificare; perciocché ci dimostra l'uso di situare colossali figure invece di colonne; mentre nelle simili opere dei tempi anteriori si trovano bensì frequentemente impiegati colossi a sorreggere architravi, ma unitamente a pilastri, e non precisamente in sostituzione di colonne. E si è da un tale esempio che dovettero i greci derivare il simile impiego che fecero di quelle figure denominate telamoni e cariatidi, e che si rese comune primieramente con maggior decoro nell'epoca di poco posteriore a quella ora considerata. Ed anzi sapendosi dallo stesso Erodoto essere stati da Psammitico impiegati molti gre-

ci della Ionia al lavoro della medesima sua opera, ai quali assegnò in compenso alloggiamenti e campi vicino a Bubastis, si viene sempre più a confermare la derivazione di un tal genere di decorazione dalle anzidette opere egiziane; giacché i greci ebbero da allora in poi più frequente comunicazione coll'Egitto in modo da non rimanere più nulla senza esser reso cognito alla Grecia, come chiaramente venne accennato dallo stesso Erodoto nell'esposizione delle cose relative a Psammitico e come meglio nel seguito dimostreremo»<sup>12</sup>.

#### La Porticus Persica e le raffigurazioni etniche

Subito dopo le cariatidi, Vitruvio ricorda la *Porticus Persica* realizzata a Sparta dopo le vittorie di Salamina e Platea, con la raffigurazione dei prigionieri persiani. La descrizione di Pausania (III, 11, 3), che scrive verso il 150 d.C., sembra riferirsi ad una costruzione dell'età augustea, forse un rifacimento di un portico più antico, ma probabilmente ideata all'epoca di Vitruvio: «Il luogo più insigne dell'agorà è il portico che chiamano Persiano, realizzato con il bottino preso ai Medi. Nel corso del tempo lo hanno mo-

dificato fino a farlo grande e adorno come adesso. Sulle colonne ci sono figure in marmo bianco di Persiani, fra cui Mardonio figlio di Gobria. C'è anche Artemisia figlia di Lagdamide e regina di Alicarnasso. Si dice che questa donna si unì volontariamente alla spedizione di Serse contro la Grecia e compì atti di valore nella battaglia navale di Salamina»<sup>13</sup>. Nel museo di Corinto sono esposte due statue appoggiate a pilastri corinzi, appartenenti alla cosiddetta Facciata dei Prigionieri, datata all'inizio del III sec. d.C. ma che sembra concretizzare la descrizione di Pausania. Il monumento costituiva un elaborato prospetto mistilineo, del tipo derivato dalle scene teatrali e usato anche nei ninfei, che nobilitava l'accesso all'agorà della capitale della provincia *Achaia*. Queste immagini di giovani con le braccia conserte (fig. 5), tipiche delle raffigurazioni di prigionieri, e con vesti orientali si riferivano ai parti, eredi dell'impero achemenide sconfitti da Settimio Severo, che aveva conquistato la stessa capitale Ctesifonte, come illustrato nell'arco al Foro Romano. Nell'arco di Settimio Severo, dedicato nel 203, i plinti sostenenti le colonne sono decorati con figure a rilievo di prigionieri di età matura, verosimil-



Fig. 5 - Corinto, Museo archeologico, statua di giovane orientale dalla Facciata dei Prigionieri sull'agorà (foto dell'autore).

mente comandanti parti condotti da ufficiali romani. Lo stesso motivo fu poi replicato nello stesso contesto architettonico nell'arco di Costantino. Considerando le origini orientali di queste immagini di popoli sottomessi, si può richiamare il portale della grande Sala delle Udienze di Serse a Persepoli (fig. 6), con la figura del gran re in trono sovrapposta ad una dettagliata raffigurazione a scala maggiore del trono stesso, tenuto sollevato da figure allusive ai popoli vinti, che potevano ispirare ai greci l'esecuzione di immagini analoghe<sup>14</sup>.

Uno dei primi monumenti con la personificazione di una città sembrerebbe quello ricordato da Vitruvio (II, 8, 15) a Rodi, eretto da Artemisia alla metà del IV sec. a.C., ove la sovrana imprimeva il segno della schiavitù alla città: «aeneasque duas statuas fecit, una Rhodiorum civitatis, alteram suae imaginis, et ita figuravit Rhodiorum civitati stigmata imponentem». Come tutta la trattazione su Artemisia però, Vitruvio sembrerebbe aver sintetizzato realtà e fantasia, confondendo la sovrana con l'omonima antenata, eroina nella battaglia di Salamina. Il primo esempio a Roma di queste monumentali personificazioni doveva essere il gruppo marmoreo delle quattordici nazioni del teatro di Pompeo, ricordato da Plinio (*Naturalis Historia*, XXXVI, 41) e Svetonio (*Nero*, 46), che le vede protagoniste di uno degli incubi di Nerone che prece-



Fig. 6 - Persepoli, portale della grande Sala delle Udienze con il re Serse in trono (foto dell'autore).

Fig. 7 - Roma, Foro di Traiano, restituzione dei portici laterali (da P. Martellotti, in «Palladio», 36, 2005, p. 98).



localizzato il portico ricordato da Servio: «Porticum enim Augustus fecerat in qua simulacra omnium gentium conlocaverat: quae porticus appellabatur *Ad Nationes*» (*Ad Aen.*, VIII, 721).

Nelle fonti storiche che descrivono la *basilica Aemilia* nel Foro Romano, con le statue dei frigi in marmo pavonazzetto, come nelle statue ritrovate a Roma nell'area degli *Horti Sallustiani* al Quirinale, appartenuti anche a Cesare, appaiono raffigurazioni di popoli vinti con i costumi orientali, la cui immagine esotica era rafforzata dall'uso di marmi colorati, tra cui il *marmor phrygium* da Synadda, o 'pavonazzetto'<sup>15</sup>. Più o meno della stessa epoca, in piccole dimensioni, possiamo ricordare il rilievo funerario da Torre Gaia al Museo Nazionale Romano con figure di prigionieri-telamoni posti a sostegno di una *sella curulis*, o il rilievo da Pozzuoli

al Museo Nazionale di Napoli con cariatidi allusive a province conquistate, anche perché inquadranti una donna seduta in posa di prigioniera. Una successiva testimonianza di statue raffiguranti popoli vinti controllati da Roma è stata riconosciuta anche nel Foro Traianorico, dove gli scavi hanno messo in luce un'altra delle figure a rilievo dell'attico, simile a quella rimasta in opera che era stata interpretata come Minerva, a cui era dedicato il tempio al centro del Foro<sup>16</sup>.

Sostegni architettonici simboleggianti la sottomissione di popoli vinti furono poi utilizzati nel Foro di Traiano, ultimo e più grande dei fori imperiali che – sia nella planimetria con grandi esedre semicircolari, sia nell'alzato (fig. 7) con portici corinzi sormontati da un attico – seguiva il modello del Foro di Augusto. Di quest'ultimo riprende anche il tipo di cornice bac-

cellata posta al di sopra dell'attico, dove però erano posti daci prigionieri, come quelli poi riutilizzati nell'Arco di Costantino, ed i *clipei* sugli intercolumni inquadravano busti della famiglia imperiale, mentre nella basilica Ulpia le statue erano alternate a pannelli con trofei di armi (fig. 8). L'iconografia dei daci, con berretto frigio e braghe, considerate dai romani segno di mollezza, era analoga a quella dei parti e ricordava la conquista di paesi che sfidavano l'impero ma erano anche ricchi e produttivi, testimoniando la massima espansione militare di Roma, oltre il Danubio e l'Eufrate. Gli studi per la sistemazione dei frammenti architettonici del Foro di Traiano nel nuovo Museo dei Fori Imperiali hanno evidenziato l'uso delle statue di daci anche come acroteri, oltre che nell'attico<sup>17</sup>.

Le raffigurazioni di popoli stranieri eb-

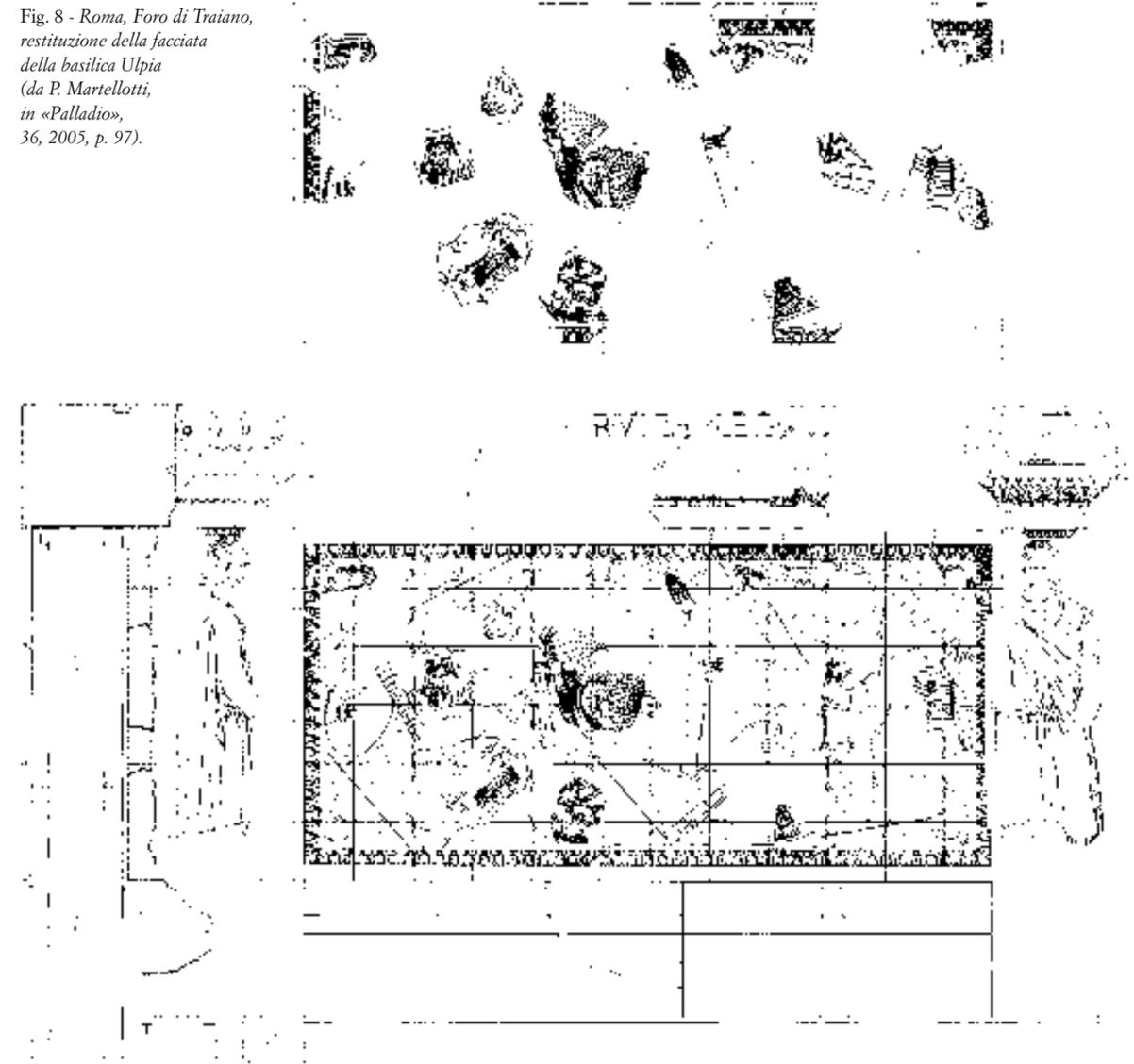


Fig. 8 - Roma, Foro di Traiano, restituzione della facciata della basilica Ulpia (da P. Martellotti, in «Palladio», 36, 2005, p. 97).



Fig. 9 - Roma, Musei Capitolini, rilievi con raffigurazioni di popoli stranieri e province romane dall'Hadrianeum (foto dell'autore).

bero il monumento più rappresentativo nel tempio del divo Adriano, realizzato da Antonino Pio dopo la morte dell'imperatore stesso nel 138 a.C., dove troviamo rilievi allusivi alle province dell'impero alternati a trofei d'armi (fig. 9). Il complesso decorativo è particolarmente interessante in quanto riflette la politica ecumenica – di integrazione tra le diverse popolazioni dell'impero – perseguita da Adriano e, insieme alle allegorie sulle monete,

mostra un deciso cambiamento rispetto alle immagini di sottomissione che troviamo nell'età di Traiano. In precedenza si pensava che queste statue decorassero il podio all'interno della cella, ma verosimilmente decoravano l'attico di un porticato attorno al tempio. Le figure, come nella basilica Ulpia, erano alternate a pannelli con trofei di armi in corrispondenza degli intercolunni del porticato, ottantotto nella *Forma Urbis* del Lanciani. Pur nella

incertezza sul numero preciso, in mancanza di una esplorazione archeologica completa, gli intercolunni erano comunque numerosi, facendo quindi ipotizzare un'immagine geografica dei popoli conosciuti e non solo delle province romane. Le figure femminili, infatti, senza didascalie originali, mostrano una decisa diversità etnica e di abbigliamento, da raffigurazioni barbariche di amazzoni alle elaborate armature dei popoli orientali<sup>18</sup>.

Fig. 10 - Ostia, terme dei Cisiarii, mosaico pavimentale del frigidarium (da G. Becatti, Scavi di Ostia, IV, Mosaici e pavimenti marmorei, Roma 1961, tav. CVIII).



Fig. 11 - Roma, Santa Prassede, volta della cappella di San Zenone (foto dell'autore).



#### Telamoni e atlanti

I sostegni di figure maschili, o atlanti, sembrerebbero diffusi nel mondo romano più come elementi di decorazione che come strutture architettoniche. Vitruvio (VI, 7, 6), effettivamente, accenna ai telamoni-atlanti quando parla delle decorazioni dei saloni (*oeci*) delle case private, rinunciando a spiegarne l'etimologia («cuius rationes [...] quid ita aut quare dicantur, ex historiis non inveniuntur») e alludendo a figure sostenenti la sommità delle pareti, non il mondo come l'Atlante della mitologia, identificato con la montagna del Marocco all'estremo occidente, che sembrava sorreggere l'estremità del cielo al limite del mondo allora conosciuto. Queste figure negli edifici di Pompei appaiono sia in piedi, come nelle nicchie per abiti nell'*apodyterium* delle terme del Foro, che accovacciate, come nel vicino *odeion*, ove concludono le balaustre ai lati della *caeva* (*analemata*), come nel poco più antico teatro di Pietrabbondante, o nella ricostruzione di età neroniana della scena del teatro di Dioniso *Eleutherios* (dalla località ai confini con la Beozia dove sarebbe nato il dio) ad Atene, ove figure accovacciate di sileni-atlanti concludono la decorazione del *pulpitum*. Già nelle scene teatrali ellenistiche, come a *Iaitas* (320-300 a.C.) e Solunto (III sec. a.C.), appaiono le cariatidi in posizione di sforzo con le braccia alzate<sup>19</sup>.

Ad Ostia antica invece, nelle terme dei *Cisiarii* (o carrettieri, corporazione importante nella città portuale) troviamo sul mosaico pavimentale del *frigidarium* figure di telamoni in piedi su capitelli compositi che, come in tante pavimentazioni musive, dovrebbero essere allusive alla copertura sovrastante. Nel caso specifico, il mosaico, realizzato verso il 120 d.C., sembra richiamare una copertura a vela o a crociera, ai cui angoli erano posti tal sostegni figurati a sostegno di una raffigurazione simbolica di una città quadrata, della quale sono indicate solo le mura con le porte e le torri (fig. 10). Le successive decorazioni musive delle volte a crociera del presbiterio di San Vitale a Ravenna e della cappella di San Zenone in Santa Prassede a Roma – eretta da Pasquale I (817-824) in onore della madre Teodora – proseguono la stessa tradizione, con angeli-telamoni che dagli angoli convergono verso il centro della volta a crociera (fig. 11).

Figure umane poste come sostegni architettonici appaiono, a scala minore, ancora nel Medioevo e Dante stesso (*Purgatorio*, X, 130-134) ne descrive efficacemente l'aspetto: «Come per sostentar solaio o tetto / Per mensola talvolta una figura / Si vede giugner le ginocchia al pet-



Fig. 12 - Palermo, Porta Nuova, statue-pilastro raffiguranti prigionieri turchi (foto dell'autore).

to, / La qual fa del non ver, vera rancura / Nascere 'n chi la vedea». Nel XII secolo, sugli stipiti del portale al duomo di Modena, una coppia di atlanti sostengono fantasiose decorazioni con l'antico motivo dei girali d'acanto in cui piccole figure inserite alludevano alla natura selvaggia pacificata dall'armonia divina, ove le bizzarre creature simboleggiavano efficacemente vizi e virtù. Anche le colonnine tortili che inquadrano gli stipiti si concludono con capitelli figurati con coppie di atlanti accovacciati. Tra le altre sculture realizzate da Wiligelmo sulla facciata di Modena, una figura posta a sostegno del Cristo in trono, circondato da un disco allusivo al cosmo, richiama l'immagine di Atlante come sostegno della volta celeste, anche se dal contesto – il sacrificio di Caino e Abele – la figura dovrebbe riprodurre il sostegno di una mensa di altare<sup>20</sup>.

Nel Cinquecento, con il maggior richiamo al mondo antico, tornò in voga l'uso di sostegni figurati ad arricchimen-

to degli ordini architettonici, come ad esempio negli studi di Michelangelo per la tomba di Giulio II, o a Mantova nel cortile della Grotta di palazzo Te di Giulio Romano, rielaborando il tipo delle statue-pilastro o erme, che avevano origine dalle immagini del dio del commercio poste agli incroci stradali nelle città greche. Il linguaggio architettonico romano, antico e contemporaneo, fu poi esportato olttralpe soprattutto da Sebastiano Serlio, trasferitosi da Roma a Venezia nel 1528 e poi a Parigi nel 1541, dove godè del favore reale fino alla morte di Francesco I il 31 marzo 1547, quando si diffusero sentimenti anti italiani e Philibert de Lorme prese il ruolo di consulente del re Enrico II. Già riferita al Primaticcio, la grotta nel Jardin des Pins a Fontainebleau, con le bugne che evidenziano la muscolatura dei telamoni che sostengono le arcate, è stata attribuita al Serlio, che introdusse in Francia «l'ornamento rustico [...] parte opera di natura, e parte opera di artefi-

ce»<sup>21</sup>. Come negli antichi *horti*, le statue-erme trovarono spazio soprattutto nella decorazione dei giardini e questa tipologia fu ampiamente rielaborata insieme a quella di cariatidi e telamoni, come da Pirro Ligorio a Villa d'Este nella fontana dell'Organo, o da Marcantonio Barbaro nel ninfeo della sua villa a Maser.

Probabilmente il primo esempio dell'uso di telamoni sulla facciata di un palazzo privato è rappresentato dalla casa dello scultore Leone Leoni (1509 ca.-1590) a Milano<sup>22</sup>. La facciata è dominata inferiormente da figure di prigionieri realizzate, secondo Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'Arte della Pittura Scultura ed Architettura*, Milano 1584), da Antonio Abbondio, sicuramente su modelli dello stesso Leoni. I sei prigionieri ai lati del portale al di sotto delle ginocchia terminano come erme e sono addossate a pilastri tuscanici, con i capitelli indicanti le diverse nazionalità: SVEVVS, QVADVS, ADIABENVVS, PARTHVS, SARMATA, MARCOMANVS. Le due figure centrali nude poggiano con l'inguine su modiglioni con teste leonine e sono maggiormente chinate quasi per dare appoggio al balcone soprastante. Queste si riferiscono a popolazioni su cui aveva trionfato Settimio Severo, mentre le altre erano state vinte da Marco Aurelio, come tra l'altro testimonia la sua colonna coelide. Sicuramente Leoni rielaborava nell'immagine e nei significati la *Porticus Persica* ricordata da Vitruvio come «dimostratore della lode, & della virtù de Cittadini, & in quel portico posero i simulacri de i prigionieri con l'ornamento Barbaro del vestire, che sostenevano il tetto, havendo con meritate contumelie la lor superbia castigato. A fine che i nimici cagione havessero di temere gli effetti della fortezza loro, & i Cittadini guardando in quello esempio di virtù della gloria sollevati alla difesa della Patria s'eccitassero grandemente»<sup>23</sup>. Gli esempi di Alessi e Leoni influenzarono sicuramente Pellegrino Tibaldi (1527-1596), che stupì i contemporanei milanesi con le erme-capitelli nel cortile della canonica degli Ordinari del Duomo (dal 1565) e, soprattutto, con le plastiche erme della facciata della chiesa di San Raffaele (1580 circa)<sup>24</sup>.

Dal punto di vista dei sostegni figurati, le esperienze milanesi appaiono più significative delle precedenti o contemporanee decorazioni a rilievo di palazzi romani, come quelli Branconio dell'Aquila o Capodiferro, mentre suscitano un certo interesse le decorazioni del palazzetto Crivelli (1539-1541) in via dei Banchi Vecchi, per la figura del committente che ne denuncia il trionfale significato 'imperiale'. L'orefice milanese Giovanni Pietro Crivelli, era infatti al servizio di Paolo III e il suo parente Alessandro, prima di diven-

tere cardinale nel 1563, era stato un alto ufficiale di Carlo V. Tra le varie raffigurazioni a stucco, con amorini, teste leonine, aquile imperiali e prigionieri, spiccano al terzo piano due riquadri con la visita di Carlo V a Roma nel 1536 e il trattato di pace mediato da Paolo III con Francesco I nel 1538. Nella partizione della facciata predominano però trofei d'armi che, per la posizione tra le finestre, assumono un illusorio valore tettonico<sup>25</sup>. Nella Porta Nuova a Palermo, realizzata verso il 1569, statue-pilastrò raffiguranti prigionieri turchi mutilati (fig. 12) sembrano esorcizzare il potente nemico della cristianità che allora, alla vigilia della conquista di Cipro, guadagnava terreno per tutto il Mediterraneo e i Balcani<sup>26</sup>. Anche per la loro fantasiosità rispetto agli ordini canonici, i sostegni architettonici figurati ebbero gran successo in età barocca, come in alcune opere veneziane di Baldassarre Longhena, dove la tendenza all'esasperazione ostinata del dettaglio plastico raggiunge il culmine fantasioso nella piccola chiesa dell'Ospedaletto (1670-1674), con una esuberante facciata carica di telamoni, teste gigantesche e protomi leonine. Longhena aveva però ampiamente utilizzato il repertorio dei telamoni-prigionieri in diversi monumenti funerari per nobili caduti nel ventennale assedio di Candia, sia effimeri, come il catafalco del duca di Beaufort a San Marco nel 1669, sia permanenti, in collaborazione con lo scultore Giusto Le Court, come quelli per il capitano Cattarino Cornaro nel Sant'Antonio a Padova (1674) e per il procuratore Giorgio Morosini nel San Clemente all'Isola a Venezia (1678), mentre nel 1666 aveva ideato una più sobria composizione con trofei d'armi in quelli per i principi Orazio Farnese di Parma ai Gesuati e Almerico d'Este di Modena ai Frari<sup>27</sup>.

Strettamente legato a Venezia nella lotta contro l'impero ottomano, l'impero degli Asburgo vide una particolare fioritura nell'architettura della capitale dopo la liberazione dall'assedio turco del 1683. Le successive vittorie nei Balcani del principe Eugenio di Savoia sembrano rievocate nel suo Stadtpalais (1695), ora Ministero delle Finanze, a Vienna, dove Johann Bernhard Fischer von Erlach decorò la scalinata con atlanti modellati dallo scultore Giovanni Giuliani. Toccò al rivale Johann Lukas von Hildebrandt, che come ingegnere militare aveva accompagnato il principe in Italia nel 1695-96, subentrare al completamento del palazzo urbano e, dal 1700, alla realizzazione della reggia suburbana del Belvedere, completata nel 1714-15 nell'ala inferiore, e nel 1720-23 in quella superiore, dove nell'atrio di accesso dispose affaticati prigionieri-telamoni (fig. 13).

#### L'Olympieion di Agrigento

La riscoperta delle origini dell'architettura classica nel XVIII secolo, stimolata dalla scoperta delle città romane di Ercolano (1738) e Pompei (1748) e la riscoperta dei templi di Paestum, nel rinnovato razionalismo vitruviano sembrò condannare definitivamente le eccentriche architetture figurate di cariatidi e telamoni. Francesco Milizia, spiegando l'*Ordine persico*, lo considerava «Idea barbara, sì pel diritto della guerra, sì pel diritto dell'architettura», osservando come «Anche noi altri, che nulla abbiamo a che fare cogli antichi, deteniamo Ercoli, Atlanti, Centauri a sostenere fabbriche immense; e in luogo di tali soggetti, ora insignificanti, impieghiamo nelle chiese barbaramente degli Angeli. Tali strambotti non sono soffribili che negli arsenali, nelle darsene, nelle prigioni, in alcuni edifici militari, e in altri luoghi di forza e di castigo [...] Di più insana stranezza sono le cariatidi, inventate dagli Ateniesi, i quali in luogo di colonne fantasticarono statue rappresentanti donne della Caria in memoria del trionfo riportato da Atene sopra quella nazione. [...] Or se gli uomini, e sieno i più nerboruti giganti, sono incapaci di reggere colla testa il gran peso di un edificio, quanto meno lo dovranno essere le donne?»<sup>28</sup>.

Nell'ambito, però, della riscoperta della Magna Grecia e Sicilia, la complessa restituzione architettonica dei telamoni dell'*Olympieion* di Agrigento stimolò per almeno un secolo la competenza e la fantasia degli architetti europei. Le osservazioni di J.W. Goethe sul tempio, visitato il 25 aprile 1787, sembrano anticipare le future difficoltà di interpretazione delle rovine: «Esse si stendono per un lungo tratto, simili agli ossami di un gigantesco scheletro, popolate e spezzettate da tanti piccoli poderi divisi da siepi, folte d'alberi più o meno alti. In questo cumulo di macerie ogni forma artistica è stata cancellata, salvo un colossale triglifo e un frammento di semicolonna di uguale proporzione. Volli misurare il triglifo con le due braccia aperte, ma non riuscii a coprirne la superficie per intero; quanto alla scanalatura della colonna ne darò un'idea dicendo che, i piedi dentro un incavo, lo riempivo tutto come una piccola nicchia, toccandone i lati con le spalle. Il perimetro di una colonna come questa corrisponderebbe pressappoco a un cerchio formato da ventidue uomini. Ce ne andammo con la spiacevole impressione che lì, per il disegnatore, non v'era modo di far nulla».

La costruzione del tempio ci porta senz'altro agli anni di maggiore splendore per Agrigento, sotto il governo del tiranno Terone, in particolare dopo la schiacciante vittoria contro i cartaginesi a Imera

nel 480 a.C., nello stesso giorno – si disse – della vittoria dei Greci della madre patria a Salamina (Erodoto, VII, 166). Si tratta del più grande tempio dorico in assoluto (56,30 x 113,45 m), simile per dimensioni ai grandi dipteri ionici a Samo, Efeso e Didima. La distruzione di quest'ultimo santuario da parte dei persiani, nella rivolta ionica del 494 a.C., poteva essere di ulteriore stimolo alla realizzazione del tempio agrigentino; come pure il superare le dimensioni colossali (50,07 x 110,12 m) del tempio G di Selinunte, l'unica città greca che a Imera si trovava alleata dei cartaginesi<sup>29</sup>. Lo storico Diodoro Siculo (XIII, 82, 1-4), descrivendolo con ammirazione nel I secolo a.C., considerava l'edificio incompiuto perché privo di tetto: «La struttura dei templi e specialmente quello di Giove Olimpio testimonia l'amore per la magnificenza degli uomini di quell'epoca. Esso era quasi finito e mancava solamente il tetto quando scoppiò la guerra [406 a.C.], furono interrotti i lavori e mai più ripresero. Il tempio è lungo 340 piedi e largo [1]60, alto 120 piedi senza i gradini»<sup>30</sup>. È il tem-

pio più grande della Sicilia, e certamente per grandezza può superare il confronto a ogni altro anche fuori dall'isola e, se non fu mai compiuto, ciò nonostante il suo progetto è evidente. Ora gli altri templi hanno o solamente muri, o la cella circondata da colonne; questo, invece, possiede le due caratteristiche, poiché le colonne sono costruite congiuntamente ai muri, di fuori sono rotonde e dentro quadrangolari; all'esterno misurano in giro 20 piedi e nelle scanalature può trovar posto comodamente il corpo di un uomo; all'interno 12 piedi. I colonnati hanno una grandiosa larghezza e altezza. Nella parte orientale è scolpita una battaglia dei giganti, notevole per grandezza e bellezza; in quella occidentale la presa di Troia, in cui si può distinguere ogni eroe scolpito con le sue caratteristiche esteriori»<sup>31</sup>. I cicli decorativi sulle fronti principali, con la lotta tra dèi dell'Olimpo e giganti e tra greci e troiani, erano assai diffusi, come nello stesso Partenone, sulle metope dei lati est e nord, simbolo della lotta tra ragione e forza bruta o tra civiltà e barbarie. In particolare, la guerra di Troia evo-

cava la lotta tra Oriente e Occidente, valida parafrasi per le guerre contro i persiani e i cartaginesi di origine orientale<sup>32</sup>.

I problemi dimensionali già affrontati nei grandi templi della Ionia ad Agrigento andavano incontro alla maggiore pesantezza della trabeazione dorica rispetto a quella ionica e, soprattutto, alla debolezza strutturale della pietra calcarenitica. Per questo si scelse di utilizzare dimensioni contenute per i singoli blocchi e, soprattutto, di realizzare un tempio pseudoperiptero, con sette semicolonne sulle fronti e quattordici ai lati. L'interno, a cui si entrava da due porte sulla facciata orientale, era diviso in tre parti uguali da due file di dodici pilastri quadrati, larghi 3,53 m e collegati da un muro aperto solo alle estremità. La parte centrale, che costituiva la cella vera e propria, doveva essere chiusa nelle ultime due campate occidentali, che dovevano costituire l'*adyton*, caratteristico dei templi siciliani. Rispetto ai templi della madre patria, infatti, i templi sicelioti sembrano ricercare una particolare valorizzazione dello spazio interno, ove evidentemente si svolgeva parte del culto, diversamente dai santuari della madre patria<sup>33</sup>. Le dimensioni relativamente contenute dei blocchi, che oltretutto ne rendevano più facile e meno costoso il trasporto, portarono alla realizzazione di capitelli con l'echino composto di due concetti di pietra e l'abaco di tre, ma l'originario rivestimento di stucco uniformava tutta la facciata. Gli architravi, che erano composti da tre filari sia in profondità che in altezza e sporgevano di circa 2 m dalla parete sottostante, dovevano probabilmente essere rinforzati da barre di ferro. Per ragioni simboliche e strutturali, la parte superiore della parete fu decorata da figure maschili o telamoni, alte 7,65 m, che sostenevano gli architravi. Quando, nella notte del 9 dicembre 1401, caddero a terra gli ultimi tre telamoni ancora in piedi fu deciso, secondo lo storico Tommaso Fazello (*De rebus Siculis decadis duae*, 1558), di mantenerne la memoria raffigurandoli nel gonfalone della città di Agrigento a sostegno di tre torri, forse confuso ricordo del fregio a triglifi.

I lavori di sgombero delle pietre cadute per individuare la forma del tempio furono iniziati da Giuseppe Lo Presti nel 1802 e poi diretti dal 1804 da Raffaele Politi, nominato da Francesco I 'regio custode delle antichità', al quale dal 1812 si affiancherà nello studio dei resti dell'*Olympieion* l'architetto Charles Cockerell, che l'anno precedente aveva partecipato con Karl Haller von Hallerstein alla scoperta dei frontoni di Egina. Nel dicembre 1823 iniziarono nuovi scavi con diciotto operai sotto la direzione dell'architetto Jakob Ignaz Hittorff, nato a Co-

Fig. 13 - Vienna, *Belvedere Schloss*, atrio del palazzo superiore con telamoni (foto dell'autore).



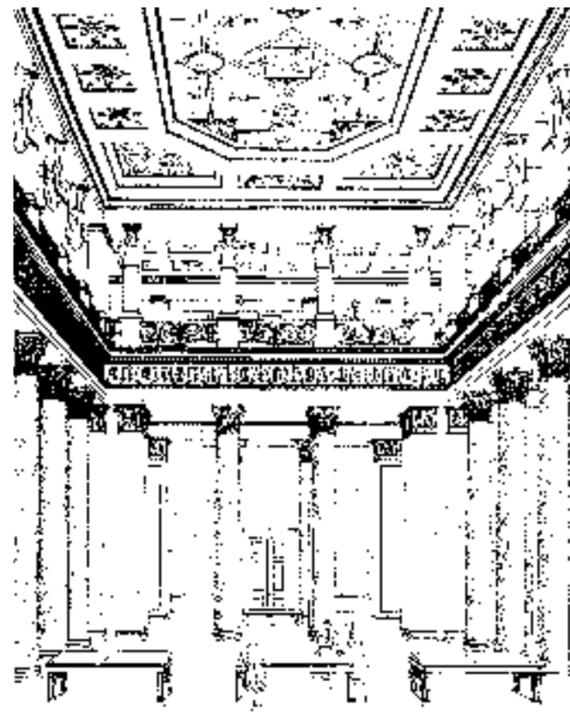


Fig. 14a, b - San Pietroburgo, Novyj Ermitaż, sala del medagliere (foto dell'autore), a destra incisione del 1851, da Leo von Klenze: *Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, München 2000.*

lonia e residente a Parigi, in accordo con il pittore e architetto Raffaele Politi, che dettero ulteriori elementi certi per la ricostruzione del tempio, tra i quali l'evidenza di stucco di diversi colori. Negli stessi giorni, dal 28 dicembre 1823 al 20 gennaio 1824, al seguito del principe ereditario Ludwig di Baviera, rimasto a Palermo per godere l'ospitalità della nobiltà locale, l'architetto Leo von Klenze che già nel 1821 aveva pubblicato una monografia sull'*Olympieion*, esplora e disegna forsennatamente i resti dei templi dorici, tracciando planimetrie attendibili, facendo con ragione temere a Hittorff di essere scientificamente 'bruciato', e inducendolo a una pronta pubblicazione scientifica. Come già Cockerell, anche Hittorff e Klenze supponevano che i telamoni stessero sull'attico della cella, come poi ancora riproposto da Auguste Choisy e Rowland Pierce. Hittorff era particolarmente affascinato da questa disposizione che «esprime anche un'idea poetica, che era apprezzabile per il genio degli antichi: lasciar sostenere la capriata del tetto dai giganti, rappresentati come sconfitti, che erano stati fatti schiavi»<sup>34</sup>. Il telamone superstito, ricomposto da R. Politi e C. Panitteri tra il 1817 e il 1824 su disegni del Cockerell, sarà poi sistemato all'interno del Museo Archeologico nel 1965, sostituito in loco da un calco cementizio.

Per von Klenze, in un'epoca in cui stu-

Fig. 15 - San Pietroburgo, Novyj Ermitaż, portico con i telamoni scolpiti da Aleksandr I. Terebenëv (foto dell'autore).

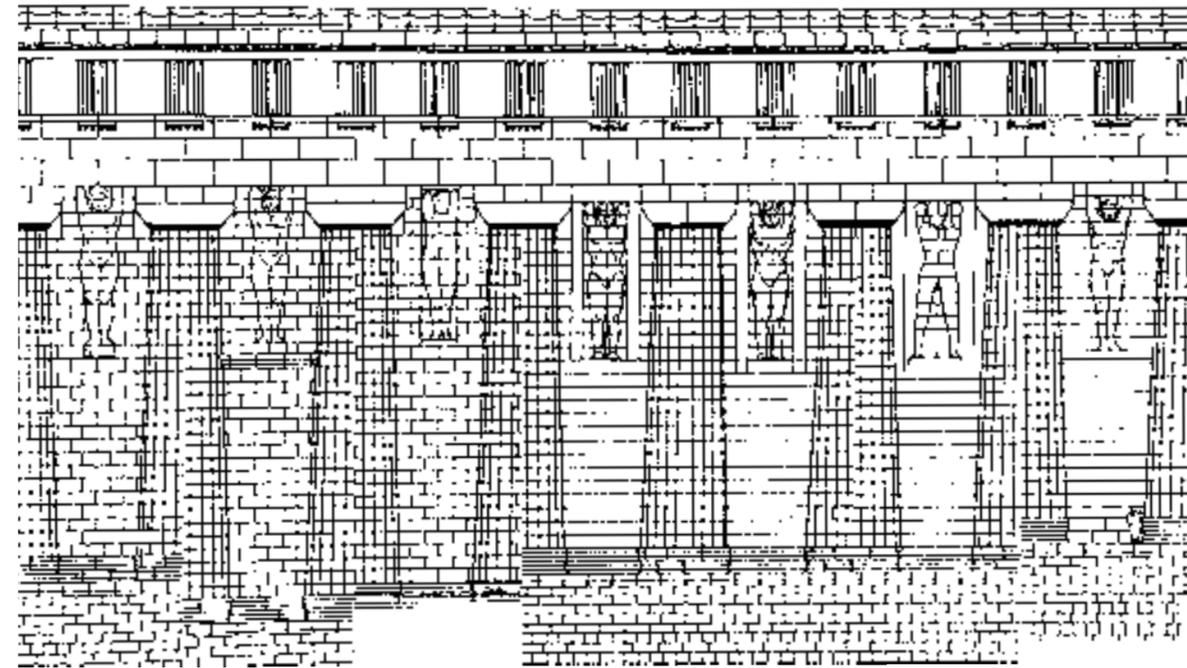


Fig. 16 - Agrigento, restituzione delle diverse proposte per la collocazione dei telamoni sul prospetto esterno dell'Olympieion (da J. De Waele, *Der Entwurf der dorischen Tempel von Akragas, in «Archaeologische Anzeiger», 1980.*

dio e progettazione erano ancora strettamente legati, si può forse ritrovare un influsso dei telamoni di Agrigento nel grande monumento alle glorie germaniche del Walhalla, progettato nel 1816-21, ma realizzato nel 1830-42 sul Danubio presso Ratisbona: mentre all'esterno abbiamo una rievocazione del Partenone, nell'attico all'interno furono rielaborate cariatidi con pelle ferina, come elegante ibridazione germanica tra il modello dell'Eretteo e la postura dei telamoni con le braccia verso il capitello ionico sul capo. Tra il 1842 e il 1851, anche per il raffreddarsi dei rapporti con il re Ludwig I, Klenze seguì l'invito dello zar Nicola I, che nel 1838 aveva visitato la Glyptothek di Monaco, per progettare l'ampliamento del museo dell'Ermitage a San Pietroburgo, rielaborando per gli arredi interni analoghe erme-cariatidi con le braccia sollevate, come nella sala del medagliere (figg. 14a, b), e per la facciata dell'edificio (Novyj Ermitaż) un portico sostenuto da dieci grandiosi telamoni in granito nero (fig. 15), scolpiti da Aleksandr I. Terebenëv (1815-1859) sulla base di modelli di Johann Halbig da disegni di Klenze<sup>35</sup>.

Le ricostruzioni più recenti dei telamoni, basate sugli studi di R. Koldewey e O. Puchstein (*Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, Berlin 1899*), sembrano definitivamente orientate per una loro collocazione sui prospetti esterni (fig. 16). Difficile risulta la ricostruzio-

Fig. 17 - Olimpia, Museo archeologico, metopa dal pronao del tempio di Zeus con Ercole che si sostituisce ad Atlante (foto dell'autore).



ne dei frammenti nella loro posizione originaria, in parte per la pietra calcarenitica così danneggiata, in parte per il fatto che gran parte delle strutture del tempio furono utilizzate nel XVIII secolo per costruire il molo alla Marina, oggi Porto Empedocle. L'atteggiamento delle figure nude, alternativamente rasate e barbute a suggerirne le diverse età, indica chiaramente lo sforzo per sostenere gli architravi, con i gomiti alzati a fianco della testa china. Facendo un confronto con una delle metope del tempio di Zeus a Olimpia con le fatiche di Ercole (fig. 17), l'imma-

gine di Ercole che si sostituisce ad Atlante per farsi consegnare i pomi delle Esperidi corrisponde all'iconografia del telamone di Agrigento. Il termine 'telamone' deriva dal verbo portare, ed è interessante vedere come la figura di Ercole-Atlante è accompagnata da una fanciulla, che con delicatezza lo aiuta a sostenere la volta del cielo, forse una delle figlie di Atlante, dette anche Pleiadi, menzionate da Vitruvio stesso (VI, 7, 6).

La figura che accompagna Ercole-Atlante ha un atteggiamento molto simile alle statue in marmo nero ritrovate a

Roma nell'area del tempio di Apollo sul Palatino, a fianco della casa di Augusto, conservate nel museo del Palatino e identificate con il portico delle Danaidi menzionato dalle fonti<sup>36</sup>. Queste statue-erme, con la nitida lavorazione quasi metallica, erano accompagnate da altre perdute in marmo rosso del Tenaro, di cui si ha notizia dagli scavi di Pietro Rosa. Per come appaiono snelle e leggere la loro funzione non era quella di sostenere un architrave, ma di decorazione degli intercolumni, o di un attico addossate però ad elementi marmorei di sostegno<sup>37</sup>.

## APPENDICE

Estratto da *Notes sur les temples de la Sicilie* di JACQUES-IGNACE HITTORFF. Memoria presentata alla École des Beaux Arts il 24 luglio 1824 (Paris, Bibliothèque de l'Institut, M.S. 4641), dal catalogo della mostra *Hittorff (1792-1867): un architecte du XIXe siècle*, Paris 1986, pp. 336-340.

«M. Cokerelle fut le premier qui s'en occupa avec quelque succès et qui donna de ce monument l'idée la moins incomplète. Il fut aussi le premier qui dessina en partie un des géants qui donnèrent le nom à cette ruine, et qui indiqua leur emplacement, comme formant le deuxième ordre de l'intérieur du temple. Quant à l'ensemble de la restauration de ce monument qu'il fut, aussi bien de la façade où il plaça deux petites portes dans les entrecolonnements des angles, que de l'intérieur où il indiqua le chapiteau des pilastres au-dessous des chapiteaux extérieurs des demi-colonnes, il ne devina pas juste,

M. Politi di Girgenti qui travailla avec M. Cokerelle, publia un ouvrage sur ce monument, dans lequel son objet principal fut d'adopter trois des géants, comme soutiens du linteau de la porte d'entrée, supposition qu'il croyait pouvoir appuyer sur un passage de Fazello; mais dont il reconnaît à présent le peu de fondement. M. Klentze, architecte du prince Royal de Bavière mit une brochure au jour, qu'il accompagna de plusieurs gravures parmi lesquelles est celle de la façade où il remplaça les géants de la porte de l'artiste de Girgenti par une colonne; mais comme M. Klentze ne connaissait alors ce temple que par le livre de M. Politi et probablement par les dessins de M. Cokerelle et de quelque autre voyageur; tout son travail n'offre aucune nouvelle idée exacte, et sa restauration n'est rien moins que satisfaisante. Quant au plan, à l'élévation et au détail qu'en a fait M. Wislin dans son ouvrage intitulé *Magna Graecia*, il ne mérite pas plus de mention que le reste de son travail.

Soutenu et aidé du talent et du zèle de mes braves compagnons de voyage, profitant de l'heureuse circonstance qui inspira au gouverneur Sicilien de faire réunir un des colosses dans tout son ensemble, ... pour entreprendre la restauration de ce temple, et cette restauration est appuyée en grande partie sur des documents irrécusables, tels que la découverte du véritable emplacement des chapiteaux d'antes, des morceaux d'architraves ornés d'oves qui devaient se trouver au-dessus des géants, de la certitude d'un plus grand nombre de marches du côté de la façade principale qu'on n'en a supposé jusqu'à présent, du véritable diamètre des colonnes engagées et de l'épaisseur du mur qui les réunissait entr'elles, de plusieurs morceaux du fronton, des corniches de la façade et des faces entr'elles; enfin je trouvai parmi les débris de sculpture plusieurs fragments de têtes de femme [in realtà giganti più giovani, senza la barba] de la même grandeur et du même caractère que celles des géants, qui ne laissent aucun doute que les figures auxquelles elles ont appartenu, dévoient former alternativement avec les colosses masculins, le second ordre de l'intérieur du temple; quant au géant,

*aedificatio*, dichiarava come «Quibus consuetudinibus aedificia italico more et Graecorum institutis conformantur, expositis».

3. Pausania, *Guida della Grecia*, Libro III, *La Laconia*, a cura di D. Musti e M. Torelli, Milano 1991, pp. 65, 189-190. La figura mitica di Caria è ricordata da Servio (*Ad Eclog.* VIII, 30) come figlia del re Dione della Laconia, sacerdotessa amata da Dioniso e da questi trasformata in nocce. Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 92) ricorda come capolavoro dello scultore Cal-

je l'ai mesuré et dessiné avec la plus scrupuleuse exactitude, sa hauteur est de 23 pieds, 8 pouces, formée par douze assises alternativement composés d'un et deux morceaux, les divers fragments retrouvés jusqu'à présent portent à dix le nombre de ces figures. ... Ces fragments aussi bien que les figures de l'intérieur et toute l'architecture étaient encastrés d'un stuc coloré dont je retrouvai de nombreuses traces. Les figures du Tympan n'étaient pas isolées, elles festoient partie de la construction dans les différentes assises qui les composaient.

Quoique plus riche que mes devanciers par les nombreux matériaux que j'avais trouvés, la restauration de la façade principale ... Cette impossibilité existe en effet dans les matériaux d'Agrigente qui n'offre généralement que des pierres de petite dimension, dont ce monument est construit et qui, tout en adoptant le système de colonnes engagés n'en forcèrent pas moins l'Architecte de recourir à des moyens extraordinaires et surtout à l'emploi du fer pour supporter une partie de ses architraves et pour consolider l'ensemble d'une construction aussi colossale; ce même système devait aussi les forcer à la division d'un nombre impair de colonnes sur la façade de la partie postérieure du temple pour trouver avec un emplacement convenable de la porte d'entrée, une division régulière de colonnes en harmonie avec la richesse et la proportion de la façade principale. Toutes les portes des cellules des Temples antiques que j'ai trouvées en Sicile, toutes celles qui nous ont été conservées en Grèce et même en Italie, sont en général de la largeur des axes des colonnes du milieu de la façade, ... Une porte de cette grandeur en adoptant une division de 7 ou de 8 entrecolonnements aurait nécessité la suppression de deux colonnes et tout en produisant un effet moins heureux par le grand espace qu'elle aurait laissé à côté de la porte, elle présentait encore la difficulté presque insurmontable de supporter les morceaux saillants d'Architrave dans une longueur de trois entrecolonnements difficulté qui n'existe plus que pour deux et que je crois avoir entièrement vaincue, en faisant reposer mon architrave sur l'entablement même de la porte; quant aux marches que j'ai mises en avant de la porte je m'y suis cru suffisamment autorisé par le nivellement du roc en avant du temple qui pouvait leur avoir servi de fondation, par les exemples que j'ai trouvés d'une pareille disposition aux temples de Selinunte, et par l'impossibilité qu'il y aurait eu d'entrer dans le Temple, en continuant le socle supérieur de 3 pieds, 3 pouces, 10 lignes de haut, et sur lequel posent les colonnes.

Quant à l'étonnante masse de tout l'édifice, à la proportion de son ensemble et de tous ses détails, je n'ai pu y mettre rien de mon invention, tout étant le résultat des mesures que j'ai pu prendre. Son aspect colossal qui étonna les peuples de la Sicile, que serait-il pour nous, en nous trouvant devant un temple dont les 37 colonnes qui l'entouraient avoient 8 pouces de plus dans leur diamètre que la colonne Trajane et dont la hauteur depuis la marche supérieure jusqu'en haut du fronton égalait celle de ce même monument, y compris son piédestal et sa statue.»

limaco, che lavorò anche per l'interno dell'Eretteo, il rilievo con le «saltantes Lacaeanae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit».

4. Erodoto (I, 62, 2) ricordava come Pisistrato «assoggettò in guerra l'isola di Naxos affidandola a Ligdami», che lo aveva aiutato a riconquistare Atene, favorendo presumibilmente già allora le influenze architettoniche tra le Cicladi e l'Attica. G. DAUX, E. HANSEN, *Le Trésor de Siphnos* (Fouilles des Delphes, II, Topographie et architecture

re), Paris 1987; R. NEER, *Framing the gift: The politics of the Siphnian treasury at Delphi*, in «Classical Antiquity», 20, 2001, pp. 273-336; G. ROCCO, *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi - II. Lo ionico*, Napoli 2003, pp. 94-97.

5. S. ENSOLI, *Clippei figurati dai Fori di età imperiale a Roma e nelle province occidentali. Da sigla apotropaica a simbolo di divinizzazione imperiale*, in *Hispania Romana*, cat. della mostra a cura di J. Arce, S. Ensoli, E. La Rocca, Milano 1997, pp. 161-169; L. UNGARO, *Il modello del Foro di Augusto*, *ibidem*, pp. 170-175; Id., *Il Foro di Augusto, e La memoria dell'antico*, in *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*, a cura di L. Ungaro, Milano 2007, pp. 118-129, 130-169.

6. Sull'Eretteo: J.M. PATON, G.P.H. STEVENS et alii, *The Erechtheum*, Cambridge (Mass.) 1927; N. ROBERTSON, *Athena's Shrines and Festivals*, in *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*, a cura di J. Neils, Madison 1996, pp. 27-77; B. SIMONDO RIDGWAY, *Prayers in Stone: Greek Architectural Sculpture (Ca. 600-100 B.C.E.)* (*Sather Classical Lectures*, 63), Berkeley - Los Angeles - London 1999, pp. 128, 149-150; G. ROCCO, *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi - II. Lo ionico*, Napoli 2003, pp. 130-132; J.M. HURWIT, *The Acropolis in the Age of Pericles*, Cambridge 2004, pp. 164-180. Più in generale: H. PLOMMER, *Vitruvius and the Origin of Caryatids*, in «Journal of Hellenic Studies», 99, 1979, pp. 97-102; E. SCHMIDT, *Geschichte der Karyatide*, Würzburg 1982, pp. 102-104. Successive sintesi: G. LLOYD-MORGAN, *Caryatids and other Supporters*, in *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire* (Oxford University Committee for Archaeology, Monographs No. 29), a cura di M. Henig, Oxford 1990, pp. 143-151; G. CAPECCHI, *Cariatide*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II suppl.; I.M. SHEAR, *Maidens in Greek Architecture: The Origin of the 'Caryatids'*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», 123, 1999, pp. 65-85.

7. H. HÖRMANN, *Die inneren Propyläen von Eleusis*, Berlin-Leipzig 1932; H. LAUTER, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986, p. 263. Motivi decorativi della *cysta mystica*, caratteristici del culto eleusino e analoghi al fregio dorico sovrastante, si ritrovano nello stesso *Telesterion* e ad Atene - forse proveniente dall'*Eleusinion* - reimpiegato nella *Panaghia Gorgoepikoos* ('Piccola Metropoli'); F. RUMSCHEID, *Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus*, Mainz am Rhein 1994, pp. 56-57, 283, tav. 195.1.

8. Z. MARI - S. SGALAMBRO, *The Antinoeion of Hadrian's Villa: Interpretation and Architectural Reconstruction*, in «American Journal of Archaeology», 111, 2007, pp. 83-104. I telamoni egizi di Villa Adriana, o 'Cioci', che all'inizio del XVI secolo erano stati sistemati all'ingresso dell'episcopio di Tivoli e poi nella Sala a Croce Greca del Museo Pio-Clementino, erano verosimilmente collocati in questo santuario. Il loro successo nel XVIII secolo, anche nella ripresa come elementi di arredo nello scomparso Caffè degli Inglesi a Piazza di Spagna, progettato da Piranesi, voleva anche rammentare la priorità dell'architettura egizia rispetto a quella greca, e quindi di quella etrusca, che ne sarebbe stata l'erede diretta.

9. L. BACCHIELLI, *La Tomba delle «Cariatidi» ed il decorativismo nell'architettura tardo-ellenistica di Cirene*, in «Quaderni di Archeologia della Libia», 11, 1980, pp. 11-34. J. BORCHARDT, *Limyra*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*.

10. M.-CH. HELLMANN, *L'Architecture grecque. 1: Les principes de la construction*, Paris 2002, pp. 204-211, sintetizza brillantemente il tema delle cariatidi e telamoni, partendo dalle figure applicate all'ordine nelle *columnae caelatae* dei grandi dipinteri della Ionica; in part. pp. 206-208, ove ricorda anche l'ingresso della tomba a tumulo di Gilnar in Cilicia, della prima metà del VI secolo a.C.

11. *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti dall'architetto cau. Luigi Canina*, I, *L'architettura Egiziana, Parte prima*, Roma 1843, pp. 283-284, ove commenta Erodoto II, 153.

12. Psamtek I, fondatore della XXVI dinastia, verso il 675 a. C. riprese il controllo del paese, dominato da secoli da dinastie di origine libica e poi nubiana, grazie a mercenari dalla Ionia e dalla Caria, cui concesse due insediamenti (*Stratopeda*) sul delta, cui poi seguirà la fondazione della colonia milesia di Naukratis. L'importanza dell'Egitto nella formazione dell'arte e della cultura greca è un tema vasto e ricco di testimonianze fin dall'epoca micenea. Erodoto (II, 4) ricordava come gli Egizi «per primi scolpirono figure nella pietra» e Diodoro Siculo (I, 97, 5), citando le visite in Egitto di Solone, Platone, Pitagora e Democrito ricordava come «le proporzioni delle antiche statue d'Egitto sono le stesse delle opere di Decalo presso i Greci». Fondamentale contributo del mondo egizio fu la scoperta della geometria (Erodoto, II, 109), indispensabile per definire i confini dopo le periodiche inondazioni, e dell'architettura in pietra squadrata, mediata nel mondo greco anche attraverso i fenici. Il fenicio Cadmo fu considerato (Plinio, VII, 197) inventore delle cave e la pietra squadrata fu presa a simbolo di perfezione, durata e perfino del Messia (Salmo 117, 22-23): «Lapidem quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli». Tra i vari testi si ricorda: E. ØSTBY, *Der Ursprung der griechischen Tempelarchitektur und ihre Beziehungen mit Ägypten*, in *Archaische Griechische Tempel und Ägypten* (Denkschriften der Gesamtakademie XXI, OAW), a cura di M. Bietak, Wien 2001, pp. 17-33; e i miei contributi *Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico*, in *Marmi antichi* (Materiali della cultura artistica, 1), a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 20-24; e *L'architettura greca*, in *L'architettura del mondo antico*, Roma-Bari 2006, pp. 8-9, 20-21, 30-32.

13. Pausania, *Guida della Grecia*, Libro III, *La Laconia*, a cura di D. Musti e M. Torelli, Milano 1991, pp. 67, 194-195, che osservano come, in ricordo della vittoria di Platea, fosse selezionato un contingente spartano nelle spedizioni di L. Vero e Caracalla contro i parti. La costruzione del portico potrebbe essere legata all'amicizia con Augusto dello spartano C. Iulius Eurycles, che partecipò alla battaglia di Azio e riorganizzò l'amministrazione della Laconia nel 21 a.C. Ho trattato in generale il tema delle raffigurazioni di etnie straniere ne *Il Padiglione di Afrodite Cnidia a Villa Adriana: Progetto e significato*, Roma 1998, pp. 175-178.

14. Anche il fregio ionico attorno alla cella del Partenone è stato giustamente messo a confronto con le processioni di dignitari e tributari a Persepoli: M.C. ROOT, *The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis*, in «American Journal of Archaeology», 89, 1985, pp. 103-120.

15. R.F. SCHNEIDER, *Bunte Barbaren*, Worms 1986, pp. 115-125; Id., *Nuove immagini del potere romano. Sculture di marmo colorato nell'Impero romano*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, cat. della mostra a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro, Venezia 2002, pp. 83-105; M. MOLTESEN et alii, *I Barbari*, *ibidem*, pp. 423-436. In un disegno (p. 82) dello scomparso Tommaso Semeraro queste statue, ora conservate a Napoli e a Copenaghen, sono ipoteticamente ricomposte come sostegni di un grande tripode votivo, simbolo di vittoria.

16. M.P. DEL MORO, *Il Foro di Nerva*, in *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*, a cura di L. Ungaro, Milano 2007, pp. 178-191. Da un monumento di poco precedente, il *Sebasteion* di Afrodizia in Asia Minore, si è visto che questa figura femminile in armi doveva essere l'allegoria dei *Pyrustae*, un piccolo popolo dell'Asia Minore. Tra i più significativi studi consultati si ricordano: R.R.R. SMITH, *Myth and al-*

*legory in the Sebasteion*, in *Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture* (*Journal of Roman Archaeology*, suppl. 1, 1990), pp. 89-100; P. LIVERANI, 'Nationes' e 'Civitates' nella propaganda imperiale, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 102, 1995, pp. 219-249.

17. L. UNGARO, *I Daci dal Foro di Traiano*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venezia 2002, pp. 128-133; M. MILELLA, *Il Foro di Traiano*, in *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*, a cura di L. Ungaro, Milano 2007, pp. 192-211.

18. P. LIVERANI, 'Nationes', cit., pp. 35-37; M. CIPOLLONE, *Hadrianus, divus, templum; Hadrianum*, in *Lexikon Topographicum Urbis Romae*, III, Roma 1996, pp. 7-8; C. PARISI PRESCICCE, in *Hadrianum*, a cura di R. Novelli, Roma 2005, propende per una collocazione delle *Provinciae* all'interno del tempio.

19. La diffusione delle figure di atlanti in ambito italico, anche in urne funerarie di Volterra od oggetti di arredo in terracotta od osso è stata esaminata da J.-R. JANNOT, *Un ordre étrusque à telamons*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 96, 1984, pp. 579-600. A Termessos in Panfilia, nella Turchia meridionale, l'arcosolio di una tomba monumentale sostenuto da due figure accovacciate sembra anticipare tante soluzioni medievali, come nella ricostruzione di G. LANCKORONSKI, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, II, Wien 1892, tav. XX.

20. L'iscrizione al lato del telamone - HIC PREMII / HIC FLORATI / GEMIT HIC / NIMIS ISTE LABORAT - sottolinea lo sforzo della figura che sostiene l'altare. C. FRUGONI, *Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata*, in *Lanfranco e Wiligelmo: Il Duomo di Modena*, Modena 1984, p. 424, 446; E. CASTELNUOVO, *Flores cum beluis comixto: I portali della cattedrale di Modena*, *ibidem*, pp. 452-469.

21. *Quarto Libro, Regole Generali Di Architettura Di Sebastiano Serlio Bolognese Sopra Le Cinque Maniere De Gli Edifici...*, Venezia 1537, f. 13. J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Serlio à Fontainebleau*, in «Annali di Architettura», 13, 2001, pp. 71-79; A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Harmondsworth 1982, pp. 80-82, 94-95. Oltre alle edizioni di Vitruvio e dei vari trattati, soprattutto del Serlio, sembrerebbe che particolare influsso avessero incisioni, come quelle di Marc'Antonio Raimondi sulle Stanze di Raffaello, con le decorazioni architettoniche inferiori di Perin del Vaga. Il richiamo all'architettura antica riletta da Vitruvio raggiunge esiti particolari in Francia, come nella grande sala degli Svizzeri, al pianterreno dell'ala del Louvre realizzata da Pierre Lescot dal 1546, con le quattro cariatidi scolpite da Jean Goujon nel 1550-51, autore dei disegni nel trattato vitruviano di Jean Martin (Paris 1547), in una monumentalità superiore alle realizzazioni italiane, cui possono accostarsi a scala minore gli eleganti camini realizzati da Jacopo Sansovino: C. DAVIS, *Camini del Sansovino*, in «Annali di Architettura», 8, 1996, pp. 93-114.

22. M.P. MEZZATESTA, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public*, in «The Journal of the Society of Architectural Historians», 44, 1985, pp. 233-249. Leoni, che tra violenti liti e condanne giudiziarie aveva lavorato alle zecche di Ferrara e Roma, dal 1542 alla zecca imperiale di Milano, aveva poi seguito Carlo V a Bruxelles e a Madrid, per essere nobilitato come cavaliere nel 1549, raro onore per un artista. La confiscata casa 'del prato' a nord del duomo, concessa all'artista, fu da questi ristrutturata tra il 1565 e il 1567. Le precedenti erme applicate da Galeazzo Alessi (1512-1572) sulle arcate superiori del cortile di palazzo Marino (dal 1558), che probabilmente influenzarono Leoni, sono più contenute: S. DELLA TOR-

RE, *Milano: le due città*, in *Storia dell'architettura italiana: il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 372-389.

23. I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro, Venezia 1556, p. 11. La scelta di legare alla *virtus* dell'imperatore filosofo la decorazione della propria casa declamava senz'altro i legami con Carlo V, per la cui visita a Roma nel 1536 Michelangelo aveva posto al centro della piazza del Campidoglio la statua bronzea che fino ad allora era posta al Laterano su quattro colonne. Il significato delle figure dei prigionieri era, infatti, in relazione con la copia nel cortile della statua capitolina di Marco Aurelio, della quale Leoni aveva tratto il calco nel 1560, con il permesso del pontefice Paolo IV, insieme ad altre statue romane. Inoltre, come approfondito in M.P. MEZZATESTA, *Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century*, in «The Art Bulletin», 66, 1985, pp. 620-633, due pubblicazioni di gran successo editoriale dedicate a Carlo V dallo storiografo di corte, il *Libro Aureo de Marco Aurelio* e il *Relox de Principes*, ponevano l'imperatore antico come modello ideale del sovrano cristiano che, tra l'altro, aveva combattuto i luterani tedeschi in nome del Cattolicesimo, come i turchi nel Mediterraneo, soprattutto con la presa di Tunisi nel 1535. Giorgio Vasari, che fu ospite del conterraneo artista nel 1566, nella vita a lui dedicata testimonia la costruzione appena realizzata: «Per le quali opere donò l'Imperatore a Leone un'entrata di centocinquanta ducati l'anno in sulla Zecca di Milano, una comodissima casa nella contrada de' Moroni, e lo fece cavaliere e di sua famiglia con dargli molti privilegi di nobiltà per i suoi descendent. E mentre stette Leone con Sua Maestà in Bruselles ebbe le stanze nel proprio palazzo dell'Imperatore che talvolta per diporto l'andava a vedere lavorare. ... Il quale Leone per mostrare la grandezza del suo animo, il bello ingegno che ha avuto dalla natura et il favore della fortuna, ha con molta spesa condotto di bellissima architettura un casotto nella contrada de' Moroni, pieno in modo di capricciose invenzioni, che non n'è forse un altro simile in tutto Milano. Nel partimento della facciata sono sopra a' pilastri sei prigionieri di braccia sei l'uno tutti di pietra viva, e fra essi in alcune nicchie, fatte a imitazione degl'antichi, con terminetti, finestre e cornici tutte varie da quel che s'usa e molto graziose, e tutte le parti di sotto corrispondono con bell'ordine a quelle di sopra, le fregiature sono tutte di varii stromenti dell'arti del disegno. Dalla porta principale, mediante un andito si entra in un cortile, dove nel mezzo, sopra quattro colonne, è il cavallo con la statua di Marco Aurelio formato di gesso da quel proprio che è in Campidoglio. Dalla quale statua ha voluto che quella sua casa sia dedicata a Marco Aurelio. E quanto ai prigionieri, quel suo capriccio da diversi è diversamente interpretato. Oltre al qual cavallo, come in altro luogo s'è detto, ha in quella sua bella e comodissima abitazione formate di gesso quant'opere lodate di scultura o di getto ha potuto avere, o moderne, o antiche».

24. S. DELLA TORRE, *Milano: le due città*, cit., pp. 385-387.

25. H.A. CHILEPA, *La casa Crivelli in via dei Bancchi Vecchi a Roma*, in «Palladio», 2, 1988, pp. 85-98; ID., *Il rilievo della casa Crivelli in via dei Bancchi Vecchi a Roma*, in «Palladio», 5, 1990, pp. 113-120.

26. M.R. NOBILE, *Palermo e Messina*, in *Storia dell'architettura italiana: il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 348-371, in part. pp. 361-362 ove, anche per le somiglianze con i monumenti milanesi, ipotizza il contributo di maestranze lombarde al seguito del viceré (1568-1571) Francisco Fernando d'Avalos, marchese di Pescara.

27. La perdita del Regno di Candia nel 1669, dopo un più che ventennale assedio, aveva letteralmente decimato sul campo di battaglia le famiglie patrizie. Erano infatti morti negli ultimi ventotto mesi di assedio ben 29.088 uomini e 280 patrizi, circa un quarto del Maggior Consiglio. D. LEWIS, *Three State Tombs by Longbena*, in «The Burlington Magazine», 142, n. 1173, 2000, pp. 763-769; A. HOPKINS, *Venezia e il suo Dominio*, in *Storia dell'architettura italiana: il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 400-423, in part. pp. 416-419.

28. F. MILIZIA, *Principj di architettura civile, opera illustrata dal professore architetto Giovanni Antolini*, Milano 1847, pp. 69-70.

29. Riprendo quanto ho scritto in *La valle dei templi di Agrigento*, Roma 2004, pp. 57-63. Inoltre: J. DE WAELE, *Der Entwurf der dorischen Tempel von Akragas*, in «Archaeologische Anzeiger», 1980, pp. 180-241; M. VONDERSTEIN, *Das Olympieion von Akragas: Orientalische Bauformen an einem griechischen Siegestempel?*, in «Jahrbuch des D.A.I.», 115, 2000, pp. 37-77; D. MERTENS, *Città e monumenti dei Greci d'Occidente: Dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, Roma 2006, pp. 261-266. P.B.F.J. BROUCKE, *The Temple of Olympian Zeus at Agrigento*, diss. Yale University 1996, mette in dubbio la ricostruzione ormai accettata per riconsiderare i telamoni come possibile decorazione sull'attico interno della cella. L'eccellenza dell'edificio ne rende certa l'identificazione, al contrario della maggior parte degli altri templi di Agrigento. Per molti caratteri arcaici, si ritiene che la costruzione potesse essere già iniziata verso il 500 a.C., ma sicuramente la realizzazione dovette procedere con assai maggiore energia dopo la vittoria di Imera. Diodoro Siculo (XI, 25) ricordava come «Il maggior numero di prigionieri di guerra presi alla battaglia di Imera furono impiegati in lavori di pubblica utilità. Essi tagliarono pietre non solamente per la costruzione di grandi templi, ma ancora per formare dei canali sotterranei necessari per il deflusso delle acque della città». I caratteristici solchi ad U, per agganciare i blocchi con macchine di sollevamento, possono suggerire una datazione alla fine del VI secolo, come nel tempio di Aphaia nell'isola di Egina. Si tratta, però, di un artificio tecnico sicuramente dovuto alla poca compattezza della calcarenite locale e che si ritrova, infatti, anche nel vicino tempio di Vulcano, della fine del V secolo a.C.

30. Integrando la misura della larghezza, chiaramente un refuso dei copisti, il perimetro raggiungeva i 1.000 piedi, misura non casuale se pensiamo che già nell'VIII secolo, nell'Heraion di Samo, si realizzò il primo tempio lungo 100 piedi, o *hecatônpedon*.

31. Molto probabilmente il tempio era in massima parte scoperto, ma non necessariamente per l'interruzione dei lavori nel 406 a.C., data comunque più probabile che la fine della tirannide nel 471 a.C. Anche nei templi di Efeso e Didima, infatti, lo spazio centrale era un *sekos* scoperto. I resti di grandi tegole, tra cui quella del colmo (*kalyptēr egemōn*) esposta emblematicamente nella sala VI del Museo Archeologico, vicino al grande telamone, non danno alcuna certezza sulla copertura: lo spessore della muratura con le cornici, infatti, doveva raggiungere in sommità i 5 m, rendendone opportuna la copertura con tegole e cornice a sima decorata da teste di leone, dalle quali l'acqua piovana era sputata a debita distanza dal tempio.

32. Infatti, attraverso le città fenicie a lui soggette, il re persiano Serse aveva cercato il sostegno di Cartagine per attaccare i greci in Occidente; come d'altronde i coloni dorici di Agrigento e Gela avevano chiesto aiuto al re di Sparta Leonida, futuro eroe delle Termopili. Nonostante le conoscenze geografiche, che già con Ecateo di Mi-

leto avevano riconosciuto la Libia come terzo continente, la divisione del mondo in Europa e Asia continuò per tutto il mondo antico a livello ideologico: «ut omnis natura in coelum et terram divisata est, sic [...] terra in Asiam et Europam» (Varone, *Satirae Menippeae*, V, 31,1).

33. Anche la diffusa presenza di scale, più che agli occasionali lavori di manutenzione delle coperture potrebbe forse essere attribuita a particolari cerimonie che si svolgevano all'interno, probabilmente delle epifanie, ovvero teatrali apparizioni di sacerdoti che interpretavano le divinità. M.M. MILES, *Interior Staircases in Western Greek Temples*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 43-44, 1998-9, pp. 1-26; M.B. HOLLINSHEAD, «Aduyton», «Opisthodomos», and the Inner Room of the Greek Temple, in «Hesperia», 68, 1999, pp. 189-218. Come ci ricorda Plutarco (*Timoleonte*, 8), «la Sicilia era sacra a Kore, perché nel mito il suo rapimento ha luogo laggiù, e l'isola le fu assegnata in dote quando si sposò». Il successo del culto misterico di Demetra era dunque particolarmente diffuso in Sicilia, in quanto legato all'andamento ciclico delle stagioni, alla terra e alle divinità infero e, quindi, molto sentito in aree a prevalente vocazione agricola.

34. H. BANKEL, *Leo von Klenze ein Bauforscher? Aphoristische Bemerkungen über Klenzes baugeschichtliche Forschungen zur Tempelbaukunst Siziliens*, in *Leo von Klenze: Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, cat. mostra a cura di W. Nerdinger, München 2000, pp. 86-103. A pag. 97 si ricorda come Hittorff avesse indirizzato il 1° gennaio 1824 una lettera a Politi ad Agrigento, pregandolo di non informare Klenze dei risultati delle nuove scoperte: «[...] sarebbe doloroso se una terza persona approfittasse di ciò [...]». La paura era giustificata: il giorno che Hittorff scrisse questa lettera, Klenze aveva già riportato nel suo libro di schizzi il disegno di Hittorff del telamone, corretto per massa e proporzioni e firmato senza vergogna: «Il disegno preciso del cosiddetto telamone di Agrigento, gennaio 1824, L.v. Klenze». M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari 1999, pp. 155-183, 204-220. L'A. raccoglie la documentazione dei viaggi e degli studi non solo tedeschi sui monumenti sicelioti. Tra i testi storici: R. POLITI, *Lettera di Raffaello Politi al Signor Cianfro Panitteri sul rinomato tempio di Giove Olimpico in Agrigento*, Palermo 1819; ID., *Il Viaggiatore in Girgenti e il Cicerone di piazza, ovvero guida agli avanzi di Agrigento*, Agrigento 1826; L. VON KLENZE, *Der Tempel des olympischen Jupiter in Agrigent, nach den neuesten Ausgrabungen dargestellt*, Stuttgart 1821; C.R. COCKERELL, W. KINNARD, T.L. DONALDSON, W. JENKINS, W. RAILTON, *Antiquities of Athens and other Places in Greece, Sicily etc. Supplement to the Antiquities of Athens. The Temple of Jupiter Olympius at Agrigentum*, London 1830.

35. D. WATKIN, T. MELLINGHOFF, *Architettura neoclassica tedesca: 1740-1840*, Milano 1994, pp. 141-146; *Leo von Klenze: Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, München 2000, pp. 175-181 e 451-467 sul Nuovo Ermitage, pp. 249-258 sul Walhalla.

36. Come in Sextus Propertius (*Elegiae*, XXXI, 1-4, 9): «[...] aurea Phoebi porticus a magno Caesare aperta fuit. tantam erat in speciem Poenis digesta columnis, inter quas Dan ai femina turba senis. [...] tum medium claro surgebat marmore templum».

37. L. BALENSIEFEN, *Überlegungen zu Aufbau und Lage der Danaidenhalle auf dem Palatin*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 102, 1995, pp. 189-209; P. PENSABENE, M.A. TOMETI, *La casa di Augusto*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venezia 2002, pp. 437-445; v. anche M. CI-MÀ, *ibidem*, p. 349 e R.F. SCHNEIDER, p. 92.