

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 40 · 2011/12

HIRMER VERLAG MÜNCHEN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: JULIAN KLIEMANN (†), SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2016 Hirmer Verlag GmbH, München
Herstellung: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2433-0

ARNOLD ESCH

ESCURSIONI STORICO-ARTISTICHE
ATTRAVERSO FONTI STORICHE

COSA DANNO ALLO STORICO DELL'ARTE I DIVERSI GENERI DI FONTE

Relazione tenuta presso la Bibliotheca Hertziana, il 25 settembre 2013, in occasione degli 80 anni di Christoph Luitpold Frommel. È stato mantenuto lo stile da conferenza.

ABSTRACT

The present contribution will give an overview from the historian's angle of the kinds of sources that are of art historical interest but which are (unlike art treatises, work contracts and similar sources) far less familiar to the art historian than they are to the historian. On balance, a list of the typologies of these written sources is helpful for their classification (the sheer number of categories was already extremely large even by the late Middle Ages) in order to reveal their various potential uses for the history of art, and to draw attention to inconspicuous and therefore neglected sources. At the same time, the question always asked here is why the art historical information, previously unforeseen in that particular source typology, is present there. The reason is that this approach could also prove itself to be a systematic method of undertaking *targeted* searches within source types that encompass vast quantities of material – 100,000 entries in customs registry, 100,000 requests to the Penitenzieria Apostolica – whose full reading is neither possible nor worthwhile for the art historian, while it is required of the historian. In this light, historians and art historians have a great deal to say to each other regarding the written sources.

Whereas due to their special significance and wealth of material both the Vatican sources and the Florentine *Catasto* have already been systematically accessed for some time, other sources have only recently been given greater attention and their (albeit less eye-catching) usefulness been demonstrated: Rome's customs registers with records of many Madonna images from Florence and Flanders (as well as of the tomb slab of Pope Martin V that is cited as an import, hence it was not cast in Rome, as Vasari later asserted) and of ancient statuary for Cardinal Prospero Colonna; the Roman notarial papers with information on urbanism, as well as notaries' inventories; ambassadors' reports (the description of a fresco, the description of a medal held by a king) and semi-official correspondence; descriptions of boundaries citing ancient monuments as boundary markers; supplications to the Penitenzieria Apostolica (for the enlargement of a church; the reuse of columns from earlier churches); municipal council resolutions (known as *Riformanze*) – source types that in each case will be shown to contain relevant data.

Rendere omaggio a uno storico dell'arte che sa farsi capire dallo storico, per lo storico è un compito gradevole, poiché crea un'intesa. Con Christoph Luitpold Frommel questa sintonia ci ha portato nel 1990 a organizzare un convegno insieme, *Arte, committenza ed economia*¹, e cioè: come si spiega, nel Quattrocento, la crescente domanda d'arte, una domanda nuova, vasta, anche privata di sempre nuovi generi artistici? Per lo storico dell'arte l'aspetto della produzione dell'arte (dell'«offerta», per così dire) è il più interessante, mentre per lo storico lo è invece quello della domanda d'arte (*Nachfrage nach Kunst*)². Con Frommel è stato facile trovare i punti su cui storico dell'arte e storico hanno da dirsi qualcosa: infatti, egli sa decifrare da storico le fonti manoscritte e sa renderle parte integrante del suo lavoro.

Vorrei quindi parlare delle notizie di interesse storico-artistico che troviamo in quei tipi di fonte con cui lo storico dell'arte ha meno dimestichezza rispetto allo storico. E per non presentare semplicemente delle notizie alla rinfusa, estratte dai tipi di fonte più disparati, a queste osservazioni verrà dato un comune denominatore metodologico, vale a dire che ci si chiederà sempre: come è giunta questa notizia in questa fonte, dove uno non se l'aspetta? Perché è quello che conduce, con metodo, all'applicazione pratica.

«Metodo» sia preso alla lettera: via verso una conoscenza. Un esempio semplice: se si vuole sapere che aspetto avessero le navi tardo-medievali, non si dovrebbero sfogliare tutti i volumi illustrati della Bibliotheca Hertziana, per trovare le raffigurazioni delle navi del XV secolo, ma dovremmo rivolgerci al santo appropriato: a san Nicola. Se ora volessi sapere che aspetto avevano una cocca, una nave rotonda, mi guarderei i pittori nordici che rappresentano san Nicola in azione; se volessi sapere che aspetto aveva una galea, mi guarderei le raffigurazioni meridionali di san Nicola. Oppure un altro esempio: che aspetto avevano, allora, gli attrezzi da lavoro? Anche questa volta non bisogna sfogliare semplicemente i libri illustrati, ma, per esempio, guardarsi la tipologia del cosiddetto «Cristo della Domenica», «Feiertags-Christus»,³ il cui messaggio all'osservatore è: se tu lavori con questa forca in un giorno festivo, violando il terzo comandamento, farai sanguinare le ferite di Cristo; se tu lavori con questa spola, farai sanguinare le ferite di Cristo, e così via – e questi attrezzi, questi arnesi da artigiano li vediamo raffigurati accuratamente, uno per uno, accanto al Cristo, come in un museo delle tradizioni popolari.

Questo per quanto riguarda il procedimento metodologico dello storico nei confronti delle fonti storico-artistiche.

E ora l'inverso: lo storico dell'arte nei confronti delle fonti storiche. Naturalmente gli storici dell'arte hanno sempre consultato le fonti scritte, le hanno anche pubblicate (raccolte di fonti come quelle di Julius von Schlosser, Otto Lehmann-Brockhaus, Elizabeth Holt, e altri). Però si tratta quasi esclusivamente di fonti che sono già orientate deliberatamente a trattare di artisti e di opere d'arte, come biografie di artisti, trattati d'arte, committenze, contratti d'opera.

Ovviamente, in linea di principio, non c'è nessuna fonte che non possa essere utilizzata anche dagli storici dell'arte (si può perfino rendere una novella del Boccaccio una fonte storico-economica, e non è neppure difficile). Ma ci sono alcuni tipi di fonte da cui lo storico dell'arte, a buon diritto, non si aspetta nulla. E tipi di fonte in cui il rapporto fra investimento e profitto sarebbe troppo poco soddisfacente: non è ragionevole decifrare centomila registrazioni doganali solo per trovare ogni mille registrazioni una «immagine di nostra donna», oppure leggere centomila suppliche alla Penitenzieria Apostolica con percentuali ancora più insoddisfacenti. Ma lo storico deve leggere in ogni caso integralmente anche le fonti di una consistenza massiccia (*Massenquellen*), lo storico dev'essere onnivoro – e speriamo che simili minuzie storico-artistiche gli saltino all'occhio.

In breve, si tratta di queste due categorie di fonti: quelle da cui, per il loro carattere, non ci si aspetta di trovare simili notizie; e le *Massenquellen*, non ancora esplorate. Sarebbe utile un lavoro di sistematizzazione sulle fonti che, includendo anche queste categorie, potrebbe rivelare per quali motivi, e in quali occasioni, simili notizie vi compaiono inaspettatamente, come anche se, magari partendo da questa riflessione sui motivi e sulle occasioni, sia addirittura possibile fare una ricerca *mirata*. Con una simile tipologia gli storici dell'arte e gli storici avrebbero molto da dirsi reciprocamente. Qui posso solo accennare all'argomento, e ampliare un poco il campo delle fonti; prenderò le mosse dalle mie ricerche personali.

Tralascierò quindi appositamente quei generi di fonte che sono sempre stati consultati e interpretati dagli storici dell'arte: i *Mandati Camerali* della Camera Apostolica, la *Tesoreria segreta*, le *Fabbriche* (Eugène Müntz ha già pubblicato molte delle relative registrazioni che sono ben note agli storici dell'arte);⁴ i catasti (soprattutto quelli fiorentini dal 1427 in poi); gli inventari dei beni ereditari, sempre una proficua miniera di oggetti d'arte (non solo quelli importanti come nel caso di Lorenzo il Magnifico o del cardinale Francesco Gonzaga,⁵ ma anche i più modesti, perché presentano

Per la traduzione ringrazio M. P. Arena.

¹ *Arte, committenza ed economia* 1995.

² GOLDTHWAITE 1993; ESCH 2002.

³ WILDHABER 1956.

⁴ MÜNTZ 1878–82.

oggetti d'arte, di artigianato artistico, anche a un livello sociale più basso); i libri contabili (analizzati dallo stesso Frommel: Basilica di San Pietro, Piazza San Pietro, cantiere della Cancelleria).⁶ Anche la contabilità relativa ai trasporti è importante, come nel caso del trasporto verso altri cantieri del materiale recuperato dalla demolizione dell'antica basilica di San Pietro (fra cui i materiali di spoglio antichi, che per così dire venivano trasportati dal secondo al terzo reimpiego).⁷ Infatti il reimpiego e il riciclo erano annotati nei registri solo nel caso in cui ciò comportava un qualche costo. La qual cosa, nel caso di riutilizzo in cantieri dello stesso committente, non era scontata: il materiale di spoglio in tal caso non doveva né essere ordinato né tantomeno pagato, e l'unica spesa viva riguardava soltanto il trasporto.

Tralascieremo qui anche le abbreviature notarili, perché, dopo essere state ignorate per lungo tempo, negli ultimi decenni, e proprio a Roma, sono state analizzate in modo esemplare da un'intera generazione di studiosi e studiosi, anche per la storia dell'arte.⁸

Ma per dare qualche indicazione per la ricerca mirata, per l'approccio metodologico all'immenso materiale delle abbreviature notarili, spesso difficilmente leggibili, va considerato che, una volta scovati i notai preferiti di un grande committente, come il cardinale Guillaume d'Estouteville, o di un importante imprenditore edile come Giuliano Leni (curatore della fabbrica di San Pietro), si possono ottenere tutte le informazioni desiderate.⁹ Nei protocolli di un notaio che lavora presso il Campidoglio, si troveranno tra i suoi clienti senz'altro la chiesa di San Marco e il cardinale Marco Barbo, ma anche persone coinvolte nel cantiere del Palazzo e del Palazzetto Venezia, come Meo del Caprina; o potremo rinvenire un atto notarile che garantisce a un proprietario che la casa antistante non potrà essere costruita oltre l'altezza delle sue finestre per non ostacolarne la vista (perché in questi anni, in questa zona, si costruisce più densamente e per più piani).¹⁰ È interessante anche la funzione-guida della corte papale: committenti romani pretendono che a casa loro i *solaria* ora «debbano essere simili a quelli del palazzo del cardinale Colonna», o adoperano mattoni «simili a quelli del vicario del papa». ¹¹ Oppure, per fare l'esempio di un altro approccio, altrettanto proficuo: si prende un quartiere di nuova costruzione come il rione di

Campomarzio al principio del XVI secolo (e con questo siamo tornati di nuovo a un tema trattato da Christoph Frommel)¹² e si appura chi fosse il notaio preferito dei grandi proprietari terrieri (Santa Maria del Popolo, San Giacomo degli Incurabili), che ora lottizzavano, affittavano, costruivano sui loro terreni fino a quel momento non edificati – e subito il notaio Stefano de Amannis diventerà una miniera di notizie.¹³ La Roma di questi anni brulicava di cantieri, e questo si vede anche dai protocolli notarili.

Questo per quanto riguarda le abbreviature notarili. E ora diamo uno sguardo più circostanziato a tipi di fonte meno conosciuti. Iniziamo dai registri doganali romani: un eccezionale patrimonio archivistico, che solo in epoca recente è stato esaminato.¹⁴ Mi limito qui a introdurre solo brevemente a questa fonte, perché ho già parlato della loro utilità per la storia dell'arte in altra sede.¹⁵

Questi registri doganali annotano per gli anni dal 1445 al 1485 (quindi, per nostra fortuna, un periodo in cui a Roma tutto si era rimesso in moto, e non un qualche cupo decennio avignonese) più o meno tutto quello che giungeva a Roma, via terra e via mare: tessuti preziosi da Firenze attraverso i Medici, manufatti in metallo dall'Italia settentrionale e manufatti in ottone da Norimberga, numerosi prodotti dalle Fiandre e dai Paesi Bassi, una gran quantità di rosari, occhiali, armi, libri (anche già incunaboli), ma anche quadri di Madonne, mappamondi, strumenti musicali. E naturalmente vino, tonno, zucchero, arance dal Meridione, materiali edili e semilavorati dal Settentrione, pappagalli e scimmie (anche per i cardinali) dall'Africa e dall'Oriente, ecc.

Per calcolare l'importo del dazio doganale (che corrispondeva al 5% del valore delle merci), veniva indicato il valore stimato delle merci fornite, quindi anche il valore stimato dei quadri di Madonne importati. Ma dato che la corte papale (e quindi anche i cardinali con le loro *familie*, i funzionari della curia, ecc.) era esentata dal pagamento dei diritti doganali, la merce importata per questa cerchia esigente non veniva affatto registrata, per cui ci sfugge proprio una parte significativa. Ma per fortuna questo vale solo per le importazioni via terra: quello che arrivava via mare veniva registrato anche se era destinato alla corte.

In questo tipo di fonte sono registrate ogni anno in media 5000 forniture giunte via terra e 600 carichi di navi. Si

⁵ SPALLANZANI/GAETA BERTELA 1992; CHAMBERS 1992; le scoperte di Gino Corti nell'archivio dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze: p. es. CORTI/HARTT 1962.

⁶ FROMMEL 1976; FROMMEL 2006, pp. 79–157 (in partic. pp. 113–42) e 395–426.

⁷ CORBO/POMPONI 1995, pp. 52s.; KINNEY 2005.

⁸ CORBO 1969 e 1990; ESPOSITO 2004 (elenco delle statue pp. 339–42); MADDALO 1989 (i due codicilli pp. 233s.); MAGISTER 1999, ed altro;

vedi anche a nota 9 e 12.

⁹ ESPOSITO 2004; AIT/VAQUERO PIÑEIRO 2000.

¹⁰ ESCH 2001, pp. 188, 200, 207 s.

¹¹ CORBO 1990, pp. 50s. (1447) e 55 (1452).

¹² FROMMEL 2008.

¹³ BILANCIA/POLITO 1973; ZANCHETTIN 2005.

¹⁴ ESCH 2007.

¹⁵ ESCH 1995.

capisce che da uno storico dell'arte non ci si aspetta che per i suoi obiettivi legga queste mille e mille registrazioni, spesso anche difficili da decifrare. Lo storico, se legge tutto quanto, ammesso che voglia rendersi utile alle discipline contigue, deve comunque saperne almeno qualcosa di questi temi e dibattiti. Se lo storico non sa nulla degli esordi della pittura su tela, gli sfuggirà il significato delle «tele dipinte», o delle «immagine dipinte in tela» in un carico importato dalle Fiandre. Se non è a conoscenza della controversa discussione sulla lastra tombale in bronzo di papa Martino V, e forse è più concentrato sul suo tema – mettiamo: «l'importazione del vino a Roma» –, con gli occhi puntati esclusivamente sul vino (oppure sui cereali o sui tessuti), sorvolerà su una «lapide una de bronzo» e si chiederà impazientemente: dove sta la prossima botte di vino?

E ora alcuni casi di importazione d'arte. In questo contesto non vedremo migrare gli artisti (quest'aspetto è in primo piano nella ricerca ed è senz'altro il più importante), ma migrare gli oggetti d'arte. La scoperta più interessante è senz'altro la lastra tombale di papa Martino V in San Giovanni in Laterano.¹⁶ Mentre Vasari afferma che la lastra subito dopo la morte del papa (1431) è stata fusa a Roma dal fratello di Donatello, Simone, nel registro doganale vediamo invece che molti anni più tardi, proveniente da Firenze, viene scaricata da una nave nell'aprile del 1445, nel porto di fronte all'Aventino: «lapidem brunçei pro sepultura domini nostri pape Martini».

Grazie a questa annotazione nel registro doganale si stralunga tutto: luogo ed epoca di produzione. Sulla base di questa acquisizione, esperti di Donatello come Rosenauer e Poeschke hanno accolto l'attribuzione a Donatello della lastra tombale (la figura giacente, non la cornice con i putti un po' goffi).¹⁷ Credo di aver anche fornito la prova che committente fosse il cardinale Prospero Colonna, all'epoca alla Curia di Firenze, sottolineando anche quali mezzi finanziari avesse a sua disposizione a Firenze.¹⁸ Dunque, si è trattato di fare una piccola correzione a Vasari – sottolineo piccola, perché con Vasari si dovrebbe procedere con cautela e non generalizzare la critica, altrimenti molte cose finirebbero per precipitare, dato che l'impalcatura cronologica della storia dell'arte dipende in buona parte da Vasari.

Altri casi sono meno spettacolari, ma ugualmente molto interessanti. Per esempio, da una barca proveniente da Nettuno vengono scaricati insieme a cereali e uva passa anche «ymagines marmoreas duas que sunt domini cardinalis de

Columpna», quindi due «immagini in marmo» per il cardinale Prospero Colonna. Si tratta sicuramente di statue antiche, perché a Nettuno non c'era alcuna scuola di scultura, ma antiche ville sul mare come quella neroniana che hanno restituito una quantità di statue (per esempio la *Fanciulla d'Anzio* o il *Gladiatore Borghese*) – e Prospero Colonna è stato uno dei primi collezionisti di antichità: il *Torso del Belvedere*, per esempio, o il gruppo delle *Tre Grazie* si trovavano, com'è noto, nella sua collezione a Palazzo Colonna.¹⁹

Oppure: nel giugno del 1462 arriva una nave e scarica 185 assi e 150 travi. A chi sono destinate? Il cardinale Rodrigo Borgia (il futuro papa Alessandro VI) si prende 86 travi; il cardinale Bessarione, tutte le assi e le travi restanti.²⁰ Cosa stanno costruendo Borgia e Bessarione nell'estate del 1462? Noi storici forniamo le travi, voi storici dell'arte dovete trovare i cantieri.

Oppure, nell'ottobre del 1477, alla dogana romana compare un «Lionardo dipintore da Firenze» che porta 2 quadri di Madonne, del valore stimato di ben due ducati al pezzo.²¹ Non si pretende certo che si tratti di Leonardo da Vinci; tuttavia sia solo detto che all'epoca il venticinquenne Leonardo stava dipingendo proprio le sue prime Madonne (Madonna Benois di San Pietroburgo, Madonna del Garofano di Monaco); e che il doganiere, se anche fosse stato il vero Leonardo, non avrebbe scritto Leonardo *da Vinci*, ma Leonardo *da Firenze*.

E quante altre cose giungevano allora attraverso la dogana romana, soprattutto da fiorentini e fiamminghi, talvolta anche da tedeschi: «immagini di nostra donna», casse con figure di santi, «Cristi piccolini di gesso», figure di alabastro, capitelli di marmo (importati già pronti, non lavorati a Roma); ma anche cassette intarsiate, scacchiere, maioliche, candelieri in bronzo – in breve: tutto quello che si vede negli interni dipinti di quell'epoca (san Gerolamo e sant'Agostino nei loro studi, le natività di Maria), cioè gli oggetti d'arte sulle pareti, sugli scaffali, sugli scrittoi. Questo si spiega anche come conseguenza dell'enorme boom edilizio a Roma nel primo Rinascimento: tutti questi nuovi palazzi cardinalizi dovevano essere decorati e arredati anche internamente! Probabilmente anche gli alberelli di arance che Rodrigo Borgia faceva importare, erano destinati ad abbellire il suo palazzetto in Campomarzo.

A queste importazioni d'arte si potrebbero connettere altri interrogativi e osservazioni di carattere generale. Per esempio: con quali criteri il doganiere tassava le opere d'arte?

¹⁶ ESCH 2007, pp. 329–46. Una prima versione in ESCH/ESCH 1978.

¹⁷ ROSENAUER 1993, pp. 316s.; POESCHKE 1990, p. 109.

¹⁸ Per una trattazione esauriente dell'argomento rinvio a ESCH 2007.

¹⁹ Collezione: MAGISTER 1999, p. 160; CHRISTIAN 2010, pp. 48–55 e 313–15; Nettuno: ESCH 2007, p. 269.

²⁰ ESCH 2007, p. 354 (con facsimile fig. 16).

Non era uno storico dell'arte, e di certo non possedeva un tariffario particolare per i quadri di Madonne, come per i tessuti o le spezie. Quindi, si regolava a seconda delle dimensioni, del numero delle figure, della cornice. Oppure vedeva: la Madonna ha del blu sulla veste, quindi un po' più cara – perché del costo del blu era a conoscenza dal suo tariffario.²²

Un'altra osservazione si può avanzare quando si incontrano 20, 30, 40 quadri di Madonne in un'unica fornitura (soprattutto da Firenze), e neppure costose: non può essersi trattato di ordinazioni individuali. Evidentemente questa quantità di pezzi veniva semplicemente riversata sul mercato romano, confidando che qui – tra romani, pellegrini, turisti – si sarebbero senz'altro trovati gli acquirenti. In poche parole: questo è indizio di un *mercato* dell'arte, e di questi indizi ce ne sono parecchi. Il «mercato dell'arte» non inizia solo a partire dal XVI secolo; i prodotti in serie e il mercato dell'arte – che vanno di pari passo – esistono già da prima.²³

Naturalmente, nell'importazione d'arte, esisteva, al contempo, la commissione individuale, anche al di fuori della corte. Nel registro doganale si trova perfino un'immagine devozionale fiorentina che è registrata con tutti i dettagli nel diario dei lavori di Neri di Bicci nel 1464: commissione, esecuzione, costi, acquirente a Roma!²⁴

Alcuni mercanti fiorentini continuano a passare con questi oggetti attraverso la dogana romana e sembrano addirittura essere stati specializzati in «commercio d'arte»; nel loro assortimento avevano (non esclusivamente, ma regolarmente) quadri di Madonne, tavole d'altare, tabernacoli, figure di santi, o semplicemente «imagine dipinte», «tele dipinte», «carte dipinte». Ma i quadri spesso provengono anche dalle Fiandre e, considerando il notevole apprezzamento per la pittura fiamminga nell'Italia dell'epoca – perfino nell'esigente Firenze – questo non deve sorprendere. Disponiamo già di diversi studi sull'apprezzamento dei fiorentini per la pittura fiamminga;²⁵ e quello che era di moda a Firenze, diventava ben presto di moda anche a Roma.

Tuttavia, il problema è che conosciamo poco le Madonne a buon mercato, perché hanno scarse probabilità di essere conservate, tramandate e infine di raggiungere il museo che potrebbe salvarle. È importante che lo storico e lo storico

dell'arte siano consapevoli sin dall'inizio che ciò che è tramandato produce un effetto *distorto*; che sono andate perdute intere categorie, e che, per la diversa *chance* di essere tramandati, l'arte che conosciamo non rispecchia in maniera rappresentativa la realtà di un tempo.²⁶ Proprio in questo consiste il valore dei registri doganali: segnalano anche le modeste «immagini di nostra donna», che si fissavano alla parete della stanza da letto come immagini devozionali, e non solo la «grande» arte.

Ma dove sono i Gozzoli, i Botticelli, i Ghirlandaio? Dato che i committenti e gli acquirenti collegati a questi nomi in gran parte provenivano dalle cerchie intorno alla corte, non possiamo aspettarci di trovarli nei registri, che non segnalavano le importazioni esenti da dazio destinate alla corte. Se non si prende in considerazione questo aspetto, si potrebbe semplicemente concludere che, se non compare nel registro, una cosa del genere non sia mai arrivata a Roma: Ma ciò significherebbe leggere la fonte in modo completamente sbagliato. Inoltre, non li possiamo identificare anche perché i nomi degli artisti non venivano annotati.²⁷

Tanto più concrete sono le merci dozzinali, interi «fardellini di imaginette», probabilmente xilografie, fornite anche da tedeschi. Compagno già anche «carte da giocare» e «trionfi», prima e di più di quanto finora non abbiamo supposto gli studi sui giochi di carte²⁸ (è significativo che si abbiano notizie sul gioco delle carte prima di tutto dalle fonti normative, che vietano o regolamentano il gioco, mentre gioco e carte non si incontrano ancora in altre fonti), e a fronte di simili quantità erano di certo fabbricate con la tecnica della xilografia. La xilografia era proprio l'invenzione giusta per le schiere di pellegrini che poi si riportavano indietro, al di là delle Alpi, queste «imagine», questa merce da quattro soldi tardo-gotica. Ma attenzione: anche fra le «imagine» possono esserci cose particolari. Le xilografie e le incisioni su rame che Albrecht Dürer vendeva fino a Roma (come lui stesso dice nel suo *Gedenkbuch*, c. 1506),²⁹ nel registro doganale sarebbero state definite semplicemente «imagine»!

Il fatto che nei registri doganali accanto alle consuete carte da gioco sia documentata anche l'importazione di *trionfi* – e più precocemente e regolarmente di quanto non ci si aspetti, e soprattutto da Firenze, dove fino ad ora una simile produzione non era molto nota³⁰ – riveste anche un

²¹ Esch 2007, p. 279 (con facsimile fig. 13).

²² I prezzi dei quadri, dei colori, ecc. per Firenze sono stati raccolti da KUBERSKY-PIREDDA 2005 (colore azzurro: pp. 114–19).

²³ *Art Market* 2003; MONTIAS 1996.

²⁴ Esch 2007, pp. 239s.

²⁵ *Italienische Frührenaissance* 1993 (vari contributi); ROHLMANN 2003.

²⁶ Sulla diversa *chance* di essere tramandati cfr. Esch 1985.

²⁷ Per quanto riguarda i prezzi (cioè i valori stimati dal doganiere) vedi Esch 2007, pp. 235–37 e cap. V; cfr. KUBERSKY-PIREDDA 2005, cap. 4.

²⁸ Cfr. il sito <http://trionfi.com>. Per l'importazione a Roma Esch/Esch 2013.

²⁹ RUPPRICH 1956, p. 36.

³⁰ Esch/Esch 2013.

interesse storico-artistico. Infatti queste carte dipinte trasportavano a Roma in modo poco appariscente, casuale, anche ai livelli più modesti il gusto artistico fiorentino. Ne abbiamo pochi sott'occhio, perché per i «trionfi» la *chance* di essere tramandati materialmente, proprio come per le «immaginetto», è estremamente bassa: ma i registri doganali documentano che anche i «trionfi» – come diversi piccoli oggetti d'arte, che in altri casi restano fuori dall'orizzonte della nostra percezione – da Firenze raggiungevano in gran quantità la Roma del primo Rinascimento e qui magari influenzavano il gusto artistico.

Per continuare le «escursioni» nelle fonti storiche passiamo ora ad altre tipologie, anche molto diverse, e senza un ordine sistematico – l'idea di escursione ci dà il diritto di aggirarci con disinvoltura su terreni diversi.

Le *Relazioni degli ambasciatori* (residenti, o inviati pro tempore) rappresentano, soprattutto per l'Italia, una fonte incomparabile.³¹ Sono prese di certo in considerazione anche dagli storici dell'arte, ma naturalmente non vengono consultate in modo così sistematico e puntuale come devono fare gli storici. Anche lo storico ne esamina di volta in volta solo una piccola parte, perché la massa delle fonti è notevole: si è stimato che per la seconda metà del Quattrocento siano stati tramandati, in Italia e fuori, non meno di due milioni circa di questi documenti!³² L'edizione di queste relazioni è stata affrontata risolutamente proprio negli ultimi tempi: mi limito a citare la serie dei *Dispacci sforzeschi da Napoli*, diretta da Mario Del Treppo; e il «Carteggio degli oratori mantovani alla Corte sforzesca», serie diretta da Franca Leverotti; fino al significativo lavoro di raccolta di Vincenzo Ilardi.³³

Offriamo un piccolo assaggio di quello che si può trovare in queste relazioni. Napoli ottobre 1456, l'inviato sforzesco, dopo numerose informazioni sull'attuale situazione politica nel Regno, riferisce la seguente scena divertente avvenuta durante un'udienza dal sovrano. Il re, Alfonso di Aragona e di Napoli, ha in mano una medaglia con il ritratto di Francesco Sforza e la osserva e la commenta di fronte ai convenuti. Ovviamente lo fa in modo diverso da uno storico dell'arte dei tempi nostri, non dice: «Oh, verus typus regis

David!», neppure: «Ma si fa rappresentare come Traiano!» Dice invece: «Ha davvero questo aspetto?» (si rende omaggio ai personaggi effigiati e agli artisti affermando la rassomiglianza del ritratto). «Ma è diventato più grasso! Non c'è da meravigliarsi: se io fossi stato più spesso nella grassa Lombardia, sarei anch'io così grasso», «crede che seria etiam ingrassato». E un prelado che è lì accanto osserva: «Se costui non è grasso, allora non sono grasso nemmeno io».³⁴

Non è mia intenzione sostituire allo storico dell'arte riflessivo (o al consigliere umanistico di allora, con i suoi commenti eruditi) un osservatore ingenuo, per carità. (Il re non era di certo così ingenuo, come ha fatto credere in quella circostanza!) Vorrei soltanto che queste altre fonti aggiungessero anche altri aspetti, altri interrogativi: la semplice osservazione senza dotta dietrologia, come si articola? Il notaio romano che registra il mobilio di una casa romana e scrive: *una statua che pare fiorentina*:³⁵ che cosa intende, lui che non era uno storico dell'arte, con «pare (!) fiorentina», che cosa ha visto? Intende lo «stile»? O semplicemente «maiolica, figura robbiana»?

La nostra questione, cioè come si può arrivare, con ogni tipo di fonte, a notizie di interesse storico-artistico attraverso una ricerca mirata, metodica, nel caso delle relazioni degli ambasciatori è piuttosto difficile da risolvere. Un'opportunità è rappresentata dalla consegna di doni in occasione di un'entrata in carica o di una visita ufficiale. Oppure, se si conoscono le date approssimative della produzione o realizzazione di un'opera d'arte o di un palazzo *in loco*: andare a vedere se sono menzionati.

Un esempio: la *Camera degli Sposi* a Mantova. Datazione è compresa tra 1465 e il 1474. Chi dà informazioni, più che altro, da Mantova? Gli inviati sforzeschi! E in effetti, nell'aprile del 1470, due inviati sforzeschi riferiscono al loro duca che Ludovico Gonzaga li aveva portati nella Camera («fece mostrare una camera [che] fa dipingere») davanti al ritratto di famiglia di Mantegna e aveva subito mandato a chiamare due delle sue figlie, per mettere a confronto l'originale, per così dire, con la riproduzione.³⁶

Oppure la costruzione di Palazzo Venezia a Roma e i progetti di risistemazione di Paolo II per la piazza contigua

³¹ Una panoramica su questo gruppo di fonti, edizioni e storia degli studi in SENATORE 1998.

³² Dispacci, istruzioni, lettere ecc., dagli archivi dell'Europa occidentale e meridionale nella seconda metà del XV secolo: v. *The Ilardi Microfilm Collection of Renaissance Diplomatic Documents ca. 1450 – ca. 1500*, <http://www.library.yale.edu/Ilardi/il-toc.htm>.

³³ *Carteggio* 1999–2003; *Dispacci sforzeschi* 1997–2009; Ilardi ved. nota precedente.

³⁴ *Dispacci sforzeschi* 1997–2009, I, nr. 168, pp. 447s. Oppure le monete dello Sforza in una lettera del 1463: «Li ducati facti cum

la effigie vostra so molto piaciuti ad chi li ha veduti et se pigliano voluntieri et molti cercano de haverne per tenerli in memoria de vostra excellentia. El conte Janne de Ventimiglia ne ha voluto cento per portarli in Sicilia» (*Dispacci sforzeschi* 1997–2009, V, no. 217).

³⁵ MODIGLIANI 2003b, pp. 240s. (inventario dei beni di Stefano Caffari, 1473).

³⁶ TISSONI BENVENUTI 1981.

³⁷ FROMMEL 2006, pp. 157–313.

³⁸ MODIGLIANI 2003a, pp. 127s.; cfr. FROMMEL 2006, pp. 255s.

(per citare un tema con cui Christoph Frommel ha una particolare dimestichezza).³⁷ Nell'agosto del 1467 Bartolomeo Marasca, corrispondente dei Gonzaga presso la Curia romana, scrive a Mantova che il papa voleva spostare il Marc Aurelio dal Laterano a San Marco («lo cavallo de Sancto Ianni et lo vole metere pur a Sancto Marcho»), e fare altrettanto con i Dioscuri del Quirinale («le statue de Phidia e Praxitelle che sonno dui cavalli e dui homini»).³⁸

Oppure nella lettera di un altro corrispondente dei Gonzaga (non un diplomatico, ma un corrispondente al seguito di papa Pio II, che aveva creato cardinale un figlio dei Gonzaga): è significativo che soprattutto il carteggio Gonzaga contenga una miniera di informazioni, infatti Ludovico Gonzaga e Barbara von Hohenzollern avevano corrispondenti sensibili e dagli orizzonti ampi, il che è noto sia agli storici dell'arte che agli storici grazie ai begli studi di David Chambers.³⁹ In questa lettera si trova l'affermazione non comune che all'ingresso del papa a Firenze, nel gennaio del 1460, la folla in festa lungo i bordi della strada, nei volti e negli atteggiamenti, gli aveva fatto l'impressione che fosse «dipinta da Mantegna», «parevano veramente uscite da le mani di Andrea Mantegna». ⁴⁰ Questo testimone oculare non vede, come allora di consueto, la mano della natura nel pennello dell'artista, ma, al contrario, vede nella realtà il pennello, l'interpretazione dell'artista! E, in generale, la corrispondenza ufficiale e semiufficiale: dalle lettere di Nofri Tornabuoni (fratello e allora sostituto del direttore della banca Medici a Roma, Giovanni Tornabuoni) scritte nel 1489 a Lorenzo de' Medici sappiamo ora il luogo di ritrovamento dell'*Apollo del Belvedere*, sul terreno delle monache di San Lorenzo in Panisperna vicino a Santa Pudenziana.⁴¹

Spesso queste notizie si trovano del tutto casualmente, e solo in seguito si possono ricostruire i metodi con cui – forse – si sarebbero potute trovare. Ma talvolta il caso è così casuale che si fa beffe di qualsiasi metodo. Questo ha anche un aspetto positivo, promettente, perché i ritrovamenti casuali, che magari uno non ha affatto cercato, sono spesso quelli migliori. Lo prenda come un incoraggiamento, chi vuole affrontare quei due milioni di documenti diplomatici. Il metodo più infallibile è tuttora quello di leggere integralmente la documentazione archivistica.

Passiamo ora a un tipo di fonte con cui pochissimi hanno familiarità, e che è addirittura così poco attraente che non

solo gli storici dell'arte, ma anche molti storici lo evitano: le descrizioni di confini con le relative indicazioni topografiche nei contratti medievali di acquisto e di locazione.⁴²

Infatti, dalle descrizioni di confini possiamo vedere come in aperta campagna – e non solo in città – erano indicati resti antichi. Infatti i resti antichi si adattavano particolarmente bene a diventare segni di confine, perché erano di forma inconfondibile e duraturi nella loro solidità. E in queste fonti si vede come queste antichità siano definite con parole proprie (e non con il linguaggio specialistico dell'archeologia) da notai di campagna, da modesti proprietari terrieri, da contadini interrogati: senza intenzioni antiquarie, per ragioni puramente pratiche.

Infatti senza una simile funzione attualizzata come segni di confine, le antichità, nella vita quotidiana rurale del Medioevo, non avrebbero avuto nessuna *chance* di essere percepite e di trovare posto nelle fonti scritte. La solidità, perché un monumento antico non poteva essere rimosso nelle ore notturne come una pietra di confine o un albero. La bella apparenza, perché tra i campi e le capanne del paesaggio agricolo altomedievale un monumento antico, per esempio una tomba a torre, restava assolutamente inconfondibile nella forma e nella decorazione – anche se ormai incompresa.

E così, nelle descrizioni di confini, incontriamo definizioni di antichi resti come *monumentum*, *monumentum album* (cioè di marmo o di travertino), *mausileum* (frintendimento per *mausoleum*), «sarcofago», *caput Serapi*, *pons marmoreus*, *balneum Veneris*, oppure toponimi composti con numeri, come *septem camere*, *cento archi* (il che naturalmente non significa esattamente «7 camere» o «100 archi», ma «stranamente numerosi», per esempio all'interno di una *basis villae* romana); «columnae marmoreae», «statua», «leones marmorei» (sculture antiche, alcune sono addirittura ancora identificabili), e altri concetti e toponimi sorprendenti. A questo scopo si devono consultare soprattutto documenti relativi a zone con antichità come la Sabina che era piena di resti di ville romane (e inoltre là c'è il ricco *cartularium* delle pergamene dell'Abbazia di Farfa).⁴³

Quindi: archeologia dall'archivio. In questo contesto *mausoleum* non dev'essere necessariamente un mausoleo, *balneum* non dev'essere un impianto termale, o un *caput Serapi* una testa di Serapide. Ma un qualcosa di antico

³⁹ CHAMBERS 1976.

⁴⁰ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 1099, c. 735v, Zaccaria [da Pisa] 9. Mai 1460 da Petriolo a Barbara di Brandeburgo: *fuori de la porta trovammo un popolo grandissimo [...] per vedere Sua Santità, e così s'entrò con trombe e pifari de' Signori, e tuta la stradda [...] era tuta piena del più bel popolo [...], che gli era un stup-*

pore a vedderle con tanti bei volti e così ben adorni che parevano veramente uscite da le mani di Andrea Mantegna che è così buon maestro. Cfr. AGOSTI 2005, p. 31.

⁴¹ FUSCO/CORTI 2006, docc. 108, 109, 112.

⁴² ESCH 1996; *Toponomastica archeologica* 1996.

⁴³ *Regesto di Farfa* 1897–1914; cfr. TOUBERT 1973.

dovrà esserci stato: l'insolito definito con la parola insolita. Certamente non è la percezione dell'antico di un Leon Battista Alberti o di un Poggio Bracciolini, che sapevano «leggere» la composizione materiale e storica anche di un semplice muro;⁴⁴ è la quotidianità della percezione medievale dell'antico.

L'escursione ora si inoltra in un terreno che per lungo tempo è rimasto completamente incognito: gli atti della Penitenzieria Apostolica, il Tribunale nel Palazzo della Cancelleria, uno dei più importanti dicasteri della Chiesa.⁴⁵ Questi materiali d'archivio sono stati per molto tempo rigorosamente preclusi alla ricerca, finché è prevalsa la convinzione che in questa fonte fosse coinvolto il *forum internum*, il segreto della confessione. Ma poi la Penitenzieria Apostolica ha reso accessibile il suo archivio, e vorrei introdurre i risultati delle mie ricerche più recenti.

Per caratterizzare brevemente questa fonte: chiunque in qualche modo, che fosse chierico o laico, avesse violato il diritto canonico – e se il caso era tale da non poter essere risolto dal vescovo competente, bensì solo dal papa – doveva rivolgersi a Roma con una supplica. Quindi, in primo luogo, doveva descrivere precisamente l'accaduto: l'omicidio di un prete o commesso da un prete; la nascita illegittima, ostacolo per diventare prete; la responsabilità di un incidente che ha provocato la morte di una persona; il mancato adempimento di un voto fatto; la richiesta di essere sciolti dal giuramento per un contratto confermato da giuramento ecc. – dunque, niente da cui ci si possa aspettare in qualche modo notizie di interesse storico-artistico.

Eppure anche qui possiamo trovare questo tipo di notizie, anche se in misura limitata, considerando le decine di migliaia di suppliche. E anche davanti a questa fonte dovremo chiederci come e in quale occasione tali notizie siano entrate a farne parte, in modo da ricavarne ancora una volta conoscenze di metodo, oltre a quelle di contenuto. Ecco qualche esempio.

Un nobile spagnolo, signore di una località presso Valencia con una parte di popolazione musulmana, scrive al papa (un po' prima della presa di Granada): «Dato che in questo luogo, in cui abitano cristiani e musulmani (*Sarraceni*), il numero dei musulmani è a tal punto aumentato che non riescono più a entrare comodamente nella loro moschea («ita, quod in [...] mesquita commode stare non poterant»), ha dato il permesso a questi musulmani di ampliare la moschea («ut eam ampliarent»), e loro l'hanno anche fatto.

Ma ora, Santo Padre, a lui e a suo figlio è sorto il dubbio di poter essere scomunicati per questa ragione».⁴⁶

E dato che gli storici dell'arte hanno spesso a che fare con lavori di trasformazione e di ampliamento delle chiese, ecco un altro caso di ampliamento con relative riflessioni alle quali si dovrebbe prestare ascolto. Un piccolo centro presso Augusta/Augsburg vuole ingrandire la sua chiesa parrocchiale a causa dell'aumento della popolazione: «La struttura e gli edifici della loro chiesa parrocchiale («in suis structuris et edificiis») non sono più abbastanza ampi e spaziosi. Perciò i membri della parrocchia, a causa della crescita della popolazione («propter populi excrescentiam»), avrebbero intenzione di ampliare la costruzione della chiesa parrocchiale e i suoi edifici. Ma in tal modo si ridurrebbe alquanto il cimitero, che è contiguo alla chiesa. Quindi potrebbe accadere che in tempo di peste il cimitero non sia sufficiente per la sepoltura dei morti».⁴⁷ In questo caso è l'estensione sulla terra consacrata – quella del cimitero – ad indurre gli abitanti a scrivere per precauzione a Roma. Ma la riflessione che l'aumento della popolazione, da una parte, renda necessario l'ampliamento della chiesa e che, dall'altra, un'epidemia di peste richieda un aumento della superficie del cimitero (ridimensionata dall'ampliamento degli edifici), e diminuisca l'esigenza di nuove costruzioni, è comunque un ragionamento interessante.

In una supplica del principe elettore del Palatinato, Filippo («il Giusto», 1476–1508), del 1492, troviamo una descrizione inattesa del castello di Heidelberg. Si tratta del cosiddetto *Frauenzimmerbau* (il gineceo), di cui dopo le distruzioni sotto Luigi XIV si è conservato solo il pianterreno, e non l'edificio soprastante, quello di cui qui si parla. Il principe espone al papa che, poiché nel suo castello di Heidelberg l'appartamento privato della principessa – «chiamato *frauwendzimmer*» – confina con il tetto della cappella, aveva sistemato alcune sentinelle e servitori nell'armatura del tetto della cappella su un tavolato di legno («supra quandam tabulatam supra testudinem et infra tectum ipsius capelle»). Sebbene ogni cosa procedesse in modo del tutto onesto, voleva comunque chiedere, per uno scrupolo di coscienza, il consenso della Sede Apostolica per tale disposizione e per questa sistemazione descritta dettagliatamente.⁴⁸

In queste suppliche alla Penitenzieria l'edilizia è ben rappresentata e riporta casi interessanti. Al contrario, sarti e calzolari, tanto per far un esempio, compaiono a malapena, perché con le loro attività non potevano combinare niente

⁴⁴ ESCH 2008.

⁴⁵ Introduzione: SALONEN/SCHMUGGE 2009; archivio: *Penitenzieria Apostolica* 2012; edizione: RPG.

⁴⁶ Penitenzieria Apostolica, Archivio, Registra matrimonialium et diversorum 33 fol. 134r nobilis Ludovicus de Castellini dominus loci de Carlet dioc. di Valencia, 1484.

di male. Ma l'edilizia sì, innanzitutto perché è un mestiere pericoloso, nel quale gli incidenti accadono di rado in modo innocente. In questi casi i postulanti raccontano come le torri crollano, le travi lanciate di sotto uccidono bambini, le funi si spezzano, ecc., sempre con l'indicazione precisa del cantiere. E in secondo luogo, perché è un mestiere piuttosto irruento: vengono ricostruite chiese e spostati altari (descritto, per esempio, nel caso di una chiesa di Nantes),⁴⁹ vecchie chiese vengono demolite e il loro materiale, se possibile, viene reimpiegato – e qui cominciano i problemi. Infatti l'utilizzazione di materiale proveniente da edifici sacri può essere considerato sacrilegio. Chi si è occupato del reimpiego di materiali antichi di spoglio sa, che il reimpiego di colonne «pagane», in senso giuridico, è solo un problema di proprietà; mentre invece il reimpiego di materiali di spoglio «cristiani» è anche un problema del diritto canonico.⁵⁰

Vista la natura di questa fonte, la pittura vi compare solo se *non* è stata dipinta – cioè se era stata promessa in voto, ma poi non era stata eseguita. Per esempio, una donna della nota famiglia tudertina degli Atti aveva promesso di «far dipingere alcuni quadri di Sant'Antonio, San Nicola, Caterina, Maria Maddalena e la Vergine Maria» («vovit facere depingere plures ymagine[m] [...]»), ma ora desiderava essere sciolta dal voto.⁵¹ Sarebbe interessante sapere a quale pittore umbro sarebbe stato assegnato questo importante incarico «virtuale» in questi anni prima del 1483: gli Atti potevano permettersi qualcosa di meglio (forse non proprio Perugino, perché all'epoca stava dipingendo nella Cappella Sistina). Oppure, era stato dipinto un quadro per l'altare maggiore di San Venanzio a Camerino, ma poteva essere finanziato solo mediante l'alienazione di beni ecclesiastici.⁵²

Tali escursioni potrebbero proseguire ancora in altri tipi di fonte, per esempio le *Riformanze*, le delibere dei consigli comunali, dove, per così dire, si trova la politica ufficiale di una città e che perciò sono già state analizzate precocemente. Un esempio: le riformanze di Roma si sono conservate solo dal 1515.⁵³ Ma proprio in una delibera del 1436 (tramandata singolarmente fuori Roma, come si sa da molto tempo: a Corneto/Tarquini, città del Vitelleschi) il consiglio cittadino di Roma decide di erigere una statua al governatore pontificio di allora, il brutale cardinale Giovanni Vitelleschi, per onorarlo con i nuovi mezzi del primo Rinascimento: una statua equestre – prima del Gattamelata di Donatello – sul Campidoglio per una persona vivente!⁵⁴ Poi non se ne fece niente, perché Vitelleschi fu assassinato tempestivamente. Mi chiedo cosa avrebbe fatto Michelangelo se avesse già trovato una statua equestre sul Campidoglio.

Quindi si trattava di fonti che non parlano intenzionalmente allo storico dell'arte, fonti, perciò, dalle quali queste notizie devono essere carpite. Di conseguenza il raccolto è spesso più modesto. Per fare questo gioco, bisogna saperne qualcosa della disciplina contigua: lo storico deve conoscere il lavoro dello storico dell'arte, lo storico dell'arte il lavoro dello storico. Non so se questo possa essere definito «interdisciplinarietà», perché è comunque qualcosa di ovvio, di evidente. Il concetto di «interdisciplinarietà» è diventato un feticcio, e apparentemente si crede che se due specialisti siedono insieme per due giorni in una sala in occasione di un convegno, abbia già inizio l'interdisciplinarietà. No, l'interdisciplinarietà, quella vera, può realizzarsi solo in una testa, cioè nella propria. La testa di Christoph Frommel è di questo tipo.

⁴⁷ RPG, VII, 2342, Huchlhain dioc. di Augsburg, 1492.

⁴⁸ RPG, VII, 2354, Philippus comes palatinus Rheni, princeps elector Romani Imperii et Bavarie dux, 1492.

⁴⁹ Penit. Ap., Reg. 18 fol. 201v supplica del capitolo di Ste-Marie (1470).

⁵⁰ Penit. Ap., Reg. 7 fol. 239v supplica di Baldezar de Adigheriis (Parma, 1459); 7 fol. 234v di Jacobus de Sesso *nobilis* (dioc. di Reggio Emilia,

1459). Reimpiego di materiale «pagano» ved. Esch 2005.

⁵¹ Penit. Ap., Reg. 32 fol. 135r supplica di Francisca de Actis (Todi, 1483).

⁵² Penit. Ap., Reg. 22 fol. 139v supplica di Ansovino Pierleoni priore di San Venanzio (1474).

⁵³ REHBERG 2010.

⁵⁴ PETRINI 1795, pp. 448–52; I *Vitelleschi* 1998.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTI 2005 Giovanni Agosti, *Su Mantegna*, vol. 1, Milano 2005.
- Arte, committenza ed economia 1995 *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530)*, (atti del convegno Roma 1990), a cura di Arnold Esch e Christoph Luitpold Frommel, Torino 1995.
- Art Market 2003 *The Art Market in Italy, 15th–17th Centuries / Il mercato dell'arte in Italia, secc. XV–XVII*, a cura di Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Greco, Modena 2003.
- AIT/VAQUERO PIÑEIRO 2000 Ivana Ait e Manuel Vaquero Piñeiro, *Dai casali alla fabbrica di S. Pietro. I Leni. Uomini d'affari del Rinascimento*, Roma 2000.
- BILANCIA/POLITO 1973 Fernando Bilancia, Salvatore Polito, «Fonti di archivio per una storia edilizia di Roma III: Via Ripetta», *Controspazio*, 5 (1973), pp. 18–47.
- Carteggio 1999–2003 *Carteggio degli oratori mantovani alla Corte sforzesca (1450–1500)*, a cura di Franca Leverotti, finora 12 voll., Roma 1999–2003.
- CHAMBERS 1976 David S. Chambers, «The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), pp. 21–58.
- CHAMBERS 1992 —, *A Renaissance Cardinal and his Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444–1483)*, Londra 1992.
- CHRISTIAN 2010 Kathleen Wren Christian, *Empire Without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*, New Haven/Londra 2010.
- CORBO 1969 Anna Maria Corbo, *Artisti ed artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969.
- CORBO 1990 —, *Fonti per la storia sociale romana al tempo di Nicola V e Callisto III*, Roma 1990.
- CORBO/POMPONI 1995 — e Massimo Pomponi, *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, Roma 1995.
- CORTI/HARTT 1962 Gino Corti, Frederick Hartt, «New Documents concerning Donatello, Luca and Andrea della Robbia, Desiderio, Mino, Uccello, Pollaiuolo, Filippo Lippi, Baldovinetti and Others», *Art Bulletin*, 44 (1962), pp. 155–67.
- Dispacci sforzeschi 1997–2009 *Dispacci sforzeschi da Napoli*, a cura di Francesco Senatore, finora 4 voll., Salerno/Battipaglia 1997–2009.
- ESCH 1985 Arnold Esch, «Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers», *Historische Zeitschrift*, 240 (1985), pp. 529–70.
- ESCH 1995 —, «Roman Customs Registers 1470–1480: Items of Interest to Historians of Art and Material Culture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58 (1995), pp. 72–87.
- ESCH 1996 —, «Antike in der Landschaft: Römische Monumente in mittelalterlichen Grenzbeschreibungen um Rom», in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di Cecil L. Striker, Magonza 1996, pp. 61–65.
- ESCH 2001 —, «Un notaio tedesco e la sua clientela nella Roma del Rinascimento», *Archivio della Società romana di storia patria*, 124 (2001), pp. 175–209.
- ESCH 2002 —, «Economia e arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico» [Prolusione al Convegno], in *Economia e arte secc. XIII–XVIII* (atti del convegno Prato 2000), a cura di Simonetta Cavaciocchi, Firenze 2002, pp. 21–49.
- ESCH 2005 —, *Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers*, Berlin/ New York 2005.
- ESCH 2007 —, *Economia, cultura materiale ed arte nella Roma del Rinascimento. Studi sui registri doganali romani 1445–1485*, Roma 2007.
- ESCH 2008 —, «Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna. Zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento», in *Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, a cura di Joachim Poeschke e Candida Syndikus, Münster 2008, pp. 123–64.
- ESCH/ESCH 1978 Arnold Esch e Doris Esch, «Die Grabplatte Martins V. und andere Importstücke in den römischen Zollregistern der Frührenaissance», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 17 (1978), pp. 209–17.
- ESCH/ESCH 2013 —, «Aus der Frühgeschichte der Spielkarte. Der Import von carte da giocare und trionfi nach Rom 1445–1465», *Gutenberg-Jahrbuch*, 88 (2013), pp. 41–53.
- ESPOSITO 2004 Anna Esposito, «L'eredità di Gabriele de' Rossi, patritius romanus, comes palatinus e «antiquario»», in *Roma, donne, libri tra Medioevo e Rinascimento*, Roma 2004, pp. 317–342.
- FROMMEL 1976 Christoph Luitpold Frommel, «Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16 (1976), pp. 57–136.

- FROMMEL 2006 --, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006.
- FROMMEL 2008 --, «Die Ripetta vor dem Sacco di Roma und die Paläste von Ascanio Sforza, Lorenzo Cibo, Sigismondo Chigi und Antonio Baschenis», in *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst, Festschrift für Hubertus Günther*, a cura di Hanns Hubach, Petersberg 2008, pp. 73–82.
- FUSCO/CORTI 2006 Laurie Fusco e Gino Corti, *Lorenzo de' Medici, Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006.
- GOLDTHWAITE 1993 Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300–1600*, Baltimora 1993.
- Italienische Frührenaissance 1993 *Italienische Frührenaissance und nord-europäisches Mittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, a cura di Joachim Poeschke, Monaco di Baviera 1993
- KINNEY 2005 Dale Kinney, «Spolia», in *St. Peter's in the Vatican*, a cura di William Tronzo, Cambridge 2005, pp. 16–47.
- KUBERSKY-PIREDDA 2005 Susanne Kubersky-Piredda, *Kunstwerke – Kunstwerte. Die Florentiner Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*, Norderstedt 2005.
- MADDALO 1989 Silvia Maddalo, ««Andrea scarpellino» antiquario: lo studio dell'antico nella bottega di Andrea Bregno», in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 229–36.
- MAGISTER 1999 Sara Magister, «Censimento delle collezioni di antichità a Roma (1471–1503)», *I, Xenia antiqua*, 8 (1999) pp. 129–204; *II, (Addenda)*, *ibid.*, 10 (2001), pp. 112–54.
- MODIGLIANI 2003a Anna Modigliani, «Paolo II e il sogno abbandonato di una piazza imperiale», in *Antiquaria a Roma. Intorno a Pomponio Leto e Paolo II*, a cura di Massimo Miglio, Roma 2003, pp. 125–61.
- MODIGLIANI 2003b --, «La lettura «storica» delle fonti in volgare: il caso di Roma. Memorie cittadine e familiari», in *Storia della lingua italiana e storia* (atti del convegno Catania 1999), a cura di Gabriella Alfieri, Firenze 2003, pp. 233–53.
- MONTIAS 1996 John M. Montias, *Le marché d'art aux Pays-Bas (XVe–XVIIe siècles)*, Parigi 1996.
- MÜNTZ 1878–82 Eugène Müntz, *Les arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, 3 voll., Parigi 1878–1882.
- Penitenzieria Apostolica 2012 *La Penitenzieria Apostolica e il suo archivio*, a cura di Alessandro Saraco, Città del Vaticano 2012.
- PETRINI 1795 Pierantonio Petriani, *Memorie Prenestine*, Roma 1795.
- POESCHKE 1990 Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. Vol. 1. Donatello und seine Zeit, Monaco di Baviera 1990.
- Regesto di Farfa 1897–1914* *Il Regesto di Farfa compilato da Gregorio di Catino*, a cura di Ignazio Giorgi e Ugo Balzani, 5 voll., Roma 1879–1914.
- REHBERG 2010 Andreas Rehberg, *Il liber decretorum dello scribasenato Pietro Rutili. Regesti della più antica raccolta di verbali dei consigli comunali di Roma (1515–1526)*, Roma 2010.
- RPG *Repertorium Poenitentiarie Germanicum*, pubblicazione dell'Istituto Storico Germanico di Roma, a cura di Ludwig Schmutge e collaboratori, finora 8 voll. (1431–1503), Tubinga 1996ff.
- ROSENAUER 1993 Arthur Rosenauer, *Donatello*, Milano 1993.
- ROHLMANN 2003 Michael Rohlmann, «Arte da lontano: pittura fiamminga nella Firenze rinascimentale», in *Art Market* 2003, pp. 401–12.
- RUPPRICH 1956 Hans Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, 3 voll., Berlino 1956–69, vol. 1, Berlino 1956.
- SALONEN/SCHMUGGE 2009 Kirsi Salonen e Ludwig Schmutge, *A Sip from the «Well of Grace». Medieval Texts from the Apostolic Penitentiary*, Washington D. C. 2009.
- SENATORE 1998 Francesco Senatore, «*Uno mundo de carta. Forme e strutture della diplomazia sforzesca*», Napoli 1998.
- SPALLANZANI/GAETA BERTELÀ 1992 Marco Spallanzani e Giovanna Gaeta Bertelà, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Firenze 1992.
- TISSONI BENVENUTI 1981 Antonia Tissoni Benvenuti, «Un nuovo documento sulla «Camera degli Sposi» del Mantegna», *Italia medievale e umanistica*, 24 (1981), pp. 357–60.
- La toponomastica archeologica della Provincia di Roma*, a cura di Stefano del Lungo, Roma 1996.
- TOUBERT 1973 Pierre Toubert, *Les structures du Latium médiéval*, 2 voll., Roma 1973.
- I Vitelleschi* 1998 *I Vitelleschi. Fonti, realtà e mito* (atti del convegno Tarquinia 1996), a cura di Giovanna Mencarelli, Tarquinia 1998.
- WILDHABER 1956 Robert Wildhaber, «Der «Feiertagschristus» als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 16 (1956), pp. 1–34.
- ZANCHETTIN 2005 Vitale Zanchettin, «Via di Ripetta e la genesi del Tridente», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 35, 2003/2004 (2005), pp. 209–86.