

NOTARIORUM ITINERA
VARIA

9

Notai tra ars e arte.
Mediazione, committenza e produzione
tra Medioevo ed Età Moderna

a cura di

Alessandra Bassani - Elisabetta Fusar Poli - Marta Luigina Mangini - Fabio Scirea



GENOVA
SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
Palazzo Ducale
2023

Notariorum Itinera

Varia

9

Collana diretta da Antonella Rovere

SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

Notai tra ars e arte.
Mediazione, committenza e produzione
tra Medioevo ed Età Moderna

a cura di

Alessandra Bassani - Elisabetta Fusar Poli - Marta Luigina Mangini - Fabio Scirea



GENOVA 2023

Referees: i nomi di coloro che hanno contribuito al processo di peer review sono inseriti nell'elenco, regolarmente aggiornato, leggibile all'indirizzo:
http://www.storiapatriagenova.it/Ref_ast.aspx

Referees: the list of the peer reviewers is regularly updated at URL:
http://www.storiapatriagenova.it/Ref_ast.aspx

Il volume è stato sottoposto in forma anonima ad almeno un revisore.

This volume have been anonymously submitted at least to one reviewer.

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi storici dell'Università degli studi di Milano. La pubblicazione si inserisce nell'ambito del Progetto 'Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027' attribuito dal Ministero dell'Università e Ricerca (MUR).

INDICE

<i>Premessa</i>	pag.	7
Paolo Buffo - Marta Luigina Mangini, <i>Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile su registro del basso medioevo</i>	»	11
Federica Gennari, <i>Armi e amori nei disegni dei registri notarili dell'Archivio di Stato di Piacenza (XIV-XV sec.): alcune considerazioni</i>	»	69
Matteo Ferrari, <i>Notariato e sapere araldico: i disegni di stemmi dei notai piacentini alla fine del Medioevo</i>	»	89
Roberta Braccia, <i>Produzione artistica e organizzazione dell'apprendistato a Genova tra basso medioevo e prima età moderna: i modelli contrattuali</i>	»	111
Carlo Cairati, <i>I notai milanesi tra XV e XVI secolo: nobili e committenti?</i>	»	131
Lorenzo Francesco Colombo, <i>Una traccia per la committenza del Collegio notarile di Milano tra Quattrocento e Seicento</i>	»	167
Elisabetta Fusar Poli - Enrico Valseriati, <i>Artefici, committenti, cronisti: profili 'irregolari' nel notariato bresciano della prima età moderna</i>	»	225
Claudia Passarella, <i>Collegi notarili e opere d'arte durante il dominio veneto: Verona, Vicenza e Padova tra XV e XVIII secolo</i>	»	255

Premessa

A fronte dell'ampia messe di ricerche sviluppate sul notariato italiano e più latamente europeo, il tema delle conoscenze e delle abilità espresse dai notai nell'interpretare e rielaborare concetti e idee attingendo non solo a strumenti della comunicazione scritta e orale, ma anche a quelli propri della cultura grafica-espressiva-artistica è finora rimasto sullo sfondo, non assumendo mai al ruolo di chiave interpretativa per affrontare l'argomento.

Muovendo da questa constatazione, le indagini sviluppate in seno al progetto *Linguaggi della Mediazione Notarile tra Medioevo ed Età Moderna* (LIMEN) hanno provato a considerare, tra le altre, la questione del rapporto tra professione notarile e arte, intendendo quest'ultima nel senso più ampio del termine e declinando tale relazione a partire da tre differenti angolazioni: quella dei notai mediatori tra le istanze della committenza e le esigenze degli artisti; quella che individua negli stessi notai, agenti come singoli individui o riuniti in collegio, i soggetti committenti di opere d'arte; e infine quella che vede i notai artefici, produttori e utilizzatori di espressioni artistiche per gli scopi più diversi¹.

Dalla fondamentale scelta di mettere a sistema la cultura teorica e quella materiale sul tema del notariato è nato un intreccio, personale e scientifico, di studiosi di discipline differenti che hanno accettato la sfida di confrontarsi e di interrogare le proprie fonti con domande nuove e da differenti prospettive. Dei volumi nati dal progetto LIMEN quello che qui si presenta è l'esperimento che va più lontano su questa strada: in esso si sono creati circuiti di pensiero e riflessione che aprono ad una 'nuova narrazione' del notariato in età medievale e moderna. I diversi interventi danno forma agli esiti delle ricerche sul linguaggio verbale e figurativo utilizzato dai rappresentanti del notariato medievale e moderno scolpendo immagini nettamente tridimensionali: scultura, non pittura, per proseguire nel linguaggio artistico.

I primi tratti dell'immagine sono abbozzati dalla presentazione della ricerca di Paolo Buffo e Marta Mangini che approntano una serie di domande da sottoporre alle fonti diplomatiche considerate come luogo di « un rapporto ontologico tra te-

¹ M.L. MANGINI, *Progetto LIMEN. Linguaggi della mediazione notarile tra Medioevo ed Età Moderna*, in « Studi di storia medioevale e di diplomatica », VI (2022), pp 379-399.

sto e paratesto e all'interno di quest'ultimo tra alcuni elementi ancora una volta testuali e altri grafico-simbolici». Si tratta di interpretare i segni e i disegni apposti sui documenti come parte integrante e 'performante' della comunicazione che il notaio realizzava, staccandosi dalla intuitiva e diretta predilezione per la parola scritta.

Il tema della ricerca della parola più 'performante' rispetto all'uso è descritto da Roberta Braccia, che sfida le proprie competenze di giurista per analizzare il contributo che il sapere dei notai ha offerto al linguaggio delle professioni artistiche nella definizione di competenze, abilità e responsabilità professionali, ricorrendo anche agli strumenti, cari agli storici economici, della rilevazione e aggregazione di dati in senso diacronico attraverso i database. Emergono così mutazioni, trasformazioni, contaminazioni delle *artes* e delle arti che l'infinitamente ricca messe di documentazione degli archivi genovesi può offrirci.

Il dialogo fra competenze di Elisabetta Fusar Poli e Enrico Valseriati scolpisce il ritratto di una professione notarile che a Brescia manifesta « pluralità e polivalenza negli spazi di contatto fra professione notarile e arte » e ne registra un crescendo che « in età moderna si fa sgargiante ». L'osservazione dei rapporti economici e familiari che fanno capo all'attività giuridica dei notai bresciani si intreccia allo studio delle attività dei notai 'irregolari', artisti essi stessi, e dei notai cronachisti regalando al lettore « l'inquietudine di un persistente margine di scoperta ».

E la dinamicità degli appartenenti a questa professione si conferma per Milano, i cui archivi sondati da Carlo Cairati dischiudono, attraverso lo strumento dei testamenti, ampi squarci sull'attività di committenza dei notai nel periodo visconteo-sforzesco: la scalata sociale di alcuni dei membri della categoria e l'orgogliosa affermazione del proprio ruolo giungono vive fino a noi attraverso le commesse contenute negli atti di ultima volontà esaminati. Essi possono leggersi sinotticamente con la ricognizione delle commesse del paratico notarile nella città ambrosiana effettuata da Lorenzo Colombo, il quale ci descrive un mondo professionale che dal tardo medioevo all'età moderna con continuità accresce il proprio ruolo e scorge « arte e architettura come strumento principe per la manifestazione del prestigio sociale ». Un ulteriore aspetto quindi di un rapporto fra mondo figurativo e professione giuridica che contribuisce a scolpire il ritratto di un notaio partecipe del mondo economico e sociale profondamente innervato di elementi politico-religiosi, in un circuito che usa con naturalezza l'arte, in particolare quella devozionale, come linguaggio e canone espressivo.

E del prestigio come strumento di 'dialogo' politico ci parla anche l'attività di committenza dei colleghi descritta da Claudia Passarella per le città della Terraferma veneta: a partire dall'ingente sforzo economico, passando per la ricerca di artisti di fama e la scelta di soggetti del decoro pittorico e scultoreo che raccontino il ruolo

della professione notarile all'interno della città e manifestino l'orgoglio per la sua legittimazione politica.

I disegni e gli stemmi presenti nei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Piacenza, studiati da Federica Gennari e Matteo Ferrari, oltre ad ampliare e arricchire l'area geografica dell'indagine restituiscono un elemento ulteriore del ritratto tridimensionale. Valgono, cioè, a confermare e amplificare l'immagine di un professionista del diritto che conosce e utilizza lo strumento politico-giuridico degli stemmi « segni d'identità, ma anche strumento di distinzione, di affermazione sociale e di rivendicazione di diritti » lasciando testimonianze sulle sue carte « dell'avvenuta migrazione nelle pratiche d'archivio notarili della prassi, sviluppatasi nelle cancellerie comunali, di organizzare le coperte dei registri con titolature e stemmi ». Un notaio che, d'altro canto, fruisce con gusto e consapevolezza del contesto artistico e culturale che lo circonda, facendosi per esempio ispirare dalle rappresentazioni dell'amor cortese, e si immerge nella « realtà del proprio tempo, raccogliendo immagini da tutti i contesti della vita e cristallizzando frammenti del patrimonio visuale del proprio contemporaneo » fino a filtrarli attraverso l'ambiente culturale e artistico lombardo-visconteo, particolarmente attratto dalla raffigurazione naturalistica del mondo botanico e animale.

Il ritratto sbalzato dallo studio dei disegni dei notai piacentini si collega allora anche all'affresco mobile del mondo dei professionisti bresciani restituendoci « figure complesse, interconnesse su più livelli alla realtà e alla cultura del proprio tempo: conosciamo notai cronisti, miniatori, copisti e volgarizzatori ».

Il tema che scorre sottotraccia in tutti gli interventi, che intessono fra loro un dialogo fitto, è quindi il ruolo di intermediazione giocato dai notai grazie alla loro competenza giuridica e dinamicità professionale, che li pone in condizione di comunicare con la politica, le vecchie e nuove professioni, i centri di potere cittadini ed ecclesiastici, acquisendo un prestigio e una ricchezza che, singolarmente e a livello di categoria, essi rinviano alle città cui appartengono. E il tema emerge dallo studio di vetrate, affreschi, edifici di culto e di cura così come di atti di ultime volontà, di contratti, questi ultimi letti e interpretati nel loro testo e contenuto giuridico, ma anche nel loro linguaggio grafico e figurativo che si allarga dal documento contenuto agli strumenti contenenti come coperte e materiali di reimpiego.

Un metodo di 'fare storia', quello che esce da queste pagine, che ci auspichiamo coinvolga e appassioni per la ricchezza dei contenuti che disvela e per la mobilità del mondo che dischiude.

Alessandra Bassani, Elisabetta Fusar Poli, Marta Luigina Mangini, Fabio Scirea



Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile su registro del basso medioevo

Paolo Buffo - Marta Luigina Mangini
paolo.buffo@unibg.it - marta.mangini@unimi.it

1. *Un nuovo questionario per «aventuriers enthousiastes»*

Il panorama storiografico attuale sembra particolarmente favorevole per provare ad affrontare un tema che, nell'ampia messe di ricerche sviluppate sul notariato italiano e più latamente europeo, è finora rimasto marginale, vale a dire quello delle conoscenze e delle abilità espresse dai notai nell'interpretare e rielaborare concetti e idee attingendo non solo a strumenti della comunicazione orale e scritta, ma anche a quelli propri della cultura grafica-espressiva-artistica.

Complice l'influenza esercitata negli ultimi decenni dal *Visual Turn* e l'avvio di numerosi studi sulla *Visual Culture* e la *Visual History* – approcci che superano l'idea delle immagini come semplici fonti o indizi, per riconoscerci invece funzioni diverse e complesse, a cominciare da quelle performativa e analitica¹ – alcuni progetti di ricerca hanno iniziato a esaminare il contributo offerto dalle culture visive nel fondare, mediare, diffondere e perpetuare contenuti anche di natura giuridica e, più nello specifico, il rapporto tra testo e immagine in manoscritti recanti documenti diplomaticamente intesi. Attingendo a un arsenale metodologico di ampio respiro, le indagini recenti hanno avvicinato lo studio della documentazione notarile e cancelleresca a quello degli interventi grafico-artistici e sollevato questioni cruciali in merito a ruoli, responsabilità, modelli, *know-how* di cui si è sostanziato tale rapporto. Questioni che, pur lontane dal potersi dire esaustive rispetto a un tema tanto articolato, hanno perlomeno consentito di iniziare a delineare un quadro geografico e cronologico di riferimento che permette ora di meglio definire ragioni, modi, luoghi e tempi di sviluppo – indicativamente dal XIII secolo e poi con sempre maggior visibilità tra XIV e XVI secolo – del rapporto tra testo e immagine².

* Sebbene il contributo sia il risultato di una riflessione comune, i §§ 1, 3, 3.2 e 3.3 sono stati redatti da Marta Luigina Mangini, mentre i §§ 2, 3.1, 3.4 e 4 da Paolo Buffo.

¹ FREEDBERG 1989, BREDEKAMP 2018 e, tra gli altri, i progetti del *Visual Studies Research Institute*.

² La bibliografia sarebbe sterminata, qui oltre all'ormai classico ORTALLI 1979, ricorderemo soltanto: ORTALLI 2004; GOMBRICH 1999; MILANI 2017; GOMBRICH 2019; FERRARI 2022; per il dibattito storiografico e concettuale BLEICHMAR - SCHWARTZ 2019.

Entro queste coordinate storiografiche di massima, la diplomatica – come ha ancora recentemente rimarcato Olivier Guyotjeannin³ – non ha investito particolari energie: per lungo tempo non ha cioè avvertito la necessità di integrare tali elementi all'interno del proprio campo d'indagine, di fatto misconoscendone la pluralità di esiti e significati e al più riservando attenzione all'analisi dei segni speciali di convalidazione⁴.

Solo negli ultimi anni si è giunti a « un nouveau regard sur ces productions »⁵. A partire dal versante franco-tedesco, con gli studi di Ghislain Brunel sugli atti miniati prodotti nei secoli XIII-XV dalla cancelleria reale francese (2005)⁶ e con quelli di Martin Roland e Andreas Zajic sull'ornamentazione della documentazione in Europa centrale (2005)⁷, poi confluiti e ulteriormente sviluppati in seno al progetto *Illuminierte Urkunden*⁸, il tema del rapporto tra documenti e segni grafici⁹ e, ancora più nello specifico, tra natura giuridica degli atti e loro decorazione¹⁰ ha animato il dibattito diplomatico in ordine alla definizione dell'oggetto della ricerca¹¹, alla storicizzazione del fenomeno¹², al riconoscimento della sua pervasività e all'analisi

³ GUYOTJEANNIN 2019.

⁴ Su tutti v. *Graphische Symbole* 1996 e ROVERE 2014.

⁵ GUYOTJEANNIN 2019, p. 202.

⁶ BRUNEL 2005; e in seguito anche BRUNEL - SMITH 2011.

⁷ ZAJIC-ROLAND 2005, nonché ZAJIC-ROLAND 2011 ampliato e tradotto in ZAJIC-ROLAND 2013.

⁸ Il progetto finanziato dalla FWF Der Wissenschaftsfonds si è sviluppato in varie fasi, a cominciare dal 2014, e si prefigge l'obiettivo di censire i documenti miniati europei, di pubblicare la loro descrizione e riproduzione digitale sulla piattaforma *Monasterium* e di analizzarli attraverso studi di dettaglio.

⁹ Si pensi al progetto ERC NOTAE, coordinato da Antonella Ghignoli: v. GHIGNOLI 2017; sullo stesso tema, preliminari al progetto, v. GHIGNOLI 2016 e GHIGNOLI 2013.

¹⁰ Per un quadro aggiornato si vedano i contributi apparsi in *Illuminierte Urkunden* 2019.

¹¹ Dalle ricerche che focalizzano l'attenzione su « the presence of graphic symbols in documentary records as a historical phenomenon from Late Antiquity to early medieval Europe », intendendo « 'Graphic symbols' as graphic signs (including alphabetical ones) drawn as a visual unit in a written text and representing something other than a word » (v. GHIGNOLI 2017, p. 84), ad altre che hanno un *focus* su documenti miniati: « Illuminierte Urkunden im weitesten Sinn sind Urkunden mit graphischen oder gemalten Elementen, die nicht der Kontextschrift zuzuordnen sind. [...] Illuminierte Urkunden im engeren Sinn sind Urkunden, die figürlichen (gegenständlichen) Buchschmuck aufweisen, der historisiert ist, also auf Inhalt, Austeller, Empfänger oder Rezipienten Bezug nimmt; weiters alle Urkunden, die zusätzlich Farbe(n) prominent in ihr Gestaltungskonzept einbeziehen », v. ZAJIC-ROLAND 2013, pp. 243-245; v. anche ZAJIC-ROLAND 2011, pp. 151-153.

¹² ZAJIC-ROLAND 2011, pp. 153-161; ZAJIC-ROLAND 2013, pp. 245-305.

ravvicinata di alcune specificità legate alla redazione in forma seriale di documenti cancellereschi¹³.

Molto si è dunque detto e scritto intorno a questo tema, con una decisa intensificazione nell'ultimo decennio, eppure molto altro, sia in termini quantitativi sia qualitativi, è ancora da sondare. Già nel 2005, Ghislain Brunel aveva prefigurato quali avrebbero potuto essere le linee di futuro sviluppo di tale filone di ricerche. Nel preambolo al suo *Images du pouvoir royal*, invitava infatti ad avviare indagini nell'«océan des registres comptables, des livres fonciers, des documents de gestion», vedendo in essi un nuovo e ancora incontaminato spazio per «des aventuriers enthousiastes»¹⁴. La sollecitazione non è caduta nel vuoto: complice anche il progressivo ampliamento del tradizionale campo di indagine della codicologia, con un decisivo allargamento di sguardi ai manoscritti d'archivio¹⁵, si contano ormai numerose – in Francia, ma non solo – le ricerche in merito a presenza, tipologie e significato degli elementi decorativi in manoscritti prodotti per finalità pratico-amministrative¹⁶.

Alla luce della valutazione critica dei primi importanti risultati che questi nuovi approcci stanno producendo, si registrano però con altrettanta evidenza delle assenze e – con specifica attinenza al tema qui in esame – ci si chiede se una prospettiva di questo genere non possa essere proficuamente assunta per giungere a una migliore conoscenza anche di quei registri notarili che a partire dalla metà del XII secolo, e in modo più compiuto e diffuso nel corso di quello successivo, costituiscono lo snodo fondamentale nella genesi della documentazione, prima nelle città dell'Italia centro-settentrionale e poi anche fuori da esse.

La tenuta di protocolli d'abbreviature – consistenti nello sviluppo di semplici appunti dei negozi giuridici in vere e proprie *matrices scripturarum* da cui all'occorrenza delle parti i notai potevano estrarre *munda* in pubblica forma – prevede infatti, fin dal più antico protocollo notarile che si sia conservato (1154-1164)¹⁷, un rapporto ontologico tra testo e paratesto e all'interno di quest'ultimo tra alcuni

¹³ Alcune indagini si sono concentrate su particolari tipologie documentarie, come le lettere d'indulgenza ZAJIC-ROLAND 2011, pp. 161-184; ZAJIC-ROLAND 2013, pp. 305-308; altre invece hanno posto attenzione a contesti redazionali specifici, oltre al già citato BRUNEL 2005, si vedano anche DANBURY 1989; KRAFT 2011; KLEINE 2015; STONE 2019; DANBURY 2019; ALIDORI BATTAGLIA 2019; BERNASCONI REUSSER 2019; VIDAS 2019; SZÉPE 2019; WITTEKIND 2019.

¹⁴ BRUNEL 2005, p. 8.

¹⁵ GUYOTJEANNIN 2006; BERTRAND 2009; MATTÉONI 2011.

¹⁶ MORGAT-BONNET 2014; JÉHANNO 2015; LEMONDE 2022.

¹⁷ *Giovanni Scriba*.

elementi ancora una volta testuali e altri grafico-simbolici. Un rapporto che si connota per la sua pervasività e al tempo stesso necessità, in quanto giuridicamente fondante. Non minore è, alla stessa altezza cronologica e ancor più in anni di poco successivi¹⁸, l'incidenza degli elementi paratestuali, alfabetici e non, nella messa a punto dei sistemi di scritture amministrative utili al governo del territorio da parte di poteri comunali, principeschi ed ecclesiastici¹⁹.

L'insieme di questioni che qui proponiamo sarà allora incentrato proprio su queste tipologie di fonti, che se osservate da un punto di vista codicologico e diplomatico si presentano come manoscritti composti da uno o più fascicoli legati, al cui interno ciascun notaio registra gli elementi essenziali dei negozi giuridici o gli *acta* dell'istituzione di riferimento, costruendo tra e attorno ad essi un complesso sistema di parole e di segni grafici che ne costituiscono i tratti connotanti.

Come anticipato, il primo motivo d'interesse di questi elementi è dato dal fatto che le informazioni veicolate sono del tutto peculiari rispetto a quelle che generalmente si trovano nei manoscritti non notarili²⁰. Parole e segni/disegni *in margine* non solo forniscono spiegazioni del contenuto dell'imbreviatura o della registrazione d'ufficio, ma ne orientano la lettura e la completano permettendo di *publicare in mundum* o di estrarre *in publicam formam* e – all'occorrenza, in qualunque momento e da parte di chiunque sia autorizzato a farlo – di *exemplare* e *reficere* il suo testo²¹. Il loro uso è nella maggior parte dei casi strettamente e intrinsecamente connesso all'accresciuta tecnicizzazione raggiunta dall'attività notarile nei secoli finali del medioevo.

Sul fronte delle imbreviature, tale tecnicizzazione comporta modifiche tanto nelle procedure redazionali quanto nelle modalità di conservazione dei documenti, dal momento che tra professionista e cliente si viene a creare un rapporto di lunga durata che travalica non solo l'*ibi et nunc* del singolo atto, ma anche i limiti temporali delle loro stesse esistenze terrene: il primo non è più soltanto estensore di documenti di

¹⁸ Sulla cronologia di queste trasformazioni v. CAMMAROSANO 1991, pp.198-203; *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter* 1992; *Kommunales Schriftgut* 1995; *Träger der Verschriftlichung* 2016; MAIRE VIGUEUR 1995; BEHRMANN 1997.

¹⁹ La messa a punto di sistemi di questo tipo è stata studiata, con particolare riferimento alle connessioni tra le fasi di produzione e le fasi di archiviazione, in numerosi lavori recenti, tra i quali si segnalano, per il carattere sovraregionale dei loro ambiti di indagine, i saggi riuniti in *Registri vescovili* 2003; GIORGI - MOSCADELLI 2009; *Documentazione degli organi giudiziari* 2012; GIORGI - MOSCADELLI 2015; BERTRAND 2015; LAZZARINI 2004; LAZZARINI 2021; *Registri della giustizia penale* 2021.

²⁰ Come invece accadeva per la maggior parte dei *marginalia* dei manoscritti letterari: v. HOLTZ 1995.

²¹ SARTI 2002.

cui il secondo è autore giuridico, ma diviene anche custode della memoria delle azioni e dei diritti di quest'ultimo e dei suoi eredi²². Di qui la necessità di garantire nel tempo sia la conservazione dei registri che materialmente costituiscono lo spazio in cui ha sede e si fonda la memoria dei diritti costituiti, sia, se non soprattutto, l'esigenza di assicurare loro costante riferibilità alla *publica fides* del notaio rogatario, ordinata gestione e accessibilità da parte degli aventi diritto e piena cognizione della validità giuridica di ciascun atto in essi imbreviato.

Sul fronte dei registri d'ufficio, sono soprattutto l'espandersi e il complicarsi di 'reti' documentarie e la parallela specializzazione degli organi – quasi sempre a trazione notarile, almeno in Italia – incaricati del loro funzionamento a stimolare, fra Due e Quattrocento, il sistematizzarsi di tecniche che prevedono un abbondante impiego di segni e disegni, per rendere esplicite, in fase di redazione, le connessioni, le partizioni e le gerarchie entro i testi e fra i testi; in fase di conservazione, la pertinenza tematica e la collocazione fisica in seno all'archivio dell'ente²³.

Investito di tali essenziali funzioni, l'apparato grafico pervade lo spazio dei registri fino a diventarne elemento tipico e caratterizzante e, dunque, proprio nella sua pervasività risiede il secondo motivo di interesse. Tali dispositivi sono ovunque: precedono, seguono e accompagnano i testi disponendosi non solo a cornice o a corona, ma anche, con geometria variabile e organizzazione di volta in volta flessibile, nell'interlineo, sui fogli di guardia e financo sui piatti e le coperte di legatura.

Con riferimento alle imbreviature, si è già scritto, soprattutto negli ultimi anni, a proposito di questi elementi che – volendoli solo sinteticamente riassumere – rispondono alle esigenze di assicurare la riferibilità dei singoli registri alla responsabilità del notaio, di mantenere invariata la loro successione e di non alterare il valore degli atti in essi imbreviati stravolgendone la sequenza cronologica o manipolandone i testi in modo fraudolento²⁴. Molto meno invece si è riflettuto sul fatto che a partire dal XIII secolo, proprio per far fronte a queste necessità, i protocolli mostrano una sempre più marcata dilatazione e in un certo senso esaltazione dell'uso di segni/disegni impiegati non solo in posizioni notevoli – sul frontespizio, sui piatti e sulle coste delle legature o ancora sulle carte di guardia²⁵ –, ma anche come dispositivi di organizzazione delle informazioni testuali.

²² MEYER 2009.

²³ Per un approccio 'sistemico' alla documentazione amministrativa del basso medioevo v., oltre ai testi citati sopra, alle note 18 e 19, CAMMAROSANO 1991, in particolare i capitoli 2 e 3.

²⁴ GENNARI 2018a; MANGINI 2016; MANGINI 2019a; RUZZIN 2022.

²⁵ MANGINI 2022.

È così che tanto nei protocolli dei notai di libera professione quanto nei registri d'ufficio si fa largo uso di un complesso sistema di parafi, linee chiudi-rigo e *positure*, che insieme a lettere incipitarie, *notabiliores* e titoli correnti hanno lo scopo di distinguere tra loro autonome porzioni documentarie, segnalarne l'appartenenza a specifiche unità giuridiche, contenutistiche, tipologiche e spazio-temporali²⁶. E si pensi anche al sistema – più o meno articolato – di dispositivi grafici adottati dai notai nel costruire l'ordine visuale delle informazioni contenute nei singoli atti: liste semplici, numerate e/o puntate, parentesi di chiusura, enfatiche divisioni dello spazio disponibile – con righe appositamente inutilizzate a marcare la separazione tra elementi che dovevano essere tenuti distinti o evidenziati, porzioni di *mise en page* bi-colonnare all'interno di impianti a piena pagina, etc.

Si tratta, in ogni caso, di dispositivi che vanno contestualizzati avviando un confronto ravvicinato con i coevi patrimoni grafico-espressivi locali e al tempo stesso connettendoli a linguaggi visuali condivisi entro tempi lunghi e su ampia scala, da studiare cioè « non solo nelle loro specifiche circostanze d'uso, ma anche in relazione alle loro logiche complessive, alle loro specifiche opportunità »²⁷. Il riferimento corre ad esempio alle tecniche di ripartizione del testo e alla sua riorganizzazione in forma schematica impiegate fin dal XII secolo nella scrittura dei codici per agevolare la lettura e la comprensione dei contenuti attraverso una sempre più chiara delimitazione delle porzioni testuali a supporto degli sforzi di concettualizzazione e di memorizzazione²⁸.

La pervasività e la valenza giuridica, amministrativa e *lato sensu* culturale di questi elementi e, di contro, la scarsa attenzione di cui hanno fin qui goduto sia da parte di diplomatisti, paleografi e storici dell'arte sia in generale da parte degli storici del medioevo ci hanno convinto fosse non del tutto inutile immaginare un questionario a supporto dell'avvio di futuri progetti per una loro analitica disamina.

²⁶ CAVALLO 1996; AMMANNATI 2001; FIORETTI 2012.

²⁷ DELLA MISERICORDIA 2006.

²⁸ In questo senso la tendenza a uniformare determinati esiti grafici costituiva ad esempio attributo necessario per ordinare efficacemente e immediatamente i contenuti, permettendo anche a chi vedeva questi documenti senza saperli decifrare di identificarli con facilità come appartenenti a una determinata categoria, v. GOMBRICH 2002, p. 24. Su questi temi che intercettano la storia delle idee, della scienza e più nello specifico della lettura e delle modalità di memorizzazione rimangono classici v. ASSUNTO 1967; PARKES 1976; CARRUTHERS 1990, pp. 93, 112, 124; CLANCHY 1993, pp. 202-257; CHARTIER 1992; PARKES 1995; per un aggiornamento e insieme quadro di sintesi focalizzato sulla produzione letteraria e trattatistica v. EVEN-EZRA 2021; in merito alle scritture pragmatiche si vedano invece le linee di ricerca di *POLIMA*.

Le domande qui formulate indagheranno, nella prima parte, i livelli su cui si esercita l'intervento grafico dei notai, ponendo l'accento sulla maggiore o minore incidenza che tale intervento ha sulla genesi testuale e materiale dei registri; sul suo legame con il resto dei saperi tecnici e delle abilità pratiche che contraddistinguono la professione notarile; sulla sua eventuale corrispondenza alle istanze di natura giuridica, gestionale e politica da cui scaturiscono i processi di documentazione e conservazione archivistica. Questa sezione del questionario toccherà anche i temi della tipologia iconografica e dei modelli figurativi che compongono la cultura dei notai, non perché si vogliano integrare con nuovi contenuti i risultati di indagini storico-artistiche che esulano dagli interessi del nostro saggio, bensì per sottolineare come il repertorio iconografico impiegato da questi professionisti si ricollegli a sensibilità che derivano in parte dall'esercizio stesso del mestiere di notaio, in parte dai percorsi di formazione e dalle reti di relazioni che gli autori dei disegni sono in grado di esprimere anche in virtù della propria fisionomia professionale.

Una seconda parte del questionario si concentrerà poi sul rapporto fra la tipologia degli interventi grafici – lettere ornate o *notabiliores*, dispositivi utili alla segnatura e alla *mise en page*, componenti grafiche usate a fini illustrativi o sostitutivi del testo, immagini prive di nessi diretti con il contenuto documentario – e le funzioni che essi esprimono nell'ottica tanto della fruizione dei registri, entro l'ambito concreto delle rispettive cerchie di utenti, quanto della comunicazione politica e della legittimazione dei redattori e delle istituzioni per cui operano.

Proprio in virtù della centralità che nel questionario hanno le connessioni tra disegno e logiche della documentazione, l'indagine di seguito proposta verterà esclusivamente sui registri contenenti scritture autentiche – si tratti di imbreviature convalidate dai notai stessi o di registri d'ufficio la cui *fides* dipende in parte o del tutto dall'istituzione committente – e sull'eventuale proiezione dei loro contenuti nel contesto di *munda*, lasciando sullo sfondo altre fonti, come quelle cronachistiche, che potevano essere prodotte da notai²⁹. La natura della documentazione esaminata suggerisce inoltre di circoscrivere l'ambito cronologico di indagine al periodo compreso tra la seconda metà del XII secolo e il Quattrocento; i casi presentati si riferiscono prevalentemente alla penisola italiana, con frequenti incursioni in spazi transalpini.

²⁹ Sulle cronache notarili v. in generale ZABBIA 1999.

2. Livelli e tecniche dell'intervento grafico notarile

Sebbene una certa «abitudine alla descrizione»³⁰ e addirittura una «nevrosi d'ufficio»³¹, proprie del mestiere notarile, siano state indicate come fattori incentivanti dell'espressione figurativa da parte dei notai, è anche vero che l'esecuzione di disegni e schizzi dentro o intorno al testo documentario non è appannaggio di quella sola categoria di scriventi. Ai casi portati alla luce dalle già menzionate campagne di ricerca su vari territori europei nei secoli finali del medioevo possiamo accostare, per esempio, quelli degli scribi attivi per gli enti religiosi francesi nel XII secolo, capaci di produrre chirografi figurati dall'impianto iconografico prestigioso³²; quanto invece agli spazi italiani, caricature licenziose, animali ed elementi araldici possono trovarsi, insieme con testi poetici e notazioni musicali, tra le pagine dei registri contabili di certi enti monastici piemontesi, disegnati dai monaci stessi³³; schizzi di figure umane compaiono sulle pagine o sulle coperte dei libri di conto dei mercanti o sul *verso* di *munda* provenienti dai loro archivi³⁴.

A contraddistinguere l'eventuale *pendant* figurativo dell'attività dei notai sono semmai, come anticipato, alcuni nessi originali riscontrabili fra i disegni e il loro contesto documentario. Pensiamo al particolare rapporto che, nella documentazione notarile, esiste fra i tempi della redazione del documento e quelli della realizzazione delle immagini; tra gli spazi riservati alla scrittura, quelli deputati al disegno e quelli in cui coesistono i due tipi di espressione; tra le scelte figurative e il complesso delle culture iconografiche coeve; tra l'esecuzione dei disegni e le funzionalità attribuite al documento entro la cerchia dei suoi fruitori. Se a quest'ultimo aspetto sarà dedicato ampio spazio nel prossimo paragrafo, nelle pagine che seguono ci concentreremo sinteticamente sui precedenti.

2.1. Genesi del documento e cronologia dei disegni

Il rapporto cronologico tra costruzione del documento e realizzazione delle immagini può essere indagato sia sul piano della distanza temporale tra scrittura e immagine

³⁰ GENNARI 2018a, p. 36.

³¹ VALLERANI 2000, p. 77.

³² RICARD 2011, tav. IX.

³³ Per esempio i registri menzionati in BUFFO 2017, pp. 394-399.

³⁴ Alcuni esempi bergamaschi: Bergamo, Biblioteca civica «Angelo Mai», *Archivio della Misericordia Maggiore*, bb. 714 (1346-1347), 2281 (1497-1498); *Archivio della Misericordia Maggiore, Pergamene*, n. 1568 (1313 aprile 7).

sia con riferimento alla collocazione del disegno entro le varie fasi di redazione, assemblaggio e uso dei registri. Quanto al primo dei due profili, se è quasi pacifica la contestualità tra la stesura dei testi e certi ornamenti grafici che ai testi stessi appartengono (pensiamo alla maggior parte dei capilettera ornati, purché non eseguiti da professionisti terzi) o che risultano funzionali all'organizzazione interna del testo (come gli elementi grafici che introducono o chiudono sezioni) o alla convalida degli atti (è il caso, naturalmente, dei *signa* notarili), meno agevole è spesso datare le immagini realizzate per servire come segnature archivistiche o a scopo puramente illustrativo, o ancora come schizzi estemporanei; né, in questi casi, appare semplice riferire con sicurezza l'esecuzione del disegno al redattore o a una mano diversa, coeva o posteriore.

Per quanto riguarda le abbreviature, per esempio, la loro lunga spendibilità giuridica, sia entro l'arco della vita degli estensori sia attraverso la catena dei loro eredi e successori, poteva comportare interventi grafici anche estremamente distanti nel tempo: un caso limite è rappresentato dal ritratto idealizzato del notaio bergamasco Guglielmo Ulciorci (attestato a cavallo del 1400) nell'atto di redigere un *instrumentum*, eseguito sulla coperta di uno dei suoi protocolli dal collega che a fine Seicento li amministrava (Fig. 1)³⁵.

Le possibilità di datazione dei disegni eseguiti sulle coperte dei registri di abbreviature, soprattutto quando non siano chiaramente pensati come dispositivi utili alla loro fruizione³⁶, dipendono in gran parte dal puntuale confronto tra caratteri stilistici, struttura dei registri e altri elementi paratestuali o avventizi. Un confronto di questo tipo, eseguito su un *corpus* piacentino, ha riscontrato una tendenziale coerenza tra i periodi della redazione dei documenti e dell'esecuzione dei disegni, sebbene non manchino interventi successivi anche di vari decenni alla scrittura principale³⁷. Ad ogni modo, anche qualora si riesca ad attribuire con sicurezza i disegni al notaio estensore delle abbreviature, rimane talvolta difficile individuare il momento della vita in cui quest'ultimo li ha realizzati. Come è noto, la legatura dei fascicoli poteva essere molto posteriore alla loro compilazione: in certi casi avveniva al termine dell'esperienza professionale o subito dopo la morte del notaio; in altri casi il notaio stesso si preoccupava di racchiudere i fascicoli entro coperte non appena raggiungessero una certa mole, creando aggregati che potevano corrispondere a periodi di lunghezza variabile³⁸.

³⁵ Bergamo, Archivio di Stato, *Atti dei notai*, b. 149.

³⁶ MANGINI 2022, pp. 101-107.

³⁷ GENNARI 2018a, pp. 67-69.

³⁸ MANGINI 2022, p. 95; ROVERE 2012, p. 333 e sg.

In certi casi le zone liminari o i fogli inseriti entro i registri, usati da alcuni notai come supporti per l'addestramento alla scrittura di figli o apprendisti³⁹, servono anche come spazi in cui esercitarsi o giocare con le figure sotto la guida di un disegnatore più esperto. Sempre a Bergamo, per esempio, il notaio Bonomo Dameni disegna sul primo foglio di guardia di un suo registro (1459-1464), con esiti qualitativamente discreti, vari busti umani, oltre a un personaggio a figura intera intento a camminare e a indicare davanti a sé, accompagnato dal motto «Per unam stratam»; quest'ultimo personaggio è poi imitato da una mano chiaramente infantile, che tenta di realizzarne più copie sullo stesso foglio⁴⁰.

Nel caso della produzione di registri d'ufficio per istituzioni comunali e signorili, il sistematizzarsi e la fissazione normativa, entro il Trecento, delle prassi osservate dal personale deputato alla conservazione archivistica degli atti⁴¹ rendono un po' meno incerto il rapporto cronologico tra redazione del testo e legatura e individuano due comportamenti distinti: la sedimentazione delle informazioni entro registri già legati e l'assemblaggio dei fascicoli allo scadere dell'anno o del mandato dell'ufficiale alle cui dipendenze i redattori operano. In quest'ultimo caso, è verosimilmente entro il breve lasso di tempo intercorrente fra la chiusura del registro e la sua immissione nell'archivio dell'ente che si colloca l'eventuale inserimento, sul piatto anteriore esterno della coperta, di immagini utili alla rapida identificazione del contenuto, spesso fruibili anche come segnatura del manoscritto⁴².

Anche per quanto riguarda questo tipo di registri, non sempre è facile ricostruire una cronologia precisa dei disegni quando essi non esprimono, invece, un'immediata funzionalità in termini di dominio intellettuale dei contenuti. La datazione di questi disegni – lo ha mostrato, tra gli altri, Massimo Vallerani occupandosi del caso bolognese⁴³ – deve tenere conto tanto delle prassi degli ufficiali che a quei registri hanno accesso quanto dei tempi entro i quali il testo dei registri tende a perdere attualità rispetto ai fini pratici dell'amministrazione dell'ente. Possiamo per esempio immaginare una coincidenza temporale tra la compilazione del *Liber instrumentorum porte Cu-*

³⁹ Per esempio: Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 16, m. 11, n. 44 (1375-1387).

⁴⁰ Bergamo, Archivio di Stato, *Azienda ospedaliera «Papa Giovanni XXIII»*, *Parte antica*, b. 11, n. 1.

⁴¹ Una rassegna di tali prassi, con riferimento alle istituzioni comunitarie, è in GIORGI - MOSCADELLI 2009.

⁴² Si vedano a questo proposito le indagini sugli stemmi podestarili che compaiono sulle coperte dei registri giudiziari di Firenze (WOLFF 2015) e Milano (FERRARI 2023).

⁴³ VALLERANI 2000, pp. 79-83.

mane (Milano, metà del secolo XIII) e i disegni sulla sua coperta di uno scudo triangolare scaccato, stemma araldico della medesima porta, e di una scrofa semilana, creatura leggendaria adottata fino al periodo visconteo quale simbolo fondativo della città ambrosiana (Fig. 2)⁴⁴; uno scarto relativamente breve è ipotizzabile anche per i *quaterni deliberationum* trecenteschi del comune di Udine e l'esecuzione dei disegni prevalentemente a tema araldico che compaiono sui loro fogli finali⁴⁵; e allo stesso modo si può supporre che non siano di molto posteriori al testo gli schizzi tracciati sulle coperte di certi conti annuali degli ufficiali angioini⁴⁶. Sarà invece più difficile datare con precisione molte delle figure riportate sui registri comunali di estimi o di lettere o sui registri patrimoniali ecclesiastici – concepiti per un uso nell'arco anche di molti anni – come i cavalli raffigurati sulle coperte degli estimi quattrocenteschi di Bergamo⁴⁷, il grande cavaliere in tenuta da torneo che compare su un *liber talearum* pinerolese del Trecento⁴⁸ o quello bardato raffigurato sulla coperta della trecentesca *memoria fictuum* del monastero di Chiaravalle Milanese⁴⁹, o ancora l'uomo-scimmia su un coevo *liber litterarum* di Moncalieri (Fig. 3)⁵⁰.

2.2. Spazi per scrivere, spazi per disegnare

Il tema del rapporto cronologico tra genesi materiale dei registri e realizzazione dei disegni si collega alla questione degli spazi scelti dai notai per l'inserimento di immagini, che risulta, ancora una volta, particolarmente complessa nei casi in cui non sia di immediata comprensione il nesso tra immagini e contenuto testuale.

⁴⁴ Milano, Archivio di Stato, *Fondo di Religione, Pergamene per fondi*, scat. 347/14; MANGINI 2019b.

⁴⁵ Udine, Archivio storico comunale, *Annales*, voll. 3-5. Si ringrazia Tommaso Vidal per la segnalazione di questi documenti.

⁴⁶ Per esempio, il guerriero disegnato sulla coperta di un registro di conti della clavaia provenzale di Draguignan: Marseille, Archives départementales des Bouches du Rhône, B 1860 (1369).

⁴⁷ Bergamo, Biblioteca civica « Angelo Mai », *Archivio storico comunale, Antico regime, Estimi*, n. 49 (1476).

⁴⁸ Pinerolo, Archivio storico comunale, cat. 56, fald. 2672, n. 1. Si ringrazia Umberto Delmastro per la segnalazione del documento.

⁴⁹ Milano, Archivio di Stato, *Fondo di Religione, Pergamene per Fondi*, scat. 578, n. 24. In questo caso un elemento utile alla datazione proviene dall'analisi iconografica: essendo l'uomo completamente bardato di metallo a differenza del destriero che è privo di qualsiasi protezione, è verosimile che la realizzazione del disegno sia da collocare entro la metà del secolo XV, dal momento che solo alla fine del secolo si impone definitivamente l'armatura intera sia per l'uomo sia per la cavalcatura, v. CALLERI 2019a, nota 30.

⁵⁰ Moncalieri, Archivio storico comunale, *Parte antica, serie P*, n. 7 (1396).

Molti professionisti sembrano aver concentrato l'esecuzione di disegni tanto in fasi circoscritte della produzione dei testi quanto in parti specifiche dei supporti disponibili. Tale selettività può corrispondere all'ovvio soddisfacimento di criteri funzionali – gli elementi grafici che fungono da segnatura hanno senso se collocati in parti visibili dall'esterno, quelli che servono a organizzare il testo devono essere integrati nella sua *mise en page* – ma anche alla ricerca degli spazi migliori – più ampi, più bianchi – per l'inserimento di un disegno⁵¹, così come a una valutazione del rapporto tra dignità e valore giuridico del testo, visibilità e durevolezza della parte prescelta e carattere più o meno estemporaneo o meditato del disegno.

Una valutazione di quest'ultimo tipo è riscontrabile, per esempio, nell'ambito della ricca produzione documentaria del notaio piemontese Micheletto *Fornerii*, che nella seconda metà del Trecento associa alla libera professione un'intensa attività alle dipendenze dell'abbazia di S. Giusto di Susa, come redattore di censuari e come notaio della *curia* giudiziaria degli abati (Fig. 4)⁵². Come per la maggior parte dei notai trecenteschi studiati in questa e in altre ricerche, l'interno dei suoi registri, deputato alla stesura definitiva degli atti processuali o delle imbreviature, risulta quasi del tutto privo di elementi figurativi: i soli disegni che compaiono in tali parti si riferiscono alla sobria ornamentazione dei capilettera, a cui il notaio dedica anche certi esercizi calligrafici eseguiti sui fogli bianchi⁵³; pressoché nessun disegno, ma soltanto prove di penna, massime latine e citazioni scritturali sono da lui stese, poi, sui fogli di guardia⁵⁴. Molto più ricco appare l'orizzonte grafico di Micheletto se si esaminano altre fasi e altri supporti della sua attività redazionale. I registri della *curia* abbaziale hanno conservato, inserti entro le pieghe delle coperte, decine di foglietti cartacei contenenti appunti, testi preparatori, petizioni, lettere; quelli esistenti nei registri compilati da Micheletto contengono, qui e là, *drôleries* di varia natura che il notaio verosimilmente disegna durante fasi della procedura che non richiedono un suo coinvolgimento attivo: un arciere intento a scagliare una freccia; il torso e la testa di un uomo con un mantello; un volto barbuto; un elmo⁵⁵. Sono schizzi vivaci

⁵¹ VALLERANI 2000, p. 77 e sgg.

⁵² Su tale ufficio e sui suoi notai nel Trecento v. ORLA 2022; BERLOLOTTO 2013; BUFFO 2017, pp. 394-399; BUFFO 2021, pp. 105-110.

⁵³ Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 16, m. 5, n. 26 (1359); m. 12, n. 50 (1381-1383).

⁵⁴ *Ibidem*, par. 16, m. 10, n. 42 (1375-1378); m. 11, n. 44 (1375-1387).

⁵⁵ *Ibidem*, par. 16, m. 12, n. 50 (1381-1383).

ma semplici, eseguiti in tempi ridotti e senza preoccupazioni per la loro qualità estetica. Più meditata appare l'esecuzione di un secondo gruppo di disegni attribuibili al professionista: quelli eseguiti sulle coperte pergamenacee dei registri. Sui piatti esterni Micheletto traccia soltanto segni astratti, che attingono a un repertorio diffuso presso i notai dell'Italia settentrionale: semplici composizioni su base circolare, eseguite con l'ausilio di un compasso o di oggetti dalla forma rotonda; pseudo-*signa* notarili dalla forma quadrangolare o a stella⁵⁶. Sui risvolti interni delle coperte egli disegna invece almeno due figure umane: particolarmente impegnativo, per studio della resa e tempi di esecuzione, è il ritratto a figura intera di un uomo che indossa una tunica, un lungo mantello e un grande copricapo floscio (un ufficiale della *curia* abbaziale?), che occupa quasi interamente il risvolto della coperta di uno dei *libri actorum* da lui redatti per il tribunale segusino⁵⁷.

I comportamenti di Micheletto sono in linea con quelli di altri notai-ufficiali del suo *entourage*. Verso il 1400, per esempio, uno di costoro occupa fittamente, con immagini di personaggi osceni o grotteschi, gli spazi bianchi di un fascioletto rilegato insieme con i protocolli del notaio abbaziale Pierre *Fabri* di Lanslevillard e contenente un indice degli atti imbreviati, lasciando del tutto intonsi i fascicoli contenenti i documenti⁵⁸. Colpisce la differenza rispetto all'atteggiamento contemporaneamente espresso, a Susa, dai monaci che tengono registri contabili collegati all'approvvigionamento interno dell'abbazia, i quali non si peritano di colmare le carte libere dalla scrittura con schizzi dai contenuti osceni o araldici⁵⁹. In generale, la tendenza notarile a non intaccare con elementi figurativi non coerenti con il testo quelle parti che sono deputate a contenere documenti, siano *instrumenta* o atti di un ufficio pubblico, sembra confermata dalle poche indagini condotte sul punto per altri contesti italiani, a cominciare da quella più volte menzionata sul *corpus* notarile piacentino⁶⁰. Aspetto, questo, che permette di immaginare l'entità della dispersione dei disegni notarili prodotta dal naufragio delle coperte originali, particolarmente severo in contesti regionali come quello ligure e quello toscano e per le fasi cronologiche più alte⁶¹.

⁵⁶ *Ibidem*, par. 16, m. 15, n. 59 (1390-1394).

⁵⁷ *Ibidem*, par. 16, m. 12, n. 50 (1381-1383).

⁵⁸ *Ibidem*, par. 7, m. 1, n. 119 (1366).

⁵⁹ BUFFO 2017, p. 394 e sgg.; v. sopra, nota 32.

⁶⁰ GENNARI 2018a, pp. 32-35.

⁶¹ V. la ricognizione eseguita in MANGINI 2022, pp. 94-97.

2.3. *Soggetti e modelli*

Gli studi finora eseguiti sui registri di abbreviature e d'ufficio tenuti dai notai lombardi, genovesi, piacentini, bolognesi e fiorentini hanno individuato una tipologia di massima dei soggetti raffigurati dai redattori. Tali ricerche hanno osservato per esempio come, tra i registri prodotti a beneficio di poteri pubblici, ricorrano elementi figurativi quali stemmi o edifici, utili a identificare l'ufficio committente o l'identità dell'ufficiale incaricato del suo governo⁶². Nell'ambito dei registri di abbreviature, hanno invece posto l'accento sul predominio di figure umane (i cui atteggiamenti restituiscono informazioni ora circa l'orizzonte della cultura letteraria dei disegnatori, ora sulle concrete attività produttive o ricreative con cui potevano venire a contatto) e bestie selvatiche o domestiche (in sintonia, soprattutto nei casi lombardi, con l'affermarsi trecentesco di un interesse per la resa vivace del mondo animale negli ambiti della pittura e della miniatura)⁶³.

Non interessa, in questa sede, aggiornare o complicare la tipologia di motivi iconografici che quelle ricerche hanno efficacemente tracciato. Come preannunciato ci limiteremo a indicare, coerentemente con gli obiettivi di questo studio, due linee di indagine che possono concorrere a precisare i nessi tra le scelte iconografiche da un lato e, dall'altro, sensibilità e interazioni che gli autori svilupparono (anche) nel contesto dell'esercizio della professione notarile.

A tale professione pare, anzitutto, collegarsi un gruppo in particolare di immagini, che è generalmente alla base di realizzazioni artistiche meno ambiziose rispetto a quelle che contengono uomini, animali o edifici. Ci riferiamo all'abitudine, sviluppata da molti notai, di creare pseudo-*signa*, diversi da quelli che effettivamente usano per la convalida dei propri atti. Nel secondo quarto del Trecento lo fanno, per esempio, alcuni redattori al lavoro per gli uffici contabili del Delfinato, sui piatti interni delle coperte dei loro registri⁶⁴; in analoga posizione e pochi anni più tardi disegna pseudo-*signa*, a partire da rielaborazioni del proprio, il notaio-chierico bergamasco Saviolo Cazzuloni⁶⁵; non mancano all'appello i già menzionati notai-ufficiali che scrivono registri per S. Giusto di Susa, uno dei quali inventa intorno al 1350 un *signum* dal sapore goliardico

⁶² V. oltre, note 131-132 e testo corrispondente.

⁶³ VALLERANI 2000; GENNARI 2018a, pp. 36-66; RUZZIN 2022, pp. 73-80. Per un esame storico-artistico dell'elemento animale nelle arti coeve v. i testi citati oltre, nota 73.

⁶⁴ Grenoble, Archives départementales de l'Isère, B 2809 (1339-1340); 8 B 274 (1341-1342).

⁶⁵ Bergamo, Archivio storico diocesano, *Capitolo della cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 72 (1370-1371).

composto da due falli incrociati e sormontati da una croce, a cui accosta un'immaginaria *datatio* per simulare in tutto e per tutto l'*incipit* di un vero *instrumentum*⁶⁶. Un comportamento analogo, in definitiva, è adottato da quel notaio della *Camera actorum* bolognese che a fine Duecento inserisce il ritratto di un collega entro un *signum* conforme per struttura a quelli usati nell'ufficio per la creazione di segnature archivistiche⁶⁷.

Lo stesso gusto per la rielaborazione di forme astratte è alla base della consuetudine, da parte dei notai italiani e transalpini, di tracciare figure geometriche a base circolare con l'aiuto di compassi o di oggetti dalla forma tonda⁶⁸. Tali immagini hanno talvolta l'aspetto di un semplice incrocio di cerchi⁶⁹, ma possono anche assumere forme più complesse, che spaziano dal simbolo religioso del «fiore della vita»⁷⁰ a rote popolate da motti⁷¹, passando attraverso una serie di strutture che riprendono l'elemento architettonico del rosone. Quest'ultimo *topos* iconografico, riscontrabile presso vari notai dell'Italia settentrionale del Trecento⁷², è oggetto nel Quattrocento di molteplici e complesse rielaborazioni da parte del notaio provenzale Jean *Lantelmi*, che inserisce quasi sistematicamente, sui piatti esterni delle coperte dei suoi registri, grandi composizioni basate sull'incrocio di bracci e ogive entro schemi circolari, da cui si dipartono esuberanti motivi a filigrana⁷³. Né i prestiti espliciti dall'architettura si limitano ai rosoni: Jean *Regis*, uno dei primi notai dell'alto Vallese (attestato dagli anni Venti del Trecento), organizza in modo scenografico il primo foglio del proprio registro di abbreviature, inserendo il proprio *signum* entro una quinta formata da colonne e una cupola, ai lati della quale sono disposti specularmente dei volti umani⁷⁴.

⁶⁶ Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 18, m. 1, n. 3 (1342-1351).

⁶⁷ ROMITI 1994, pp. CLXV-CLXXVI; VALLERANI 2000, p. 80.

⁶⁸ GENNARI 2018a, pp. 62-64.

⁶⁹ Per esempio: Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 16, m. 5, n. 24 (1354-1358); m. 15, n. 58 (1388-1402).

⁷⁰ GENNARI 2018a, p. 64.

⁷¹ Come il «Rosa fresca» inscritto in una rota disegnata sulla coperta esterna di un registro della fabbrica di Santa Maria maggiore di Bergamo della prima metà del Quattrocento (Bergamo, Biblioteca civica «Angelo Mai», *Archivio della Misericordia Maggiore, Pergamene*, n. 1520).

⁷² Oltre al caso piacentino segnalato in GENNARI 2018a, p. 63, sopravvive un disegno, dalla chiara ispirazione architettonica, di Saviolo Cazzuloni (Bergamo, Archivio storico diocesano, *Capitolo della Cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 64, 1359-1361).

⁷³ Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 306 E 82 (1427); 306 E 84 (1430); 306 E 88 (1431); 306 E 89 (1431); 306 E 95 (1434); 306 E 98 (1443).

⁷⁴ Sion, Archives du Chapitre cathédral, Min.B.3, f. 1r.

Oltre a individuare tali connessioni tra scelte iconografiche, gusti artistici e letterari e sensibilità notarile per *signa* e giochi geometrici, le prime indagini condotte sui disegni dei notai hanno posto, sebbene prevalentemente come stimolo per studi futuri, la questione dei modelli su cui concretamente gli autori di alcune tra le realizzazioni più pregevoli possono aver basato il proprio lavoro artistico. Un tale approfondimento appare legittimato, per esempio, dalla corrispondenza stilistica tra le eleganti figure di animali presenti sulle legature dei registri del piacentino Giacomo Bombarone (attivo negli anni intorno al 1400) e la coeva produzione figurativa degli artisti lombardi della seconda metà del XIV secolo, ben rappresentata dal celebre quaderno di disegni di Giovannino de Grassi⁷⁵. È quasi inutile rimarcare come l'individuazione dell'ambito di provenienza dei modelli impiegati dai notai disegnatori debba prendere le mosse da un questionario interdisciplinare, inteso non soltanto a ricercare le affinità stilistiche tra le immagini presenti sui registri e opere d'arte coeve, ma anche a stabilire, sulla base di puntuali analisi prosopografiche, a quali tipi di raffigurazioni artistiche i singoli professionisti abbiano potuto avere accesso.

Una tale indagine potrebbe, per esempio, riguardare il già menzionato notaio-chierico bergamasco Saviolo Cazzuloni. Sul piatto esterno della coperta di un suo registro, degli anni 1359-1361, è disegnata una scena di caccia: due cani, uno dei quali è munito di un collare, azzannano una grossa fiera (potrebbe essere un lupo, ma anche una pantera o una leonessa); poco distante è accucciata una lepre (Fig. 5)⁷⁶. Anche per questa immagine è possibile supporre una prossimità alle realizzazioni artistiche a tema animale tanto in voga negli ambienti nobiliari del periodo⁷⁷. Sull'interno della coperta di un secondo registro di Saviolo, del 1364, è invece raffigurata una scena in cui un giovane nobile armato di pugnale e un uomo più maturo giocano *ad tabulas* sotto gli occhi di due spettatori⁷⁸. Tra i due disegni vi è una forte discrepanza qualitativa: all'estrema eleganza degli animali fa riscontro la resa sgraziata dei giocatori, le cui mani e gambe hanno forme e posizioni innaturali. Non si può certo escludere del tutto che

⁷⁵ GENNARI 2018a, p. 47 sg.; MANGINI 2022; Sul taccuino di Giovannino de Grassi v. *Codici e incunaboli* 1989, pp. 77-90; ROSSI 1995.

⁷⁶ Bergamo, Archivio storico diocesano, *Capitolo della Cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 64, (1359-1361).

⁷⁷ La fortuna di tali modelli è del resto testimoniata dalla quasi sovrapposibilità tra uno dei due cani di Saviolo e quello disegnato da un altro notaio su un registro moncalierese un quarantennio più tardi (Fig. 3).

⁷⁸ Bergamo, Archivio storico diocesano, *Capitolo della Cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 67. Il disegno, segnalato in COSSAR 2017, p. 30, è attualmente oggetto di una ricerca coordinata da Paolo Buffo.

tale differenza sia semplicemente riconducibile all'esecuzione da parte di due mani diverse; ma appare pienamente lecito supporre che Saviolo abbia invece realizzato entrambi i disegni, ricopiando il primo da un codice miniato o dalla decorazione pittorica di un qualche spazio aulico. Il personaggio, del resto, è attestato ad alti livelli della giustizia comunale e degli uffici del capitolo cattedrale⁷⁹ e ha verosimilmente accesso alla biblioteca dei canonici, dalla quale – ammesso che l'intervento non sia stato eseguito posteriormente – sembra aver prelevato anche il frammento di un codice in onciale del secolo VIII, usato per tamponare una lacerazione nella coperta di un suo registro⁸⁰.

Altre indagini sui modelli dei disegni dei notai potrebbero riguardare i rapporti tra i fregi fitomorfi, antropomorfi e geometrici che alcuni notai due-trecenteschi riproducono sui propri registri di abbreviature – con lo scopo di individuare partizioni e gerarchie testuali, soprattutto in concomitanza con i cambi di anno – e i *pattern* ornamentali che, alla medesima altezza cronologica, decoravano le membrature architettoniche, gli zoccoli e i paramenti al di sotto dei registri figurati di edifici civili e religiosi che loro stessi potevano aver conosciuto e frequentato⁸¹. Per esempio, come non immaginare – almeno in via ipotetica – che il notaio Pietro Rocca, attivo tra Bergamo, Almenno e Seriate (1246-1255), incorniciando l'indicazione cronologica dell'anno 1254 con un tralcio sinusoidale a volute non stesse riproducendo – più o meno consapevolmente – quello stesso motivo che dalla prima metà del secolo decorava le monofore soprastanti le absidiole proprio della locale chiesa di San Salvatore ad Almenno⁸²? E lo stesso si potrebbe osservare per le coppie d'ali a semi-palmette che i notai bergamaschi Pietro di Vertova (1288)⁸³, Rolandino *de Ziriolis* (1290-1295)⁸⁴, Pietro Sforzatica (1302-1318)⁸⁵, Gaspare *de Mantuanis* (1318) (Fig. 6)⁸⁶ tracciarono più volte tra le proprie abbreviature riprendendo temi che nello stesso periodo si potevano ammirare in S. Maria Matris Domini a Bergamo Bassa⁸⁷, a S. Michele al

⁷⁹ MAGNONI 2016, pp. 166-168.

⁸⁰ Bergamo, Archivio storico diocesano, *Capitolo della Cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 65, (1361-1362).

⁸¹ SCIREA 2012.

⁸² Bergamo, Archivio di Stato, *Atti dei notai*, b. 1c, f. 92r; v. SCIREA 2012, p. 17.

⁸³ *Ibidem*, b. 3, f. 35r.

⁸⁴ *Ibidem*, b. 1d, f. 86v.

⁸⁵ *Ibidem*, b. 2b, ff. 18r, 31v, 46v, 47r.

⁸⁶ Bergamo, Civica Biblioteca « Angelo Mai », *Archivio della Misericordia Maggiore*, b. 597, ff. 11v, 26v, 38v e 54v.

⁸⁷ SCIREA 2012, pattern 87.

Pozzo Bianco e nell'Aula della Curia della città Alta⁸⁸ dove proprio questi ornamenti « raggiunsero esiti formali di estrema raffinatezza »⁸⁹. E ancora, lo stesso Pietro Sforzatica e il collega bergamasco Guarisco Bonafede (1307-1312)⁹⁰ disegnano velari che imitano tessuti decorati con croci, stelle, bottoni, reticolati a losanghe e motivi geometrici⁹¹ attestati con grande frequenza nel repertorio decorativo delle chiese orobiche e, in genere, lombarde⁹².

Proseguire nel solco di analisi ravvicinate come queste potrebbe permettere non solo di confermare, come già sottolineava Carl Nordenfalk più di settant'anni fa, che « the practical purpose has been the mother of artistic invention », ma anche di verificare quali siano stati i reali modelli d'imitazione e gli schemi compositivi di riferimento di ciascun professionista⁹³.

3. *Destinatari e funzioni*

Interrogarsi su responsabilità, tempi, spazi e modelli dell'uso delle immagini nei registri notarili porta necessariamente a considerare almeno altre due questioni fondamentali. È cioè indispensabile domandarsi quali sono stati gli esiti di queste espressioni grafico-artistiche, a chi sono state destinate e quali funzioni hanno assolto o sono state chiamate ad assolvere; vale a dire quale ruolo è stato loro assegnato o hanno comunque finito per svolgere anche al mutare dei contesti di trasmissione/fruizione; e ancora, se gli intenti prefissati sono sempre stati raggiunti ed eventualmente quali variabili possono aver influito sull'efficacia della loro ricezione.

Come anticipato fin dalle pagine introduttive, la pervasività, l'efficacia e il polimorfismo delle espressioni grafiche impiegate dai professionisti della scrittura permettono di verificare l'esistenza di strette connessioni tra immagini e scrittura già dalle origini dell'uso di registri notarili, misurandone il grado di programmaticità o, di contro, di estemporaneità, così come di rigidità o di elasticità. E allora un'indagine sulle finalità e sull'efficacia dei *media* impiegati in questo settore non può prescindere dalla

⁸⁸ *Ibidem*, rispettivamente pattern 3-4 e 5-6.

⁸⁹ *Ibidem*, p. XXXIII.

⁹⁰ Bergamo, Archivio di Stato, *Atti dei notai*, b. 4, f. 20r.

⁹¹ Bergamo, Archivio storico diocesano, *Capitolo della Cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 148, ff. 37v, 38r, 45v.

⁹² SCIREA 2012, pp. 9-23.

⁹³ NORDENFALK 1951.

valutazione tanto dei contesti di presunta destinazione quanto da quelli di reale fruizione, nonché dalla loro supposta o effettiva fisionomia in termini sia di saperi pre-acquisiti sia di capacità interpretative e rielaborative effettivamente date.

Prima ancora di avviare ricerche in tal senso si pone però un fondamentale problema di metodo. Infatti, nel tentativo di comprendere funzioni e destinatari dell'apparato grafico-espressivo, si corre il rischio di assumere aprioristicamente a riferimento un pubblico ideale, finendo per appiattare le differenze fra persone e contesti di effettiva fruizione. Chi leggeva e utilizzava le immagini presenti sui registri notarili e i registri d'ufficio redatti da notai? Per quali scopi e in quali circostanze? E chi questi registri li prendeva in mano per caso cosa comprendeva del loro messaggio figurato? La lettura da parte di un pubblico preventivamente non immaginato quali tipi di comprensione e uso generava?

Le differenze in termini di capacità interpretative, variabili culturali e di contesto rendono chiaramente impossibile – e di per sé metodologicamente scorretto – rispondere a queste domande tratteggiando in astratto *un* pubblico di destinatari. Si può invece tentare di approcciare il tema dalla prospettiva opposta, vale a dire considerando i caratteri della produzione di queste immagini e da lì cercare di comprendere quale intento comunicativo ne sia stato all'origine, ovvero quali bisogni e usi abbiano suggerito ai notai di impiegare quello specifico *medium* grafico.

Nel procedere in tal modo è importante sottolineare ancora un aspetto: i notai nella stragrande maggioranza dei casi non sono artisti⁹⁴. Il loro modo di usare segni e disegni è piuttosto quello dell'artigiano, che lavora senza anteporre alla produzione un'analisi teorica approfondita. Da ciò discende che è improprio considerare le immagini individuabili sui registri notarili come singole espressioni d'arte. Esse sono piuttosto manifestazioni appartenenti a fenomeni di lungo periodo: il dipanarsi del pensiero dei notai loro produttori non si concentra in un preciso momento programmatico di alta decifrazione teoretica, ma è diluito negli anni, vive di piccoli adattamenti e dipende in grande parte dalla consuetudine. È dunque essenziale leggere ogni figura come parte di un codice espressivo in lenta e costante definizione, i cui esiti dipendono sia dalla ricerca di soluzioni pratiche in risposta a singoli problemi sia dall'adesione imitativa a modelli dati o, di contro, da strategie di aggiustamento o tentativi di superamento di schemi precedenti.

⁹⁴ Per qualche esempio di notaio-artista v. FERRARI 2018, pp. 58-68; MANGINI 2019a, p. 58 e ora FERRARI 2023.

Per avviare una riflessione problematicamente aperta su questi temi un primo riferimento orientativo è rappresentato da un saggio apparso nel 1995, in cui Attilio Bartoli Langeli, sviluppando precedenti riflessioni di Armando Petrucci⁹⁵ e Giorgio Raimondo Cadorna⁹⁶, traccia una possibile classificazione del rapporto tra « scrittura e figura », articolandola in base a tre differenti categorie di funzioni, elevabili a sei in ragione della corrispondenza biunivoca di ciascuna relazione⁹⁷. Ora, pur nella consapevolezza di tale reciprocità, volendo rimanere aderenti al *focus* di questo intervento, si proverà a potenziare tale griglia interpretativa concentrando l'attenzione su uno dei due poli del nesso, vale a dire sull'immagine, per analizzarla nel suo collocarsi all'interno della scrittura (*nel*), oppure nel suo esserle funzionale (*per*), o ancora nella sua capacità di sostituirla (*al posto di*) o più semplicemente di accompagnarla (*accanto a*).

3.1. Immagini nel testo

Nel primo caso il *medium* grafico si combina con la scrittura non svincolandose ne mai pienamente. Appartengono a questi ambiti innanzitutto i capilettera ornati e le scritture distintive⁹⁸, impiegate dai notai tanto nella libera professione – ad esempio nell'invocazione con cui si aprono le formule protocollari, la cui *i*, spesso in corpo doppio, scurito, talvolta filigranato e quasi sempre allungato per un numero variabile di linee, conferisce un aspetto solenne agli *incipit* – quanto nell'attività al servizio di enti civili ed ecclesiastici per la redazione di *libri iurium*, cartulari e registri destinati a governare e rappresentare le istituzioni per le quali prestano la propria professionalità. È soprattutto in questo secondo ambito di attività che le lettere incipitarie svolgono una chiara funzione separativa di un documento dall'altro e insieme conferiscono solennità. Tra i tanti possibili, se ne trovano esempi nelle grandi iniziali con decorazioni astratte, fitomorfe o antropomorfe che punteggiano il *Quaternus debitorum* prodotto nel 1275 dal notaio Semprebene di Salomone per il comune di Treviso⁹⁹ o nel più antico *quaternus* di *acta* giudiziari del tribunale ecclesiastico milanese redatto dal notaio curiale Ambrogio Aresi durante il biennio 1362-1364 (Fig. 7)¹⁰⁰. E numerose se si

⁹⁵ PETRUCCI 1980.

⁹⁶ CADORNA 1986.

⁹⁷ BARTOLI LANGELI 1995.

⁹⁸ In merito a questi dispositivi v. CAVALLO 1996; AMMANNATI 2001; FIORETTI 2012.

⁹⁹ *Mutui e risarcimenti* 2003, tav. VIII.

¹⁰⁰ Milano, Archivio di Stato, *Archivio notarile*, b. 9; v. *Notai della curia* 2004, nota 21, pp. 306-309 e 321.

rintracciano anche nei registri contabili che i notai delle *curie* angioine preparano per l'esame da parte delle magistrature finanziarie centrali. Se appare già notevole sotto questo profilo un registro di *Iura et redditus* della clavaria di Apt del 1325 – in cui l'inizio di ciascuna sezione è segnalato sia da *maniculae* stese dal redattore stesso sia da una varietà di iniziali decorate con motivi a filigrana e volti umani¹⁰¹ – ancor più colpiscono i manoscritti quattrocenteschi, in cui l'ornamentazione delle lettere o delle parole iniziali è spesso tanto esuberante da invadere i margini¹⁰².

Certi notai si esercitano sistematicamente nella creazione di iniziali ornate entro quello strumento di lavoro personale che è il registro di imbreviature, allo scopo di affinare repertori e abilità decorative da mettere a disposizione della clientela come valore estetico aggiunto dei *munda* prodotti. È il caso del vallesano Martin *Rupbi*, notaio e scriba della cancelleria vescovile di Sion intorno al 1400. Mentre i registri di cancelleria da lui tenuti sono del tutto privi di ornamentazione¹⁰³, nel suo unico registro di imbreviature¹⁰⁴ popola quasi sistematicamente di figure le lettere incipitarie degli atti (solitamente si tratta delle *A* di «Anno Domini») e talvolta quelle maiuscole interne ai testi: busti maschili e femminili, animali interi o parti di essi (soprattutto ovini e uccelli, ma anche serpenti, pesci, scimmie e mostri), mani che tengono fiori o chiavi e altre figure ancora sono tracciate da Martin con una continua ricerca della varietà, ottenuta combinando volta per volta elementi grafici diversi, sebbene alquanto stereotipati (barbe lunghe, rade, assenti o con un numero vario di punte; capelli lunghi, corti o assenti; cappucci, cappelli, elmi, veli, gorgiere).

Accanto alle iniziali, molti testi in registro presentano *litterae notabiliores* funzionali a una migliore leggibilità del testo tramite la demarcazione delle sue principali sezioni logiche, la messa in risalto di partizioni e gerarchie testuali, la distinzione di nomi propri particolarmente rappresentativi (soprattutto quelli di persona) per mezzo dell'evidenziazione della prima lettera o addirittura di tutte le lettere che li compongono. Nei territori dei Savoia la decorazione a filigrana di certi titoli, insieme con l'oscillazione tra grafie diverse per modulo e tratteggio, è usata a inizio Trecento dal notaio Jean Reynaud per rendere esplicita l'organizzazione gerarchica delle informazioni entro un protocollo di omaggi feudali da lui redatto per i conti, in cui la distribuzione degli atti segue un rigido criterio topografico per località e

¹⁰¹ Marseille, Archives départementales des Bouches du Rhône, B 1863.

¹⁰² Per esempio: *ibidem*, B 1698 (1420).

¹⁰³ Sion, Archives du Chapitre cathédral, Min.B.26/2-26/4.

¹⁰⁴ *Ibidem*, Min.B.26/1.

circoscrizioni¹⁰⁵. Un secolo più tardi, nei registri contabili della tesoreria generale sabauda, il nesso tra ornamentazione e modulo delle lettere da un lato, organizzazione testuale dall'altro appare così stretto da giustificare in taluni casi l'esecuzione separata del corpo del testo, steso dai notai attivi presso l'ufficio, e degli esuberanti capilettera decorati con motivi astratti o fitomorfi, che in talune occasioni non sono realizzati, lasciando bianchi gli ampi spazi deputati ad accoglierli¹⁰⁶.

Tutte queste immagini e ornamentazioni, più o meno complesse e dagli esiti estetici variabilmente aggraziati e sontuosi, si collocano sulla scrittura, ne disegnano le forme, la plasmano dall'interno. Non sono mai disgiunte da essa, non si configurano come fattori che producono significati autonomi, ma piuttosto come elementi che amplificano il messaggio testuale. Assumono cioè funzione propriamente «evidenziatrice, finalizzata a segnalare e a porre in risalto particolari punti rilevanti del testo documentario, come formule o parti di esse, ma anche singoli termini»¹⁰⁷.

Nell'ambito della documentazione amministrativa in registro, prodotta dai notai-ufficiali dei poteri pubblici bassomedievali, tale apparato è chiaramente speso a beneficio di fruitori avvezzi alla lettura di questo genere di scritture, ma impegnati a realizzarla anche – se non soprattutto – in modo frammentario, dovendo di necessità scorrere in fretta i testi alla ricerca di informazioni specifiche¹⁰⁸. A questo dobbiamo immaginare servisse l'ornamentazione svincolata dal ritmo interpuntivo e di contro strettamente connessa al significato testuale di cui fanno largo uso i redattori del *Registro delli instrumenti antichi spettanti alle possessioni del monastero di Chiavalle. MLX sino al MCCCXXII*, dove non solo le rubriche che organizzano per collocazione geografica le singole proprietà dell'importante cenobio cistercense, ma anche il numero di ciascuno degli immobili descritti all'interno dei documenti viene evidenziato da decorazioni floreali monocrome o filigranate con inchiostro rosso¹⁰⁹. E in questo stesso manoscritto di primo Trecento, di probabile responsabilità di monaci-notai residenti all'interno dell'ente¹¹⁰, a tale uso dell'ornamentazione per unità di significato si affiancano anche casi in cui l'impiego di *litterae notabiliores*

¹⁰⁵ CASTELNUOVO 2014, pp. 185-195.

¹⁰⁶ Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Savoia*, inv. 16, n. 43 (1398-1400).

¹⁰⁷ AMMANNATI 2001, pp. 66-67.

¹⁰⁸ Sulla pratica della lettura dei testi documentari medievali v. CLANCHY 1993; LYONS 2019, pp. 41-46.

¹⁰⁹ Milano, Archivio di Stato, *Fondo di Religione, Pergamene per Fondi*, cart. 578, n. 23; v. BARONI 2006 e CALLERI 2019.

¹¹⁰ GRILLO 1999; MANGINI 2011.

appare ridondante – ad esempio su tutte le lettere che compongono le parole della prima linea di testo di una pagina, indipendentemente dalla loro collocazione logico-sintattica – e assolve dunque funzioni estetiche che imitano modelli cancellereschi di artificiosità della scrittura.

L'uso di lettere o parole ornate per sottolineare le scansioni logiche dei testi non è estraneo nemmeno ai *munda* che i notai ricavano dalle proprie abbreviature o dai registri d'ufficio¹¹¹. Quello della frequente presenza di *incipit* decorati e *litterae notabiliores* nella documentazione su pergamena sciolta è un tema vasto, che non è possibile qui sviluppare in modo esauriente. Rimandando dunque per un primo affondo al già menzionato gruppetto di studi prodotti sull'argomento soprattutto fuori dell'Italia¹¹², ci si limita qui a osservare come – in maniera simile a quanto appena constatato per la produzione in registro – anche nell'ambito dei *munda* l'ornamentazione delle lettere corrisponde a molteplici e complesse esigenze. L'adeguamento dei professionisti di certe regioni a tendenze estetiche condivise può, per esempio, avere l'effetto di collocare a pieno titolo l'abilità decorativa tra le componenti della mediazione che quei professionisti offrono alle proprie clientele¹¹³: si pensi al graduale generalizzarsi, nel Piemonte occidentale, di decorazioni a filigrana dall'aspetto particolarmente complesso e pesante, che entro la prima metà del Quattrocento invadono *munda* e registri di notai collegati tanto alle istituzioni principesche quanto a poteri signorili¹¹⁴. O ad altri casi dove, più delle istanze estetiche, risulta determinante la volontà di enfatizzare, attraverso un'ornamentazione prestigiosa – ed eventualmente con richiami agli stili grafici delle grandi cancellerie –, la solennità degli atti e i connotati 'alti' del potere committente. Volontà, questa, che è probabilmente alla base della grande diffusione, nella prima metà del Duecento, di *munda* con iniziali riccamente decorate a filigrana, a imitazione dei documenti imperiali e pontifici, soprattutto nella documentazione di soggetti alla ricerca di un consolidamento politico¹¹⁵. In altre circostanze ancora, l'apparato deco-

¹¹¹ Pensiamo agli usi osservati, già nel pieno secolo XII, da professionisti come *Pantaleus*, attivo per i consoli di Pisa, che applicando al contesto dell'*instrumentum* gli stili grafici provenienti dalla documentazione imperiale e pontificia, individuò i connettivi logici tra le varie parti del testo attraverso iniziali decorate e di modulo maggiore (Pisa, Archivio di Stato, *Diplomatico, Atti pubblici*, n. 4377, 1166 marzo 7).

¹¹² V. i testi citati sopra, alle note 5-12.

¹¹³ Sui contenuti della mediazione notarile v. ancora una volta i testi raccolti in *Mediazione notarile 2022*.

¹¹⁴ Per fare due soli esempi: Torino, Archivio di Stato, *Corte, Materie ecclesiastiche, Abbazie, Novalesa SS. Pietro e Andrea*, m. 8, n. 46 (1434); *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 6, m. 1, n. 2 (1441).

¹¹⁵ Due soli esempi che si collocano ai capi opposti della penisola: nel secondo quarto del secolo, in una fase di vicinanza tra i Savoia e Federico II, fa abbondante uso di iniziali filigranate Jacques Bar-

rativo dei *munda* serve a rafforzare l'identità grafica della documentazione dei primi notai autoctoni, in un contesto di forte ancoraggio della riconoscibilità e della spendibilità locale di quegli *instrumenta* a un insieme di caratteri estrinseci distintivi¹¹⁶: è quanto accade in Savoia, all'inizio del Duecento, quando i primi notai costruiscono un tipo di *instrumentum* caratterizzato da forti endemismi intrinseci ed estrinseci, come l'inserimento di elementi decorativi per la *a* di « Anno » nella *datatio* e la resa con giochi calligrafici dell'*apprecatio* « feliciter » al termine del testo¹¹⁷.

3.2. Immagini per il testo

Accanto a questi casi in cui l'immagine diviene elemento interno alla scrittura, ve ne sono altri nei quali è invece collocata a suo supporto con funzioni che – almeno in prima istanza – si possono definire variamente integrative. Con riferimento alla professione notarile, è impossibile non pensare da subito agli elementi figurativi impiegati come *signa* autenticatori: elaborazioni, queste, sulle cui forme e significati ancora di recente sono state sviluppate numerose ricerche, sia di ambito generale sia locale, sebbene la loro varietà tipologica sia lungi dall'aver ricevuto – anche solo con riferimento all'Italia e ai territori limitrofi – una classificazione e un'eziologia esaurienti¹¹⁸. Mentre nello spazio francese e iberico i *signa* dei notai appaiono mutuati dalla gamma di simboli stereotipati già in uso presso le cancellerie ecclesiastiche del medioevo centrale¹¹⁹, nell'Italia centro-settentrionale essi sono inizialmente incardinati sul simbolo invocativo della croce associato a note tironiane in cui si riconoscono le parole *notarius* e *iudex*. A partire dal XII secolo, adottano invece soluzioni sempre più personalizzate e volutamente complicate per impedirne l'imitazione e la contraffazione: da quelle geometricamente stilizzate ed essenziali (come a Genova, dove si impernano sul pronome personale *ego*), a quelle articolate sul monogramma del nome di battesimo del notaio (come per alcuni notai genovesi e pisani o per i *tabelliones* palermitani), a quelle

bier, il principale esponente dell'*entourage* notarile dei conti (BUFFO 2019, pp. 293-295); parallelamente, un'esuberante decorazione a filigrana, talvolta estesa all'intero primo rigo di scrittura, contraddistingue la documentazione prodotta dai *tabelliones* palermitani per alcuni importanti enti religiosi (per esempio: Palermo, Archivio di Stato, *Diplomatico, Tabulario del monastero di Santa Maria Nuova detto la Martorana*, n. 23, 1256 luglio 1).

¹¹⁶ Sul tema dell'uso di caratteri grafici distintivi come elemento cardine per la costruzione di tradizioni documentarie locali v. TOCK 2005, pp. 172-181, 187-190.

¹¹⁷ BUFFO 2020, pp. 14-27.

¹¹⁸ V. nota 3.

¹¹⁹ BUFFO 2020, pp. 16-18.

richiamanti elementi tipici della simbologia cristiana, ad altre ancora desunte da riferimenti toponomastici, oppure antropomorfi, zoomorfi, fitomorfi, architettonici e raffiguranti utensili d'uso sia civile sia militare¹²⁰. Corrisponde a certe tradizioni notarili locali l'uso congiunto, nei *munda*, dei *signa* e di altri segni speciali: si pensi alla compresenza tra *signa* personali e *signa crucis* anche piuttosto elaborati (per esempio ghermiti da colombe) nella produzione di alcuni notai veronesi¹²¹ o all'uso sistematico di grandi segni di paragrafo filigranati nel protocollo degli *instrumenta* in certe zone appenniniche a cavallo tra Lombardia, Emilia e Liguria¹²².

I *signa*, normalmente apposti in apertura di protocollo e delle sottoscrizioni escatocollari dei *munda* e, quando questi ultimi sono di grandi dimensioni, sulla giuntura tra più fogli pergamenei¹²³, possono trovarsi anche all'interno dei registri notarili: vengono talvolta reiterati in calce a ciascuna imbreviatura – «et est notandum quod quidam ponunt et signum et publicationes in qualibet rogationes et alia omnia ut in ipsis cartis»¹²⁴ – come nel protocollo del notaio e umanista Coluccio Salutati¹²⁵; oppure sono ripetuti nel margine di piede di ogni foglio, come in alcuni esempi toscani¹²⁶; o ancora, e sono i più frequenti, sono tracciati al principio e/o alla fine del registro¹²⁷, quando non all'esterno delle coperte, come accade nella Provenza angioina¹²⁸.

La presenza di questi *signa* nei registri d'imbreviature assume molteplici significati: a beneficio di colleghi come anche di clienti, essi possono fungere da «matrice con la quale eventualmente confrontare gli esempi delle sottoscrizioni in circolazione»¹²⁹ ovvero garantire la riferibilità delle imbreviature alla responsabilità di un determinato

¹²⁰ FOIS 2013.

¹²¹ V. per esempio *Liber feudorum*, tav. VII.

¹²² È quanto accade per esempio in diocesi di Bobbio dagli anni iniziali del Duecento (Bobbio, Archivio Storico Diocesano, *Archivio capitolare, Pergamene, sec. XIII*, b. 4, n. 3, 1214 dicembre 27).

¹²³ Come avviene ad esempio per i ben noti rotoli pergamenei contenenti gli atti del *processus contra Templarios* (1308), Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, *Archivum Arcis*, Arm. D 208, 209, 210, 217.

¹²⁴ FERRARA 1989, p. 1086.

¹²⁵ *Coluccio Salutati*, p. 8.

¹²⁶ GHIGNOLI 2012; *S. Fedele a Poppi*.

¹²⁷ «Alii ponunt signum et a principio et a fine», v. FERRARA 1989, p. 1086.

¹²⁸ Per fare pochi esempi: Marseille, Archives départementales des Bouches du Rhône, 306 E 81 (1417); 306 E 230 (1426); 306 E 174 (1437).

¹²⁹ RUZZIN 2021, p. 78.

professionista dotato di *publica fides*, tanto che a volte, in presenza di protocolli privi di un vero e proprio *titulum*, essi finiscono per costituire i soli elementi in grado di permettere di accertare l'identità del rogatario delle scritture redatte al suo interno¹³⁰. Inoltre, in stretta correlazione a questa funzione, possono anche assolvere esigenze di auto-rappresentazione, di affermazione di sé¹³¹, alla stregua di altre raffigurazioni richiamanti il nome del notaio, come la psicostasia monocroma che ritrae l'arcangelo Michele durante la pesatura delle anime¹³² disegnata sulla pagina iniziale del protocollo (1309-1310) dall'omonimo professionista Michele Mussi di Piacenza¹³³.

Tale finalità identificativa e auto-rappresentativa trova conferma anche in alcuni disegni impiegati nei registri d'ufficio. Qui spesso gli elementi grafici, anche di particolare solennità, di volta in volta riconducibili alla dimensione comunale, signorile, ecclesiastica e, in generale, istituzionale divengono il sicuro riferimento dell'*auctoritas* da cui discende il carattere pubblico del manoscritto e degli atti in esso contenuti. Si tratta di elaborazioni stilizzate e geometriche¹³⁴ o architettonico-monumentali – come il prospetto della facciata della cattedrale di S. Maria Maggiore di Milano, disegnato sulla coperta anteriore del primo registro degli atti della Fabbrica del Duomo (1387-1401)¹³⁵ o la torre campanaria dei monaci del cenobio di S. Ambrogio di Milano riprodotta sul piatto anteriore esterno del *Chartarium* redatto entro la prima metà del secolo XIV dai notai al servizio del monastero¹³⁶ – o ancora desunte dal campionario araldico: *in primis* gli stemmi dei podestà in carica¹³⁷ o del signore – come nei registri contabili delfinali¹³⁸ – o delle porte cittadine – come nelle più antiche scritture seriali del comune di Milano (Fig. 2)¹³⁹ –. In tutti i casi si tratta di simboli la cui corretta interpretazione ed efficacia comunicativa sono assicurate dalla forma e dalla

¹³⁰ Si vedano alcuni casi di area milanese: i protocolli dell'ultimo quarto del XIII secolo di *Giovanni-bello Bentevoglio*, p. XI, nonché quelli appena posteriori di Pietro Allerio (1301-1305) e di Franzolo Ganolo (1334-1335) ambedue in Milano, Archivio di Stato, *Archivio Notarile, Appendice Notai*, b. 9.

¹³¹ RUZZIN 2021, p. 79.

¹³² GENNARI 2018a.

¹³³ GENNARI 2018b.

¹³⁴ RUZZIN 2021, pp. 76-77.

¹³⁵ *Atti della Fabbrica del Duomo*, 1387-1401, in Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Cod. Arch. C 6.

¹³⁶ Milano, Archivio di Stato, *Archivio Diplomatico, Pergamene per Fondi*, b. 348.

¹³⁷ WOLFF 2015; FERRARI 2023.

¹³⁸ Per esempio: Grenoble, Archives départementales de l'Isère, B 20810 (1341); 8 B 275 (1343-1344).

¹³⁹ MANGINI 2019b.

posizione del loro significante, tanto che anche l'assenza di rese stilisticamente eccellenti¹⁴⁰ o addirittura l'evidente imperizia grafica dei notai d'ufficio incaricati di elaborarli non ne compromette il riconoscimento e la comprensione del significato simbolico¹⁴¹.

Di là dai fini di autorappresentazione dell'istituzione committente o delle funzioni dell'estensore, i disegni, soprattutto se posti sull'esterno della coperta, possono assolvere anche allo scopo di rendere immediatamente manifesto il contenuto dei registri, agevolando la ricerca delle informazioni entro l'archivio dell'ente o del notaio possessore. Si tratta, in certi casi, di vere e proprie segnature 'parlanti': pensiamo ai disegni di campane o di torri campanarie realizzati sulle coperte di numerosi *libri consiliorum* piemontesi – con ovvio riferimento allo strumento usato per convocare le assemblee¹⁴² – o alla grande imbarcazione galleggiante su un fiume pescoso, disegnata a piena pagina sulla coperta anteriore di un registro del 1345 che riportava i conti del pedaggio riscosso sull'Isère, a Grenoble¹⁴³.

In generale, segnature e rimandi possono essere composti tanto da figure geometriche quanto da raffigurazioni che traggono ispirazione dalla flora, dalla fauna, dalla figura umana e dagli utensili quotidiani, il cui livello di dettaglio descrittivo lascia talvolta presumere siano stati desunti grazie all'osservazione dal vero¹⁴⁴. Nel complesso si dispiega un vastissimo campionario di elementi, a cui, per esempio, nel corso del XIII secolo ricorrono con grande frequenza i notai-archivisti della *Camera actorum* del comune di Bologna impegnati nella redazione dei mezzi di corredo indispensabili all'esercizio del proprio *officium*: così nell'ambito della struttura inventariale da loro predisposta, accanto alla precisa descrizione verbale dei diversi

¹⁴⁰ Si tratta nella maggior parte dei casi di disegni pensati per rimanere monocromi e quindi tracciati con lo stesso inchiostro impiegato per la scrittura, talaltra invece abbozzati a inchiostro e poi ripassati a tempera impiegando tecniche, materiali e procedure molto simili a quelle in uso negli *scriptoria* per la decorazione dei manoscritti. In rari casi sono infatti ancora visibili le indicazioni, in volgare, inserite dallo stesso notaio a mo' di promemoria per la corretta coloritura dei blasoni, dunque, a ragione Ruth Wolff analizzando i disegni sui registri fiorentini ha parlato di « miniature notarili », v. WOLFF 2015, p. 217.

¹⁴¹ Al tema delle costanti che permettono l'identificazione di ciò che nel tempo muta è dedicata l'opera di GOMBRICH 2002, cui si rimanda.

¹⁴² Per esempio: Moncalieri, Archivio storico comunale, *Parte antica, serie B*, n. 20 bis (1421); Pinerolo, Archivio storico comunale, cat. 34, fald. 3, n. 2 (1388-1390); fald. 4, n. 1 (1393-1397: in questo caso è appunto raffigurata un'intera torre campanaria; la campana reca il motto « Consulere recte vis »), n. 3 (1421-1424); fald. 5, n. 1 (1424-1427).

¹⁴³ Grenoble, Archives départementales de l'Isère, B 2813.

¹⁴⁴ VALLERANI 2000; WOLFF 2015; MANGINI 2022.

corpora documentari, si individuano disegni raffiguranti oggetti e simboli che ne assegnano la collocazione entro specifici armadi e contenitori contraddistinti da articolati meccanismi di chiusura, oppure ne attribuiscono la responsabilità redazionale a podestà identificati da personalissimi copricapi ornamentali¹⁴⁵. E il caso bolognese non è isolato. Di là dalle Alpi, a Montpellier, i notai legati all'istituzione consolare contraddistinguono i documenti da essa posseduti, suddivisi sulla base degli interlocutori politici, con simboli che permettono di identificare questi ultimi in modo immediato: una tiara per il papato, un giglio per il regno di Francia, le armi di Maiorca per la dinastia che regna sull'isola¹⁴⁶.

Accanto a questo ampio spettro di strumenti visuali collocati in posizioni utili a identificare *ictu oculi* redattori, istituzioni e contenuto dei registri, una ancor più vasta gamma di espedienti grafici è impiegata all'interno del testo a supporto e in funzione integrativa o esplicativa della scrittura, rendendone più agevole e immediata la fruizione e organizzando visivamente, strutturalmente e logicamente la massa documentale.

Lasciando da parte gli inserimenti meditati di raffigurazioni anche complesse entro l'economia visuale degli *incipit* di certi registri d'ufficio, con lo scopo di enfatizzarne la solennità – come la scena di danza che intercala il testo nel primo foglio di un *Memoriale* bolognese del 1324¹⁴⁷ – accade spesso che fregi, cornici e chiudi linea, più o meno decorati e complessi, siano usati per marcare visivamente le partizioni e le gerarchie testuali, per disporre cioè gli elementi della scrittura secondo schemi grafici tali da permetterne un'interpretazione quanto più possibile univoca e immediatamente intelligibile¹⁴⁸. Gli impieghi sono molteplici: in sede di intitolazione del registro, di rubricazione e numerazione delle carte, di separazione degli atti, di indicazione del cambio dell'anno, del mese e/o del computo indizionale, o ancora di annullamento di spazi rimasti bianchi potenzialmente a rischio di interpolazioni fraudolente etc. Tutte circostanze strettamente connesse a esigenze redazionali che nondimeno sono l'occasione per l'emersione di *background* culturali e preferenze estetiche del tutto personali e inaspettate che gettano una lama di luce tanto sui possibili modelli pittorici o scultorei da cui rimasero in qualche modo influenzati i responsabili di tali disegni, quanto sulla capacità di lettura e comprensione di cui era provvisto il pubblico dei destinatari.

¹⁴⁵ ROMITI 1994, pp. CLXV-CLXXVI.

¹⁴⁶ CHASTANG 2013, pp. 234-248.

¹⁴⁷ Bologna, Archivio di Stato, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 150, f. 227r.

¹⁴⁸ Sull'argomento v. sopra, nota 27.

L'intercalazione di elementi decorativi al testo, per renderne esplicita la scansione, raggiunge livelli di complessità davvero elevati – non estranei, di nuovo, alle esigenze di autorappresentazione degli enti produttori – nella documentazione contabile di alcuni poteri signorili. È il caso dei grandi registri del pieno Trecento, scritti da notai, che riguardano la verifica dei conti degli ufficiali dei signori di Thoire-Villars, nella Francia sud-orientale¹⁴⁹. La pervasività del repertorio grafico di matrice cortese entro l'*entourage* notarile di quei signori, già chiara nelle decorazioni dei fogli di guardia di un registro scritto entro l'inizio degli anni Cinquanta (con immagini di cavalli, stemmi, cacciagione e uomini in abiti aristocratici)¹⁵⁰, è pienamente sfruttata, nel decennio successivo, nel quadro dell'ambizioso programma iconografico costruito per un nuovo registro dal notaio-chierico Pierre *Borni*¹⁵¹. Nell'architettura del manoscritto, i conti relativi a ciascuna delle circoscrizioni del dominio si aprono con l'indicazione del nome della località principale – in una *textualis* di grande modulo – inglobato entro una struttura architettonica che ne riproduce idealmente il castello. Si tratta perlopiù di rappresentazioni stereotipate di torri, merlature e porte, riccamente decorate con motivi geometrici, anche se almeno in un caso – il grande *donjon* ottagonale di Trévoux – il disegno del notaio riprende effettivamente la particolare struttura dell'edificio, tuttora esistente. Non è difficile scorgere i parallelismi tra questo schema e un'altra iniziativa che comportò il coinvolgimento di una cerchia notarile, avviata pochi anni più tardi con ambizioni e investimenti ben maggiori: la realizzazione del *Codex Astensis*¹⁵². Sennonché l'apparato figurativo del registro di *Borni* non si limita alle grandi immagini di castelli, ma include anche numerosi dispositivi più modesti, utili ad agevolare la fruizione da parte dell'*entourage* signorile: nei singoli conti, il testo delle parti in cui si enunciano le somme intermedie rientra verso destra, lasciando spazio a un minuto disegno che le rende immediatamente individuabili, scelto – con chiaro gusto per la varietà – attingendo a un vasto repertorio di motivi stereotipati, provenienti dagli ambiti religioso (vari tipi di croce) o cortese (cimieri, fiori) o frutto di rielaborazioni di semplici elementi geometrici. A rendere ancor più solenne l'aspetto generale del registro contribuisce la decorazione della sua parte liminare (foglio di guardia e *incipit*), che contiene medaglioni con motti e disegni geometrici.

¹⁴⁹ Su questi signori e sulla loro documentazione, con riferimento anche agli aspetti iconografici, v. BRIFFAZ 2017.

¹⁵⁰ Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Savoia*, inv. 165, m. 1, n. 1.

¹⁵¹ Dijon, Archives départementales de la Côte-d'Or, B 8240.

¹⁵² *Miniature del Codex Astensis* 2002.

Ulteriori elementi grafici con funzione ordinativa sono impiegati da parte dei notai anche come dispositivi che esplicitano la corretta posizione occupata dai singoli fascicoli dei registri da loro redatti o assegnano a ciascuno di questi una precisa collocazione all'interno di una serie. Così, ad esempio, quando nel 1299 Nicololo *de Curte*, notaio di Como, viene incaricato da Guido da Lomazzo, priore dell'ospedale di S. Bartolomeo dell'ordine dei Cruciferi, di copiare e autenticare 240 antigrafì nel *Liber continens exempla instrumentorum et actorum pertinencium et spectancium hospitali*¹⁵³, esegue il lavoro su fascicoli ancora sciolti la cui esatta successione è da lui assicurata, in vista della legatura, tracciando coppie di disegni identici – come fossero tessere di un gioco del domino *ante litteram* – sul *verso* dell'ultimo foglio e sul *recto* del primo dei fascicoli contigui¹⁵⁴. Perché per tale scopo ricorra al linguaggio figurativo in luogo del più consueto sistema alfa-numerico non è chiaro: ha in mente un destinatario particolare per il quale l'uso di questo *medium* risulta più efficace? O, viceversa, non conosce chi si occuperà della legatura del registro e garantisce in tal modo la più ampia intelligibilità possibile della struttura fascicolare? Oppure ancora, gli elementi grafici sono adottati per semplice analogia con le signature e i segni di rinvio che un po' ovunque alla stessa altezza cronologica i suoi colleghi vanno apponendo sui piatti e sui dorsi delle coperte dei propri registri di abbreviature? Difficile dirlo; verosimilmente però lo scostamento dallo standard risponde a sollecitazioni originate a monte – ancora una volta la pressione di qualche modello di riferimento – o a valle – la presunta capacità di ricezione dei destinatari – della scelta.

Sempre con funzione ordinativa, altri disegni ancora – croci, asterischi o forme di pura fantasia – accompagnati o meno da annotazioni testuali esplicative, correggono nei registri di abbreviature, ma non solo, errori nella successione degli atti. È il caso, ad esempio, di una croce posta accanto a un'investitura datata 6 settembre 1326, anteposta a una serie di contratti del precedente mese di luglio, con cui il notaio valtellinese Guidino *de Castellargegno* segnala: « ista carta deberet esse plux de retro, sed est hic per oblivionem quia notata erat in tabuletis »¹⁵⁵. Lo stesso disattento notaio inventa altre figure per segnalare:

quamvis suprascripta carta sequatur hic tantum precedere debet suprascriptam et alias quam plures quia tradita fuit ante tantum errore et propter multa alia que ego Guidinus notarius habui agere postposui ut hoc videtur¹⁵⁶;

¹⁵³ FOSSATI 1878; S. Bartolomeo in Como 1998.

¹⁵⁴ Como, Biblioteca dei Musei Civici, *Fondo Antico*, ms. 407c, ff. 76v-77r, 92v-93r, 100v-101r.

¹⁵⁵ Sondrio, Archivio di Stato, *Archivio Notarile*, b. 2, c. 74r.

¹⁵⁶ *Ibidem*, f. 273v.

e ancora un'altra volta

ista investitura debet procedere suprascriptam finem et confessionem quia traditam fuit die dominico primo mensis iunii loco et testibus et notariis ut in carta acquisti domini Mafei, set propter oblivionem postposita fuit deponendo in quaterno immediate post ipsam venditionem¹⁵⁷.

Sugli stessi registri di imbreviature, sempre in *marginē carte*, spesso incorniciate con una linea chiusa o aperta su un lato, si trovano rubriche che i notai appongono al corredo delle *negotii scripturae*. Come si sa, nella maggior parte dei casi si tratta di microtesti recanti il nome dei contraenti o, più sovente, solo di quello potenzialmente interessato al rilascio dell'originale, talvolta preceduto dal *nomen iuris* e seguito dall'indicazione della *res*. In alcuni casi però le parole vengono sostituite e/o accompagnate da elementi grafici convenzionali. Segni di questo tipo possono presentarsi accanto o all'interno di imbreviature relative a certi tipi di negozi: pensiamo ai *signa crucis* che alcuni notai genovesi e lombardi tracciano accanto ai testamenti¹⁵⁸ o a quelli che, secondo un'usanza diffusa in tutta l'Italia settentrionale, seguono negli inventari *post mortem* il riferimento formulare all'esecuzione *sub signaculo sancte Crucis*¹⁵⁹. In altri casi i simboli contraddistinguono l'autore o il destinatario del negozio giuridico: tra i più risalenti usi di questo tipo si segnalano quelli di fine XII secolo del genovese Raimondo Medico¹⁶⁰; ma avanzando cronologicamente le occorrenze aumentano di frequenza tanto da poter affermare che quello dell'impiego di disegni in margine costituisca un *modus operandi* cui attingono – seppur con intensità e capacità differenziate – molti notai italiani del basso medioevo. A questo proposito si vedano gli aironi o, meno verosimilmente, gli ibis – ambedue nel simbolismo cristiano raffigurazioni della Sapienza divina che combatte la corruzione¹⁶¹ – usati da Giovanni Corrigi, notaio e al tempo stesso canonico della Chiesa cremonese, per individuare all'interno del suo protocollo (10 ottobre 1305 - 17 ottobre 1346) i negozi nei quali a vario titolo intervengono rappresentanti del locale capitolo cattedrale (Fig. 8)¹⁶².

¹⁵⁷ *Ibidem*, f. 328r; espedienti analoghi si trovano, ad esempio, nella produzione dei notai genovesi (*Leonardo de Garibaldo*, p. XII, nota 15 e fig. 3).

¹⁵⁸ Per esempio, a Genova (v. ROVERE 2012, p. 309, nota 29) e a Bergamo, Archivio di Stato, *Atti dei notai*, b. 113A, n. 1 (1357).

¹⁵⁹ Per esempio, in Liguria (ROVERE 2016, p. 317; CALLERI 2018, p. 72) e in Piemonte (Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 16, m. 7, n. 29, anno 1365).

¹⁶⁰ RUZZIN 2022, p. 77 e nota 31.

¹⁶¹ CHARBONNEAU-LASSAY 1994, pp. 141-155.

¹⁶² Cremona, Archivio di Stato, *Atti dei notai*, b. 5, ff. 32r, 38v, 62r, 96r, 97r, 100r.

Immagini la cui interpretazione spesso non viene lasciata al caso. Grande attenzione pone ad esempio il notaio Oliverio *de Salarolis* (1250-1267), anch'egli cremone-
nese, nell'assicurare a sé stesso e, verosimilmente, ai colleghi suoi eredi e agli aventi
diritto dopo la cessazione della sua attività la corretta definizione dei numerosi ri-
mandi grafico-testuali di cui costella i margini dei suoi registi. Dopo aver segnalato
le imbreviature di pertinenza dei clienti abituali tracciando accanto a ciascuna di esse
l'insegna della società a cui l'autore e/o il destinatario del negozio giuridico aderisce,
ha cura di riportarne l'elenco completo a mo' di legenda all'interno dei piatti di co-
perta del proprio protocollo¹⁶³.

I medesimi espedienti grafici agiscono come dispositivi di accesso al testo anche
nei registri d'ufficio. Così avviene, ad esempio, a Savona dove il notaio Filippo *de*
Scarmundia, scriba comunale attivo tra il 1208 e il 1223 e redattore degli statuti primo-
duecenteschi della città del Ponente ligure, schizza bandiere, balestre, coltelli, bilance,
chiavi, torri, martelli, tini, unità di misura a margine dei capitoli cui gli oggetti si riferi-
scono¹⁶⁴; e ancora due secoli più tardi nella vicina Genova, Benedetto *Pilosius*, scriba
dei *viceduces*, « al fine di confezionare veri e propri *dossier* tra le pratiche del tribunale
dedica a ciascuna causa un apposito disegno (ornamento o anche figurativo) che funga
da rimando tra i fogli »¹⁶⁵. Anche in Delfinato, i notai tre-quattrocenteschi delle magi-
strature contabili individuano talvolta con disegni di forche i blocchi di voci di entrate
e uscite riferiti all'esercizio della pena capitale¹⁶⁶. E ancora piccole figure stereotipate
possono essere usate per rendere immediatamente individuabili certi passaggi entro i
registri delle delibere del consiglio cittadino di Marsiglia¹⁶⁷. Si pensi, da ultimo, alla

¹⁶³ La « *societas Iacobi Synebaldi* » al segno di una « G » sormontata da una croce; la « *societas Henrici de Dolzamore* » al segno di una croce racchiusa entro una cornice aperta sul lato inferiore; la « *societas Astalerii de Recuvraschata* » al segno di uno scudo triangolare ripartito in quattro bande e sormontato da una croce; la « *societas Venture de Lacorse* » al segno di una scala a sette gradini terminante con una croce; la « *societas Anselmi Clarentini* » al segno di uno scudo triangolare ripartito in sei bande, l'ultima delle quali abitata da un elemento non identificabile e il tutto sormontato da una croce; la « *societas Baldi Belincase* » al segno di una « B » sul cui tratto verticale si innesta perpendicolarmente una croce; la « *societas Bonati Luchoti* » al segno di quella che sembrerebbe essere una salsiccia, in Mantova, Archivio di Stato, *Archivio Gonzaga*, b. 79, fasc. 18a, ff. 128v, 183r, 184v, 235r; v. anche MANGINI 2020.

¹⁶⁴ CALLERI 1997, p. 118 e nota 9 (per i disegni), pp. 121-122 per l'ipotesi di datazione e l'identificazione dello scriba responsabile della redazione.

¹⁶⁵ RUZZIN 2022, p. 77 e nota 31 ha censiti oltre 50 differenti disegni impiegati da *Pilosius* (Genova, Archivio di Stato, *Notai giudiziari*, n. 30).

¹⁶⁶ LEMONDE 2022, pp. 285-299.

¹⁶⁷ OTCHAKOVSKY-LAURENS 2019, p. 304 e sgg.

gamma dei segni di rimando usati per esplicitare i collegamenti intertestuali tra registri comunali appartenenti a serie diverse: croci e asterischi, quasi onnipresenti in casi di questo tipo, possono talvolta lasciare spazio a figure più originali, come il cane rampante disegnato per eseguire un rimando tra gli atti relativi a uno stesso processo contenuti in un *liber maleficiorum* e in un *liber defensionum* di Moncalieri, nel 1355¹⁶⁸.

3.3. Immagini al posto del testo

Esiste inoltre un terzo livello di lettura possibile del rapporto tra testo e immagini. Spesso, infatti, i notai associano i due *media*, allestendo testi ‘iper-comunicativi’ capaci di veicolare messaggi « oltre che in maniera analitico-discorsiva, cioè verbale, anche in maniera sintetico-figurale »¹⁶⁹.

Avviene anche nei registri notarili, dove l’uso delle immagini produce sovente significati niente affatto speculari e nemmeno solo funzionali o complementari a quelli mediati dalle parole. In taluni casi, infatti, gli interventi grafici orientano la lettura introducendo elementi dotati di propria autonomia, difficilmente o non altrettanto efficacemente spiegabili a parole. È il caso, ad esempio, della dovizia di particolari tecnici di cui sono dotati i ben noti disegni, a inchiostro bruno e rosso e tempera su pergamena, della cupola del duomo di Firenze che tra il 1420 e il 1421 Giovanni di Gherardo Gherardi da Prato (1367 c.a. - ante 1446), notaio, letterato e studioso di ottica e di architettura, disegna a corredo di una denuncia contro Filippo di ser Brunellesco accusato di non rispettare i programmi e i metodi stabiliti per la realizzazione dell’opera¹⁷⁰.

Un’abilità questa, come in altri esempi che potrebbero essere citati, espressa per far fronte a necessità documentarie, ma che nondimeno dà indirettamente conto di capacità grafiche personali del suo esecutore. Certamente non tutti i disegni di questo tipo raggiungono il medesimo virtuosismo manifestato dal notaio fiorentino. Se, per esempio, la registrazione dei marchi presenti nella matricola quattrocentesca dei fabbri di Modena, eseguiti in inchiostro rosso da una stessa mano e affiancati da note scritte con una grafia posata e uniforme, rivela una particolare cura per la resa estetica generale della pagina¹⁷¹, su un livello esecutivo decisamente inferiore si col-

¹⁶⁸ Moncalieri, Archivio storico comunale, *Parte antica, serie C*, n. 18.

¹⁶⁹ PETRUCCI 1977, p. 8.

¹⁷⁰ BENIGNI 1977, p. 45 sg., scheda n. 45; *Notaio* 1984, p. 264 e sgg., scheda 282 e tav. XVI.

¹⁷¹ « Cronica in qua scripta sunt nomina, pronomina, signa et depincta hominum artis ferariorum civitatis Mutine », 1309-1429, Modena, Archivio di Stato, Ras. III, 3. Il codice contiene due matricole degli iscritti all’arte dei fabbri, rispettivamente del 1309 (ff. 2r-21r) e del 1429 (ff. 22v - 30r), con relati-

locano i « signa figurata » impressi su alcune pezze di fustagno oggetto di una vendita datata 10 giugno 1369, che il notaio Marcolo di Golasecca decide di non descrivere a parole, bensì di disegnare all'interno del dispositivo del negozio giuridico¹⁷²; e parimenti rozza stilizzata risulta la rappresentazione, elementare e del tutto priva di prospettiva, del corso del fiume Lambro riprodotto dal notaio incaricato di redigere il testo della sentenza per la risoluzione di una controversia in merito alla gestione delle acque sorta a metà Quattrocento tra il monastero di Chiaravalle e alcuni suoi massari¹⁷³; e ancora qualitativamente scarsi sono i noti disegni con cui il notaio Pietro Calco di Milano nel 1624 permette che vengano rappresentate le volontà del testatore Luca Riva, sordo muto, « qui per signa, imagines pictura, quam profitetur, designatas et numeros mentem suam satis exprimere novit et ideo declaravit ipsum testamentum »¹⁷⁴.

È del tutto evidente che in questi e in molti altri casi il tema non è la qualità del tratto¹⁷⁵, quanto piuttosto il fatto che il rapporto tra disegno e documento risulta necessitante: scopo principale del primo è quello di descrivere l'oggetto del negozio giuridico nel modo più dettagliato possibile o di dilatare concetti e informazioni su cui il testo non si sofferma, come nel caso di un disegno che il notaio redattore – o qualcuno per lui¹⁷⁶ – programmaticamente – e non senza enfasi – colloca al piede del primo foglio di un fascicolo giudiziario, prodotto sotto la podesteria del veneziano Girolamo Donà, che governò Brescia dal 1495 al 1497 (Fig. 9)¹⁷⁷. Qui l'immagine raffigura l'esecuzione di una pena infamante nei confronti di Venturino *de Bonardo*

vi marchi che ciascun maestro doveva imprimere sui propri lavori, v. *Statuti della società dei fabbri*; BONACINI 2002, tav. VIII.

¹⁷² Alla frase « ipsa signa formarum et figurarum inferius designatarum et figuratarum videlicet ... » seguono i disegni, v. Milano, Archivio di Stato, *Archivio notarile*, filza n. 13, riprodotti in LIVA 1979, tav. VIII.

¹⁷³ Milano, Archivio di Stato, *Fondo di religione*, 2434, riprodotta in *Immagine interessata* 1984, pp. 155 e 160, tav. Acque 1.

¹⁷⁴ CHIAPPA 1970 e LIVA 1979, tavv. X-XV.

¹⁷⁵ Ad esempio DECRE - BOATO 1992; MAUTA 2018.

¹⁷⁶ Milani sottolinea che « il fatto che questo podestà, Girolamo Donà, fosse anche un umanista esperto di greco, di filosofia e di eloquenza, potrebbe contribuire a spiegare anche la presenza nel suo seguito di qualcuno dotato dell'attenzione e delle capacità artistiche necessarie per eseguire un tale disegno »; v. MILANI 2022, p. 178.

¹⁷⁷ Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico del Comune, Codice Diplomatico*, b. 8, 3.17; v. MILANI 2022.

e di altri due individui, Giovanni *Bergomensis* e tale Angelo, condannati il 17 ottobre 1495 per aver falsificato strumenti di credito. Ciò a cui il testo della sentenza velocemente accenna lasciando ampio spazio all'immaginazione – i rei « mitriis ignominiose depictis mitrientur et super duobus asellis cum cauda in manu per loca consueta civitatis ducantur »¹⁷⁸ – è piuttosto il disegno a descriverlo fin nei minimi particolari, fornendo – verosimilmente a pena ormai eseguita – un'eccezionale istantanea del rituale infamante adottato nella città lombarda. Innanzitutto, l'immagine informa della cavalcatura a ritroso cui i condannati sono costretti, tenendosi alle code degli asini – queste solo citate nel testo – e dunque col volto rivolto nel senso opposto a quello di marcia. In secondo luogo, indugia nella descrizione delle forme e della decorazione delle mitre – una conica, altre due finite con motivi vegetali –, riccamente ornate con ali, orecchie animali e immagini di diavoli. In terzo luogo, la raffigurazione aiuta a contestualizzare la scena, popolandola della presenza di altre persone accanto ai colpevoli: compaiono due bambini che sembrano divertirsi a incalzare l'andatura degli asini e, accanto a loro, altri tre personaggi identificati attraverso iscrizioni e oggetti: a piedi « Paduan » stringe una tromba, « Loderengo de Gambarà » porta una spada e « Polidoro » agita un randello; mentre a cavallo incede « ser Marco cavalier ». Tutti elementi che il testo non menziona e che è invece l'immagine a narrare, descrivendo particolari su cui le parole della cornice formulare della sentenza non si sarebbero potute soffermare con altrettanta precisione e pertinenza. Dunque l'espressione sintetico-figurale diventa qui parte integrante ed essenziale del documento giuridico e al tempo stesso lo dilata, imponendosi per capacità performativa, al punto che la comprensione del messaggio non può in alcun modo prescindervi.

Come per gli altri tipi di interventi grafici menzionati, anche le immagini e i simboli che sostituiscono il testo sono riscontrabili tanto nella documentazione in registro quanto nei *munda*. È per esempio prassi sistematica, tra i notai bergamaschi redattori di contratti di prestito nel Duecento e a inizio Trecento, ripetere sul *verso* dei *munda* gli importi mutuati adoperando un insieme di simboli convenzionali (una croce greca per dieci lire, una I per una lira, un trattino orizzontale per dieci soldi, un tondo per un soldo e così via), utili a un rapido conteggio delle somme sull'abaco¹⁷⁹.

¹⁷⁸ La sentenza prosegue con l'indicazione « quod incontinenti conducantur ad locum iustitie ibique utriusque eorum manus validior abscondatur ita quod a brachio separetur et ad reliqua in formam statutorum in his scriptis sententialiter condemnamus », Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico del Comune, Codice Diplomatico*, b. 8, 3.17, f. 2r.

¹⁷⁹ BUFFO 2022, pp. 70-72.

3.4. Immagini accanto al testo

Affrontiamo con un minore approfondimento, perché meno diretto è il loro rapporto con gli scopi di validità o fruibilità dei registri o dei *munda* su cui compaiono, i disegni e gli schizzi, quasi sempre monocromi, che compaiono sui fogli di guardia, sulle coperte di legatura, sui margini dei libri professionali, sul *verso* di pergamene sciolte. Spesso, *a latere* dell'ufficialità documentaria, i notai indugiano in espressioni grafico-artistiche paratestuali. Espressioni che concorrono a rendere manifeste – con vari gradi di consapevolezza e intenzionalità – la personalità, la cultura e gli interessi di questi professionisti e che, nonostante il carattere più libero e slegato dai contenuti documentari, non corrispondono sempre e necessariamente a giochi grafici estemporanei; possono anzi essere usate per veicolare messaggi morali o politici, eventualmente in connessione con altri paratesti ed elementi avventizi quali citazioni letterarie, massime e testi poetici latini o volgari, note su vicende familiari o patrimoniali, etc.¹⁸⁰.

Parole e immagini, per esempio, concorrono a fissare sulla componente materiale più visibile e durevole dell'attività notarile di Saviolo Cazzuloni – le coperte dei suoi protocolli – un messaggio morale coerente, relativo ai rischi del gioco. Non solo la scena del *ludus ad tabulas* disegnata sul suo registro del 1364 è accompagnata da una citazione delle *Epistole* oraziane utile a connotare il passatempo in maniera chiaramente negativa («*Ludus enim genuit trepidum certamen et iram*») ¹⁸¹; Saviolo redige anche con grafia elegante, sulla coperta esterna di un altro suo protocollo (1370-1371), un carme – non si capisce se composto da altri o da lui stesso – che mette nuovamente in guardia dai rischi che il gioco comporta ¹⁸².

In altri casi, la superficie scrittoria che tali schizzi occupano e/o di contro quella che lasciano volutamente vuota o utilizzabile per altro permette di immaginare il modo in cui ciascun professionista si colloca e si pensa nello spazio e nel tempo. Emblematico al tal proposito è lo schizzo eseguito da Silvestro Bossi di Azzate che, al principio del secolo XV, tra un rogito e l'altro del suo registro disegna un goffo bue, sormontato da una croce e reggente in bocca una penna, sotto i cui zoccoli aggiunge, a mo' di legenda, il pronome «Ego» seguito da altri tre disegni – uno stendardo, un calice da messa e una *manicula* –, che verosimilmente valgono a significare

¹⁸⁰ MANGINI 2022, p. 109 e sgg.

¹⁸¹ Bergamo, Archivio Storico Diocesano, *Capitolo della cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 67.

¹⁸² *Ibidem*, n. 72. Saviolo non sembra distinguere chiaramente sul piano morale, come invece avveniva in certa trattatistica dell'epoca, il gioco dei dadi, puramente d'azzardo, e quello delle tavole, che prevedeva una componente di abilità; sul tema v. TADDEI 1996, pp. 335-362.

«io sono un membro di una parentela importante, dotata di un'identità forte, riflessa nel suo stemma; sono un buon cristiano; e sono un notaio»¹⁸³.

Riflessi di uno sguardo politico o morale dei redattori sul mondo entro cui operano possono trasparire anche da certi disegni e schizzi presenti nei registri d'ufficio. È il caso delle caricature di personaggi pubblici, come quella che nel 1315 un notaio comunale di Treviso, Bonfrancesco Zatre, esegue del collega Pietro Valle – assai esposto politicamente nella sua veste di procuratore della famiglia Avogari, in lite con il comune – entro un quaderno di *reformationes* comunali, in prossimità di un passo del testo in cui Pietro è menzionato, raffigurandolo come un'enorme testa pingue sorretta da un piccolo corpo¹⁸⁴. Si pensi anche ai ritratti goliardici realizzati da un ignoto notaio comunale di Pinerolo sul già citato *liber talearum* di inizio Trecento: a essere preso di mira qui è il «syndicus Pinarolii», raffigurato ora con un copricapo a forma di gallina, ora in atteggiamento autoerotico, in compagnia della sua «rufiana» e della sua «amasia», impegnate in attività altrettanto inequivocabili¹⁸⁵.

A un livello opposto di complessità e serietà si colloca il discorso politico, peraltro ancora tutto da ricostruire – è in corso sul punto una ricerca di Tommaso Vidal – condotto negli spazi bianchi di certi *quaterni deliberationum* trecenteschi del comune di Udine, in cui i disegni di stemmi comunali e di altri soggetti dalla forte connotazione simbolica (draghi, aquile, corone) sono affiancati da massime e citazioni letterarie che riguardano temi come la sapienza politica e il bene comune¹⁸⁶.

Ad ogni modo, è raro che i disegni formino rappresentazioni meditate e coerenti come nell'ultimo caso qui proposto. Più spesso si tratta di schizzi prodotti in risposta a un doppio meccanismo di automatismo e proiezione, testimonianze di «una capacità percettiva e grafico-espressiva che normalmente rimane regimentata entro schemi fissi»¹⁸⁷. Una cultura notarile che, come si è più volte rimarcato, spazia nella scelta dei temi iconografici: dalle figure umane più o meno reali e identificabili, alle vedute paesaggistiche, ad elementi allegorici, geometrici, araldici, fito-zoomorfi¹⁸⁸. Ma allo

¹⁸³ DEL TREDICI 2017, pp. 63-75.

¹⁸⁴ *Processo Avogari*, tav. VIII.

¹⁸⁵ Pinerolo, Archivio storico comunale, cat. 56, fald. 2672, n. 1. Si ringrazia Umberto Delmastro per la segnalazione del documento.

¹⁸⁶ Per esempio, Udine, Archivio storico comunale, *Annales*, vol. 3, ff. 83r, 169r, 209r, 253r, 300v, 319r, 368v; vol. 4, f. 91r; vol. 5, f. 317v. Si ringrazia Tommaso Vidal per la segnalazione delle immagini.

¹⁸⁷ MILANI - VALLERANI 2004, p. 323.

¹⁸⁸ Vari esempi in BRESI 1982, p. 201; GENNARI 2018a; VALLERANI 2000, pp. 75-83.

stesso tempo una cultura che sovente indugia su alcuni temi con ossessiva ripetitività – è il caso di elementi pornografici così come di quelli invocativi – offrendoci frammenti del contesto entro il quale hanno abitato, si sono relazionati, hanno operato e hanno speso gran parte della propria esistenza non solo i notai medievali, ma anche i destinatari e primi fruitori di quelle stesse immagini.

4. *Primi elementi di sintesi*

Vediamo allora di presentare alcuni elementi di provvisoria sintesi che sembrano emergere dalla rassegna di livelli, tecniche, tipologie, funzioni e destinatari dell'intervento grafico notarile sin qui eseguita.

Molte delle campagne di ricerca che hanno affrontato il tema si sono concentrate su singoli tipi di segno o disegno – con speciale riferimento da un lato ai *signa*, dall'altro all'ornamentazione dei *munda*¹⁸⁹ – restituendo visioni ricche ma necessariamente parziali del rapporto tra scrittori di testi autentici ed espressione grafica. Un'analisi complessiva, ancorché superficiale, dello spettro di possibili interazioni fra immagine e documento di matrice notarile può contribuire allo studio di molte fra quelle interazioni come esito concreto di saperi tecnici, sviluppati dai notai in parallelo con il resto delle loro competenze e abilità, tramite un apprendimento di bottega, l'adeguamento alle prassi di un certo ufficio o la sperimentazione individuale. Tale connessione tra gesto grafico e cultura tecnica emerge soprattutto, ma non solo, dall'esame di quelle immagini che hanno, almeno potenzialmente, un rapporto funzionale con il testo e con i suoi veicoli, permettendone la fruizione o la conservazione, garantendone la spendibilità sul piano giuridico, esplicitandone il messaggio politico.

Il questionario su segni e disegni notarili risulta insomma perfettamente integrato con quello, più vasto, relativo alla mediazione che i notai esercitano a beneficio di clientele e istituzioni di riferimento. Accanto a eventuali capacità di ambito, per esempio, archivistico o contabile, la padronanza dell'uso di immagini, segni e decorazioni contribuisce a definire l'insieme ampio ed eterogeneo delle abilità che possono essere esercitate a supporto dell'azione documentaria, integrando il nucleo imprescindibile di competenze che riguardano la stesura e l'autenticazione dei testi¹⁹⁰.

¹⁸⁹ V. i testi citati sopra, alle note 5-12.

¹⁹⁰ Sul tema v. i testi raccolti in *Mediazione notarile 2022* e in particolare BUFFO -PAGNONI 2022.

Come tutte le abilità ‘altre’, anche i saperi grafici dei quali abbiamo tentato una tipologia non sono quasi mai riscontrabili indiscriminatamente in tutti i territori, per tutte le fasi storiche, presso tutti i professionisti. Derivano piuttosto da investimenti formativi eseguiti con intensità e in direzioni differenti, con livelli variabili di successo e abbandono, da cerchie notarili più o meno estese o al limite da singoli professionisti intraprendenti, in risposta ai cangianti e variegati bisogni dei gruppi sociali e dei poteri al cui servizio essi concretamente operano: bisogni come la rapida consultazione di scritture amministrative, il facile reperimento di informazioni e titoli, la legittimazione politica, il soddisfacimento di gusti e mode estetiche. Lo studio dei comportamenti grafici dei notai deve dunque passare attraverso un’attenta ricostruzione dei moventi e degli scopi delle prassi *lato sensu* documentarie di cui sono protagonisti. Un contesto di prassi che incide sui contenuti della mediazione grafica notarile – a sua volta sempre situata su precisi livelli ed entro precisi momenti della genesi del documento – non meno dei retroterra culturali e delle sensibilità artistiche, politiche, letterarie dei singoli scriventi.

Del resto, il legame tra spazi, temi e tempi del disegno da un lato, strutture e funzioni della documentazione dall’altro non riguarda soltanto le espressioni grafiche concepite a diretto supporto del testo e del suo uso, ma è riscontrabile anche per le immagini di carattere avventizio, più o meno meditate, la cui collocazione entro questo o quel tipo di registro, su questa o quella parte del supporto, non è slegata dalla consapevolezza della funzione giuridica e amministrativa, del pubblico, del destino archivistico dei documenti che con le figure coesistono. Una consapevolezza che emerge con chiarezza tanto dai veloci schizzi di Micheletto *Fornerii*, abbozzati su supporti effimeri per scacciare la noia delle lunghe udienze giudiziarie, quanto dal discorso morale contro il gioco che Saviolo Cazzuloni porta avanti attraverso gli anni, per testi e immagini, sulle coperte dei suoi protocolli.

Come abbiamo già osservato, poi, i metodi e i problemi della diplomatica possono e devono interagire con il questionario storico-artistico – relativo ai modelli che la pittura, la miniatura e altre arti coeve possono avere fornito ai notai disegnatori – anche sul fronte della ricostruzione delle reti sociali e dei percorsi geografici attraverso cui si sono snodate la formazione e l’attività professionale degli autori delle immagini. L’appartenenza dei notai a certi *entourages* può aver permesso loro di fruire di codici miniati o altre opere d’arte normalmente poco accessibili (pensiamo per esempio alle cerchie dei notai vescovili e al loro più facile accesso alle biblioteche di quei poteri); la loro itineranza professionale può averli indirizzati verso luoghi i cui monumenti li hanno impressionati al punto da riprodurne elementi nei

loro disegni (è quanto immaginato non soltanto in questo studio, ma anche nelle ricerche sul caso piacentino)¹⁹¹.

È quasi inutile, da ultimo, osservare come l'applicazione del questionario qui delineato presupponga, per gli studiosi, il dominio intellettuale di vasti *corpora* di documenti notarili in registro, conservati negli archivi italiani e stranieri. Se è scontato richiamarsi all'opportunità di rendere accessibili, attraverso inventari analitici e digitalizzazioni, i fondi contenenti registri di abbreviature e documenti amministrativi dell'età medievale, più opportuno ancora sembra insistere sulla necessità di adottare, nelle future iniziative per la descrizione di quel patrimonio, buone pratiche intese a rendere visibili certe caratteristiche dei manoscritti che non sempre, fin qui, sono state esplicitate in maniera sistematica e uniforme, a cominciare dalla presentazione e dalla datazione di componenti grafiche e scritture avventizie.

FONTI

BERGAMO, ARCHIVIO STORICO DIOCESANO

- *Capitolo della cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, nn. 64, 65, 67, 72, 148.

BERGAMO, ARCHIVIO DI STATO

- *Atti dei notai*, bb. 1c, 1d, 2b, 3, 4, 113a, 149.

- *Azienda ospedaliera « Papa Giovanni XXIII »*, *Parte antica*, b. 11, n. 1.

BERGAMO, BIBLIOTECA CIVICA « ANGELO MAI » E ARCHIVIO STORICO COMUNALE

- *Archivio della Misericordia Maggiore*, bb. 597, 714, 2281; *Pergamene*, nn. 1520, 1568.

- *Archivio storico comunale, Antico regime, Estimi*, n. 49.

BOBBIO, ARCHIVIO STORICO DIOCESANO

- *Archivio capitolare, Pergamene, sec. XIII*, b. 4, n. 3.

BOLOGNA, ARCHIVIO DI STATO

- *Ufficio dei Memoriali*, vol. 150.

BRESCIA, ARCHIVIO DI STATO

- *Archivio Storico del Comune, Codice Diplomatico*, b. 8, 3.17.

CITTÀ DEL VATICANO, ARCHIVIO APOSTOLICO VATICANO

- *Archivum Arcis*, Arm. D 208, 209, 210, 217.

¹⁹¹ GENNARI, 2018a, pp. 63-65.

COMO, BIBLIOTECA DEI MUSEI CIVICI

- *Fondo Antico*, ms. 407c.

CREMONA, ARCHIVIO DI STATO

- *Atti dei notai*, b. 5.

DIJON, ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA CÔTE-D'OR

- B 8240.

GENOVA, ARCHIVIO DI STATO

- *Notai giudiziari*, n. 30.

GRENOBLE, ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE L'ISÈRE

- B 2809; B 20810, B 2813, 8 B 274, 8 B 275.

MANTOVA, ARCHIVIO DI STATO

- *Archivio Gonzaga*, b. 79, fasc. 18a.

MARSEILLE, ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DES BOUCHES DU RHÔNE

- B 1860, 1863; B 1698; 306 E 81, 82, 84, 88, 89, 95, 98, 174, 230.

MILANO, ARCHIVIO DI STATO

- *Archivio Diplomatico, Pergamene per Fondi*, b. 348.

- *Archivio Notarile di Milano, Atti dei notai, Atti*, bb. 9, 13.

- *Archivio Notarile, Appendice Notai*, b. 9.

- *Fondo di Religione*, b. 2434.

- *Fondo di Religione, Pergamene per Fondi*, scat. 578, nn. 23-24; 347/14.

MILANO, ARCHIVIO STORICO CIVICO E BIBLIOTECA TRIVULZIANA

- *Atti della Fabbrica del Duomo (1387-1401)*, Cod. Arch. C 6.

MODENA, ARCHIVIO DI STATO

- Ras. III, 3.

MONCALIERI, ARCHIVIO STORICO COMUNALE

- *Parte antica, serie B*, n. 20 bis; *serie C*, n. 18; *serie P*, n. 7.

PALERMO, ARCHIVIO DI STATO

- *Diplomatico, Tabulario del monastero di Santa Maria Nuova detto la Martorana*, n. 23.

PINEROLO, ARCHIVIO STORICO COMUNALE

- cat. 34, fald. 3, nn. 2-5; fald. 4, n. 1 e 3; fald. 5, n. 1.

- cat. 56, fald. 2672, n. 1.

PISA, ARCHIVIO DI STATO

- *Diplomatico, Atti pubblici*, n. 4377.

SION, ARCHIVES DU CHAPITRE CATHÉDRAL

- Min.B.3, Min.B.26/1, 26/2-26/4.

SONDRIO, ARCHIVIO DI STATO

- *Archivio Notarile*, b. 2.

- *Pergamene sciolte*, n. 485.

TORINO, ARCHIVIO DI STATO

- *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 6, m. 1, n. 2; art. 706, par. 7, m. 1, n. 119; art. 706, par. 16, m. 5, n. 24 e 26; m. 7, n. 29; m. 10, n. 42; m. 11, n. 44; m. 12, n. 50; m. 15, nn. 58, 59; par. 18, m. 1, n. 3.

- *Camera dei conti di Savoia*, inv. 16, n. 43; inv. 165, m. 1, n. 1.

- *Corte, Materie ecclesiastiche, Abbazie, Novalesa SS. Pietro e Andrea*, m. 8, n. 46.

UDINE, ARCHIVIO STORICO COMUNALE

- *Annales*, voll. 3-5.

BIBLIOGRAFIA

ALIDORI BATTAGLIA 2019 = L. ALIDORI BATTAGLIA, *The Illuminated Charters of the Visconti and Sforza Commissions, Artists and Workshops*, in *Illuminierte Urkunden 2019*, pp. 281-300.

AMMANNATI 2001 = G. AMMANNATI, *Litterae notabiliores e nomi propri: funzioni e pratiche altomedievali*, in « *Scrittura e civiltà* » 25 (2001), pp. 63-87.

ASSUNTO 1967 = R. ASSUNTO, *Scrittura come figura, figura come segno*, in « *Rassegna della Istruzione Artistica* », 2/2 (1967), pp. 5-18; 2/4 (1967), pp. 5-15.

BARONI 2006 = M.F. BARONI, *I documenti su "libro", il "libro" come documento. Un registro di Chiara-valle (sec. XIV)*, in *Libri, e altro. Nel passato e nel presente*, Milano 2006, pp. 55-64.

BARTOLI LANGELI 1995 = A. BARTOLI LANGELI, *Scrittura e figura, scrittura e pittura, (con esempi di età medievale)*, in *Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, Brescia 1995 (« *La Ricerca Folklorica* », 31), pp. 5-13.

BEHRMANN 1997 = T. BEHRMANN, *The Development of Pragmatic Literacy in the Lombard City Communes, in Pragmatic Literacy, East and West, 1200-1330*, by R. BRITNELL, Woodbridge 1997, pp. 25-42.

BENIGNI 1977 = P. BENIGNI, *Filippo Brunelleschi: l'uomo e l'artista*. Mostra documentaria, Firenze 1977.

BERNASCONI REUSSER 2019 = M. BERNASCONI REUSSER, *Pergamene dalla cancelleria dei Visconti e Sforza negli archivi del Canton Ticino (Svizzera)*, in *Illuminierte Urkunden 2019*, pp. 301-318.

BERTOLOTTO 2013 = S. BERTOLOTTO, *Il registro di imbreviature (1280-1293) del notaio segusino « Bernardus de Alavardo »*, in « *Bollettino storico-bibliografico subalpino* », CXI/1 (2013), pp. 73-195.

- BERTRAND 2009 = P. BERTRAND, *Une codicologie des documents d'archives existe-t-elle?* in « Gazette du Livre Médiéval », 54 (2009), pp. 10-18.
- BERTRAND 2015 = P. BERTRAND, *Les écritures ordinaires. Sociologie d'un temps de révolution documentaire (entre royaume de France et empire, 1250-1350)*, Paris 2015 (Publications de la Sorbonne. Histoire ancienne et médiévale, 138).
- BLEICHMAR - SCHWARTZ 2019 = D. BLEICHMAR - V.R. SCHWARTZ, *Visual History. The Past in Pictures, « Representations »*, 145/1 (2019), 1-31.
- BONACINI 2002 = P. BONACINI, *Il « Registrum comunis Mutine » (1299). Politica e amministrazione corrente del Comune di Modena alla fine del XIII secolo*, Modena-Bologna 2002.
- BREDEKAMP 2018 = H. BREDEKAMP, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, edited and translated by E. CLEGG, Berlin-Boston 2018.
- BRESC 1982 = H. BRESC, *Il notariato nella società siciliana medievale*, in *Per una storia del notariato meridionale*, Roma 1982 (Studi storici sul notariato italiano, VI), pp. 189-221.
- BRIFFAZ 2017 = F. BRIFFAZ, *Le nomadisme châtelain des sires de Thoire-Villars au miroir des registres de comptes. Pratiques seigneuriales et culture nobiliaire au XIV^e siècle*, in *Le nomadisme châtelain, IX^e-XVII^e siècle*. Actes du sixième colloque international au château de Bellecroix, 14-16 octobre 2016, éd. N. FAUCHERRE - D. GAUTIER - H. MOUILLEBOUCHE, Chagny 2017, pp. 186-211.
- BRUNEL 2005 = G. BRUNEL, *Images du pouvoir royal. Les chartes décorées des Archives nationales, XIII^e-XV^e siècle*, Paris 2005.
- BRUNEL - SMITH 2011 = G. BRUNEL - M.H. SMITH, *Les Chartes Ornées dans l'Europe Romane et Gothique*, in « Bibliothèque de l'École des chartes », 169 (2011), pp. 7-268.
- BUFFO 2017 = P. BUFFO, *Gérer la diversité. Les comptes des Savoie-Achaïe face aux comptabilités urbaines et ecclésiastiques*, in *De l'autel à l'écrivoire. Genèse des comptabilités princières en Occident (XI^e-XIV^e siècle)*, éd. T. PÉCOUT, Paris 2017, pp. 393-413.
- BUFFO 2019 = P. BUFFO, *Spunti cancellereschi e autonomia dei redattori nella documentazione del principato sabauda (secoli XII e XIII): nuove proposte di indagine*, in *Ianuensis non nascitur 2019*, I, pp. 285-302.
- BUFFO 2020 = P. BUFFO, *Signa e genesi delle prassi notarili in Savoia (secoli XII e XIII)*, in « Studi di storia medioevale e di diplomatica », n.s. IV (2020), pp. 14-27.
- BUFFO 2021 = P. BUFFO, *I registri della giustizia criminale nel sistema documentario del principato sabauda (Piemonte, secoli XIII-XIV)*, in *Registri della giustizia penale 2021*, pp. 105-127.
- BUFFO 2022 = P. BUFFO, *Notai e memoria del credito: scritture e archivi dei prestatori bergamaschi (circa 1250-1350)*, in « Studi di Storia medioevale e di Diplomatica », n.s. VI (2022).
- BUFFO - PAGNONI 2022 = P. BUFFO - F. PAGNONI, *La mediazione notarile nelle contabilità dei poteri due e trecenteschi: un primo questionario*, in *Mediazione notarile 2022*, pp. 121-147.
- CADORNA 1986 = G.R. CADORNA, *Storia universale della scrittura*, Milano 1986.
- CALLERI 1997 = M. CALLERI, *I più antichi statuti di Savona*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XXXVII/II (1997), pp. 115-212.
- CALLERI 2018 = M. CALLERI, *Tealdo da Sestri Levante: un notaio di metà Duecento al servizio del comune genovese*, in *Notariorum itinera 2018*, pp. 55-83.

- CALLERI 2019a = M. CALLERI, *Il monastero di Chiaravalle Milanese e le sue raccolte documentarie (secc. XIII-XIV in.)*, in *From charters to codex. Studies on cartularies and archival memory in the Middle Ages*, a cura di R. FURTADO - M. MOSCONE, Basel 2019 (Textes et Études du Moyen Âge, 93), pp. 159-182.
- CALLERI 2019b = M. CALLERI, *Un notaio genovese tra XII e XIII secolo: Oberto scriba de Mercato*, in *Ianuensis non nascitur* 2019, I, pp. 303-324.
- CAMMAROSANO 1991 = P. CAMMAROSANO, *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma 1991.
- CARRUTHERS 1990 = M. CARRUTHERS, *The book of memory. A study of memory in Medieval culture*, Cambridge 1990.
- CASTELNUOVO 2014 = G. CASTELNUOVO, *Les protocoles des comtes de Savoie*, in *L'enquête en questions. De la réalité à la 'vérité' dans les modes de gouvernement. Moyen Âge-Temps modernes*, textes réunis par A. MAILLOUX - L. VERDON, Paris 2014, pp. 185-195.
- CAVALLO 1996 = G. CAVALLO, *Iniziali, scritture distintive, fregi. Morfologie e funzioni*, in *Libri e documenti d'Italia: dai Longobardi alla rinascita delle città*. Atti del convegno nazionale dell'Associazione paleografi e diplomatisti, Cividale, 5-7 ottobre 1994, a cura di C. SCALON, Tavagnacco 1996 («Libri e biblioteche», 4), pp. 15-33.
- CHARBONNEAU-LASSAY 1994 = L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, a cura di L. GALLES - S. SALZANI - P. ZOCCATELLI, Roma 1994.
- CHARTIER 1992 = R. CHARTIER, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 1992.
- CHASTANG 2013 = P. CHASTANG, *La ville, le gouvernement et l'écrit à Montpellier (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris 2013.
- CHIAPPA 1970 = F. CHIAPPA, *Il testamento di Luca Riva, 9 settembre 1964*, Milano 1970.
- CLANCHY 1993 = M.T. CLANCHY, *From memory to written record. England 1066-1307*, Blackwell, Oxford-Cambridge (Mass.) 1993².
- Codici e incunaboli* 1989 = *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*. Catalogo della mostra, Bergamo 1989.
- Coluccio Salutati* = *Il protocollo notarile di Coluccio Salutati (1372-1373)*, a cura di A. PETRUCCI, Milano 1963.
- COSSAR 2017 = R. COSSAR, *Clerical Households in Late Medieval Italy*, Cambridge-London 2017.
- DANBURY 1989 = E. DANBURY, *The Decoration and Illumination of Royal Charters in England, 1250-1509*, in *England and Her Neighbours, 1066-1453. Essays in Honour of Pierre Chaplais*, by M. JONES - M. VALE, London 1989, pp. 157-179.
- DANBURY 2013 = E. DANBURY, *The Study of Illuminated Charters, Past, Present and Future: Some Thoughts from England*, in *Illuminierte Urkunden* 2019, pp. 259-280.
- DECRI - BOATO 1992 = A. DECRI - A. BOATO, *Disegni e contratti edili nel Fondo Notai dell'Archivio di Stato di Genova (XVI-XVII secolo)*, in «Il disegno di architettura», V (1992), pp. 11-17.
- DELLA MISERICORDIA 2006 = M. DELLA MISERICORDIA, *Figure di comunità. Documento notarile, forme della convivenza, riflessione locale sulla vita associata nella montagna lombarda e nella pianura comasca (secoli XIV-XVI)*, Morbegno 2008.

- DEL TREDICI 2017 = F. DEL TREDICI, *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secoli XIV-XV*, Milano 2017.
- Documentazione degli organi giudiziari* 2012 = *La documentazione degli organi giudiziari nell'Italia tardo-medievale e moderna*. Atti del convegno di studi, Siena, Archivio di Stato, 15-17 dicembre 2008, a cura di A. GIORGI - S. MOSCADELLI - C. ZARRILLI, Roma 2012 (Pubblicazioni degli archivi di stato. Saggi, 109).
- EVEN-EZRA 2021 = A. EVEN-EZRA, *Lines of thought. Branching diagrams and the medieval mind*, Chicago 2021.
- FERRARA 1989 = R. FERRARA, *La teorica delle publicationes da Ranieri di Perugia (1214) a Rolandino Passeggeri (1256)*, in *Notariado público y documento privado de los orígenes al siglo XIV*. Actas del VII Congreso internacional de diplomática, Valencia 1986, Valencia 1989, pp. 1053-1090.
- FERRARI 2018 = M. FERRARI, *Am service de la Commune. Identité et culture des peintres héraldistes dans les villes italiennes aux XII^{ème}-XIV^{ème} siècles*, in *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, Ostfildern 2018, (*Heraldic Studies*, 1), pp. 56-75.
- FERRARI 2022 = M. FERRARI, *La "politica in figure". Temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei Comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Roma 2022 (Studi lombardi, 10).
- FERRARI 2023 = M. FERRARI, *Notariato e sapere araldico: i disegni di stemmi dei notai piacentini alla fine del Medioevo*, in *Notai tra ars e arte. Mediazione, committenza e produzione tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. BASSANI - E. FUSAR POLI - M.L. MANGINI - F. SCIREA, Genova 2023 (Notariorum itinera. Varia, 9), pp. 89-110.
- FIORETTI 2012 = P. FIORETTI, *Ordine del testo, ordine dei testi. Strategie distintive nell'Occidente latino tra scrittura e lettura*, in *Scrivere e leggere nell'alto medioevo*. Settimane di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, LIX, Spoleto, 28 aprile-4 maggio 2011, Spoleto 2012, pp. 515-551.
- FOIS 2013 = L. FOIS, *Signa parlanti o grafici di notai milanesi duecenteschi. Utilizzo, tipologie, repertorio*, in « *Annuario dell'Archivio di Stato di Milano* » (2013), pp. 5-50.
- FOSSATI 1878 = F. FOSSATI, *Codice dei Cruciferi di Como*, in « *Periodico della Società storica comense* », 1 (1878), pp. 155-174.
- FREEDBERG 1989 = D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- GENNARI 2018a = F. GENNARI, *I disegni dei notai: primi risultati di un'indagine del fondo notarile dell'Archivio di Stato di Piacenza (secc. XIV-XV)*, in « *In signo notariorum* ». Atti della Giornata di Studio, Piacenza, Archivio di Stato, 26 settembre 2016, Giornate europee per il Patrimonio, a cura di A. RIVA, Genova-Piacenza 2018 (Notariorum itinera. Varia, 2; « *Bollettino Storico Piacentino* », 113/1), pp. 32-100.
- GENNARI 2018b = F. GENNARI, *Protocollo del notaio Michele Mussi*, in *I misteri della cattedrale. Meraviglie nel labirinto del sapere*. Piacenza, Cattedrale di Santa Maria Assunta, 7 aprile - 7 luglio 2018, Milano 2018, pp. 94-95.
- GHIGNOLI 2012 = A. GHIGNOLI, *I quaderni di ser Vigoroso (1259-1299)*, in *Storie di cultura scritta: Studi per Francesco Magistrale*, a cura di P. FIORETTI, con la collaborazione di A. GERMANO e M.A. SICILIANI, Spoleto 2012 (Collectanea, 28), pp. 479-497.

- GHIGNOLI 2013 = A. GHIGNOLI, *Segni di notai. Scrivere per note e per segni in testi di chartae pisane dei secoli VIII-XI*, in « *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo* », 115 (2013), pp. 45-95.
- GHIGNOLI 2016 = A. GHIGNOLI, *Writing Texts, Drawing Signs. On Some Non-alphabetical Signs in Charters of the Early Medieval West*, in « *Archiv für Diplomatik* », 62 (2016), pp. 11-40.
- GHIGNOLI 2017 = A. GHIGNOLI, *NOT A writtEn word but graphic symbols. NOTAE. An evidence-based reconstruction of another written world in pragmatic literacy from late antiquity to early medieval Europe*, in « *Gazette du livre médiéval* », 63 (2017), pp. 84-86,
- GIORGI - MOSCADELLI 2009 = A. GIORGI - S. MOSCADELLI, *Ut ipsa acta illa serventur. Produzione documentaria e archivi di comunità nell'alta e media Italia tra medioevo ed età moderna*, in *Archivi e comunità tra medioevo ed età moderna*, a cura di A. BARTOLI LANGELI - A. GIORGI - S. MOSCADELLI, Roma 2009 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Saggi, 92), pp. 1-110.
- GIORGI - MOSCADELLI 2015 = A. GIORGI - S. MOSCADELLI, «*Cum acta sua sint*». *Aspetti della conservazione delle carte dei notai in età tardo-medievale e moderna (XV-XVIII sec.)*, in *Archivi e archivisti in Italia tra medioevo ed età moderna*, a cura di F. DE VIVO - A. GUIDI - A. SILVESTRI, Roma 2015 (I libri di Viella, 203), pp. 259-264.
- Giovannibello Bentevoglio = I quaterni imbreviaturarum di Giovannibello Bentevoglio, notaio al servizio del monastero Maggiore di Milano (1262, 1271, 1277, 1280-1281)*. Edizione critica e introduzione cura di M.L. MANGINI, Milano 2011 (Studi di storia del cristianesimo e delle chiese cristiane, Fontie documenti, 7).
- Giovanni Scriba = Il cartolare di Giovanni Scriba*, a cura di M. CHIAUDANO - M. MORESCO, Torino-Roma, 1934-1935 (Documenti e Studi per la Storia del Commercio e del Diritto Commerciale Italiano, I-II; Regesta Chartarum Italiae, 19-20).
- GOMBRICH 1999 = E. GOMBRICH, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Trad. di E. ROMANO, Milano 1999.
- GOMBRICH 2002 = E. GOMBRICH, *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, in *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, a cura di E. GOMBRICH - J. HOCHBERG - M. BLACK, Torino 2002 (Nuovo politecnico, 103).
- GOMBRICH 2019 = E. GOMBRICH, *Immagini e parole*, a cura di L. BIASIORI, Roma 2019 (Saggi, 82).
- Graphische Symbole 1996 = Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden. Beiträge zur diplomatischen Semiotik*, herausgegeben von P. RÜCK, Sigmaringen 1996 (Historische Hilfswissenschaften, 3).
- GRILLO 1999 = P. GRILLO, *Identità cistercense e società cittadina in età comunale: il monastero di Chiaravalle Milanese (1180-1276)*, in « *Studi storici* », XL/2 (1999) 357-394; anche in, con diverso titolo *Un legame organico: Chiaravalle Milanese e la società cittadina (1180-1276)*, ID., *Monaci e città. Comuni urbani e abbazie cistercensi nell'Italia nord-occidentale (secc. XII-XIV)*, Milano 2008 (Studi di Storia del cristianesimo e delle chiese cristiane, 12), pp. 3-45.
- GUYOTJEANNIN 2006 = O. GUYOTJEANNIN, *Préface*, in P. BECK, *Archéologie d'un document d'archives. Approche codicologique et diplomatique des chartes des feux bourguignonnes (1285-1543)*, Paris 2006 (Publications de l'École nationale des chartes. Études et rencontres, 20), pp. 5-6.
- GUYOTJEANNIN 2019 = O. GUYOTJEANNIN, *Le diplomate et les chartes ornées*, in *Illuminierte Urkunden 2019*, pp. 201-214.

- HOLTZ 1995 = L. HOLTZ, *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, III. *La ricezione del testo*, Roma 1995, pp. 59-111.
- Ianuensis non nascitur 2019 = Ianuensis non nascitur sed fit. *Studi per Dino Puncub*, Genova 2019 (Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, 7).
- Illuminierte Urkunden* = *Illuminierte Urkunden Project* (<https://illuminierte-urkunden.uni-graz.at/de/>).
- Illuminierte Urkunden 2019* = *Illuminierte Urkunden. Beiträge aus Diplomatik, Kunstgeschichte und Digital Humanities Illuminated Charters. Essays from Diplomatic, Art History and Digital Humanities*, herausgegeben von G. BARTZ - M. GNEIS, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 2019 (Archiv für Diplomatik Schriftgeschichte Siegel- und Wappenkunde, 16).
- Immagine interessata* 1984 = *L'immagine interessata. Territorio e cartografia in Lombardia tra '500 e '800*, Como 1984.
- JÉHANNON 2015 = C. JÉHANNON, *Le compte et son décor: entre norme comptable et liberté du scribe*, in *Classer, dire, compter. Discipline du chiffre et fabrique d'une norme comptable à la fin du Moyen Âge*, Paris 2015.
- Kommunales Schriftgut* 1995 = *Kommunales Schriftgut in Oberitalien. Formen, Funktionen, Überlieferung*, herausgegeben von H. KELLER - T. BEHRMANN, München 1995.
- KLEINE 2015 = M. KLEINE, *La cancellería real de Alfonso X. Actores y prácticas en la producción documental*, Séville 2015.
- KRAFT 2011 = O. KRAFT, *Illustrationen in Papsturkunden des ausgehenden Mittelalters*, in « Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters » 67 (2011), pp. 51-98.
- LAZZARINI 2004 = I. LAZZARINI, *Materiali per uno studio delle scritture pubbliche di cancelleria nell'Italia del Quattrocento*, in « Scrineum Rivista », 2 (2004), pp. 210-239.
- LAZZARINI 2021 = I. LAZZARINI, *L'ordine delle scritture. Il linguaggio documentario del potere nell'Italia tardomedievale*, Roma 2021 (La storia. Temi, 84).
- LEMONDE 2022 = A. LEMONDE, *Conter le crime et son châtement. Les fruits anthropologiques et sociaux de la transformation des comptabilités*, in A. LEMONDE, *Les comptes et les choses. Discours et pratiques comptables du XIII^e au XV^e siècle en Occident (principautés, monarchies et mondes urbains)*, Rennes 2022, pp. 247-300.
- Leonardo de Garibaldo* = *Leonardo de Garibaldo (Genova, 1310-1311)*, a cura di M. CALLERI - A. REBOSIO - A. ROVERE, Genova 2017 (Notariorum itinera, IV).
- Liber feudorum* = *Il Liber feudorum di Zeno di Verona (sec. XIII)*, a cura di G.M. VARANINI, Padova 1996.
- LIVA 1979 = A. LIVA, *Notariato e documento notarile a Milano dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milano 1979 (Studi storici sul notariato italiano, IV).
- LYONS 2019 = M. LYONS, *Storia della lettura e della scrittura nel mondo occidentale*, Milano 2019.
- MAGNONI 2016 = F. MAGNONI, *I notai della chiesa bergamasca tra fine Duecento e seconda metà del Trecento*, in « Scrineum Rivista », 13 (2016), pp. 123-196.
- MAIRE VIGUEUR 1995 = J.-C. MAIRE VIGUEUR, *Révolution documentaire et révolution scripturaire. Le cas de l'Italie médiévale*, in « Bibliothèque de l'École des chartes », 153 (1995), pp. 177-185.

- MANGINI 2011 = M.L. MANGINI, *Al servizio dell'arcivescovo di Milano: "scribe curie", "scribe archiepiscopi" e "notarii fratres". Secolo XIII*, in *Le edizioni milanesi dei documenti dei secoli X-XIII*, a cura di G.G. MERLO con la collaborazione di L. FOIS - M.L. MANGINI, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2011 (Studi di storia del Cristianesimo e delle Chiese cristiane, Fonti e documenti, 5), pp. 39-80.
- MANGINI 2016 = M.L. MANGINI, *Tabelliones scribunt de foris. Captions and their functions in Italian notarial records (XIIth-XVth century)*, in «Manuscripta», 60/1 (2016), pp. 1-29.
- MANGINI 2019a = M.L. MANGINI, *Drawings on Parchment and Paper of Medieval Italian Notaries (12th-15th Centuries)* in *Works of Art on Parchment and Paper. Interdisciplinary Approaches*, edited by N. GOLOB - J. VODOPIVEC TOMAŽIČ, Ljubljana 2019, pp. 57-65 (url: <https://eknjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/book/183>).
- MANGINI 2019b = M.L. MANGINI, *Parole e immagini del perduto Liber instrumentorum porte Cumane (Milano, metà del secolo XIII)*, in *Ianuensis non nascitur 2019*, II, pp. 801-824.
- MANGINI 2020 = M.L. MANGINI, *Non solo parole, non solo formule. Le abbreviature di Oliverio de Salarolis (Cremona, 1250-1267)*, in *Oliverio de Salarolis. Percorsi di studio su un notaio cremonese del Duecento*, a cura di E. FILIPPINI, Selci-Lama 2020, pp. 11-46.
- MANGINI 2022 = M.L. MANGINI, *Limes/limen. Per una storia delle legature dei registri notarili come spazi di mediazione (secoli XII-XV)*, in *Mediazione notarile 2022*, pp. 91-118.
- MATTÉONI 2011 = O. MATTÉONI, *Codicologie des documents comptables (XIII-XVe siècles). Remarques introductives*, in «Comptabilités», 2 (2011), pp. 8-14.
- MAUTA 2018 = L. MAUTA, *Benevento nei disegni dei notai (secc. XVII-XIX)*, Benevento 2018.
- Mediazione notarile 2022 = Mediazione notarile. Forme e linguaggi tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di A. BASSANI - M.L. MANGINI - F. PAGNONI, Milano 2022 (Quaderni degli Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica, 6).
- MEYER 2009 = A. MEYER, *Hereditary laws and city topography. On the development of Italian notarial archives in the late Middle Ages*, in *Urban space in the Middle Ages and the Early Modern Age*, edited by A. CLASSEN, Berlin 2009, pp. 225-243.
- MILANI 2017 = G. MILANI, *L'uomo con la borsa al collo. Genealogia e uso di un'immagine medievale*, Roma 2017 (La storia. Temi, 59).
- MILANI 2022 = G. MILANI, *Frammento di registro giudiziario del comune di Brescia*, in *La città del leone. Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*, a cura di M. FERRARI, Brescia 2022, pp. 177-178.
- MILANI - VALLERANI 2024 = G. MILANI - M. VALLERANI, *Esperienza grafica e cultura notarile a Bologna tra Due e Trecento*, in *Storia. Archivi. Amministrazione*. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello, Bologna, Archivio di Stato, 16-17 novembre 2000, a cura di C. BINCHI - T. DI ZIO, Roma 2004 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Saggi, 81), pp. 311-336.
- Miniature del Codex Astensis 2002 = Le miniature del Codex Astensis. Immagini del dominio per Asti medievale*, a cura di G.G. FISSORE, Asti 2002.
- Monasterium = Monasterium* (<https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/collection>).
- MORGAT-BONNET 2014 = M. MORGAT-BONNET, *Plume de greffier. La lettre et l'image dans les archives du Parlement de Paris*. Exposition, Paris, Conciergerie, 2014 (Catalogue en ligne, <https://criminocorpus.org/musee/17542/>).

- Mutui e risarcimenti* 2003 = *Mutui e risarcimenti del comune di Treviso (secolo XIII)*, a cura di A. MICHELIN, con una nota introduttiva di A. MICHELIN - G.M. VARANINI, Roma 2003 (Fonti per la storia della Terraferma veneta, 20).
- NORDENFALK 1951 = C. NORDENFALK, *The Beginning of Book Decoration in Essays in honor of Georg Swarzenski*, Chicago-Berlin 1951, pp. 9-20; anche in C. NORDENFALK, *Studies in the History of Book Illumination*, London 1992, pp. 1-8.
- Notai della curia* 2004 = *I notai della curia arcivescovile di Milano (secoli XIV-XVI). Repertorio*, a cura di C. BELLONI - M. LUNARI, coordinamento di G. CHITTOLINI, Milano-Roma 2004 (Materiali di storia ecclesiastica lombarda, secoli XIV-XVI, 7; Pubblicazioni degli Archivi di Stato, CLV).
- Notaio* 1984 = *Il notaio nella civiltà fiorentina. Secoli XIII-XVI*. Mostra nella Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, 1° ottobre-10 novembre 1984, Firenze 1984.
- Notariorum itinera* 2018 = *Notariorum itinera. Notai liguri del basso Medioevo tra routine, mobilità e specializzazioni*, a cura di V. RUZZIN, Genova 2018 (Notariorum Itinera.Varia, 3).
- ORLA 2022 = L. ORLA, *Il tribunale dell'abate: notariato e documentazione a Susa nel secolo XIV*, in *Giustizia, istituzioni e notai tra i secoli XII e XIII in una prospettiva europea, In ricordo di Dino Puncuh*, a cura di D. BEZZINA - M. CALLERI - M.L. MANGINI - V. RUZZIN, Genova 2022, II, pp. 413-435.
- ORTALLI 1979 = G. ORTALLI, “...pingatur in palatio...”. *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma 1979.
- ORTALLI 2004 = G. ORTALLI, *Comunicare con le figure*, in *Arti e storia nel Medioevo*, III. *Del vedere: pubblici, forme, funzioni culturali*, a cura di E. CASTELNUOVO - G. SERGI, Torino 2004, pp. 477-518.
- OTCHAKOVSKY-LAURENS 2019 = F. OTCHAKOVSKY-LAURENS, *Le statut documentaire des registres de délibération marseillais*, in *Écritures grises. Les instruments de travail des administrations (XII^e-XVII^e siècle)*, études réunies par A. FOSSIER - J. PETITJEAN - C. REVEST, Paris 2019.
- PARKES 1976 = M.B. PARKES, *The influence of concepts of Ordinatio and Compilatio on the development of the book*, in *Medieval learning and literature. Essays presented to Richard William Hunt*, by J.G. ALEXANDER - M.T. GIBSON, Oxford 1976, pp. 115-141.
- PARKES 1995 = M.B. PARKES, *Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell'alto medioevo*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. CAVALLO - R. CHARTIER, Roma-Bari 1995, pp. 71-90.
- PETRUCCI 1977 = PETRUCCI, *La concezione cristiana del libro tra VI e VII secolo*, in *Libri e lettori nel medioevo. Guida storica e critica*, a cura di G. CAVALLO, Roma-Bari 1977, pp. 43-64.
- PETRUCCI 1980 = A. PETRUCCI, *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*, IX/1, I, Torino 1980, pp. 3-123; anche in forma monografica, Torino 1986.
- POLIMA = POLIMA. *Le pouvoir des listes au Moyen Âge* (<http://polima.huma-num.fr/>).
- Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter* 1992 = *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, herausgegeben von H. KELLER - K. GRUBMÜLLER - N. STAUBACH, München 1992.
- Processo Avogari = Il processo Avogari (Treviso, 1314, 1315)*, a cura di G. CAGNIN, con un saggio introduttivo di D. QUAGLIONI, Roma 1999.
- Registri della giustizia penale* 2021 = *I registri della giustizia penale nell'Italia dei secoli XII-XV*. Atti del convegno, Roma, 6-8 giugno 2017, a cura di D. LETT, Roma 2021 (Collection de l'École française de Rome, 580).

- Registri vescovili* 2003 = *I registri vescovili dell'Italia settentrionale (secoli XII-XV)*. Atti del convegno di studi, Monselice, 24-25 novembre 2000, a cura di A. BARTOLI LANGELI - A. RIGON, Roma 2003 (Italia Sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, 72).
- RICARD 2011 = B. RICARD, *Scripturae. Trésors médiévaux des Archives de l'Oise*, Beauvais 2011.
- ROMITI 1994 = A. ROMITI, *L'armarium comunis della camera actorum di Bologna. L'inventariazione archivistica nel XIII secolo*, Roma 1994 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti, XIX).
- ROSSI 1995 = M. ROSSI, *Giovannino de' Grassi. La corte e la Cattedrale*, Milano 1995.
- ROVERE 2012 = A. ROVERE, *Aspetti tecnici della produzione notarile: il modello genovese*, in *La produzione scritta tecnica e scientifica nel medioevo: libro e documento tra scuole e professioni*. Atti del Convegno internazionale dell'Associazione italiana Paleografi e Diplomatisti, Fisciano-Salerno, 28-30 settembre 2009, a cura di G. DE GREGORIO - M. GALANTE, con la collaborazione di G. CAPRIOLO - M. D'AMBROSI, Spoleto 2012 (Studi e ricerche, 5), pp. 301-336; anche in ROVERE 2022, II, pp. 529-568.
- ROVERE 2014 = Ego signavi et roboravi. *Signa e sigilli notarili nel tempo*, a cura di A. ROVERE, Genova 2014; anche in ROVERE 2022, II, pp. 569-620.
- ROVERE 2016 = A. ROVERE, *Manuele Locus de Sexto: un notaio duecentesco tra specializzazione, diversificazione e mobilità*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., LVI (2016), pp. 309-327; anche in ROVERE 2022, II, pp. 649-665.
- ROVERE 2022 = A. ROVERE, *Pro utilitate rei publice. Istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. CALLERI - S. MACCHIAVELLO - V. RUZZIN, Genova, 2022 (Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, 11).
- RUZZIN 2022 = V. RUZZIN, *Segni e disegni dei notai: prime valutazioni sulla documentazione genovese (secoli XII-XIII)*, in *Mediazione notarile* 2022, pp. 69-90.
- S. Bartolomeo in Como* 1998 = *S. Bartolomeo in Como. Una chiesa e la sua storia nella città*, a cura di R. BOTTA, Como 1998.
- S. Fedele a Poppi* = F. CAVALLIERI, *Il cartulario dell'abbazia di S. Fedele a Poppi (1262-1278)*, tesi di laurea a.a. 2002-2003, rel. F. Franceschi.
- SARTI 2002 = N. SARTI, *Publicare - exemplare - reficere. Il documento notarile nella teoria e nella prassi del secolo XIII*, in *Rolandino e l'ars notaria da Bologna all'Europa*. Atti del convegno internazionale di studi storici sulla figura e l'opera di Rolandino organizzato dal Consiglio notarile di Bologna sotto l'egida del Consiglio nazionale del notariato, Bologna, città europea della cultura, 9-10 ottobre 2000, a cura di G. TAMBA, Milano, 2002 (Per una storia del notariato nella civiltà europea, 5), pp. 611-665.
- SCIREA 2012 = F. SCIREA, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII.-XIII.)*, Milano 2012.
- SZÉPE 2019 = H. SZÉPE, *Painting in Documents: The case of Venice*, in *Illuminierte Urkunden* 2019, pp. 333-356.
- Statuti della società dei fabbri* = M.G. TAVONI, *Gli statuti della società dei fabbri dal 1252 al 1579*, Bologna 1974.
- STONES 2019 = A. STONES, *Some Illustrated French Documents (13th and early 14th centuries) and their Cultural Contexts*, in *Illuminierte Urkunden* 2019, pp. 233-258.

- TADDEI 1996 = I. TADDEI, *Gioco d'azzardo, ribaldi e baratteria nelle città della Toscana tardo-medievale*, in « Quaderni storici », n.s., 31/2 (1996), pp. 335-362.
- TOCK 2005 = B. TOCK, *Scribes, scribes et témoins dans les actes privés en France (VII^e-début XII^e siècle)*, Turnhout 2005 (Artem, 9).
- Träger der Verschriftlichung* 2016 = *Träger der Verschriftlichung und Strukturen der Überlieferung in oberitalienischen Kommunen des 12. und 13. Jahrhunderts*, herausgegeben von H. KELLER - M. BLATTMANN, Münster 2016 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, X/25).
- VALLERANI 2000 = M. VALLERANI, *I disegni dei notai, in Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*. Catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile -16 luglio 2000, a cura di M. MEDICA, Bologna-Venezia 2000, pp. 75-83.
- VIDAS 2019 = M. VIDAS, *Visualizing the Promise to the Serenissima in Venetian Fourteenth-Century Illuminated Documents: Image, Text, and Ritual*, in *Illuminierte Urkunden* 2019, pp. 319-332.
- Visual Studies Research Institute* = *Visual Studies Research Institute of University of Southern California* (<https://dornsife.usc.edu/vsri/>).
- WITTEKIND 2013 = S. WITTEKIND, *Visuelle Strategien der Authentifizierung in hochmittelalterlichen Urkunden(-abschriften) Nordspaniens: Illuminierte Urkunden als Instrumente der Rechtssicherung und der Erinnerung*, in *Illuminierte Urkunden* 2019, pp. 381-404.
- WOLFF 2015 = R. WOLFF, *Visualizzazioni giuridiche in pietra e su pergamena. Gli stemmi dei Podestà di Firenze*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. FERRARI, Firenze 2015, pp. 207- 220.
- ZABBIA 1999 = M. ZABBIA, *I notai e la cronachistica cittadina italiana nel Trecento*, Roma 1999 (Nuovi studi storici, 49).
- ZAJIC-ROLAND 2005 = A. ZAJIC-ROLAND, *Eine spätmittelalterliche Urkundenfälschung aus dem Augustiner-Chorherrenstift Dürnstein in Niederösterreich zugleich ein Beitrag zu illuminierten Urkunden des Mittelalters*, in « Archiv für Diplomatik », 51 (2005), pp. 331-432.
- ZAJIC-ROLAND 2011 = A. ZAJIC-ROLAND, *Les chartes médiévales enluminées dans les pays d'Europe centrale*, in BRUNEL - SMITH 2011, pp. 151-253; ampliato e tradotto in ZAJIC-ROLAND 2013.
- ZAJIC-ROLAND 2013 = A. ZAJIC-ROLAND, *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, in « Archiv für Diplomatik », 53 (2013), pp. 241-431.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

Il contributo affronta un tema che, nell'ampia messe di ricerche sviluppate sul notariato italiano e più latamente europeo, è finora rimasto marginale, vale a dire quello delle conoscenze e delle abilità espresse dai notai nell'interpretare e rielaborare concetti e idee attingendo non solo a strumenti della comunicazione orale e scritta, ma anche a quelli propri della cultura grafica-espressiva-artistica. Dopo avere esaminato i tempi, gli spazi, le tecniche e i modelli dell'intervento grafico dei notai, sono analizzate le funzioni che segni e disegni svolgono rispetto alla fruizione del testo documentario: convalida, supporto alla conservazione archivistica, esplicitazione dell'identità o dell'ideologia del soggetto produttore.

Parole significative: disegni, notariato, medioevo, documentazione, diplomatica.

The paper deals with a topic that, in the vast mass of research developed on the Italian and more specifically the European notariat, has so far remained marginal, namely that of the knowledge and skills expressed by notaries in interpreting and reworking concepts and ideas by drawing not only on the tools of oral and written communication, but also on those of graphic-expressive-artistic culture. After examining the times, spaces, techniques and models of the graphic intervention of notaries, the functions that signs and drawings perform with respect to the fruition of the documentary text are analysed, whether it be validation, support for archival preservation or the explication of the identity or ideology of the producing subject.

Keywords: Drawings, Notary, Middle Ages, Documentation, Diplomatics.



Fig. 1 - Bergamo, Archivio di Stato, *Atti dei notai*, b. 149. Ritratto idealizzato del notaio bergamasco Guglielmo Ulciorci (attivo a cavallo del 1400) nell'atto di redigere un *instrumentum*, eseguito a fine Seicento sulla coperta di uno dei suoi protocolli dal collega che li amministrava. Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Bergamo del 14/06/2023.



Fig. 2 - Milano, Archivio di Stato, *Pergamene per fondi*, scat. 347/14. Coperta *Liber porte Cumane* (metà secolo XIII): 1 - piega della ribalta; 2 - fori di legatura; 3 - titolo e stemma; 4 - scrofa Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Milano, 1429/28.28 del 23/03/2023.



Fig. 3 - Moncalieri, Archivio storico comunale, *Parte antica, serie P*, n. 7. Disegni eseguiti verosimilmente da un notaio comunale sulla coperta di un *liber litterarum* moncalierese del 1396. Su concessione dell'Archivio storico della Città di Moncalieri; è vietata la riproduzione. Autorizzazione 12/05/2023.

Fig. 4 - Torino, Archivio di Stato, *Camera dei conti di Piemonte*, art. 706, par. 7, m. 1, n. 3; par. 16, m. 10, n. 42. Pseudo-signa disegnati sulle coperte di registri prodotti dal notaio Micheletto Forneri per uffici dell'abbazia di S. Giusto di Susa nel periodo 1362-1378. Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Torino 0002902 del 16/05/2023.

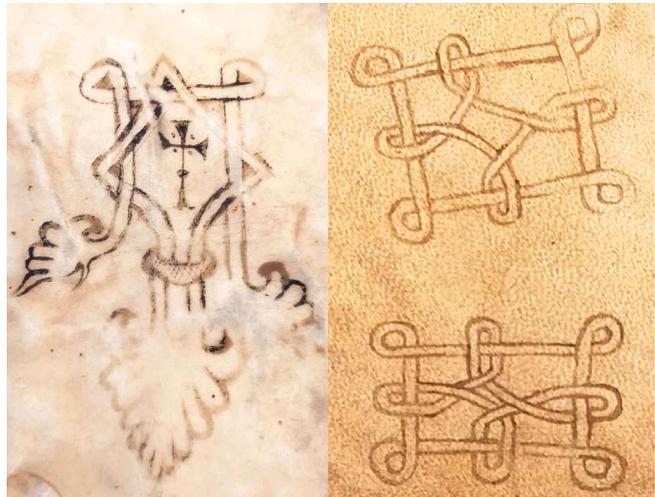




Fig. 5 - Bergamo, Archivio storico diocesano, *Capitolo della cattedrale, Sezione documentaria, Notai*, n. 64. Scena con due cani che azzannano una fiera, disegnata dal notaio Saviolo Cazzuloni sulla coperta di un suo registro di imbreviature relativo agli anni 1359-1361. Autorizzazione dell'Archivio storico diocesano del 17/05/2023.

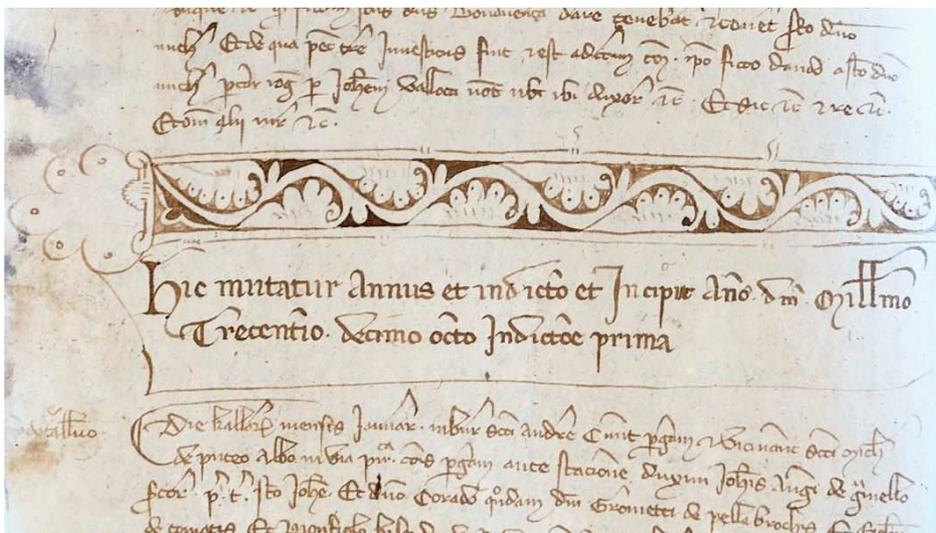


Fig. 6 - Bergamo, Biblioteca civica « Angelo Mai », Archivio della Misericordia Maggiore, b. 597, f. 38v. Fregio a coppie d'ali a semi-palmette disegnato dal notaio Gaspare de Mantuanis su uno dei propri registri per individuare l'inizio dell'anno 1318. Autorizzazione della Biblioteca civica « Angelo Mai » del 10/07/2023.

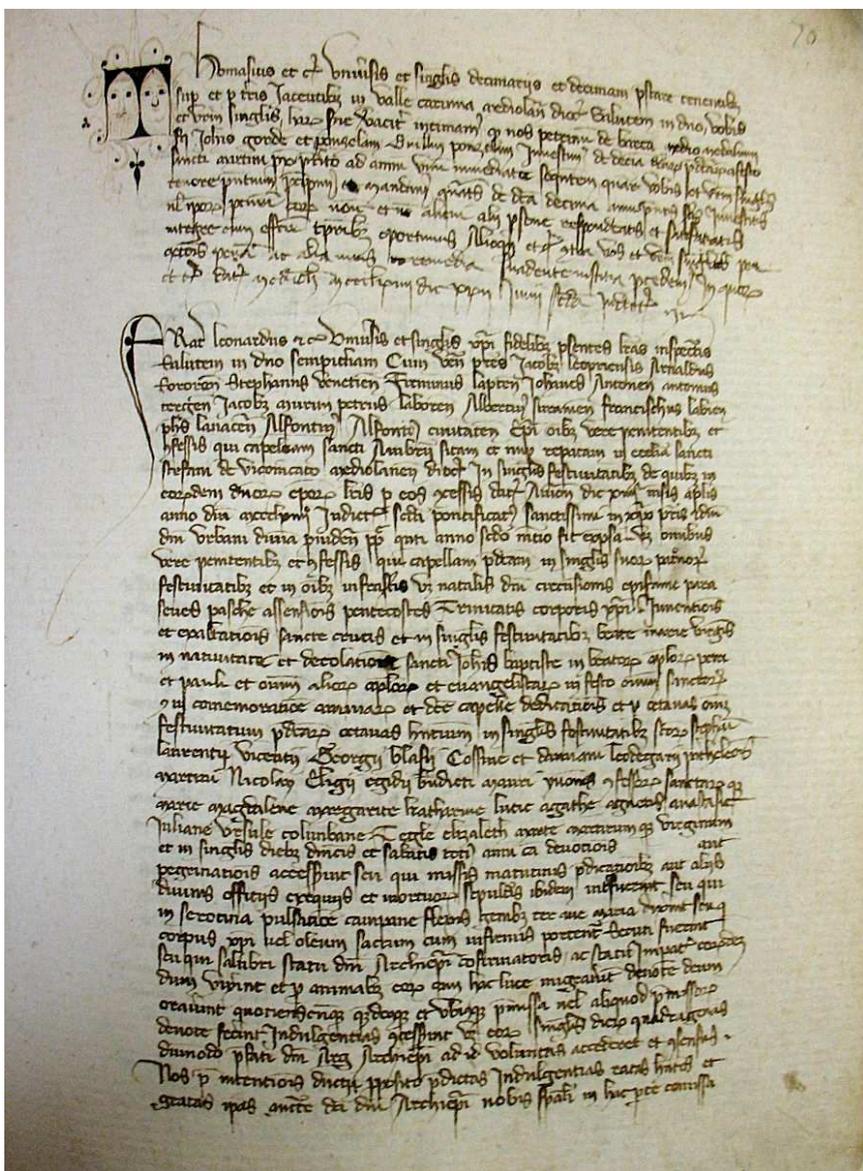


Fig. 7 - Milano, Archivio di Stato, Archivio notarile, b. 9. Lettere incipitarie nel più antico registro di *acta* giudiziari del tribunale ecclesiastico milanese redatto dal notaio curiale Ambrogio Aresi (1362-1364). Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Milano, 1429/28.28 del 23/03/2023.

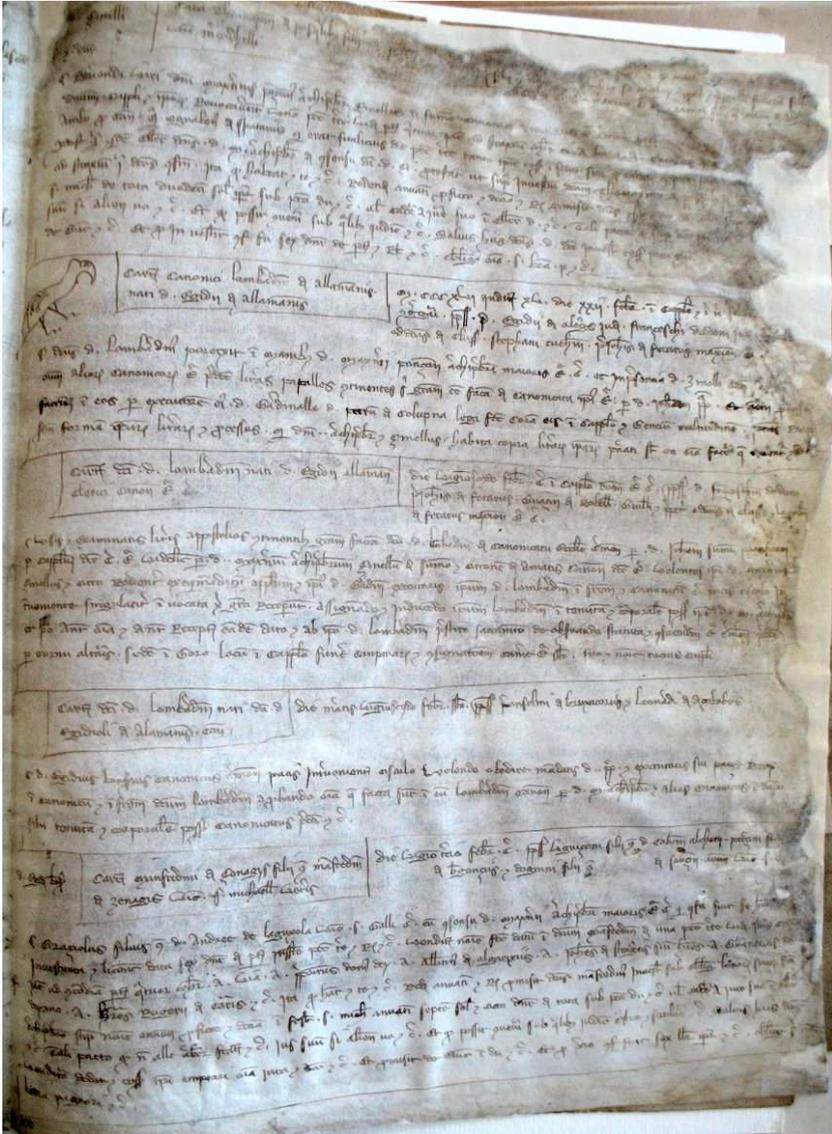


Fig. 8 - Cremona, Archivio di Stato, *Atti dei notai*, b. 5, ff. 32r, 38v, 62r, 96r, 97r, 100r. Aironi o, meno verosimilmente, ibis usati da Giovanni Corrigi per individuare all'interno del suo protocollo (10 ottobre 1305 - 17 ottobre 1346) i negozi nei quali a vario titolo intervengono rappresentanti del locale capitolo cattedrale. Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Cremona del 11/05/2023.

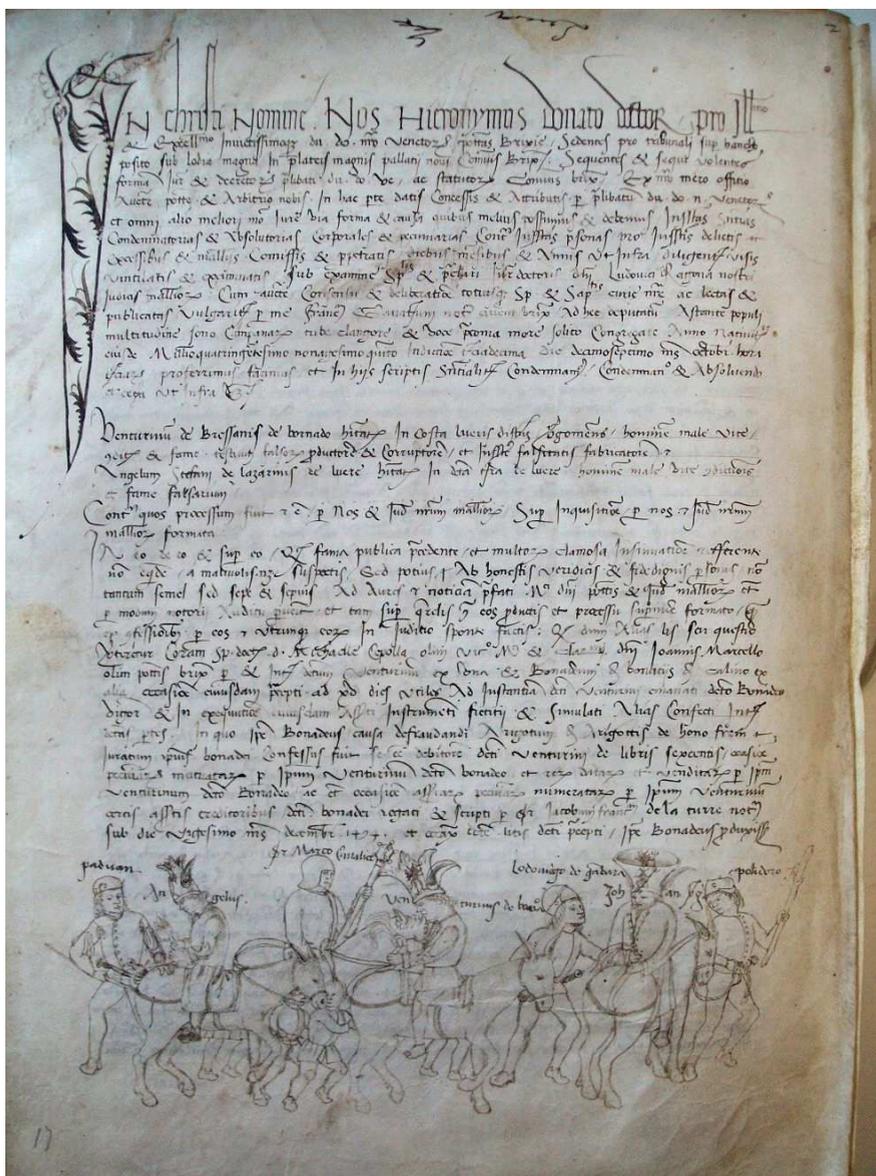


Fig. 9 - Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico del Comune, Codice Diplomatico, b. 8, 3.17. Scena di pena infamante nel registro degli atti giudiziari di Brescia. Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Brescia del 11/05/2023.



Armi e amori nei disegni dei registri notarili dell'Archivio di Stato di Piacenza (XIV-XV sec.): alcune considerazioni

Federica Gennari

federica.gennari@gmail.com

1. Immagine e testimonianza nei disegni dei registri notarili

Appare sempre più doveroso dare giusto risalto ai disegni riscontrati nei registri notarili medievali dell'Archivio di Stato di Piacenza: già nell'articolo presentato qualche anno fa¹, ci si era interrogati sulla natura di questa straordinaria produzione che, lo ricordiamo, appare tanto importante quanto slegata dal tradizionale circuito di produzione delle immagini, ma inserita nella scia di una pratica che sembra ormai delinearci come comune, come dimostrano le rilevazioni compiute a Bologna, Firenze e in corso in altre città².

La spontaneità creativa che sta all'origine di tali disegni rimane innegabilmente l'aspetto più interessante della questione: in un'epoca di ampio controllo dell'immagine, prodotta per la maggior parte in contesti 'ufficiali' e/o professionali, la mano del notaio è stata libera di tramandarci il proprio immaginario senza necessità di confronto con schemi o programmazione di contenuti.

Questa libertà³, se considerata insieme all'utilizzo di un supporto di 'emergenza' (non concepito per la produzione artistica), nonché alla fattura spesso associabile allo schizzo o alla prova di penna, avvicina in qualche modo tale produzione a quella dei graffiti lasciati su mura e colonne di edifici e chiese. Come evidenziano Luisa Miglio e Carlo Tedeschi, i graffiti nel Medioevo non assumono quel carattere sovversivo che normalmente è associato a questi⁴, e si differenziano dalla materia dell'epigrafia negli stessi termini per i quali i disegni oggetto del nostro studio non possono associarsi alla miniatura o alla decorazione libraria. Se per l'epigrafia, infatti, criteri fondamentali

¹ GENNARI 2018a.

² Si veda ad esempio VALLERANI 2000, WOLFF 2015 e per Genova RUZZIN 2022. Un'interessante panoramica ci è data da MANGINI 2019.

³ Come sottolinea Massimo Vallerani « non si tratta di episodi sporadici [...], né di una serie coerente di decorazioni d'ufficio », VALLERANI 2000, p. 75.

⁴ MIGLIO, TEDESCHI 2012.

rimangono «la pubblicità del messaggio che le iscrizioni trasmettono e la durata dello stesso»⁵, lo stesso si può dire in generale della progettazione decorativo-figurativa della pagina di un manoscritto, destinata a essere apprezzata da monaci, giuristi o altri importanti committenti.

Di contro, i nostri disegni notarili, almeno quanto i graffiti, vivono dell'estemporaneità che li ha prodotti, senza prevedere necessariamente un pubblico-fruitori e dunque una loro durabilità nel tempo: le figure accennate dai notai al contrario nascono spesso su coperte di riuso (dove l'inchiostro cede più facilmente allo scorrere dei secoli), immagini che a volte rimangono incomplete o appena accennate e poi abbandonate.

In sostanza, se i graffiti diventano importanti «come libera forma di conoscenza storica»⁶, altrettanto può valere per i nostri disegni che, certamente in modo ancora più indiretto, ancora più implicito, cristallizzano frammenti del patrimonio visuale del proprio contemporaneo.

2. Amore, corteggiamento e battaglie nei disegni notarili dell'Archivio di Stato di Piacenza: alcune considerazioni

Se spostiamo la lancetta verso la metà del secolo quattordicesimo possiamo osservare che tra i disegni notarili dell'Archivio di Stato di Piacenza iniziano a comparire con sempre maggiore frequenza riferimenti al mondo cavalleresco, con una visione sempre più marcatamente cortese.

Non che in questo contesto il tema non possa retrodatarsi, ma nei disegni antecedenti si evidenzia per questo soggetto una resa rudimentale, una grafica impacciata e, soprattutto, una visione ancora immatura dell'aspetto cavalleresco, lasciando aperta la questione se tale 'defezione' sia imputabile alle scarse capacità grafiche dei notai o a 'consapevoli' scelte rappresentative.

Il primissimo esempio è collocato sulla coperta del registro del 1314 di Raimondo Stradella⁷, tra il piatto posteriore e il risvolto interno⁸, un disegno appena leggibile di un omuncolo che regge le briglie di un cavallo in posizione rampante:

⁵ *Ibidem*, p. 608.

⁶ *Ibidem*, p. 627.

⁷ Piacenza, Archivio di Stato (ASPC), *Atti dei notai*, b. 28, prot. 1, notaio Raimondo Stradella, 1314.

⁸ La posizione anomalmente 'scomoda' del disegno lascia pensare che possa essere stato realizzato prima della rilegatura, nel momento di reimpiego della pergamena.

tutta la 'produzione' figurativa dello Stradella non eccelle dal punto di vista qualitativo⁹, ma in questo caso la mancanza di una caratterizzazione militare nonché l'espressione smarrita del cavaliere producono un effetto al limite del comico, così come per il non-cavaliere di Giovanni Figlimichele (1318)¹⁰, un fantino 'spodestato' che conduce a mano il destriero. Il cavallo, infatti, trasporta sul capo un uccello, ribaltando la *dignitas* del cavaliere (Fig. 1).

Se spada e cavallo rappresentano dotazioni fondamentali dell'eroe cavalleresco¹¹, l'assenza o il declassamento di questi elementi sembrano da ricondursi a una scelta iconograficamente consapevole che, come si diceva, dalla seconda metà del secolo in questo specifico contesto vira verso nuove formule espressive, con l'elaborazione di un linguaggio che trova pieno raffronto negli affreschi e miniature coevi. Basti vedere l'uomo in armatura di Bartolomeo da Caverzago (Fig. 2)¹², il cavaliere in parata del notaio Marco dal Lago¹³, o ancora il cavaliere bardato sulla coperta del registro 1364-1368 di Giovanni Zermani (Fig. 3)¹⁴, ritratto in azione, con una lancia, su un cavallo in corsa: l'animale è leggermente protratto in avanti, con le zampe anteriori alzate a indicare lo sforzo e la velocità, il fantino (coperto da elmo con pennacchio, armatura e scudo) accompagna il movimento, flettendo il busto incontro al nemico. La qualità grafica è nettamente migliorata rispetto agli esempi precedenti e la composizione, seppur accostabile per esempio agli affreschi di San Giorgio e Sant'Antonino a cavallo nel transetto della Cattedrale di Piacenza (seconda metà XIII secolo), trova in generale riscontro nella miniatura di XIII e XIV secolo, e tra tutti nel celebre *Codex Manesse* della Biblioteca dell'Università di Heidelberg che, in termini di iconografia cortese, rappresenta una vera pietra di paragone¹⁵.

⁹ Di contro, il notaio dimostra una notevole attenzione alla legatura dei registri, MANGINI 2022.

¹⁰ ASPc, *Atti dei notai*, b. 43, notaio. Giovanni Figlimichele 1318, f.1r.

¹¹ CARDINI 1992, p. 100.

¹² ASPc, *Atti dei notai*, b. 447, prot. 5, notaio Bartolomeo da Caverzago 1382-1394, f. 21v.

¹³ Armato, con alto cimiero e cavallo bardato, sembra partecipare a una parata reggendo uno stendardo. Nello stesso registro (*ibidem*, b. 285, prot. 3, a.1363) sono riscontrabili ai raggi ultravioletti anche un uomo armato, di profilo, con un braccio teso e uno sul fianco e, appena sopra, una figura reggente un cartiglio srotolato. La presenza del cartiglio, così come in diversi disegni del Bombarone (registri del 1392-1393-1394) e di Giorgio Casalmoreno (registro del 1345), e più diffusamente, accennato su alcune coperte da altri notai come prova di penna, riallaccia nuovi contatti con il sistema rappresentativo del tempo che ne fa uso per motti e frasi anche negli affreschi (si veda Castel Roncolo).

¹⁴ ASPc, *Atti dei notai*, b. 302, prot. 3, 1364-1368.

¹⁵ Heidelberg, Universität, Cod. Pal. Germ. 848, *Große Heidelberger Liederhandschrift* (Codex Manesse).

Lo Zermani è autore anche di un duello mortale sul foglio 140r del registro del 1364¹⁶, dove due soldati armati si affrontano a colpi di spada, con il contendente di sinistra che trafigge lo sfidante. Si tratta di un'immagine – sebbene non troppo definita – alquanto 'narrativa' rispetto lo *standard* dei notai piacentini e, in questo senso, affine al combattimento disegnato dal notaio Pietro da Bilegno sulla coperta del registro del 1420-1421¹⁷, dove l'esito cruento della battaglia si palesa nella posizione del vincitore che, brandendo la spada, rimane ritto sul corpo del nemico decapitato¹⁸.

L'imbrigliatura cortese di queste immagini corrisponde al periodo di fortuna dei cicli cavallereschi ad affresco dove certamente Avio, come Castel Roncolo o, ancora, le pitture perdute del Castello visconteo di Pavia¹⁹, rappresentano gli esemplari più celebri e complessi. Castel Roncolo, in particolare, con il suo articolato sistema decorativo (1385-1390 ca.), raccoglie tutto il repertorio cavalleresco, dalla vita di corte alle giostre e tornei, dalle battute di caccia alle teorie di dame e cavalieri, come doveva essere anche la decorazione del Castello Visconteo di Pavia che, secondo il Brevetano, prevedeva

[...] diverse sorti d'animali fatti d'oro come Leoni, Leopardi, Tigri, Levrieri, Bracchi, Cervi, Cinghiali, & altri, e specialmente in quella facciata che rimirava il Parco ... si vedeva un gran salone lungo da sessanta braccia e largo venti tutto istoriato co[n] bellissime figure le quale rappresentavano caccie & pescagioni & giostre con altri varij diporti de i Duchi & Duchesse di questo stato²⁰.

Questi temi in qualche modo sono approdati tutti – in modo frammentario ma diffuso – nella produzione figurativa dei notai piacentini: abbiamo la caccia sulle coperte del notaio Bombarone e Stanforte²¹, celebrazioni araldiche in buona parte del

¹⁶ ASPc, *Atti dei notai*, b. 302, prot. 2, notaio Giovanni Zermani 1364, f. 140v.

¹⁷ *Ibidem*, b. 751-752-753, notaio Pietro da Bilegno 1420-1421, collocazione sul piatto anteriore esterno.

¹⁸ Il notaio aggiunge il cruento dettaglio dello zampillare del sangue dalla testa mozzata.

¹⁹ Per approfondimenti si rimanda a HAUG - HEINZLE - HUSCHENBETT - OTT 1982 e GEROLA 1937; per Pavia si rimanda a CAIRATI 2020

²⁰ BREVENTANO, pp. 7-8.

²¹ ASPc, *Atti dei notai*, b. 222, prot. 1, notaio Ludovico Stanforte, 1352-1355, collocazione sul piatto anteriore esterno. Va certamente ricordato il falconiere del Bombarone (*ibidem*, bb. 575-577, 1395, collocazione sul piatto anteriore esterno), particolarmente interessante ai fini della ricerca per l'indubbia appartenenza al bacino iconografico cortese: la caccia al falcone appare di frequente nella miniatura e nella decorazione a fresco delle dimore nobiliari poiché l'arte della falconeria era considerata più raffinata rispetto alla caccia semplice (BARTHOLEYNS - DITTMAR - JOLIVET 2015, p. 33). Un esempio viene dalla «la camera da i falchuni» di Palazzo Paradiso di Ferrara (MENEGHETTI 2015, p. 355). Se volessimo allargare la lettura delle scelte iconografiche del Bombarone, dal falconiere agli animali ritratti su diverse coperte di protocolli tra il

corpus, tornei e battaglie nei registri dello Zermani e Pietro da Bilegno²², nonché alcune immagini amorose.

Sono queste ultime, in particolare, a rivelare la stretta connessione con l'ambito cortese: la scena di corteggiamento del notaio Giovanni da Pontenure (Fig. 4)²³, nella quale la donna, in posizione retta, alza una mano in cenno di accoglienza, allungando l'altra sopra il capo dell'uomo, sembra quasi fare eco al *De Amore* del Cappellano che, codificando l'approccio amoroso nell'era cortese²⁴, fa pronunciare alla donna parole eloquenti, in quanto

[...] semplicemente si deve dare [speranza] o negare, la donna può ritirare la mano della speranza che pure ha dato e togliere la speranza concessa²⁵.

Una gestualità figurata che, reimpiegata dal mondo feudale, sottolinea la posizione privilegiata della donna-*domina*, da cui dipendono le sorti dell'amato che « molte fatiche deve faticare prima di giungere al dono [amore] desiderato »²⁶. La posizione del corteggiatore risponde a uno degli schemi compositivi più frequenti delle illustrazioni amorose coeve per il quale l'uomo, in balia della decisione dell'amata, è inginocchiato o posto a un livello inferiore rispetto alla *domina*²⁷.

Ma sono soprattutto i registri di Bartolomeo da Caverzago a offrire notevoli spunti di riflessione: oltre all'assiduità delle citazioni letterarie, al foglio 36v campeggia

1391 e il 1405, il paragone va agli affreschi della *Stua da bagno* di Castel Roncolo (Bolzano), ma in particolare a quelli della Rocchetta di Campomorto (Pv), comunemente ricondotti al de' Grassi.

²² Si vedano gli esempi citati in precedenza.

²³ ASPc, *Atti dei notai*, b. 405, notaio Giovanni da Pontenure 1371/1372-1374, collocazione sul piatto anteriore esterno.

²⁴ Il testo del Cappellano rappresenta una vera *summa* dell'ideale cortese, codificatore dell'approccio amoroso in base alla classe sociale dei due amanti. Non sappiamo se il notaio abbia mai sfogliato il *De Amore* o se qualche altro testo di materia affine fosse incluso nella biblioteca personale, ma è bene ricordare che la materia cavalleresca e cortese, seppur già presente nel bacino iconografico romanico, ottenne un notevole slancio proprio nel Trecento, con la diffusione e circolazione in tutta Europa di diversi canzonieri e romanzi cavallereschi (così come dello stesso *De amore*, composto tra il 1174 e il 1204, v. CAPPELLANO). L'apparizione, a metà Trecento, di affreschi di tema amoroso ispirati alle letture cavalleresche, è la testimonianza dell'assorbimento sociale di questi contenuti, si vedano ad esempio le illustrazioni della borgognone *La castellana di Vergy* (1350 ca.) nella camera nuziale Davizzi a Palazzo Davanzati a Firenze.

²⁵ CAPPELLANO, p. 43.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁷ Così da sottolinearne la dipendenza, l'attesa di approvazione e di accoglienza.

la parola *amor*, ripetuta nel protocollo del 1376-1379 e come *amor dux loci* (Fig. 5)²⁸, un vagheggiamento che in realtà diventa chiave di lettura del disegno della facciata a fianco, dove sono presenti una dama con un fuso e un cavaliere armato inginocchiato su una scala (Fig. 6)²⁹. Il corteggiatore, con le mani giunte, si colloca in posizione subordinata rispetto alla donna che, ritratta di profilo, regge un lungo fuso, evidente richiamo alla filatura (attività prettamente femminile). L'abbigliamento della dama risulta definito, caratterizzato da calzari a punta e un lungo velo che, per la fantasia del notaio³⁰, sembra mutare in forma e lunghezza in uno dei tipici decori marginali da manoscritto. Non risulta chiaro invece se il cavallo del foglio 36v, così periferico rispetto sia alle scritte soprastanti che alle due figure laterali, sia stato concepito come parte della scena, essendo oltretutto incompleto³¹.

È da sottolineare che la maggior parte degli stralci letterari e dei disegni di questo notaio vanno a concentrarsi in modo anomalo nelle pagine bianche del registro, contro una casistica che vede la quasi totalità delle tracce figurative notarili piacentine palesarsi sulle coperte dei protocolli, lasciando intaccati gli interni³². Inoltre, la parola *amor* si manifesta sempre in forma diversificata, isolata, con caratteri più grandi rispetto alle abbreviature e alle citazioni sparse.

L'evocazione della parola, elevata quasi a elemento grafico-figurativo, conferma quanto la veicolazione dell'iconografia cortese sia probabilmente passata attraverso manoscritto, possibile punto di partenza di gran parte della materia cavalleresca dei disegni notarili.

In tal senso, l'esempio proveniente dal registro di Giovanni Guslini accorre in aiuto (Fig. 7)³³: sulla coperta è rappresentata una coppia (accennata e incompleta) composta da una figura forse maschile e una dama, quest'ultima recante un cesto,

²⁸ ASPc, *Atti dei notai*, b. 446, prot. 4, notaio Bartolomeo da Caverzago 1379-1387, f. 36v.

²⁹ *Ibidem*, f. 37r.

³⁰ Sicuramente il Caverzago si dimostra uno dei notai piacentini più creativi, si veda *ibidem*, f. 58v dove, riprendendo la traccia della filigrana a testa di cervo, la arricchisce con elmo e scudo e decorando le corna con piccole testine.

³¹ La ricca bardatura però potrebbe renderlo *pendant* del cavaliere, dando maggiore articolazione alla scena, secondo uno schema iconografico riscontrabile anche nel *Codex Manesse*.

³² Purtroppo alcuni dei disegni del Caverzago risultano irrimediabilmente perduti, inficiando un possibile tentativo di lettura globale delle scelte rappresentative del notaio: una delle lacune, infatti, va a coincidere proprio la parola *amor* (*ibidem*, f. 29v.) decorata appena sotto da un bordino a intreccio con foglia.

³³ *Ibidem*, b. 358, prot. 3, notaio Giacomo Guslini 1372-1374, collocazione sul piatto posteriore esterno.

un'immagine che dimostra una scioltezza grafica nella descrizione del volto e nella leggera torsione del busto, ravvisando legami con la pittura contemporanea, come ad esempio l'eleganza figurativa del ciclo piacentino di Santa Caterina proveniente dalla ex chiesa di San Lorenzo (ora ai Musei Civici di Palazzo Farnese) (Fig. 8)³⁴.

Un dettaglio nel disegno del Guslini potrebbe però essere indicatore del probabile riferimento visivo del notaio: il cesto della dama richiama alla memoria diverse illustrazioni dei *Tacuina Sanitatis*, dove di frequente troviamo rappresentate scene di raccolta di frutti, verdure e bacche³⁵.

Se l'immagine rimane però incompleta e priva di ulteriori dettagli utili alla definizione del soggetto e alla conferma della possibile fonte, al contrario, la scena di lotta di Giovanni da Pontenure sul f. 2r del registro del 1372-1374 (Fig. 9)³⁶ appare inequivocabilmente vicina all'illustrazione omonima e coeva nel *Theatrum Sanitatis* della Biblioteca Casanatense³⁷: pur nella deficienza di alcuni importanti dettagli come le armi e scudi (in parte intuibili), la posizione dei contendenti rivela chiaramente una connessione con il modello romano, con alcune visibili varianti.

L'illustrazione della *Luctacio* appare anche nel *Tacuinum* dell'Österreichische Nationalbibliothek e, con un'elaborazione più raffinata, nel ms. 9333 della Bibliothèque Nationale di Parigi, con uno schema che si ripete senza variazioni compositive ma con sole piccole differenze nelle vesti e nel trattamento del paesaggio. Rispetto a questi, nel disegno del Guslini si rileva un'importante modifica della posizione delle braccia³⁸, tale da far pensare a un'inversione dei personaggi, nonché una torsione dell'astante di sinistra che introduce una variazione inedita e quasi 'narrativa': volgendo lo sguardo dietro sé, come distratto, lo stesso contendente pare suggerire l'esito finale dello scontro e la propria sconfitta. La stessa figura, inoltre, rivela un'ulteriore rovesciamento della posa delle braccia, mostrando la spada al lato spettatore.

Purtroppo manca al nostro disegno una cura descrittiva nei dettagli delle vesti; alcune piccole rifiniture però, come la caratterizzazione facciale e il copricapo del

³⁴ GIGLI 1991, pp. 183-184.

³⁵ Si vedano le scene di raccolta dell'esemplare viennese (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. N. 2644, *Codex Vindobonensis*) e parigino (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. Nouv. Acq. 1673).

³⁶ ASPc, *Atti dei notai*, b. 405, notaio Giovanni da Pontenure 1371/1372-1374.

³⁷ Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182, tav. 185.

³⁸ Il disegno è purtroppo incompleto e la figura a sinistra manca di un braccio, la cui posizione sarebbe stato certamente dettaglio utile per la comparazione con i modelli citati.

personaggio a sinistra, trovano corrispondenza nel manoscritto romano, così come la posizione del braccio sollevato dello sfidante di destra, flesso ad angolo retto, ricalca il modello casanatense ma non quello viennese (dove il braccio è disteso).

Queste ‘reinterpretazioni’ sono da leggersi come frutto di riproposizione mnemonica (e dunque non precisa)? Come una personale, estemporanea rilettura? O forse, come suggerimento di una ‘fonte’ diversa, intermedia ai modelli analizzati?

Al momento appare difficile dare una risposta, ma la cronologia di entrambe le illustrazioni ci permette di sottolineare che è proprio dalla metà del secolo che il genere dei *Tacuina sanitatis* si rinnova, abbandonando progressivamente la specifica natura scientifica. Compiono nuove edizioni caratterizzate da miniature a piena pagina con scene di vita quotidiana³⁹, un nuovo *layout* che le trasforma in edizioni pregiate destinate alle biblioteche private⁴⁰: in queste edizioni, la descrizione di erbe ed elementi naturali si amplifica in scene rurali, mestieri e usi comuni, nei quali si va a inserire anche la tematica cortese, emergente in allusioni simboliche, corteggiamenti e galanterie, in diversi casi iconograficamente ispirati ai romanzi cavallereschi⁴¹.

Il gusto per il quotidiano che pervade queste edizioni è lo stesso che caratterizza, di base, molti degli affreschi profani dell’epoca e in particolare la produzione artistica lombarda e viscontea⁴², della quale per ovvi motivi storico-geografici i notai piacentini hanno certamente ‘risentito’⁴³.

Sono proprio le commissioni viscontee e, in particolare, di Gian Galeazzo alle quali «dobbiamo la realizzazione dei principali volumi del *Tacuinum sanitatis* della fine del XIV secolo»⁴⁴, passanti anche per il de’ Grassi e la sua bottega⁴⁵, a contribuire alla diffusione di un linguaggio artistico aderente alla realtà. Grazie all’impulso visconteo nella seconda metà del Trecento la biblioteca pavese si amplia e la miniatura lombarda trova un’eccezionale fortuna, diffondendo un linguaggio estremamente

³⁹ TULIANI 2015, p. 24.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ HOENIGER 2006, p. 76.

⁴² CAIRATI 2020, p. 167.

⁴³ Lo stesso apparato illustrativo del manoscritto casanatense, al quale il Guslini sembra ‘accostarsi’ con l’illustrazione della lotta, è ricondotto da Toesca proprio all’ambito lombardo e alla bottega del de’ Grassi. Cfr. TOESCA 1905.

⁴⁴ MOLY MARIOTTI 1993, p. 36.

⁴⁵ Ai quali si devono le decorazioni di tre dei quattro *Tacuina* commissionati da Gian Galeazzo, v. HOENIGER 2006.

realistico, di un realismo talvolta ricavato dall'ambiente cortese: come scriveva Longhi

resta pur sorprendente come [...] i miniatori seduti ai loro deschi riservati nella direzione della biblioteca pavese, da qualche giretto nel brolo, nello "zoo" e nei canili di corte, sapessero scoprire tanto mondo e di così moderno⁴⁶.

Questo *input* arriva ai notai piacentini che (oltre a riprodurre di frequente l'araldica viscontea) talvolta realizzano disegni con punte di forte naturalismo, soprattutto nella figurazione animale (pur con i limiti di una produzione fuori dai confini professionali tradizionali): come si è già avuto modo di evidenziare, ne sono esempi il notaio Bombarone per primo, con i suoi animali disegnati con accurata verosimiglianza, nonché le sporadiche immagini riconducibili all'ambito venatorio, come l'elegante cane sulla coperta del protocollo del 1375-1378 del Caverzago⁴⁷, o ancora la scena di inseguimento tra animali (cane, cervo e lepre) di Ludovico Stanforte⁴⁸ (così come possiamo vedere – anche se in composizione più articolata – anche in alcune tavole del *Theatrum Sanitatis*⁴⁹). Certamente è il ventaglio di figure zoomorfe del Bombarone (nei registri del periodo 1391-1405) a dimostrare la maggiore assimilazione dei temi contemporanei, tanto da richiamare il repertorio del de' Grassi che, proprio nell'ultimo decennio del XIV secolo, risulta impegnato anche negli interventi decorativi presso il Castello Visconteo e la Rocchetta di Campomorto⁵⁰.

Forse per la vicinanza al territorio pavese, Bombarone di Castel San Giovanni, tra tutti i notai piacentini appare certamente la figura più ricettiva e aggiornata sulle tendenze naturaliste lombarde, dimostrando capacità figurative quasi professionali: sua è l'esclusiva dell'uso di tocchi di colore rosso (per piccoli dettagli) ma soprattutto la lucida definizione del repertorio animale che, assorbendo le spinte naturalistiche, elabora quasi un taccuino 'diffuso', adottando una grafica forse meno 'sensibile' nel tratto (si pensi al puntinismo del de' Grassi) ma non per questo meno attenta alla realtà delle cose.

⁴⁶ LONGHI 1959, p. 26.

⁴⁷ ASPc, *Atti dei notai*, b. 446, notaio Bartolomeo da Caverzago 1379-1387.

⁴⁸ *Ibidem*, b. 222, prot. 1, notaio Ludovico Stanforte, 1352-1355, collocazione sul piatto anteriore esterno.

⁴⁹ Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182, in particolare le tavv. 136 e 137 che illustrano la caccia al cervo e la caccia alla lepre.

⁵⁰ CAIRATI 2020, p. 179.

Tralasciando un caso tanto isolato quanto eloquente come quello del Bombalone, per i disegni notarili piacentini rimane un'evidente difficoltà di contestualizzazione iconografica per l'assenza sia di coloritura sia, fattore ancor più importante, di una caratterizzazione 'ambientale' delle scene che possa dare una lettura più completa alle immagini e delle eventuali parentele figurative.

È la mancanza di un inquadramento paesaggistico-ambientale nelle immagini, con la conseguente estrapolazione delle sole figure, a lasciare spazio alla sola espressività del disegno che, combinata a schemi e gestualità spesso codificati, riporta immediatamente al tipo di narrazione dei *Tacuina* lombardi. Pittoricamente, possiamo trovare uno stile alquanto simile nel ciclo di Giacobbe e di Giuseppe presso il transetto della Cattedrale di Cremona (seconda metà del XIV secolo)⁵¹, già accostato per gli episodi più realistici al linguaggio dei manoscritti viennese e casanatense⁵². Nell'episodio cremonese della *Riconciliazione tra Giacobbe ed Esaù*, lo sfondo bianco steso a calce annulla le coordinate spazio-temporali e lascia spazio a una narrazione teatrale, con i personaggi che si inchinano e incrociano le braccia sul petto (gestualità vista anche in Giovanni da Pontenure), diventando termini unici di un racconto digiuno di dettagli scenografici. La cromia è limitata, basata principalmente su verdi, gialli e rossi, gli incarnati delicati: è la linea che fissa le pose e i profili cristallini degli astanti, è il disegno che racconta. Si aggiunge in altre vele l'inserito di notazioni di costume: nella prima volta ovest del transetto destro, Giacobbe di ritorno dalla caccia, è al cospetto di Isacco e appare totalmente calato in vesti trecentesche, con copricapo, maniche a sbuffo e calzamaglia.

Oltre a documentare la moda del tempo, l'adeguamento di ambienti e costumi agli usi coevi si inserisce in una tendenza diffusa in ambito lombardo che oscilla tra esempi più concreti, quasi genuini e modelli di raffinatezza cortese, così come nel ciclo piacentino di Santa Caterina, o ancora negli affreschi dell'oratorio di Porro di Mocchiolo, datati tra il 1360 e il 1370, o di Santo Stefano a Lentate. È proprio in questi casi che le consonanze tra pittura e miniatura sembrano palesarsi più concretamente, sollevando interrogativi in merito all'ordine di precedenza dell'una sull'altra⁵³.

Possiamo certamente affermare a questo punto che i disegni notarili analizzati in questo frangente, pur se avulsi dal tradizionale contesto artistico, si collocano a diverso titolo nel *range* d'influenza della cultura figurativa lombarda, muovendosi

⁵¹ VOLTINI 1993.

⁵² *Ibidem*, p. 188.

⁵³ CASTELFRANCHI VEGAS 1993, p. 298.

tra il naturalismo descrittivo del Bombarone, accostabile ai repertori zoomorfi di Campomorto o del de' Grassi, e un realismo 'narrativo' costruito su schemi compositivi, dettagli e gestualità intercambiabili tra pittura e miniatura, ma certamente vicino alla manualistica e letteratura divulgativa trecentesca.

Rimangono forse marginali in questo discorso alcune specifiche illustrazioni cavalleresche come quelle dello Zermani che si riallacciano a una tematica più circoscritta ma comunque conosciuta e 'coltivata' anche in ambito lombardo attraverso *exempla* come il *Tristan* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 755) della biblioteca viscontea pavese, riconosciuto capostipite di un gruppo di manoscritti lombardi⁵⁴.

In questo complesso dialogo e contaminazione tra pittura e miniatura, per quanto concerne i disegni di natura cortese del fondo notarile dell'Archivio di Stato di Piacenza, rimane l'idea che i manoscritti possano rispondere per primi alla ricerca 'genetica': il privato patrimonio librario dei notai, evidentemente fornito di testi extragiuridici⁵⁵, potrebbe aver incluso romanzi cavallereschi o testi divulgativi, veri e propri serbatoi di immagini da ricordare⁵⁶.

Sulla stessa linea, ma dal punto di vista letterario, si colloca la trascrizione di brevi passi letterari o proverbi latini riscontata sulle coperte e negli interni di alcuni registri⁵⁷: lo stesso Guslini riporta una serie di frasi incorniciate da un nastro, tra le quali la prima (l'unica leggibile con chiarezza) declama *chi a tempo non aspecta tempo*⁵⁸. Anche questa pratica si inserisce in generalizzato impiego dello spazio delle coperte (soprattutto, ma non solo) come campo aperto a prove di penna, appunti, libera espressione, spazi che diventano raccoglitori di dati grafici che rappresentano, dal punto di vista storico, brevi stralci di vita quotidiana o di consuetudini⁵⁹, ma anche

⁵⁴ *Ibidem*, p. 304.

⁵⁵ ZANICHELLI 1998, p. 207

⁵⁶ Fattore che sembra confermato oltretutto dalla limitatissima presenza di immagini di carattere sacro nel *corpus*, limitate alla *Madonna che allatta* del notaio Giacomo Bombarone (ASPc, *Atti dei notai*, b. 575-76-77, 1391-1394, piatto anteriore interno), alle rudimentali illustrazioni di *Crocifissione e Resurrezione* del notaio Antonio Crastoni (*ibidem*, b. 650, 1438-1444; collazione sul retro dell'ultimo foglio del registro) e al monogramma IHS del notaio Giovanni da Rezzano (*ibidem*, bb. 704-705-706-707, 1423-1427, piatto anteriore esterno).

⁵⁷ Bartolomeo da Caverzago riporta stralci oraziani e petrarcheschi, già analizzate in GENNARI 2018 b, p. 96.

⁵⁸ Nel riquadro sono riportate altre frasi, solo parzialmente leggibili, tutte legate al tema del tempo.

⁵⁹ MANGINI 2022, p. 109.

di memorie letterarie che, come segno di domestichezza da manoscritto, potrebbero supportare l'idea di una 'parentela' letteraria di molti dei disegni notarili.

Questo ci ricorda ancora una volta le dimensioni della cultura 'privata' della figura notarile tra XIV e XV secolo che, insieme alla mobilità dei confini della professione, ha modellato figure complesse, interconnesse su più livelli alla realtà e alla cultura del proprio tempo: conosciamo notai cronisti, miniatori, copisti e volgarizzatori⁶⁰, personalità a contatto stretto con parole e immagini di manoscritti, che potrebbero giustificare la memoria/conoscenza diretta delle formule iconografiche contemporanee e un aggiornamento rispetto al linguaggio artistico coevo.

FONTI

HEIDELBERG, UNIVERSITÄT

- Cod. Pal. Germ. 848, *Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse)*.

PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

- ms. fr. 755; ms. fr. 9333.

- ms. *Lat. Nouv. Acq.* 1673.

PIACENZA, ARCHIVIO DI STATO (ASPc)

- *Atti dei notai*: b. 15, prot. 3, notaio Michele Mussi 1309-1310; b. 28, prot. 1, notaio Raimondo Stradella, 1314; b. 43, notaio Giovanni Figlimichele 1318; b. 222, prot. 1, notaio Ludovico Stanforte, 1352-1355; b. 285, prot. 2, notaio Marco dal Lago 1361-1363; b. 302, prot. 3, notaio Giovanni Zermani 1364-1368; b. 349, prot. 2, notaio Alessandro da Rezzano 1371-1373; b. 358, prot. 3, notaio Giacomo Guslini 1372-1374; b. 405, notaio Giovanni da Pontenure 1371/1372-1374; b. 446, prot. 4, notaio Bartolomeo da Caverzago 1379-1387; b. 447, prot. 5, notaio Bartolomeo da Caverzago 1382-1394; bb. 575-577, notaio Giacomo Bombarone 1391-1395; b. 650, notaio Antonio Crastoni 1438-1444; b. 704-705-706-707, notaio Giovanni da Rezzano 1423-1427; bb. 751-752-753, notaio Pietro da Bilegno 1420-1421.

ROMA, BIBLIOTECA CASANATENSE

- ms. 4182, *Theatrum Sanitatis*.

WIEN, ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK

- S. N. 2644, *Codex Vindobonensis*.

⁶⁰ Esemplare in questo senso l'attività del notaio fiorentino Andrea Lancia (ante 1296-post 1357), commentatore di Dante e di traduttore di classici quali Seneca e Virgilio. Cfr. VACCARO - DE ROBERTIS 2013 e BERTIN 2014.

BIBLIOGRAFIA

- Arme segreta* 2015 = *L'Arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. FERRARI, con la collaborazione di A. SAVORELLI e L. CIRRI e introduzione di A. SAVORELLI, Firenze 2015 (Le vie della storia, 86).
- Arte lombarda* 1958 = *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, aprile – giugno 1958, Milano 1958.
- BARTHOLEYNS – DITTMAR - JOLIVET 2015 = G. BARTHOLEYNS - P.O. DITTMAR - V. JOLIVET, *Immagine e trasgressione nel Medioevo*, Roma 2015 (La CIA dei simboli).
- BERTIN 2014 = E. BERTIN, *I tre volgarizzamenti dell'Eneide in compendio: caratteristiche e rapporti tra i testi secondo le testimonianze antiche*, in «StEFI-Studi di Erudizione e di Filologia Italiana», 3 (2014), pp. 5-58.
- BREVENTANO = M.S. BREVENTANO, *Istoria della antichità nobiltà et delle cose notabili della città di Pavia*, in Pavia, Appresso Hieronimo Bartholi nelle Case di S. Pietro in Ciel Aureo, 1570.
- CAIRATI 2020 = C. CAIRATI, *Pavia viscontea. La capitale regia nel rinnovamento della cultura figurativa lombarda. I. Il castello tra Galeazzo II e Gian Galeazzo (1359-1402)*, Milano 2020.
- CAPPELLANO = A. CAPPELLANO, *De Amore*. Testi e Documenti, trad. di J. INSANA, Milano 1996-2002.
- CARDINI 1992 = F. CARDINI, *Guerre di primavera: studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Firenze 1992.
- CASTELFRANCHI VEGAS 1992 = L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il percorso della miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Trecento*, in *Pittura in Lombardia* 1992, pp. 297-321.
- Duecento* 2000 = *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*. Catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile -16 luglio 2000, a cura di M. MEDICA, Bologna-Venezia 2000.
- GENNARI 2018a = F. GENNARI, *I disegni dei notai: primi risultati di un'indagine sui registri del Fondo Notarile dell'Archivio di Stato di Piacenza (secc. XIV-XV)*, in *In signo notarii*. Atti della giornata di studi, Piacenza, Archivio di Stato, 24 settembre 2016 / Giornate Europee del Patrimonio 2016, a cura di A. RIVA, Genova-Piacenza 2018 (Notariorum itinera. Varia, 2; «Bollettino Storico Piacentino», CXIII), pp. 32-69.
- GENNARI 2018 b = F. GENNARI, schede opere VIII-XIII in *Misteri* 2018, pp. 94-105.
- GEROLA 1937 = G. GEROLA, *Di una probabile fonte degli affreschi di Avio*, in «Studi trentini di scienze storiche. Rivista della Società di studi per la Venezia Tridentina», 18/2 (1937), pp. 132-135.
- GIGLI 1991 = A. GIGLI, *Pittura tardogotica a Piacenza: gli affreschi della chiesa di San Lorenzo*, in «Bollettino Storico Piacentino», LXXXVI (1991), pp. 183-184.
- HAUG - HEINZLE - HUSCHENBETT - OTT 1982 = W. HAUG - J. HEINZLE - D. HUSCHENBETT - N.H. OTT, *Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses*, Wiesbaden 1982.
- HOENIGER 2006 = C. HOENIGER, *The Illuminated Tacuinum sanitatis Manuscripts from Northern Italy c. 1380-1400: Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre*, in *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*, edited by J.A. GIVENS - K.M. REEDS - A. TOUWAIDE, Aldershot 2006 (AVISTA Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art, 5), pp. 51-81.

- LONGHI 1958 = R. LONGHI, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in *Arte lombarda 1958*.
- MANGINI 2019 = M.L. MANGINI, *Drawings on Parchment and Paper of Medieval Italian Notaries (12th-15th Centuries)*, in *Works of Art on Parchment and Paper. Interdisciplinary Approaches*, edited by N. GOLOB - J. VODOPIVEC TOMAŽIČ, Ljubljana 2019, pp. 57-65, (<https://eknjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/book/183>).
- MANGINI 2022 = M.L. MANGINI, *Limes/limen. Per una storia delle legature dei registri notarili*, in *Mediazione notarile 2022*, pp. 91-118.
- Mediazione notarile 2022* = *Mediazione notarile. Forme e linguaggi tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di A. BASSANI - M.L. MANGINI - F. PAGNONI, Milano 2022 (Quaderni degli Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica, 6).
- MENEGHETTI 2015 = M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino 2015.
- MIGLIO - TEDESCHI 2012 = L. MIGLIO - C. TEDESCHI, *Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi*, in *Storie di cultura scritta 2012*, pp. 605-628.
- Misteri 2018* = *I misteri della cattedrale*. Catalogo della mostra, Piacenza, Cattedrale di Santa Maria Assunta, 7 aprile - 7 luglio 2018, Milano 2018.
- MOLY MARIOTTI 1993 = F. MOLY MARIOTTI, *Contribution à la connaissance des Tacuina sanitatis lombards*, in « *Arte lombarda* », 104/I (1993), pp. 32-39.
- Pittura in Lombardia 1992* = *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1992.
- RUZZIN 2022 = V. RUZZIN, *Segni e disegni dei notai: prime valutazioni sulla documentazione genovese (secoli XII-XIII)*, in *Mediazione notarile 2022*, pp. 69-90.
- Storie di cultura scritta 2012* = *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, a cura di P. FIORETTI, Spoleto 2012 (Collectanea, 28).
- Tacuinum Sanitatis 2015 = *Il Tacuinum Sanitatis di Bevagna. Un prontuario medico del XIV secolo*, a cura di M. TULIANI, Perugia 2015.
- TOESCA 1905 = P. TOESCA, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi. Ricerche sull'antica pittura lombarda*, in « *L'Arte* » VIII (1905), pp. 321-339.
- TULIANI 2015 = M. TULIANI, *Il Tacuinum sanitatis. L'autore, il testo, la tradizione*, in *Tacuinum Sanitatis 2015*, pp. 15-24.
- VACCARO - DE ROBERTIS 2013 = G. VACCARO - T. DE ROBERTIS, *Il Libro di Seneca della brevitade della vita humana in un autografo di Andrea Lancia*, in « *Studi di Filologia Italiana* », LXXI (2013), pp. 313-322.
- VALLERANI 2000 = M. VALLERANI, *I disegni dei notai*, in *Duecento 2000*, pp. 75-83.
- VOLTINI 1992 = G. VOLTINI, *Cremona*, in *Pittura in Lombardia 1992*, pp. 185-198.
- WOLFF 2015 = R. WOLFF, *Visualizzazioni giuridiche in pietra e su pergamena. Gli stemmi dei Podestà di Firenze*, in *Arme segreta 2015*, pp. 207-220.
- ZANICHELLI 1998 = G. ZANICHELLI, *I codici miniati a Piacenza tra XIV e XV secolo*, in *Il Gotico a Piacenza: maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*. Catalogo della mostra, Piacenza, Palazzo Gotico, 21 marzo-28 giugno 1998, a cura di P. CESCHI LAVAGETTO - A. GIGLI, Milano, 1998, pp. 73-79 e pp. 206-208.

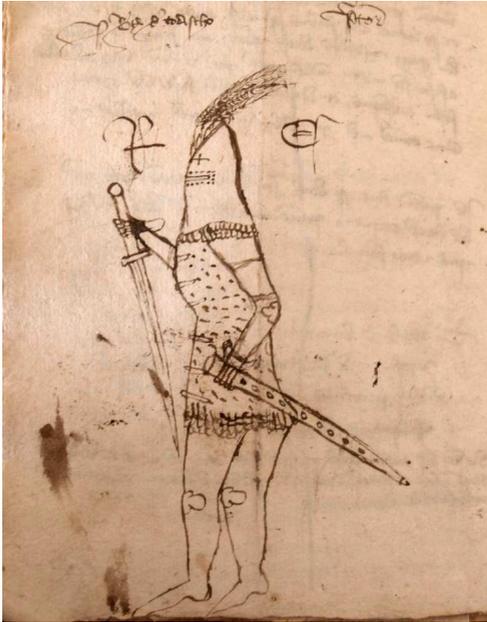


Fig. 2 - *Uomo con armatura*. ASPc, Atti dei notai, b. 447, prot. 5, not. Bartolomeo da Caverzago 1382-1394. Collocazione f. 21v.



Fig. 3 - *Cavaliere*. ASPc, Atti dei notai, b. 302 p. 3, not. Giovanni Zermani 1364-1368, piatto anteriore esterno



Fig. 4 - *Scena di corteggiamento*. ASPc, Atti dei notai, b. 405, not. Giovanni da Pontenure 1371/1372-1374. Collocazione sul piatto anteriore esterno.

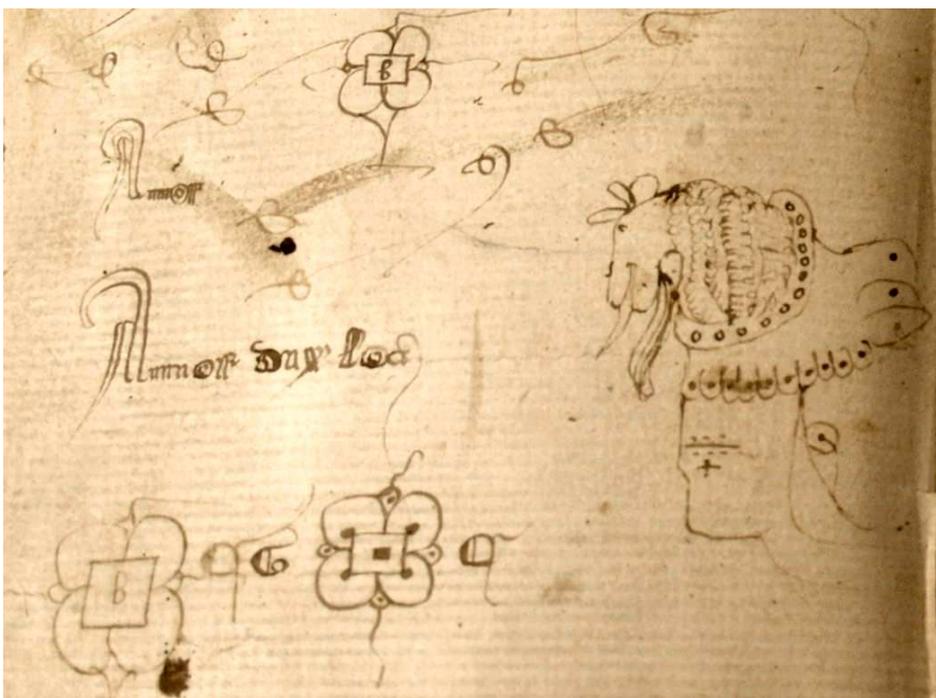


Fig. 5 - *Cavallo e scritte [Amor] [Amor dux loci]*. ASPc, Atti dei notai, b. 446, prot. 4, not. Bartolomeo da Caverzago 1379-1387. Collocazione f. 36v.



Fig. 6 - *Scena di corteggiamento*. ASPc, Atti dei notai, b. 446, prot. 4, not. Bartolomeo da Caverzago 1379-1387. Collocazione f. 37r.

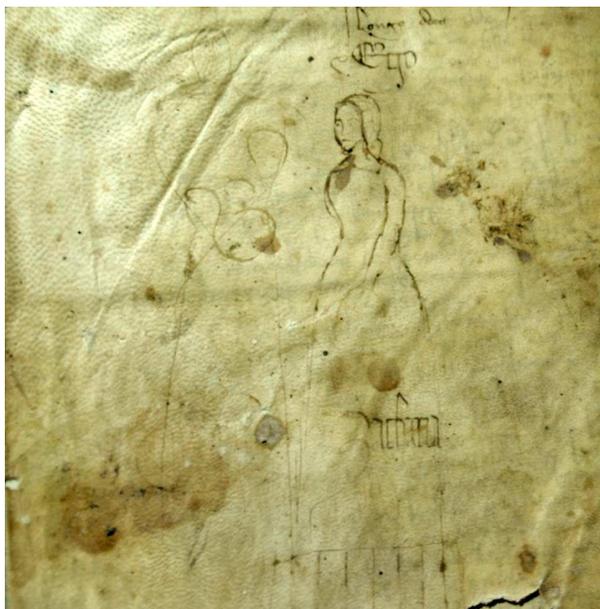


Fig. 7 - *Figura e donna con cesto*. ASPc, Atti dei notai, b. 358, prot. 3, not. Giacomo Guslini 1372-1374. Collocazione sul piatto posteriore esterno.



Fig. 8 - Maestro di Santa Caterina, *Santa Caterina rincuora i cristiani* (part.), affresco staccato, 1370-1400, Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese

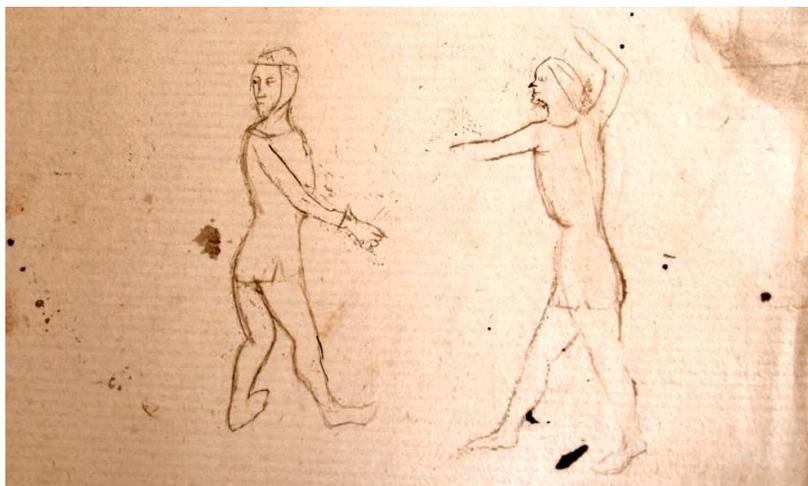


Fig. 9 - *Scena di lotta*. ASPc, Atti dei notai, b. 405, not. Giovanni da Pontenure 1372-1374. Collocazione sul f. 2r

Notariato e sapere araldico: i disegni di stemmi dei notai piacentini alla fine del Medioevo

Matteo Ferrari

ferraritheo80@gmail.com

Tra i disegni presenti nei registri di imbreviature conservati presso l'Archivio di Stato di Piacenza, all'incirca un centinaio sono costituiti da immagini di soggetto araldico¹. Come gli innumerevoli schizzi di altra natura che ricorrono nella documentazione d'archivio di età tardomedievale, anche queste figurazioni, realizzate a penna e senza aggiunta di colori, sono prevalentemente concentrate sul piatto anteriore e su quello posteriore delle coperte e, più precisamente, sulla faccia esterna di queste ultime. È invece più raro che compaiano – almeno da quanto ho potuto constatare – sulla prima o sull'ultima carta dei quaderni che compongono i registri. Trattandosi di superfici in gran parte prive di scritture o, nel caso dei piatti della coperta, destinate a ospitare brevi titoli con le informazioni necessarie alla descrizione del contenuto del registro (quali l'eventuale appartenenza istituzionale del volume e gli estremi cronologici degli atti in esso raccolti)², questi fogli erano sicuramente i più adatti ad accogliere le prove grafiche con cui i notai davano libero sfogo a quella «nevrosi da ufficio propria degli scriventi professionali, obbligati a maneggiare libri e penne per periodi prolungati»³. In questo modo, infatti, i disegni non andavano a

¹ Se ne trovano in Piacenza, Archivio di Stato (ASPC), *Atti dei notai*: b. 220, prot. 1, notaio Gregorio Albonasso 1352-1353; b. 222, prot. 1, 1352-1355 notaio Ludovico Stanforte; b. 299, prot. 1, notaio Gregorio da Cagno 1361-1362; b. 302, prot. 3, notaio Giovanni Zermani 1364; b. 303, prot. 7, notaio Giovanni Zermani 1381-1389; b. 303 prot. 5, notaio Giovanni Zermani 1368-1381; b. 299, prot. 1, notaio Gregorio da Cagno 1361-1362; b. 349, prot. 2, notaio Alessandro da Rezzano 1371-1373; b. 358, prot. 3, notaio Giacomo Guslini 1372-1374; b. 358, prot. 1, notaio Giacomo Guslini 1367-1369; b. 358, prot. 2, notaio Giacomo Guslini 1369-1370; b. 359, prot. 5, notaio Giacomo Guslini 1375-1378; b. 403, notaio Albertenzoni Bosio 1372-1400; b. 446, prot. 4, notaio Bartolomeo da Caverzago 1379-1387; b. 540, prot. 3, Lodovico da Montecucco 1390-1392; bb. 596-599, prot. 1, notaio Tommaso Oliari 1391-1392; bb. 575-577, notaio Giacomo Bombarone 1394; b. 656, Castellino Corvi 1403-1429; bb. 806-807, notaio Giovanni da Roncovero 1423-1428. Ringrazio Marta Mangini, Ilyes Piccardo, Anna Riva, Fabio Scirea per avermi gentilmente messo a disposizione le immagini dei registri piacentini e per i preziosi suggerimenti.

² MANGINI 2018, p. 18.

³ VALLERANI 2000, p. 77. Sui disegni lasciati dai notai sui registri di loro competenza v. anche MILANI - VALLERANI 2004 e *Sguardo del potere* 2017.

interferire con l'uso professionale del registro, preservando la piena leggibilità degli atti in esso contenuti⁴.

In alcuni casi isolate, ma più spesso associate in gruppi o ripetute più volte sullo stesso foglio, nella documentazione piacentina le insegne araldiche appaiono, secondo l'uso corrente, incorniciate da scudi di forma grossomodo triangolare oppure a tacca, come se ne trovano nell'arte araldica padana dalla metà del Trecento. Gli scudi stemmati, talvolta completati da cimieri o da altri ornamenti esterni (lambrecchini, cercini, tenenti), possono anche far parte di raffigurazioni più articolate: figurano al braccio di cavalieri, sono sorretti da animali rappresentati con funzione di tenenti, vengono appesi ad alberi per mezzo della cinghia che ne consentiva il trasporto sul dorso del cavaliere, in base a una formula, molto comune nell'arte tardogotica e di primo Rinascimento, verosimilmente ispirata a cerimoniali reali⁵. In alcuni casi, più rari, la figura principale dello stemma è disposta liberamente nello spazio, soluzione che ne rende talvolta meno immediato il riconoscimento.

A dispetto della resa grafica spesso modesta, le carte piacentine, già analizzate da Federica Gennari nell'ambito di un più ampio esame dei disegni del fondo notarile⁶, presentano un grande interesse per lo studio dell'araldica medievale in area padana che, soprattutto per le cronologie più alte, soffre di una relativa rarefazione di attestazioni materiali e testuali. In primo luogo, questi documenti offrono un campionario prezioso per la conoscenza degli stemmi impiegati, tra il primo Trecento e i primi decenni del Quattrocento, da famiglie e individui non sempre rappresentati nei più antichi stemmari giunti fino a noi per l'area gravitante nell'orbita visconteo-sforzesca, risalenti alla seconda metà del Quattrocento⁷. Quindi, trattandosi di figurazioni in gran parte estemporanee, e dunque realizzate senza quell'opera di riflessione e mediazione necessaria alla produzione di immagini a cui erano attribuite precise funzioni semiotiche o pratiche, questi disegni sono una preziosa testimonianza di

⁴ GENNARI 2018, pp. 37-38.

⁵ HABLOT 2019, p. 165.

⁶ GENNARI 2018.

⁷ Si tratta dello *Stemmario trivulziano* (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1390) che, compilato nel secondo Quattrocento, rappresenta la raccolta di stemmi più antica e utile per lo studio dell'araldica familiare e istituzionale di area 'lombarda' alla fine del Medioevo, e dello *Stemmario Carpani* (Como, Museo Civico), redatto alla fine del XV secolo e perlopiù dedicato però all'area lariana. A questi si aggiungono lo *Stemmario Archinto* (Torino, Biblioteca Reale, ms. St. It. 138 e Lugano, Archivio patriziale), compilato tra fine Cinquecento e inizi Seicento, e quello seicentesco di Marco Cremosano (Milano, Archivio di Stato).

un'araldica 'del quotidiano', cioè di quegli stemmi realmente impiegati e dunque presenti nell'orizzonte visivo dei contemporanei, sovente caratterizzati da una varietà e libertà di forme che non trova riscontro negli stemmari e nei trattati araldici. Infine, i disegni piacentini si rivelano un prezioso strumento d'indagine per determinare la diffusione della conoscenza dell'araldica e del suo linguaggio strettamente codificato in seno alla società tardomedievale e, più nello specifico, per ricostruire il profilo dei depositari del sapere araldico, di quelle figure capaci cioè non solo di tenere conto degli stemmi impiegati, ma anche di descriverli, di decifrarne il significato in base al contesto di esposizione, e, eventualmente, d'intervenire per regolarne la creazione e l'impiego.

Segni d'identità, ma anche strumento di distinzione, di affermazione sociale e di rivendicazione di diritti, gli stemmi non potevano infatti accontentarsi di esistere per assolvere alle funzioni comunicative che erano loro affidate. Perché il messaggio di cui erano portatori fosse correttamente recepito, questi emblemi dovevano essere riconosciuti e correttamente decriptati almeno nell'ambito geografico in cui circolavano e dal pubblico al quale si rivolgevano prioritariamente⁸. Per lungo tempo, e fino ad anni recenti, tale funzione di mediazione e di regolazione delle pratiche araldiche è stata attribuita agli araldi, veri e propri professionisti in materia che troviamo in effetti in servizio presso molte corti europee. Questi funzionari, in primo luogo insigniti di compiti legati al protocollo e ai cerimoniali di rappresentanza, videro in effetti ampliate nel tempo le proprie prerogative araldiche, in particolare tra il secondo Quattrocento e il primo Cinquecento⁹. Nuovi e più approfonditi studi hanno però sfumato il rapporto, un tempo ritenuto addirittura esclusivo, tra tali figure – che sappiamo comunque essere in certi casi anche autori di trattati e di stemmari – e il linguaggio araldico, riconoscendo un ruolo di non minore importanza ad altri attori, quali i notai, i segretari delle cancellerie, gli artisti¹⁰.

La partecipazione di questi ultimi nell'organizzazione del sapere araldico assume ancora maggiore risalto proprio nell'Italia medievale, territorio nel quale gli araldi sono del tutto assenti oppure si configurano come presenze sporadiche e tardive, dedite piuttosto all'organizzazione del cerimoniale di corte e urbano¹¹. Diverse evidenze rivelano in effetti che nella penisola, e non soltanto in quella che conobbe lo

⁸ Come ricorda PASTOUREAU 1988, p. 1243.

⁹ Come illustravano già i saggi riuniti in *Héraut, figure européenne* 2006.

¹⁰ A partire da HILTMANN 2011. Una sintesi sulla questione è presentata da HABLLOT 2019, pp. 131-143.

¹¹ GENTILE 2018, p. 89.

sviluppo del fenomeno comunale, le figure che utilizzavano ‘professionalmente’ gli stemmi e che intervenivano nella loro creazione, mentale o materiale che sia, furono piuttosto gli artisti – si ricorderanno a tale proposito le novelle di Sacchetti in cui si racconta di un Giotto e di un Buffalmacco inventori d’insegne¹² – e gli uomini di legge. Questi ultimi, pur senza configurarsi necessariamente come specialisti del blasone, erano chiaramente coinvolti in prima linea nell’uso delle immagini araldiche per le implicazioni giuridiche che erano loro connesse. Non dimentichiamo infatti che gli stemmi servivano certo a identificare un individuo, un lignaggio o un’istituzione, così come a inserirli in un gruppo familiare o politico, ma erano anche uno strumento di espressione dei diritti detenuti e dei poteri esercitati¹³. Non potrà allora stupire che un professionista del diritto, il celebre giurista Bartolo da Sassoferrato, sia stato l’autore del primo trattato araldico noto, quel *De insignis et armis* completato nel 1358 dopo la sua morte¹⁴. Ed essenziale fu l’intervento dei notai nei processi di popolarizzazione a cui furono sottoposti i magnati fiorentini a partire dal 1349: pur mostrando qualche debolezza nella conoscenza del blasone, furono proprio loro ad attribuire nuovi cognomi e nuove armi ai nobili che, per conservare i benefici della cittadinanza, erano stati costretti a rinnegare le proprie origini aderendo alla parte di Popolo¹⁵.

Proprio dai registri piacentini viene un’ulteriore conferma dell’interesse nutrito dagli uomini di legge per gli stemmi. È infatti sostanzialmente certo che i disegni araldici che figurano sulle carte del fondo notarile siano stati realizzati, al pari delle tante altre immagini di vario soggetto che vi si trovano, dagli stessi notai che redassero i protocolli. Al di là di confronti di mano raramente possibili tra scritte e disegni, l’analisi paleografica degli elementi testuali che figurano sulle coperte e nei fascicoli dei registri ha infatti permesso di stabilire che i notai redattori degli atti furono anche i responsabili diretti dell’assemblaggio e del condizionamento dei quaderni che li contengono¹⁶. È dunque logico pensare che questi abbiano disposto liberamente dello spazio di scrittura a loro affidato, dando sfogo alla propria poliedrica fantasia grafica durante le ore di lavoro: gli estremi cronologici stabiliti dalle indicazioni tempo-

¹² SACCHETTI, LXIII, pp. 161-163 e CLXI, pp. 462-466. Un ruolo di « conoscitori pratici e depositari del sistema araldico » è riconosciuto agli artisti, per l’Italia medievale, da FERRUZZI 2000, p. 1067.

¹³ HABLOT 2019, pp. 63-79.

¹⁴ Sul quale v. almeno CAVALLAR 1994 e FROVA 2015.

¹⁵ PASTOUREAU 1988, pp. 1248-1250.

¹⁶ MANGINI 2018, pp. 17-18.

rali presenti negli atti copiati dai registri possono essere dunque utilizzati con buona ragionevolezza per datare anche i disegni presenti sulle coperte e sulle altre carte che li compongono.

Da questa documentazione emerge innanzitutto una discreta padronanza, da parte dei notai, degli aspetti più tecnici del blasone e dei principi estetici propri del sistema araldico, apprezzabile nello sforzo da loro compiuto per trasporre graficamente le nozioni araldiche di cui erano in possesso. È del resto cosa nota che i notai italiani ebbero in generale una grande dimestichezza col disegno, e che alcuni di essi intrapresero anche una vera e propria attività artistica. È il caso di Paolo di Jacopino dell'Avvocato, notaio e copista, più volte pagato dal comune di Bologna negli anni Ottanta-Novanta del Duecento per aver dipinto stemmi e pitture d'infamia nel palazzo del comune, o dei pratesi Guido di Capacciolo, Gese di Bonaiuto e Bonavoglia di Ciucco, menzionati in documenti due-trecenteschi come notai-pittori o miniatori¹⁷. Sebbene i notai piacentini non siano senz'altro artisti di professione, la loro familiarità col disegno araldico risulta comunque degna di nota, almeno in certi casi. Lo vediamo nei disegni lasciati da Ludovico Stanforte sul piatto anteriore di un registro contenente atti datati tra il 1352 e il 1355¹⁸ (Fig. 1): la resa grafica degli stemmi è ineccepibile e denota una padronanza perfetta del tratto, mentre l'elmo che sormonta lo scudo come supporto del cimiero è riprodotto in modo accurato, con attenzione a dettagli quali la cerniera che ne consentiva l'apertura, il foro di passaggio della catena d'arme, la visiera sporgente o, ancora, il nasale di rinforzo della parte frontale. La composizione, poi, riflette pienamente le convenzioni dell'arte araldica contemporanea, con lo stemma inclinato a sinistra e sormontato dal casco con cimiero visto di profilo, perfetta sintesi dell'immagine del cavaliere che, vestito dell'elmo e protetto dallo scudo, si piega sul collo del destriero nell'impeto dell'assalto¹⁹.

Non tutti i notai piacentini hanno però le doti grafiche di Stanforte, di Giacomo Giuslini e di Giovanni da Roncovero²⁰, solo per fare alcuni nomi (Fig. 2). Più spesso, la qualità dei disegni araldici è infatti ben più modesta: il profilo degli scudi più irrego-

¹⁷ V. rispettivamente MURANO 2009 e CERRETELLI 1992, p. 108. Più in generale, sull'argomento degli artisti 'non professionisti' al soldo dei comuni, rimando a FERRARI 2018.

¹⁸ ASPc, *Atti de notai*, b. 222, prot. 1, notaio Ludovico Stanforte 1352-1355, piatto anteriore della coperta (esterno).

¹⁹ PRINET 1910 e HABLLOT 2019, p. 147.

²⁰ ASPc, *Atti de notai*, b. 359, prot. 5, notaio Giacomo Giuslini 1375-1378, piatto anteriore della coperta (esterno), ff. 16r, 190r; *ibidem*, bb. 806-807, notaio Giovanni da Roncovero 1423-1428, piatto posteriore della coperta (esterno).

lare, meno dettagliate le figure dello stemma, più grossolano il tratto. Non per questo, però, il valore documentario di queste tracce grafiche risulta diminuito. Il buon grado di precisione che comunque caratterizza la maggior parte di queste raffigurazioni, che talvolta si ripetono in registri compilati a diversi anni di distanza e da mani diverse, conferma una volta di più l'attenzione prestata da questa classe di professionisti all'osservazione e alla registrazione della realtà circostante, identica a quella che traspare anche nelle cronache cittadine da loro composte²¹. Al di là delle loro componenti estetiche, questi disegni restano dunque una testimonianza affidabile per l'indagine delle forme e degli usi dell'araldica medievale, e non soltanto per l'area piacentina²².

È questo il caso delle numerose insegne viscontee riprodotte, in vario modo e con diverso esito, in alcuni registri di secondo Trecento, che possiamo ritenere un sicuro riflesso delle figurazioni della biscia che i cittadini di Piacenza avevano sotto gli occhi fin da quando, nel 1314, il podestà visconteo di Piacenza aveva fatto rimuovere le insegne angioine sparse per la città per rimpiazzarle con quelle di Matteo I²³. Talvolta, la raffigurazione si limita a presentare il solo rettile con l'omuncolo nelle fauci, liberamente collocata nel foglio, come la troviamo sommariamente tratteggiata nelle carte di Giovanni Figlimichele e di Alessandro da Rezzano²⁴. In altri casi, pur restando priva dello scudo, l'arme viscontea è impiegata in raffigurazioni più complesse, dalla sicura valenza simbolica. Sul piatto superiore e inferiore di un registro redatto nel 1352-1353 dal notaio Gregorio Albonasso²⁵, la biscia dei Visconti, disegnata in modo araldicamente ineccepibile – si notino le corna, le squame e il posizionamento del nodo –, si avvolge con le sue spire all'asta centrale del monogramma composto dalle iniziali GA del notaio, che sembra così affermare la propria appartenenza al partito visconteo nel momento del consolidamento del dominio milanese su Piacenza (Fig. 3).

²¹ GENNARI 2018, p. 36; sui notai-cronisti v. PETTI BALBI 1999 e CAMMAROSANO 2021, pp. 727-733.

²² Come già intuito da GENNARI 2018, p. 37.

²³ Il sicuro rapporto tra questi disegni e gli stemmi viscontei sparsi in città è già rilevato *ibidem*, p. 44. Sull'episodio del 1314 rimando a FERRARI – RAO - TARENZI 2020.

²⁴ ASPc, *Atti dei notai*, b. 45, prot. 7, notaio Giovanni Figlimichele.1335-1341, piatto anteriore della coperta (esterno), piatto posteriore della coperta (esterno); *ibidem*, b. 349, prot. 2, notaio Alessandro da Rezzano 1371-1373, piatto anteriore della coperta (esterno).

²⁵ *Ibidem*, b. 220, prot. 1, notaio Gregorio Albonasso 1352-1353, piatto anteriore della coperta (esterno), piatto posteriore esterno. Sul piatto anteriore si trova anche un disegno della sola testa della biscia viscontea, con l'omuncolo che, anziché sporgere con le braccia e la testa dalle fauci del mostro, sporge con le sole gambe.

Senz'altro meno riuscite, ma parimenti ispirate da stemmi reali, sono le insegne viscontee disegnate da Bernardo Figlimichele (*de Filiis Michaelibus*), un notaio gravitante sulla piazza di Piacenza²⁶, su un registro del 1338²⁷. Lo scudo è questa volta timbrato da un elmo dotato di lambrecchino e sormontato da un cimiero, registrazione precocissima di un uso che, comparso nell'emblematica europea già alla fine del XII secolo per rappresentare lo statuto cavalleresco e quindi nobile del portatore dell'arme, si diffuse nell'area padana – o meglio, nell'iconografia araldica di questa regione – soltanto negli anni Trenta del Trecento. Tra i Visconti, Luchino fu probabilmente il primo ad adottare un cimiero con testa di drago nelle proprie manifestazioni araldiche. Benché privo dell'omuncolo e delle ali che normalmente lo completavano, il disegno lasciato dal notaio piacentino potrebbe così costituire una precoce attestazione dell'arme del condottiero milanese, altrimenti documentata, in questa forma, soltanto negli anni della signoria congiunta col fratello Giovanni (1339-1349)²⁸. Frutto di una registrazione praticamente immediata di una novità araldica è anche lo stemma inquartato di Francia e Visconti tratteggiato sul piatto posteriore di un registro del 1394 appartenente a Giacomo Bombarone, un altro notaio particolarmente versato nell'arte del disegno²⁹ (Fig. 4). Proprio nel gennaio di questo stesso anno Gian Galeazzo Visconti aveva ottenuto da Carlo VI la concessione definitiva dello stemma con l'arme di Francia, nella forma di un inquartato Francia-Visconti con una doppia bordura a incorniciare il seminato di gigli³⁰. E il disegno del notaio piacentino sembra proprio riprodurre quest'arme di recentissima introduzione. Se il considerevole piglio naturalistico che caratterizza i disegni del Bombarone rivela l'attenzione da lui prestata al dato di realtà, propria anche alla cultura figurativa della sua epoca³¹, sembra allora plausibile che il notaio abbia potuto registrare praticamente in diretta l'apparizione della nuova arme viscontea a Piacenza, forse a

²⁶ MANGINI 2018, p. 13, nota 15.

²⁷ ASPc, *Atti dei notai*, b. 88, prot. 1, notaio Bernardo Figlimichele 1338, piatto anteriore della coperta (esterno).

²⁸ Sul cimiero rimando a HABLLOT 2019, pp. 178-212, mentre per il suo impiego nell'araldica delle corti trecentesche, tra Lombardia e Veneto, rinvio a FERRARI 2019.

²⁹ GENNARI 2018, p. 47. ASPc, *Atti dei notai*, bb. 575-577, notaio Giacomo Bombarone 1394, piatto posteriore della coperta (esterno).

³⁰ Come si vede riprodotta sulla lettera di concessione: Paris, Archives Nationales, JJ 145, f. 197, 27 gennaio 1394. Sulla questione v. HABLLOT 2015, pp. 149-152.

³¹ Al di là delle possibili, ma a mio avviso deboli convergenze con la produzione figurativa contemporanea (è stato speso il nome di Giovannino de' Grassi), proposte da GENNARI 2018, p. 35.

seguito della campagna di aggiornamento delle figurazioni monumentali delle proprie insegne che Gian Galeazzo diresse in prima persona. Già nell'agosto del 1394, infatti, il signore di Milano scrisse al podestà di Bergamo per far dipingere la sua arme inquartata con quella di Francia sul palazzo comunale, su alcune torri e sulle porte della città, e un mese più tardi la dipintura degli stemmi era già in corso³².

A differenza di questi disegni a tema visconteo, l'identificazione delle insegne riprodotte nei registri piacentini non è sempre così agevole. La mancanza di repertori basati su una ricognizione sistematica dei documenti araldici medievali e il fatto che i notai non forniscano mai indicazioni sui colori degli stemmi effigiati ne rendono infatti arduo il riconoscimento. Ciononostante, gli indizi raccolti lasciano comunque credere che, come è già stato rilevato da Federica Gennari, l'integralità delle rappresentazioni araldiche presenti su questi documenti derivino da un'osservazione diretta del reale e siano riconducibili, nella maggioranza dei casi, a famiglie dell'area piacentina. È questo senz'altro il caso dello stemma con la croce scaccata rappresentato tanto nell'ultima carta di un registro del notaio Gregorio da Cagno, risalente agli anni 1361-1362, quanto sul piatto posteriore esterno del registro redatto da Giovanni da Roncovero negli anni 1423-1428³³ (Figg. 2, 5). Nel primo caso, il notaio ripete lo stemma per dodici volte, inserendolo in una sorta di fregio organizzato in due gruppi equivalenti in base alla forma dello scudo, ora quadrato e con la punta arrotondata, ora in forma di tacca³⁴. Nel registro di Gregorio da Cagno, invece, lo scudo da torneo con l'insegna è posto al centro del foglio ed è completato da un elmo con cimiero formato da un braccio che impugna una spada uscente da un cercine anch'esso scaccato. Lo stemma è abbastanza singolare da poter essere identificato con sicurezza con quello impiegato da alcune famiglie afferenti alla consorteria dei Fontana che, per mantenere la memoria della comune origine, ricorsero a un'insegna di rosso alla croce scaccata d'azzurro e d'argento, variamente declinata³⁵. Il fatto che la croce si presenti prima di tre file e poi di due sole potrebbe dunque non essere legata a una distrazione del notaio-disegnatore, ma derivare al contrario da una riproduzione attenta di una variante reale. Se gli Arcelli portavano infatti una

³² *Chronicon bergomense*, p. 57, sul quale v. FERRARI cds.

³³ ASPc, *Atti dei notai*, b. 299, prot. 1, notaio Gregorio da Cagno 1361-1362, f. 75v e bb. 806-807, notaio Giovanni da Roncovero 1423-1428, piatto posteriore della coperta (esterno).

³⁴ Si noti che i primi sei scudi, adagiati su un fondo di verzura, sono provvisti della cinghia che serviva per il loro trasporto e per la loro sospensione al muro o ad altro tipo di supporto.

³⁵ Lo stemma è noto almeno dagli inizi del Trecento, essendo dipinto sui registri compilati a Bologna durante le podesterie di Manuele Fontana del 1325 e del 1338: CENCETTI 1936, p. 12.

croce scaccata di tre punti (o tre file), poi in quartata con una branca d'orso a partire dal 1412 per concessione di Giovanni Maria Visconti³⁶, i Paveri-Fontana non solo continuarono a portare lo stemma antico del lignaggio, con la croce scaccata di due file – che troviamo riprodotta in un soffitto dipinto risalente all'ultimo ventennio del Quattrocento³⁷ –, ma impiegarono anche un cimiero al destrocherio armato d'argento, impugnante una spada dello stesso guarnita d'oro³⁸.

Sempre all'area locale appartengono anche gli stemmi che il notaio Piero da Pontenure traccia, insieme ad altre prove di penna³⁹, sul primo foglio di un registro del 1329⁴⁰ (Fig. 6). Le insegne sono cucite al petto e alle ali di due aquile: una soluzione che sembra suggerire la volontà di ascrivere all'area imperiale le famiglie da queste identificate, e che mette in luce la capacità di alcuni notai di dominare i codici compositivi delle figurazioni araldiche più complesse. Solo due di questi stemmi sono purtroppo identificabili con un buon margine di sicurezza. Il palato alla fascia attraversante dovrebbe appartenere ai Landi: quest'arme compare infatti nei quartieri 1 e 4 dell'inquartato che la famiglia porta almeno dal XV secolo. Nota come insegna di Manfredo IV conte di Compiano († 1488)⁴¹, poteva in origine appartenere a un ramo dell'influente stirpe dei signori della Val di Taro. Nel troncato cuneato riconosciamo invece l'arme degli Anguissola che, proprio coi Landi, gli Scotti e i Fontana erano tra le famiglie di maggiore importanza nel piacentino, avendo anche occupato diversi uffici cittadini in età comunale: dato che ne rende comprensibile non solo la presenza nel bagaglio araldico dei notai piacentini, ma anche il suo permanere nel tempo⁴², come testimonia la sua comparsa in un registro di abbreviature

³⁶ ARCELLI 2018, p. 38, nota 5; BASCAPÈ - DEL PIAZZO 1983, p. 297; DI CROLLALANZA 1886, p. 55.

³⁷ Il soffitto è situato in una casa posta nella parrocchia di Sant'Agata che appartenne alla famiglia Fontana prima di passare, già a metà Trecento, ai Confalonieri, ma potrebbe provenire dal castello di Montalbino: LOCATELLI 1976.

³⁸ *Ibidem*, p. 39; i Malvicini-Fontana inquartano invece con una croce trifogliata.

³⁹ Tra le quali segnalo il distico « Tenpore no(n) om(n)i no(n) om(n)ib(us) o(mn)ia credas » tratto da Aesopus, *Fabulae*, 24.

⁴⁰ ASPc, *Atti dei notai*, b. 59, prot. 1, notaio Pietro da Pontenure 1329, f. 1r.

⁴¹ ROCCULI 2007, p. 227. Lo *Stemmario trivulziano* attribuisce ai « Lande de Placentia » un fasciato al palo attraversante (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1390, p. 192): una svista curiosa dato che il registro passò nelle mani di almeno un pittore piacentino, Gerardo Scotti, che intervenne probabilmente anche nel suo confezionamento (SAVORELLI 2000, p. 121).

⁴² Si ricorda Lancillotto Anguissola che, nel 1336, cercò di impadronirsi di Piacenza con altri esponenti ghibellini e che fu creato cavaliere da Luchino Visconti a Parabiago: v. DE DONATO 1961. Lo stemma Anguissola è riprodotto in Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1390, p. 40.

del notaio Tommaso Oliari, risalente agli anni 1391-1392⁴³. Perfettamente al passo con lo stile delle raffigurazioni araldiche del tempo, lo scudo è qui rappresentato inclinato e sormontato da un elmo chiuso da torneo, ornato di lambrecchino, cercine e cimiero con un grifone nascente che impugna una lunga spada⁴⁴.

Per altri stemmi, potremo invece fare solo qualche proposta di identificazione che andrà in futuro sottoposta a nuove verifiche. Lo scudo alla banda doppio merlata⁴⁵ potrebbe appartenere ai piacentini Roncovieri⁴⁶, mentre quelli alle tre fasce doppiomerlate⁴⁷ fanno pensare ai Carnavali o ai Niguarda⁴⁸, che non mi pare abbiano però connessioni con Piacenza nel Tre-Quattrocento. L'inquartato timbrato da corona potrebbe essere un'arme viscontea non terminata, ma ricorda anche l'inquartato di rosso e d'argento impiegato dal piacentino Armanno da Specteno, podestà di Bologna nel 1355⁴⁹. Lo scudo triangolare alla doppia cotissa accompagnata da due bisanti potrebbe invece essere una schematizzazione dello stemma degli Scotti, l'altra grande famiglia piacentina, finora assente dal nostro repertorio⁵⁰. È invece probabile che lo stemma ai monti sormontati da tre alberi appartenga, come già aveva proposto Federica Gennari, ai Lattanzi⁵¹.

Al di là dell'identificazione di questi stemmi, la frequenza con la quale questi compaiono sui registri notarili solleva però anche altri interrogativi, legati innanzitutto alla loro funzione. È possibile che queste tracce grafiche fossero soltanto

⁴³ ASPc, *Atti dei notai*, bb. 596-599, prot. 1, notaio Tommaso Oliari 1391-1392, piatto posteriore della coperta (esterno).

⁴⁴ Nelle carte bolognesi, lo stemma di Riccardo Anguissola, podestà nel 1351, è accompagnato da un cimiero con un drago nascente alato: CENCETTI 1936, p. 14.

⁴⁵ ASPc, *Atti dei notai*, b. 815, notaio Giovanni da Roncovero 1458-1963, piatto anteriore della coperta (esterno).

⁴⁶ Meno probabilmente Tintori di Milano: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1390, p. 349.

⁴⁷ ASPc, *Atti dei notai*, b. 815, notaio Giovanni da Roncovero 1458-1963, piatto anteriore della coperta (esterno).

⁴⁸ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ms. 1390, pp. 113, 248.

⁴⁹ CENCETTI 1936, p. 14.

⁵⁰ ASPc, *Atti dei notai*, b. 755-756, notaio Pietro da Bilegno 1427-1449, piatto posteriore della coperta (esterno).

⁵¹ *Ibidem*, b. 358, prot. 1, notaio Giacomo Guslini, 1367-1369, piatto anteriore della coperta (esterno), sul quale v. GENNARI 2018, p. 41. Lo stemma dei Lattanzi è più tardi riprodotto su un bancale ligneo conservato nella chiesa di Carpaneto piacentino (seconda metà del XVII secolo).

semplici *amusements* di notai annoiati o dobbiamo immaginare che, almeno in certi casi, queste avessero una qualche utilità inerente alle pratiche di archiviazione e reperimento della documentazione? Sebbene solo un'attenta ricognizione degli atti contenuti nei registri possa permettere di verificare l'esistenza di una relazione tra i documenti e le immagini araldiche che li accompagnano, nella documentazione piacentina, la collocazione spesso disordinata degli stemmi, la loro ripetizione e il loro coesistere con scritte e disegni di altra natura inducono a escludere una loro funzione pratica. Un'eccezione è però sicuramente costituita da un registro del notaio Bosio Albertenzoni, composto nell'ultimo quarto del XIV secolo e contenente gli atti relativi alla pieve di San Fiorenzo a Fiorenzuola, com'è esplicitamente dichiarato anche dalla titolatura apposta sul primo foglio: « Liber braviaturarum pertinencium plebis sancti Florenxi de Florenzolla » (Fig. 7). Il piatto superiore della coperta, il recto del primo foglio e altre due carte interne del registro – coincidenti col primo foglio dei rispettivi fascicoli – portano infatti uno stemma a tre rose che Gennari ha giustamente accostato a quello del comune di Fiorenzuola d'Arda⁵². In effetti, se la cittadina impiega attualmente un'insegna di rosso a tre rose d'argento gambute dello stesso, in antico utilizzava uno stemma – chiaramente parlante – alle tre rosse tradizionali bottonate, che troviamo raffigurato anche nelle pitture absidali di San Fiorenzo (fine XV secolo).

I disegni di Bosio Alberzoni costituirebbero dunque non solo la testimonianza più antica finora nota dell'insegna della cittadina emiliana, ma anche una traccia importante dell'avvenuta migrazione nelle pratiche d'archivio notarili della prassi, sviluppata nelle cancellerie comunali, di organizzare le copertine dei registri con titolature e stemmi. Dall'ultimo terzo del Duecento, le copertine dei registri prodotti dagli uffici comunali, in particolare quelli giudiziari, furono infatti strutturate secondo un modello di impaginato che, senza essere applicato in maniera rigida, prevedeva sostanzialmente la presenza di due elementi: una titolatura che, solitamente tracciata in una minuscola più o meno posata ed elaborata, comunicava la natura della documentazione raccolta, il nome del magistrato sotto la cui responsabilità era stata prodotta, il nome del notaio che aveva redatto gli atti; e lo stemma del funzionario (podestà, capitano del popolo, console di giustizia) durante il cui mandato era stata prodotta la documentazione raccolta nel registro, di solito rappresentato in grande formato e a colori (talvolta lo accompagnavano insegne che componevano il

⁵² ASPc, *Atti dei notai*, b. 403, notaio Bosio Albertenzoni 1372-1400, piatto anteriore della coperta (esterno) e ff. 1r, 14r, 34r, sul quale GENNARI 2018, p. 60.

pavese istituzionale cittadino o quelle delle circoscrizioni amministrative sulle quali l'ufficio comunale aveva competenza)⁵³.

Determinare l'autografia di queste raffigurazioni non è semplice: gli statuti e i registri di deliberazione non sembrano infatti conservare memoria di questo uso, nonostante la sua ampia diffusione e la sua lunghissima durata (ne troviamo traccia in molti centri dell'Italia centro-settentrionale fino al XVII secolo). Riferimenti al confezionamento di queste copertine stemmate si trovano piuttosto nei registri di spesa, in relazione ai pagamenti ai pittori, talvolta occasionali talaltra di professione, incaricati di dipingere gli stemmi di podestà e capitani del popolo sulle coperte di pergamena che raccoglievano gli atti prodotti durante il loro mandato. La terminologia impiegata, facendo vagamente riferimento a opere di pittura («pro scudizolis depictis», «pro pictura», «pro cripeis pictis»), non aiuta purtroppo a chiarire se l'intervento di questi 'artisti' riguardasse la realizzazione dell'intero stemma, della sua copia sulla base di un modello già approntato, oppure della semplice coloritura di un disegno realizzato da altri, e neppure a stabilire il momento in cui queste insegne venivano confezionate. Negli atti di Corrado di Montemagno, capitano bolognese nel 1287, si registra infatti un pagamento al pittore Cicogna «cripeis pictis et depingendis per eum in libris et actis agitatis et factis tempore nostro», affermazione che lascia pensare a una dipintura degli stemmi durante il mandato del funzionario. Molto più spesso, però, le indicazioni si fanno più vaghe, come nel caso del pagamento ricevuto da Gerardino da Modena nel 1284 «pro quampluribus depinturis quas fecit in omnibus libris actorum factorum temporis d. ipsius d. capitanei ad arma ipsius», oppure di quello elargito, a Prato, al pittore Bettino, nel 1288, «pro picture librorum domini Orlandini olim capitanei terre Prati» e, nel 1297, per aver dipinto «libros domini Petri Frullani olim potestatis Prati de suis armis»⁵⁴.

Una conferma del fatto che le insegne dipinte sui registri fossero realizzate quando il magistrato era ancora in servizio viene però dagli statuti trecenteschi di Bologna (1376). Questi, trattando delle procedure sindacariali cui dovevano essere sottoposti i funzionari, ordinavano infatti, al podestà, di consegnare dieci giorni prima del termine del suo incarico

libros processuum intitulatos, subscriptos et publicatos manu notariorum, qui eos scripserint et pictos super eorum copertis ad arma seu insignia dicti domini potestatis

⁵³ Wolff in *Dal Giglio al David* 2013, pp. 150-151, scheda 19, e 172-173, scheda 32.

⁵⁴ Per l'esempio bolognese v. FILIPPINI - ZUCCHINI 1947, p. 73 e, per quelli pratesi, CERRETTELLI 1992, pp. 128, 130.

e, al capitano del popolo, di depositare, otto giorni prima della fine del mandato,

libros et acta sui officii dominis ancianis vel duobus ex eis qui pro tempore erunt publicatos manu notarii qui tales libros scripssit et *pictos ad arma et insignia dicti domini capitanei super copertis tallium librorum*⁵⁵.

Le copertine stemmate sembrano dunque pensate, innanzitutto, per ricondurre le azioni giuridiche descritte dagli atti sotto la responsabilità del podestà, capitano o console rappresentato dallo stemma, ma non è escluso che fossero connesse, almeno in certi casi, con l'archiviazione del materiale documentario. A Prato, un inventario dei libri e scritture del comune risalente al 1380 circa ricorda infatti come i registri prodotti durante il mandato di un magistrato fossero conservati in una cassetta di legno dipinta col suo stemma⁵⁶.

Ad ogni modo, il confezionamento delle copertine araldiche prima della consegna dei registri alle autorità comunali porta a interrogarci sul possibile contributo dato dai notai che, accompagnando il funzionario forestiero, ne conoscevano lo stemma sicuramente meglio degli abitanti della città in cui questi prestava servizio. Come per i documenti piacentini, la raffigurazione dello stemma del funzionario sarebbe dunque connessa a quella pratica di appropriazione del registro come bene personale che caratterizza i notai e che troviamo bene espressa dal ricorso, nelle titolature, a espressioni del tipo *Liber mei notarii* ...⁵⁷. Qualche indizio a sostegno di quest'ultima ipotesi è stato individuato da Ruth Wolff esaminando le copertine di registro che formano il fondo *Adespote* dell'Archivio di Stato di Firenze. Su una coperta di secondo Trecento, per esempio, è stata notata la presenza non soltanto di un disegno preliminare che, per quanto riguarda lo scudo centrale, non è stato poi rispettato nell'esecuzione dello stemma miniato, ma troviamo anche alcune scritte in volgare, tracciate dalla stessa mano che ha vergato la 'sottoscrizione' del notaio (tale Ludovico da Modena), recanti indicazioni sugli smalti degli stemmi: come se il notaio avesse approntato un modello per un artista incaricato di concludere l'opera⁵⁸.

⁵⁵ *Statuti del comune di Bologna*, pp. 565, 679, corsivo mio. Il fatto che si precisi che dovessero essere consegnati anche gli atti sciolti ancora in corso fa pensare che questi registri contenessero la documentazione di procedimenti, o di fasi di procedimenti già chiusi.

⁵⁶ CERRETELLI 1992, p. 115 nota 43, 119, 144-148.

⁵⁷ WOLFF 2015, p. 214 a proposito di Firenze, ma la formula ricorre, per esempio, anche nei registri perugini: «Liber accusatorum mei Pauli notarii», in Perugia, Archivio di Stato (ASPg), *Comune di Perugia. Capitano del popolo*, b. 40 (anno 1307-1308), piatto anteriore della coperta (esterno).

⁵⁸ WOLFF 2015, pp. 216-217. La responsabilità dell'estensore del documento nell'ornamentazione delle coperte di registro comunali è riconosciuta anche in *Sguardo del potere* 2017, p. 12.

Anche gli stemmi abbozzati ma non finiti – cioè non colorati, o colorati solo parzialmente – che troviamo su alcune copertine di registro perugine lasciano del resto pensare a un'operazione iniziata dal notaio estensore degli atti che, non portata ancora a termine al momento della consegna dei registri per la valutazione del magistrato, non poté poi beneficiare dell'intervento di rifinitura di un pittore⁵⁹.

Diverse per provenienza e funzione le serie araldiche contenute nei registri notarili, come quelli di Piacenza, e quelle consegnate dalle copertine di registro prodotte dalle cancellerie comunali, costituiscono dunque una fonte fondamentale, e ancora largamente inesplorata, per la conoscenza dell'araldica tardo-medievale, delle sue forme, delle sue funzioni. Se l'abbondanza e l'eterogeneità di questa documentazione, così come la sua accessibilità meno immediata, hanno costituito finora un freno al suo studio intensivo, le informazioni che queste immagini possono fornirci sembrano ormai accreditare l'urgenza di un esame sistematico di questi fondi. Al di là delle informazioni che possono consegnare sull'identità delle insegne impiegate nel tardo Medioevo, questi disegni gettano infatti nuova luce sulle pratiche di rappresentazione degli individui afferenti ai vertici della società, così come sui detentori del sapere araldico, tanto nelle sue componenti grafiche che in quelle più strettamente tecnico-giuridiche, e, non da ultimo, sulla conoscenza che si aveva degli innumerevoli stemmi che potevano essere quotidianamente scorti percorrendo le vie di una città, entrando nelle sue chiese, osservando le mura dei suoi palazzi pubblici.

Proprio i disegni dei registri piacentini forniscono qualche indicazione su quanti e quali stemmi un uomo del Trecento o del primo Quattrocento poteva conoscere, o almeno di quelli che, forse per averli visti infinite volte, appartenevano totalmente al suo bagaglio grafico. Le cronache urbane evidenziano come gli stemmi delle istituzioni cittadine e quelle dei potentati con cui le città erano in contatto fossero di dominio pubblico. Ma cosa ne era delle insegne familiari? Gli elementi a nostra disposizione sono ancora troppo esigui per cercare di dare una risposta alla domanda, ma sembra interessante ricordare come il notaio Pietro da Pontenure che disegnava gli stemmi dei Landi e degli Anguissola (Fig. 6) fosse in contatto con esponenti delle due famiglie, per cui rogò anche diversi atti⁶⁰. Chiaramente, un singolo riferimento non può

⁵⁹ Come in ASPg, *Comune di Perugia. Capitano del popolo*, b. 33 (anno 1304), num. 2, piatto anteriore della coperta (esterno) e num. 3, piatto anteriore della coperta (esterno). Una rassegna, molto parziale, degli stemmi dipinti sui registri perugini è presentata da GIORGETTI 1993 e, per Prato, in *Leoni vermigli* 1992, pp. 68-97. In entrambi i casi, le riproduzioni delle insegne sono purtroppo avulse dalle copertine sulle quali si trovano.

⁶⁰ Ad esempio ASPc, *Atti dei notai*, b. 60, prot.1, f. 38r-v (2 gennaio 1345), come mi segnala Ilyes Piccardo, che ringrazio sentitamente. Il registro non sembra però portare traccia di stemmi.

fare ufficio di prova, ma può comunque essere utile per indicare una pista di ricerca che, mi auguro, possa essere in futuro più attentamente esplorata.

FONTI

COMO, BIBLIOTECA DEI MUSEI CIVICI

- *Fondo Antico, Stemmario Carpani.*

LUGANO, ARCHIVIO PATRIZIALE

- *Stemmario Archinto.*

MILANO, ARCHIVIO DI STATO

- *Galleria d'impres, arme ed insegne de varii Regni, Ducati, Provincie e Citta', e Terre dello Stato di Milano et anco di diverse famiglie d'Italia con l'ordine delle corone, cimieri, et altri ornamenti spettanti ad esse et il significato de' colori, et altre particolarita', che a dette arme s'appartengono di Marco Cremosano Reg. Coad. Del Not. Camerale nel Magistrato.*

MILANO, ARCHIVIO STORICO CIVICO E BIBLIOTECA TRIVULZIANA

- ms. 1390, *Stemmario trivulziano.*

PARIS, ARCHIVES NATIONALES

- JJ 145.

PERUGIA, ARCHIVIO DI STATO

- *Comune di Perugia. Capitano del popolo*, b. 40 (1307-1308) e b. 33 (1304).

PIACENZA, ARCHIVIO DI STATO

- *Atti dei notai*: b. 59, prot. 1, notaio Pietro da Pontenure 1329; b. 60, prot. 1, notaio Guglielmo Ferrari 1329-1345; b. 220, prot. 1, notaio Gregorio Albonasso 1352-1353; b. 222, prot. 1, notaio Ludovico Stanforte 1352-1355; b. 299, prot. 1, notaio Gregorio da Cugno 1361-1362; b. 302, prot. 3, notaio Giovanni Zermani 1364; b. 303, prot. 5, notaio Giovanni Zermani 1368-1381; b. 303, prot. 7, notaio Giovanni Zermani 1381-1389; b. 299, prot. 1, notaio Gregorio da Cugno 1361-1362; b. 349, prot. 2, notaio Alessandro da Rezzano 1371-1373; b. 358, prot. 1, notaio Giacomo Guslini 1367-1369; b. 358, prot. 2, notaio Giacomo Guslini 1369-1370; b. 358, prot. 3, notaio Giacomo Guslini 1372-1374; b. 358, prot. 5, notaio Giacomo Guslini 1375-1378; b. 403 notaio Bosio Albertenzoni 1372-1400; b. 446, prot. 4, notaio Bartolomeo da Caverzago 1379-1387; b. 540, prot. 3, notaio Lodovico da Montecucco 1390-1392; bb. 596-597-598-599, prot. 1, notaio Tommaso Oliari 1391-1392; bb. 575-576-577, notaio Giacomo Bombarone 1394; b. 656, notaio Castellino Corvi 1403-1429; bb. 755-756, notaio Pietro da Bilegno 1427-1449; bb. 806-807, notaio Giovanni da Roncovero 1423-1428; b. 815, notaio Giovanni da Roncovero 1458-1963.

TORINO, BIBLIOTECA REALE

- ms. St. It. 138, *Stemmario Archinto.*

BIBLIOGRAFIA

- ARCELLI 2018 = A.F. ARCELLI, *La croce e il leone*, Soveria Mannelli 2018 (Varia).
- Arme segreta* 2015 = *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. FERRARI, con la collaborazione di A. SAVORELLI - L. CIRRI e introduzione di A. SAVORELLI, Firenze 2015 (Le vie della storia, 86).
- BASCAPÈ - DEL PIAZZO 1983 = G.C. BASCAPÈ - M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, I, Roma 1983.
- CAMMAROSANO 2021 = P. CAMMAROSANO, *I notai nella cultura medievale italiana*, in « Italian Review of Legal History », 7 (2021), pp. 719-736.
- CAVALLAR 1994 = O. CAVALLAR, *A grammar of signs: Bartolo da Sassoferrato's Tract on insignia and coats of arms*, Berkeley 1994.
- CENCETTI 1936 = G. CENCETTI, *Stemmi di podestà e capitani del popolo di Bologna nei secoli XIII e XIV*, in « Rivista del Collegio Araldico », XXXIV (1936), pp. 241-248 e 309-317.
- CERRETELLI 1992 = C. CERRETELLI, *Sui pittori di stemmi e scudiccioli*, in *Leoni vermigli* 1992, pp. 99-148.
- Chronicon bergomense* = *Chronicon bergomense guelpo-ghibellinum*, a cura di C. CAPASSO, Bologna 1926-1940 (Rerum Italicarum Scriptores, XVI-2).
- Dal Giglio al David* 2013 = *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*. Catalogo della mostra, Firenze, 14 maggio-8 dicembre 2013, a cura di M.M. DONATO - D. PARENTI, Firenze 2013.
- DE DONATO 1961 = V. DE DONATO, *Anguissola, Lancillotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 320-321.
- DI CROLLALANZA 1886 = G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, I, Pisa 1886.
- FERRARI 2018 = M. FERRARI, *Am service de la Commune. Identité et culture des peintres héraldistes dans les villes italiennes aux XIII^{ème}-XIV^{ème} siècles*, in *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, Ostfildern 2018, (Heraldic Studies, 1), pp. 56-75.
- FERRARI 2019 = M. FERRARI, *Il cimiero: espressione dell'identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV secolo)*, in « Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge », 131/1 (2019), pp. 119-147.
- FERRARI cds = M. FERRARI, *Araldica viscontea: l'affermazione simbolica della signoria nello spazio pubblico, in Dentro e fuori la corte. La funzione politica della pittura profana nel Nord Italia tra Tre e Quattrocento*. Atti del convegno, Rovereto, 7-8 aprile 2022, a cura di D. DE CRISTOFARO, in corso di stampa.
- FERRARI - RAO - TERENCEZI 2020 = M. FERRARI - R. RAO - P. TERENCEZI, *Rappresentazioni del potere angioino nell'Italia comunale: sovrani, ufficiali, città*, in *Les officiers et la chose publique dans les territoires angevins (XIII^e-fin XV^e siècle). Vers une culture politique?*. Atti del convegno, Saint-Étienne, 17-19 novembre 2016, études réunies par T. PECOUT, Rome 2020 (Collection de l'École française de Rome 518-4).
- FERRUZZI 2000 = F. FERRUZZI, *I caratteri storici dell'araldica italiana: metodologia generale di studio e problemi particolari*, in *L'identità genealogica e araldica. Fonti, metodologie, interdisciplinarietà, prospettive*. Atti del XXIII Congresso internazionale di scienze genealogica et araldica, Torino, Archivio di Stato, 21-26 settembre 1998, Roma 2000 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi, 64), I, pp. 1043-1079.

- FILIPPINI - ZUCCHINI 1947 = F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947.
- FROVA 2015 = C. FROVA, *La riflessione del giurista: Bartolo da Sassoferrato su "insegne e armi"*, in *Arme segreta* 2015, pp. 221-233.
- GENNARI 2018 = F. GENNARI, *I disegni dei notai: primi risultati di un'indagine sui registri del fondo notarile dell'archivio di stato di Piacenza (secc. XIV-XV)*, in *In signo notarii* 2018, pp. 32-69.
- GENTILE 2018 = L.C. GENTILE, *Artistes, héraults et héraldique de part et d'autre des Alpes Occidentales*, in *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, eds. T. HILTMANN - L. HABLOT, Ostfildern 2018, pp. 76-95.
- GIORGETTI 1993 = V. GIORGETTI, *Podestà, capitani del popolo e loro ufficiali a Perugia (1195-1500)*, Spoleto 1993 (Quaderni del centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici in Umbria, 30).
- HABLOT 2015 = L. HABLOT, *Affinités héraldiques: concessions, augmentations et partages d'armoiries en Europe au Moyen Âge, mémoire HDR*, Paris-Ecole Pratique des Hautes Études, 2015.
- HABLOT 2019 = L. HABLOT, *Manuel de Héraldique Emblématique médiévale*, Tours 2019.
- Héraut, figure européenne* 2006 = *Le héraut, figure européenne (XIV^e-XVI^e siècle)*, dir. B. SCHNERB, in « *Revue du Nord* », 366-367 (2006).
- HILTMANN 2011 = T. HILTMANN, *Spätmittelalterliche Heroldskompendien. Referenzen adeliger Wissenskultur in Zeiten gesellschaftlichen Wandels*, München 2011 (Pariser Historische Studien, 92).
- In signo notarii* 2018 = *In signo notarii*. Atti della giornata di studi, Piacenza, Archivio di Stato, 24 settembre 2016 / Giornate Europee del Patrimonio 2016, a cura di A. RIVA, Genova-Piacenza 2018 (Notariorum itinera. Varia, 2; « *Bollettino Storico Piacentino* », CXIII).
- Leoni vermigli*1992 = *Leoni vermigli e candidi leocorni*, a cura di A. PASQUINI, Prato 1992 (Quaderni del museo civico di Prato, 1).
- LOCATELLI 1976 = C. LOCATELLI, *Un soffitto araldico italiano*, in « *Archives héraldiques suisses* », 90 (1976), pp. 36-43.
- MANGINI 2018 = M.L. MANGINI, *Dal registro alla legatura, e ritorno. Reimpieghi notarili tra Bobbio e Piacenza (secoli XIII-XIV)*, in *In signo notarii* 2018, pp. 10-31.
- MILANI - VALLERANI 2004 = G. MILANI - M. VALLERANI, *Esperienza grafica e cultura notarile a Bologna tra Due e Trecento*, in *Storia, Archivi, Amministrazione*. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello, Bologna, 16-17 novembre 2000, a cura di C. BINCHI - T. DI ZIO, Roma 2004 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi, 81), pp. 311-336.
- MURANO 2009 = G. MURANO, *Paolo di Jacopino Avvocati (fl. 1252-1297)*, in *Dalla pecia all'e-book. Libri per l'università. Stampa, editoria, circolazione e lettura*. Atti del convegno internazionale di studi, Bologna, 21-25 ottobre 2008, a cura di G.P. BRIZZI - M.G. TAVONI, Bologna 2009 (Studi. Centro interuniversitario per la storia delle università italiane, 11), pp. 13-31.
- PASTOUREAU 1988 = M. PASTOUREAU, *Stratégies héraldiques et changements d'armoiries chez les magnats florentins du XIV^e siècle*, in « *Annales* », 43/5 (1988), pp. 1241-1256.
- PETTI BALBI 1999 = G. PETTI BALBI, *Il notaio cronista*, in *Il notariato italiano del periodo comunale*. Atti del convegno, Piacenza, 22 aprile 1998, a cura di P. RACINE, Piacenza 1999, pp. 17-27.
- PRINET 1910 = M. PRINET, *L'origine du type des sceaux à l'écu timbré*, in « *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* », (1910), pp.63-74.

- ROCULLI 2007 = G. ROCULLI, *Un glorioso passato racchiuso nello stemma del Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla, tra storia e mito*, Torino 20 maggio 2006/Roma, 18-19 novembre 2006, Roma 2007 (Atti della Società Italiana di Studi Araldici, 23-24).
- SACCHETTI = F. SACCHETTI, *Trecentonovelle*, a cura di E. FACCIOLO, Torino 1970.
- SAVORELLI 2000 = A. SAVORELLI, *L'araldica comunale nello stemmario trivulziano*, in « Archives héraldiques suisses », 114/2 (2000), pp. 121-137.
- Sguardo del potere = Lo sguardo del potere. Immagini d'apparato e manoscritti decorati negli archivi delle magistrature bolognesi medievali e moderne*. Catalogo della mostra storico documentaria, Bologna, maggio-settembre 2017, Bologna 2017.
- Statuti del comune di Bologna = Gli statuti del comune di Bologna degli anni 1352, 1357, 1376, 1389: (libri I-III)*, a cura di V. BRAIDI, Bologna 2002 (Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, Monumenti, Statuti).
- VALLERANI 2000 = M. VALLERANI, *I disegni dei notai*, in *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*. Catalogo della mostra, Bologna, Museo civico archeologico, 15 aprile-16 luglio 2000, a cura di M. MEDICA - S. TUMIDEI, Venezia 2000, pp. 75-83.
- WOLFF 2015 = R. WOLFF, *Visualizzazioni giuridiche in pietra e su pergamena. Gli stemmi dei podestà di Firenze*, in *Arme segreta* 2015, pp. 207-220.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

I registri di imbreviature tardo medievali conservati presso l'Archivio di Stato di Piacenza contengono un grande numero di raffigurazioni di carattere araldico, di solito mescolate a prove di penna di ogni genere e prive di un qualsiasi carattere programmatico. Si tratta tanto di stemmi isolati o riuniti in serie più nutrite, talvolta accompagnati da ornamenti esterni (cimieri, tenenti, lambrecchini), quanto di più semplici riproduzioni delle figure principali di insegne celeberrime come quella viscontea. In un contesto come quello italiano in cui le attestazioni araldiche tardomedievali restano relativamente poco numerose e, soprattutto, poco note per l'assenza di lavori sistematici d'inventario, i disegni dei notai piacentini rappresentano uno strumento prezioso per la conoscenza degli stemmi al tempo impiegati nella città emiliana, per riflettere sulla circolazione del sapere araldico nella società medievale, per indagare il ruolo giocato dagli uomini di legge nella sua conservazione, trasmissione e utilizzo.

Parole significative: araldica, notariato, arte medievale, pratiche d'archivio.

The late-medieval registers of imbreviature kept at the State Archives of Piacenza contain many heraldic drawings, usually mixed with pen proofs of various kinds and devoid of any programmatic character. These are both isolated coats of arms or assembled in series, sometimes accompanied by external ornaments (crests, holdings, mantlings), as well as simpler reproductions of the main figures of famous insignia such as the Visconti one. In the Italian context, where late-medieval heraldic attestations are relatively sporadic and, above all, little known due to the absence of systematic inventory works, the drawings of the notaries of Piacenza represent a precious tool for knowledge of the coats of arms used in the Emilian city in the late Middle Ages, to reflect on the circulation of heraldic knowledge in medieval society, to investigate the role of lawmen in preservation, perpetuation and use of coats of arms.

Keywords: Heraldry, Notary, Medieval Art, Archival Practices.



Fig. 1 - Ludovico Stanforte, *Stemma con cimiero*. ASPc, *Atti dei Notai*, b. 222, prot. 1, notaio Ludovico Stanforte b. 222 1352-1355, piatto anteriore della coperta (esterno).

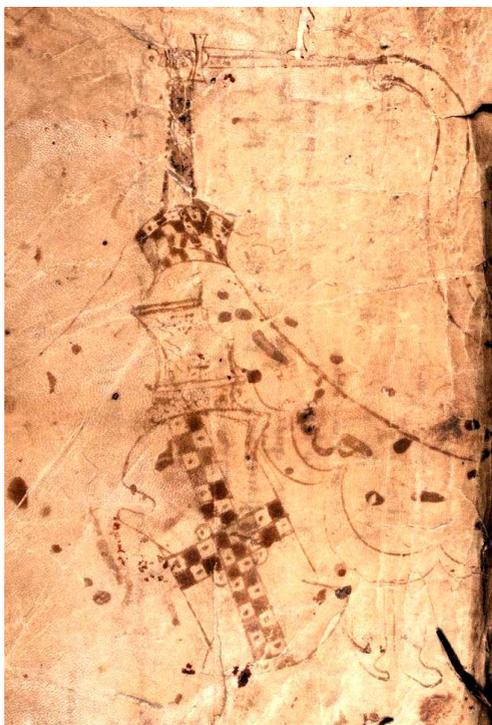


Fig. 2 - Giovanni da Roncovero, *Stemma Pavri-Fontana*, timbrato da un elmo con cimiero con destrochero. ASPc, *Atti dei Notai*, b. 806/807, notaio Giovanni da Roncovero 1423-1428, piatto posteriore della coperta (esterno).



Fig. 3 - Gregorio Albonasso, *Monogramma AG con biscia viscontea*. ASPc, *Atti dei Notai*, b. 220, prot. 1, notaio Gregorio Albonasso 1352-1353, piatto anteriore della coperta (esterno).



Fig. 4 - Giacomo Bombarone, *Stemma inquartato Francia (con doppia bordura) e Visconti*. ASPc, *Atti dei Notai*, bb. 575-576-577, notaio Giacomo Bombarone 1394, piatto posteriore della coperta (esterno).

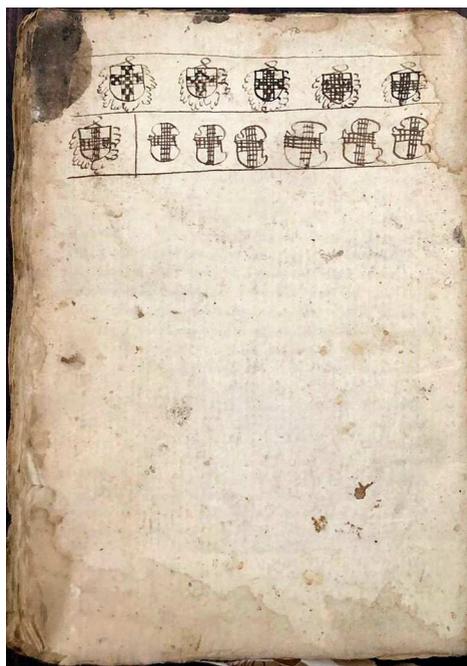


Fig. 5 - Gregorio da Cagno, *Stemmi Paveri-Fontana*. ASPc, *Atti dei Notai*, b, 299, prot. 1, notaio Gregorio da Cagno 1361-1362, f. 75v.



Fig. 6 - Pietro da Pontenure, *Aquile cariche dello stemma Landi, stemma Anguissola, stemma ignoto e altre prove di penna*. ASPc, *Atti dei Notai*, b. 59, prot. 1, notaio Pietro da Pontenure 1329, f. 1r.

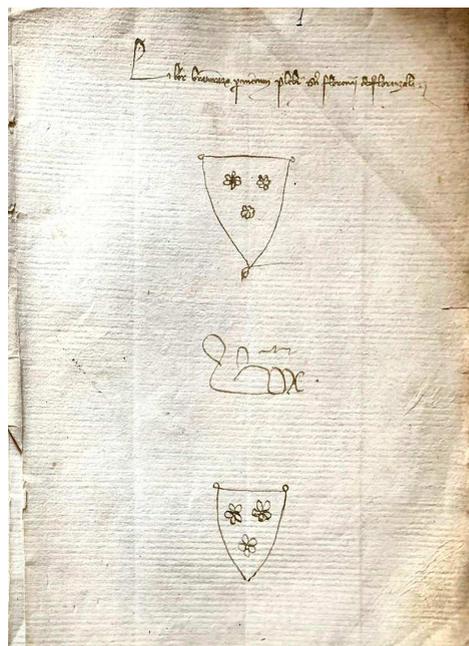


Fig. 7 - Bosio Albertenzoni, *Stemmi di Fiorenzuola d'Arda*. ASPc, *Atti dei Notai*, b. 403, notaio Bosio Albertenzoni 1372-1400, f. 1r.



Produzione artistica e organizzazione dell'apprendistato a Genova tra basso medioevo e prima età moderna: i modelli contrattuali

Roberta Braccia

roberta.braccia@giuri.unige.it

1. Premessa: le dinamiche della committenza artistica nel capoluogo ligure dal Comune alla Repubblica

Per delineare, in estrema sintesi, l'evoluzione del rapporto tra l'ambiente genovese e il mondo della locale produzione/circolazione di beni 'artistici', si può ricordare quanto è emerso da un articolato filone di studi dedicato alla cultura e alla committenza artistica nel capoluogo ligure: sino alla fine del Quattrocento i *cives* genovesi – in specie i mercanti – avrebbero svolto prevalentemente il compito di intermediari nella circolazione delle opere d'arte e, quindi, se vogliamo, di 'committenti per conto terzi', mentre solo a partire dal Cinquecento si sarebbero finalmente proposti come acquirenti di beni definibili tali, assumendo proprio il ruolo di committenti/destinatari dell'oggetto artistico¹.

Tuttavia, una iniziale inversione di tendenza, che avrebbe anticipato la 'svolta' cinquecentesca, si sarebbe registrata progressivamente già a partire dal Trecento, quando, favoriti da un nuovo scenario politico, economico e culturale europeo, si innestarono i rapporti economico-finanziari fiammingo-genovesi, implicanti un'intensa politica di investimenti nel mercato sontuario². Tali investimenti avrebbero iniziato a riguardare pitture, arazzi, arredi nonché manoscritti, «oggetti inizialmente usati per creare immagine e consenso all'estero, poi trasferiti in patria»³:

¹ «Nella prima età comunale più che come committenti o acquirenti in proprio di opere d'arte, i genovesi agiscono come intermediari, come distributori nell'area europea di materie prime, manufatti ed anche oggetti d'arte di varia provenienza»; in altre parole, avrebbero contribuito solo marginalmente alla produzione e al mercato dell'arte, nonostante una indiscussa abilità nel percepire le variazioni del mercato e del gusto tanto da consentire agli artisti «di poter realizzare liberamente e far circolare le loro creazioni, senza riguardo ad una precisa committenza o a moduli stilistici imposti dall'acquirente», cfr. PETTI BALBI 1999, p. 41.

² Cfr. DI FABIO 2007, pp. 11-40, cui si rinvia per ulteriori riferimenti bibliografici sul tema.

³ Cfr. PETTI BALBI 2003 e PETTI BALBI 2018, p. 339 e sgg.

un nuovo *trend*, dunque, che, azzardando un po', permetterebbe di parlare di una sorta di rivoluzione culturale e sociale del gusto e dei consumi delle *élites* genovesi, ulteriormente alimentata dalle reiterate dedizioni politiche alla Francia o a Milano, talmente dirompente da richiedere l'intervento delle autorità contro il lusso eccessivo⁴. Insomma, i cospicui capitali e mezzi di cui notoriamente disponevano i genovesi, affascinati dal tenore di vita e dai modelli culturali fiamminghi, avrebbero spinto ad investire non solo in materie prime, quali il marmo o la seta, ma anche in prodotti d'arte 'esibiti' in occasione delle periodiche fiere organizzate all'epoca.

Dal Cinquecento, poi, con la Repubblica di Andrea Doria, complice il rinnovamento politico e istituzionale genovese in atto, la committenza artistica e, in generale, il gusto per l'oggetto d'arte avrebbero conosciuto una stagione ancora più felice con effetti immediati sulla qualità e sulla organizzazione del lavoro 'artistico' in loco, che è l'ambito che qui interessa maggiormente⁵.

Senza dubbio il mercato suntuario e la produzione di opere artistiche in città debbono essere interpretati e connessi con l'abbondante circolazione di merci e di persone nel basso medioevo e in età moderna, una circolazione che si è rivelata determinante per l'evoluzione della cultura e del gusto nel capoluogo ligure.

Basti pensare, per quel che concerne le merci, al ruolo centrale svolto da Genova nel traffico del marmo già a partire dal medioevo, una centralità che trova conferma in età moderna e, in particolare, durante il periodo barocco⁶.

In relazione alla circolazione delle persone, tra le tante esperienze fondamentali, di cui non è possibile in questa sede dar conto per ragioni di spazio, è stata segnalata da tempo la migrazione di maestri comacini giunti a Genova nella primissima età

⁴ Cfr. PETTI BALBI 2003, pp. 7-9.

⁵ Il 'ritardo' dei Genovesi nel cambiamento dei gusti e degli orientamenti intellettuali rispetto ad altre capitali regionali italiane fu rimarcato in uno studio pionieristico dedicato agli investimenti dell'aristocrazia genovese nell'edilizia di prestigio nella metà del Cinquecento, cfr. DORIA 1986. Per un primo approccio alla rivoluzione edilizia di cui fu protagonista Genova in età moderna si rinvia alle belle pagine di MANNONI 2004, pp. 252-256.

⁶ Il ruolo di primissimo piano svolto da Genova nel traffico del marmo in epoca barocca è stato sottolineato da FABBRI 2004, p. 185; riflessioni e un'ampia ricognizione bibliografica su opere, artisti, committenti, collezionisti tra Spagna e Genova in età moderna, in SANTAMARIA 2011 che, in particolare, ha rilevato come la ricca documentazione dell'Archivio di Stato di Genova abbia registrato proprio fra il XVI e il XVIII secolo « un costante flusso di elementi architettonici, di statue in marmo, bronzo e legno, di apparati decorativi, di quadri e di argenti realizzati nelle botteghe genovesi o da qui transitati prima di essere inviati in Spagna », *ibidem*, p. 695.

comunale: una migrazione, che si intensifica nel XV secolo, di carpentieri, architetti e abili scultori della pietra e del legno⁷.

2. *Lo sviluppo del sistema corporativo attraverso le fonti notarili: linguaggio e specializzazioni*

La presenza di *artifices* e, tra questi, di artisti, quali scultori, pittori o architetti, a Genova può essere indagata attraverso fonti differenti, materiali certo, ma pure fonti scritte. Per quanto concerne l'età comunale, la città ligure si trova indubbiamente in una posizione privilegiata per gli studi dedicati al contesto economico-sociale e culturale, grazie soprattutto all'esistenza del più ampio e antico archivio notarile medievale in Europa, frutto dell'attività 'febbrile' dei notai genovesi che spiccano anche per essere «all'avanguardia» del fenomeno notarile italiano nelle tecniche redazionali⁸.

I cartolari dei secoli XII e XIII conservati presso il fondo *Notai Antichi* dell'Archivio di Stato di Genova superano addirittura il centinaio, con abbreviature rogate da 177 notai diversi⁹. Attraverso tale *corpus* documentario Denise Bezzina, che si è occupata del mondo del lavoro a Genova e, più specificamente, degli *artifices* per i secoli XII-XIII, ha catalogato 66 mestieri, incluse alcune «categorie di professione» quali, ad esempio, il banchiere, il mediatore, il giudice¹⁰; questo dato può essere utilmente confrontato con quello ricavato da una ricerca condotta negli anni '70 del Novecento e poi proseguita nel tempo sempre su fonti notarili conservate nell'Archivio di Stato di Genova: per il periodo 1451-1517 i mestieri catalogati risulterebbero 242, segno tangibile della progressiva evoluzione della società e del mondo del lavoro tra basso medioevo ed età moderna¹¹.

⁷ Genova fu terra di conquista e sbocco fisso di immigrazione dei *magistri Antelami*, provenienti dalla Valle di Intelvi (zona situata in provincia di Como, in prossimità del confine con la Svizzera), le cui interessanti vicende, legate in specie alla nascita di una propria corporazione, sono state indagate dalla storiografia grazie soprattutto alla ricca documentazione notarile genovese, cfr. da ultimo DI FABIO 2019, pp. 74-93; per l'età comunale si rinvia, inoltre, ai contributi di DECRI 1998 e ZONI 2013, mentre, per l'età moderna, informazioni e spunti interessanti sono reperibili in DECRI 2005 e in DIONIGI - STORTI 2007.

⁸ Tra virgolette BARTOLI LANGELI 2006, p. 59.

⁹ Per riflessioni e dati sulla quantità di cartolari notarili genovesi si veda per tutti ROVERE 2012, pp. 301-302 e sgg., e da ultimo MACCHIAVELLO - ROVERE 2018, p. 42 e ss.

¹⁰ Cfr. BEZZINA 2015, pp. 231-233.

¹¹ Cfr. ITZCOVICH 1979, pp. 22-23.

Genova, pertanto, non è solo uno straordinario emporio, ma anche un cantiere operoso, sebbene le corporazioni di arti e di mestieri si siano sviluppate in maniera peculiare e tardiva rispetto ad altre realtà urbane italiane¹².

A parte una breve parentesi a metà del Duecento coincidente col capitanato di Guglielmo Boccanegra, gli *artifices* non ebbero mai una propria rappresentatività politica, « soffocati e controllati dall'altra parte del popolo, i più potenti *mercatores*, con cui pure avrebbero dovuto spartire tutte le cariche, almeno dal 1339 »¹³. A differenza di altre realtà comunali, nella città ligure l'associazionismo corporativo fu tardivo e di scarso peso politico, analogamente a quanto avvenne, ad esempio, nello stato pontificio¹⁴; tuttavia, la mancata introduzione di regole rigide con ogni probabilità risultò in qualche modo funzionale all'assetto lavorativo, connotato da una forte flessibilità e da un ampio margine di libertà dei soggetti economici.

In questa prospettiva, per certi versi, al di là delle fonti normative, *in primis* gli statuti corporativi, sono le fonti notarili a rivelarsi indispensabili per comprendere le dinamiche 'esterne' alla corporazione – i rapporti tra la corporazione e le istituzioni cittadine – ed 'interne' – i rapporti tra gli appartenenti all'arte e le regole dell'arte – delle varie entità corporative¹⁵.

Un'osservazione di carattere piuttosto generale relativa alla stretta relazione tra il mondo del lavoro e la prassi notarile è che il notaio segue con molta attenzione, tanto da condizionare formalmente il proprio linguaggio, il processo di specializzazione professionale maturato all'interno di alcuni settori artigianali. Tale processo, che porta ad una 'trasformazione semantica' dei mestieri e delle corporazioni, registrabile tra medioevo ed età moderna, investe il mondo del lavoro nella sua globalità, ma finisce con assumere un particolare significato per quei mestieri dove l'*artifex* può specializzarsi, affinando le sue tecniche ed eseguendo manufatti di maggior

¹² Giudizio espresso già agli inizi del Novecento da MANNUCCI 1905, a seguire, da PASTINE 1933, approfondito, tra gli altri, da PETTI BALBI 1997, pp. 243-244 e sgg., e poi confermato dalla storiografia più recente cfr. per tutti BEZZINA 2015.

¹³ PETTI BALBI 1986.

¹⁴ Sulla realtà romana si rinvia alle considerazioni di CORBO 1973, pp. 470 e sgg.

¹⁵ Da questo punto di vista, è parso particolarmente significativo un saggio sull'organizzazione delle forniture e sul mercato dei materiali da costruzione – quali calce, sabbia e laterizi vari – a Genova (secoli XV-XVII), lavoro in cui si analizzano sia la legislazione e la giurisdizione delle magistrature locali in materia (il Magistrato dei Censori) sia i contratti conclusi nell'ambito del processo edile e, quindi, una straordinaria messe di atti notarili, BOATO 2007.

‘pregio’, sino a diventare un ‘artista’¹⁶. Si tratta di un processo che consente di rendere meno occulta all’interno della stessa categoria la presenza di figure professionali qualificate, figure che non operano solo meccanicamente nell’attività di produzione dei manufatti, ma che riescono ad esprimere una libertà creativa tipica degli artisti, quali pittori o scultori, ad esempio, nonché altre categorie di artisti, cioè – come si direbbe oggi – originali ideatori ed esperti esecutori di opere d’arte¹⁷.

Così il notaio di volta in volta cerca di interpretare e registrare negli *instrumenta*, con prudente precisione e con la complicità delle parti coinvolte, le specifiche competenze professionali di alcuni artigiani/artisti: distingue gli scultori del legno all’interno dell’arte dei bancalari cioè dei falegnami; riconosce gli scultori del marmo all’interno dell’arte dei marmorari; differenzia i pittori all’interno dell’arte dei dipintori e indoratori¹⁸.

Ancora nel Cinquecento, tuttavia, si sarebbe continuata a rilevare una certa confusione di ruoli all’interno di alcuni mestieri: emblematico il caso dei pittori, ricamatori e disegnatori di stoffe¹⁹; una ‘confusione’ segnalata da Federigo Alizeri, noto cultore ed esperto della storia dell’arte genovese medievale e di età moderna, che per la sua ambiziosa ed imponente ricostruzione dedicata alla pittura e alla scultura locali, articolata in 3 e poi 6 volumi, ha selezionato e utilizzato una straordinaria quantità di atti notarili e giudiziari²⁰.

¹⁶ Cfr. sul punto, ad esempio, SANGUINETI 2013a p. 39.

¹⁷ In ordine alla moderna definizione di ‘opera d’arte’ e sull’opportunità di utilizzare questo concetto per il periodo di *ancien régime* rinvio alle riflessioni di FUSAR POLI 2022, p. 154.

¹⁸ Tradizionalmente e in via conservativa le corporazioni tutelavano coloro che lavoravano, da un punto di vista artigianale, l’una o l’altra materia, senza considerare come tale materia venisse lavorata e, dunque, senza distinguere, ad esempio, un artigiano del legno da uno scultore del legno. Tuttavia, come è stato rilevato, « la roccaforte del protezionismo, in alcuni casi, fu espugnata a suon di suppliche, conflitti e processi, che consentirono, di fatto, a coloro che ebbero coscienza di appartenere a un mondo culturalmente distante da quello degli artigiani, di emanciparsi. Fu certamente d’aiuto, in tal senso, la ben nota vicenda, sensazionale anche oltre i confini della Repubblica, della scissione, avvenuta nel 1590, dei ‘veri pittori’, guidati da Giovanni Battista Paggi, dalla corporazione dei ‘dipintori et indoratori’, che riuniva una notevole varietà di profili artigianali dall’arcaico retaggio », per tutti SANGUINETI 2013b, p. 151; considerazioni analoghe su questa vicenda sono state svolte da BRUNO 2013 e BRUNO 2017.

¹⁹ Sul punto cfr. CATALDI GALLO 2004, p. 299.

²⁰ ALIZERI 1870-1880. Il *magnum opus* di Federigo Alizeri (1817-1882), i cui primi tre volumi sono dedicati alla pittura e gli ultimi tre alla scultura, avrebbe dovuto comprendere anche tre volumi sull’architettura, che tuttavia l’Autore non riuscì a realizzare; per una collocazione dell’autore e della sua opera nell’ambiente erudito dell’epoca si veda STAGNO 2010, pp. 271 e sgg.

Altrettanto paradigmatico della confusione esistente all'epoca nel distinguere tra loro categorie di artigiani con specifiche competenze appare il caso dei battifoglio e dei battiloro, termini e qualifica considerati a torto fungibili poiché 'utilizzatori' della stessa materia prima, cioè l'oro, su cui però intervenivano diversamente; raggruppati fin dal XIII secolo in due corporazioni distinte i battifoglio avrebbero lavorato l'oro prevalentemente per l'arte serica e i battiloro prevalentemente per l'arte pittorica e scutaria con una tendenza, da parte di questi ultimi, a diversificare e nobilitare la propria mansione rispetto ai primi chiamandosi e facendosi chiamare *verberatores auri in folio*²¹.

Tanto premesso, in questo quadro, piuttosto complicato, è stato evidenziato come negli atti notarili per alcune figure che sembrerebbero più specializzate nella lavorazione di sculture 'artistiche' – potremmo definirli 'scalpelli virtuosi' – ricorra con maggiore frequenza il termine *sculptor* e *scultor lignaminum*, mentre per altre piuttosto ibride si trovi utilizzata la dicitura *magister, bancalarius, faber lignarius*, con una casistica che, a quanto pare, non sempre assecondava la tipologia delle opere commissionate²².

Uno 'scalpello virtuoso' fu senza dubbio Domenico da Bissone, – meglio conosciuto come Domenico Bissoni, detto il Veneziano – uno tra i migliori scultori in legno presenti a Genova fra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo e precursore della celeberrima scuola di Anton Maria Maragliano; della scuola del Veneziano fecero parte alcuni giovani che costui 'prese a bottega' cioè assunse con contratti di apprendistato, rogati da notai cittadini ed utilizzati in ricerche dedicate alla sua biografia e alla sua produzione artistica²³.

Come risulta da un *instrumentum* rogato dal notaio Filippo Camere, nel 1614 Domenico Bissoni 'prese a bottega' il giovane Giovanni Andrea Savignone, figlio di Giovanni Battista, il quale promise di restare alle sue dipendenze per un anno in cambio di un salario mensile di 24 lire; Giovanni Andrea Savignone avrebbe dovuto lavorare e imparare l'arte della scultura, di giorno e di notte, specialmente nella stagione invernale²⁴. La durata limitata del periodo di 'addestramento' e il pagamento del salario inducono a ritenere che il giovane avesse già maturato una qualche esperienza nel

²¹ Cfr. CIARLO 2019.

²² SANGUINETI 2013a, p. 46.

²³ DI RAIMONDO 2003, p. 305 e sgg.

²⁴ Genova, Archivio di Stato, *Notai antichi* 5728, notaio Filippo Camere, 27 settembre 1614, su cui cfr. DI RAIMONDO 2003, p. 310, e SANGUINETI 2013a, p. 72.

settore e si ponesse al servizio del noto scultore come suo 'garzone di bottega'. Infatti, qualche anno dopo e a condizioni parzialmente differenti, lo stesso Bissoni, col 'doppio titolo' di scultore e *bancalaro*, prese con sé Gio. Antonio figlio di Battista Poggio, affinché il giovane, allora quindicenne, potesse imparare l'arte della scultura e la lavorazione del legno; la durata dell'apprendistato fu stabilita in quattro anni e sei mesi: per tutto questo periodo il padre del giovane Gio. Antonio dichiarò, in nome del ragazzo, che lo stesso non avrebbe commesso furti nella bottega, salvaguardandola da eventuali danni, e che si sarebbe limitato a svolgere onestamente i compiti assegnatigli dal maestro²⁵. Per contro, Domenico Bissoni avrebbe dovuto istruire il discepolo alla sua arte, provvedendo ai vestiti, alle scarpe, al vitto, all'alloggio e alle cure in caso di malattia sempre che non si trattasse di una 'infermità' incurabile.

Questi due differenti modelli contrattuali di apprendistato, come si dirà, risultano utilizzati da secoli: l'atto notarile di *accartatio/accordatio* includeva, infatti, di solito, questo tipo di clausole che nella loro ripetitività lasciavano spazio ad una interpretazione 'fluida' delle stesse basata sulle consuetudini locali e corporative altrettanto 'fluide'²⁶.

3. Ad discendam artem: *forma e contenuti dei contratti di apprendistato*

Le attività artigianali che si svilupparono progressivamente a Genova, votate alla produzione e alla lavorazione sia di beni 'di prima necessità' sia di manufatti di natura differente, richiedevano l'impiego – allora come oggi – di manodopera specializzata, ma anche di manodopera non specializzata o in via di specializzazione. La specializzazione investì molti settori, inaugurando nuovi profili professionali, soprattutto, come si è detto, in un periodo particolare, vale a dire tra XV e XVI secolo.

²⁵ ASGe, *Notai antichi* 5744, notaio Giovanni Francesco Cavassa, 17 giugno 1626, su cui cfr. DI RAIMONDO 2003, p. 310, e SANGUINETI 2013a, p. 71, quest'ultimo ha rilevato una certa anomalia nella definizione della durata di tale contratto, poiché secondo gli statuti dell'Arte dei bancalari per i giovani apprendisti era previsto che dal momento dell'*accartatio* dovesse trascorrere un periodo di formazione di almeno sei anni durante il quale non era contemplata la possibilità di allontanarsi anzitempo dal maestro, *ibidem*, p. 38. Non è escluso che, nel caso di specie, il periodo negoziato, di durata inferiore, andasse a sanare un rapporto iniziato qualche anno prima e non ancora ufficializzato, *ibidem*, p. 442.

²⁶ In tale contesto è stato, non a torto, rimarcato che « fortunatamente, però, ogni fonte, anche quella dal linguaggio più cristallizzato e ripetitivo, presenta qualche smagliatura che lo storico può cercare di allargare », pertanto ogni tipologia documentaria, per quanto uniforme, offre varianti in grado di stupire, FRANCESCHI 2014, p. 130. Una certa 'fluidità' porta poi ad equiparare gli apprendisti ai salariati e i salariati agli apprendisti, come è stato efficacemente sottolineato in FRANCESCHI 2017, p. 413 e sgg.

Prima di entrare nei dettagli, si può premettere che ancora nella prima età moderna, in relazione ai contratti di apprendistato, la tipologia di questi documenti, pur tradendo alcune novità rispetto all'età bassomedievale – novità che non sono solo 'lessicali', ma connesse al progredire delle arti –, è piuttosto uniforme. Questo dato – relativamente al contesto genovese – è stato confermato da un lavoro di catalogazione di circa 9000 contratti di apprendistato (dal 1451 al 1530) che ha dato origine ad un *Database oracle* di tipo relazionale chiamato Artigen, consultabile sul sito del Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia dell'Università degli Studi di Genova²⁷. La massiccia schedatura di tali contratti comprova la partecipazione costante di alcune figure, indicate nel Database, così definite: un «promittente dante», «un maestro accettante», un «discepolo», del quale è indicata l'età, la durata e le condizioni del contratto, la data e i testimoni all'atto e, ovviamente, il nome del notaio.

Per il periodo precedente (secoli XII-XIV), invece, si può e si deve oggi fare riferimento agli studi di Denise Bezzina che ha censito un elevato numero di contratti di lavoro e apprendistato attraverso uno spoglio sistematico e capillare di una quantità considerevole di cartolari notarili genovesi, editi e inediti²⁸. Mediante tali ricerche, finalmente, si è teso a far 'emergere' anche il lavoro spesso 'sommerso' delle donne sia come apprendiste, sia come maestre, sia come imprenditrici²⁹. Ciò nonostante, pur essendo ormai attestata la presenza femminile nel mondo del lavoro dell'epoca, non stupisce che i maestri, i lavoranti, i garzoni siano in prevalenza di sesso maschile, come dimostra la ricca produzione notarile, vale a dire i contratti di lavoro e di apprendistato, censiti per periodi ampi, cui si è fatto cenno.

Tali contratti, sia di lavoro che di apprendistato, sostanzialmente seguono degli schemi negoziali o meglio dei modelli che si ripropongono con una certa sistematicità nel tempo, segno di una sorta di 'cristallizzazione' delle varie istanze che presiedono alla loro stipulazione; tra XII e XIV secolo vi sono solo sfumature di linguaggio dovute alla preferenza dei notai per questo o per quel verbo tecnico o per la tale formula d'uso ritenuta più idonea ad indicare l'essenza del negozio giuridico in questione con le clausole collegate³⁰.

²⁷ CASARINO 2018, pp. 239-260; il Database Nominativo Artigen è consultabile online all'indirizzo <http://archivio.dafist.unige.it/home/ricerca/artigen/>

²⁸ Una 'esplorazione' attenta, quella di Denise Bezzina, cui sono grata per i preziosi suggerimenti e consigli, che ha originato una monografia e vari saggi, fra i quali uno recentissimo dedicato ai meccanismi di apprendistato nella Genova tardo-medievale BEZZINA 2022.

²⁹ BEZZINA 2020, pp. 228-237.

³⁰ Così ebbe a rilevare anche PETTI BALBI 1980, p. 140.

Questo dato non riguarda peraltro il solo contesto genovese, ma si estende a numerose realtà politico-istituzionali italiane, come conferma uno studio ad ampio raggio del fenomeno corporativo e dei contratti di apprendistato rogati tra XIII e XV secolo, dove si ricorda che il contratto di apprendistato, una novità tipicamente bassomedievale, sarebbe nato da una 'fusione' tra due contratti implicanti una serie di obbligazioni differenti, collegate da una 'causa comune'³¹.

Una prima obbligazione impegnava l'apprendista (o chi per esso, cioè il padre o la madre, se vedova) ad abitare presso il 'maestro', a servirlo e a 'salvaguardare' le sue cose, a non ingannarlo, a non abbandonarlo, neppure temporaneamente, per tutta la durata del contratto³²; per contro il maestro si impegnava verso il *discipulus/famulus* con due diverse obbligazioni: quella principale, cioè l'insegnamento dell'arte, e una seconda obbligazione, accessoria, che Carlo Guido Mor – autore di un celebre contributo intitolato *Gli incunaboli del contratto di apprendistato* del 1964³³ – assimilò ad un « contratto di somministrazione », in quanto implicante la corresponsione di vitto, alloggio, vestiti e medicine, ma che, vista l'età del *discipulus* (spesso solo un fanciullo), andrebbe inquadrata diversamente essendo tali obblighi quelli tipici del *pater familias* nei confronti dei propri familiari (figli e moglie)³⁴. Ciò che risultava essenziale è che il servizio/lavoro reso dall'apprendista al 'padrone' fosse strettamente funzionale al *discere artem*³⁵.

Tanto premesso e tornando al contesto genovese nel Duecento, ad esempio, il notaio Giovanni Vegio usa il verbo *loco*, Bartolomeo Fornari *loco et concedo*, Bonvassallo de Maiori *ingaudio et loco*, mentre Angelino *de Sigestro* e Guglielmo Vegio

³¹ Cfr. MORELLO 2016, p. 7. Sulla questione della 'tipicità' o 'atipicità' dei diversi schemi contrattuali che hanno concorso alla nascita del contratto di discepolato/garzonato nella tradizione e nelle pratiche di diritto comune nonché sul tipo di 'azionabilità' collegata all'adozione di tali schemi si rimanda alle riflessioni di BASSANI 2022, pp. 43-44, che si è occupata di questi aspetti a partire dalla formula di Rolandino Passeggeri dedicata a tale contratto sulla base dei risultati conseguiti dalla storiografia sul tema, cfr., in specie, MASSETTO 2002, pp. 258-262, e BIROCCHI 2006, pp. 104-109.

³² Non ingannare significava probabilmente anche non rivelare i « segreti di bottega », sebbene tale impegno non venga esplicitato mediante una apposita clausola nei contratti di apprendistato; sulla questione si rinvia al saggio DEGRASSI-FRANCESCHI 2018, pp. 288-289 e sgg.

³³ MOR 1964, su cui cfr. SARTI 2004, p. 120 e sgg.

³⁴ Spesso, oltre all'espressione *discipulus*, si trova utilizzato il termine *famulus*/famiglio solitamente usato per indicare il servo domestico, parte integrante della famiglia quale comunità di quanti vivevano insieme « sotto lo stesso tetto », la cui posizione ovviamente restava ben distinta da quella della moglie e dei figli, CAVINA 2007, p. 112.

³⁵ MORELLO 2016, p. 7 e sgg.

avrebbero fatto ricorso ad una locuzione imperniata su *convenio et promitto*³⁶; non paiono, quindi, ancora entrati in uso né il verbo *acordare* né il sostantivo *famulus*, termini che in seguito diventeranno peculiari dei contratti di apprendistato genovesi (*acordaciones famuli*), mentre tende a resistere tenacemente il verbo *loco*, di tradizione romanistica, usato già alla fine del sec. XII³⁷.

A Genova, tra l'altro, non si parla di *pacta ad artem*, espressione particolarmente frequente in area lombarda³⁸, né in età bassomedievale – quando ancora gli *instrumenta* vengono redatti prevalentemente in latino – né in età moderna, periodo in cui si inizia a registrare una larga diffusione nella prassi notarile del volgare e, di conseguenza, dell'uso del termine « accartazione »³⁹.

Le *accartationes* o gli *accordij discipuli*, solitamente redatti dal notaio 'di fiducia' della corporazione, vincolavano le parti contraenti a tenere comportamenti, non tutti espressamente richiamati e specificati nel contratto, risultato di una progressiva e sempre più rigida formalizzazione dell'apprendistato. La « carta » dell'apprendista, così come la *licentia* siglata a fine rapporto, diventa la *conditio sine qua non* per accedere all'arte; un obbligo che potrebbe in parte spiegare il motivo per cui si dispone di una copiosa documentazione – a Genova ma non solo – relativa ai giovani accartati presso i maestri associati.

Insomma, i contratti di discepolato/garzonato si rivelano indispensabili sia per l'organizzazione sia per la stessa sopravvivenza delle botteghe artigiane.

In relazione allo stretto legame fra apprendistato e lavoro è stata sottolineata la diffusione tra XII e XIII secolo di una specifica tipologia contrattuale di natura intermedia fra apprendistato e lavoro salariato⁴⁰. Questi documenti, che si possono

³⁶ Analogamente a quanto accadde in ambito legislativo col passaggio dal *breve* allo *statutum*, dalla prima persona si passò, poi, all'uso della terza persona: ad esempio, *promissit et convenit*.

³⁷ PETTI BALBI 1980, pp. 140-141. Sul punto, a fini comparatistici, cfr. GRECI 1988b.

³⁸ Gli stessi *magistri* comacini, cui si è fatto riferimento più sopra, utilizzavano in loco tale espressione SIBILIA 1992, p. 15, uso confermato per l'area lombarda anche da DELLA MISERICORDIA 2015, p. 118. Invece, ad esempio, analogamente a quanto si rileva dalla prassi genovese, non si parla di *pacta ad artem* neppure nella Firenze del Duecento, cfr. FRANCESCHI 2018.

³⁹ CASARINO 1979 e CASARINO 1982.

⁴⁰ Cfr. BEZZINA 2015, p. 53. In tali casi i notai ricorrono a un numero di termini diversi per indicare la retribuzione promessa: *pro mercede*, *pro labore*, ma anche *pro feudo* e *pro loguerio*, espressione, quest'ultima, che dimostra il perdurare dell'uso della terminologia di matrice romanistica legata al formulario dei contratti di *locatio/servitio*.

definire come contratti ‘misti’ e che oggi si direbbero ‘a causa mista’, presentano un impianto giuridico che risulta fortemente contaminato sia dal contratto di apprendistato o di discepolato ‘puro’ sia dal contratto di lavoro⁴¹. In tali casi, infatti, il maestro-assuntore si impegnava a corrispondere all’apprendista una remunerazione pecuniaria per il lavoro svolto, circostanza che inevitabilmente cambiava la posizione dell’apprendista, il quale diventava un vero e proprio *discipulum ad salarium*, ma non un semplice prestatore d’opera: anche in queste fattispecie, infatti, il rapporto non mutava la sua essenza, essendo sorto *causa et occasione adiscendi* (o *addiscendi*), lemma maggiormente adoperato nei contratti di area genovese⁴².

Tale lemma, di ampia circolazione durante il basso medioevo e l’età moderna, si ritrova, ad esempio, in un contratto di apprendistato, risalente al 1453, nel quale il maestro *intaliator lignaminum* Cristoforo da Milano, ‘scalpello virtuoso’ attivo a Genova e di cui Alizeri confessa di conoscere «meglio le sorti che le opere», assunse *pro famulo et discipulo* un giovane, di età non definita, nipote di tale Domenico de’ Cuniberti del lago di Como, *causa addiscendi dictam artem hinc ad annos sex proxime venturos*⁴³.

4. I contratti di ‘discepolato artistico’: casi e prospettive di ricerca

La celeberrima ricerca condotta da Federigo Alizeri, di così vasto respiro rimane ad oggi la miglior risorsa per estrapolare dal *mare magnum* delle fonti archivistiche contratti di apprendistato e di committenza, relativi a pittori o scultori, anche perché – va sottolineato – questi costituivano una ‘forza lavoro’ del tutto marginale rispetto a quanti erano impegnati in altri ambiti produttivi, come, ad esempio, l’arte della lana.

⁴¹ BEZZINA 2015, p. 62. Seguendo i contratti di apprendistato, di apprendistato salariato e i contratti di lavoro, la studiosa ha notato come la maggior parte della popolazione attiva nella produzione si concentrasse in due fasce di età: la prima costituita da minori di sedici anni, impegnati nell’apprendistato non retribuito, e la seconda comprensiva di adulti dai 16 ai 25 anni, per lo più apprendisti salariati e lavoratori retribuiti. Una volta superato il venticinquesimo anno di età, e dunque raggiunta l’emancipazione, sono risultate molto più rare le attestazioni di lavoratori dipendenti, apprendisti inclusi. Si può presumere, salvo prova contraria, che grosso modo questa ricostruzione possa valere per i secoli successivi. Non si tratta inoltre di una dinamica che riguarda il solo genovese, come si evince, ad esempio, da GRECI 1988a.

⁴² Anche nella vicina città ligure di Savona, relativamente al XIV secolo, è stato rilevato questo uso, cfr. MAINERI 1995.

⁴³ ALIZERI 1870-1880, VI, p. 16.

Restringendo, dunque, l'indagine ai numerosi contratti di 'discepolato artistico' censiti dall'Alizeri nella sua opera monumentale, concernenti accreditati 'artisti' (pittori e scultori) e aspiranti tali, si rileva intanto che i rapporti di apprendistato segnalati dallo studioso sono tutti successivi al XIV secolo. Inoltre, l'apprendista non riceveva denaro per il lavoro svolto nella bottega del maestro, una circostanza che induce a ritenere che per questo tipo di manodopera, forse più specializzata e ambita di altre per le prospettive offerte, non si considerava congruo concludere un contratto di discepolato salariato⁴⁴.

Così, ad esempio, si pattuisce in un *instrumentum* di apprendistato di un giovane di diciotto anni, certo non un *puer*, preso a bottega dal pittore Agostino Bombelli, peraltro fratello dello stesso allievo:

In nomine Domini Amen. Mag. Laurentius de Faxollis de Papia pictor in Ianua q. Petri sponte etc. promissit et solemniter convenit Augustino de Bombello Iohannis pictori in Ianua presenti et acceptanti stipulanti et recipienti facere et curare ita et taliter opere cum effecto [sic] quod Franciscus Bombellus Iohannis hic presens et consentiens etatis annorum decem octo in circa stabit et perseverabit cum dicto Augustino magistro suo causa adiscendi dictam artem pictorum hinc ad annos septem proxime venturos...⁴⁵.

Al termine del periodo di apprendistato, raggiunti i livelli di apprendimento promessi e adeguati, il *magister* doveva licenziare l'allievo; in tal modo fece, ad esempio, lo stesso Agostino Bombelli che, dopo aver 'preso a bottega' ancora *puer* Giovan-

⁴⁴ Lo stesso Alizeri, commentando un contratto di apprendistato, concluso *causa discendi artem pictorum*, risalente al 1489 scrive: « Dico che nella forma dell'accettarlo, e ne' patti del trattenerlo, non è divario cogli atti molti, e tutti conati ad un modo, che s'incontrano per egual caso, dove pel putto si promette fedel servizio e obediencia, e dove il maestro si toglie il carico dell'erudirlo, e di cibarlo, vestirlo, governarlo e calzarlo da sano e da infermo. Così fatta è la formola », ALIZERI 1870-1880, II, p. 156. Si tratta di una lettura che ovviamente può essere sfumata e arricchita da riflessioni e sondaggi compiuti su larga scala. Per ulteriori esempi, concernenti la scultura, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, pp. 337-338, documento rogato nel 1497; ALIZERI 1870-1880, V, pp. 106-107, documento rogato nel 1520. Riguardo all'*ars pictorum* cfr. ALIZERI 1870-1880, III, p. 218, documento rogato nel 1515; p. 418, documento rogato nel 1549; p. 419, documento rogato nel 1558.

⁴⁵ Si veda ALIZERI 1870-1880, III, rogato nel 1510 dal notaio Urbano Granello, pp. 270-271. Anche il maestro pittore Pier Francesco Sacchi assunse a titolo di *famulus et discipulus* il proprio fratello Battista, vicenda segnalata *ibidem*, pp. 153-154, che tra l'altro propone il testo del documento, rogato nel 1517, con cui Pier Francesco attesta la positiva conclusione del periodo di apprendistato di 7 anni concedendogli « liberam amplam et largam licenciam et eum posuit et ponit in libertatem et ab eo bene quietum satisfactum et contentum vocavit et vocat » e al tempo stesso 'riassume' il fratello come lavorante nella propria bottega con un salario giornaliero pattuito in sette soldi e mezzo.

ni Andrea da Vaprio, conclusi gli 8 anni pattuiti di apprendistato, «eidem licentiam dedit et concessit ita ut dictus Ioannes Andreas deinceps possit et ei liceat querere jus suum circa exercitium dicte artis pictorum»⁴⁶.

Tuttavia, nel mondo della produzione di 'opere d'arte' – a complicare un quadro solo apparentemente ordinato – è stata rilevata l'esistenza di una realtà parallela a quella delle arti e degli *artifices*/artisti:

al controllo delle corporazioni sarebbero, infatti, sfuggiti gli atelier degli artisti genovesi non immatricolati, che svolgevano in piena libertà la loro professione e che rifiutavano molto spesso anche lo strumento della carta notarile per prendere a bottega nuovi apprendisti⁴⁷.

Lo stesso si può supporre in riferimento ai contratti di committenza artistica che, come affermano esperti del settore, non sempre venivano formalizzati, se non attraverso scritture private, allo scopo di risparmiare le spese del rogito notarile⁴⁸.

Nonostante queste zone d'ombra, per concludere, non si può che confermare come nell'officina della prassi notarile genovese in materia di discepolato, in generale, e di 'discepolato artistico', in particolare, si intravedano chiaramente le radici storiche dell'attuale contratto di apprendistato quale contratto di lavoro subordinato a 'causa mista', dove alla tipica causa di scambio (lavoro/retribuzione) si aggiunge come preminente la finalità formativa.

Nondimeno, nel passato – a differenza di quanto accade oggi – si richiedeva spesso una convivenza delle parti, vale a dire un rapporto tra maestro e discepolo che, come si è già detto, sembra replicare il legame sussistente fra il *pater familias*, padre/padrone, e il *famulus*, figlio/servitore⁴⁹. Una convivenza 'forzata' che poteva essere sospesa o interrotta per gravissimi e giustificati motivi sovente specificati nel contratto di apprendistato, ma anche previsti dalla corporazione o, semplicemente, imposti dalle contingenze; relativamente a queste ultime, si vuole ricordare una clausola riportata in vari *instrumenta* notarili genovesi di drammatica attualità:

⁴⁶ ALIZERI 1870-1880, III, pp. 276-277, che riporta il testo di tale documento rogato nel 1527 dal notaio Agostino Chiesa.

⁴⁷ BRUNO 2017, p. 180.

⁴⁸ Cfr. per tutti GIOMETTI 2010, pp. 33-34. Sulla pluralità di atti giuridici, *inter vivos* o *mortis causa*, utilizzati per le committenze artistiche in età moderna si rinvia a FUSAR POLI 2022, pp. 158-162.

⁴⁹ «Di fatto, se non di diritto, il maestro d'arte aveva con l'apprendista lo stesso rapporto di autorità che come *paterfamilias* aveva con gli altri membri del suo nucleo familiare; i rapporti di famiglia si sovrapponevano ai rapporti di protezione e conferivano al capobottega le prerogative caratteristiche del capofamiglia», MORELLO 2016, p. 21.

« Acto quod tempore epidemie dictus famulus discedere possit supleno postea tempus »⁵⁰.

FONTI

GENOVA, ARCHIVIO DI STATO
- *Notai Antichi* 5728, 5744.

BIBLIOGRAFIA

- A Companion to Medieval Genoa* 2018 = *A Companion to Medieval Genoa*, edited by C. BENEŠ, Leiden-Boston 2018 (Brill's Companion to European History, 15).
- ALIZERI 1870-1880 = F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1870-1880.
- Artigen* = *Artigen* (<http://archivio.dafist.unige.it/home/ricerca/artigen/>).
- BARTOLI LANGELI 2006 = A. BARTOLI LANGELI, *Notai. Scrivere documenti nell'Italia medievale*, Roma 2006 (I libri di Viella, 56).
- BASSANI 2022 = A. BASSANI, *L'attività di mediazione del notaio nella Summa di Rolandino*, in *Mediazione notarile* 2022, pp. 29-47.
- BEZZINA 2015 = D. BEZZINA, *Artigiani a Genova nei secoli XII-XIII*, Firenze 2015 (Reti Medievali E-Book, 22).

⁵⁰ CASARINO 2018, p. 256, edizione di un *instrumentum acordacionis famuli* risalente al 1479, concernente l'*Ars calegariorum*; secondo lo studioso tale *instrumentum* rappresenterebbe il modello 'tipico' di contratto usato tra XV e XVI secolo a Genova, considerazione basata sulla schedatura di numerose migliaia di contratti vagliati dal suo gruppo di ricerca. A proposito di modelli contrattuali, è di un certo interesse sottolineare che nella « parte pratica » del noto formulario notarile secentesco del genovese Giovanni Stefano Viceti si trova una formula di *accordatio pueri* in cui il padre promette che il proprio figlio per un periodo di 8 anni starà con il suo maestro « ad discendam dictam artem » servendolo « bene, fideliter et diligenter », e che, per contro, il maestro si impegnerà a « docere dictam artem, et tam sanum quam infirmum (infirmate tamen incurabili semper esclusa) alere, ac de victu providere, et in fine temporis eum a dicta servitute licentiaré », *Formularium instrumentorum*, p. 127; su autore e opera cfr. SINISI 1996, pp. 245-301. Le stesse clausole sono rinvenibili, ad esempio, in un raro contratto di apprendistato di arte campanaria rogato nel 1556 tra il padre di un tredicenne e un *magister campanarius* per un periodo di formazione della durata di 7 anni, recentemente edito da TARRINI 2020, pp. 22-23.

- BEZZINA 2020 = D. BEZZINA *Gestione di beni e patrimonio: spazi di iniziativa delle donne a Genova nei secoli XII e XIII*, in *Donne, famiglia e patrimoni a Genova e in Liguria nei secoli XII e XIII*, a cura di P. GUGLIELMOTTI, Genova 2020, pp. 207-242 (Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, 8), pp. 207-242.
- BEZZINA 2022 = D. BEZZINA, *Mechanisms of Apprenticeship in Late Medieval Genoa: Training, Actors and Networks (Thirteenth – Fourteenth Centuries)*, in « L'Atelier du Centre de Recherches Historiques », 24 (2022), La formation professionnelle au Moyen Âge et à l'époque moderne: diversité et enjeux, pp. 1-15.
- BIROCCHI 2006 = I. BIROCCHI, *Autonomia privata tra ordini e mercato: leggendo Rolandino, Domat e Portalis*, in *Tradizione civilistica e complessità del sistema. Valutazioni storiche e prospettive della parte generale del contratto*, a cura di F. MACARIO - M.N. MILETTI, Milano 2006 (Università degli Studi di Foggia, Facoltà di Giurisprudenza. Dipartimento di Scienze giuridiche privatistiche e pubblicistiche, 28), pp. 95-136.
- BOATO 2007 = A. BOATO, *Organizzazione delle forniture e mercato dei materiali a Genova (secoli XV-XVII)*, in « Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée », CXIX/2 (2007), pp. 215-233.
- BRUNO 2013 = M. BRUNO, *Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata*, in *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all'Europa*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Como, 3-4 febbraio 2011, a cura di A. SPIRITI - C. STRINATI, Como 2013 (Artisti dei laghi, 3).
- BRUNO 2017 = M. BRUNO, « *Garzone in bottega [...] perché tal arte apparasse* ». *L'apprendistato nelle botteghe degli scultori a Genova tra XVII e XVIII secolo*, in *Garzoni. Apprendistato e formazione tra Venezia e l'Europa in età moderna*, a cura di A. BELLAVITIS - M. FRANK - V. SAPIENZA, Mantova 2017.
- CASARINO 1979 = G. CASARINO, *Notai e accertazioni. Elementi per una critica della fonte*, Genova 1979 (« Quaderni del Centro per la Storia della Tecnica del CNR », 3).
- CASARINO 1982 = G. CASARINO, *I giovani e l'apprendistato. Iniziazione e addestramento*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, Genova 1982 (« Quaderni del Centro per la Storia della Tecnica del CNR », 4).
- CASARINO 2018 = G. CASARINO, *Genova, solo mercanti? Artigiani, corporazioni e manifattura tra Quattro e Cinquecento*, Canterano 2018.
- CATALDI GALLO 2004 = M. CATALDI GALLO, *Tessuti genovesi: seta, cotone stampato e jeans*, in *Storia della cultura ligure* 2004, II, pp. 297-334.
- CAVINA 2007 = M. CAVINA, *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Roma-Bari 2007.
- CORBO 1973 = A. CORBO, I contratti di lavoro e di apprendistato nel secolo XV a Roma, in « Studi Romani », XXI/4 (1973), pp. 470-489.
- CIARLO 2019 = L. CIARLO, *Il mestiere del battiloro a Genova fra i secoli XV e XVII: la testimonianza dei verberatores auri in folio*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n. s., LIX (2019), pp. 5-34.
- DECRI 1998 = A. DECRI, *La presenza degli Antelami nei documenti genovesi*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti costruttori dai laghi lombardi*. Atti del Convegno, Como, 23-26 ottobre 1996, a cura di S. DELLA TORRE - T. MANNONI - V. PRACCHI, Como 1998 (Storie d'Arte, 5), pp. 407-432.

- DECRI 2005 = A. DECRI, *Vent'anni di vita dell'arte. Presenze, apprendistati e attività degli Antelami a Genova (1598-1618)*, in « La Valle Intelvi », 10 (2005), pp. 27-88.
- DEGRASSI - FRANCESCHI 2018 = D. DEGRASSI - F. FRANCESCHI, *I "segreti di bottega" (XIII-inizi XVI secolo): mito o realtà?*, in *La necessità del segreto. Indagini sullo spazio politico nell'Italia medievale ed oltre*, a cura di J. CHIFFOLEAU - E. HUBERT - R. MUCCIARELLI, Roma 2018 (I libri di Viella, 311), pp. 285-310.
- DELLA MISERCORDIA 2015 = M. DELLA MISERCORDIA, « *Non ad dinari contanti, ma per permutatione* ». *Compensi, credito e scambi non monetari nelle Alpi lombarde nel tardo medioevo*, in *Montagne, comunità e lavoro tra XIV e XVIII secolo*, a cura di R. LEGGERO, Mendrisio 2015 (Laboratorio di Storia delle Alpi), pp. 113-163.
- DI FABIO 2007 = C. DI FABIO, *Mercato suntuario e committenza artistica tra Genova, Lombardia, Francia, Borgogna e Inghilterra nell'autunno del medioevo. "Spie" e tipologie*, in *Entre l'Empire e la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance)*, sous la direction de M. NATALE - S. ROMANO, Roma 2007 (I libri di Viella - Arte/Études lausannoises d'histoire de l'art, 4), pp. 11-40.
- DI FABIO 2019 = C. DI FABIO, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento. Origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in *Storia di Parma*, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Parma 2019, VIII, pp. 74-93.
- DIONIGI - STORTI 2007 = *Magistri Comacini. Storie, antistorie, misteri e leggende 1723-1962*, a cura di R. DIONIGI - C. STORTI, Pavia 2007.
- DI RAIMONDO 2003 = A. DI RAIMONDO, *Nuovi documenti sullo scultore Domenico da Bissone*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, a cura di D. PUNCUH, Genova 2003 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n. s., XLIII/I, 2003), pp. 305-318.
- DORIA 1986 = G. DORIA, *Investimenti della nobiltà genovese nell'edilizia di prestigio (1530-1560)*, in « Studi Storici », XXVII/I (1986), pp. 5-55; anche in ID., *Nobiltà e investimenti a Genova in Età moderna*, Genova 1995, pp. 235-285.
- FABBRI 2004 = F. FABBRI, *Marmi genovesi nel Sud della Francia, scultori francesi a Genova: nuovi elementi per la vicenda artistica di Honoré Pellé (Gap, 1641-Genova, 1718)*, in « *Artibus et Historiae* », XXV (2004), pp. 185-196.
- Formularium instrumentorum = Formularium instrumentorum testamentorum, procurarum, actorum et aliorum pro adolescentibus notariatum profitentibus compositum a Ioanne Stephano Viceto*, Genuae, ex typographia Francisci Meschini, 1660.
- FRANCESCHI 2014 = F. FRANCESCHI, *I giovani, l'apprendistato, il lavoro*, in *I giovani nel medioevo. Ideali e pratiche di vita*. Atti del convegno, a cura di I.L. SANFILIPPO - A. RIGON, Roma 2014 Atti del premio internazionale Ascoli Piceno, s. III, 24), pp. 122-143.
- FRANCESCHI 2017 = F. FRANCESCHI, *Il mondo della produzione urbana: artigiani, salariati, Corporazioni*, in *Storia del lavoro in Italia. Il Medioevo: dalla dipendenza personale al lavoro contrattato*, a cura di F. FRANCESCHI, Roma 2017, pp. 374-420.
- FRANCESCHI 2018 = F. FRANCESCHI, *Mestieri, botteghe e apprendisti nelle imbreviature di Matteo di Biliotto, notaio fiorentino nell'età di Dante*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, a cura di B. FIGLIUOLO - R. DI MEGLIO - A. AMBROSIO, Battipaglia 2018, I, pp. 553-571.
- FUSAR POLI 2022 = E. FUSAR POLI, *Opere d'arte e strumenti di diritto. Suggerzioni per un dialogo dalle carte notarili d'età moderna*, in *Mediazione notarile 2022*, pp. 149-165.

- GIOMETTI 2010 = C. GIOMETTI, *Formule per scolpire. Committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento*, in « Ricerche di storia dell'arte », CI (2010), pp. 33-40.
- GRECI 1988a = R. GRECI, *L'apprendistato nella Piacenza tardo-comunale tra vincoli corporativi e libertà contrattuali*, in ID., *Corporazioni e mondo del lavoro nell'Italia padana medievale*, Bologna 1988, pp. 225-244.
- GRECI 1988b = R. G. GRECI, *Il contratto di apprendistato nelle corporazioni bolognesi (XIII-XIV secc.)*, in ID., *Corporazioni e mondo del lavoro nell'Italia padana medievale*, Bologna 1988, pp. 157-224.
- ITZCOVICH 1979 = O. ITZCOVICH, *Trattamento automatico dell'informazione archivistica: prime elaborazioni delle acordaciones famuli*, in *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, Genova 1979 (Quaderni del Centro per la Storia della Tecnica del CNR, 1).
- MACCHIAVELLO - ROVERE 2018 = S. MACCHIAVELLO - A. ROVERE, *The Written Sources*, in *A Companion to Medieval Genoa* 2018, pp. 27-48.
- MAINERI 1995 = M.M. MAINERI, *Artigiani, botteghe e apprendisti nella Savona della prima metà del Trecento (dagli atti del notaio Lanfranco de Nazario)*, in « Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXXI (1995), pp. 45-92.
- MANNONI 2004 = T. MANNONI, *Case di città e case di campagna*, in *Storia della cultura ligure* 2004, II, pp. 227-260.
- MANNUCCI 1905 = F. L. MANNUCCI, *Delle società genovesi di arti e mestieri durante il secolo XIII con documenti e statuti inediti*, in « Giornale storico e letterario della Liguria », VI (1905), pp. 241-303.
- MASSETTO 2002 = G.P. MASSETTO, *Osservazioni in materia di contratti nella Summa totius artis notariae, Rolandino e l'ars Notaria da Bologna all'Europa*. Atti del Convegno internazionale di Studi storici sulla figura e l'opera di Rolandino organizzato dal Consiglio notarile di Bologna sotto l'egida del Consiglio nazionale del Notariato, Bologna - città europea della cultura, 9-10 ottobre 2000, a cura di G. TAMBA, Milano 2002 (Per una storia del Notariato nella civiltà europea, V), pp. 249-328; anche in ID., *Scritti di storia giuridica di Gian Paolo Massetto*, Milano 2017 (Università degli Studi di Milano, Facoltà di Giurisprudenza, Pubblicazioni del Dipartimento di Diritto privato e Storia del diritto – Sezione di Storia del diritto medievale e moderno, 48), I, pp. 143-222.
- Mediazione notarile* 2022 = *Mediazione notarile. Forme e linguaggi tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. BASSANI - M.L. MANGINI - F. PAGONI, Milano 2022, pp. 29-47 (Quaderni degli Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica, VI).
- MOR 1964 = G.C. MOR, *Gli incunaboli del contratto di apprendistato*, in « Archivio Giuridico F. Serafini », CLVI (1964), pp. 9-45.
- MORELLO 2016 = M. MORELLO, *L'organizzazione del lavoro nelle botteghe artigiane tra XIII e XV secolo. Il contratto di apprendistato*, in www.historiaetius.eu – 10 (2016) - paper 9, pp. 1-32.
- PASTINE 1933 = O. PASTINE, *L'arte dei corallieri nell'ordinamento delle corporazioni genovesi (secc. XV-XVIII)*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », LXI (1933), pp. 279-415.
- PETTI BALBI 1980 = G. PETTI BALBI, *Apprendisti e artigiani a Genova nel 1257*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XX/II (1980), pp. 135-170, anche in EAD., *Una città e il suo mare. Genova nel Medioevo*, Bologna 1991, con il titolo *Il mondo del lavoro*.
- PETTI BALBI 1986 = G. PETTI BALBI, *Genesi e composizione di un ceto dirigente: i "populares" a Genova nei secoli XIII e XIV*, in *Spazio, società e potere nell'Italia dei comuni*, a cura di G. ROSSETTI, Napoli 1986 (Europa Mediterranea, 1), pp. 85-103.

- PETTI BALBI 1997 = G. PETTI BALBI, *Magnati e popolani in area ligure*, in *Magnati e popolani nell'Italia comunale*. Atti del quindicesimo convegno di studi del Centro italiano di Studi di storia e d'arte, Pistoia 1997, pp. 243-272; anche PETTI BALBI 2007, pp. 101-126.
- PETTI BALBI 1999 = G. PETTI BALBI, *Circolazione mercantile e arti suntuarie a Genova tra secolo XIII e XV*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XV secolo*. Atti del convegno, a cura di A. CALDERONI - MASETTI - C. DI FABIO - M. MARCENARO, Bordighera 1999 (Atti dei Convegni, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 3), pp. 41-54; anche in PETTI BALBI 2007, pp. 201-213.
- PETTI BALBI 2003 = G. PETTI BALBI, *Il rapporto fra Genova e il mondo fiammingo*, in *Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. CAVALLI TRAVERSO, Recco 2003, pp. 9-18.
- PETTI BALBI 2007 = G. PETTI BALBI, *Governare la città. Pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, Firenze 2007 (Reti Medievali E-Book, Monografie, 4).
- PETTI BALBI 2018 = G. PETTI BALBI, *Intellectual Life*, in *A Companion to Medieval Genoa* 2018, pp. 320-344.
- ROVERE 2012 = A. ROVERE, *Aspetti tecnici della professione notarile: il modello genovese*, in *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra scuole e professioni*. Atti del Convegno internazionale dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Fisciano-Salerno, 28-30 settembre 2009, a cura di G. DE GREGORIO - M. GALANTE, Spoleto 2012 (Studi e Ricerche, 5), pp. 301-335; anche in EAD., *Pro utilitate rei publice. Istituzioni, notai e procedure documentarie*, a cura di M. CALLERI - S. MACCHIARELLO - V. RUZZIN, Genova 2022 (Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, 11), II, pp. 529-568.
- SANGUINETI 2013a = D. SANGUINETI, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013.
- SANGUINETI 2013b = D. SANGUINETI, *Aspetti corporativi tra obblighi e rivendicazioni: gli scultori in legno e i bancalari nella Repubblica di Genova*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., LIII/II (2013), pp. 149-194.
- SANTAMARIA 2011 = R. SANTAMARIA, *Rotte artistiche fra Genova e la Spagna nei documenti d'archivio (secoli XVI-XVIII)*, in *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*, Genova 2011, coordinadores M. HERRERO SÁNCHEZ - Y. ROCÍO BEN YÉSSEF GARFIA - C. BITOSI - D. PUNCUH, Genova 2011 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., LI/I, II, pp. 695-704).
- SARTI 2004 = N. SARTI, *Lo Studium e Genova nel XIII secolo: nuove fonti per vecchi interrogativi*, in « Rivista di Storia del Diritto Italiano », LXXVII (2004), pp. 97-126; anche in EAD., *Tre itinerari di storia giuridica: i manoscritti, i giuristi, gli istituti*, Torino 2007, pp. 59-86.
- SIBILIA 1992 = C. SIBILIA, *La formazione delle maestranze nel paese dei "magistri comacini"*, in *Il mestiere di costruire*, a cura di S. DELLA TORRE, Como 1992, pp. 15-28.
- SINISI 1997 = L. SINISI, *Formulari e cultura giuridica notarile nell'età moderna. L'esperienza genovese*, Milano 1997 (Fonti e strumenti per la storia del notariato italiano, VIII).
- STAGNO 2010 = L. STAGNO, *La storia dell'arte*, in *La Società Ligure di Storia Patria nella storiografia italiana 1857-2007*, a cura di D. PUNCUH, Genova 2010 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., L/II, 2011), pp. 271-300.
- Storia della cultura ligure* 2004 = *Storia della cultura ligure*, a cura di D. PUNCUH, Genova 2004 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XLIV/II, 2004), II, pp. 297-334.

TARRINI 2020 = M. TARRINI, *Un contratto di apprendistato di arte campanaria a Genova nel 1556*, in « Il Paganini. Quaderno del conservatorio N. Paganini », 6 (2020), pp. 21-25.

ZONI 2013 = F. ZONI, *Magistri antelami tra Genova, Liguria di ponente e Ventimiglia. Attestazioni documentarie e alcune considerazioni (secoli XII-XIII)*, in « Intemelion », XIX (2013), pp. 5-22.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

Obiettivo di questo contributo è riflettere sulla prassi notarile genovese in materia di apprendistato dall'età comunale agli inizi della Repubblica, con specifico riferimento al mondo degli artisti (scultori, pittori, architetti). La ricca documentazione notarile testimonia sia la presenza di nuove specializzazioni nell'ambito della produzione artigianale e artistica sia la progressiva circolazione di modelli contrattuali assai simili per struttura, ma talvolta differenti quanto agli effetti.

Parole significative: apprendistato-storia, produzione artistica-storia, modelli contrattuali-storia.

The paper aims to reflect on the Genoese notarial practice in the field of apprenticeship, from the municipal period to the beginning of the Republic, with specific reference to artistic community (sculptors, painters, architects). Many notary documents testify both the existence of new specializations in the field of craft and artistic production and the progressive circulation of contractual models similar in structure, but sometimes different in effects.

Keywords: Apprenticeship-History, Artistic Production-History, Contractual Models-History.



I notai milanesi tra XV e XVI secolo: nobili e committenti?

Carlo Cairati

carlo.cairati@unicatt.it

Per Milano, il rapporto dei notai con il mondo delle arti è ben testimoniato dalla grande ricchezza di informazioni ricavabili dalla enorme massa documentaria prodotta nel corso dei secoli, oggi confluita nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano¹: soprattutto per quel che riguarda l'epoca visconteo-sforzesca, con metodologie di ricerca differenti che si sono innovate e arricchite nel tempo, particolare riguardo è stato dato ai rogiti stilati dai causidici in qualità di mediatori come fonte per la storia dell'arte². Molto meno indagati sono i rapporti di parentela diretta dei notai con gli artisti, l'esistenza nel panorama cittadino di notai artisti e, soprattutto, il ruolo di questa categoria di professionisti come committenti d'arte, fatta eccezione per l'impresa della vetrata e dell'altare di San Giovanni Evangelista in Duomo³. In questa sede mi limiterò ad analizzare alcuni casi studio, utili anche per comprendere l'ascesa sociale dei notai in seno alla società milanese tra XV e XVI secolo, di cui cercherò di evidenziare alcuni snodi.

1. Notai e pratica artistica a Milano tra XV e XVI secolo

A Milano non mancano esempi di notai direttamente imparentati con artisti, come Benedetto Lombardi, attivo tra 1475 e 1497 nella popolosa parrocchia di San Babila tra gli altri per gli intagliatori Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Giacomo del Maino, gli Stramiti, i pittori Stefano e Matteo de' Fedeli, i cortigiani Galeotto Moroni e Marchesino Stanga, come emerge dallo spoglio delle sue filze, abate del collegio per tre volte⁴. Benedetto è fratello del più noto pittore Marco Longobardi, autore insieme al cognato Giovanni Antonio Mercati da Cantù di un

* Nel licenziare il presente contributo vorrei ringraziare Elisabetta Bianchi, Stefania Buganza, Lorenzo Colombo, Alberto Di Bello, Marta Mangini, Silvia Paoli, Massimo Peron, Cristina Quattrini, Federico Riccobono, Edoardo Rossetti, Marco Rossi, Rossana Sacchi, Luca Salaorni, Giuseppina Simmi, don Maurizio Villa e Filberto Zago.

¹ Milano, Archivio di Stato (ASMi), *Notarile di Milano, Atti dei Notai, Atti* (d'ora in poi *Not.*).

² Sul ruolo dei notai come mediatori: MANGINI 2022.

³ V. il contributo di COLOMBO 2023 in questo volume.

⁴ ASMi, *Not.*, bb. 3111-3118. Benedetto è abate nel 1486, nel 1491 e nel 1495: LIVA 1979, p. 333.

piccolo *corpus* omogeneo di opere scalabili nell'ultimo decennio del XV secolo di chiara matrice zenaliana, caratterizzate dalla commistione di elementi bramanteschi e velatamente leonardeschi, riunite attorno al trittico firmato con la *Madonna con il Bambino in trono* e i *santi Ambrogio e Giovanni Evangelista e due donatori* provenienti da Assiano (Milano), oggi in collezione privata⁵.

Due casi limite sono rappresentati dai notai Maffiolo da Giussano e Giovanni Angelo Pietragalli. Il primo è una figura atipica nella capitale del Ducato, in rapporto con Bramante, Charles d'Amboise, re Luigi XII e il cardinale Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza, recentemente portata alla ribalta negli studi: la professione notarile è quasi subordinata a quella di architetto, ingegnere idraulico, cartografo, perito tecnico e agrimensore, come certificano le numerose stime conservate tra le sue carte e gli incarichi conferiti dal Comune e dalla corte sforzesca. Se qualche dubbio permane sulla sua effettiva capacità di disegnatore, il lessico adottato nella stesura dei propri rogiti tradisce una cultura letteraria e scientifica di altissimo livello: parrebbe ricalcato su una qualche edizione del *De Architectura* di Vitruvio, ancora da rintracciare. In aggiunta il causidico si configura come un importante mediatore delle novità del classicismo architettonico squadernato a Roma nel primo Cinquecento a seguito di due viaggi nell'Urbe⁶.

Tra la fine del 1512 e gli inizi del 1513 Giovanni Angelo Pietragalli è cooptato insieme al pittore Giovanni Giacomo Santi da Trezzo dal duca Massimiliano II Sforza per sostituire nel più breve tempo possibile con stemmi ducali le armi fatte apporre dai « barbaros » francesi negli edifici pubblici di molte città lombarde, come ha reso noto Janice Shell⁷. Secondo la studiosa il notaio è chiamato a occuparsi solo degli aspetti amministrativi del lavoro, raccogliendo il denaro nelle singole città e subappaltando la decorazione ad altri artisti. Rileggendo la documentazione relativa alla vicenda, abbinata all'analisi dell'unica busta contenente le sue abbreviature, dove si riscontra una attività 'intermittente' fino all'estate 1515, espletata nella maggiore

⁵ TANZI 2005; QUATTRINI - BUGANZA - CAIRATI 2015, pp. 86-88; CAIRATI 2015.

⁶ Su Maffiolo da Giussano: MIRABILE 2005; MARTINIS 2008, pp. 46-47, 69; ROSSETTI 2019; REPISHTI 2020b.

⁷ Nel febbraio 1513 Giovanni Giacomo e Giovanni Angelo assumono come collaboratore Giovanni Maria Lampugnani per dipingere le armi in Martesana, nel Seprio, in Monte Brianza, nelle pievi di Vimercate e Gallarate e a Incino. Sei mesi più tardi i due soci si accordano nuovamente per spartirsi rigidamente le località dove avrebbero dovuto recarsi: al Santi toccano i distretti di Novara, Bergamo, Cremona e tutta la Gera d'Adda, fatta eccezione di Vailate; al Pietragalli, invece, Pavia e il contado, i distretti di Alessandria, Tortona e di Vigevano, i territori del lago di Como e Vailate: SHELL 1995, pp. 80, 119-120, 255-256, docc. 96-97. Su Giovanni Giacomo Santi da Trezzo: SACCHI 2005, I, pp. 29-30, 198-199; SACCHI 2015, p. 132.

parte dei casi per una clientela proveniente da Vimercate o da Cusago⁸, si intuisce che Giovanni Angelo si è impegnato in prima persona «ad pingi faciendum» le imprese ducali: si può cautamente ipotizzare che avesse una certa dimestichezza con il disegno e che sia intervenuto nella fase progettuale dei dipinti. La vicenda, infatti, si inserisce nella problematica tutt'ora aperta relativa al sapere araldico da parte dei notai trattata da Matteo Ferrari in questa sede.

La familiarità con la pratica artistica emerge anche da un disegno di non grande qualità che credo, per questioni squisitamente tecniche, sia stato copiato da Giovanni Ambrogio Bernardi alla fine di un quaderno delle proprie imbreviature dall'originale, perduto, consegnato dal pittore Stefano de' Fedeli all'intagliatore Giovanni da Canzo al momento di stendere i *pacta* per una non meglio precisata ancona⁹: non va escluso che lo schizzo fosse un promemoria per il notaio, a cui può forse essersi ispirato per una propria committenza artistica.

2. I testamenti di Lazzaro Cairati e Antonio Zunico: una lenta ascesa

Una buona cartina tornasole per valutare la tipologia di committenze dei notai è costituita dai loro testamenti¹⁰. Non sono molti quelli finora rintracciati¹¹, ai quali ho potuto aggiungere qualche ulteriore tassello nel corso delle ricerche che conduco ormai da moltissimi anni nel fondo Notarile. Occorre sottolineare che a lungo nel corso

⁸ ASMI, *Not.*, b. 8260. Figlio di Abramo, Giovanni Angelo in un primo tempo si stabilisce nelle parrocchie di San Raffaele e di San Benedetto; negli ultimi mesi del 1515 si trasferisce in San Protaso *ad Monacos*, mentre nel quarto decennio del XVI roga in Santi Cosma e Damiano. Legato al notaio Paolo Bocconi (sodale degli umiliati di Santa Maria di Brera) e a lungo attivo per il Senato sul finire della carriera, il Pietragalli vanta tra i suoi clienti personaggi illustri: Giovanni Giacomo Ghilini, i Balsamo, l'oratore imperiale Andrea del Borgo, Giovanni Maria della Girola, Luigi Varesini, il «sacri ordinis regi dominus comes» Nicola Gambarà e il consigliere regio Bernabò Visconti di Francesco Bernardino. Particolare interesse riveste il rapporto intercorso tra 1514 e 1516 con il pittore Giovanni Maria Lampugnani (sul quale: SHELL 1995, *ad indicem*), che può avere assistito il Pietragalli nella realizzazione degli stemmi ducali dopo essere entrato in società con il medesimo Giovanni Angelo e con il Santi (v. nota precedente). Giovanni Angelo stila il contratto d'affitto siglato dall'artista con Gerolamo *de Cuyo* per una serie di stanze in un sedime in Santa Maria alla Porta (24 marzo 1514) e la quietanza di pagamento rilasciata a Giovanni Stampa, relativa alla riscossione del legato di 100 lire stanziato a favore del Lampugnani dal pittore Giovan Pietro da Corte (5 febbraio 1516). A un atto redatto il 15 settembre 1515, infine, compare Brandolino, figlio del Lampugnani.

⁹ L'atto e il disegno sono stati resi noti da TERRAROLI 2006, pp. 116-119.

¹⁰ Sulle molteplici e possibili informazioni ricavabili dai testamenti: CONDINI 1991; *E viene il tempo* 2009.

¹¹ V. le informazioni ricavabili da NOTO 1966; *Notai* 2004; *Notai* 2010.

del Quattrocento i testamenti di questa categoria di professionisti nella maggiore parte dei casi hanno come fulcro la cessione delle imbreviature, che costituivano il loro vero e proprio ‘tesoro’¹². Solo a partire dagli ultimi decenni del XV secolo emergono con maggiore frequenza clausole relative anche alla commissione di opere d’arte, nelle quali sono assunti alcuni tratti tipici delle classi elevate del tempo. Questo dato emerge paragonando ad esempio i testamenti di Lazzaro Cairati e quello di Antonio Zunico.

Il primo testamento e il codicillo del ‘filantropo’ Cairati (1466), a lungo attivo per gli istituti caritativi cittadini, membro dei dodici di provvisione del Comune (1443), canepario e abate del collegio notarile (1445, 1464), sono scarni e si concentrano in eguale misura sia sul patrimonio immobiliare sia sulla conservazione delle proprie imbreviature e di quelle di tutti gli altri notai che ha ottenuto d’autorità, assicurandosi la permanenza di entrambi all’interno della famiglia, destinandoli in particolare ai nipoti¹³. Come ha sottolineato Marco Lunari, queste scelte rientrano in una strategia finalizzata a cementare l’ascesa sociale della casata, originaria di Saronno, iniziata con il padre Arasmino, nominato per ben sei volte abate del collegio tra 1413 e 1438, favorita anche da una politica matrimoniale mirata, che in meno di un secolo porta la famiglia a radicarsi a Milano sfruttando il notariato: con Lazzaro e i nipoti, sempre notai, infatti, si ha la piena affermazione della stirpe in città¹⁴.

Due anni dopo avere fatto testamento il Cairati tenta di accreditare pubblicamente la propria immagine di uomo (e notaio) di prestigio facendosi promotore di una grandiosa commissione, che egli stesso definisce in una ben nota lettera sarà per Milano «la quinta degna cossa intra la ecclesia maiore, castello, corte et hospitale grande»¹⁵. Nell’agosto 1468, infatti, «tam quam unus de populo» sottopone al duca Galeazzo

¹² Rivestono particolare interesse le ultime volontà di Paolo Cermenati, il quale nel 1463 lascia in eredità ai colleghi Lancillotto e Salomone Sudati la bottega in San Michele al Gallo e i redditi provenienti dall’espletamento delle proprie imbreviature, con l’obbligo di utilizzare questi ultimi sia per compiere miglione nell’immobile sia per istruire il giovane Giovanni Cermenati: *Notai* 2004, p. 294.

¹³ Fanno eccezione i testamenti, lasciati alle figlie; i nipoti devono, inoltre, versare alla moglie Agnese Frisiani metà del ricavato: *Not.*, b. 650, 1466 settembre 11, 14. Una clausola simile è contenuta anche nella seconda redazione delle ultime volontà del Cairati (*Not.*, b. 518, ff. 488-494, nn. 4424, 1470 [?]), mentre nella terza lascia al genero Filippo Bologna (sempre di professione notaio) tutte le imbreviature, escluse quelle di Antonio e Andrea Merati, con obbligo di fare celebrare nella chiesa di San Carpofo e di distribuire elemosine sia per i poveri sia per i carcerati della Malastalla (*Not.*, b. 3271, 1481 luglio 29). Su Lazzaro: MONEGO 1990; LUNARI 1998, pp. 149-155.

¹⁴ LUNARI 1998.

¹⁵ La lettera è stralciata in BELTRAMI 1882, pp. 405-407; BELTRAMI 1899, pp. 17-19; GRASSI 1986, p. 648; PATETTA 1987, pp. 317-319.

Maria Sforza il progetto e il relativo disegno (perduto) di un lazzaretto da costruire a Crescenzago presso la Martesana, composto da un recinto quadrangolare di 400 pertiche con all'interno 200 camerette *in volta* lungo la riva del naviglio e nel mezzo due grandi edifici (uno destinato a 'purgatorio' per le persone sospette di peste e l'altra definita la «caxa de sani», ovvero dei guariti, con una *giexola*), attraversato da fossati, preceduto da una casa separata per i medici, i barbieri e gli ufficiali e affiancato all'esterno da due piccole chiese con altrettante grandi sepolture comuni «in forma de pozi». Si tratta di un progetto forse un po' troppo ambizioso, destinato a rimanere sulla carta, nonostante l'entusiasmo iniziale del duca e il tentativo di Lazzaro di inviarlo invano l'anno successivo e nel 1471 all'arcivescovo perché sia trasmesso al papa¹⁶.

Antonio Zunico è uno dei notai più famosi e prolifici dell'epoca sforzesca (di lui si conservano la bellezza di 84 buste che datano dal 1459)¹⁷, abate del collegio notarile per quattro volte¹⁸, proprietario di una *domus magna* nella parrocchia di San Smpliciano acquistata da Beltramino Pagani. Nel 1480 è padrino di battesimo del figlio di Ambrogio Raverti e di Lucia Marliani, Benedetto Aurelio Agostino, morto a una settimana di vita¹⁹. Lo stretto legame con la favorita di Ludovico il Moro, inserita in una

¹⁶ Sulla questione: GRASSI 1986, pp. 635-637; MONEGO 1990, pp. 141-148; LUNARI 1998, pp. 152-153; ALBINI 2018, pp. 67-68. Lazzaro riesce a essere a capo dell'amministrazione dei lavori del Lazzaretto (sul quale: CANETTA 1881; BELTRAMI 1882; BELTRAMI 1899; GRASSI 1986; PATETTA 1987, pp. 314-328; ALBINI 2021) per i primi otto anni della fabbrica, iniziata solo nel 1488, dopo che l'Ospedale Maggiore riesce a incamerare l'eredità del conte Galeotto Bevilacqua. In occasione dell'avvio del cantiere sia il collegio dei notai sia quello dei giurisperiti concorrono alla prima oblazione; nel 1491 il collegio notarile sborsa 160 lire per la costruzione di una camera, mentre due anni dopo il giurisperito Bartolomeo Capra e il notaio Antonio Zunico versano rispettivamente altre 30 lire e 6 lire e 12 soldi: BELTRAMI 1899, pp. 70, 73.

¹⁷ ASMi, *Not.*, bb. 1816-1899.

¹⁸ Antonio è abate nel 1474, nel 1478, nel 1489 e nel 1499: LIVA 1979, pp. 332-333; *Not.*, b. 2096, per gli svariati atti del 1499, stilati dal cancelliere del collegio Antonio Birago. Per una breve biografia dello Zunico: *Notai* 2004, pp. 302-304, cat. 167.

¹⁹ ASMi, *Not.*, b. 1845, 1480 novembre 29: «Nota quod dicto die, ante tamen rogationem dicti instrumenti testamenti, videlicet hora duodecima vel circha vocatus fui per Charletum de Vicecomitibus de Serono, me existente in lecto, parte domini Ambrosii de Ravertis, ut ire debere ad domum habitationis dicti domini Ambrosii quia sibi natus erat unus filius quem baptizari facere volebat. Et ita ivi ad ipsam domum et ibi fui compater et teni ad baptismum dictum filium ipsius domini Ambrosii et domine Lutie de Marliano iugalium, videlicet in camera eorum cubicularia sita in solario in fondo sediminis eorum habitationis in porta Nova, parochia Sancti Fidelis Mediolani et fuit baptizatus per quemdam cui dicitur presbiter Bernardus de *** et etiam fuit compater quidam frater Vincentius de Vicecomitibus de Serono capelanus ad ecclesiam Sancte Marie Montis cui impositum fuit nomen Benedictus Aurelius Augustinus et fuit noctis tempore. Nota quod decessit die sexto decembris istius anni». Su Lucia Marliani e sul rapporto dei coniugi con il notaio: ROSSETTI 2010.

potente *enclave* nella Milano rinascimentale, è la spia della dimestichezza del caudico con molti cortigiani ducali, che figurano tra i suoi clienti, e della familiarità con le ‘pratiche’ nobiliari, come emerge anche dal testamento del 1508. Dettando le sue ultime volontà anche Antonio in prima battuta si preoccupa di lasciare le proprie imbreviature e quelle del defunto figlio Bartolomeo al notaio Marco Frisiani, un altro importante funzionario al soldo degli agenti a Milano del monastero della Certosa di Pavia, con onere sia di estrarre copie per i luoghi pii della Carità e delle Quattro Marie, dai quali è stipendiato, addebitando loro solo le spese per la carta e per la scrittura, sia di versare un quarto dei proventi derivanti ai notai Alessandro e Agostino Mantegazza²⁰ In aggiunta lo Zunico lascia allo stesso Frisiani due volumi di decreti, « *statuta mea [...] tam Milanensia quam alliarum civitatum* » e ordina che l’armadio presente nel proprio *studieto* dove è archiviata la maggiore parte delle scritture sia trasportato in un locale ricavato *ad hoc* nelle case o del luogo pio della Carità o di quello della Misericordia. I dati sono interessanti in quanto da un lato aprono uno spiraglio sulle modalità di conservazione delle imbreviature da parte dei notai milanesi, un argomento ancora da approfondire. Dall’altro sembrano suggerire che Antonio fosse a capo di quella che definirei, prendendo a prestito un termine utilizzato per la nobiltà, una ‘consorteria’ di notai, di cui facevano parte il Frisiani e i Mantegazza, che si erano forse formati presso di lui e lavoravano nella sua bottega. Le altre numerose clausole testamentarie sembrano ricalcare pratiche più affini a quelle di personaggi di rango magnatizio: assicura una rendita annua di 600 lire alle figlie Lucia e Margherita, oltre alla loro dote, che ammonta rispettivamente a 3880 e 6400 lire (una cifra che si allinea più o meno a quella garantita alla progenie dei « nobili da bene ma “poveri” » milanesi²¹); elargisce somme di denaro allo stesso Marco Frisiani e ai suoi parenti, soprattutto per dotare giovani nubi, non dimenticandosi della propria serva Caterina da Olgiate e del macellaio Giovanni Pietro Amadeo²². La ricchezza e il prestigio sociale dello Zunico, custode di una ricca biblioteca di argomento giuridico dove si rifornivano i nobili della corte, come il segretario ducale Ottaviano Barbavara²³, ricordato in un epigramma di Piattino Piatti, sono ulterior-

²⁰ ASMi, *Not.*, b. 2908, 1508 aprile 17, parzialmente regestato in NOTO 1966, p. 230.

²¹ Per un confronto con le doti stanziare dai nobili a Milano tra XV e XVI secolo: ARCANGELI 2015, pp. 233-234, 249-255, da dove è tratta la citazione.

²² In caso di morte prematura di una delle figlie, il legato è traslato al monastero di Santa Maria della Pace, convertendo le 600 lire in elemosine perpetue, in cambio della celebrazione di messe. Lo Zunico impone, inoltre, all’affittuario Gerolamo Bernareggi di liberare un sedime in Santo Stefano a Nosiglia, affrancandolo per 800 lire, e nomina erede universale il luogo pio della Carità.

²³ Nel 1506 il Barbavara si impegna a estinguere in quattro rate il debito di 500 lire contratto con lo Zunico « *occaxione precii et merchati tante quantitatis librorum in utroque iure [...] vendite* »: ASMi,

mente sottolineati sia dalle numerose proprietà disseminate in città²⁴ sia dal matrimonio di Francesco Resta con la figlia Margherita, la quale nel 1537 dispone l'erezione di un monastero di clarisse a Montevicchia (Lecco) per sedici religiose della parentela del marito in ottemperanza alle disposizioni del suocero Gallo, un ricco mercante di seta, oro e argento, utilizzando la sostanziosa eredità di quest'ultimo²⁵. Con il testamento Antonio addirittura predispone la fondazione di un beneficio ecclesiastico personale destinato a un prete tenuto a celebrare ogni giorno esclusivamente per la sua anima e per quella dei parenti nella chiesa di San Smplicianino o di San Fedele o, in caso di temporaneo impedimento, presso l'altare del collegio notarile in Duomo²⁶. Sappiamo, infine, che nella stessa San Smplicianino lo Zunico aveva fatto realizzare in vita il proprio sepolcro, dove vuole essere inumato con un funerale « sine pompa et adsunt presbiteri solummodo duodecim » con torce, su cui purtroppo non disponiamo di ulteriori informazioni²⁷. Con cautela, suggestivamente, si potrebbe legare questa commissione al nome del lapicida Pietro Nostrani, affittuario di Antonio di una grande casa nel sobborgo della parrocchia di San Lorenzo Maggiore *foris*, nell'odierno quartiere della Barona²⁸.

Not., b. 5717, 1506 febbraio 27. Per l'acquisto dei volumi forse Antonio faceva riferimento al tipografo e mercante Filippo Cavagni da Lavagna (sul quale: GANDA 2006), con cui ha uno stretto rapporto.

²⁴ Oltre alla *domus magna* in San Smplicianino e al sedime in Santo Stefano a Nosigia (v. nota precedente), Antonio possedeva beni in San Protaso in Campo (locati a Scipione Barbavara: *ASMi, Not.*, b. 5717, 1504 marzo 7), in San Calimero (affittati a Bassiano Rusconi: *ibidem*, 1506 novembre 16) e in San Lorenzo Maggiore *foris*, dove sorgeva una seconda grande casa (v. nota 28).

²⁵ NOTO 1966, pp. 237-238, 297.

²⁶ Nella chiesa le celebrazioni non possono sovrapporsi a quelle già previste in suffragio di Pietro da Cusago (nella cappella da lui fondata), di Lanfranco da Seregno (nel sacello di San Lanfranco) e di Beltramino Pagani.

²⁷ Alla stesura dell'atto, stilato nella camera da letto dello Zunico, sono presenti come testimoni tutti importanti notai milanesi: Francesco Barzi, Donato Dugnani, Bernardino da Fossano e Giovanni Battista Omati.

²⁸ Nel giugno 1497 lo Zunico riconosce l'artista in qualità di affittuario di alcune stanze nell'edificio, composto da camere, solai, corte, stalla, pontili, cascina, giardino, dietro l'esborso di un canone annuo di 30 lire. Sette anni più tardi gli vende due quinti dell'immobile per 600 lire: *ASMi, Not.*, b. 5717, 1502 gennaio 28; 1504 gennaio 9. Sodale di Giovanni Antonio Amadeo, fornitore di materiali lapidei per la Fabbrica del Duomo e coinvolto nella realizzazione del tiburio di Santa Maria presso San Celso (*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 200, doc. 278; 208, doc. 302; 248, doc. 463; 278, doc. 559; 288, doc. 605; 306-307, doc. 683; 332, doc. 785; 346-347, docc. 844-845; GIOVANELLI 2020, pp. 78, 91 nota 111, 113-114), Pietro Nostrani è anche membro della scuola di Santa Caterina in San Nazaro (sulla quale: CAIRATI - ROSSETTI 2014, pp. 100-128), dove dispone di farsi seppellire e a cui lega 100 lire in cambio della celebrazione di messe, come si evince dalle due redazioni del testamento (*ASMi, Not.*, b. 5717, 1502 dicembre 26; 1504 febbraio 20); è deceduto entro il settembre 1505 (*ibidem*, 1505 settembre 16).

3. *Notai e spazi sacri: il caso di Giovanni Gallarati*

L'adozione di atteggiamenti tipici del patriziato da parte dei notai passa anche attraverso la costruzione di monumenti funebri o la fondazione di cappelle disposta sempre per testamento. Nel giugno 1499 Giovanni Gallarati, un affermato professionista della curia arcivescovile, legato allo stesso modo alla burocrazia sforzesca, opta per farsi inumare in Santa Maria di Brera. La scelta corrisponde almeno a un doppio ordine di questioni legate prima di tutto allo stretto rapporto intercorso in vita con gli umiliati che reggevano il monastero milanese: Giovanni è notaio di fiducia dei generali dell'Ordine Giacomo e Gerolamo Landriani, dei quali è anche cancelliere²⁹. In secondo luogo a relazioni di vicinia, in quanto il Gallarati risiede nella giurisdizione parrocchiale di Sant'Eusebio – l'altro edificio largamente beneficiato con il testamento, dove esprime la volontà di convertire « in ornatum » le vesti « cuiuscumque generis et manerier, diploindes », scarpe, anelli, cinture e drappi di lino conservati in un cassone presente nella sacrestia³⁰ – entro i cui confini sorgeva il complesso braidense. Si tratta delle stesse logiche sottese alla dislocazione degli spazi sacri nobiliari nel tessuto urbano della Milano rinascimentale³¹. In aggiunta Santa Maria di Brera è un importante e sperimentale cantiere in città, grazie al rinnovamento del primitivo edificio gotico avviato dal prevosto Giovanni da Velate e completato dal successore Primo Crispi, attorno al quale gravitano gli interessi di alcuni personaggi dell'*entourage* ducale. Nella fabbrica sono attivi alcuni protagonisti della scena artistica lombarda: Vincenzo Foppa prima e poi Bramantino, Bernardo Zenale e Bernardino Luini³². Nella chiesa umiliata il Gallarati ordina la costruzione di una cappella intitolata a San Cristoforo trasformando radicalmente l'altare già esistente dedicato al martire, davanti al quale riposa il corpo del fratello Giacomo, morto il 23 giugno 1498. Giovanni fornisce puntuali indicazioni sulla costruzione, atta a contenere il monumento che avrebbe ospitato le proprie spoglie mortali e quelle del congiunto: deve essere « cum illis ornamentis et depicturis pro ut dictaverit » l'ingegnere, architetto e scultore ducale Lazzaro Palazzi (uomo di fiducia degli umiliati di Brera), al quale spetta il progetto della cappella e, una volta completata,

²⁹ Su Gallarati: LUNARI 1995, pp. 490-508; *Notai* 2004, pp. 191-195, cat. 100.

³⁰ ASMI, *Not.*, b. 2377, 1499 giugno 7, sunteggiato in NOTO 1966, pp. 205-206; LUNARI 1995, pp. 507-508. Il Gallarati lascia al rettore di Sant'Eusebio Ambrogio Scaravaggi 40 lire; altre 10 lire sono stanziare per la confraternita di Sant'Antonio eretta nel medesimo edificio, dove vuole che la scuola delle Quattro Marie dia vita a un complesso sistema di celebrazioni per sé, per la moglie Caterina da Molteno e per il fratello Giacomo. Tra le varie clausole Giovanni vuole, inoltre, siano spese 12 lire – una piccola cifra – « in ornatum » della chiesa di Niguarda.

³¹ ARCANGELI 2015; ROSSETTI 2015.

³² *Musica degli angeli* 2021.

dotata di un palio e di un frontale di seta, di tovaglie, di manutergi, di una pianeta, di un camice e di tutti i paramenti necessari³³. Piacerebbe sapere di più su questa commissione del notaio, spentosi nei primissimi anni del XVI secolo, di cui per ora non sono state rinvenute ulteriori tracce, anche per capire se nella decorazione gli eredi abbiano coinvolto gli stessi pittori attivi nel cantiere.

4. Un 'salto di qualità': i Balsamo, da giureconsulti e notai a nobili e pittori

A Zenale è legata in modo continuativo un'altra importante famiglia di giureconsulti e notai: i Balsamo. Tra 1508 e 1511 Giovanni Giacomo Balsamo prima e poi i figli Giovanni Tommaso e Ottaviano (dopo la morte del padre, occorsa entro l'aprile 1510³⁴) si occupano di allestire la cappella di Sant'Ambrogio della Vittoria in San Francesco Grande fatta costruire dal nobile Paolo Raimondi, cognato di Giovanni Giacomo, commissionando al pittore trevigliese la pala con la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giuseppe, Ambrogio e Gerolamo* oggi al Denver Art Museum (Fig. 1), un tempo firmata e datata 1510, racchiusa in una cornice intagliata da Giovanni Ambrogio De Donati, irrimediabilmente perduta. Allo stesso modo fanno affrescare all'artista tutto lo spazio sacro, preparato con gesso nel 1509 dal *magister* Bernardino Oliva, membro di una famiglia caravaggina che ha uno stretto legame con il pittore Nicola Moietta³⁵. La fortuna di Giovanni Giacomo Balsamo, professore di legge nel 1467, regolarmente iscritto al collegio dei giureconsulti (di cui è abate nel 1492), affittuario di una porzione del giardino del castello di Porta Giovia e additato sporadicamente come *magnificus* e *clarissimus*, è favorita sia da una lunga carriera di avvocato svolta all'ombra della Fabbrica del Duomo (1489-1510) sia da un circolo virtuoso di contatti e strategiche alleanze matrimoniali con famiglie dell'*élite* cittadina: i Raimondi, i Landriani, i Marliani, alcuni esponenti della famiglia Vimercati (di cui è erede), i Portinari e i Simonetta (è ricordato nel 1475 nei diari di Cicco tra i «doctores Mediolanenses ad exercenda officia») ³⁶. In rapporto anche con il pittore e maestro vetraio

³³ Su Lazzaro Palazzi: REPISHTI 2020a, dove non si fa menzione del testamento del Gallarati, che apre uno spiraglio sul coinvolgimento dell'ingegnere nel rinnovamento della chiesa dei frati umiliati, dei quali era affittuario.

³⁴ Giovanni Giacomo è ancora vivo il 16 febbraio 1510; risulta già morto il 5 aprile: ASMi, *Not.*, b. 6332.

³⁵ BUGANZA - CAIRATI 2014, dove erroneamente il cognome di Bernardino è indicato come Olini. Il rapporto di Zenale con l'Oliva costituisce forse la chiave che permette di comprendere meglio il forte debito nei confronti del trevigliese esibito nelle opere di Moietta. Importanti novità su quest'ultimo e sulla famiglia Oliva sono contenute in MONTI 2022-2023 e saranno rese note dal medesimo in un articolo di prossima pubblicazione.

³⁶ Su Giovanni Giacomo, figlio del giurisperito e decurione Gaspare, e sui suoi discendenti: *Annali*

Jacopino de Mottis, uno degli autori della vetrata dell'altare del collegio notarile intitolato a San Giovanni Evangelista in Duomo³⁷, il Balsamo è proprietario di un palazzetto nella parrocchia di San Pietro in Cornaredo, ampliato e ristrutturato su disegno di Francesco da Varese a partire dall'estate 1490³⁸, dove sono attestati sia Giovanni Ambrogio De Donati (1508) sia il figlio di Zenale Gerolamo (1513), avviato dal padre alla carriera di pittore³⁹. A Giovanni Giacomo, inoltre, è dedicato il primo tomo dei *Consilia* del giurista e avvocato messinese trapiantato a Bologna Andrea Barbazza, richiesti anche dai sovrani, stampato a Milano per la prima volta il 4 ottobre 1490 da Filippo Cavagni da Lavagna⁴⁰.

L'ascesa sociale dei Balsamo, originari dell'omonimo comune nell'hinterland milanese, tra cui figurano molti frati francescani, un vicario provinciale degli Osservanti ed esponenti tra i deputati dei luoghi pii cittadini⁴¹, è inaugurata dalla brillante carriera di notaio e *causarum oratoris* del cugino di Giovanni Giacomo, Giuliano. Quest'ultimo è affiliato alla sposa in seconde nozze di Tristano Sforza, Beatrice d'Este, al poeta Nicolò da Correggio e al segretario ducale Bartolomeo Calco. Per due volte abate del collegio notarile⁴², il Balsamo svolge la professione in un importante studio in porta Nuova⁴³ all'interno di una grande *domus* che affacciava direttamente

1880, pp. 45, 53, 67, 73, 80, 85, 92, 100, 105, 117, 119, 124, 127, 131, 134, 137, 140, 144, 149; *Balsamo-Crivelli* 1895, p. 207; SANTORO 1939, p. 88; NATALE 1956, pp. 59, 60; ASMi, *Riva Finolo, Balsamo*, b. 10 e la copiosa documentazione *ibidem*, *Not.*, bb. 2484-2493; 2409-2412; 2906-2909; 5353; 6632-6634.

³⁷ ASMi, *Not.*, b. 2906, 1499 settembre 4. Sulla vetrata v. il saggio di COLOMBO 2023 nel volume.

³⁸ ASMi, *Not.*, b. 2489, 1490 agosto 19: il Balsamo sigla patti sia con Giovanni Pietro da Cinisello per la vendita degli immobili confinanti con la propria casa, dietro l'esborso di 443 lire, sia con il *magister* Luigi Busti per la costruzione di circa sei braccia di un muro alto come il portico e gli ambienti sopra esso, un *loco curiale* (a spese comuni) e un pozzo.

³⁹ BUGANZA - CAIRATI 2014, p. 252.

⁴⁰ GANDA 2006, p. 115.

⁴¹ BISCARO 1912; ALBERZONI 1991, pp. 120-131; ARCANGELI 2008, p. 54.

⁴² Giuliano è abate nel 1454 e nel 1483: LIVA 1979, pp. 332, 333.

⁴³ In un primo tempo Giuliano roga nella parrocchia di San Bartolomeo, dove è domiciliato insieme al fratello Silvestro; tra settimo e ottavo decennio del XV secolo si trasferisce in Santa Margherita, come si evince dallo spoglio dell'unica busta contenente i suoi rogiti, che datano dal 1446 al 1490, purtroppo molto lacunosi: ASMi, *Not.* 1075. La clientela durante la prima attività (1446-1456) è eterogenea e prevalentemente di ceto medio; sporadicamente roga per enti religiosi cittadini. Digni di nota sono i contatti sia con Lazzaro Cairati sia con il pittore Cristoforo Moretti: per l'artista il Balsamo stila il contratto d'affitto con Lancillotto Figini, relativo a un sedime in San Protaso in Campo, dietro l'esborso di un canone di 28 fiorini (14 settembre 1450), e la procura rilasciata nei confronti di Cristoforo di Andrea Antoni (8 ottobre 1450).

sul monastero di Santa Margherita⁴⁴, composta da una doppia corte e corredata di una camera « magna » e di una sala a piano nobile, ampliata dopo il matrimonio con Antonia Cusani (la figlia del senatore e cancelliere Gerolamo) annettendo alla propria abitazione un sedime della consorte⁴⁵. L'edificio si configura come un ricettacolo per artisti: qui è rogata una delle società contratte da Francesco e Guido Zavattari per la decorazione della cappella dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande (novembre 1479)⁴⁶ ed è attestato il pittore Donato da Verona (1493)⁴⁷. Giuliano è tumulato in Santa Margherita insieme ai figli e ai nipoti nel se-

⁴⁴ Nel 1492 Giuliano si accorda con le monache di Santa Margherita per la demolizione di una baltresca nella propria casa che prospetta sul monastero; in cambio le religiose versano 4 ducati e si impegnano a togliere i polli dalla corte del cenobio che dà sulla dimora del Balsamo. Alla stesura dell'atto, stilato dal cancelliere ducale Giovanni Giacomo Cambiagli, sono presenti, come testimoni, Beatrice d'Este, suo figlio Nicolò da Correggio (sui quali: CAIRATI - ROSSETTI 2012), Bartolomeo Calco, il vicario arcivescovile Giovanni Michele Aliprandi, il vicario di provvisione Bernardino Aretino e il medico Pietro Capitani: ASMi, *Fondo di Religione, Milano, Santa Margherita*, b. 1899, 1492 maggio 26.

⁴⁵ Le notizie sulla *domus* si ricavano dal testamento di Giuliano (ASMi, *Not.*, b. 2921, 1498 ottobre 28), con il quale lascia alla moglie tutti i beni mobili presenti « in capsonis et capsis » della camera da letto, oltre alla parte posteriore dell'edificio, comprendente una cantina, una dispensa, una camera con camino e la camera « magna in solario ». Il notaio specifica che non ha nessun diritto sul sedime di proprietà della donna dove si trovano una bottega, la sala sopra quest'ultima, una stanza affittata a Bernardino Trecati, una corte e altri ambienti, che confina con la propria abitazione, il monastero di Santa Margherita e la strada. Il Balsamo destina, inoltre, alla Cusani: un sedime in San Protaso *ad Monachos* adiacente alla casa canonica composto da una bottega, una stanza con camino a piano terreno e una cantina, affittato ai cugini Giovanni Giacomo e Giovanni Balsamo; l'usufrutto di una serie di immobili siti a Liscate, tra i quali figura un sedime con torchio, dove è presente un salone a sinistra dell'ingresso, con la facoltà di potere piantare una siepe nella corte. Oltre a nominare erede universale il figlio Paolo, il causidico fissa a 600 ducati la dote per le figlie Lucrezia, Maddalena e Laura; la medesima somma è stata promessa per il matrimonio di Caterina con Gerolamo Castiglioni. Dalla prima redazione delle ultime volontà, stilate nel 1484 quando è « exiitus in loco de Lischate » presumibilmente per la peste, si ricava che Giuliano aveva già stabilito un'esorbitante dote per le figlie, pari a 1000 fiorini e che dal matrimonio con la Cusani erano nati anche Margherita e Francesco, nominato erede universale insieme al fratello Paolo; come esecutori, invece, il notaio sceglie la moglie (alla quale spettano tutti i beni mobili e immobili), Antonio e Riccardo Cusani e suo fratello Silvestro Balsamo (*ibidem*, b. 2917, 1484 ottobre 29; b. 2921, 1498 ottobre 16, revoca del primo testamento).

⁴⁶ La presenza dei due artisti nella casa di Giuliano è da connettere alla pittura del pontile del monastero di Santa Margherita, allogata qualche mese prima, e di cui il notaio, forse, era uno dei promotori/finanziatori. Sulle due imprese degli Zavattari e per la trascrizione del documento: DELMORO 2019, pp. 146-156, 252-255, doc. § 1.9.

⁴⁷ ASMI, *Not.*, b. 5020, 1493 maggio 8: l'artista libera Bartolomeo Moresini da tutto ciò che può esigere in merito all'affitto di un sedime in Sant'Andrea alla Pusterla Nuova. Su Donato da Verona: CALDERA - ROSSETTI 2022, pp. 19-20. Nella *domus* del Balsamo, inoltre, sono rogati numerosi atti di nobili milanesi, come si ricava da ASMI, *Not.*, b. 5020.

polcro commissionato dal figlio Paolo, come si evince incrociando l'epitaffio riportato da Vincenzo Forcella, già nel muro presso la porta della sacrestia, e il testamento dello stesso Paolo (1518)⁴⁸. Il monumento era composto da una edicola-lapide corredata dallo stemma familiare « tutta ornata d'intagli »: si tratta della tipologia favorita dai nobili milanesi per le proprie sepolture tra la fine del XV e i primi decenni del secolo successivo⁴⁹. Anche la scelta di apporre un'altisonante iscrizione in versi, dove il computo della data di morte è espresso secondo la « CHRISTIA[NA] OLIM[PIADE] », rivela le aspirazioni e le frequentazioni altolocate di questa stirpe di notai. La ricchezza dei Balsamo emerge anche dalle ultime volontà di Paolo, attivo per cinquant'anni per molti patrizi e per la corte⁵⁰, nel 1490 presidente dell'Annona, abate del collegio per quattro volte⁵¹, rogatario delle concessioni fatte dal duca Massimiliano Sforza ai cittadini milanesi (1515)⁵², cugino di primo grado del senatore regio Gerolamo Castiglioni e del protonotaio apostolico Filippo Castiglioni, un committente di alto profilo a Como tra secondo e terzo decennio del XVI secolo⁵³. Oltre a

⁴⁸ « HEUS VIATOR: / SI IVLIANI BALSAMI CAVSARVM PATRONI / PRIMI NOMINIS CINERES QVAERIS / SAXO TEGVNTVR / SI ANIMAM CVM DIIS EST / SI FORMAM ADVERSANTIBVS IN FORO PETE / PAVLVS IVLIANVS PARENTI EX TRIBVS / LIBERIS SVPERSTES / FORTVNARVM ET CAVSARVM HAERES POSVIT. / ET VIVENS SIBI HAC POSTERIS F. / DECESSIT CHRISTIA[NA] OLIM[PIADE] OLIM CCCC..... »: FORCELLA 1890, p. 216, n. 302. Paolo dispone di farsi seppellire nella chiesa « in sepulchro ubi adsunt cadavera genitoris et aliorum fratrum et filiorum meorum [...] sine aliqua pompa funerum »: ASMi, *Not.*, b. 7981, 1518 settembre 3.

⁴⁹ ZAMBRANO 1997, pp. 32-33; CAIRATI 2016, pp. 414-418.

⁵⁰ ASMi, *Not.*, bb. 4409-4418. Su Paolo: *Balsamo-Crivelli* 1895, pp. 207-208; ARCANGELI 2008, pp. 54, 73.

⁵¹ Il Balsamo è abate nel 1509, nel 1512, nel 1516 e nel 1521: LIVA 1979, pp. 333, 334.

⁵² VERGA 1894. Nel 1500, durante il breve ritorno a Milano, su richiesta del notaio, Ludovico il Moro nomina per due anni podestà di Lecco Ambrogio Pusterla, nato da Margherita Balsamo, sorella di Paolo (CERIONI 1966-1967, p. 145, nota 9; SANTORO 1968, p. 369). Il padre di quest'ultimo, infatti, aveva iniziato a interessere con mirabile sapienza strategiche alleanze matrimoniali per le figlie, poi completate dal fratello: *Balsamo-Crivelli* 1895, pp. 207-208, da aggiornare con quanto esposto nelle note del testo. Il matrimonio di Margherita con Francesco Pusterla si situa a monte del 1498 del secondo testamento di Giuliano, in quanto in esso non si fa più menzione della dote della donna, prevista invece nella prima redazione (1484). Poco prima del 1498 cade anche l'accordo matrimoniale con Gerolamo Castiglioni per la figlia Caterina: v. nota 45.

⁵³ Sul mecenatismo del protonotaio: NATALE - QUATTRINI 2017, in particolare p. 42. Sul senatore Gerolamo: MESCHINI 2006, I, pp. 163 e nota 90, 165, nota 96, 248; II, p. 1085, nota 74; MESCHINI 2014, pp. 96, nota 131, 97, nota 133, 102-103, 184, nota 16, 219, 221-222, 224-225. I due Castiglioni, definiti « dilectissimi », sono gli esecutori testamentari di Paolo, insieme a una serie di notai: Francesco e Michele Tosi, Pietro Antonio Grassi, Pietro Paolo Pasquali, Pietro Antonio Cutici, tutti suoi cognati, Maffiolo Fagnani ed Ercole Dominioni. Il Balsamo nomina erede universale l'unico figlio maschio, Giu-

fissare a 7.000 lire la dote delle figlie Faustina e Francesca e assicurare una rendita alla madre Antonia, il Balsamo beneficia la cappella di San Maurilio a Terezano nel lodigiano, assicurandosene il patronato⁵⁴. L'atto ci permette, infine, di affacciarci all'interno dell'abitazione «da nobile» del notaio: in esso sono menzionati, infatti, letti, cassoni e casse presumibilmente dipinti nella camera *magna* al piano nobile sopra l'ingresso insieme a molti altri oggetti preziosi⁵⁵. Di essi rimane ancora una pallida traccia in un laconico inventario del 1578, quando l'edificio è passato ai nipoti Scipione e Ottavio, i quali avevano smesso il notariato: Ottavio addirittura era un nobile che «fa[ceva] professione de pittore ovvero se ne diletta[va]»⁵⁶. Con Paolo Balsamo e con la terza generazione di giurisperiti che comprende i già citati Giovanni Tommaso e Ottaviano di Giovanni Giacomo, infatti, si ha il completo radicamento della famiglia nel patriziato cittadino e il 'salto di qualità': lo testimonia la capacità di questi ultimi di diventare prestatori del duca Massimiliano Sforza⁵⁷; i due fratelli, inoltre, si fregiano costantemente e significativamente del titolo di *magnifici domini*.

5. 'Nobiles' notai ghibellini all'ombra delle confraternite cittadine: Pinamonte da Lodi e Giovanni Giorgio Castano

Più o meno a partire dalla seconda dominazione francese alcuni notai orgogliosamente si definiscono *nobiles*⁵⁸, come avviene per Pinamonte da Lodi, il quale roga per alcuni artisti, come il vecchio Bergognone, ed è il professionista preferito dalla consorteria dei Pusterla, in particolare dal cavaliere ghibellino Giovanni Battista, un raffinato committente nella Milano del Cinquecento⁵⁹: nel 1527

liano, che allora aveva 10 anni, come si ricava dalla supplica inviata a Francesco II re di Francia per ottenere una dispensa affinché possa nominare la moglie Giacomina da Carugo (dalla quale erano nate anche due femmine, all'epoca minorenni) usufruttuaria dei beni, concessa il 26 agosto 1518: ASMi, *Not.*, b. 7981, 1518 settembre 3 (i documenti sono allegati al testamento).

⁵⁴ La filantropia del notaio emerge dal legato di 400 lire ai poveri di Cristo, da devolvere a giovani nubili.

⁵⁵ I beni sono lasciati alla moglie, oltre alla dote pari a 17.000 lire.

⁵⁶ Dall'elencazione, redatta in occasione della confisca di Scipione, accusato di eresia, sono omessi i disegni e i dipinti in gran parte realizzati dal medesimo Ottavio, parte «da uno fiamengo che teneva in casa» e in parte acquistati: MAIFREDA 2012, da dove sono tratte le citazioni.

⁵⁷ SANTORO 1968, p. 432.

⁵⁸ Già in un atto del principio del XVI secolo Antonio Zunico, Alessandro e Agostino Mantegazza sono additati come nobili: ASMi, *Not.*, b. 5717, 1506 gennaio 30.

⁵⁹ ASMi, *Not.*, bb. 4107-4111; CAIRATI 2014, p. 377, nota 70, per l'atto su Bergognone, registrato solo nella rubrica del notaio. Sul Pusterla: CAIRATI 2012. Pinamonte è per due volte abate del collegio dei notai (1512 e 1525): LIVA 1979, pp. 333, 334.

il notaio, priore dei maggiorenti della vicinia della parrocchia di Santa Maria Segreta, fonda la confraternita intitolata a Santa Maria della Piscina e la relativa cappella ⁶⁰.

Risulta strettamente legato a più di una confraternita cittadina anche il magnifico e *nobilis* Giovanni Giorgio Castano, conte palatino di spiccata tendenza ghibellina (riceve la nomina dall'imperatore Carlo V) ⁶¹. Attivo sulla piazza milanese dal 1511, il notaio ha una brillante carriera soprattutto in epoca spagnola: tra i suoi clienti figurano, tra gli altri, i governatori Antonio de Leyva, Alfonso D'Avalos e Ferrante Gonzaga; dal 1535 alla morte (1553) riesce a divenire membro del Consiglio dei Sessanta Decurioni di Milano ⁶², mentre dal 1539 è reintegrato nella carica di provveditore fiscale, già concessagli da Francesco II Sforza ⁶³. Giovanni Giorgio è esecutore testamentario prima (1528) del più importante scultore del classicismo lombardo, Agostino Busti detto il Bambaia ⁶⁴, poi (1537) del poeta e letterato Renato Trivulzio, amico di Pietro Bembo e di Giovanni Giorgio Trissino ⁶⁵. Lo stesso Bambaia compare spesso tra le carte del causidico insieme ad armaioli, agli eredi di Cristoforo e Andrea Solari, a Giampietrino, a Bernardino Luini e a Gaudenzio Ferrari ⁶⁶. I rapporti del Castano con il mondo delle arti sono ulteriormente sottolineati dal secondo matrimonio con Ippolita Buzzi, vedova del pittore Marco D'Oggiono, a seguito del quale diviene proprietario di una nutrita collezione di dipinti (finiti e non) del leonardesco ⁶⁷. Tra le ultime volontà di Giovanni Giorgio ha particolare rilievo la scuola di Santa Maria Rotonda fondata in San Giovanni Itolano (o in Laterano), alla quale lascia 24 lire

⁶⁰ CURATOLO 1991, in particolare pp. 74, 97.

⁶¹ Il figlio di Giovanni Giorgio e della prima moglie, Paola Clivati, Diomede, un mercante d'oro, d'argento e seta, è uno dei maggiori benefattori del Luogo Pio di Santa Caterina presso San Nazzaro: SACCHI 2015, p. 169. Ringrazio Rossana Sacchi per avere puntato la mia attenzione e per avermi fornito le informazioni principali sul notaio.

⁶² ARESE 1957, p. 188.

⁶³ Nel 1531 Francesco II Sforza sottrae al Castano la qualifica di giudice del magistrato delle entrate (ottenuta nel 1526) a fronte delle sue mal celate forti simpatie filo-imperiali: CHABOD 1971, pp. 434, 437; CHABOD 1972, p. 148 nota 1.

⁶⁴ Il testamento di Bambaia, conservato in ASMI, *Not.*, b. 5505, 1528 aprile 29, è stato reso noto da NICODEMI 1945, pp. 9-10.

⁶⁵ ALBONICO 1990, p. 31 nota 56.

⁶⁶ SHELL 1987, p. 296, doc. 33; CAIRATI 2014, p. 377, doc. 105; SACCHI 2015, 35-37, 59 e la copiosa documentazione in ASMI, *Not.*, bb. 7850-7875. Molti altri dati sugli ultimi anni di vita del notaio si ricavano da *ibidem*, b. 8748.

⁶⁷ SHELL 1995, pp. 173-175, 285-288, doc. 143; SACCHI 2015, p. 169.

per celebrazioni⁶⁸. In aggiunta il notaio ricorda di avere un debito con la stessa congrega pari a 20 fiorini derivante tanto dal testamento dei fratelli «quam aliter». Non va escluso che in questa causale sia da rintracciare il resto di una sovvenzione per la fabbrica della chiesa di San Giovanni Itolano, rimaneggiata e ingrandita dopo l'abbattimento dell'antica Sant'Andrea al Muro Rotto ordinato da Ferrante Gonzaga per ampliare il palazzo di corte (attuale Palazzo Reale)⁶⁹, grazie all'iniziativa dei nobili vicini delle due parrocchie (dove risiedeva il Castano) e la stessa confraternita di Santa Maria Rotonda, tenendo conto che la maggior parte degli atti sulla vicenda sono stilati proprio in casa del causidico⁷⁰. Il mecenatismo di Giovanni Giorgio travalica gli orizzonti cittadini spingendosi addirittura oltre i confini regionali, come evidenziano due legati istituiti «ad exonerationem» della propria coscienza contenuti rispettivamente nel testamento e nel primo codicillo: uno è a favore della fabbrica di San Pietro a Roma, a cui lascia la quarta parte delle rendite del canonico di Santo Stefano in Brolo che ha ottenuto per il figlio Pomponio; l'altro è per la Santa Casa di Loreto, dove vuole sia portata «imaginem unam seu popolum unum argenteum», come ha promesso al fratello Luigi⁷¹. Sono dati che rimarcano come attorno alla

⁶⁸ ASMi, *Not.*, b. 8748, 1553 marzo 11. Gli altri enti religiosi beneficiati da Giovanni Giorgio sono la fabbrica del Duomo e la scuola di San Satiro, a cui toccano sempre 20 fiorini ciascuna, e il monastero di San Francesco a Monza, dove vuole siano celebrate messe. Il Castano rifonde alla moglie Ippolita Buzzi la dote promessa, oltre ad assicurarle una pensione annua di 50 lire; alle figlie suor Angelica, professa in Santa Chiara a Pavia, e a suor Candida, ritiratasi nel monastero di Sant'Agostino a Milano, destina 25 lire. Il notaio, inoltre, stanziava una ingente quantità d'oro da investire nella società mercantile siglata dal figlio Diomede con Bernardo Riva, elargisce 100 fiorini ai figli del defunto Gerolamo Mereghino e altre piccole somme ai servitori. Le abbreviature del causidico sono affidate all'estensore dell'atto, Battista da Corbetta. Come eredi universali nomina sia i figli avuti dalla prima moglie Paola Clivati, il già citato Diomede e Giovanni Battista, arciprete del Duomo di Monza, sia quelli nati dal secondo matrimonio con la Buzzi, Carlo, Pomponio e Rodomonte (al quale vanno 300 ducati).

⁶⁹ SOLDINI 2007, pp. 124-125, 272-275.

⁷⁰ Nel dicembre 1552 i rappresentanti dei vicini delle parrocchie di Sant'Andrea al Muro Rotto e di San Giovanni Itolano ricevono dal prete Ambrogio da Seregno, rettore di entrambi gli edifici, 1633 lire e 4 soldi come indennizzo governativo per l'abbattimento della chiesa di Sant'Andrea. Dalla somma sono stornate le 600 lire imperiali già da loro spese per la costruzione del campanile di San Giovanni, mentre il rimanente dovrà essere utilizzato per completare la fabbrica e realizzare due campane, secondo quanto stabilito dai maggiorenti delle due parrocchie in merito al rinnovamento della stessa San Giovanni. Alla costruzione del campanile contribuisce anche la scuola di Santa Maria Rotonda, versando 192 lire e 10 soldi; per la fusione dei due bronzi, invece, Andrea Orsoni stanziava 500 lire: ASMi, *Not.*, b. 8748, 1552 dicembre 19, 20, 22.

⁷¹ *Ibidem*, 1553 marzo 12. Nell'atto il Castano, inoltre, ricorda: i figli di *El Iuliano*, abitante a Monza, Lucio Negroni da Ello, Tommaso Zucchi e la società mercantile del figlio Diomede. Con il secondo codicillo, invece, impone di fare celebrare annuali nella chiesa di Santo Stefano in Brolo per il defunto Giovanni Antonio Ciocca, in quanto ha rilevato tutti i suoi beni (*ibidem*, 1553 marzo 12).

metà del Cinquecento i notai si sono ormai completamente radicati tra i ceti nobiliari della capitale del Ducato, grazie anche alla vertiginosa accelerazione di questo processo verificatasi nei primi decenni del XVI secolo.

6. *La committenza artistica del nobilis Francesco Besozzi, tra Milano e Leggiuno*

L'*escalation* sociale operata dai notai nel primo quarto del XVI secolo si misura bene confrontando le varie redazioni dei testamenti e codicilli – sei in tutto – e le relative commissioni artistiche di Francesco Besozzi, che datano a partire dal 1501⁷², quando è eletto per la prima volta abate del collegio notarile⁷³. La coincidenza non è forse casuale: l'assunzione della maggiore carica all'interno dell'istituzione è presumibilmente un ulteriore segno dell'ascesa sociale del Besozzi e più in generale dei singoli notai. Nel primo testamento Francesco non ostenta alcun titolo e dispone legati di non grande entità, preferendo una sepoltura sobria « more et habitu fratris [...] Sancti Francisci » in Sant'Angelo, in cambio della celebrazione di messe e della distribuzione di elemosine, ricalcando le scelte del padre Gabardino⁷⁴. Il lascito più

⁷² *Ibidem*, b. 4087, 1501 febbraio 23 (segnalato nel *Fondo Sironi*); b. 7230, n. 859, 1513 novembre 21; b. 4103, 1521 ottobre 10: « hic veniebat instrumentum unum testamenti conditi per spectabilem dominum Franciscum de Bexutio in folio » (sola registrazione nel quaderno delle abbreviature), 1521 dicembre 28 (codicillo), 1522 aprile 21 (codicillo); b. 4104, 1524 maggio 18. I rogiti del 1513, del 1522 e del 1524 sono segnalati in ROSSETTI 2011, p. 150 nota 89; ROSSETTI 2012, p. 152. L'ingente documentazione prodotta dal notaio tra 1482 e 1539 è conservata in ASMi, *Not.*, bb. 3926-3966.

⁷³ Francesco è abate anche nel 1511: LIVA 1979, pp. 333, 334. Nei propri testamenti il notaio beneficia il collegio, a cui nel 1513 storna l'affitto di alcuni beni a Cassano D'Adda (Milano), da convertire in elemosine da distribuire preferibilmente ai poveri della parentela Besozzi (ASMi, *Not.*, b. 7230, n. 859, 1513 novembre 21). Il legato è revocato sette anni più tardi (*ibidem*, b. 4013, 1521 dicembre 28); nel 1522 lascia all'istituzione i crediti che vanta nei confronti dei nipoti Eleandro Bonaventura ed Ettore Visconti per le spese di istruzione e mantenimento sostenute dal 1516 (quando presumibilmente è morto il loro padre), tassati dai figli del signore di Somma Battista Visconti, Francesco ed Ercole (*ibidem*, 1522 aprile 21), mentre due anni dopo immobili in San Michele al Gallo (*ibidem*, b. 4104, 1524 maggio 18).

⁷⁴ *Ibidem*, b. 4087, 1501 febbraio 23. Alla madre Caterina Avvocati lascia 32 lire, oltre all'usufrutto dei beni a Bardello e Gavirate. Francesco destina le proprie abbreviature al notaio personale Giovanni Antonio Giussani, con obbligo di versare un terzo del ricavato derivante dall'estrazione di copie al monastero di Sant'Agnese a Milano, a eccezione che i nipoti Andrea e Luigi non intraprendano la carriera di notai. In tal caso le scritture passano a loro; gli stessi discendenti sono tenuti a soddisfare il legato istituito dal padre Gabardino a favore di Sant'Angelo. Le altre persone oggetto delle ultime volontà del notaio sono: i figli della sorella Anna e di Francesco Luini; due giovani domestiche; lo scrittore personale Lorenzo Crivelli. L'usufrutto di tutti beni spetta alla moglie Lucrezia Cittadini, la quale è tenuta sia ad allevare ed educare la figlia bastarda Caterina sia a redigere un inventario dei beni mobili e degli « iocalia ». Francesco nomina eredi universali la figlia Elisabetta e gli eventuali figli dei fratelli Luigi e Giovanni Giacomo.

interessante è lo stanziamento di 25 ducati per il monastero di Santa Caterina del Sasso Ballaro a Leggiuno (Varese), fondato da un lontano avo nei pressi di Besozzo, suo paese natale, da spendere «ad cultum et ornatum ipsius ecclesie»⁷⁵. Nel giro di poco più di un ventennio la situazione muta radicalmente: dapprima è definito *magnificus dominus*⁷⁶, mentre il *tenor* del codicillo del 1522 si apre con la frase «memor sum ego Franciscus Bexutius ex nobilibus agnationis de Bexutio»⁷⁷. La miccia che innesca la vertiginosa scalata alla gerarchia sociale è il primo matrimonio della figlia Elisabetta con Giovanni Francesco Visconti (membro di un ramo collaterale della importante casata milanese)⁷⁸, che porta il Besozzi a fare parte del *clan* del più noto Battista Visconti e a diventare uno dei notai di fiducia dell'*élite* ghibellina lombarda⁷⁹. Questa situazione si riflette anche nei lasciti di carattere artistico contenuti tra le sue ultime volontà, che si diversificano, aumentando di numero e spessore.

La committenza di Francesco si muove principalmente su un doppio binario geografico: nell'alto varesotto e a Milano. Va rimarcato come l'ascesa sociale dei notai è appannaggio principalmente di famiglie che provengono dal contado, le quali costruiscono le loro fortune in città mantenendo un piede ben saldo nella località di origine⁸⁰, dove promuovono anche commissioni artistiche: è il caso della consorterìa dei Bossi di Azzate. Se a inizio Cinquecento Guido Bossi, uno dei più importanti notai della curia ambrosiana, sceglie di beneficiare alcuni enti religiosi cittadini compresi nella sua clientela e soprattutto la chiesa di Sant'Eusebio a Milano, nei cui confini risiede⁸¹, qualche decennio dopo il parente e causidico Giovanni Donato

⁷⁵ Sul monastero: *Giorni dell'eremo* 1986; *Eremo di S. Caterina* 1995; BESOZZI 1992; BESOZZI 1999; BESOZZI 2005.

⁷⁶ ASMi, *Not.*, b. 4087, n. 948, 1515 marzo 31, dove Francesco agisce in qualità di commissario generale per il sale, carica acquisita nel 1513 (SANTORO 1968, p. 407).

⁷⁷ ASMi, *Not.*, b. 4103, 1522 aprile 22, che presenta anche una bella arenga spirituale.

⁷⁸ La dote della figlia ammonta a 15.000 lire. Dopo la morte del marito, avvenuta in casa del notaio, al principio del terzo decennio del XVI Elisabetta si risposa «clandestine» con Giovanni Crivelli, motivo per il quale è diseredata (*ibidem*). La situazione muta nel 1524, quando Francesco reinclude la donna e il figlio avuto dal primo matrimonio tra gli eredi universali, anche se riduce drasticamente la loro quota patrimoniale. Contestualmente conferma la legittimazione della figlia bastarda Lucrezia, alla quale lascia 4.000 lire con vincolo o di sposarsi con un nobile della parentela Besozzi o di entrare in un monastero dell'Osservanza francescana o in quello di San Luca a Milano (*ibidem*, b. 4104, 1524 giugno 3).

⁷⁹ ROSSETTI 2011, p. 113; ROSSETTI 2012, pp. 131 nota 11, 126 nota 23, 151-152, 154 nota 72, 156 nota.

⁸⁰ Sull'argomento in generale: DEL TREDICI 2013; DEL TREDICI 2017.

⁸¹ ASMi, *Not.*, b. 1745, 1503 ottobre 6. Guido lega 25 lire alla Fabbrica del Duomo «pro aquirenda indulgentia»; 200 lire agli olivetani di Santa Maria di Battaggio, in cambio di celebrazioni; 25 lire a Sant'Eusebio.

fonda una cappellania intitolata a Maria e a San Giovanni Evangelista nella parrocchiale del borgo natio⁸². Un altro esempio è quello del ricco Giovanni Donato Macchi da Carnago, in contatto con il pittore Matteo de' Fedeli, il quale in vita si prodiga per decorare la cappella dell'Immacolata Concezione voluta dal padre Giacomo nella chiesa di San Martino del paese natale: prima fa affrescare una *Madonna con il Bambino*, oggi staccata e ricollocata nel presbiterio dell'edificio, e poi (1509) commissiona all'intagliatore Santino da Corbetta una complessa ancona scolpita disposta su due registri, purtroppo dispersa, ispirata nell'impostazione generale al polittico di Treviglio di Butinone e Zenale e, nella parte superiore, al grandioso *tabernaculum* che un tempo troneggiava in Santa Maria del Monte sopra Varese⁸³.

In provincia Francesco Besozzi si preoccupa di fare sistemare e decorare completamente una serie di edifici religiosi disseminati tra le sponde del lago di Varese e il Verbano, a cui dona ricchi paramenti: Santo Stefano a Bardello, San Lorenzo a Biandronno, San Giovanni a Gavirate, Santi Cosma e Damiano a Osmate e San Brizio a Olginasio⁸⁴. Un posto d'onore occupa il già citato monastero di Santa Caterina del Sasso, anche per la particolare devozione alla martire alessandrina, fatta assurgere a pa-

sebio, da spendere entro un anno dalla morte « in ornatum dicte ecclesie ». Nel testamento ricorda il nipote Francesco Pietrasanta, la moglie Margherita Maineri, la sorella Margherita e la figlia Angela, alla quale assicura una dote di 500 ducati. Il Bossi ingiunge al nipote Bartolomeo di non intromettersi nella gestione delle imbreviature e nomina eredi universali i figli Guarniero e Giovanni Pietro. Sul notaio, cancelliere arcivescovile dal giugno 1485: *Notai* 2004, pp. 43-50, cat. 27. Alla stesura dell'atto figura tra i testimoni il miniatore Princivalle Negri, verosimilmente identificabile con il Maestro delle Ore Landriani: QUATTRINI 2023.

⁸² *Notai* 2004, pp. 39-42, cat. 26, in part. p. 42. Per alte sepolture Bossi: *Famiglie e spazi sacri* 2015, *ad indicem*; BUGANZA 2019, pp. 76-79.

⁸³ Sul dipinto, protagonista nel 1619 di un miracolo, sull'ancona e su Giovanni Donato Macchi, attivo dal 1480 al 1522 sulla piazza milanese e poi ritornato a Carnago, dove muore nel 1535 (ASMi, *Not.*, bb. 3641-3643): DALLA GASPERINA - MASTORGIO 1994; BIANCHI 2005-2006, pp. 115-123; BIANCHI 2014, pp. 21-25.

⁸⁴ Con il testamento del 1513 il notaio impegna 50 lire « pro reparatione » della chiesa di Bardello dove vuole sia costruito un altare intitolato a Santa Caterina e ordina alla moglie di fare tessere per il medesimo edificio una pianeta rossa con una crocetta di damasco bianco utilizzando il ricavato della vendita di metà delle sue vesti e anelli. L'altra metà deve essere impiegata per l'ornamento delle chiese di Biandronno, Gavirate, Olginate e Osmate. Qui, inoltre, ingiunge siano dipinte le immagini dei santi titolari ai lati del portale. Un'ulteriore pianeta di seta ricamata con una crocetta deve essere elargita « ille domine Sancte Marie que est apud Sanctum Victorem versus Legnanum » (ASMi, *Not.*, b. 7230, n. 859, 1513 novembre 21). Con il codicillo della primavera 1522, invece, prevede che in caso il nipote Antonio Maria Besozzi e i suoi fratelli contravvengono alle sue ultime volontà, la loro parte di eredità deve essere ripartita equamente alle sacrestie delle parrocchie di Gavirate, Bardello, Biandronno e Olginasio « in reparatione et ornamentis » (*ibidem*, b. 4103, 1522 aprile 21). Infine, due anni più tardi impone agli eredi di versare 200 lire alle prime due chiese « in fabrica et ornatu altaris » (*ibidem*, b. 4104, 1524 giugno 3).

trona della famiglia almeno dal 1513⁸⁵. A questa data il notaio inizia a ipotizzare di farsi seppellire in Santa Maria, una delle tre chiese indipendenti sorte a fianco del cenobio, qualora fosse morto fuori Milano, e in ogni caso stanziava 110 lire per la sacrestia da implicare in proprietà, in cambio di celebrazioni e di una commemorazione nel momento dell'elevazione dell'ostia in tutte le messe cantate⁸⁶. Due anni dopo versa al priore Vincenzo da Rho e al capitolo le 200 lire che ha promesso loro di dare « convertendas in honorem et utilitatem [...] monasterii ». In cambio i religiosi si impegnano a dare corpo a un complesso sistema di funzioni religiose, durante le quali il celebrante è tenuto a ricordare ai fedeli che sono « nomine [...] domini Francisci » e in rimedio dei suoi defunti⁸⁷. Entro il 1520 circa, addirittura, nella stessa Santa Maria il notaio fa costruire il proprio monumento funebre, poi ceduto ai frati quando i suoi interessi si spostano su San Maurizio al Monastero Maggiore come vedremo a breve⁸⁸. L'impressione è che in questo frangente Francesco abbia tentato di dare avvio a una riqualificazione del complesso abbarbicato su uno sperone roccioso a strapiombo sul Verbano, prendendo a modello quanto orchestrato dai Visconti con la capopieve di Somma Lombardo⁸⁹, per trasformarlo in un mausoleo per sé e per i parenti e, in ultima analisi, in un segno tangibile della propria ascesa sociale: non a caso dal 1506 si intensificano i testamenti e le donazioni della consortereria Besozzi per Santa Caterina (prima quasi del tutto assen-

⁸⁵ Nel testamento di quell'anno Francesco raccomanda la propria anima a Cristo, alla Vergine « beateque virgini Sancte Caterine montis Sinay matrone familie de Bexutio » (ASMi, *Not.*, b. 7230, n. 859, 1513 novembre 21).

⁸⁶ Francesco, inoltre, predispone un funerale pomposo a cui avrebbero dovuto concorrere cinquanta tra preti e frati muniti di ceri: *ibidem*. L'attuale chiesa di Santa Caterina è frutto dell'unione in un unico corpo di fabbrica di tre chiese preesistenti (San Nicola, Santa Maria Nova e Santa Caterina), ancora distinte nella seconda metà del XVI secolo, e del sacello della martire alessandrina; l'abside dell'antica Santa Maria Nova coincide con l'odierna cappella della Madonna del Carmine (la terza sul lato sinistro): FRIGERIO - PISONI 1986, pp. 43-51; CECCHI 1995; BESOZZI 1999, pp. 22-23.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 24, 55, 66; ASMi, *Not.*, b. 5801, 1515 ottobre 1.

⁸⁸ Nel codicillo del 1522 revoca ogni legato al convento non andato in esecuzione entro un mese dalla morte, in particolare se non è ancora libero il sepolcro in Santa Maria e se non sia abitato come minimo da dodici frati necessari a celebrare, tra i quali almeno tre confessori « condigni ». In caso di contravvenzione i lasciti passano ai monasteri di San Bernardino di Cantalupo e di Sant'Agnese a Milano, con onere di costruire un altare dedicato a Santa Caterina in ciascuno (*ibidem*, b. 4103, 1522 aprile 21). Ancora nel testamento del 1524 Francesco vuole che la veste di damasco bianco « usitata et maculata » commissionata per la figlia dal primo marito, sia convertita in una pianeta per la chiesa di Santa Caterina nel monastero; in cambio ricorda di avere dato da tempo a Elisabetta un vestito di zettonino nero bandato d'oro « quadrupli plus valoris », due casse e, qualche giorno prima, un ulteriore indumento (*ivi*, b. 4104, 1524 giugno 3).

⁸⁹ ROSSETTI 2013, pp. 50-59.

ti), dove fanno professione diversi membri della famiglia, la quale secondo la *vulgata* aveva «un non so che di patronato» sul monastero, come riporta Paolo Morigia in una postilla aggiunta all'edizione del 1575 della *Historia dell'origine di tutte le religioni*⁹⁰. Forte è la tentazione di legare il lascito di 25 ducati – una cifra non trascurabile – «ad ornatum» previsto da Francesco nel 1501 alla data incisa (1508) in uno dei peducci del portico in facciata dell'attuale chiesa, che ingloba le tre esistenti all'epoca. In origine il loggiato, organizzato su due livelli, era addossato, infatti, al fianco destro della chiesa di San Nicola e forse è stato concepito come un ingresso monumentale dell'area sacra⁹¹. Non va escluso che il denaro profuso dal Besozzi sia stato impiegato anche per la sistemazione di San Nicola, come suggerirebbe il finto polittico affrescato un tempo presente nell'abside (Fig. 2)⁹². Nel registro principale all'interno di una loggia prospettica con pilastri decorati a candelabra che reggono una profonda trabeazione con dentelli, ovuli e motivi vegetali, sono raffigurati lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e i *Santi Nicola di Bari* (a destra) e *Ambrogio* (a sinistra) con due schiere di personaggi inginocchiati (tre per parte); nella cimasa, entro nicchie, trova posto l'*Imago Pietatis* affiancata dall'*Annunciazione*. L'opera denuncia uno smaccato debito con la più aggiornata cultura pittorica milanese di impronta zenaliano-bramantiniana, tradotta con un linguaggio più semplificato, corsivo, grafico, duro e per certi versi 'arcaico' (evidente nei volti bamboleggianti, nell'appiattimento delle volumetrie e nella scansione paratattica), al pari della tavola con la *Crocifissione* oggi nella sala capitolare del monastero, firmata da Pietro Crespi da Busto Arsizio e datata 31 luglio 1510 (Figg. 3, 7). È da confermare l'attribuzione dell'affresco (Figg. 3-4, 5-7), meglio giudicabile da una fotografia storica di inizio Novecento, all'artista bustocco formatosi presso Marco Longobardi dal 1491⁹³: per la complessa cornice architettonica e i due scomparti late-

⁹⁰ MORIGIA 1575, p. 152; BESOZZI 1992, pp. 27-38; BESOZZI 1999.

⁹¹ Sul portico: FRIGERIO - PISONI 1986, p. 47; CECCHI 1995, pp. 21-24. Già MULAZZANI (1986, pp. 80-82) dubitativamente ha provato a riferire gli affreschi molto rovinati del portico con *Santi*, il *Miracolo della Ruota* e la *Decollazione di Santa Caterina* alla committenza del Besozzi: stilisticamente sono riferibili a un momento successivo alla morte del notaio (1539).

⁹² A causa del pessimo stato conservativo, l'affresco è stato strappato nel 1976 dal restauratore Giovanni Rossi: MULAZZANI (1986, pp. 71, 76-77), il quale lo riconduce a Pietro Crespi. Senza sbilanciarsi in merito all'attribuzione Ferrari (in *Pittura* 1992, p. 239), lo dà per perduto. Oggi in chiesa, all'inizio della navata destra, è visibile solo il frammento con l'*Imago Pietatis*; gli altri pezzi dovrebbero essere conservati presso la Provincia di Varese, proprietaria dell'eremo. Dopo la rimozione, infatti, il dipinto non è stato riposizionato nella collocazione originaria, in quanto sono stati scoperti importanti affreschi gotici. Sul restauro dell'antica abside di San Nicola (la prima cappella a sinistra dell'odierno presbiterio): FOCIANI 1997.

⁹³ CAIRATI 2015, p. 207.

rali dell'ordine inferiore il Crespi si ispira al trittico di Assiano, mentre per la Madonna con il Bambino alle analoghe figure nel *Sogno di Giuseppe* o, meglio, nel trittico della Pinacoteca Ambrosiana riferiti alla ditta Longobardi-Mercati⁹⁴. Di particolare interesse sono i ritratti ai piedi dei santi (Figg. 8, 10): in primo piano a destra sono chiaramente identificabili due giovani frati dalle fattezze un po' idealizzate, i quali nascondono parzialmente un terzo personaggio, più caratterizzato (Fig. 10). Si tratta di un uomo più anziano con una fluente chioma grigio-bianca e il naso adunco: rivela una certa aria di familiarità con il ritratto del Besozzi in San Maurizio al Monastero Maggiore (Figg. 9-10). In alternativa, come mi fa notare Edoardo Rossetti, se si rispetta una rigida distinzione tra religiosi e laici, Francesco potrebbe essere l'effigiato al centro del gruppo a sinistra, del quale si intuiscono la lunga zazzera e il naso pronunciato (Fig. 8). Un'ulteriore indizio del coinvolgimento in questa impresa è fornito dalla *Madonna in trono con il Bambino* conservata nella chiesa di Osmate (Fig. 6), uno degli edifici largamente beneficiati per testamento dal notaio, dove nel 1513 vuole siano realizzati affreschi in facciata⁹⁵. Da valutare con cautela in quanto piuttosto ripreso e restaurato dopo lo strappo, il dipinto è accostabile alle opere di Pietro Crespi per la resa del volto stereometrico di Maria, delle mani allungate e senza peso, dei panneggi attraversati da larghe pennellate di colore e per la caratteristica e singolare forma degli occhi – una trascrizione sgrammaticata di quelli del Longobardi e del Mercati –, tanto da fare ipotizzare che a Osmate il Besozzi si sia avvalso del pittore già coinvolto a Leggiuno per la decorazione dell'abside di San Nicola (Figg. 5-7).

A Milano, invece, il notaio sovvenziona i monasteri femminili di San Bernardino di Cantalupo e di Sant'Agnese, dove sono tumulate le mogli Elisabetta Pagani e Lucrezia Cittadini (sorella di Gerolamo, poeta alla corte di Ippolita Sforza Bentivoglio)⁹⁶,

⁹⁴ La tavola con la *Crocifissione* sembra risentire anche delle opere di Pietro da Velate (sul quale: BUGANZA 2017), come l'analogo affresco già in Santa Maria Incoronata. Le opere di Pietro Crespi sono un'utile cartina tornasole, nonostante la qualità più modesta, per provare a districare il 'gioco delle parti' nel *corpus* del Longobardi e del cognato (v. nota 5). Non sono del pittore bustocco la *Santa Caterina* e il *beato Alberto Besozzi* affrescati nella cosiddetta 'cappella dei Massi', come hanno evidenziato AGOSTI - STOPPA - TANZI 2011, p. 44 nota 35.

⁹⁵ La commissione dovrebbe essere stata eseguita in vita: non se ne trova traccia nelle redazioni del testamento successive al 1513 (v. nota 84). Nei restauri del 2018-2020 anche in Santo Stefano a Bardello è riemerso un affresco cinquecentesco con la *Madonna della Rosa*, che si può cautamente ipotizzare vada collegato alla committenza Besozzi, vista l'insistenza con cui la chiesa è ricordata tra le ultime volontà del notaio (*ibidem*) e la memoria negli atti delle visite pastorali di altari di fondazione della famiglia. Sul dipinto e sulle vicende dell'edificio: *Chiesa parrocchiale* 2020.

⁹⁶ Nel 1513 Francesco destina alle monache di Cantalupo i beni di Rodello e il relativo affitto, da convertire nell'edificazione di un altare dedicato a Santa Caterina nel punto dove è sepolta la prima moglie Eli-

quello del Gesù, elargendo 600 lire per l'infermeria « costruenda »⁹⁷, e la scuola di san Giuseppe presso la Cascina dei predicatori di Santa Maria del Giardino⁹⁸: sono dati che rivelano ulteriormente la stretta affiliazione del Besozzi all'agnazione viscontea⁹⁹. Lo confermano anche le disposizioni testamentarie del 1513, quando chiede, nel caso muoia in città, di essere inumato in Sant'Angelo davanti alla cancellata della cappella di Battista Visconti con un funerale in pompa magna con quattro preti e cento frati con torce accese¹⁰⁰. In alternativa si fa strada l'idea di una sepoltura a Leggiuno, che prende sempre più corpo nel tra 1515 e 1520 come appena ricordato, per poi essere accantonata nel terzo decennio del XVI secolo, quando dota la seconda cappella a destra in San Maurizio al Monastero Maggiore, dedicata a Santa Caterina (1524)¹⁰¹. Per la decorazione Besozzi si rivolge al pittore più in voga e *à la page* del momento, Bernardino Luini, allineandosi alle scelte artistiche di Francesco Visconti (citato nel codicillo del 1522)¹⁰², il quale aveva appena ingaggiato l'artista per affrescare il tramezzo nella medesima chiesa. I dipinti (Figg. 11-14) hanno una elaborata iconografia incentrata sia sulla passione sia sull'esaltazione del martirio della vergine alessandrina. Lungo la parete di fondo, nel riquadro principale è raffi-

sabetta Pagani, oltre a richiedere messe in suffragio di quest'ultima da parte dei frati di Sant'Angelo (ASMi, *Not.*, b. 7230, n. 859, 1513 novembre 21). I lasciti sono confermati nel codicillo del 1522, in cui prevede di innalzare un secondo altare intitolato alla vergine alessandrina nel monastero di Sant'Agnese (già beneficiato nel testamento del 1501: nota 74), qualora entro un mese dalla dipartita non vadano in esecuzione i legati a favore di Santa Caterina del Sasso (v. nota 88). Anche Lucrezia Cittadini è una attenta committente: entro il 1513 fa realizzare un letto « cum cariola una et cum suis fornimentis de ienue et de estate et de medio tempore cum capello quos [...] ipsa designaverit » (ASMi, *Not.*, b. 7230, n. 859, 1513 novembre 21).

⁹⁷ ASMi, *Not.*, b. 4103, 1522 aprile 21. Il Gesù è ricordato anche nell'ultimo testamento: nel caso il nipote Eleandro muoia senza eredi maschi, la terza parte dell'eredità passa al monastero e deve essere impiegata per la fabbrica o per la sacrestia del cenobio (*ibidem*, b. 4104, 1524 giugno 3).

⁹⁸ Con il codicillo del 1522 Francesco disereda temporaneamente il nipote Eleandro e trasferisce i legati alla confraternita (notevolmente sovvenzionata anche da Charles d'Amboise: ROSSETTI 2017, pp. 29-30), con obbligo sia di celebrazioni sia di distribuire elemosine in pane e vino alle monache del Gesù e alle figlie dell'illustre Antonio Visconti, del magnifico Giovanni Pietro Crivelli e di Giovanni Giacomo Cambiaghi, professe in Sant'Ambrogino (ASMi, *Not.*, b. 4103, 1522 aprile 21).

⁹⁹ Per i rapporti dei Visconti con questi monasteri: ROSSETTI 2011, pp. 111-112, 117-118, 158 nota 164; ROSSETTI 2013, pp. 57, 65, 122 nota 147, 136 nota 269, 140-141 note 320-321.

¹⁰⁰ In vita Battista regala a Francesco un tazzone d'argento con le sue insegne e quelle della moglie, « qui est maior inter ceteras crateres » del notaio: ROSSETTI 2012, p. 152.

¹⁰¹ *Ibidem*; CAIRATI 2014, p. 375, doc. 92.

¹⁰² V. nota 73.

gurata al centro la scena di Cristo slegato dalla colonna a cui assistono Francesco Besozzi inginocchiato, introdotto da Caterina e da San Lorenzo con gli occhi arrossati dalle lacrime (Figg. 11, 13-14). Superiormente, nella lunetta, si trovano *San Giovanni che annuncia a Maria e alla Maddalena la cattura di Gesù* e la *Negazione di San Pietro*. Sulle pareti laterali, invece, trovano posto il *Miracolo della ruota* e la *Decollazione di Santa Caterina*. La decorazione è completata nell'intradosso dal volto di *Dio padre* e da *angeli con strumenti della passione* (Fig. 12) e nei pennacchi dell'arco di accesso dalle sibille *Eritrea* e *Agrippina*. Gli affreschi, caratterizzati da un forte illusionismo, da personaggi dalle pose sofisticate, e da un pathos 'stemperato' da una grande morbidezza volto a rendere partecipe lo spettatore, come recita l'iscrizione lungo l'arco della parete di fondo, sono ascrivibili alla tarda attività del pittore¹⁰³. Lo certifica la scritta che corre sulla cornice lungo i perimetrali dello spazio sacro, che riporta la data 11 agosto 1530 e il nome del committente accompagnato dal titolo di *nobilis*, testimoniando come nella Milano del Cinquecento il notariato, abbinato a una mirata strategia familiare ed economica, « non solum non est vile, sed nobile et honorificum »¹⁰⁴.

FONTI

MILANO, ARCHIVIO DI STATO

- *Fondo di Religione, Milano, Santa Margherita*, b. 1899.
- *Notarile di Milano, Atti dei notai, Atti*, bb. 518, 650, 1075, 1745, 1816-1899, 2096, 2377, 2484-2493; 2409-2412; 2906-2909, 2917, 2921, 3111-3118, 3271, 3641-3643, 3926-3966, 4013, 4087, 4103, 4104, 4107-4111, 4409-4418, 5020, 5505, 5717, 5353; 5801, 6632-6634, 7230, 7850-7875, 7981, 8260, 8748.
- *Riva Finolo, Balsamo*, b. 10.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI - STOPPA - TANZI 2011 = G. AGOSTI - J. STOPPA - M. TANZI, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. AGOSTI - J. STOPPA - M. TANZI, Milano 2011, pp. 15-49.

¹⁰³ Sugli affreschi: QUATTRINI 2019, pp. 82-83, 377-380, cat. 146.

¹⁰⁴ Sulla polemica innescatasi all'incirca nell'ultimo quarto del Cinquecento tra patrizi e notai in merito allo *status* sociale di questi ultimi, legata all'introduzione di norme più severe e restrittive per l'immatricolazione: LIVA 1979, pp. 160-178; CURATOLO 1991, p. 74.

- ALBERZONI 1991 = M.P. ALBERZONI, *Francescanesimo a Milano nel Duecento*, Milano 1991.
- ALBINI 2018 = G. ALBINI, *Prevenire le epidemie, assistere i malati: ufficiali di sanità, medici e ospedali nella società visconteo-sforzesca*, in *Una storia di rigore e di passione. Saggi per Livio Antonielli*, a cura di S. LEVATI - S. MORI, Milano 2018, pp. 41-69.
- ALBINI 2021 = G. ALBINI, *Il Lazzaretto di Milano: dal 1488 a oggi*, in *Il Lazzaretto di Verona. Storia di un monumento cittadino*, a cura di P. BASSO - D. BRUNO - G. M. VARANINI - M. ANNIBALETTO, Milano 2021, pp. 230-247.
- ALBONICO 1990 = S. ALBONICO, *Il Ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano 1990.
- Annali 1880 = *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, III, Milano 1880.
- ARCANGELI 2008 = L. ARCANGELI, *Alle origini del Consiglio dei sessanta decurioni: ceti e rappresentanza a Milano tra Massimiliano Sforza e Francesco I di Valois (maggio 1515-luglio 1516)*, in *Con la ragione e col cuore. Studi dedicati a Carlo Capra*, a cura di S. LEVATI - M. MERIGGI, Milano 2008, pp. 33-75.
- ARCANGELI 2015 = L. ARCANGELI, « Eligo sepulturam meam ... ». Nobiles, mercatores, élites viciniali tra parrocchie e conventi, in *Famiglie e spazi sacri* 2015, pp. 229-307.
- ARESE 1957 = F. ARESE, *Elenchi dei Magistrati patrizi di Milano dal 1535 al 1796*, in « Archivio Storico Lombardo », LXXXIV (1957), pp. 149-199.
- Balsamo-Crivelli 1895 = *Balsamo-Crivelli (resid. Torino e Milano)*, in « Annuario della Nobiltà Italiana », XVII (1895), pp. 207-211.
- BELTRAMI 1882 = L. BELTRAMI, *Il Lazzaretto di Milano*, in « Archivio Storico Lombardo », IX (1882), pp. 403-441.
- BELTRAMI 1899 = L. BELTRAMI, *Il Lazzaretto di Milano (1488-1882)*, Milano 1899.
- BESOZZI 1992 = L. BESOZZI, *Il monastero di Santa Caterina del Sasso Ballaro sotto il regime di Sant'Ambrogio ad Nemus. Parte I: Il Quattrocento*, in « Rivista della Società Storica Varesina », XIX (1992), pp. 17-117.
- BESOZZI 1999 = L. BESOZZI, *Il monastero di Santa Caterina del Sasso Ballaro sotto il regime di Sant'Ambrogio ad Nemus. Parte II: Il Cinquecento*, in « Rivista della Società Storica Varesina », XXI (1999), pp. 15-96.
- BESOZZI 2005 = L. BESOZZI, *Giovanni Stefano Guilizzoni, notaio del monastero di Santa Caterina del Sasso Ballaro (1588-1619)*, in « Rivista della Società Storica Varesina », XXIII (2005), pp. 57-66.
- BIANCHI 2005-2006 = E. BIANCHI, *I da Corbetta intagliatori in legno. Prime ricognizioni*, tesi di specializzazione, relatrice R. Sacchi, a.a. 2005-2006, Università degli Studi di Milano.
- BIANCHI 2014 = E. BIANCHI, *Una famiglia di intagliatori lombardi: i Da Corbetta*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*. Atti del convegno, Varese, Castello di Masnago, 17 dicembre 2009, a cura dei Musei Civici di Varese, Varese 2014 (Monografie della Società Storica Varesina, 13), pp. 11-28.
- BISCARO 1912 = G. BISCARO, *I primordi dei chiostrini minoritici di Milano*, in « Archivio Storico Lombardo », s. IV, XVII (1912), pp. 168-173.
- Bramante 2015 = *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*. Catalogo della mostra, Milano, 4 dicembre 2014 - 22 marzo 2015, a cura di M. CERIANA - E. DAFRA - M. NATALE - C. QUATTRINI, Milano 2015.

- Bramantino* 2014 = *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*. Catalogo della mostra, Lugano, 28 settembre 2014 - 11 gennaio 2015, a cura di M. NATALE, Milano 2014.
- BUGANZA 2017 = S. BUGANZA, *Proposte per la ricostruzione dell'attività di Pietro da Velate, pittore e maestro vetraio*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese*. Atti del convegno, Lugano, 6-7 novembre 2014, a cura di M. NATALE, Milano 2017 (Biblioteca d'Arte Skira, 32), pp. 387-414.
- BUGANZA 2019 = S. BUGANZA, *Santa Maria Incoronata a Milano in età Rinascimentale: nuove prospettive di ricerca*, in *Agostiniani e rinascimento artistico in Lombardia*. Atti della giornata di studi, Almenno San Bartolomeo, Antenna europea del Romanico - Almenno San Salvatore, Chiesa di San Nicola, 22 ottobre 2016, a cura di A. ROVETTA - L. BINDA, Bergamo 2019 (Biblioteca della Rotonda, 2), pp. 63-93.
- BUGANZA - CAIRATI 2014 = S. BUGANZA - M. CAIRATI, *Scheda*, in *Bramantino* 2014, pp. 250-253.
- CAIRATI 2012 = C. CAIRATI, *Gli inventari di Giovanni Battista Pusterla: il ritratto di un committente tra Bernardino Luini, i da Corbetta e Giovanni Angelo Del Maino (1538)*, in *Squarci d'interni* 2012, pp. 115-133.
- CAIRATI 2014 = C. CAIRATI, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, a cura di G. AGOSTI - J. STOPPA, Milano 2014, pp. 361-396.
- CAIRATI 2015 = C. CAIRATI, *Scheda*, in *Bramante* 2015, pp. 206-207.
- CAIRATI 2016 = C. CAIRATI, *Per una ricostruzione delle cappelle laterali delle Grazie tra Quattro e Cinquecento*, in *Santa Maria delle Grazie. Una storia dalla fondazione a metà Cinquecento*. Atti del convegno, Milano, Convento di Santa Maria delle Grazie-Università Cattolica del Sacro Cuore, 22-24 maggio 2014, a cura di S. BUGANZA - M. RAININI, 2016 («Memorie Domenicane», 47), pp. 395-434.
- CAIRATI - ROSSETTI 2012 = C. CAIRATI - E. ROSSETTI, «*Memorie*» dallo studiolo di Eleonora da Correggio Rusca a Milano. *L'inventario del 1523*, in *Squarci d'interni* 2012, pp. 115-133.
- CAIRATI - ROSSETTI 2014 = C. CAIRATI - E. ROSSETTI, *Luoghi di diffusione della cultura oltremontana nella Milano sforzesca: suggestioni "thodesche" a Santa Caterina di San Nazaro*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. ELSIG - C. GAGGETTA, Roma 2014 (Studi lombardi, 7), pp. 81-128.
- CALDERA - ROSSETTI 2022 = M. CALDERA - E. ROSSETTI I, *Un pittore in viaggio tra Verona, Milano e Casale: Giovan Francesco Caroto, percorsi e contesti*, in «Verona Illustrata», 35 (2022), pp. 9-44.
- CANETTA 1881 = P. CANETTA, *Il Lazzaretto di Milano*, Milano 1881.
- CERIONI 1966-1967 = L. CERIONI, *La cancelleria Sforzesca durante il ritorno del Moro (Gennaio-Aprile 1500)*, in «Archivio Storico Lombardo», XCIII-XCIV (1966-1967), pp. 140-172.
- CECCHI 1995 = R. CECCHI, *Il complesso architettonico*, in *Eremo di S. Caterina* 1995, pp. 18-38.
- CHABOD 1971 = F. CHABOD, *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino 1971.
- CHABOD 1972 = F. CHABOD, *Lo Stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino 1972.
- Chiesa parrocchiale* 2020 = *Chiesa parrocchiale di Santo Stefano protomartire Bardello (VA). La storia e il restauro anno 2018/2019*, s.l. [2020].
- COLOMBO 2023 = L.F. COLOMBO, *Una traccia per la committenza del Collegio notarile di Milano tra Quattrocento e Seicento*, in *Notai tra ars e arte. Mediazione, committenza e produzione tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. BASSANI - E. FUSAR POLI - M.L. MANGINI - F. SCIREA, Genova 2023 (Notariorum itinera. Varia, 9), pp. 167-224.

- CONDINI 1991 = L. CONDINI, *Un sondaggio fra i testamenti milanesi del secondo Quattrocento*, in « Archivio Storico Lombardo », CXVII (1991), pp. 367-389.
- CURATOLO 1991 = P. CURATOLO, *Notabili a Milano tra Cinque e Seicento: le confraternite nella parrocchia di S. Maria Segreta*, in « Archivio Storico Lombardo », CXVII (1991), pp. 59-103.
- DELMORO 2019 = R. DELMORO, *La bottega degli Zavattari. Una famiglia di pittori milanesi tra età viscontea ed età sforzesca*, prefazione di G. DE SIMONE, Canterano 2019.
- DALLA GASPERINA - MASTORGIO 1994 = D. DALLA GASPERINA - C. MASTORGIO, *Carnago 1619. Una comunità incontra il miracolo*, Gavirate 1994.
- DEL TREDICI 2013 = F. DEL TREDICI, *Comunità, nobili e gentiluomini nel contado di Milano del Quattrocento*, Milano 2013.
- DEL TREDICI 2017 = F. DEL TREDICI, *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secoli XIV-XV*, Milano 2017.
- Eremo si S. Caterina* 1995 = *L'eremo di S. Caterina sul Lago Maggiore*, Gavirate 1995.
- E viene il tempo* 2009 = *E Viene il tempo della Pietà. Sentimento e poesia nei testamenti*. Catalogo della mostra, Milano, 5 novembre 2009 - 26 febbraio 2010, a cura di A. OSIMO, Milano 2009.
- Famiglie e spazi sacri* 2015 = *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di L. ARCANGELI - G. CHITTOLINI - F. DEL TREDICI - E. ROSSETTI, Milano 2015.
- FOCIANI 1997 = C. FOCIANI, *Il restauro della Cappella Absidale di S. Nicola, in S. Caterina del Sossoballaro a Leggiamo*, in *Conservazione e valorizzazione degli affreschi nella Provincia di Varese*. Atti del convegno promosso dalla Provincia di Varese, Assessorato alla Cultura e dalla Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Milano, Varese, 21 aprile 1995, a cura di P.C. MARANI, Varese 1997, pp. 23-26.
- FORCELLA 1890 = V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, IV, Milano 1890.
- FRIGERIO - PISONI 1986 = P. FRIGERIO - P. G. PISONI, *La storia viene dal lago*, in *Giorni dell'eremo* 1986, pp. 17-57.
- GANDA 2006 = A. GANDA, *Filippo Cavagni da Lavagna editore, tipografo, commerciante a Milano nel Quattrocento*, presentazione di D.E. RHODES, Firenze 2006 (Storia della tipografia e del commercio librario, VII).
- Giorni dell'eremo* 1986 = *I giorni dell'eremo. Santa Caterina del Sasso Ballaro*, Vigevano 1986.
- GIOVANELLI 2020 = L. GIOVANELLI, *Giovanni Giacomo Dolcebuono, intagliatore, plastificatore e architetto*, in GIOVANELLI - REPISHTI 2020, pp. 59-119.
- GIOVANELLI - REPISHTI, 2020 = L. GIOVANELLI - F. REPISHTI, *Architetti senza architetture*, Torrazza Piemonte 2020.
- Giovanni Antonio Amadeo* 1989 = *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti*, a cura di R.V. SCHOFIELD - J. SHELL - G. SIRONI, Como 1989.
- GRASSI 1986 = L. GRASSI, *La chiesa di S. Carlo al Lazzaretto: ipotesi di un restauro*, in *San Carlo e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte, Milano, 21-26 maggio 1984, I, Roma 1986 (Studi e fonti su San Carlo Borromeo, 2), pp. 633-659.
- LIVA 1979 = A. LIVA, *Notariato e documento notarile a Milano dall'Alto Medioevo alla fine del Settecento*, Roma 1979 (Studi Storici sul Notariato Italiano, IV).

- LUNARI 1995 = M. LUNARI, « De mandato domini archiepiscopi in hanc publicam formam redigi, tradidi et scripsi ». *Notai di curia e organizzazione notarile nella diocesi di Milano (sec. XV)*, in « Rivista di Storia della Chiesa in Italia », XLIX/2 (1995), pp. 486-508.
- LUNARI 1998 = M. LUNARI, *Politiche famigliari tra Milano e il contado: i Cairati*, in *Cairati, Castiglioni, Martignoni ed altri casati locali nel Medioevo*. Atti del convegno di studio promosso nel Centenario della Fondazione della Società Gallaratese per gli studi patri (1896-1996) con un'introduzione illustrativa del suo Museo di Archeologia, Storia e Arte Antica, Cairate, Monastero di Santa Maria Assunta, 11-12 maggio 1996, a cura di C. TALLONE, Varese 1998, pp. 137-161.
- MAIFREDA 2012 = G. MAIFREDA, *L'arte assente. Gli inventari di Scipione Balsamo (1578)*, in *Squarci d'interni* 2012, pp. 115-133.
- MANGINI 2022 = M. L. MANGINI, *Progetto LIMEN. Linguggi della mediazione notarile tra Medioevo ed Età Moderna*, in « Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica », n.s. VI (2022), pp. 381-399.
- MARTINIS 2008 = R. MARTINIS, *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano*, Milano 2008.
- MESCHINI 2006 = S. MESCHINI, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, II, Milano 2006 (Studi e ricerche storiche, 353).
- MESCHINI 2014 = S. MESCHINI, *La seconda dominazione francese nel Ducato di Milano. La politica e gli uomini di Francesco I (1515-1521)*, Varzi 2014.
- MIRABILE 2005 = D. MIRABILE, *Marco Longobardi e "Iohannes Romanus pictores non ignobiles" di un perduto paesaggio (1493 circa)*, in *Materiali zenaliani* (« Solchi », VIII/3, 2005), pp. 105-119.
- MONEGO 1990 = A. MONEGO, *Lazzaro Cairati e la sua famiglia nella Milano sforzesca*, in « Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica », 11 (1990), pp. 111-198.
- MONTI 2022-2023 = A. MONTI, *Tra Zenale e Luini: l'attività di Nicola Moietta da Caravaggio*, tesi di laurea magistrale, relatrice S. BUGANZA, correlatore C. CAIRATI, a.a. 2022-2023, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.
- MORGIA 1575 = P. MORIGIA, *Historia dell'origine di tutte le religioni, che sino ad hora sono state al mondo, con gli autori di quelle: in che Provincia, sotto qual Imperadore, e Papa, & in che tempo hebbero i loro principii. Oltre a molte illustre Donne che spreggiarono i Regni, e fecero vita Religiosa. Con l'origine ancora de le Religioni Militari*, In Venetia, appresso gli Heredi di Pietro da Fino, 1575.
- MULAZZANI 1986 = G. MULAZZANI, *Tabula pictorica*, in *Giorni dell'eremo* 1986, pp. 67-91.
- Musica degli angeli* 2021 = *La musica degli angeli. Bernardo Zenale e la cantoria di Santa Maria di Brera. Un dono, un ritorno*, a cura di C. QUATTRINI, Venezia 2021.
- NATALE 1956 = A.R. NATALE, *I diari di Cicco Simonetta*, in « Archivio Storico Lombardo », LXXXIII (1956), pp. 58-125.
- NATALE - QUATTRINI 2017 = M. NATALE - C. QUATTRINI, *Il Maestro dei Santi Cosma e Damiano*, in « Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como », 199 (2017), pp. 33-82.
- NICODEMI 1945 = G. NICODEMI, *Agostino Busti detto il Bambaia*, Milano 1945.
- Notai* 2004 = *I notai della curia arcivescovile di Milano (secoli XIV-XV)*, repertorio a cura di C. BELLONI - M. LUNARI. Coordinamento G. CHITOLINI, Roma 2004 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Strumenti, CLXV; Materiali di storia ecclesiastica lombarda. Secoli XIV-XVI).

- Notai 2010 = *Notai del contado milanese in epoca viscontea (1337-1347)*, a cura di M. LUNARI - G.P.G. SHARF e con M.P. SALA. Coordinamento G. CHITTOLINI, Milano 2010 (Fonti e materiali di storia lombarda. Secoli XIII-XVI, 5).
- NOTO 1966 = A. NOTO, *Gli amici dei poveri di Milano 1305-1964*, Milano 1966.
- PATETTA 1987 = L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987.
- Pittura 1992 = *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. GREGORI, Milano 1992.
- QUATTRINI 2019 = C. QUATTRINI, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Torino 2019.
- QUATTRINI 2023 = C. QUATTRINI, *Miniatori e pittori nella Milano di fine Quattrocento: il caso di Princiavalle Negri*, in *Dans le manuscrit et en dehors. Échanges entre l'enluminure et les autres arts (IX^e-XVI^e siècles)*, a cura di M. TOMASI, Roma 2023 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 33), pp. 141-155.
- QUATTRINI - BUGANZA - CAIRATI 2015 = C. QUATTRINI - S. BUGANZA - C. CAIRATI, *Bramante e gli artisti lombardi*, in *Bramante 2015*, pp. 77-93.
- REPISHTI 2020a = F. REPISHTI, *Lazzaro Palazzi, scultore e architetto*, in GIOVANELLI - REPISHTI 2020, pp. 31-58.
- REPISHTI 2020b = F. REPISHTI, *Maffiolo da Giussano architetto e notaio*, in GIOVANELLI - REPISHTI 2020, pp. 193-210.
- ROSSETTI 2010 = E. ROSSETTI, *Il volto di Lucia. Un ritratto ritrovato*, in «Storia in Martesana», 4 (2010), pp. 1-22.
- ROSSETTI 2011 = E. ROSSETTI, *Una questione di famiglie. Lo sviluppo dell'Osservanza francescana e l'aristocrazia milanese (1476-1516)*, in *Fratres de familia. Gli insediamenti dell'Osservanza minoritica nella penisola italiana (sec. XIV-XV)*, a cura di L. PELLEGRINI - G.M. VARANINI, Caselle di Sommacampagna 2011 (Quaderni di storia religiosa), pp. 101-165.
- ROSSETTI 2012 = E. ROSSETTI, «Chi bramasse di veder il volto suo ritrovato dal vivo». *Ernes Visconti, Matteo Bandello e Bernardino Luini. Appunti sulla committenza artistica al Monastero Maggiore*, in «Archivio Storico Lombardo», CXXXVIII (2012), pp. 127-165.
- ROSSETTI 2013 = E. ROSSETTI, *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano 2013.
- ROSSETTI 2015 = E. ROSSETTI, «Arca marmorea elevata a terra per brachia octo». *Tra sepolture e spazi sacri: problemi di memoria per l'aristocrazia milanese del Rinascimento*, in *Famiglie e spazi sacri 2015*, pp. 169-227.
- ROSSETTI 2017 = E. ROSSETTI, *Gli antefatti: tracce per l'immagine di un isolato tra sforzeschi, francesi e disegni vinciani (XV e XVI secolo)*, in *Palazzo Litta a Milano*, a cura di E. BIANCHI, Cinisello Balsamo 2017, pp. 25-36.
- ROSSETTI 2019 = E. ROSSETTI, «Solo è con chi adesso sua Santità se consiglia». *Materiali per la biografia del cardinale Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza († 1509)*, in «RR. Roma Rinascimento», 2019, pp. 251-278.

- SACCHI 2005 = R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005 (Il Filarete. Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 220).
- SACCHI 2015 = R. SACCHI, *Gaudenzio a Milano*, Milano 2015.
- SANTORO 1939 = C. SANTORO, *Contributi alla storia dell'amministrazione sforzesca*, in « Archivio Storico Lombardo », 66 (1939), pp. 27-114.
- SANTORO 1968 = C. SANTORO, *Gli uffici del Comune di Milano e del dominio visconteo-sforzesco (1216-1515)*, Milano 1968 (Archivio della fondazione italiana per la storia amministrativa, 7).
- SHELL 1987 = J. SHELL, *Documenti*, in D.A. BROWN, *Andrea Solario*, Milano 1987, pp. 290-296.
- SHELL 1995 = J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995.
- SOLDINI 2007 = N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007 (Ingenium, 10).
- Squarci d'interni 2012 = *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. ROSSETTI, Milano 2012.
- TANZI 2005 = M. TANZI, *Margini zenaliani. Gli affreschi di Cortemaggiore e il trittico di Assiano*, in *Materiali zenaliani* (« Solchi », VIII/3, 2005), pp. 11-104.
- TERRAROLI 2006 = V. TERRAROLI, "...cum faciolis suis intaliatis et archetis subtus fatiolas...". *Aggiunte documentarie per la storia della scultura lignea rinascimentale a Milano*, in *Arte e Storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma 2006 (Biblioteca della "Nuova Rivista Storica", 40), pp. 115-128.
- VERGA 1894 = E. VERGA, *Delle concessioni fatte da Massimiliano Sforza alla città di Milano (11 luglio 1515)*, in « Archivio Storico Lombardo », XXI (1894), pp. 311-349.
- ZAMBRANO 1997 = P. ZAMBRANO, « *Al museo immaginario delle tombe* ». *Tipologie funerarie in Lombardia nel primo Rinascimento*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. NATALE, Torino 1997, pp. 19-45.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

Attraverso l'esame di alcuni casi studio, nel saggio è indagato il ruolo dei notai come committenti d'arte, argomento finora poco indagato, utile anche per comprendere l'ascesa sociale di questa categoria di professionisti tra XV e XVI secolo.

Parole significative: notai, committenza artistica, Milano, Rinascimento, ascesa sociale.

The essay investigates the role of notaries as patrons of art throughout some case studies. This topic has not been investigated so far, but it's very useful to understand the social rise of this category of professionals between the 15th and 16th centuries.

Keywords: Notary, Patronage, Milan, Renaissance, Social Rise.



Fig. 1 - Bernardo Zenale, *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Ambrogio, Gerolamo e Giuseppe*, 1510, Denver (Colorado, USA), Denver Art Museum, Dono di Samuel H. Kress Foundation, 1961.173.

© Denver Art Museum. Autorizzazione del 4/8/2023.



Fig. 2 - Pietro Crespi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra i Santi Ambrogio, Nicola di Bari e committenti, Pietà, Annunciazione*, 1510-1515 circa, fotografia di inizio Novecento © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano. Autorizzazione del 15/03/2023.



Fig. 3 - Pietro Crespi, *Crocifissione*, particolare, 1510, Leggiuno, Eremo di Santa Caterina del Sasso Ballaro, sala capitolare. © Carlo Cairati. Autorizzazione del 15/03/2023.



Fig. 4 - Pietro Crespi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra i Santi Ambrogio, Nicola di Bari e committenti, Pietà, Annunciazione*, particolare, 1510-1515 circa, fotografia di inizio Novecento. © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano. Autorizzazione del 15/03/2023.



← Fig. 5 - Pietro Crespi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra i Santi Ambrogio, Nicola di Bari e committenti, Pietà, Annunciazione*, particolare, 1510-1515 circa, fotografia di inizio Novecento © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano. Autorizzazione del 15/03/2023.



Fig. 6 - Pietro Crespi (?), *Madonna in trono con il Bambino*, 1510-1515 circa, Osmate, chiesa dei Santi Cosma e Damiano. © Filiberto Zago. Autorizzazione del 15/03/2023.

← Fig. 7 - Pietro Crespi, *Crocifissione*, particolare, 1510, Leggiuno, Eremo di Santa Caterina del Sasso Ballaro, sala capitolare. © Carlo Cairati.



← Fig. 8 - Pietro Crespi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra i Santi Ambrogio, Nicola di Bari e committenti; Pietà e Annunciazione*, particolare, 1510-1515 circa, fotografia di inizio Novecento © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano. Autorizzazione del 15/03/2023.



Fig. 9 - Bernardino Luini, *Cristo alla colonna tra i Santi Lorenzo e Caterina d'Alessandria e il committente Francesco Besozzi*, particolare, 1530 circa, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore. © Carlo Cairati. Autorizzazione del 15/03/2023.



← Fig. 10 - Pietro Crespi, *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra i Santi Ambrogio, Nicola di Bari e committenti, Pietà, Annunciazione*, particolare, 1510-1515 circa, fotografia di inizio Novecento © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano. Autorizzazione del 15/03/2023.



Fig. 11 - Bernardino Luini, *Affreschi della cappella Besozzi*, 1530, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore. © Carlo Cairati. Autorizzazione del 17/07/2023.



Fig. 12 - Bernardino Luini, *Dio padre e angeli con strumenti della passione; San Giovanni annuncia alla Vergine e alle pie donne la cattura di Cristo; Negazione di San Pietro*, 1530, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore. © Carlo Cairati. Autorizzazione del 17/07/2023.



Fig. 13 - Bernardino Luini, *Cristo alla colonna tra i Santi Lorenzo e Caterina d'Alessandria e il committente Francesco Besozzi*, 1530, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore. © Carlo Cairati. Autorizzazione del 17/07/2023.

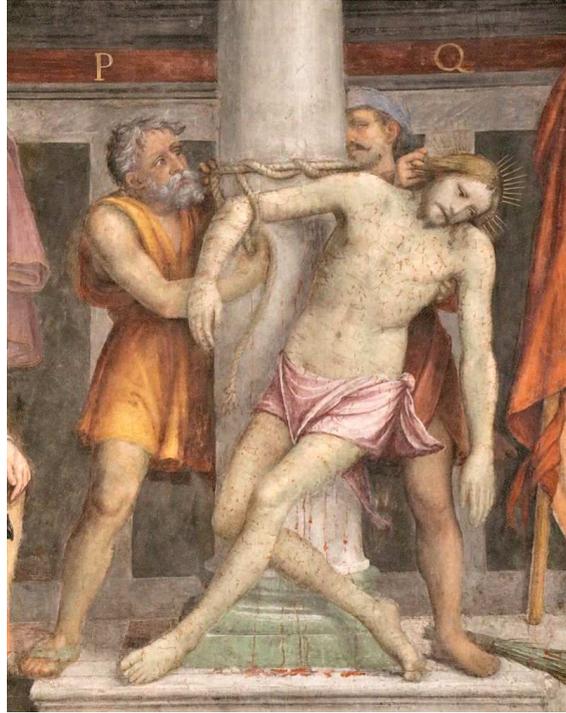


Fig. 14 - Bernardino Luini, particolare *Cristo alla colonna tra i Santi Lorenzo e Caterina d'Alessandria e il committente Francesco Besozzi*, particolare, 1530, Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore. © Carlo Cairati. Autorizzazione del 17/07/2023.



Una traccia per la committenza del Collegio notarile di Milano tra Quattrocento e Seicento

Lorenzo Francesco Colombo
Lf.colombo96@gmail.com

Nell'indagare il rapporto tra arte e notariato, in questa sede si vuole cercare di approfondire la committenza del Collegio notarile di Milano considerato come entità collettiva, come corpo, che manifesta attraverso le realizzazioni in campo artistico sia la sua devozione religiosa, sia il suo ruolo economico e sociale¹. Questa scelta di campo impone un taglio cronologico più focalizzato sull'età moderna rispetto agli altri interventi presentati in questo volume: è infatti tra il XV e il XVII secolo che si concentrano gli episodi più significativi di tale fenomeno, di cui si cercherà di enucleare tempi e luoghi, sottolineando sempre il ruolo del consorzio. Per fare ciò, constatato il quasi totale naufragio dei verbali delle riunioni del Collegio²,

* Congedando questo contributo desidero rivolgere un sincero ringraziamento a Stefania Buganza, Marta Mangini e Francesco Repishti, che con i loro corsi universitari mi hanno fatto appassionare alle vetrate del Duomo, alla storia del notariato e all'architettura milanese del Cinque-Seicento; a Elisa Mantia e alla famiglia Borromeo per l'interesse e l'aiuto con cui hanno favorito le ricerche; a Gianni Mezzanotte, che ha dedicato molti anni allo studio della Piazza dei Mercanti. Desidero ringraziare per la loro disponibilità anche Gianpaolo Angelini, Camilla Anselmi, Michele Aversa, Lorena Barale, Marco Bascapè, Giulia Benati, Eugenia Bianchi, Francesca Bianchi Janetti, Carlo Cairati, Nino Cellamaro, Martina Colombi, Matteo Colombo, Pietro Del Bono, Marina Dell'Omo, Emma Ferrari, Mirella Ferrari, Roberto Fighetti, Cecilia Frosinini, mons. Federico Gallo, Corinna Tania Gallori, Laura Paola Gnaccolini, Paola Martini, Sergio Monferri, Alessandro Morandotti, Mauro Natale, Fabrizio Pagani, Mauro Pavesi, Giulia Poliero, Vittoria Puppato, Edoardo Rossetti, Annalisa Rossi, Giovanni Rossi, Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Carmela Santoro, Aurora Scotti Tosini, Anna Valtolina, Danilo Zardin.

¹ I collegi professionali, come i paratici e le *universitates*, erano associazioni di mestiere che durante tutto il medioevo e l'età moderna si posero come un fondamentale e caratteristico snodo di mediazione tra l'individuo e il potere statale, tanto che la società europea fu a lungo una società corporativa. Queste associazioni professionali, dotate di organi di governo eletti dai propri membri, erano « società stipulate fra privati » che « assumevano diretto rilievo e funzioni largamente 'pubbliche' di portata e interesse generale ». Avevano lo scopo precipuo di difendere gli interessi della categoria e normare il comportamento dei suoi membri, ma non erano aliene anche da compiti assistenziali, quali le celebrazioni in suffragio dei propri defunti affiliati, la loro sepoltura e l'assistenza dei loro familiari, in un continuo compenetrarsi tra l'aspetto religioso e quello civile. Su questo argomento, v. *Collegi* 1955; ZARDIN 1998; BRAMBILLA 2005; BRAMBILLA 2018.

² In Milano, Archivio di Stato (ASMi), *Notarile di Milano (Not.)*, *Collegio dei Notai e dei Causidici*, bb. 237-249, si conservano i *Libri Ordinationum* del Collegio dal 1562 al 1733. Tuttavia, la serie do-

si è tentato di far dialogare le fonti storico artistiche con quelle della storia del notariato milanese: avvalendosi della documentazione archivistica riguardante i singoli cantieri oggetto di interesse, si sono sviluppati alcuni spunti emersi dai pionieristici studi di Alberto Liva sul Collegio notarile milanese³, tenendo sempre presenti le informazioni già raccolte da Giovanni Battista Bianchini, interessante figura di notaio, erudito nonché falsario milanese⁴. Tali informazioni furono pubblicate a stampa nel 1701 per volere dello stesso paratico, con il titolo di *Compendium ordinum et stilatum venerandi Collegii Dominorum Causidicorum et Notariorum Mediolani*⁵.

1. *Il Quattrocento: la cappella di San Giovanni Evangelista nel Duomo di Milano*

L'emergenza più antica del *patronage* del Collegio si individua senza dubbio nel Duomo di Milano, luogo principe per la manifestazione della potenza delle corporazioni cittadine, fondamentali per l'avanzamento del cantiere soprattutto durante i

cumentaria, giunta in ASMi solo nel 1995, presenta lacune molto significative: manca completamente la documentazione relativa agli anni 1567-1571, 1584-1590, 1605-1632, 1640-1692 (v. ASMi, M. LA ROSA, *Inventario sommario del fondo "Collegio dei notai e dei causidici di Milano"*, dattiloscritto, 1995).

³ LIVA 1979, in particolare pp. 199-268, 313-325. Sul Collegio, v. anche *Collegi* 1955, pp. 25-28; CONFALONIERI 1965; BRAMBILLA 1982; D'AMICO 1997; PAGANO 2001-2002; SALVI 2012, in particolare pp. 25-38. Il Collegio notarile di Milano esisteva già dalla metà del Duecento, quando, in seguito alla costruzione del Broletto Nuovo, i Notai vi si trasferirono dalla loro precedente sede nel Broletto Vecchio, per ordine del podestà Giovanni da Riva. Nel 1399 il duca di Milano concedeva loro di occupare la parte del Broletto Nuovo, compresa tra la porta Nuova e la torre del Broletto, con l'aggiunta di una camera che si trovava oltre la torre. Questa è, come si vedrà, la sede che il Collegio avrebbe occupato fino al 1561 (per le vicende successive, v. § 2.1). Il Collegio era retto da due abati, eletti tra i membri, e disponeva di tutta una serie di ufficiali: compiti dell'ente erano il controllo delle immatricolazioni, l'emanazione di norme disciplinari in merito all'attività professionale dei notai e di provvedimenti contro chi non le rispettava. Nel corso del tempo, almeno dal XVI secolo, si creò all'interno del paratico una notevole distinzione tra i causidici e i notai, con un netto prevalere dei primi sui secondi per importanza e prestigio. Nella seconda metà del Settecento si assistette, invece, al progressivo assottigliarsi delle prerogative del Collegio a favore di pubbliche magistrature, prima con l'istituzione del Pubblico Archivio Notarile nel 1769 (v. nota 36), poi, nel 1786, con l'attribuzione del controllo delle immatricolazioni al potere giudiziario statale. Il processo raggiungerà il suo culmine negli anni della Repubblica Cisalpina, con la soppressione del Collegio nel 1800.

⁴ Su Bianchini (1613-1699), membro del Collegio notarile dal 1655, più volte abate del medesimo (1663, 1669, 1673, 1688) e cancelliere del Luogo Pio milanese delle Quattro Marie, v. PETRUCCI 1968; BELLÙ 1969; NATALE 1972, pp. 483-488; LIVA 1979, pp. 338-339; FERRARI 1988, pp. 121-124; CONTE 1992; COMINCINI 2022.

⁵ BIANCHINI 1701 (con aggiornamenti in BALDINI 1742). Dell'opera esiste il ms. (« Abbozzo del libro intitolato il Bianchino, stampato il 1700 ») in ASMi, *Amministrazione del Fondo di Religione* (AFR), b. 2166, probabilmente è proprio il ms. conteso tra gli abati del Collegio e il monastero di Sant'Ambrogio.

primi due secoli della sua vita⁶. Dopo aver contribuito per alcuni anni al progresso della fabbrica attraverso elargizioni in denaro⁷, i Notai decidono di rendere tangibile il loro sostegno alla Cattedrale finanziando l'erezione dell'altare di San Giovanni Evangelista. Questa struttura, negletta dagli studi, coincideva con l'attuale cappella consacrata al Sacro Cuore, nella settima campata della navata meridionale⁸ (Fig. 1). Già la scelta del patrono era un indizio significativo dell'identità dei finanziatori: infatti, come afferma una preziosa fonte seicentesca su cui si ritornerà più avanti, «Giovanni [era] scrittore fidelissimo degli atti pubblici del Verbo Incarnato, gran notatore delli più alti misteri divini e maggiore segretario di Christo Nostro Signore»⁹.

È il 22 gennaio 1447 quando il Collegio notarile di Milano ottiene il patronato sull'altare di San Giovanni Evangelista: le Ordinazioni Capitolari della Fabbrica del Duomo informano che, in risposta a quanto «*expositum fuit per universitatem et*

⁶ CATTANEO 1979; RAPETTI 1997, pp. 109-126. Nel ripercorrere l'apporto delle corporazioni al cantiere della Cattedrale si fa riferimento a SANNAZZARO 2001, dove non altrimenti specificato: la prima corporazione ad assumere una commissione di rilievo in Duomo fu quella degli Speciali, che finanziarono tra il 1422 e il 1425 la vetrata di Santa Giulitta (BRIVIO 1975; BUGANZA 2015a, p. 266; BUGANZA 2015b) e in seguito quelle di Sant'Elena nel 1461 (BUGANZA 2013, p. 85) e di San Giovanni Damasceno nel 1479 (BUGANZA 2010, p. 158); tra il 1428 e il 1434 gli stipendiati del duca Filippo Maria Visconti finanziarono la vetrata di San Giorgio (BUGANZA 2014b, pp. 56-59; BUGANZA 2015b); nel 1447 i falegnami ottennero il patronato dell'altare di San Giuseppe (di fronte all'altare dei Notai), di cui promossero la realizzazione nel 1459 (GIANI 2015, pp. 5-65); tra il 1468 e il 1470 gli Scultori e gli Scalpellini offrirono la vetrata dei Santi Quattro Coronati; nel 1481 i Pittori ottennero il patronato dell'altare di San Luca; nel 1482 gli Orefici promossero le vetrate di Sant'Eligio e del Nuovo Testamento (ZANOBONI 1998); nel 1492 i Sarti ottennero il patronato dell'altare di San Giovanni Battista, di cui finanziarono la vetrata. Nel XV secolo i sacelli del Duomo patrocinati da privati erano delle eccezioni (es. altari Porro e Tarchetta, v. rispettivamente GALLORI 2009; FABRICZY 1894); la situazione cambiò significativamente nel Cinquecento, quando divennero prevalenti le realizzazioni finanziate direttamente dalla Fabbrica, come nel caso degli altari al centro delle testate dei transetti, e assunsero rilevanza gli interventi imputabili alla volontà di singoli, come nel caso del canonico Vimercati (v. ANSELMI 2010; COLOMBO 2023) e del pontefice Pio IV (v. PAVESI 2010; REPISHTI 2010).

⁷ *Annali* 1877-1885: 1883, Appendice I, p. 22, 28 giugno 1387; p. 48, 30 ottobre 1387; pp. 64-65, 5 settembre 1389; p. 66, 11 ottobre 1389; p. 68, dicembre 1389; p. 116, 11 settembre 1890: già dal 1387 i Notai destinavano cospicue offerte a favore dell'erigenda Cattedrale. La stessa forma di sostegno verrà adottata dal Collegio sul finire del Quattrocento nei confronti del cantiere del Lazzaretto cittadino (v. CAIRATI 2023 in questo volume).

⁸ Come la maggior parte degli altari minori del Duomo di Milano (sui quali, v. SANNAZZARO 2001), anche questo è stato considerato solo in modo marginale dagli studi e ancora oggi manca un contributo che ne tracci in modo organico la storia.

⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana (BAMi), G.A. CASTIGLIONI, *Gli onori ecclesiastici di Milano*, ms. D 266 Inf., 1625 (CASTIGLIONI), f. 107r.

dominos Abates colegii dominorum notariorum Mediolani», si stabilisce che «concedatur et assignetur eisdem locus construendi et construiri fatiendi in prefata Alma Ecclesia altare unum in honore et sub vocabulo Sancti Iohannis Evangeliste»¹⁰. Il documento segna dunque il *terminus post quem* per la realizzazione della prima campagna decorativa della cappella, che non si dovette limitare all'altare, dove quotidianamente si svolgevano le celebrazioni eucaristiche, ma comprese anche la grande vetrata sovrastante.

Il primitivo complesso monumentale è oggi quasi completamente scomparso e riusciamo a ricostruirne la storia grazie alla documentazione d'Archivio. L'unica opera appartenente alla struttura primitiva ancora *in situ* è la bella serraglia, raffigurante l'*Aquila dell'Evangelista* circondata dai *simboli dei quattro Evangelisti* (Fig. 2). Per la decorazione pittorica di questo elemento architettonico venne pagato nel 1456 Ambrogio Zavattari, esponente della dinastia di artisti lombardi che ha legato il suo nome alle *Storie della Regina Teodolinda* del Duomo di Monza¹¹. Anche questa unica sopravvivenza non manca di ricordare con raffinati caratteri gotici l'appartenenza della cappella al «Collegium Notariorum Mediolanensium». Completamente perduta sembra essere invece la pala d'altare, forse da identificarsi con quella «ancona lignea aurigiata», ricordata negli atti della visita pastorale compiuta da Carlo Borromeo nel 1566¹²: un'ancona di legno policromo, come quelle – anch'esse perdute – che caratterizzavano altri altari del Duomo¹³.

Ad oggi, però, nonostante non si trovi più nella sua sede originaria, la rimanenza più significativa di questa prima fase dell'altare dei Notai è costituita dalla vetrata,

¹⁰ Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (AVFDMi), *Ordinazioni Capitolari*, 2, f. 22r, 22 gennaio 1447, già reso noto in *Annali 1877-1885: 1877, II*, p. 107, 22 gennaio 1447. In cattedrale, all'interno della sacrestia meridionale, doveva essere presente almeno dal 1465 un altro altare con la medesima dedicazione, che faceva il paio con quello del Battista nella sacrestia settentrionale, entrambi scomparsi (*ibidem*, p. 243, 20 luglio 1465; SANNAZZARO 2001, pp. 19-21). Nonostante la dedicazione a San Giovanni sia chiaramente indicata nell'Ordinazione Capitolare del 1447, molto spesso i documenti si riferiscono ad altare e vetrata – e non vi è dubbio che si tratti di quelli di nostro interesse – con una dedicazione ai quattro Evangelisti, in effetti rappresentati sia nella chiave di volta che negli antelli della vetrata (per i documenti, v. PIRINA 1986, pp. 123-131).

¹¹ AVFDMi, *Registri*, vol. 242, f. 47v, 12 agosto 1456; segnalato in *Annali 1877-1885: 1877, II*, p. 166, 12 agosto 1456; DELMORO 2019, p. 291, n. 44bis.

¹² PALESTRA 1977, p. 169.

¹³ In origine le sculture lignee policrome caratterizzavano anche gli altari della Madonna dell'Albero, posto nel transetto nord, quello dei Santi Maria e Antonio, anticamente situato nel retrocoro nord e oggi scomparso, e quello di Sant'Ambrogio, l'attuale terzo della navata nord (SANNAZZARO 2001, p. 21).

raffigurante le *Storie della vita di San Giovanni Evangelista*¹⁴ (Figg. 3, 4). Sulla vetrata sono noti svariati documenti, scalati dal 1473 al 1481, che permettono di seguire il procedere dei lavori¹⁵. Tuttavia, più delle copiose attestazioni contabili e delle decisioni del Capitolo contenute nei mastri della Fabbrica del Duomo, ai fini dell'indagine sul *patronage* del Collegio si rivela estremamente utile un contratto stipulato nel 1476 direttamente dagli abati del Collegio notarile Ambrogio Cogliati e Pietro Fassati con due maestri vetrai appartenenti all'ordine dei gesuati, allo scopo di accelerare i tempi di conclusione dell'opera: grazie a questo documento emerge il ruolo di primo piano che il paratico ebbe nella commissione, nonostante poi fosse la Fabbrica del Duomo a corrispondere i pagamenti e a fornire il materiale agli artisti, utilizzando il denaro stanziato dal Collegio¹⁶. Questo documento permette, inoltre, di gettare

¹⁴ Credo con PIRINA 1986, p. 24 che la vetrata di San Giovanni Evangelista provenisse dalla finestra sopra l'altare dei Notai e non dalla finestra 10, nel transetto meridionale, come invece sostenuto da BUGANZA 2017, p. 408: ritengo che l'indicazione fornita nell'Ordinazione Capitolare del 7 maggio 1478 (AVFDMi, *Ordinazioni Capitolari*, vol. 3, f. 136v, 7 maggio 1478, segnalato da *Annali 1877-1885*: 1877, II, pp. 301-302, 7 maggio 1478), con cui si assegnava agli Speziali una finestra, « quae est apud altare Notariorum in ecclesia videlicet a manu sinistra », per la vetrata di San Giovanni Damasceno, non faccia necessariamente riferimento alla prima finestra a sinistra dell'altare dei Notai (8), ma forse a quella successiva, all'epoca sopra l'altare di San Giovanni Damasceno (9). Inoltre, il fatto che i documenti si riferiscano alla vetrata dei Notai con espressioni come « versus Curiam Episcopalem » oppure « versus Curiam Arenghi » non si spiega con una originaria provenienza della vetrata dal transetto sud, ma semplicemente dal lato sud del Duomo. Ritengo, perciò, non ci siano motivi per dubitare dell'originaria provenienza della vetrata di San Giovanni Evangelista dalla finestra 7, al tempo sopra l'omonimo altare: un documento del 1473 informa che la vetrata era da porre « ad fenestram altari sancti Johannis » (AVFDMi, *Registri*, vol. 268, f. 14r, 22 ottobre 1473, edito in PIRINA 1986, p. 122), un altare che certamente si trovava nella settima campata, dato che ancor oggi vi si trova la chiave di volta con l'Aquila dell'Evangelista realizzata entro il 1456, come si è visto sopra. Dopo i restauri seicenteschi e la dispersione ottocentesca degli antelli (soprattutto tra i finestroni 6 e 7, ovvero quello originario), la vetrata è stata parzialmente ricomposta nel 1968, in seguito al restauro di Eugenio Ganda, e collocata nel primo finestrone della navata meridionale (1), all'epoca libero (BRIVIO 1969, pp. 163-166; BRIVIO 1973, p. 322n; BRIVIO 1986; BRIVIO 1998, p. 1; BUGANZA 2017, p. 408). Tuttora alcuni antelli sono conservati nei depositi della Cattedrale, altri, tra cui quello con *San Giovanni Evangelista a Patmos* (sostituito da una copia di Giuseppe Bertuzzi all'interno della vetrata), sono esposti al Museo del Duomo (inv. V2; V4; V5; V6) e altri ancora sono inseriti nelle vetrate di Sant'Eligio (finestra 6, antelli 4a, 4b e 4c,) e dell'Apocalisse (finestra 20, antelli 9n e 10c) (BUGANZA 2003, p. 176).

¹⁵ I documenti, tutti contenuti in AVFDMi, *Registri*, voll. 263, 267-269, 272, 647, 653; *Ordinazioni Capitolari*, vol. 3 sono stati segnalati e trascritti da PIRINA 1986, pp. 121-141, a cui si rimanda per il regesto completo dei documenti sulla vetrata, tenendo presenti le osservazioni di BUGANZA 2017, p. 408. Inoltre, diversamente da chi scrive, Pirina indica la cartulazione antica dei Registri.

¹⁶ ASMi, AFR, b. 1874, 1476, già segnalato senza collocazione archivistica da CAFFI 1891, p. 37, è stato ritrovato recentemente da ROSSETTI 2013, p. 183 e parzialmente edito da BUGANZA 2013, p. 89. Di

ulteriore luce sugli autori della vetrata, una questione estremamente intricata e dibattuta sulla quale ha fatto notevolmente chiarezza Stefania Buganza¹⁷.

2. *Il Cinquecento e il Seicento*

Se per tutto il Quattrocento il *patronage* del Collegio si era espresso unicamente a favore del proprio altare in Duomo, a partire dall'inizio del Cinquecento e poi nel Seicento si assistette al moltiplicarsi dei cantieri promossi dal paratico, a Milano ma non solo, a cominciare dall'erezione della propria nuova sede.

Pietro Fassati del fu Antonio, abate del Collegio nel 1462 e nel 1476 (BIANCHINI 1701, p. 188), si conservano le filze in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 804-808, con un'estensione cronologica 1441-1480; Ambrogio Cogliati del fu Antonio ricoprì la carica di abate del Collegio nel 1476 e, secondo un documento all'epoca conservato dal Bianchini, quello stesso anno Cogliati fu « unus ex iis sex causidicorum qui fidelitates iuramentum prestiterunt duci Francisci Mariae Sfortiae Vicecomiti anno 1470 26 decembris » (BIANCHINI 1701, p. 186). Le sue filze si conservano in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 1040-1044 con un'estensione cronologica 1445-1476.

¹⁷ Gli studi hanno avanzato proposte diverse tra loro rispetto al ruolo giocato nel cantiere vetrario dalle maestranze attestate dai documenti, ovvero Cristoforo De Mottis e alcuni frati gesuati del monastero milanese di San Girolamo. MONNERET DE VILLARD 1918: I, pp. 73-79; II, tavv. XV-XLVIII considerava tutta la vetrata opera di De Mottis e riteneva i gesuati dei semplici collaboratori. RAGGHIANI 1949, pp. 292-294; RAGGHIANI 1954, pp. 526, 535-536; RAGGHIANI 1955, pp. 289-291 individuò accanto a questo artista un altro più attardato, da lui denominato 'Maestro Gracile', per via della sua minor capacità di dominare lo spazio. PIRINA 1966, pp. 420-429; PIRINA 1986, pp. 119-163, 299-307; PIRINA 1990, pp. 669-670; PIRINA 1999 ha proposto di identificare il 'Maestro Gracile' con i frati gesuati, ribadendo il riferimento degli antelli più moderni a Cristoforo De Mottis, la cui cultura architettonica estremamente aggiornata era stata osservata anche da ROVETTA 1986, pp. 84-86; ROVETTA 1993, pp. 397-399, 409-412. BRIVIO 1973, pp. 253-270, 322n; BRIVIO 1978; BRIVIO 1981, passim; BRIVIO 1998, pp. 1-4, invece, esaltando il ruolo di Cristoforo De Mottis come estensore del piano generale della vetrata, distinse quattro esecutori dei suoi cartoni. Più recentemente, BUGANZA 2003; BUGANZA 2008, pp. 195-198; BUGANZA 2010, p. 159; BUGANZA 2013, pp. 88-89; BUGANZA 2014a, p. 64; BUGANZA 2015b; BUGANZA 2015c; BUGANZA 2017, partendo dall'assunto che, contrariamente a quanto fino ad allora dato per assodato, l'esecutore del cartone preparatorio (il pittore) molto spesso non coincideva con il maestro vetraio, ha circoscritto l'apporto dei gesuati alla trasposizione su vetro di cartoni forniti da altri due artisti, uno dei quali certamente Cristoforo De Mottis. Dopo aver ricostruito il percorso artistico di questo pittore (BUGANZA 2013), la studiosa ha messo in luce una maggiore vicinanza della sua unica opera certa, il lacerto di affresco con *Angelo* della Cappella di Ambrogio de Marinis nel Duomo di Genova, agli antelli riferiti dalla critica al 'Maestro Gracile', suggerendo la possibilità di individuare il maestro più moderno nel figlio di Cristoforo, Agostino, anch'egli attestato nel cantiere. Secondo questa proposta di lettura, con la quale concordo pienamente, Cristoforo e Agostino De Mottis avrebbero fornito i cartoni per tutta la vetrata, trasponendo anche su vetro la metà dei disegni e lasciando questa fase, per l'altra metà, ai frati gesuati, che lavoravano sempre su un cartone fornito dai De Mottis.

2.1. *La nuova sede del Collegio notarile nella piazza del Broletto Nuovo*

Dalla prima metà del XIII secolo il Collegio notarile si trovava nella piazza del Broletto Nuovo (attuale piazza Mercanti), uno spazio quadrilatero delimitato da porte che riprendevano i nomi di quelle cittadine, imperniato sul Palazzo della Ragione e sul quale si affacciava gran parte delle sedi delle magistrature¹⁸. Nonostante la sede dei Notai sia di rado menzionata nelle antiche guide di Milano¹⁹ – e altrettanto scarsamente indagata dagli studi²⁰ –, è possibile provare a condurre qualche considerazione in merito all'area occupata dal Collegio notarile, sulla base dei documenti conservati presso l'Archivio Storico Civico e dell'importante nucleo di disegni conservato all'interno della Raccolta Bianconi del medesimo istituto²¹.

Questo spazio urbano, a partire dal 1560, subì profondi mutamenti che andarono a toccare sensibilmente anche la sede del Collegio notarile. Sul lato settentrionale della piazza venne ricostruita, per volere di Papa Pio IV²² e su progetto di Vincenzo Seregni, la nuova monumentale sede del Collegio dei Giureconsulti, al quale il pontefice apparteneva. L'edificio sarebbe sorto proprio nel luogo dove all'epoca si trovava la sede del Collegio notarile, compreso tra la porta Nuova (o di Santa Margherita, situata nel fornice più a est di quelli dell'attuale passaggio tra via Santa Margherita e piazza Mercanti) e la torre del Broletto (o torre di Napo Torriani): da un

¹⁸ LIVA 1979, pp. 201-203. Per la piazza dei Mercanti, v. BELLINI 1914, VERGA 1914; BARONI 1934a; MEZZANOTTE 1942, pp. 49-68 (con bibliografia precedente); MEZZANOTTE - BASCAPÈ 1948, pp. 304-315; BARONI 1968, pp. 318-367; MEZZANOTTE - BASCAPÈ 1968, pp. 112-119; ROSCI 1975; GRIMOLDI 1983; MEZZANOTTE 1984; MEZZANOTTE 1989; *Piazza dei Mercanti* 1991; *Cordusio e i Mercanti* 2009; ROVETTA 2012; *Milano* 2013.

¹⁹ TORRE 1674, p. 256; TORRE 1714, p. 241. LATUADA 1738, pp. 176-178; SORMANI 1752, pp. 121-122. Latuada, che pure dedica alla sede del Collegio parecchio spazio, si concentra maggiormente sulle notizie storiche, sui privilegi, sulle cariche e sulle insegne dell'associazione, fornendo anche informazioni di un certo interesse: « Si mantenne perciò sempre questo Collegio ragguardevole per il numero e la dottrina degli ascritti al medesimo, i quali vestono l'abito alla spagnuola con cappa corta, e per privilegio loro compartito dall'Imperadore Carlo VI sotto il giorno 4 dicembre 1715 portano appesa al petto una rotonda medaglia con fondo di smalto bianco, ed un'aquila rilevata, che sostiene con gli artigli un libro smaltato di rosso ». In merito a questo costume, v. *Collegi* 1955, p. 26. Lo stesso autore ci informa però che, alle date in cui lui scriveva, l'appartenenza dei locali al Collegio notarile era resa manifesta dalla presenza di un'aquila di pietra sopra la porta di ingresso.

²⁰ Per seguire le vicende della nuova costruzione, si fa riferimento a BARONI 1934a; MEZZANOTTE 1942, pp. 49-64 (con bibliografia precedente); BARONI 1968, pp. 318-367; ROSCI 1975.

²¹ MEZZANOTTE 1942, pp. 49-68; *Raccolta Bianconi* 1995, pp. 15-16, 20.

²² Per la committenza milanese di Pio IV, v. BELTRAMI 1889; CASTIGLIONI 2000.

rilievo del lato settentrionale della Piazza anteriore al 1561²³ (Figg. 5, 7), la sede dei Notai risulta composta da un grande ambiente porticato, organizzato secondo un modulo regolare di quattro campate in larghezza e due in lunghezza, denominato «le Cangelle», accanto al quale, verso la torre del Broletto, si trovava, separato da una parete, un ambiente oblungo definito «Camera de li Notari»²⁴.

In seguito alla stipula, nel settembre 1561, di un atto di permuta della propria sede con quella dei Giureconsulti, i Notai si trasferirono nell'area tra le cosiddette porta Cumana (situata in prossimità dell'incrocio tra le odierne via Mercanti e piazza Mercanti) e porta Nuova, con l'aggiunta del portico delle Cancelli posto a sud della Cumana²⁵. In origine questa area non doveva essere compresa nell'intervento del Seregno, limitato alla nuova sede dei Giureconsulti²⁶ (Figg. 6, 8), e solo in seguito alla stipula della convenzione tra questi ultimi e il Tribunale di Provvisione, avvenuta sul finire del 1562, il rifacimento venne esteso alle sedi dei Dodici e dei Notai, a completamento del lato nord della stessa piazza²⁷. Dalla documentazione emersa si comprende che il Tribunale di Provvisione²⁸, che aveva posto la propria sede sopra quella dei Notai, si era fatto capofila del cantiere, mentre i Notai erano stati relegati al ruolo di meri contribuenti²⁹:

²³ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (ASCBTMi), *Raccolta Bianconi*, tomo I, f. 11r.

²⁴ Il processo di rinnovamento della piazza prese avvio con la bolla papale datata 7 luglio 1560 (ASCBTMi, *Località Milanesi* [LM], b. 218, copia a stampa; ASMi, AFR, b. 2102, copia a stampa; edito in BARONI 1968, pp. 323-324, n. 864).

²⁵ ASCBTMi, LM, b. 218, s.d.: un compendio a stampa di inizio Seicento ricorda che l'atto di permuta venne stipulato l'11 settembre 1561, edito in BARONI 1968, pp. 356-361, n. 928. Del documento si trova una copia semplice in ASMi, AFR, b. 2167, con allegata la procura, datata 4 settembre 1561, da parte dei membri del Collegio a favore degli abati Galdo Lodi del fu Pinamonte e Giovanni Battista Bianchi del fu Giovanni per poter trattare la permuta. Le filze e la rubrica del primo, abate del Collegio nel 1538, 1561, 1572 (BIANCHINI 1701, p. 189), si conservano in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 10016-10030; Rubriche, vol. 2741, con un'estensione cronologica 1528-1576. Le filze e la rubrica del secondo, abate nel 1561 e nel 1568 (BIANCHINI 1701, p. 184), si conservano in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 11673-11684; Rubriche, vol. 617, con un'estensione cronologica 1541-1575.

²⁶ ASCBTMi, *Raccolta Bianconi*, tomo I, ff. 10r, 11bis, disegni A e B dimostrano che l'intervento era inizialmente limitato alla sede dei Giureconsulti.

²⁷ ASCBTMi, LM, b. 222, 4 novembre 1562, edito in BARONI 1968, pp. 330-331, n. 877.

²⁸ In merito al Vicario e ai Dodici di Provvisione, che costituivano il Tribunale di Provvisione, capo dell'amministrazione civica e organo giudiziario cittadino in materia di tributi, sicurezza e ordine pubblico, v. VISCONTI 1913, pp. 409-430; CORTICELLI 1929; BENDISCIOLI 1957, pp. 96-100; ARESE 1964/65.

²⁹ ASCBTMi, LM, b. 218, 20 luglio 1565; 30 luglio 1565; 8 febbraio 1566, rispettivamente editi in BARONI 1968, pp. 340-341, n. 897; pp. 344-345, n. 903; p. 346, n. 905.

i lavori, tuttavia, procedevano con una certa lentezza, dato che i due organi non potevano contare sui pingui finanziamenti pontifici di cui disponevano invece i Giureconsulti. Nel luglio 1565 la scala di accesso al piano superiore, della quale si parlava già dall'inizio del 1563, era ancora ben lontana dall'essere conclusa, se solo in quel momento i Dodici e i Notai sancirono un accordo per la sua costruzione³⁰; nel 1566 il portale di accesso al Collegio risultava in lavorazione da parte di Bernardo Robbiano da Gaggiano, al quale venne saldato nel 1570, quando realizzò anche le due statue di *Sant'Ambrogio* e della *Giustizia* che affiancavano il portale del Tribunale di Provvisione³¹ (Fig. 9).

Una pianta della Raccolta Bianconi (Fig. 10), certamente successiva al 1562³², permette di farsi un'idea precisa di come fosse strutturata la nuova sede del Collegio notarile: essa era composta da due stanze di maggiori dimensioni, alle quali si accedeva per mezzo di un vestibolo che faceva da punto di raccordo. Grazie a un disegno della stessa collezione (Fig. 21), risalente agli anni Quaranta del Seicento³³, è possibile avere indicazioni sull'uso degli spazi: l'ambiente più grande è indicato come « Aula dei Signori Procuratori », mentre dell'altro ci si limita ad attestare l'appartenenza al Collegio. Il vasto ambiente porticato delle « Cancelli », posto lungo il lato occidentale della piazza del Broletto a sud della Porta Cumana, a partire dall'inizio del Seicento sarebbe stato frazionato e adibito a botteghe, di modo da fornire una sicura fonte di reddito per il Collegio, esattamente come gli scantinati sotto la sede³⁴.

³⁰ ASCBTMi, LM, b. 222, 16 gennaio 1563; b. 218, 20 luglio 1565; 30 luglio 1565; editi in BARONI 1968, pp. 331, n. 878; pp. 340-341, nn. 896-897. La cessione degli spazi al piano superiore al Tribunale da parte dei Notai avvenne in cambio del mantenimento del privilegio ducale che prevedeva l'esenzione di un terzo delle tasse per tutti i membri del Collegio, secondo quanto stabilito in un atto rogato il 9 dicembre 1575 dai notai Giovanni Antonio Spanzotta e Gaspare Gadio, come ricorda una memoria manoscritta del XVII secolo (ASMi, AFR, b. 2167, 1683). L'atto non si conserva né nelle buste che contengono gli atti rogati dai due notai in quel periodo, conservati rispettivamente in ASMi, *Not.*, Atti, b. 12166, not. Giovanni Antonio Spanzotta del fu Pietro Martino; b. 14750, not. Giovanni Gaspare Gadio del fu Lorenzo.

³¹ ASCBTMi, LM, b. 218, 17 dicembre 1570, edito in BARONI 1968, pp. 348-349, nn. 910-911.

³² ASCBTMi, *Raccolta Bianconi*, tomo I, f. 8r.

³³ *Ibidem*, f. 9r.

³⁴ ASMi, AFR, b. 2167 (in particolare una memoria del 1683) e ASCBTMi, LM, b. 218 (in particolare il disegno in pianta) contengono molta documentazione riguardante le pratiche di affitto e gli adattamenti realizzati nei locali di proprietà del Collegio e destinati alla locazione. Per il frazionamento e il cambio di destinazione delle « cancelli », una memoria manoscritta di fine Seicento cita un'investitura rogata il 4 agosto 1616 dal notaio Cesare Buzzi a favore dei librai Girolamo Bordone e Benedetto Somaschi. A questi spazi fa riferimento anche una pianta dove si legge « Bottega nova ove era altre volte l'offitio delle Cancelli ».

Inoltre, altri due disegni della Raccolta Bianconi³⁵ mostrano come doveva apparire la facciata del Collegio sulla piazza dei Mercanti: grazie alle indicazioni presenti sul secondo dei due alzati considerati, si identifica il portale di accesso al Collegio con quello sovrastato da un timpano spezzato e affiancato da un altro, simile nel disegno ma decisamente più solenne, che immetteva allo scalone del Tribunale di Provvisione, la cui sede era posta al piano superiore. Queste testimonianze grafiche sono ancora più preziose in quanto oggi quest'area appare profondamente mutata, in seguito alle trasformazioni intervenute a cavallo tra Settecento e Ottocento³⁶.

³⁵ ASCBTMi, *Raccolta Bianconi*, tomo I, ff. 8v, disegno A; 9v, disegno B. La paternità di questi disegni è dibattuta tra Giuseppe Meda (BARONI 1933, p. 71), Galeazzo Alessi (BARONI 1934a, p. 30) e Bernardo Robbiano (ROSCI 1975, pp. 497-498, 577).

³⁶ Nel 1791, su proposta del conte Carlo Pertusati, Soprintendente alle Fabbriche, il Collegio notarile venne trasferito nel palazzo delle Scuole Palatine, posto nel lato meridionale della Piazza dei Mercanti, al fine di realizzare anticamera e latrine a uso dei Tribunali all'interno della sua vecchia sede (ASMi, *Atti di Governo, Uffici Giudiziari, Parte Antica*, b. 210, segnalato da GRIMOLDI 1983, pp. 31, 33). In quest'occasione vennero eseguiti da Marcellino Segré (sul v. SCOTTI 1980) due rilievi della vecchia (Fig. 22) e della nuova sede (Fig. 23), indicando le modifiche da apportare agli ambienti: nel primo caso si nota come, fino a quel momento, nulla era cambiato rispetto al secolo precedente (v. Fig. 10), mentre dagli interventi proposti sull'altra pianta, come giustamente nota Grimoldi, si osserva il tentativo di riproporre la distribuzione spaziale della vecchia sede all'interno della nuova. Lì, i Notai rimasero fino alla fine del 1797, quando il palazzo venne venduto a un privato (ASMi, *Rogiti Camerali*, b. 555, not. Giuseppe Radice, 22 dicembre 1797, segnalato da Grimoldi). Per quanto riguarda gli ambienti occupati fino al 1791 nel palazzo dei Giureconsulti, questi vennero sventrati tra il 1886 e il 1888, quando le due campate più occidentali dell'edificio vennero liberate per allargare il passaggio tra piazza dei Mercanti e via Santa Margherita. Gli elementi decorativi della facciata ancora servibili o i calchi tratti da essi, in particolare i due portali dei Notai e della Provvisione, le statue di *Sant'Ambrogio* e della *Giustizia* (rifatta da Felice Seveso nel 1777) vennero posizionati lungo la campata costruita ex novo, che faceva da testata verso il Cordusio (ASCBTMi, LM, b. 218, 1886; BELTRAMI 1888; BELTRAMI 1893; ROSCI 1975, p. 498; MEZZANOTTE 1984, pp. 57-58; *Piazza dei Mercanti* 1991, p. 41). Nonostante fosse situato nel vicino Palazzo della Ragione (al centro del Broletto Nuovo) e nonostante la compenetrazione di interessi col Collegio, vita distinta da questo ebbe l'Archivio Notarile, istituito nel 1769 e aperto nel 1775 per volere dell'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo: gli ufficiali dell'istituto erano di nomina regia e i membri del Collegio notarile, depauperati della remunerativa *facultas expletandi*, si limitavano a proporre i nomi per i coadiutori dell'Archivio (GRIMOLDI 1983, pp. 85-121; CEREGHINI 1992; SALVI 2009-2010, in particolare p. 47n). Come hanno ipotizzato NATALE - ROSSETTI 2014, p. 262, scheda n. 43 è probabilmente da alcuni ambienti annessi alla sede dell'Archivio (non tanto dagli ambienti nel Palazzo della Ragione, ma da quelli sul lato ovest della Piazza) che proviene l'affresco cosiddetto 'Madonna soli Deo' di Bramantino entrato a Brera nel 1809, quando si stavano svolgendo dei lavori di riadattamento dei locali ad uso dell'Istituto. Forse sono da legare a questi lavori gli inediti progetti firmati da Luigi Canonica (Fig. 24) che riguardano proprio gli edifici individuati dagli studiosi come probabile luogo d'origine dell'affresco (Milano, Archivio della Camera di Commercio, Sezione IX [Gestione Finanziaria Camerale], b. 109).

2.2. Il rifacimento borromaico dell'altare di San Giovanni Evangelista in Duomo

Nella ventata riformatrice che Carlo Borromeo portò all'interno della cattedrale, gli antichi altari minori vennero spazzati via, nel tentativo dell'arcivescovo, coadiuvato dall'architetto Pellegrino Tibaldi, di fornire alla chiesa matrice della sua diocesi maggiore uniformità e conformità ai canoni della Controriforma³⁷. Il rinnovamento del Duomo in senso 'romano' fu portato avanti dai successori di Carlo Borromeo, in particolare dal cugino Federico, salito sulla cattedra di Ambrogio nel 1595. In questo turbinio di rifacimenti che sconvolse il Duomo di Milano, l'altare di San Giovanni Evangelista fu uno dei pochissimi a mantenere la sua dedicazione originaria, ma anch'esso dovette subire numerose modifiche. Purtroppo, dell'altare precedente ben poco è noto: le uniche informazioni note si limitano a due inventari dei paramenti liturgici del 1561 e del 1565, alla presenza nel 1566 dell'ancona lignea dorata di cui si è già parlato in precedenza e alla realizzazione nel 1570 dell'inferriata da parte del fabbro Francesco Vimercati³⁸.

Negli anni successivi, in parallelo all'altare di San Giuseppe, corrispondente di quello di San Giovanni nella navata nord, si lavorava assiduamente alla struttura architettonica e all'apparato scultoreo dell'altare (Fig. 11), già oggetto di diversi studi³⁹. I documenti della Veneranda Fabbrica ci informano che, giunti i marmi bianchi forniti entro l'ottobre 1594 da Bernardo Paranchino⁴⁰, tra il luglio e il dicembre del 1595 lo scultore Francesco Brambilla riceveva dei pagamenti per l'esecuzione di sei

³⁷ Per l'architettura di questi anni, v. SCHOFIELD 2004. Per il rifacimento borromaico-pellegrinesco degli altari minori del Duomo, v. BURATTI MAZZOTTA 2001; BENATI 2010.

³⁸ Per gli inventari dei paramenti, ASMi, AFR, b. 2167, 2 luglio 1561 e Milano, Archivio Storico Diocesano (ASDMi), Sezione X (*Visite Pastorali*), d'ora in poi *Visite Pastorali*, Metropolitana, vol. 50, fasc. 18, 12 dicembre 1565: entrambe queste fonti ricordano la presenza di vesti liturgiche decorate con le insegne del Collegio notarile (v. paragrafo 2.1), ma anche l'esistenza di « doi angeli di legno adorati vechii », forse *pendant* dell'ancona lignea descritta dal cardinal Carlo Borromeo nel 1566 (v. § 1 e nota 12); per l'inferriata, ASMi, AFR, b. 2167, 25 novembre 1570: sopravvive solo la camicia del documento. Non è chiaro se questa inferriata sia stata messa in opera solo nel 1596, quando nei documenti del Duomo compare una registrazione contabile a tal proposito, oppure se in quell'occasione ne sia stata realizzata una nuova (AVFDMi, « Mandati, b. 13, fasc. 2, 2 aprile 1596 »; *Registri*, vol. 349, f. 226v, 2 aprile 1596).

³⁹ Per le sculture cinquecentesche dell'altare, v. VALSECCHI 1961, pp. 59-61; MARELLI 1969, pp. 211, 213-214, 216-218; BOSSAGLIA 1973, pp. 112, 175; BIFFI 1990, p. 207n. Per il rifacimento cinquecentesco dell'altare di San Giuseppe, v. BIANCHI JANETTI 2010.

⁴⁰ AVFDMi, *Mandati*, b. 10, fasc. 3, 15 dicembre 1594 segnalato da BIANCHI JANETTI 2010, p. 215 con data 15 ottobre 1694; *Registri*, vol. 424, f. 260r, 19 dicembre 1594. Paranchino continua a ricevere pagamenti per questo altare fino al 1602 (AVFDMi, *Registri*, vol. 349B, f. 555v, 9 marzo 1602).

modelli scultorei in cera⁴¹, scolpiti in marmo l'anno successivo da Pietro Antonio Daverio, Michele Prestinari e Andrea Rinaldi: si tratta degli stessi artisti attivi anche nell'altare di San Giuseppe. Di questi i *Santi Ignazio, Policarpo* (rappresentato due volte), *Onesimo*, tutti ritenuti dalla tradizione discepoli dell'Evangelista, vennero posti in opera sul coronamento dell'altare, disposti intorno ad un *San Pietro* oggi non più presente⁴²; i *Santi Giacomo Maggiore e Minore*, sostituiti in seguito con sculture ottocentesche, vennero invece collocati nel registro maggiore dell'altare, ai lati dello spazio lasciato per la pala⁴³.

⁴¹ AVFDMi, *Mandati*, b. 12, fasc. 1, 20 luglio 1595; *Registri*, vol. 348B, f. 727r, 20 luglio 1595 (segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, pp. 302-303, 20 luglio 1595): pagamento per i modelli di *San Policarpo, Sant'Ignazio, San Giacomo Minore*. AVFDMi, *Mandati*, b. 12, fasc. 2, 19 agosto 1595 (segnalato da MARELLI 1969, p. 218); *Registri*, vol. 424, f. 200r, 19 agosto 1595: pagamento per il modello del *San Giacomo Maggiore* (segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, pp. 302-303, 20 luglio 1595). AVFDMi, *Registri*, vol. 348, f. 801v, 19 dicembre 1595; *Registri*, vol. 424, f. 313r, 21 dicembre 1595; *Mandati*, b. 12, fasc. 6, 22 dicembre 1595 (segnalato in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, pp. 306-307, 22 dicembre 1595): pagamento per i modelli di *San Policarpo* e *Sant'Onesimo*. Per lo scultore Francesco Brambilla, protostatuario della Fabbrica del Duomo fino alla morte nel 1599, v. MAGNI 1971; ZANUSO 2008, pp. 273-295; ZANUSO 2015, pp. 764-768.

⁴² Pietro Antonio Daverio realizzò il *San Pietro*, un tempo posto al centro del coronamento dell'altare, sopra un peduccio (AVFDMi, *Mandati*, b. 13, fasc. 6, 18 dicembre 1596; *Registri*, vol. 425, f. 68r, 18 dicembre 1596; segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, pp. 314-315, 18 dicembre 1596; la statua è ricordata anche da BAMi, CASTIGLIONI, ff. 106v-107r; BIFFI 1990, p. 207) e il *Sant'Onesimo* (AVFDMi, *Registri*, vol. 425, f. 35r, 18 giugno 1596; segnalato in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, pp. 314-315, 18 dicembre 1596); Michele Prestinari scolpì il *Sant'Ignazio* (AVFDMi, *Registri*, vol. 349, f. 226v, 23 giugno 1596; segnalato in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, p. 315, 31 dicembre 1596) e un *San Policarpo* (AVFDMi, *Registri*, vol. 425, f. 19r, 9 aprile 1596; *Mandati*, b. 13, fasc. 2, 18 aprile 1596; *Mandati*, b. 13, fasc. 6, 18 dicembre 1596; *Registri*, vol. 425, f. 69r, 18 dicembre 1596; *Registri*, vol. 349, f. 226v, 31 dicembre 1596; segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, p. 315, 18 dicembre 1596; 31 dicembre 1596); l'altra statua di medesimo soggetto spetta ad Andrea Rinaldi (AVFDMi, *Registri*, vol. 424, f. 285r, 1 luglio 1595; f. 296r, 26 settembre 1595; segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, p. 303, 26 settembre 1595; p. 305, 4 dicembre 1595).

⁴³ Per le statue di *San Giacomo Maggiore e Minore*, realizzate rispettivamente da Andrea Rinaldi (AVFDMi, *Registri*, vol. 425, f. 13r, 22 febbraio 1596; *Mandati*, b. 12, fasc. 6, 4 dicembre 1595; *Registri*, vol. 424, f. 310r, 4 dicembre 1595; *Mandati*, b. 13, fasc. 2, 9 aprile 1596; *Registri*, vol. 425, f. 19r, 9 aprile 1596; f. 68r, 18 dicembre 1596; *Mandati*, b. 13, fasc. 6, 19 dicembre 1596; *Registri*, vol. 349, f. 226v, 31 dicembre 1596; segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, p. 305, 4 dicembre 1595; p. 315, 19 dicembre 1596) e da Pietro Antonio Daverio (AVFDMi, *Mandati*, b. 12, fasc. 5, 28 novembre 1595; segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, pp. 314-315, 18 dicembre 1596), v. BAMi, CASTIGLIONI, f. 106v; FRANCHETTI 1821, p. 64; BIFFI 1990, p. 207. Nel 1842, vennero realizzate, in sostituzione delle precedenti, le attuali sculture che fiancheggiano la pala d'altare, raffiguranti i *Santi Giacomo Maggiore e Minore*, rispettivamente degli scultori Francesco Somaini e Antonio Labus (*Annali 1877-1885*: 1885, VI, p. 354, 14 maggio 1842). Come fa notare VALSECCHI 1961, p. 70, la seconda è firmata lateralmente «Joan. Ant. Labus - An. M.DCCC.XLII F ». La-

Nel dicembre del 1596 venivano pagati al pittore Camillo Procaccini i disegni per quattro « historie » destinate sempre all'altare di San Giovanni⁴⁴. Sono probabilmente da mettere in relazione con questi disegni i « duoi modelli per lui fatti di cera cioè le due historie che sono il Cenacolo et il Christo in Croce che parla a Giovanni », modellate dal Brambilla entro lo stesso mese e più tardi fuse in bronzo da Giovanni Battista Busca detto il Ciocchino⁴⁵. Per certo sappiamo, però, che in questo stesso periodo si lavorava alle parti architettoniche dell'altare: il medesimo Busca si occupava di quelle bronzee, mentre Cesare Villa delle basi delle statue⁴⁶.

Il nuovo altare sarebbe dovuto culminare in una nuova ancona dipinta, commissionata nel 1598 a un pittore di grande importanza nella Milano di quegli anni: Giovan Battista Crespi detto il Cerano⁴⁷. Nonostante l'anticipo di denaro e la fornitura della tela da parte della Fabbrica nell'agosto del 1599, l'opera non fu portata a termine⁴⁸.

bus e Somaini avevano realizzato negli anni immediatamente precedenti le nuove statue per il 'simmetrico' altare di San Giuseppe (BIANCHI JANETTI 2010, pp. 224-225).

⁴⁴ AVFDMi, *Mandati*, b. 13, fasc. 6, 21 novembre 1596; 24 dicembre 1596; *Registri*, vol. 425, f. 70r, 30 dicembre 1596 (segnalato in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, p. 315, 31 dicembre 1596). Già VALSECCHI 1961, p. 61 si interrogava sull'opera di cui questi disegni costituivano lo stato prodromico, ipotizzando fossero da riferire all'ancona (da realizzare in scultura) o alla predella dell'altare di San Giovanni, ipotesi che sembra più probabile considerato il carattere narrativo degli episodi. Come giustamente osserva BIANCHI JANETTI 2010, p. 220, a distanza di tre anni Procaccini riceve un pagamento per altri quattro disegni destinati all'altare di San Giuseppe, disegni che erano già stati forniti al Busca entro il 1597. Per Camillo Procaccini, v. NEILSON 1979; MORANDOTTI 2005; BERRA 2015.

⁴⁵ AVFDMi, *Mandati*, b. 13, fasc. 6, 19 dicembre 1596; *Registri*, vol. 425, f. 69r, 19 dicembre 1596, già segnalati in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, p. 315, 19 dicembre 1596; vol. 425, f. 221r, 13 ottobre 1599; f. 227r, 22 novembre 1599. Nel giugno del 1596 era già saldata la cera per realizzare i modelli per le fusioni (AVFDMi, *Registri*, vol. 425, f. 37r, 28 giugno 1596).

⁴⁶ Per Busca, AVFDMi, *Registri*, vol. 349, f. 227r, 26 febbraio 1597; vol. 349A, f. 396v, 15 febbraio 1599, 13 ottobre 1599; f. 397r, 22 novembre 1599, segnalati da LEYDI 2010, pp. 150n-151n (con riferimenti alla cartulazione antica, a differenza di chi scrive); per Villa, AVFDMi, *Mandati*, b. 13, fasc. 6, 20 dicembre 1596; *Registri*, vol. 425, f. 69r, 20 dicembre 1596.

⁴⁷ AVFDMi, *Ordinazioni Capitolari*, vol. 18, ff. 113v-114r, 23 dicembre 1598, già segnalato in *Annali 1877-1885*: 1881, IV, p. 331, 23 dicembre 1598. Sul Cerano (1573-1632), v. ROSCI 2000; *Il Cerano* 2005. Sempre nel 1598 venne commissionata la pala dello *Sposalizio della Vergine* al pittore Enea Salmeggia, destinata all'altare di San Giuseppe (BIANCHI JANETTI 2010, p. 221).

⁴⁸ Per il pagamento al Cerano, v. AVFDMi, *Mandati*, b. 16, fasc. 4, 25 agosto 1599: 142 lire corrisposte al pittore « a bon conto del anchona di santo Giovanni Evangelista qual va pingendo ». Non si tratta del saldo, ma di un acconto, a differenza di quanto asserito da CZÈRE 1982, p. 274. Per la fornitura della tela, v. AVFDMi, *Mandati*, b. 16, fasc. 4, 25 agosto 1599: pagamento al « merzaro » Alessandro Cavanna per « brazza undeci terliso a soldi 28 il brazo et altre lire tre per l'amontare de brazza tre e mezza

Tuttavia, la commessa permette di osservare che anche in questo caso si richiese un'ancona dipinta, soluzione adottata nei rifacimenti di altri altari della Cattedrale di quegli anni⁴⁹.

Un testo erudito del 1625, firmato dal presbitero Giovanni Antonio Castiglioni, conferma lo stallo dei lavori⁵⁰. Da questa fonte si scopre che l'altare a quelle date era compiuto solo nella parte scultorea del fastigio e delle due statue di *San Giacomo* dell'ordine maggiore:

Ne' campi che restano vuoti sopra i nicchi, et tra li piedistalli et sotto la luce o vano di mezzo dell'ancona si porranno historie di basso rilievo di bronzo od altra degna materia per maggior adornamento dell'opera. Ma nel campo principale dell'ancona, se non si metterà tavola di pittura [...] si doverà ad ogni modo fare un'istoria di marmo del Santo titolare o d'altra materia durabile⁵¹.

Dallo stesso testo si apprende dell'abbondante presenza, nelle immediate vicinanze dell'altare, di aquile, oggi scomparse, identificate dal cronista come simbolo dell'Evangelista e di conseguenza del Collegio notarile, nel cui sigillo compaiono ancor oggi:

Tiene questo collegio per impresa et propria insegna, anzi per arme singolare della sua univocità, l'aquila col libro serrato sotto gli artigli, contrassegno particolare di San Giovanni l'evangelista e generale degli imperadori, donde hanno i notari particolarmente la [...] autorità di rogare gli strumenti, et atti pubblici. Erano supra la ferrata antica di questa cappella due simili aquile di bronzo le quale pure di presenza si conservano sulla nuova et ricca ferrata della medesima cappella⁵².

tela caslenga a soldi 18 il brazo tolta per far l'ancona di San Giovanni Evangelista qual si fa pel pittor Crespo ».

⁴⁹ GNACCOLINI 2020, pp. 24-29.

⁵⁰ Giovanni Antonio Castiglioni (?-1630) fu curato della chiesa milanese di San Vincenzo in Prato, autore dell'opera a stampa *Mediolanenses antiquitates ex vrbis Paroecijs collectae, ichnographicis ipsarum tabulis, recentibus rerum memorijs, varijs ecclesiasticis ritibus auctae, & illustratae* (CASTIGLIONI 1625). Tuttavia, il prelado è anche autore di altri testi eruditi di argomento milanese (v. BAMi, CASTIGLIONI), ricchissimi di informazioni preziose, che si conservano semisconosciuti e ancora in attesa di edizione presso la Biblioteca Ambrosiana, istituzione alla quale alcuni di questi giunsero in eredità dopo la morte del bibliotecario Francesco Bernardino Ferrari (BAMi, *Congregazione dei Conservatori*, b. 138, atti, fasc. 3, 15 giugno 1669, segnalato da PANIZZA 1992, pp. 236, 239, 251n). In merito a Castiglioni, v. LEZOWSKI 2015, pp. 269, 285-286. Il prelado venne anche ritratto da Melchiorre Gherardini, pittore attivo anche per i Notai (v. § 2.3); il dipinto, anticamente nella prima cappella di destra di San Vincenzo in Prato, è attualmente disperso (FERRARI 2020-2021, p. 306, scheda P. 44).

⁵¹ BAMi, CASTIGLIONI, f. 107r.

⁵² *Ibidem*. Già a pochi anni di distanza dalla stesura del testo del Castiglioni, di una delle aquile (forse realizzate insieme all'inferriata da Vimercati nel 1570) si erano perse le tracce, mentre l'altra era conservata dal Regio Fiscale Girolamo Del Frate del fu Daniele, abate del Collegio nel 1633 e nel 1640

Tale stemma, già ricordato nella serraglia, era tanto pervasivo da contraddistinguere anche alcuni paramenti destinati alle funzioni che si celebravano all'altare⁵³ e da rendere riconoscibile la 'cappella' dei Notai anche dall'esterno della Cattedrale, con la sua presenza al vertice della strombatura della finestra del sacello (Fig. 12).

A queste date il Collegio notarile, tra le poche associazioni di categoria ad aver mantenuto il patronato sul proprio altare, si muoveva in maniera più difficile da seguire rispetto a quanto aveva fatto nel Quattrocento: in quel caso, infatti, sono stati rintracciati documenti che attestano esplicitamente l'intervento dei Notai come committenti, cosa che non si è riscontrata per questi anni, a eccezione dell'inferriata.

2.3. *La cappella di San Giovanni Evangelista nella chiesa di Sant'Angelo*

Un intervento diretto del Collegio è attestato, invece, in un altro cantiere milanese sempre nel 1598, anno in cui venne commissionata a Cerano la pala per l'altare del Duomo: i nomi di Giovanni Ambrogio Ferni e Annibale Beolchi, qualificati come «abb[ates]» del Collegio notarile⁵⁴, si leggono chiaramente sulla pala della cappella di San Giovanni Evangelista nella chiesa milanese di Sant'Angelo⁵⁵ (Fig. 13), un sacello che il paratico aveva fatto erigere in ottemperanza al cospicuo lascito testamentario⁵⁶ di Andrea

(BIANCHINI 1701, p. 188), le cui filze e la cui rubrica si conservano in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 26729-26745; Rubriche, vol. 1999 con un'estensione cronologica 1613-1660. Pertanto, sul finire del 1641, i Notai stabiliscono che le aquile siano rimesse al loro posto e che qualora non venga ritrovata quella mancante, essa sia sostituita con una nuova (BIANCHINI 1701, p. 34, 21 dicembre 1641).

⁵³ V. nota 38.

⁵⁴ Lungo il margine destro del quadro si legge «ABB. / IO. AMBR. REGII / FISCALI GENERALI / ET / ANNIB. BEBULCO / 1598». Gli atti di Ferni non si sono conservati, mentre quelli di Beolchi sono in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 17207-17212 e hanno un'estensione cronologica che va dal 1568 al 1608.

⁵⁵ Il dipinto ha goduto di una fortuna estremamente esigua negli studi: OLGATI 1962, pp. 52-53; *Chiesa di S. Angelo* 1972, p. 79; tav. XXIII; BONA CASTELLOTTI 1985, fig. 301; BIFFI 1990, p. 125n; CAVALIERI 2010, pp. 42-43; GIORGI 2017, pp. 85, 121-122. Inoltre, nonostante sia firmato, è spesso ricordato dalle guide cittadine come opera di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625; su questo pittore, v. *Guglielmo Caccia* 1997) (SORMANI 1752, p. 147; TORRE 1674, p. 264; TORRE 1714, p. 250; LATUADA 1738, p. 316; BIANCONI 1787, p. 371; BIANCONI 1795, p. 417; BIFFI 1990, p. 125; *Una manoscritta guida* 2022, p. 152), come privo di attribuzione (LANZI 2000, p. 235). L'attribuzione corretta doveva essere nota già nell'Ottocento (MALVEZZI 1870, p. 14), forse grazie alla lettura della firma, ben leggibile lungo il margine sinistro del dipinto: «IOANES / BAPTISTA / GALEANVS F. 1598».

⁵⁶ In merito al patronato sulla cappella della chiesa di Sant'Angelo, v. OLGATI 1962; LIVA 1979, pp. 244-245; GIORGI 2017, pp. 85-87. Il testamento di Andrea Bollati, già segnalato da OLGATI 1962, p. 51, è conservato in ASMi, *Not.*, Atti, b. 13903, not. Tommaso Coldiroli del fu Martino, 13 aprile 1562 (se ne sono rintracciate anche una copia semplice a stampa, in ASMi, *Archivio Generale del Fondo di Religione*,

Bollati, notaio che nell'arco della sua vita aveva ricoperto due volte la carica di abate del Collegio⁵⁷. Sulla pala d'altare, che fonde insieme due episodi miracolosi della vita dell'Evangelista⁵⁸ (il *Crollo del tempio di Diana* e la *Prova del veleno*), accanto ai nomi dei committenti, è presente anche l'anno di esecuzione e la firma del pittore, il lodigiano Giambattista Galliani. Figura oggi estremamente sfuggente, Galliani suscitò ampi elogi da parte del contemporaneo Girolamo Borsieri, che lo definì un «pittore di somma aspettazione», e intrattenne solidi rapporti con Federico Borromeo e Guido Mazenta⁵⁹.

b. 955; una copia a stampa autenticata dal not. Bernardo Monti, in ASMi, *Atti di Governo*, Studi, Parte Antica, b. 169; edito in BIANCHINI 1701, pp. 164-166): con questo atto il notaio Andrea Bollati del fu Ambrogio, abitante a Milano, in porta Nuova, nella parrocchia di Sant'Eusebio, dopo aver disposto alcuni legati e aver destinato le sue rubriche al notaio Coldioli, nominava suo erede universale il Collegio notarile milanese, lasciandogli alcuni obblighi: ogni anno, il giorno di San Giovanni Evangelista, dotare e far maritare sei giovani ragazze, preferibilmente discendenti di un notaio, due delle quali provenienti da Vico Seprio; erigere e decorare, dopo la sua morte, un sacello nella chiesa di Sant'Angelo, dove il testatore chiedeva di essere sepolto insieme alla moglie Cecilia Castiglioni e che gli fosse celebrata una messa quotidiana. I lavori murari cominciarono già l'anno successivo alla stesura del testamento, nel 1563 (abati: Nicolò Vignarca e Giovanni Battista Bombelli), ad opera dei *magistri* Cristoforo Porrone e Giacomo Maspero (ASMi, AFR, b. 2167, 17 marzo 1563; 23 marzo 1563, not. Bartolomeo Rusconi; 21 aprile 1563; 8 maggio 1563; 14 maggio 1563; 25 maggio 1563, tutti rogati dal notaio Giovanni Pietro Alcherio). È molto probabile che almeno la prima campagna decorativa che interessò il sacello sia stata conclusa entro il 1606, come suggeriscono due epigrafi rese note da FORCELLA, V, p. 59, nn. 91-92: «COLLEGII CAVSIDICORVM / ET NOTARIORVM MLNI / MDCVI», ancora visibile sul pavimento della cappella, sotto un piccolo monumento novecentesco che ricorda il notaio Antonio Guasti, su una lastra posta a chiusura del sepolcro del Collegio. Il piccolo monumento, che contiene i registri degli Avvocati e dei Notai defunti dal 1922 rispettivamente fino al 1975 e al 2006, è realizzato molto probabilmente nell'ambito dei lavori di ricostruzione promossi da Alessandro Guasti nel 1949 in memoria del padre, in seguito alle devastazioni della Seconda Guerra Mondiale, che coinvolsero anche questo sacello, come ricorda un'epigrafe sul pavimento della cappella: «BELLO MCMXLIII DIRVTA / MCMXLIX ALEXANDER GVASTI NOTARIVS / IN INTEGRVM RESTITVIT IN MEMORIAM PATRIS». «D. / IOANNI EVANGELISTAE CAELESTIS CONSILII / CANCELLARIO TVTELARI PRAECIPVO / COLLEGIVM NOTARIOR SACELLVM EXTRVXIT / DICAVIT. DOTAVIT / COLLEGIVM CAVSIDICOR. ET NOTARIOR MEDIOLANI / MDCVI» nota unicamente a partire dalla trascrizione di un manoscritto del canonico di Santa Maria della Scala ed erudito milanese Gian Giacomo Valeri.

⁵⁷ BIANCHINI 1701, p. 184: Bollati, membro dal 1536, era stato abate del Collegio nel 1554 e nel 1560 (in sostituzione di Giovanni Pietro Sormani).

⁵⁸ Non è da escludere che la sovrapposizione dei due episodi della vita del Santo all'interno dello stesso quadro sia dovuta ad una parziale ridipintura del medesimo, che oggi si presenta in uno stato di conservazione difficile da valutare. Probabilmente, come suggerito da CAVALIERI 2010, pp. 42-43, questo parziale rifacimento è da contestualizzare nella successiva campagna decorativa che interessò il sacello sul finire del Settecento e che vide attivo Federico Ferrario (sul quale, v. BIANCHI 2018 con bibliografia precedente) insieme al quadraturista Antonio Agrati (OLGIATI 1962; *Chiesa di S. Angelo* 1972, pp. 79-81).

⁵⁹ BORSIERI 2015, pp. 47-50; CAVALIERI 2010, pp. 41-48; VANOLI 2019, pp. 412-413.

Il ‘fervore artistico’ che nell’ultimo decennio del Cinquecento animava il Collegio notarile era condiviso anche da quello dei Notai della Curia Arcivescovile, che nel 1595 avevano affidato a Girolamo Meda l’esecuzione di una pala d’altare, raffigurante una *Madonna con Bambino tra i Santi Ambrogio e Galdino*, forse destinata alla sede del paratico ‘gemello’ nel palazzo arcivescovile, edificio dove è conservata ancor oggi⁶⁰.

2.4. *La conclusione dei lavori all’altare in Duomo: la pala di Melchiorre Gherardini*

A distanza di diversi anni, nel 1642, ripresero i lavori all’altare della Cattedrale: nel gennaio di quell’anno il Collegio dei notai chiese al Capitolo della Fabbrica di poter collocare una pala nella cappella dell’Evangelista⁶¹. Si tratta dell’ancona, dipinta su tre lastre di stagno, che, a causa di gravi problemi conservativi, emersi precocemente⁶², si trova da quasi un secolo nei depositi del Duomo, nascosta alla vista

⁶⁰ VALAGUSSA 1999; ZARDIN 2003. Su Meda, v. MARTINELLA 2016. Sui rapporti tra Collegio notarile cittadino e Notai della Curia, v. ZARDIN 1995, pp. 736-737 (con bibliografia precedente).

⁶¹ AVFDMi, *Ordinazioni Capitolari*, vol. 33, ff. 51v-52v, 16 gennaio 1642, già segnalati in *Annali* 1877-1885: 1883, V, p. 198, 16 gennaio 1642.

⁶² Molto probabilmente un primo intervento conservativo venne realizzato a quarant’anni dalla collocazione del dipinto, se il cardinal Federico Visconti durante la sua visita del 1683 rilevava che « icona stamnea est superinducta tabula ligata », da intendersi forse con l’avvenuta parchettatura della pala (ASDMi, *Visite pastorali*, Metropolitana, vol. 40, f. s.n., 4 febbraio 1683). A distanza di vent’anni, gli atti della visita pastorale del cardinal Giuseppe Archinto del 1702 riferiscono: « Icona ex cupro confecta et depicta cum in inferiori parte satis excrustata appareat; mandamus ut quantum fieri potest per insignem aliquem pictorem reparetur et instauretur » (ASDMi, *Visite Pastorali*, Metropolitana, vol. 39, ff. 19r-v, s.n., 16 settembre 1702). La situazione di degrado del dipinto è attestata anche dagli atti della visita pastorale del cardinal Benedetto Erba Odescalchi del 1717: « Altare Sancti Iohannis Evangeliste cuius imaginem in icone unam cum aliis expressam deformat pulvis; ideoque diligenter ea emundetur vel potius lavetur a perito » (ASDMi, *Visite Pastorali*, Metropolitana, vol. 53, f. s.n., 29 aprile 1717). Alla metà del Settecento Antonio De Giorgi, figura di spicco dell’Accademia Ambrosiana (su questo pittore, v. BIANCHI 2001; DELL’OMO 2021, pp. 26-37; DELL’OMO 2022, pp. 152-156) venne pagato per il restauro di tre dipinti del Duomo, tra cui quello di San Giovanni (AVFDMi, *Mandati*, b. 375, 1 giugno 1757, già segnalato in *Annali* 1877-1885: 1885, VI, p. 170, 1 giugno 1757). Nel 1808, l’ancona dei Notai mostrava ancora evidenti problemi conservativi. Si decise perciò di affidare un ulteriore restauro al « pittore signor Appiani » (probabilmente il celebre Andrea), della cui effettiva esecuzione non si è però certi (AVFDMi, *Archivio Storico*, b. 474, fasc. 26, n. 1, 22 dicembre 1808). A breve distanza di tempo anche le tre tavolette della predella vennero restaurate da Giovanni Pionni (*ibidem*, b. 466, fasc. 2, n. 21, 9 luglio 1813). Nel 1868, venne eseguito un ulteriore intervento conservativo sulla pala d’altare, sotto la supervisione dell’Accademia braidense, che plausi ai ritocchi e alle integrazioni messi a punto da Giovanni Consonni per sanare le lacune, sintomo di diffusi problemi di conservazione (Milano, Archivio dell’Accademia di Brera, *Archivio Storico*, Carpi, b. I-A-17, 30 agosto 1868; 2 settembre 1868; 5 settembre 1868; 23 settembre 1868).

del pubblico⁶³ (Figg. 14, 15). Tuttavia, oltre a costituire una significativa criticità, è proprio il materiale del supporto a rendere certi che si tratti di un'altra opera rispetto a quella commissionata a Cerano nel 1598, che doveva essere dipinta su tela. Molto probabilmente il supporto così particolare era frutto del reimpiego di almeno una porzione della tavola di stagno fornita da Pietro Antonio Cacciadiavoli nel 1605, perché Cerano la utilizzasse per la pala dell'altare di San Giovanni Bono, un'altra opera mai portata a termine dal pittore⁶⁴.

⁶³ Non sappiamo con esattezza in quale momento la grande pala di Gherardini venne sostituita con un brutto dipinto di ignoto autore raffigurante il *Sacro Cuore di Gesù tra i Santi Ambrogio e Carlo*. È probabile che ciò sia avvenuto dopo la visita pastorale fatta dal cardinal Ildefonso Schuster nel marzo del 1930, dato che, negli atti, il presule raccomandava di far restaurare la pala di San Giovanni Evangelista (ASDMi, Visite Pastorali, Prima Visita card. Schuster, vol. 1, Milano, Porta Orientale, 9-10 marzo 1930). L'opera era attestata sull'altare ancora in una guida della Cattedrale edita nel 1938 (NICODEMI 1938, p. 42). La presenza nel 1939 sul nostro altare del dipinto del *Sacro Cuore* suggerisce che anziché procedere con un restauro del dipinto antico, questo sia stato sostituito da uno nuovo di diverso soggetto. L'unica riproduzione nota (AVFDMi, *Archivio Fotografico*, FV 318) è pubblicata in ROCCO 1939, p. 132; BIANCHI JANETTI 2010, p. 223. Inoltre, da MEZZANOTTE - BASCAPÈ 1948, p. 208; BAGNOLI 1950, p. 28; BASCAPÈ - MEZZANOTTE 1952, p. 101; NICODEMI 1958, p. 486 (il riferimento di Nicodemi agli altari della navata sinistra è evidentemente errato); BASCAPÈ - MEZZANOTTE 1965, p. 77 veniamo a sapere che per qualche anno la pala di Sant'Agata di Zuccari e quella del Sacro Cuore vennero scambiate di posto, come mostra anche la fotografia AVFDMi, *Archivio Fotografico*, FV 1782, dove però a campeggiare sull'altare di Sant'Agata non è la tela del Sacro Cuore, ma un'ancona scolpita col medesimo soggetto. Nel 1950, infatti, venne indetto un apposito concorso e, dopo lunghe valutazioni, l'opera venne commissionata allo scultore torinese Edoardo Rubino, personalità molto in vista in quegli anni (v. PESCARMONA 1989, p. 106; CANAVESIO 2008; *Gypsum Silente* 2008; TOMIATO 2017). Probabilmente la sua proposta venne scelta in quanto ancora molto legata ai canoni figurativi tradizionali, a differenza di altri concorrenti oggi ben più famosi, quali Lucio Fontana, che avevano proposto soluzioni più innovative (AVFDMi, *Archivio di Deposito*, Lavori Duomo, b. 68, fasc. 4; b. 92, fasc. 4, 6; ringrazio Michele Aversa per la segnalazione). L'attuale pala venne realizzata nel 1957 dallo scultore Ettore Cedraschi a partire dal modello fornito dagli eredi di Rubino, deceduto nel 1954 (AVFDMi, *Diario dell'architetto Adolfo Zacchi*; CICERI 1957, pp. 37-38).

⁶⁴ Per il pagamento a Cacciadiavoli, v. AVFDMi, *Mandati*, b. 26, fasc. 3, 6 dicembre 1605 (segnato in *Annali* 1877-1885: 1883, V, p. 32, 6 dicembre 1605). Su questo artigiano, v. MONFERRINI 2014; MONFERRINI 2022. Come già osservato da BIANCHI JANETTI 2008-2009, p. 121n, i pagamenti per le lastre di stagno a Cacciadiavoli erano destinati alla pala per l'altare di San Giovanni Bono e non a quello di San Giovanni Evangelista, come invece sostenuto da ARSLAN 1960, p. 29. I fabbricieri dovevano aver ben chiaro che il Cerano non avrebbe portato a termine la pala di San Giovanni Bono, se già entro il 1608 ne commissionarono un'altra per lo stesso altare a Federico Barocci (v. *Annali* 1877-1885: 1883, V, p. 56, 21 maggio 1608). In questo modo, però, si trovavano in possesso di una lastra di stagno, che avevano pagato a caro prezzo (125 lire, una cifra ben più alta delle 18 lire e 11 soldi corrisposte al « merzaro » per il pezzo di tela pagato nel 1599 per l'altare dei Notai) e per il quale dovevano cercare una nuova destinazione. Anche questa ipotesi, tuttavia, non spiega per quale motivo si scelse di realizzare il dipinto su un supporto così particolare e con numerose criticità. Probabilmente, come mi suggeriscono

L'ancona, che raffigura *San Giovanni a Patmos*, è sempre stata concordemente attribuita dalle fonti artistiche milanesi⁶⁵ e dalla critica novecentesca⁶⁶ a Melchiorre Gherardini detto il Ceranino, un pittore molto prolifico del Seicento lombardo, allievo e genero del più celebre Cerano, entrambi già noti nell'ambiente del Collegio notarile, come attesta l'inedito inventario dei dipinti del notaio Giorgio Giuseppe Fossati⁶⁷.

Laura Paola Gnaccolini e Sergio Monferrini, la scelta fu fatta per emulare l'esito estremamente ricercato della pittura su rame, materiale troppo costoso per un'opera di queste dimensioni. È anche possibile, come mi suggerisce Giulia Benati, che questo particolare supporto sia stato scelto credendo che a differenza della tela non fosse soggetto ai danni che l'umidità arrecava ai dipinti su tela, problema di cui i fabbricieri erano già a conoscenza a quelle date (GNACCOLINI 2020, pp. 25-29).

⁶⁵ [G. BIFFI], *Le pitture e sculture et architetture delle chiese et altri luoghi di Milano in P.O. incominciando dal Duomo* (ASDMi, *Visite Pastorali*, Metropolitana, vol. 78, s.d.), f. 33r; TORRE 1674*, p. 414; TORRE 1714, p. 392; BIANCONI 1787*, p. 35; BORRONI 1808*, p. 12; *Ottava meraviglia* 1812*, p. 42; BOSI 1818*, p. 19; FRANCHETTI 1821, p. 64; PIROVANO 1822*, p. 75; *Duomo* 1823, p. 47; PIROVANO 1824*, p. 75; CASELLI 1827, p. 8; *Duomo* 1831, p. 47; *Succinta descrizione* 1832, p. 22; *Description* 1833, p. 22; *Descrizione* 1838, p. 23; CASSINA 1844, p. s.n.; *Descrizione* 1844, p. 23; *Descrizione* 1844, p. 23; CANTÙ 1844, II, p. 326; TAYLOR 1851, p. 15; *Descrizione* 1854, p. 17; *Duomo* 1857, p. 27; *Storia e descrizione delle chiese distrutte* 1857, p. 10; *Descrizione* 1859, p. 17; *Duomo* 1863, p. 16; *Descrizione* 1871, p. 18; MONGERI 1872, p. 155; VENOSTA 1873, p. 80; FORNARI 1875, p. 40; HARE 1876*, I, p. 127; *Milano* 1877, p. 78; *Milano* 1881, p. 23; MALVEZZI 1882, p. 247; *Description* 1895, p. 19; LANZI 2000*, p. 187; *Una manoscritta guida*, p. 152. Se l'identificazione del pittore è indubbia in tutte le fonti citate, ciò non vale per il soggetto, da molti autori scambiato per un *Sant'Agostino*, a partire dall'iniziale errore di Torre (i testi che ripetono questo errore sono accompagnati da un *).

⁶⁶ *Description* 1901, p. 22; ROMUSSI 1906, pp. 57-58; ROMUSSI 1908, p. 61 (in entrambe le edizioni con riferimento a Gherardini e ipoteticamente al Cerano); VERGA – NEBBIA – MARZORATI 1906, pp. 206-207 (con riferimento al Cerano); *Descrizione* 1924, p. 18; BERTARELLI 1926, p. 385 (con collocazione e soggetto errati); MORETTI 1928, p. 99; PONZONI 1930, p. 132; NICODEMI 1938, p. 42; MEZZANOTTE – BASCAPÈ 1948, p. 208; BASCAPÈ – MEZZANOTTE 1952, p. 101; GENGARO 1958, p. 177; NICODEMI 1958, p. 486; ARSLAN 1960, pp. 29, 50; tav. 34; VALSECCHI 1961, pp. 62-71; BASCAPÈ – MEZZANOTTE 1965, p. 77; MEZZANOTTE – BASCAPÈ 1968, p. 48; PESENTI 1968, p. 289; VALSECCHI 1973, p. 184; DELL'ACQUA 1985, p. 26; DELL'ACQUA 1988, p. 1097; ZUFFI 1989, p. 760; FRANGI 1992; VALBUSA 1993-1994, pp. 183-188; COLOMBO 1996, p. 290; SPIRITI 2000, p. 605; ROSCI 2000, p. 72, scheda 27; DELL'ACQUA 2001, p. 449; SANNAZZARO 2001, p. 22; CAVALIERI 2005, p. 34; BIANCHI JANETTI 2008/09, p. 121n; CAVALIERI 2014, p. 55.

⁶⁷ Per Gherardini, v. COLOMBO 2005 in attesa della pubblicazione delle ricerche di FERRARI 2020-2021. Giorgio Giuseppe Fossati del fu Giovanni Battista fu abate del Collegio nel 1623, giureconsulto e regio fiscale generale dello Stato di Milano (BIANCHINI 1701, p. 188). Le sue filze e la sua rubrica si conservano in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 24943-24958; Rubriche, vol. 2198, con un'estensione cronologica 1604-1631. Nel 1635 dettò il suo testamento (già segnalato da BIANCHINI 1701, pp. 75-76), che sopravvive solo nella copia autenticata dal not. Paolo Quintilio Merini del fu Gaspere Antonio (ASMi, AFR, b. 2167, 13 agosto 1635), dato che le filze del rogatario, not. Girolamo Vassalli del fu Francesco, sono estremamente lacunose (ASMi, *Not.*, Atti, bb. 29092-29094). Con questo atto Fossati nominava eredi universali la moglie, Costanza Antegnati, e le due figlie Margherita e Aurelia, e in mancanza di discendenti diretti il Collegio notarile di Milano, al quale destinava un lascito annuale di 18 scudi da usare per sostenere quei Causidici e quei Notai

Tuttavia, l'unico dato documentario in nostro possesso a suffragare il riferimento a Gherardini del nuovo dipinto per l'altare della Cattedrale è una lettera resa nota da Marco Valsecchi nel 1961, quando si trovava nella collezione del restauratore Mario Rossi⁶⁸: nella missiva, datata 1654, il pittore, proponendosi ai fabbricieri per alcuni lavori all'interno della Cattedrale, fornisce tra le sue credenziali quella di aver « anche altre volte servito al Domo et in particolare l'Ancona di S. Giovanni Evangelista di sua mano »⁶⁹.

Secondo il convincente profilo artistico del Ceranino recentemente tracciato da Emma Ferrari, la grande pala dipinta su stagno sarebbe da ritenere una delle opere di

che avrebbero assunto la difesa dei poveri e dei carcerati della città. Dall'inventario dei beni del defunto (ASMi, AFR, b. 2167, 7 gennaio 1636; anche di questo atto sopravvive solo la copia autenticata da Merini), emerge che Fossati possedeva nella sua dimora milanese (situata nel sestiere di porta Nuova, nella parrocchia di San Vittore e Quaranta Martiri) un piccolo ma significativo nucleo di opere d'arte: « nella cameretta attaccata allo studio » si trovavano, infatti, oltre a « due quadri, uno con sopra il Duca di Fera e l'altro del Conte Stabile », « tre quadri di Sant'Ioseffo grandi, con li suoi cornici, uno di mano del Cerano, un altro di Daniele e l'altro del Gilardini genero del Cerano ». Nessuno dei tre dipinti ricordati nell'inventario, tutti dedicati al santo patrono del committente, è attualmente identificabile con sicurezza. Tuttavia, le attribuzioni sono assolutamente fededegne, considerata la prossimità cronologica con cui il documento è redatto rispetto agli anni di attività dei tre pittori. Inoltre, è molto probabile che il rapporto tra Fossati e il Cerano non si limitasse alla commissione di un episodio delle *Storie di San Giuseppe*, ma anzi probabilmente doveva essere piuttosto consolidato, dato che Fossati fu il rogatario di quattro atti, di cui tre inediti, che vedono il Cerano tra i contraenti: ASMi, *Not.*, Atti, b. 24951, 23 gennaio 1620 (segnalato da ROSCI 2000, p. 295, n. 59); b. 24952, 25 settembre 1621 (2 documenti); b. 24953, 7 gennaio 1623.

⁶⁸ Mario Rossi, restauratore molto attivo per conto della Veneranda Fabbrica del Duomo intorno alla metà del secolo scorso e in generale su dipinti del Cerano (v. AFFEDE - BERTI 2009): esordi negli anni Trenta con il restauro dei Quadroni di San Carlo (*ibidem*, p. 36); proseguì con l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio* del Cerano, distrutti nel 1943 dai bombardamenti che colpirono il suo studio (ROSCI 2000, p. 121, schede nn. 64/65); risalgono al 1957 gli interventi sulla *Risurrezione* e sulla *Gloria del Beato Gaetano da Thiene* della chiesa di Sant'Antonio Abate a Milano (*Mostra del Cerano* 1964, p. 58, n. 43; p. 60, n. 47; 2000, p. 128, n. 71; p. 147, n. 85); altri restauri su dipinti del Cerano furono realizzati in occasione della mostra dedicata al pittore nel 1964 (*ibidem*, p. 43, scheda n. 13; p. 60, scheda n. 47; p. 64, scheda n. 59; p. 114, scheda n. 143; ROSCI 2000, p. 100, scheda n. 52; p. 102, scheda n. 53; p. 104, schede nn. 54/55; p. 158, scheda n. 93, p. 163, schede nn. 96-100; p. 196, scheda n. 128; p. 234, scheda n. 157; p. 267, scheda n. 189).

⁶⁹ VALSECCHI 1961, p. 71n, 30 aprile 1654. Purtroppo, non è stato possibile un esame diretto del documento, che conosciamo solo tramite la trascrizione fornita da Valsecchi, a cui si rimanda. Questi afferma che la lettera si conservava nella raccolta del restauratore Mario Rossi. Tuttavia, alcuni anni dopo, VALBUSA 1993-1994, pp. 37-38 riferisce che il documento si trovava in possesso proprio di Marco Valsecchi: si tratta quasi certamente di una svista della studiosa, dato che egli era morto nel 1980. Inoltre, in un suo scritto successivo (VALSECCHI 1973, p. 184), lo stesso Valsecchi cambiò la data della missiva, assegnandola al 1642, forse per un errore di memoria. Ringrazio Giovanni Rossi, figlio di Mario ed erede della sua attività di restauratore, per le informazioni fornite.

maggior qualità dell'artista⁷⁰. La studiosa, con la quale concordo appieno, la colloca cronologicamente tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo, quando i documenti attestano Gherardini al lavoro per il Sacro Monte di Varallo e poco più tardi per la pala della chiesa di San Giorgio a Montagna in Valtellina, riferibile al 1643⁷¹. Il dipinto del Duomo mostra infatti la monumentalità e la plasticità che connotano la nuova fase artistica del pittore, inaugurata coi lavori del Sacro Monte⁷². Ciò ha spinto Ferrari a ritenere gli affreschi valesiani il precedente più prossimo alla pala del Duomo, come suggerisce la luce soffusa che permea la scena in entrambe le occasioni, con l'abbandono di toni drammatici propri del Cerano. Ferrari avvicina al Ceranino anche le tre tavolette di predella dipinte a monocromo, raffiguranti l'*Ultima cena* (Fig. 16), affiancata ai lati dal *Martirio di San Giovanni* (Fig. 17) e dalla *Prova del veleno* (Fig. 18), ritenendole ancora fortemente permeate della lezione tarda del Cerano, motivo per cui la studiosa suggerisce la possibilità di ritenerle leggermente precedenti alla pala⁷³.

Con la lettura stilistica appena proposta per la datazione dell'ancona concordano le poche indicazioni documentarie finora rinvenute, secondo cui, come si è visto in precedenza, la pala doveva essere già pronta nel gennaio del 1642. Un'ulteriore conferma di questa ipotesi giunge da una fonte interna al Collegio: il compendio del Bianchini. Stando a quanto da lui riferito, nella riunione del 21 dicembre 1641 i Notai decretarono « Iconam Sancti Ioannis Evangelistae protectoris collegii esse pingendam et ponendam in Sacello Collegii existente in Metropolitana »⁷⁴. Se si considera questo dato insieme a quanto emerge dagli atti della visita pastorale del Cardinal Monti⁷⁵, il

⁷⁰ FERRARI 2020-2021, in particolare pp. 283-291, scheda P. 37. Ringrazio la studiosa per aver condiviso con me i risultati delle sue ricerche ancora inedite.

⁷¹ V. FERRARI 2020-2021, pp. 291-293, scheda P. 38; COPPA 2021.

⁷² V. FERRARI 2020-2021, pp. 284-287, scheda P. 36.

⁷³ Scarsissima attenzione hanno ricevuto i tre episodi della predella: la più antica menzione delle fonti risale al 1702, quando, durante la visita pastorale condotta dal cardinal Giuseppe Archinto, si constatò che la pittura di un « Cenaculum Salvatoris » è « valde maculata » a causa della vicinanza eccessiva alle candele della mensa (ASDMi, *Visite Pastorali*, Metropolitana, vol. 39, ff. 19r-v, s.n., 16 settembre 1702). Anche tra gli studi moderni le tre tavolette contano ben poche menzioni da parte degli storici dell'arte, divisi tra chi le ritiene da avvicinare al Busca (ARSLAN 1960, p. 30; tavv. 41-43; VALBUSA 1993-1994, pp. 290-291), chi le associa all'esecuzione della pala di Gherardini (VALSECCHI 1961, p. 70; VALSECCHI 1973, p. 184; CAVALIERI 2014, p. 55) e chi non prende una posizione netta in merito all'attribuzione (DELL'ACQUA 1985, pp. 24-26).

⁷⁴ BIANCHINI 1701 p. 34, 21 dicembre 1641, segnalato da LIVA 1979, pp. 243, 321n.

⁷⁵ Dalla visita pastorale del cardinal Monti (ASDMi, *Visite Pastorali*, Metropolitana, vol. 80, fasc. 4, sottofasc. « 1636. Visita pastorale alla Metropolitana fatta dal Card. C. Monti », 1636, segnalato in VALBUSA 1993-1994, p. 185) risulta che nel 1636 « Altare Santi Iohannis Evangelisti iconam non habet ».

dipinto risulta databile tra il 1636 e l'inizio del 1642, probabilmente concluso poco prima della sua messa in opera. Le fonti documentarie finora citate, in particolare la richiesta al Capitolo della Fabbrica e la decisione del Collegio attestata da Bianchini, testimoniano con maggiore certezza che i Notai milanesi ebbero un ruolo attivo nel rifacimento del loro sacello nella Cattedrale. Inoltre, nella pala d'altare una posizione di primo piano è conferita proprio ai libri, così fittamente annotati che più che un rimando al Vangelo di Giovanni, costituiscono un riferimento tutt'altro che celato all'attività professionale svolta quotidianamente dai committenti: un'interpretazione di questo tipo della figura dell'Evangelista è suggerita anche dalla già ricordata descrizione di Castiglioni.

2.5. Altri cantieri del primo Seicento: la cappella al Sacro Monte di Arona, i sacelli di San Giovanni Evangelista nel Palazzo dei Giureconsulti e nella chiesa di San Marco

È interessante osservare che il dipinto di Gherardini costituisce l'emergenza più significativa tuttora esistente del *patronage* del Collegio notarile, che nella prima metà del XVII secolo riprende a pieno regime, interessando diversi cantieri nello Stato di Milano. Negli anni immediatamente precedenti, infatti, i Notai avevano finanziato la costruzione di un sacello al Sacro Monte di Arona, uno dei quindici dedicati alla vita di San Carlo Borromeo promossi dai paratici, dalle *universitates* e dalle congregazioni religiose milanesi⁷⁶. All'interno del complesso, al Collegio venne assegnata la quarta cappella, progettata dall'architetto Francesco Maria Richino (Fig. 19), dove si sarebbe dovuta mettere in scena la *L'entrata pontificale in Milano* di San Carlo⁷⁷. La costruzione, deliberata dal Collegio

⁷⁶ Per il Sacro Monte di Arona, v. BONAZZI 1984; *Immagini* 1984; GENTILE 1985; LANGÈ 1985; BURATTI MAZZOTTA 1998; BORSA 2007-2008; BURZER 2014; GENTILE 2019, pp. 341-346. Per la partecipazione delle corporazioni milanesi alla realizzazione del complesso, v. FRIGERIO - PISONI 1984, pp. 101, 106; GENTILE 1985, pp. 233-235: tra le associazioni professionali, oltre ai Notai, parteciparono anche i Banchieri di Milano, i Banchieri «oltramontani», i Giureconsulti, gli Orefici di Milano, i Mercanti di Lana di Milano.

⁷⁷ Per l'identificazione del sacello, v. BAMi, *Congregazione dei Conservatori*, b. 345, fasc. 1, sottofasc. 3, ff. 309-314, 1613: «Notta semplice delle capelle, che devono fabricarsi sopra il Monte di S. Carlo d'Arona, le quali si sono obligati alcuni particolari ivi espressi, secondo il disegno esistente presso il signor Ingegnier Richini; con altra notte delle rappresentanze dovute farsi in dette capelle; come ampiamente in esse ...», segnalato da BARBIERI 2019, p. 87; un altro documento allegato, non datato, indica il numero della cappella e la scena della vita del Santo prescelta. Per la collocazione del sacello, v. le due mappe databili una intorno al 1689 e l'altra al 1722, in Isola Bella, Archivio Borromeo, b. «Stabili in Arona», fasc. «Monte di San Carlo», rispettivamente segnalate in FRIGERIO - PISONI 1984, tav. s.n.; CONTI 1996, p. 257. Il progetto di Richino (sul quale v. GRITTI 2016), conservato in Archivio Borromeo, è segnalato e riprodotto da FRIGERIO - PISONI 1984, p. 104.

nel 1619⁷⁸, dovette procedere con fatica: nel 1634 il Collegio stabilì di ridurre significativamente le doti per le nubende previste dal lascito di Andrea Bollati, « pro perfectione arae Collegii in dicto Monte [Aronae] »⁷⁹. Negli anni successivi i lavori dovettero progredire significativamente, tanto che a vent'anni di distanza una descrizione delle cappelle del Sacro Monte informa che « È fatto l'edificio più della metà e vi sono molte pietre lavorate da mettere in opera colle colonne di migliarolo per il vestibolo »⁸⁰. Il sacello doveva essere concluso o comunque a buon punto intorno alla metà Settecento, quando, nella raccolta di deliberazioni del Collegio pubblicata da Giovanni Battista Baldini, ci si riferisce alla cappella come « erecta et constructa »⁸¹.

Rispetto a questo esempio periferico e molto difficile da valutare, non essendo poi stato portato a termine, maggiore rilevanza dovette avere la costruzione del sacello contiguo alla sede cittadina che, come si è visto in precedenza, il Collegio occupava dagli anni Sessanta del Cinquecento nel Palazzo dei Giureconsulti. Tuttavia, anche le informazioni finora note riguardanti questo sacello sono estremamente esigue, dato che non si conoscono descrizioni antiche né studi recenti che se ne siano interessa-

⁷⁸ ASMi, AFR, b. 2167, 23 novembre 1619; il riferimento di LIVA 1979, pp. 247, 322n alla deliberazione del 18 maggio 1619 è errato, in quanto il testo fa riferimento alle decisioni del Collegio in materia di distribuzione delle doti del lascito Bollati, non alla fondazione della cappella. Quell'anno erano abati del Collegio Ferrando Dossena del fu Francesco e Giulio Cesare Ruginelli del fu Giovan Pietro. Il primo, autore di un trattato, console di giustizia, regio sindaco fiscale generale, fu abate del Collegio anche nel 1611, 1634 e 1637 (BIANCHINI 1701, p. 187). Le sue filze e le sue rubriche si conservano in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 22031-22088; Rubriche, voll. 2018-2019 con un'estensione cronologica 1590-1636. Il secondo, fiscale della Santissima Inquisizione, console di giustizia e autore di diversi trattati, fu abate del Collegio solo nel 1619 (BIANCHINI 1701, p. 193). Le sue filze e la sua rubrica si conservano in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 21472-21479; Rubriche, vol. 4270 con un'estensione cronologica 1586-1627.

⁷⁹ BIANCHINI 1701, p. 26, 20 settembre 1634, segnalato da LIVA 1979, pp. 247, 322n.

⁸⁰ Arona, Archivio Parrocchiale, G. PONZONE, *Informazione dell'Origine et Progresso della Fabrica del Sacro Monte di S. Carlo in Arona. Con nota di chiascuna capella appoggiata a particolari benefattori, et de Beni immobili e mobili, Ragioni, Entrate et Uscite spettanti a detta Fabrica*, 1646 (la fonte, segnalata anche in LANGÈ 1985, p. 24n, è parzialmente edita in *Storia di Arona* 1964, II, pp. 485-486). Del tutto simile a quello appena ricordato sono due documenti con minime differenze tra loro, uno del 1653 e uno del 1656, conservati in Isola Bella, Archivio Borromeo, b. « Stabili in Arona », fasc. « Monte di San Carlo », *Nota delle cappelle del Monte di S.to Carlo appoggiate a benefattori*, segnalati da BURATTI MAZZOTTA 1984, pp. 62, 64; FRIGERIO - PISONI 1984, pp. 101, 106. Un documento non datato, intitolato « Stato delle cappelle del Sacro Monte di S. Carlo sopra d'Arona » (f. 482), allegato ad uno del 1638 (f. 481), in merito alla quarta cappella dice che « il materiale è in buon stato, mancandogli poco più che la cupola » (BAMi, *Congregazione dei Conservatori*, b. 345, fasc. 1, sottofasc. 16, ff. 480-489, segnalato da BARBIERI 2019, p. 87).

⁸¹ BALDINI 1742, p. 83: il testo fa riferimento alla deliberazione del Collegio del 21 luglio 1728, che richiamava anche le precedenti decisioni sullo stesso tema.

ti⁸²: ciò rende ancora più rilevante il ritrovamento di un progetto della cappella (Fig. 20), dedicata a San Giovanni Evangelista, rinvenuto nelle ricerche in preparazione di questo contributo⁸³. Il progetto, commissionato da Pietro Antonio Calchi e Giovanni Stefano Lonati, abati dell'anno 1639⁸⁴, ottenne tutte le necessarie approvazioni entro la fine del 1640⁸⁵. Tre anni dopo, il Collegio notarile riceveva il breve pontificio che consentiva la celebrazione in questo spazio della messa quotidiana, con l'eccezione delle festività di Pasqua, Pentecoste e Natale. La concessione papale voleva assecondare il desiderio dei Notai di partecipare assiduamente alla celebrazione eucaristica, cosa a cui erano impossibilitati « occasione multitudinis negociorum »⁸⁶.

⁸² La cappella dei Notai gode di una fortuna critica estremamente esigua e, purtroppo, non è stata toccata dagli studi che hanno riguardato gli altri sacelli del palazzo, ovvero quello del Collegio dei Giureconsulti, dedicato ai Santi Giovanni Evangelista e Michele Arcangelo (FORMENTI - PIZZOLI 2013), da cui proviene *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Evangelista e Michele Arcangelo* di Ambrogio Figino, oggi alla Pinacoteca di Brera (sul dipinto, v. BORA 1989; PAVESI 2017, pp. 244-259; pp. 421-424, scheda n. 20), e quello del Tribunale di Provvisione, dedicato ai Santi Giovanni Battista e Ambrogio (BARONI 1934b; BARONI 1934c; BARONI 1934d; VALLI D'AURIA 1964; TERZAGHI 2013), da cui proviene il *Sant'Ambrogio a Cavallo* dello stesso autore, oggi nella sala del Consiglio Comunale di Palazzo Marino (sul dipinto, v. CAVALIERI 1998; PAVESI 2017, pp. 244-259; pp. 424-428, scheda n. 21). Sembra che solo VALLI D'AURIA 1964, p. 507, riflettendo sulla collocazione della cappella del Tribunale, abbia commentato brevemente la pianta di quella del Collegio dei Notai.

⁸³ ASMi, AFR, b. 2167, 13 giugno 1640.

⁸⁴ BIANCHINI 1701, p. 91, 21 dicembre 1639: allo scopo di raccogliere un quantitativo di denaro sufficiente, si stabilì di utilizzare i proventi delle sanzioni pecuniarie comminate ai membri del Collegio che non rispettavano i provvedimenti da questo adottati. Di Pietro Antonio Calchi (« Subalio ») del fu Genesio, abate del Collegio nel 1620 e nel 1639 (parte), giureconsulto, console di giustizia, regio sindaco fiscale generale (BIANCHINI 1701, p. 185), si conservano le filze e la rubrica in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 25390-25431; Rubriche, vol. 1067, con un'estensione cronologica 1606-1636. Di Giovanni Stefano Lonati del fu Giovanni Andrea, abate del Collegio nel 1639 e nel 1644, giureconsulto, console di giustizia (BIANCHINI 1701, p. 189), si conservano le filze e la rubrica in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 27413-27414; Rubriche, vol. 2766, con un'estensione cronologica 1617-1636.

⁸⁵ ASCBTMi, LM, b. 218, 9 giugno 1640; 9 luglio 1640; 5 dicembre 1640; 8 dicembre 1640, già segnalati da BARONI 1968, pp. 362-363, nn. 932-935; ASMi, AFR, b. 2167, 8 dicembre 1640. Il progetto, approvato in via preventiva dal Vicario Generale della Curia Arcivescovile il 13 giugno 1640, riceveva, sulla base della relazione consegnata da Domizio Rinaldi detto Tolomeo (sul quale, v. REPISHTI 2007) il 23 luglio, parere positivo dal Giudice delle Strade il 27 settembre e approvazione definitiva del Tribunale di Provvisione l'8 dicembre, a patto che i Notai facessero realizzare le inferriate da porre alle finestre del primo piano, essendo la nuova cappella dei Notai sporgente rispetto perimetro dell'edificio.

⁸⁶ ASMi, AFR, b. 2167, 1 ottobre 1643, edito in BIANCHINI 1701, p. 141, segnalato in LIVA 1979, p. 246. Prima del Concilio di Trento, presso il Collegio notarile veniva celebrata una messa quotidiana nei giorni feriali; a tale scopo, in seguito all'ordinazione del 21 dicembre 1601, il 22 giugno 1617, con un

Oltre alle motivazioni devozionali, a muovere i Notai c'era anche il desiderio di eguagliare in magnificenza gli altri enti, in particolare il Collegio dei Giureconsulti e il Tribunale di Provvisione, che nello stesso palazzo potevano contare da ormai diversi anni su cappelle fastosamente decorate⁸⁷. Lo scopo era chiaramente quello di aumentare il prestigio dei propri membri, in un momento di forti cambiamenti negli equilibri socio-economici cittadini⁸⁸, ma anche dalle dimensioni della realizzazione si comprende il diverso peso e le ridotte capacità economiche del Collegio notarile rispetto a quelle delle altre istituzioni presenti nel Palazzo.

Dal disegno della cappella, che si compone di alzata e pianta, si vede che l'altare, sopraelevato da un gradino, era posto sul lato nord-ovest dell'ambiente, al centro della parete corta, sotto una finestra, affiancato da due vani aggettanti verso l'Aula, all'interno dei quali si trovavano in un caso la sacrestia e nell'altro delle scale. Come si comprende dal confronto tra una pianta della piazza del Broletto Nuovo della metà degli anni Quaranta del Seicento e di una della seconda metà del secolo precedente⁸⁹ (Figg. 21, 10), i tre piccoli vani erano stati ricavati non all'interno dell'edificio preesistente, ma addossando a questo un nuovo corpo: la relazione stesa nel giugno 1640 dall'ingegnere collegiato Domizio Rinaldi detto Tolomeo, informa che la cappella sarebbe stata realizzata al posto di una scala esterna che conduceva in una cantina e che il nuovo corpo sarebbe stato alto un solo piano⁹⁰.

Sul finire del 1644 i Notai ricevettero l'approvazione arcivescovile alla celebrazione di una messa quotidiana nel nuovo sacello, ormai «extracto et ornato»⁹¹. In effetti, già nel dicembre del 1641, durante la riunione in cui si trattò anche dell'altare della Cattedrale, i membri del Collegio deliberarono la realizzazione di due dipinti, destinati alla sede del Collegio e raffiguranti uno «Sancti Philogonii causidici, mox episcopi [...] ecclesiae Antiochensis una cum Sancto Alexandro Episcopo et sociis

atto del notaio Giovanni Battista Vezzoli, si era acquistata da Carlo Del Conte la bottega compresa tra l'Aula del Collegio e la porta di Santa Margherita, che però venne ritenuta inadatta per realizzarvi una cappella (BIANCHINI 1701, p. 41; ASMi, AFR, b. 2167, 1683). Purtroppo, le filze di Vezzoli, conservate in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 22397-22407, presentano una lacuna dal 1610 e al 1627.

⁸⁷ V. nota 82.

⁸⁸ Sulla posizione sociale dei Notai tra Cinquecento e Seicento, v. D'AMICO 1997; per il contesto professionale in età spagnola-austriaca, v. BRAMBILLA 1982.

⁸⁹ ASCBTMi, *Raccolta Bianconi*, tomo I, ff. 9r, 8r.

⁹⁰ V. nota 85.

⁹¹ ASMi, AFR, b. 2167, 12 dicembre 1644, editi in BIANCHINI 1701, pp. 141-142, segnalato da LIVA 1979, p. 246.

adversus Arrium » e l'altro « Sancti Apri causidici mox episcopi civitatis Tullensis in Gallia »⁹². Anche in questo caso, come in quello dell'evangelista Giovanni, la scelta dei soggetti ricadde su santi interpretati come precursori dell'attività dei causidici.

Accanto ai due cantieri appena considerati, un altro caso di committenza dei Notai in questi anni è quello del sacello dedicato sempre all'Evangelista nella chiesa di San Marco a Milano⁹³. L'intervento è noto unicamente grazie alla trascrizione di un'epigrafe fornita da Forcella, a cui era nota tramite una fonte settecentesca⁹⁴. Da questa apprendiamo che gli abati del Collegio, Ottaviano Belingeri e Giovanni Battista Colnaghi⁹⁵, nel 1646, quindi a poca distanza dalla realizzazione della pala di Gherardini per la cappella della Cattedrale, avevano promosso il restauro di un sacello già esistente nella chiesa di San Marco. Considerato che l'iscrizione è nota solo grazie alla trascrizione settecentesca poi edita da Forcella e che né le guide cittadine, né i documenti atinenti alla storia del Collegio notarile, né quelli riguardanti il monastero di San Marco

⁹² BIANCHINI 1701, p. 34, 21 dicembre 1641. L'ordinazione prevedeva che i dipinti fossero accompagnati dalle parole dedicate ai santi effigiati nel Martirologio Romano del Cardinal Baronio (*Martyrologium* 1586), scritte su una « tabellam » oppure riportate direttamente sulla parete. Nulla è ad oggi noto in merito ai due dipinti citati, di cui non si conosce nemmeno l'esatta destinazione all'interno della sede del Collegio: molto probabilmente erano stati commissionati per la cappella, considerata la cronologia della realizzazione e la scelta di soggetti sacri, e non è da escludere che almeno uno dei due dipinti fosse la pala d'altare, oppure che entrambi fossero destinati alle pareti laterali del sacello. Molto probabilmente vennero trasferiti, insieme alla sede del Collegio, negli ambienti già occupati dalle Scuole Palatine dopo il 1791 (v. nota 36).

⁹³ Per la chiesa di San Marco, v. *La chiesa* 1998.

⁹⁴ *Collegi* 1955, p. 27 rimanda ad Archivio Storico Civico, *Materie*, b. 677, all'interno della quale è presente un appunto manoscritto che rimanda a FORCELLA, IV, p. 340, n. 491: « D. IOANNI EVANGELISTAE / CAELESTIS CONSILII CANCELLARIO / TITVLARI PRAECIPVO / SACELLVV COLLEGII CAVSIDICORVM / ET NOTARIORVM PIETATE OLIM EXTRVCTVM DICATVM DOTATVM / NE PERPETVAE IN PATRONVM / CLIENTELAE PIGNVS AC STIMVLVS / VMQVAM INTEREAT / OCTAVIANVS BELLINGERIVS FEVDATARIVS / ET IO. BAPTA COLNAGVS I.C. / ET ABBATES INSTAVRARI CVRARVNT / ANNO XXXXVI. SVpra MDC ». La trascrizione di Forcella è tratta da uno dei due manoscritti di Isidoro Fusi, erudito cistercense vissuto nel XVIII secolo, all'epoca conservati presso la Biblioteca di Alessandro Melzi (FORCELLA, I, pp. XI-XIII).

⁹⁵ Di Ottaviano Belingeri del fu Tommaso, giureconsulto, più volte abate del Collegio notarile (1628, 1633, 1636, 1643 (parte), 1646, 1652 e 1660), notaio della Camera dei Mercanti della Lana e sindaco del Banco di Sant'Ambrogio (BIANCHINI 1701, p. 183), si conservano le filze e la rubrica in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 26474-26509; Rubriche, vol. 433, con un'estensione cronologica dal 1611 al 1660. Di Giovanni Battista Colnaghi del fu Girolamo, più volte abate del Collegio notarile (1646, 1649, 1653, 1657), giureconsulto, sindaco generale del Ducato di Milano, ambasciatore delle Province dello Stato di Milano alla regina Maria Anna di Spagna (BIANCHINI 1701, p. 186), si conservano le filze e la rubrica in ASMi, *Not.*, Atti, bb. 27207-27228; Rubriche, vol. 1636, che coprono gli anni 1615-1659.

ricordano una cappella con la dedizione a San Giovanni Evangelista nella chiesa del complesso⁹⁶, è lecito avanzare dei dubbi in merito alla correttezza dell'informazione. Sulla base della data dell'iscrizione e della medesima dedizione del sacello, è possibile ipotizzare che l'intervento citato fosse in realtà stato attuato nella già citata cappella di patronato del Collegio dedicata sempre all'Evangelista, che si trovava però nella chiesa milanese di Sant'Angelo⁹⁷. I rifacimenti tardosettecenteschi⁹⁸, che interessarono quel sacello e videro protagonisti i pittori Federico Ferrario e Antonio Agrati, anche i bombardamenti e i conseguenti rifacimenti potrebbero spiegare perché allo stato attuale non sia più possibile osservare l'iscrizione resa nota da Forcella.

3. Conclusioni

Pur nella difficoltà di valutare il *patronage* del Collegio notarile milanese all'interno di un panorama scarsamente toccato dagli studi come è quello della committenza dei paratici, delle *universitates* e dei collegi milanesi, tuttavia, già dagli episodi presi in esame in questa sede, è possibile formulare qualche considerazione provvisoria. Il *patronage* del Collegio emerge come un'attività ininterrotta nel corso dei secoli e con esiti tutt'altro che trascurabili. Più che interessati ai fatti artistici di per sé, i Notai concepiscono arte e architettura come strumenti fondamentali per la manifestazione del loro prestigio sociale. Questa chiave di lettura sembrerebbe suffragata dal fatto che il Collegio intervenga quasi esclusivamente in cantieri dove sono già presenti altre associazioni professionali cittadine. Oltre al caso della cappella nella chiesa di San Marco, di cui sappiamo ben poco, l'unica eccezione a quanto appena affermato è il sacello della chiesa di Sant'Angelo, eretto per adempiere ad un legato testamentario. A ulteriore conferma della concezione dell'arte da parte dei Notai come strumento di manifestazione del prestigio della propria categoria, concorrono la scelta di intervenire in cantieri emblematici di Milano e dell'arcidiocesi, l'ingaggio di artisti di chiara fama e le scelte iconografiche allusive alla professione svolta dai committenti.

⁹⁶ Molto strana risulta soprattutto l'assenza di qualsiasi menzione di un sacello dedicato a San Giovanni Evangelista nella chiesa di San Marco tra le spese riportate in un compendio a stampa del 1653 (ASMi, AFR, b. 2167, 20 novembre 1653) che riassume i costi sostenuti dal Collegio per la manutenzione e la celebrazione nelle cappelle ricordate sinora, ad eccezione di questa e quella al Sacro Monte di Arona, che all'epoca era ancora in fase di costruzione.

⁹⁷ V. § 2.2.

⁹⁸ V. nota 58.

FONTI

ARONA, ARCHIVIO PARROCCHIALE

- G. PONZONE, *Informazione dell'Origine et Progresso della Fabrica del Sacro Monte di S. Carlo in Arona. Con nota di chiascuna capella appoggiata a particolari benefattori, et de Beni immobili e mobili, Ragioni, Entrate et Uscite spettanti a detta Fabrica*, 1646.

ISOLA BELLA, ARCHIVIO BORROMEO

- b. « Stabili in Arona », fasc. « Monte di San Carlo ».

MILANO, ARCHIVIO DELL'ACCADEMIA DI BRERA

- *Archivio Storico*, Carpi, b. I-A-17.

MILANO, ARCHIVIO DELLA CAMERA DI COMMERCIO

- Sezione IX (*Gestione Finanziaria Camerale*), b. 109.

MILANO, ARCHIVIO DI STATO (ASMi)

- *Amministrazione del Fondo di Religione* (AFR), bb. 1874, 2102, 2166, 2167.
- *Archivio Generale del Fondo di Religione*, b. 955.
- *Atti di Governo*, Studi, Parte Antica, b. 169.
- *Atti di Governo*, Uffici Giudiziari, Parte Antica, b. 210.
- M. LA ROSA, *Inventario sommario del fondo "Collegio dei notai e dei causidici di Milano"*, dattiloscritto, 1995.
- *Notarile di Milano (Not.)*, Atti, bb. 804-808, 1040-1044, 10016-10030, 11673-11684, 12166, 13903, 14750, 17207-17212, 21472-21479, 22031-22088, 22397-22407, 24943-24958, 25390-25431, 26474-26509, 26729-26745, 27207-27228, 27413-27414, 29092-29094.
- *Notarile di Milano (Not.)*, Rubriche, voll. 433, 617, 1067, 1636, 1999, 2018-2019, 2198, 2741, 2766, 4270.
- *Rogiti Camerali*, b. 555.

MILANO, ARCHIVIO DELLA VENERANDA FABRICA DEL DUOMO (AVFDMi)

- *Archivio di Deposito*, Lavori Duomo, bb. 68, 92.
- *Archivio Fotografico*, FV 318, FV 1782.
- *Archivio Storico*, bb. 466, 474.
- *Diario dell'architetto Adolfo Zacchi*.
- *Mandati*, bb. 10, 12, 13, 16, 26, 375.
- *Ordinazioni Capitolari*, voll. 2, 3, 18, 33.
- *Registri*, voll. 242, 263, 267-269, 272, 348, 348B, 349, 349A, 349B, 424, 425, 647, 653.

MILANO, ARCHIVIO STORICO CIVICO E BIBLIOTECA TRIVULZIANA (ASCBTMi)

- *Località Milanesi* (LM), bb. 218, 222.
- *Materie*, b. 677.
- *Raccolta Bianconi*, tomo I.

MILANO, ARCHIVIO STORICO DIOCESANO (ASDMi)

- [G. BIFFI], *Le pitture e sculture et architetture delle chiese et altri luoghi di Milano in P.O. incominciando dal Duomo*, Sezione X (*Visite Pastorali*), Metropolitana, vol. 78.
- Sezione X (*Visite Pastorali*), Metropolitana, voll. 39, 40, 50, 53, 80.
- Sezione X (*Visite Pastorali*), Prima Visita card. Schuster, vol. 1, Milano, Porta Orientale.

MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA (BAMi)

- *Congregazione dei Conservatori*, bb. 138, 345.
- CASTIGLIONI = G.A. CASTIGLIONI, *Gli onori ecclesiastici di Milano*, ms. D 266 Inf., 1625.

BIBLIOGRAFIA

- AFFEDE - BERTI 2009 = A. AFFEDE - E. BERTI, *La Galleria d'Arte Moderna di Milano: nuovi percorsi di ricerca tra passato e futuro*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saonara 2009, pp. 27-47.
- Annali 1877-1885 = *Annali della Fabbrica del Duomo dall'origine fino al presente*, I-VI-Indici-Appendice I-Appendice II, Milano 1877-1885.
- ANSELMi 2010 = C.M. ANSELMi, *La Cappella Vimercati: tracce documentarie*, in *Carlo Borromeo 2010*, pp. 229-245.
- ARESE 1964-1965 = F. ARESE, *Elenchi dei Magistrati Patrizi di Milano dal 1535 al 1796. A. Le cariche della città di Milano. II. I vicari di provvisione*, in « Archivio Storico Lombardo », s. IX, 91-92/4 (1964-1965), pp. 5-27.
- ARSLAN 1960 = E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960.
- BAGNOLI 1950 = R. BAGNOLI, *Il Duomo di Milano. Notizie storiche e descrittive*, Milano 1950.
- BALDINI 1742 = J.P. BALDINUS, *Collectanea ordinum aliorumve memorabilium Nobilis Collegii DD. Causidicorum et Ven. Collegii DD. Notariorum Mediolani*, Mediolani, ex typographia Petri Francisci Malatestae, 1742.
- BARONI 1933 = C. BARONI, *Appunti d'archivio su Giuseppe Meda*, in « Rivista d'Arte », s. II, 15/5 (1893), pp. 453-482.
- BARONI 1934a = C. BARONI, *Gli edifici di Vincenzo Seregni nella Piazza dei Mercanti a Milano*, Milano 1934 (Studi lombardi di Storia ed Arte).
- BARONI 1934b = C. BARONI, *I dipinti del Cerano e del Procaccini per la Cappella del Tribunale di Provvisione*, in « Milano », 50/4 (1934), pp. 185-190.
- BARONI 1934c = C. BARONI, *L'ancona del Figino e un quadro ignorato del Morazzone nella Pinacoteca del Castello Sforzesco*, in « Milano », 50/3 (1934), pp. 129-136.
- BARONI 1934d = C. BARONI, *L'odissea di venti quadri attraverso le sedi del Comune di Milano*, in « Milano », 50/5 (1934), pp. 237-240.
- BARONI 1968 = C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma 1968 (Fonti e documenti inediti per la Storia dell'Arte, 2).

- BARBIERI 2019 = L.M.R. BARBIERI, *Un ciclo di teleri con i fatti della vita di San Carlo Borromeo nel collegio dei Padri Oblati Missionari di Rho*, in *Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, XXXVII, Milano 2019 (Archivio Ambrosiano, 107), pp. 77-121.
- BASCAPÈ - MEZZANOTTE 1952 = G. BASCAPÈ - P. MEZZANOTTE, *Milano. Il Duomo*, Milano 1952.
- BASCAPÈ - MEZZANOTTE 1965 = G. BASCAPÈ - P. MEZZANOTTE, *Il Duomo di Milano*, Milano 1965.
- BELLINI 1914 = P. BELLINI, *Il Palazzo dei Giureconsulti*, in VERGA 1914, pp. 231-263.
- BELLÙ 1969 = A. BELLÙ, *Il testamento di Giovanni Battista Bianchini, notaio e presunto falsario del sec. XVII*, in « Archivio Storico Lombardo », s. IX, 96/8 (1969), pp. 335-352.
- BELTRAMI 1888 = L. BELTRAMI, *In Piazza Mercanti*, in « Raccolta Milanese di Storia, Geografia ed Arte », 1 (1888), pp. 11-12; tav. s.n.
- BELTRAMI 1889 = L. BELTRAMI, *Il palazzo di Pio IV in Milano*, in « Archivio Storico dell'Arte », 2/2, (1889), pp. 57-65.
- BELTRAMI 1893 = L. BELTRAMI, *Il Palazzo della Borsa e dei Telegrafi in Milano*, in « L'Edilizia Moderna », 2/12 (1893), pp. 89-90; tavv. L-LI.
- BENATI 2010 = G. BENATI, *Gli altari pellegrineschi. Proposta di cronologia*, in *Carlo Borromeo* 2010, pp. 183-214.
- BENDISCIOLI 1957 = M. BENDISCIOLI, *Politica, amministrazione, religione nell'età dei Borromei*, in *Storia di Milano*, 10, Milano 1957, pp. 1-68.
- BERRA 2015 = G. BERRA, *Il "Martirio di Sant'Agnese" di Camillo Procaccini per il Duomo di Milano. Precisazioni sulla datazione*, in « Valori Tattili », 5-7 (2015), pp. 131-143.
- BERTARELLI 1926 = A. BERTARELLI, *A proposito degli incisori: Melchiorre Gherardini e M.A. del Re*, in « Archivio storico Lombardo », s. IV, 53/2-3 (1926), pp. 385-387.
- BIANCHI 2001 = E. BIANCHI, *Antonio De Giorgi*, in F. MAZZOCCA - A. MORANDOTTI - E. COLLE, con la collaborazione di E. BIANCHI, *Milano Neoclassica*, Milano 2001, p. 614.
- BIANCHI 2018 = E. BIANCHI, *Una Sacra Famiglia di Federico Ferrario a Chiavenna*, in « Clavenna », 57 (2018), pp. 323-328.
- BIANCHI JANETTI 2008-2009 = F. BIANCHI JANETTI, *La Cappella di San Giovanni Bono nel Duomo di Milano*, in « Proporzioni », 9-10 (2008-2009), pp. 112-124.
- BIANCHI JANETTI 2010 = F. BIANCHI JANETTI, *Alcune notizie sull'altare di San Giuseppe*, in *Carlo Borromeo* 2010, pp. 215-229.
- BIANCHINI 1701 = [I.B. BLANCHINUS], *Compendium ordinum stilatuum et aliarum scripturarum decorem et splendorem Ven. Collegii DD. Causidicorum et Notariorum Mediolani ostendentium ad beneficium omnium in foro versantium*, Mediolani 1701.
- BIANCONI 1787 = C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, In Milano, nella Stamperia Sirtori, 1787.
- BIANCONI 1795 = C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi nuovamente corretta ed ampliata delle cose più stimabili*, in Milano, nella Stamperia Sirtori, 1795.
- BIFFI 1990 = G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo sito*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI - S. COLOMBO, Firenze 1990.

- BONA CASTELLOTTI 1985 = M. BONA CASTELLOTTI, *La pittura lombarda del '600*, Milano 1985 (Repertori fotografici Longanesi e C., 4).
- BONAZZI 1984 = M. BONAZZI, *Il Sacro Monte di S. Carlo sopra Arona*, in « Verbanus », 5 (1984), pp. 77-110.
- BORA 1989 = G. BORA, scheda n. 129, in *Pinacoteca di Brera, Scuola lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, opera diretta da F. ZERI, Milano 1989, pp. 230-232.
- BORRONI 1808 = B. BORRONI, *Il forastiere in Milano ossia guida alle rare antiche e moderna della città di Milano, suo circondario e territorio*, Milano 1808.
- BORSA 2007-2008 = P. BORSA, *La chiesa di San Carlo ad Arona*, tesi di laurea a.a. 2007-2008, relatore A. Rovetta.
- BORSIERI 2015 = *Il 'Libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, a cura di P. VANOLI, Milano 2015.
- BOSSAGLIA 1973 = R. BOSSAGLIA, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, II, pp. 65-176.
- BOSSI 1818 = L. BOSSI, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, Milano 1818, I.
- BRAMBILLA 1982 = E. BRAMBILLA, *Il sistema letterario di Milano. Professioni nobili e professioni borghesi dall'età spagnola alle riforme teresiane*, in *Economia, istituzioni, culture in Lombardia nell'età di Maria Teresa*. Atti del convegno, Mantova 2-4 ottobre 1980; Milano, 6-9 novembre 1980; Pavia, 24-27 novembre 1980, a cura di A. DE MADDALENA - E. ROTELLI - G. BARBARISI, Bologna 1982 (Temi e discussioni), III, pp. 79-160; anche in BRAMBILLA 2018, pp. 27-126.
- BRAMBILLA 2005 = E. BRAMBILLA, *Genealogie del sapere: università, professioni giuridiche e nobiltà togata in Italia XIII-XVII secolo*, Milano 2005.
- BRAMBILLA 2018 = E. BRAMBILLA, *Università e professioni in Italia da fine Seicento all'età napoleonica*, Milano 2018 (Early modern, 30).
- BRIVIO 1969 = E. BRIVIO, *Le vetrate del Duomo di Milano. Problemi di conservazione e riordinamento dell'intero "Corpus"*, in *Il Duomo di Milano*. Atti del congresso internazionale, Milano, 8-12 settembre 1968, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano 1969 (Monografie di Arte Lombarda. I monumenti, 3), II, pp. 153-166.
- BRIVIO 1973 = E. BRIVIO, *Vetrate*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, I, pp. 233-344.
- BRIVIO 1975 = E. BRIVIO, *La vetrata di S. Giulitta e la ragione di Stato*, in *Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, V, Milano 1975 (Archivio Ambrosiano, 28), pp. 178-185.
- BRIVIO 1978 = E. BRIVIO, schede nn. 1119-1150, in *Tesoro e Museo del Duomo*, a cura di R. BOSSAGLIA - M. CINOTTI, Milano 1978, II, pp. 66-67; pp. s.n., figg. 1149-1152.
- BRIVIO 1981 = E. BRIVIO, *L'arte della vetrata*, in *Il Duomo di Milano. Museo d'Arte Sacra*, a cura di E. BRIVIO, Milano 1981, pp. 122-173.
- BRIVIO 1986 = E. BRIVIO, *Il restauro delle vetrate del Duomo. Storia e attualità*, in C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Milano 1986 (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Italia, IV. Lombardia, 1), pp. XI-XL.
- BRIVIO 1998 = E. BRIVIO, *Le vetrate del Duomo di Milano. Un itinerario di fede e di luce*, Milano 1998.

- BUGANZA 2003 = S. BUGANZA, scheda n. 42, in *Vincenzo Foppa*. Catalogo della mostra, Brescia, Santa Giulia. Museo della Città, 3 marzo-30 giugno 2002, a cura di G. AGOSTI - M. NATALE - G. ROMANO, Milano 2003, pp. 176-177.
- BUGANZA 2008 = S. BUGANZA, *Interferenze nordiche alla Certosa di Pavia: Cristoforo de Mottis, una proposta per Zanetto Bugatto e un'apertura per Hans Witz*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo. Ultimi restauri e nuovi studi*. Atti del convegno, Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005, a cura di B. BENTIVOGLIO RAVASIO, con la collaborazione di L. LODI - M. MAPELLI, Milano 2008, pp. 193-217.
- BUGANZA 2010 = S. BUGANZA, *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario*, in *Carlo Borromeo* 2010, pp. 155-182.
- BUGANZA 2013 = S. BUGANZA, *Nuovi documenti per Cristoforo de Mottis, pittore e maestro vetraio*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. ROSSI - A. ROVETTA - F. TEDESCHI, con la collaborazione di A. BARBIERI - P. BOSIO, Milano 2013, pp. 85-92.
- BUGANZA 2014a = S. BUGANZA, in S. BUGANZA - F. FRANGI - P. VANOLI, *Nei secoli della prima età moderna*, in *Milano e le sue associazioni. Cinque secoli di storia cittadina (XVI-XX secolo)*, a cura di L. AIELLO - M. BASCAPÈ - D. ZARDIN, Milano 2014 (Quaderni di Storia dell'Arte, 2), pp. 57-85.
- BUGANZA 2014b = S. BUGANZA, *Milano e il Nord Europa nel Quattrocento: il contributo dei maestri vetrai e il caso di Hans Witz*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*. Atti del convegno, Ginevra, 12-13 aprile 2013, a cura di F. ELSIG - C. GAGGETTA, Roma 2014 (Studi lombardi, 7), pp. 55-80.
- BUGANZA 2015a = S. BUGANZA, *Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di F. CENGARLE - M.N. COVINI, Firenze 2015, pp. 247-284.
- BUGANZA 2015b = S. BUGANZA, scheda V.6, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015, a cura di M. NATALE - S. ROMANO, Milano 2015, p. 314, fig. V.6; p. 362.
- BUGANZA 2015c = S. BUGANZA, scheda II.7, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*. Catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014-22 marzo 2015, a cura di M. CERIANA - E. DAFFRA - M. NATALE - C. QUATTRINI, Milano 2015, p. 134, fig. II.7; p. 192.
- BUGANZA 2017 = S. BUGANZA, schede nn. 370-373, in *Milano. Museo e tesoro del Duomo. Catalogo generale*, a cura di G. BENATI, Cinisello Balsamo 2017, pp. 408-412.
- BURATTI MAZZOTTA 1984 = A. BURATTI MAZZOTTA, *Il Sacro Monte ed il colosso di San Carlo*, in *Immagini e presenze di San Carlo nella terra di Arona*. Catalogo della mostra, Arona, Salone delle mostre, ottobre-novembre 1984, a cura di A. BURATTI MAZZOTTA - G. ONETO - A. TORELLI, Arona 1984, pp. 57-109.
- BURATTI MAZZOTTA 1998 = A. BURATTI MAZZOTTA, *Federico Borromeo, l'Ambrosiana e il suo Sacro Monte di Arona. Disegni e nuove fonti d'archivio*, in «Studia Borromaica», 12 (1998), pp. 317-338.
- BURATTI MAZZOTTA 2001 = A. BURATTI MAZZOTTA, *Altari pellegrineschi*, in *Dizionario del Duomo di Milano*, opera diretta da A. MAJO, a cura di G. BENATI - A.M. RODA, Milano 2001, pp. 25-27.
- BURZER 2014 = K. BURZER, «*Non potest civitas abscondi supra montem posita*». *Die geplante Inszenierung Carlo Borromes auf dem Sacro Monte in Arona*, in *Heilige Landschaft – heilige Berge*, Achter Internationaler Barocksommerkurs, Einsieden 2007, Zürich 2014, pp. 158-171.
- CAFFI 1891 = M. CAFFI, *I frati ingesuati e i loro dipinti sul vetro*, in «Arte e Storia», 10/5 (1891), pp. 37-38.

- CAIRATI 2023 = C. CAIRATI, *I notai milanesi tra XV e XVI secolo: nobili e committenti?*, in *Notai tra ars e arte. Mediazione, committenza e produzione tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di A. BASSANI - E. FUSAR POLI - M.L. MANGINI - F. SCIREA, Genova 2023 (Notariorum itinera. Varia, 9), pp. 131-166.
- CANAVESIO 2008 = W. CANAVESIO, *Per un profilo di Edoardo Rubino scultore e "poeta del sentimento"*, in « Studi Piemontesi », 37/2 (2008) pp. 485-494.
- CANTÙ 1844 = C. CANTÙ, *Edifizii, in Milano e il suo territorio*, Milano 1844: II, pp. 289-427.
- Carlo Borromeo 2010 = Carlo Borromeo, *Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie*. Atti del convegno, Milano, 10 giugno 2010, a cura di G. BENATI - F. REPISHTI (« Nuovi Annali », 2, 2010).
- CASELLI 1827 = G. CASELLI, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano 1827.
- CASSINA 1844 = F. CASSINA, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, II, Milano 1844.
- CASTIGLIONI 1625 = G.A. CASTIGLIONI, *Mediolanenses antiquitates ex urbis Paroecijs collectae, ichnographis ipsarum tabulis, recentibus rerum memorijs, varijs ecclesiasticis ritibus auctae, & illustratae*, Mediolani, apud Ioan. Bapt. Bidell., 1625.
- CATTANEO 1979 = E. CATTANEO, *Il contributo delle corporazioni alla costruzione del Duomo*, Milano 1979 (Piccole Guglie).
- CAVALIERI 1998 = F. CAVALIERI, scheda n. 86, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, opera diretta da M.T. FIORIO, Milano 1998, II, pp. 83-86.
- CAVALIERI 2005 = F. CAVALIERI, *Tra collaboratori, allievi e seguaci*, in *Il Cerano 2005*, pp. 33-45.
- CAVALIERI 2010 = F. CAVALIERI, *Episodi e protagonisti della pittura a Lodi tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento*, in F. CAVALIERI - M. COMINCINI, *Oltre i Piazza. La cappella del Rosario in S. Domenico e altri episodi dell'arte a Lodi tra fine '500 e metà '600*, Bergamo 2010 (Quaderni del Museo Civico di Lodi, 1), pp. 11-79.
- CAVALIERI 2014 = F. CAVALIERI, scheda s.n., in *Musei Civici di Varese. Catalogo dei dipinti e delle sculture 1500-1950*, a cura di D. CASSINELLI, Varese 2014, pp. 54-55.
- CEREGHINI 1992 = B. CEREGHINI, *L'Archivio Notarile*, in *L'Archivio di Stato di Milano*, a cura di G. CAGLIARI POLI, Firenze 1992 (I Tesori degli Archivi), pp. 123-126.
- Chiesa di S. Angelo* 1972 = *Chiesa di S. Angelo dei Frati Minori. Guida storico-artistica*, a cura di A. MOSCONI - F. OLGIATI, Milano 1972.
- Chiesa di San Marco* 1998 = *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano 1998.
- CICERI 1957 = A. CICERI, *Il Duomo di Milano*, Milano 1957.
- Collegi* 1955 = *Collegi professionali e corporazioni d'arti e mestieri della vecchia Milano*. Catalogo della mostra, s.l., s.d., a cura di C. SANTORO, Milano 1955.
- COLOMBO 1996 = S.A. COLOMBO, *Melchiorre Gherardini*, in *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano 1996, pp. 289-290.
- COLOMBO 2005 = S. COLOMBO, *Gherardini, Melchiorre*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler alle Zeiten und Völker*, München-Leipzig 2005, pp. 515-517.
- COLOMBO 2023 = L.F. COLOMBO, *I manoscritti liturgici commissionati da Giovanni Andrea Vimercati: una aggiunta al catalogo di Giovan Giacomo Decio*, in *I manoscritti della Biblioteca del Capitolo Me-*

- tropolitano di Milano. Studi e ricerche*, a cura di M. BOLLATI, Roma 2023 (Scritture e libri del medioevo, 23), pp. 137-171.
- COMINCINI 2022 = M. COMINCINI, *Il falsario di documenti per la nobiltà lombarda. Il processo a Giacomo Antonio Galluzzi e la condanna al rogo (Milano, 1679-1685)*, Magenta 2022.
- CONFALONIERI 1965 = P. CONFALONIERI, *Il Collegio dei Notai milanesi nel periodo visconteo-sforzesco*, in « ACME », 18/1-2 (1965), pp. 161-198.
- CONTE 1992 = M.A. CONTE, *La biblioteca di Giovanni Battista Bianchini (1613-1699) fra i cisterciensi di S. Ambrogio e il collegio dei notai di Milano*, in « Archivio Storico Lombardo », s. XI, 9/118 (1992), pp. 405-470.
- CONTI 1996 = F. CONTI, *Il Seminario Minore del Sacro Monte di Arona*, in *L'architettura del collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda*. Atti del seminario, Milano, 27-28 maggio 1993, a cura di G. COLMUTO ZANELLA, Milano 1996 (Politecnico di Milano – Facoltà di Architettura. Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura), pp. 251-261.
- COPPA 2021 = S. COPPA, *Antonio Caimi e il restauro di due pale d'altare in chiese di Montagna (1849 e 1852)*, in « Bollettino della Società Storica Valtellinese », 74 (2021), pp. 220-229.
- Cordusio e i Mercanti* 2009 = *Cordusio e i Mercanti. La storia e gli incontri*, a cura di M. FINAZZER FLORY, Milano 2009.
- CORTICELLI 1929 = M. CORTICELLI, *Il Vicariato di Provvisione*, s.l. 1929.
- CZÈRE 1982 = A. CZÈRE, *An Early Drawing by Giovanni Battista Crespi, Il Cerano*, in « Master Drawings », 20 (1982), 3, pp. 273-275, tavv. 21-23.
- D'AMICO 1997 = S. D'AMICO, *Famiglie mercantili e professione notarile a Milano fra Cinque e Seicento, in Avvocati, medici, ingegneri. Alle origini delle professioni moderne (secoli XVI-XIX)*, a cura di M.L. BETRI - A. PASTORE, Bologna 1997 (Heuresis, IX. Sezione di Scienze Storiche, 3), pp. 145-153.
- DELL'ACQUA 1985 = G.A. DELL'ACQUA, *La pittura del Duomo di Milano*, Milano 1985.
- DELL'ACQUA 1988 = G.A. DELL'ACQUA, *Pittura*, in G.B. SANNAZZARO - E. BRIVIO - R. BOSSAGLIA - G.A. DELL'ACQUA - A. BURATTI MAZZOTTA - F. RUGGERI, *Duomo di Milano*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, opera diretta da A. MAJO, Milano 1988, 2, pp. 1080-1104.
- DELL'ACQUA 2001 = G.A. DELL'ACQUA, *Pittura*, in *Dizionario del Duomo di Milano*, opera diretta da A. MAJO, a cura di G. BENATI - A.M. RODA, Milano 2001, pp. 448-452.
- DELL'OMO 2021 = M. DELL'OMO, *Per una rivisitazione della pittura del Settecento sul lago Maggiore. Aggiornamenti per Antonio Lucini e Antonio De Giorgi*, in « Verbanus », 41 (2021), pp. 9-37.
- DELL'OMO 2022 = M. DELL'OMO, *La pittura nel santuario della Pietà tra Seicento e Settecento*, in *La SS. Pietà di Cannobio. Storia devozione e arte a 500 anni dal Miracolo (1522-2022)*, a cura di E.P. ECCLESIA, con la collaborazione di D. POMI, Cannobio 2022, pp. 139-168.
- DELMORO 2019 = R. DELMORO, *La bottega degli Zavattari. Una famiglia di pittori milanesi tra età viscontea ed età sforzesca*, prefazione di G. DE SIMONE, Canterano 2019.
- Description* 1833 = *Description de la façade et de l'intérieur de la Cathédrale de Milan*, Milan 1833.
- Description* 1844 = *Description de la façade et de l'intérieur de la Cathédrale de Milan*, Milan 1844.
- Description* 1895 = *Description of the Exterior and Interior of the Cathedral of Milan*, edited by F. HODGES, Milan 1895.

- Description* 1901 = *Description de la Cathédrale de Milan*, Arona 1901.
- Descrizione* 1838 = *Descrizione della facciata e dell'interno del Duomo di Milano*, Milano 1838.
- Descrizione* 1844 = *Descrizione della facciata e dell'interno del Duomo di Milano*, Milano 1844.
- Descrizione* 1854 = *Descrizione della facciata e dell'interno del Duomo di Milano*, Milano 1854.
- Descrizione* 1859 = *Descrizione della facciata e dell'interno del Duomo di Milano*, Milano 1859.
- Descrizione* 1871 = *Descrizione del Duomo di Milano*, Milano 1871.
- Descrizione* 1924 = *Descrizione del Duomo di Milano*, Milano 1924.
- Duomo* 1823 = *Il Duomo di Milano ossia descrizione storico-critica di questo insigne Tempio e degli oggetti d'arte che lo adornano*, Milano 1823.
- Duomo* 1831 = *Il Duomo di Milano ossia Descrizione storico-critica di questo insigne Tempio e degli oggetti d'arte che lo adornano*, Milano 1831.
- Duomo* 1857 = *Il Duomo di Milano e la sua piazza*, Milano 1857.
- Duomo* 1863 = *Il Duomo di Milano*, Milano 1863.
- FABRICZY 1894 = C. VON FABRICZY, *Wiederaufgefundene Kunstwerke in der Umgebung von Mailand*, in «*Repertorium für Kunstwissenschaft*», 17 (1894), pp. 248-249.
- FERRARI 1988 = M. FERRARI, *La biblioteca del monastero di S. Ambrogio. Episodi per una storia*, in *Il monastero di S. Ambrogio nel Medioevo*. Atti del convegno di studi nel XII centenario 784-1984, Milano, 5-6 novembre 1984, Milano 1988 (Bibliotheca erudita, 3), pp. 82-164.
- FERRARI 2020-2021 = E. FERRARI, *Melchiorre Gherardini (Milano, 1605-1668)*, tesi di laurea a.a. 2020-2021, relatore S. Buganza.
- FORCELLA = V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, I-XII, Milano 1889-1893.
- FORMENTI - PIZZOLI 2013 = G. FORMENTI - R. PIZZOLI, *La decorazione della Cappella dei Giureconsulti*, in *Le Cappelle di Palazzo dei Giureconsulti. Un patrimonio riconsegnato alla memoria della città*, coordinamento scientifico di M.C. TERZAGHI, Milano 2013, pp. n.n.
- FORNARI 1875 = F. FORNARI, *Il Duomo di Milano e la sua piazza. Guida storico artistica*, Milano 1875.
- FRANCHETTI 1821 = G. FRANCHETTI, *Storia e descrizione del Duomo di Milano*, Milano 1821.
- FRANGI 1992 = F. FRANGI, *Melchiorre Gherardini*, in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, Milano 1992, p. 282.
- FRIGERIO - PISONI 1984 = P. FRIGERIO - P.G. PISONI, in M. BONAZZI, *Il Sacro Monte di S. Carlo sopra Arona*, in «*Verbanus*», 5 (1984), pp. 77-110.
- GALLORI 2009 = C.T. GALLORI, *L'altare Porro del Duomo di Milano*, in «*Nuovi Annali*», 1 (2009), pp. 143-155.
- GENGARO 1958 = M.L. GENGARO, *A proposito di un inedito del Gherardini*, in «*Commentari*», 9 (1958), pp. 175-180.
- GENTILE 1985 = G. GENTILE, *Ideazione e realizzazione del Sacro Monte di Arona: percorsi, edifici e immagini*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè: La pastorale di Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Arona*. Atti della giornata culturale, Arona, 12 settembre 1984, Novara 1985 (Studi Novaresi, 5),

- pp. 211-246; anche in *I Sacri Monti di Varallo e Arona dal Borromeo al Bascapè*, Novara 1995 (Studi Novaresi, 11), pp. 169-204.
- GENTILE 2019 = G. GENTILE, *Sacri Monti*, Torino 2019.
- GIANI 2015 = F. GIANI, *Ricerche per l'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano*, in « Concorso », 7 (2015), pp. 5-65.
- GIORGI 2017 = R. GIORGI, *S. Angelo in Milano. Guida alla chiesa francescana di S. Maria degli Angeli*, Milano 2017.
- GRITTI 2016 = J. GRITTI, *Richino, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 421-425.
- GNACCOLINI 2020 = L.P. GNACCOLINI, *Federico Zuccari per il Duomo di Milano*, in *Federico Zuccari. La pala di Sant'Agata*, Milano 2020, pp. 18-35.
- GRIMOLDI 1983 = A. GRIMOLDI, *Il Palazzo della Ragione. I luoghi dell'autorità cittadina nel centro di Milano*, [Milano] 1983.
- Guglielmo Caccia 1997 = Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*. Catalogo della mostra, Casale Monferrato, Museo Civico, 1997, a cura di G. ROMANO - C.E. SPANTIGATI, Torino 1997.
- Gypsum Silente 2008 = Gypsum Silente. 35 sculture dallo studio di Edoardo Rubino*. Catalogo della mostra, Torino, Bottega di San Luca-Benappi, 25 settembre-15 novembre 2008, a cura di A. AUDOLI - S. BERRESFORD - M. TOMIATO, Torino 2008.
- HARE 1876 = A.G.C. HARE, *Cities of Northern and Central Italy*, I-III, London 1876.
- Il Cerano 2005 = Il Cerano 1573-1632: protagonista del Seicento lombardo*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio-5 giugno 2005 a cura di M. ROSCI, Milano 2005.
- Immagini 1984 = Immagini e presenze di San Carlo nella terra di Arona*. Catalogo della mostra, Arona, Salone delle mostre, ottobre-novembre 1984, a cura di A. BURATTI MAZZOTTA - G. ONETO - A. TORELLI, Arona 1984.
- LANGÈ 1985 = S. LANGÈ, *L'omaggio incompiuto di F.M. Richini a S. Carlo Borromeo per il Sacro Monte di Arona*, in « Arte Cristiana », 73/706 (1985), pp. 17-24.
- LANZI 2000 = L. LANZI, *Il taccuino lombardo: viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti*, a cura di P. PASTRES, Udine 2000.
- LATUADA 1738 = S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, V, In Milano, Nella regio-ducal corte a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, 1738.
- LEYDI 2010 = S. LEYDI, *I Busca fonditori in bronzo tra Quattrocento e Seicento: fonti e documenti*, in *Carlo Borromeo 2010*, pp. 137-154.
- LEZOWSKI 2015 = M. LEZOWSKI, *L'Abbrégé du monde. Une histoire sociale de la bibliothèque Ambrosienne (v. 1590-v. 1660)*, Paris 2015 (Bibliothèque d'Histoire de la Renaissance, 9).
- LIVA 1979 = A. LIVA, *Notariato e documento notarile a Milano. Dall'alto medioevo alla fine del Settecento*, Roma 1979 (Studi storici sul notariato italiano, 4).
- MAGNI 1971 = M.C. MAGNI, *Brambilla, Francesco, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 731-732.

- MALVEZZI 1870 = L. MALVEZZI, *Brevi cenni illustrativi intorno alla chiesa di Sant'Angelo in Milano*, Milano 1870.
- MALVEZZI 1882 = L. MALVEZZI, *Le glorie dell'arte lombarda ossia illustrazione storica delle più belle opere che produssero i lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 590 al 1850*, Milano 1882.
- MARELLI 1969 = G. MARELLI, *La statuaria tardo-cinquecentesca degli altari minori del Duomo di Milano*, in *Il Duomo di Milano*. Atti del congresso internazionale, Milano, 8-12 settembre 1968, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano 1969 (Monografie di Arte Lombarda. I monumenti, 3), I, pp. 207-218.
- MARTINELLA 2016 = S. MARTINELLA, *Un documento per Gerolamo da Meda a Intra*, in «Verbanus», 37 (2016), pp. 29-36.
- Martyrologium* 1586 = *Martyrologium Romanum ad nouam kalendarii rationem, et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum. Gregorii 13. pont. max. iussu editum. Accesserunt notationes atque tractatio de Martyrologio Romàno. Auctore Caesare Baronio*, Romae, ex typographia Domini Basæ, 1586.
- MEZZANOTTE 1942 = P. MEZZANOTTE, *La Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato*, I, Milano 1942.
- MEZZANOTTE 1984 = G. MEZZANOTTE, *Per il Palazzo dei Giureconsulti*, Milano 1984.
- MEZZANOTTE 1989 = G. MEZZANOTTE, *La piazza dei Mercanti di Milano*, Milano 1989.
- MEZZANOTTE - BASCAPÈ 1948 = P. MEZZANOTTE - G.C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Milano 1948.
- MEZZANOTTE - BASCAPÈ 1968 = P. MEZZANOTTE - G.C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, a cura di G. MEZZANOTTE, Milano 1968.
- Milano 1877 = Milano Diamante*, Milano 1877.
- Milano 1881 = Milano ed i suoi dintorni. Note raccolte e pubblicate nell'occasione dell'Esposizione Nazionale del 1881*, Torino 1881.
- Milano 2013 = Milano: La Piazza dei Mercanti*, 2013 (<http://www.piazзамercanti.milano.it/#>).
- MONGERI 1872 = G. MONGERI, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano 1872.
- MONFERRINI 2014 = S. MONFERRINI, *Gli Stagnoli detti Cacciadiavoli, quattro generazioni di organari. Attività artistica e vicende famigliari attraverso la documentazione d'archivio*, in «Arte Organaria Italiana», 6 (2014), pp. 57-100.
- MONFERRINI 2022 = S. MONFERRINI, *Nuove acquisizioni sugli Stagnoli. La documentazione d'archivio*, in «Arte Organaria Italiana», 14 (2022), pp. 97-113.
- MONNERET DE VILLARD 1918 = U. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate del Duomo di Milano: Ricerche storiche*, I-III, Milano 1918.
- MORANDOTTI 2005 = A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005.
- MORETTI 1928 = G. MORETTI, *Il Duomo di Milano. Notizie storiche e descrittive*, Milano 1928.
- Mostra del Cerano 1964 = Mostra del Cerano*. Catalogo della mostra, s.l., maggio-agosto 1964, a cura di M. ROSCI, Novara 1964.
- NATALE 1972 = A.R. NATALE, *Falsari milanesi del Seicento*, in *Raccolta di studi in memoria di Sergio Mochi Onory*, Milano 1972 (Contributi dell'Istituto di Storia Medioevale, 2), pp. 459-506.

- NATALE - ROSSETTI 2014 = M. NATALE - E. ROSSETTI, scheda n. 58, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*. Catalogo della mostra, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014-11 gennaio 2015, a cura di M. NATALE, con la collaborazione di E. ROSSETTI, Milano 2014, pp. 258-265.
- NEILSON 1979 = N.W. NEILSON, *Camillo Procaccini. Paintings and drawings*, New York 1979 (Garland reference library of the humanities, 163).
- NICODEMI 1938 = G. NICODEMI, *Il Duomo di Milano. Storia e descrizione*, Torino 1938.
- NICODEMI 1958 = G. NICODEMI, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, Milano 1958, 11, pp. 479-516.
- OLGIATI 1962 = F. OLGATI, *La cappella di S. Giovanni Evangelista in Sant'Angelo a Milano*, in «Arte Lombarda», 7/1 (1962), pp. 51-58.
- Ottava meraviglia 1812 = *L'ottava meraviglia del mondo osservata nel duomo di Milano in occasione d'esser ora compiuta la sua nuova facciata della quale si dà la spiegazione de' medaglioni, bassi rilievi, ornati ...*, Milano 1812.
- PAGANO 2001-2002 = E. PAGANO, *Avvocati ed esercizio della professione legale in Lombardia nel secondo Settecento. I causidici collegiati di Milano*, in «Rivista di Storia del Diritto Italiano», 74/75 (2001-2002), pp. 355-418.
- PALESTRA 1977 = A. PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano. IV centenario della dedizione (1577-1977)*, Milano 1977 (Archivio Ambrosiano, 32), pp. 156-230.
- PANIZZA 1992 = M. PANIZZA, *La crescita della Biblioteca dopo la morte del Cardinal Federico*, in *Storia dell'Ambrosiana*, [I] (*Il Seicento*), Milano 1992, pp. 219-252.
- PAVESI 2010 = M. PAVESI, *Pirro Ligorio e l'altare Medici-Borromeo*, in *Carlo Borromeo 2010*, pp. 13-22.
- PAVESI 2017 = M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino Pittore*, Roma 2017.
- PESCARMONA 1989 = D. PESCARMONA, *Ecclettismo e Liberty a Torino. Giulio Casanova. Edoardo Rubino*. Catalogo della mostra, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 18 gennaio-5 marzo 1989, a cura di F. DALMASSO, Torino 1989, pp. 89-110.
- PESENTI 1968 = F.R. PESENTI, *La pittura*, in *La Certosa di Pavia*, Milano 1968.
- PETRUCCI 1968 = A. PETRUCCI, *Bianchini (Blanchino), Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 196-197.
- Piazza dei Mercanti 1991 = *La Piazza dei Mercanti. Storia e architettura nel centro civico di Milano*. Catalogo della mostra, s.l., s.d., a cura di G. MEZZANOTTE, Milano 1991.
- PIRINA 1966 = C. PIRINA, *Precisazioni su Cristoforo de' Mottis*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, I, pp. 406-430.
- PIRINA 1986 = C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Milano 1986 (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia IV, Lombardia, 1).
- PIRINA 1990 = C. PIRINA, *De Mottis*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 668-672.
- PIRINA 1999 = C. PIRINA, *Vetrata di S. Giovanni Evangelista*, in BIVI (Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane), novembre 1999 (http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/indice_per_regione.htm).

- PIROVANO 1822 = F. PIROVANO, *Milano nuovamente descritta*, Milano 1822.
- PIROVANO 1824 = F. PIROVANO, *Milano nuovamente descritta*, Milano 1824.
- PONZONI 1930 = C. PONZONI, *Le chiese di Milano*, Milano 1930.
- Raccolta Bianconi 1995 = *La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, a cura di I. BALESTRERI, Milano 1995 (Quaderni de « Il disegno di architettura », 2).
- RAGGHIANI 1949 = C.L. RAGGHIANI, *Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*, 2, in « La Critica d'Arte », s. III, 8/4 (1949), pp. 288-300.
- RAGGHIANI 1954 = C.L. RAGGHIANI, *Il Foppa e le vetriere del Duomo di Milano*, in « La Critica d'Arte », [serie IV], 6 (1954), pp. 520-543.
- RAGGHIANI 1955 = C.L. RAGGHIANI, *Postilla foppesca*, in « La Critica d'Arte », [s. IV], 9 (1955), pp. 285-292.
- RAPETTI 1997 = A. RAPETTI, *Un'offerta delle corporazioni ambrosiane: le vetrate quattrocentesche del Duomo di Milano*, in *Le corporazioni milanesi e Sant'Ambrogio nel Medioevo*, a cura di A. AMBROSIONI, Milano 1997, pp. 109-126.
- REPISHTI 2000 = F. REPISHTI, *La residenza milanese di Pio IV: il Palazzo Medici in via Brera*, in « Annali di Architettura », 12 (2000), pp. 75-90.
- REPISHTI 2007 = F. REPISHTI, *Rinaldi Domizio [Rinaldi, detto Tolomeo]*, in P. BOSSI - S. LANGÉ - F. REPISHTI, *Ingegneri ducali e camerale nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706). Dizionario biobibliografico*, Firenze 2007, p. 113.
- REPISHTI 2010 = F. REPISHTI, *Pio IV e il monumento di Giangiacomo Medici nel Duomo di Milano (1560-1565)*, in *Carlo Borromeo 2010*, pp. 23-42.
- ROCCO 1939 = G. ROCCO, *Pellegrino Pellegrini. "L'architetto di S. Carlo" e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano 1939.
- ROMUSSI 1906 = C. ROMUSSI, *Il Duomo di Milano nella storia e nell'arte*, Milano 1906.
- ROMUSSI 1908 = C. ROMUSSI, *Il Duomo di Milano nella storia e nell'arte*, Milano 1908.
- ROSCI 1975 = M. ROSCI, *Il palazzo dei Giureconsulti e l'urbanistica del Cinquecento a Milano*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Atti del convegno internazionale, Genova, 16-20 aprile 1974, Genova 1975, pp. 493-500, 572-579.
- ROSCI 2000 = M. ROSCI, *Il Cerano*, Milano 2000.
- ROSSETTI 2013 = E. ROSSETTI, *Uno spagnolo tra i francesi e la devozione gesuata: il cardinale Bernardino Carvajal e il monastero di San Girolamo di porta Vercellina a Milano*, in *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*. Actes du colloque, Genève, Université de Genève, 30-31 mars 2012, sous la direction de F. ELSIG - M. NATALE, Rome 2013 (Studi lombardi, 3), pp. 181-235.
- ROVETTA 1986 = A. ROVETTA, *Cultura architettonica e cultura umanistica a Milano durante il soggiorno di Bramante: note sullo studio dell'antico*, in « Arte Lombarda », n.s., 78 (1986), pp. 81-93.
- ROVETTA 1993 = A. ROVETTA, *La cultura antiquaria a Milano negli anni Settanta del Quattrocento*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*. Atti del convegno, Milano, 21-24 aprile 1992, a cura di J. SHELL - L. CASTELFRANCHI, Milano 1993 (Biblioteca dell'« Archivio Storico Lombardo », s. 2; 2), pp. 393-419.

- ROVETTA 2012 = A. ROVETTA, *I luoghi dell'autogoverno milanese in età medioevale e moderna*, in *L'autogoverno dei milanesi. Dall'antichità ai giorni nostri*, a cura di R. SANTUCCI, Milano 2012, pp. 169-194.
- SALVI 2009-2010 = S.T. SALVI, *Riformismo teresiano e conservazione degli atti notarili. L'istituzione del Pubblico Archivio a Milano nel XVIII secolo*, in « Rassegna degli Archivi di Stato », n.s., 5-6 (2009-2010), pp. 41-64.
- SALVI 2012 = S.T. SALVI, *Tra privato e pubblico. Notai e professione notarile a Milano (secolo XVIII)*, Milano 2012 (Università degli Studi di Milano. Facoltà di Giurisprudenza. Pubblicazioni del Dipartimento di Diritto Privato e Storia del Diritto. Sezione di Storia del Diritto Medioevale e Moderno, 42).
- SANNAZZARO 2001 = G. B. SANNAZZARO, *Altari*, in *Dizionario del Duomo di Milano*, opera diretta da A. MAJO, a cura di G. BENATI - A.M. RODA, Milano 2001, pp. 14-25.
- SCHOFIELD 2004 = R. SCHOFIELD, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, in F. REPISHTI - R. SCHOFIELD, *Architettura e Controriforma*, Milano 2004, pp. 125-249.
- SCOTTI 1980 = A. SCOTTI, *Architettura e burocrazia nella Lombardia neoclassica. l'architetto-funziionario da Marcellino Segré a Pietro Guardoni*, in « Arte Lombarda », n.s., 55-57 (1980), pp. 311-322.
- SORMANI 1752 = N. SORMANI, *Giornata terza de' passeggi storico-topografico-critici nella città indi nella diocesi di Milano*, In Milano, Per Pietro Francesco Malatesta, 1752.
- SPIRITI 2000 = A. SPIRITI, *Gherardini, Melchiorre, detto il Ceranino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma 2000, pp. 603-608.
- Storia e descrizione delle chiese distrutte 1857 = Storia e descrizione delle chiese distrutte ed esistenti oggi-giorno in Milano, Corpi Santi e dintorni, aggiuntovi la necrologia dei Sommi Pontefici fino ai giorni nostri*, Milano 1857.
- Storia di Arona 1964 = Storia di Arona*, a cura di P. TOSI, con la collaborazione di M. BONAZZI, I-II, Milano 1964.
- Succinta descrizione 1832 = Succinta descrizione della facciata e dell'interno del Duomo di Milano*, Milano 1832.
- TAYLOR 1851 = I. TAYLOR, *Discription of the Cathedral of Milan*, Milan 1851.
- TERZAGHI 2013 = M.C. TERZAGHI, *La Cappella del Tribunale di Provvisione e la sua decorazione pittorica*, in *Le Cappelle di Palazzo dei Giureconsulti. Un patrimonio riconsegnato alla memoria della città*, coordinamento scientifico di M.C. TERZAGHI, Milano 2013, pp. s.n.
- TOMIATO 2017 = M. TOMIATO, *Per una ricomposizione dello studio torinese di Edoardo Rubino*, in *Gipsoteche in Penombra. Il patrimonio piemontese*. Atti del convegno, Torino, 18 ottobre 2013, a cura di W. CANAVESIO - G. KANNES, Torino 2017, pp. 115-139.
- TORRE 1674 = C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli, 1674.
- TORRE 1714 = C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Per gl'Agnelli scult. & stamp., 1714.
- Una manoscritta guida = S. BALBIANI, Una manoscritta guida milanese settecentesca custodita alla Veneranda Biblioteca Ambrosiana (M 65 suss.)*. *Trascrizione e commento*, in *Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, XL, Milano 2022 (Archivio Ambrosiano, 111), pp. 5-182.

- VALAGUSSA 1999 = G. VALAGUSSA, scheda n. 376, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, opera diretta da M. BONA CASTELLOTTI, Milano 1999, pp. 337-339.
- VALBUSA 1993-1994 = A. VALBUSA, *Un allievo del Cerano: Melchiorre Gherardini*, tesi di laurea a.a. 1993-1994, relatore M. Boskovits.
- VALLI D'AURIA 1964 = A. VALLI D'AURIA, *L'antica Cappella del Tribunale di Provvisione e i suoi dipinti. Un problema di storia e d'arte milanese*, in « Città di Milano », 81/11-12 (1964), pp. 505-518.
- VALESCCHI 1961 = M. VALESCCHI, *Schede lombarde. I: un altare nel Duomo di Milano*, in « Paragone. Arte », 12/133 (1961), pp. 57-71.
- VALESCCHI 1973 = M. VALESCCHI, *Pittura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, II, pp. 177-232.
- VANOLI 2019 = P. VANOLI, *Il conoscitore e il cardinale: Girolamo Borsieri e Federico Borromeo (con una nota sui ritratti giovanili)*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*. Atti del convegno, a cura di A. ROCCA - A. ROVETTA - A. SQUIZZATO, Milano 2019 (Studia Borromaica, 32), pp. 411-419.
- VENOSTA 1873 = F. VENOSTA, *Milano ed i suoi dintorni. Laghi, Brianza e Certosa di Pavia*, Milano 1873.
- VERGA 1914 = E. VERGA, *La Camera dei Mercanti di Milano nei secoli passati*, Milano 1914 (rist. anast. Milano 1978).
- VERGA - NEBBIA - MARZORATI 1906 = E. VERGA - U. NEBBIA - E. MARZORATI, *Guida di Milano nella storia, nella vita contemporanea e nei monumenti*, Milano 1906.
- VISCONTI 1913 = A. VISCONTI, *La pubblica amministrazione nello Stato Milanese durante il predominio straniero. Saggio di storia del diritto amministrativo*, Roma 1913 (Collezione di Opere Storiche e Filosofiche).
- ZANOBONI 1998 = M.P. ZANOBONI, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di "S. Eligio" e del "Nuovo Testamento" nel Duomo di Milano*, in « Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche », 132 (1998), pp. 23-38.
- ZANUSO 2008 = S. ZANUSO, *La produzione in bronzo milanese verso il 1580 e le figure di Annibale Fontana e Francesco Brambilla*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*. Atti del convegno, Venezia, 23-24 ottobre 2007, a cura di M. CERIANA - V. AVERY, Verona 2008, pp. 273-295.
- ZANUSO 2015 = S. ZANUSO, *The "Crucifixion" and the "Last Supper". Two bronzes by Francesco Brambilla for Milan Cathedral*, in « The Burlington Magazine », 157 (2015), pp. 764-768.
- ZARDIN 1995 = D. ZARDIN, *Tra continuità delle strutture e nuovi ideali di « riforma ». La riorganizzazione borromaica della curia arcivescovile*, in *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola (1554-1659)*, a cura di P. PISSAVINO - G. SIGNOROTTO, Roma 1995, II (Biblioteca del Cinquecento, 63), pp. 695-764.
- ZARDIN 1998 = D. ZARDIN, *Corpi, « fraternità », mestieri: intrecci e parentele nella 'costituzione' delle trame di base della società europea. Alcune premesse*, in *Corpi, « fraternità », mestieri nella storia della società europea*. Atti del convegno, Trento, 30 maggio-1 giugno 1996, a cura di D. ZARDIN, Roma 1998 (Quaderni di Cheiron, 7), pp. 9-36.
- ZARDIN 2003 = D. ZARDIN, *La Curia Arcivescovile al tempo del Cardinal Federico*, in « Studia Borromaica », 17 (2003), pp. 31-56.
- ZUFFI 1989 = S. ZUFFI, *Gherardini Melchiorre*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, II, pp. 759-760.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

Il saggio indaga il *patronage* del Collegio notarile di Milano, considerando i cantieri promossi dall'associazione – e non dai suoi singoli membri – a Milano e in Lombardia tra Quattrocento e Seicento, partendo dal più antico, la cappella di San Giovanni Evangelista in Duomo, per soffermarsi su quelle sorte successivamente nelle chiese milanesi di Sant'Angelo, di San Marco, nella sede del Collegio all'interno del Palazzo dei Giureconsulti e al Sacro Monte di Arona.

Parole significative: Cerano, Melchiorre Gherardini, Collegio Notarile, Giambattista Galliani, Vetrate, Duomo, Palazzo dei Giureconsulti, Piazza del Broletto, Sacro Monte di Arona.

This essay explores the patronage of the Guild of Notaries of Milan taking into account the works patronised by the corporation itself – not by its members individually – in Milan as well as in Lombardy between the 15th and the 17th century. The analysis moves from the oldest commission, the chapel of Saint John the Evangelist in the cathedral, to the ensuing ones, arisen in the Milanese churches of Sant'Angelo, San Marco, in the seat of the Guild in the Palazzo dei Giureconsulti and at the Sacro Monte di Arona.

Keywords: Cerano, Melchiorre Gherardini, Guild of Notaries, Giambattista Galliani, Vetrate, Duomo, Palazzo dei Giureconsulti, Piazza del Broletto, Sacro Monte di Arona.

Fig. 1 - Pianta del Duomo di Milano.

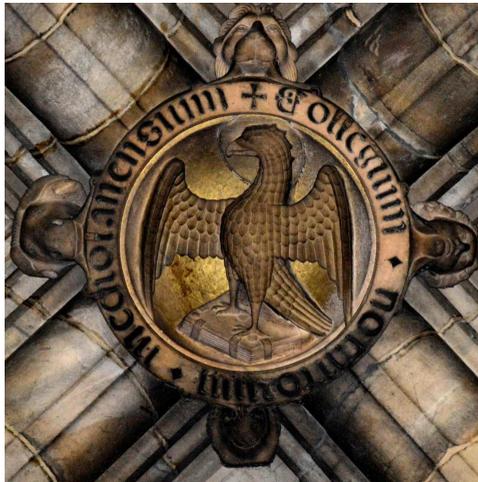
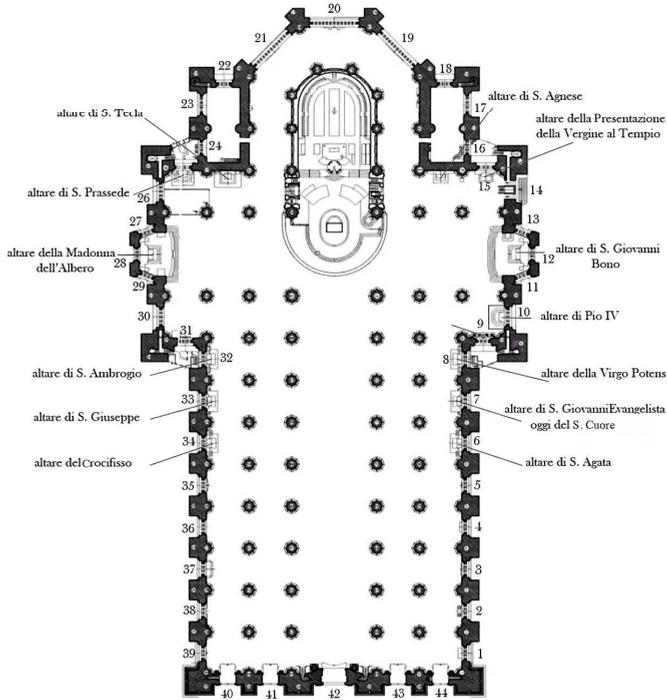


Fig. 2. Chiave di volta della "cappella" di San Giovanni Evangelista, Duomo di Milano, navata meridionale, campata 7.



Fig. 3 - Maestro Gesuato o Cristoforo e Agostino de Mottis su cartone di Cristoforo De Mottis, *San Giovanni Evangelista risuscita il morto*, Milano, Museo del Duomo, 1475-1478.



Fig. 4 - Maestro Gesuato o Cristoforo e Agostino de Mottis su cartone di maestro lombardo (Agostino De Mottis?), *San Giovanni Evangelista a Patmos*, Milano, Museo del Duomo, 1475-1478.

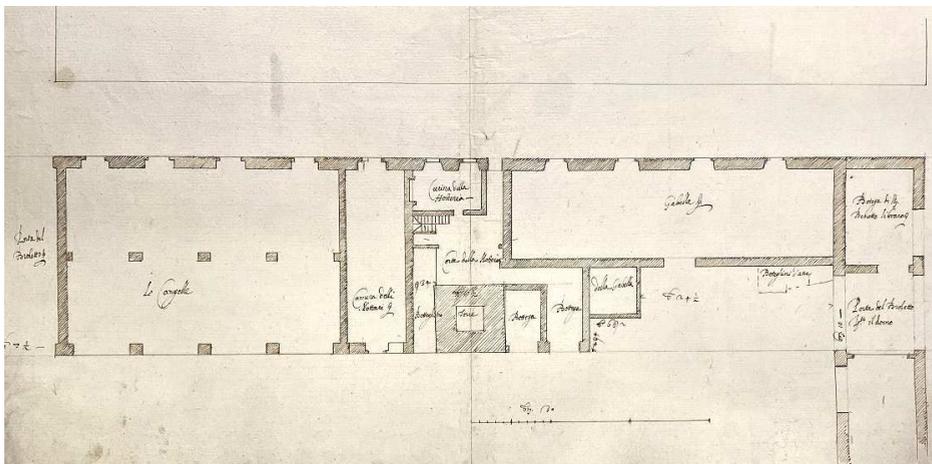


Fig. 5 - Pianta del lato settentrionale di Piazza dei Mercanti, ante 1561 (Milano, Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, tomo I, c. 11r) © Comune di Milano.

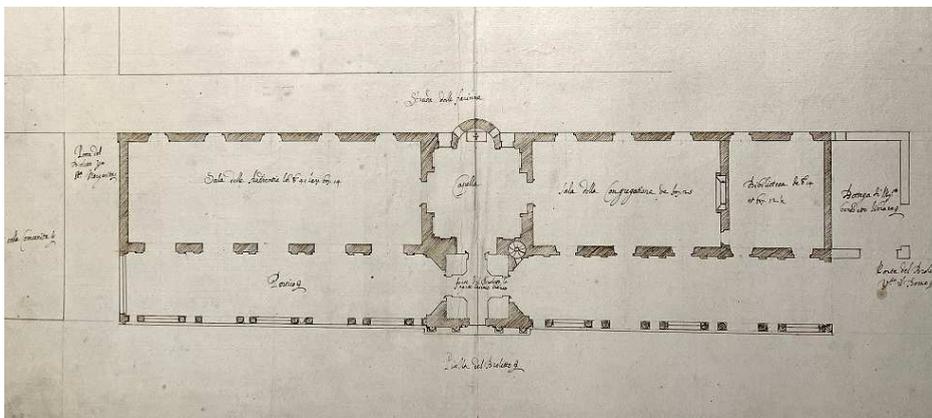


Fig. 6 - Pianta del lato settentrionale di Piazza dei Mercanti, post 1561 (Milano, Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, tomo I, c. 10r) © Comune di Milano.

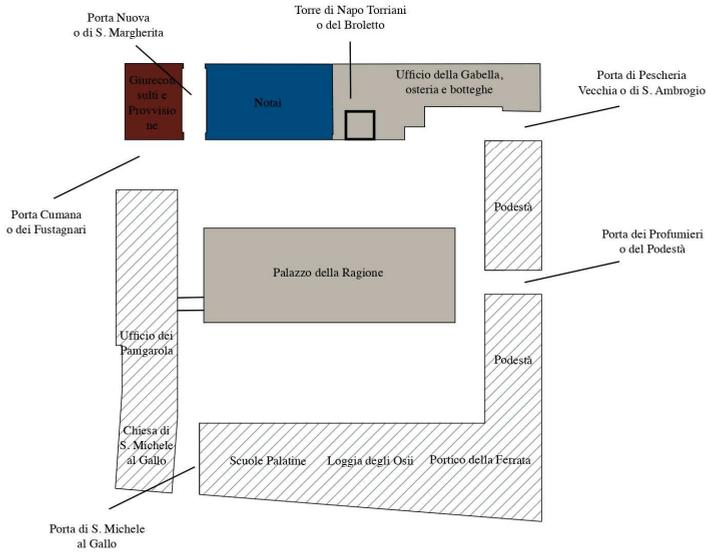


Fig. 7 - Elaborazione grafica della piazza del Broletto Nuovo prima del 1561.

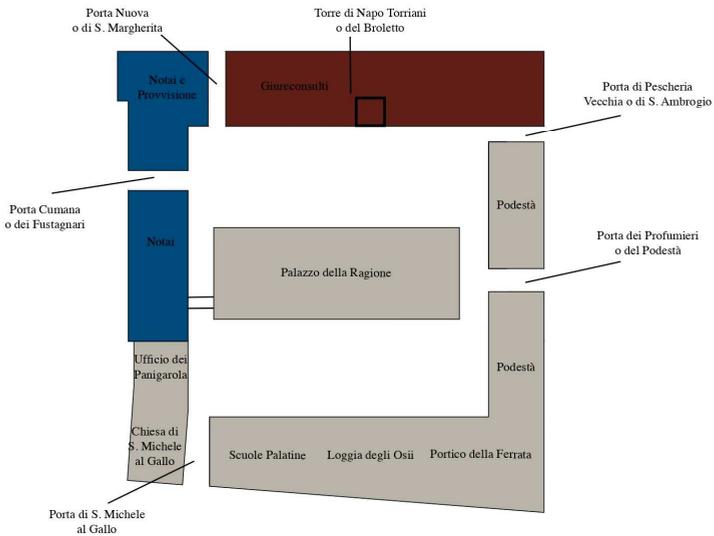


Fig. 8 - Elaborazione grafica della piazza del Broletto Nuovo dopo il 1561.

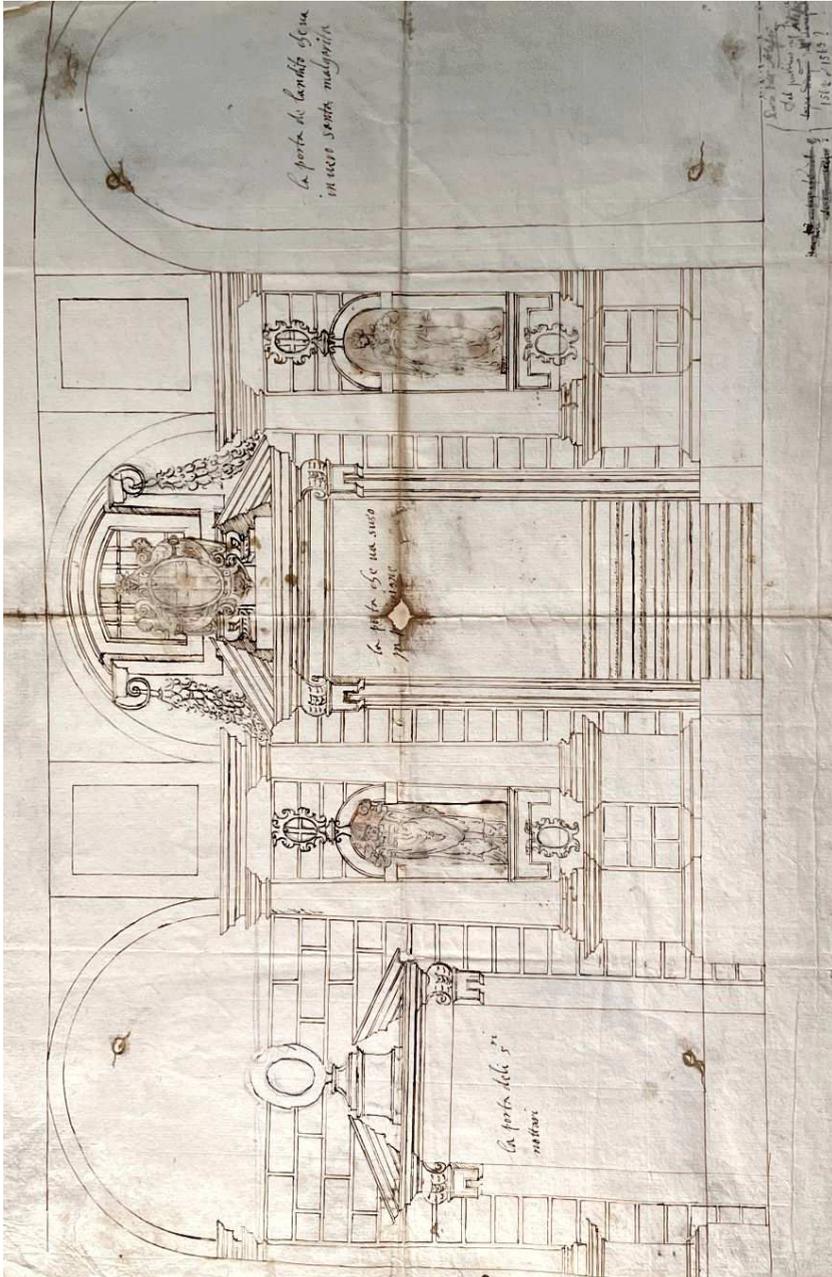


Fig. 9 - Alzato dell'ingresso alle sedi del Collegio Notarile e del Tribunale di Provvisione all'interno del Palazzo dei Giureconsulti, post 1561 (Milano, Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, tomo I, c. 9v, disegno B) © Comune di Milano.

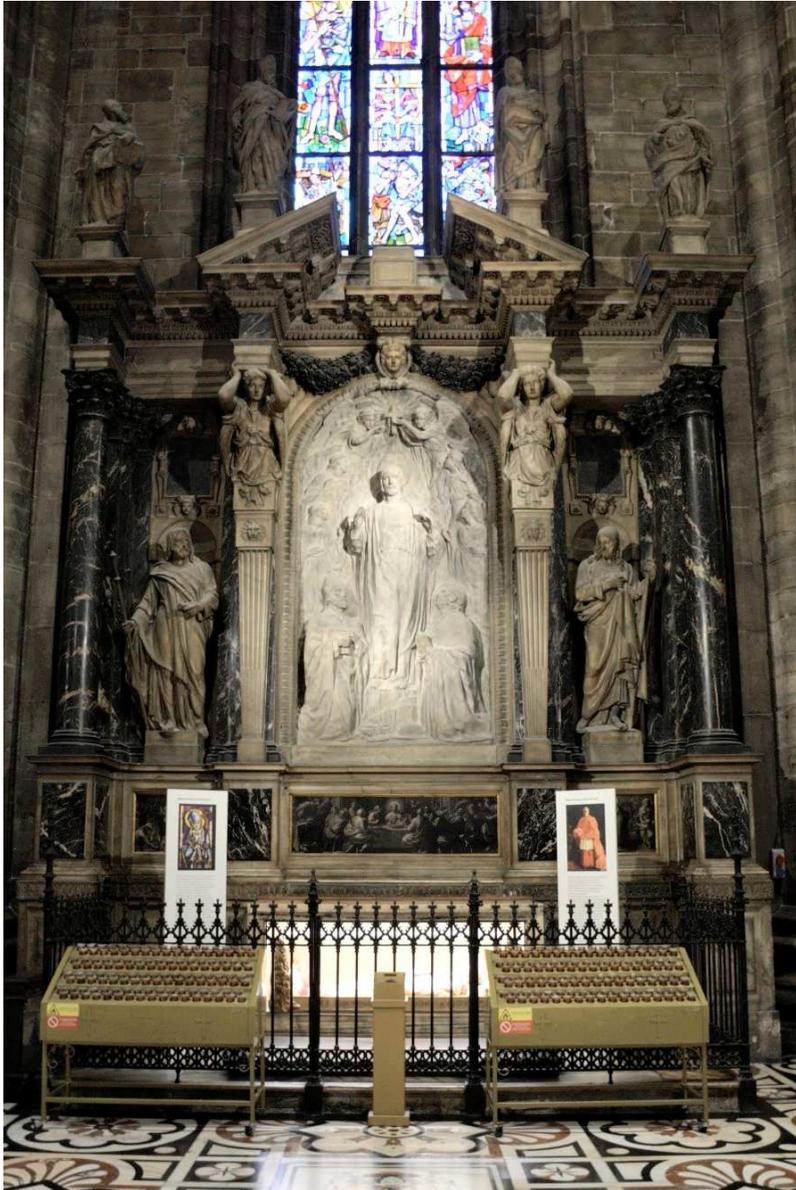


Fig. 11 - *Altare del Sacro Cuore, già di S. Giovanni Evangelista, Duomo di Milano, navata meridionale, campata 7.*



↑ Fig. 12 - *Aquila di San Giovanni Evangelista*, Duomo di Milano, facciata meridionale, finestra 7.



← Fig. 13 - *San Giovanni Evangelista tra le rovine del Tempio*, chiesa di Sant'Angelo, cappella di San Giovanni Evangelista, 1598.



Fig. 14 - Melchiorre Gherardini detto il Ceranino, *San Giovanni Evangelista*, depositi del Duomo di Milano, 1641-1642 (Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Archivio Fotografico, FV 2564) © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.



Fig. 15 - Melchiorre Gherardini detto il Ceranino, *San Giovanni Evangelista*, depositi del Duomo di Milano, 1641-1642, particolare del volto di uno degli angeli (Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Archivio Fotografico) © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.



Fig. 16 - Artista lombardo prossimo a Melchiorre Gherardini, *Ultima cena*, Duomo di Milano, predella dell'altare del Sacro Cuore, già di San Giovanni Evangelista, 1642 circa.



Fig. 17 - Artista lombardo prossimo a Melchiorre Gherardini, *Martirio di San Giovanni*, Duomo di Milano, predella dell'altare del Sacro Cuore, già di San Giovanni Evangelista, 1642 circa.



Fig. 18 - Artista lombardo prossimo a Melchiorre Gherardini, *Prova del veleno*, Duomo di Milano, predella dell'altare del Sacro Cuore, già di San Giovanni Evangelista, 1642 circa.

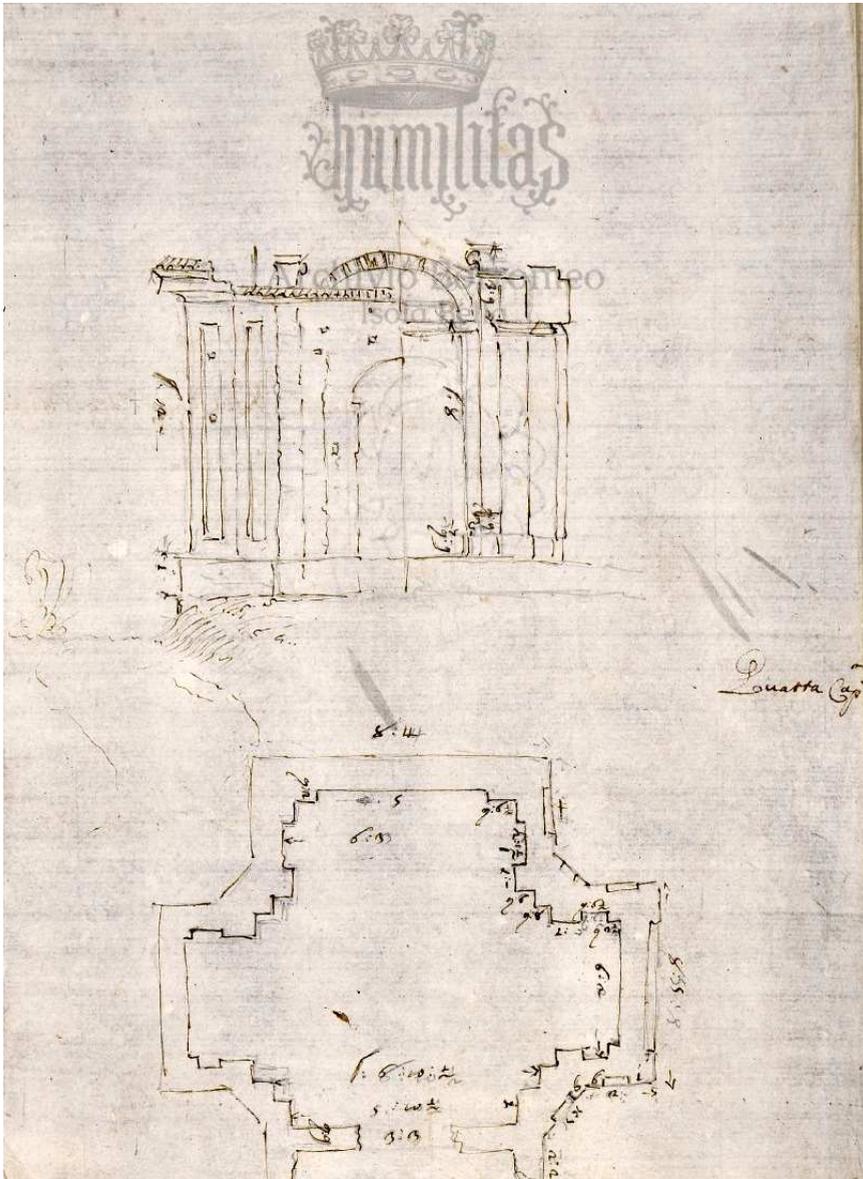


Fig. 19 - Francesco Maria Richino, *Progetto per la quarta cappella del Sacro Monte di Arona*, pianta e alzato (Isola Bella, Archivio Borromeo, b. «Stabili in Arona», fasc. «Monte di San Carlo») © Archivio Borromeo all'Isola Bella.

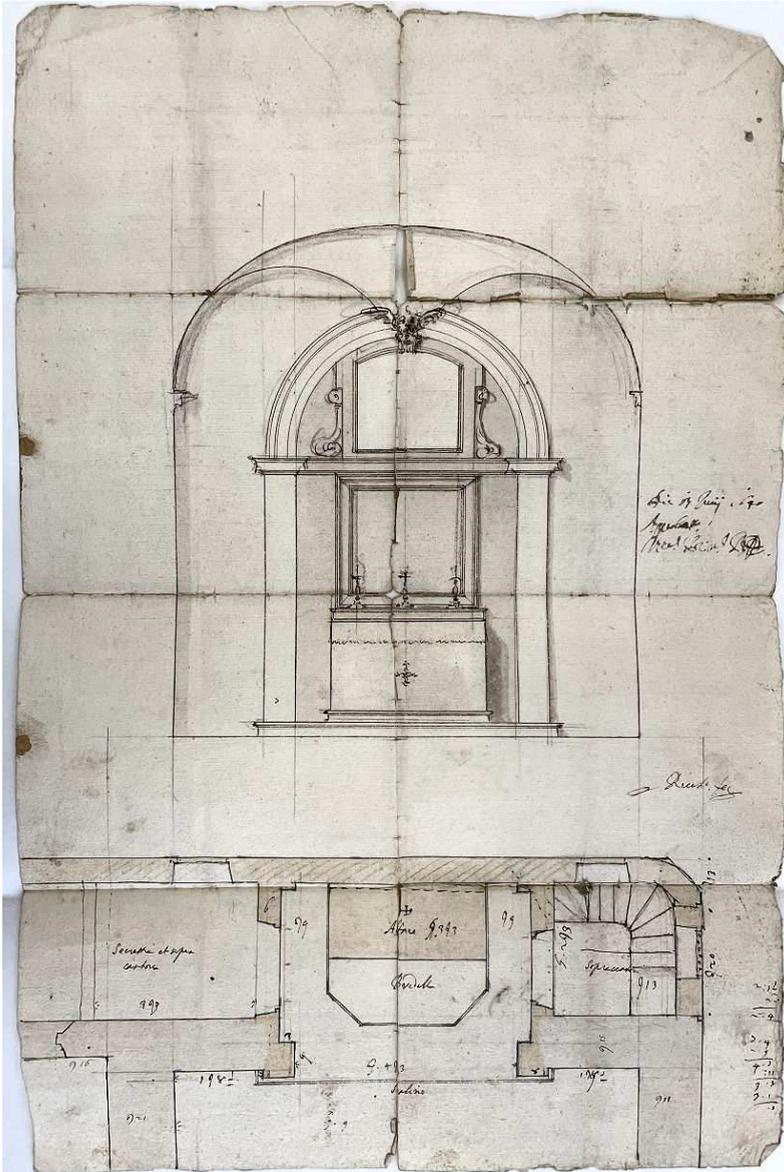


Fig. 20 - Progetto di costruzione della cappella del Collegio Notarile nel Palazzo dei Giureconsulti, pianta e alzato, 1640 (Milano, Archivio di Stato, Amministrazione del Fondo di Religione, b. 2167). Per gentile concessione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Milano, prot. 2290/2023.

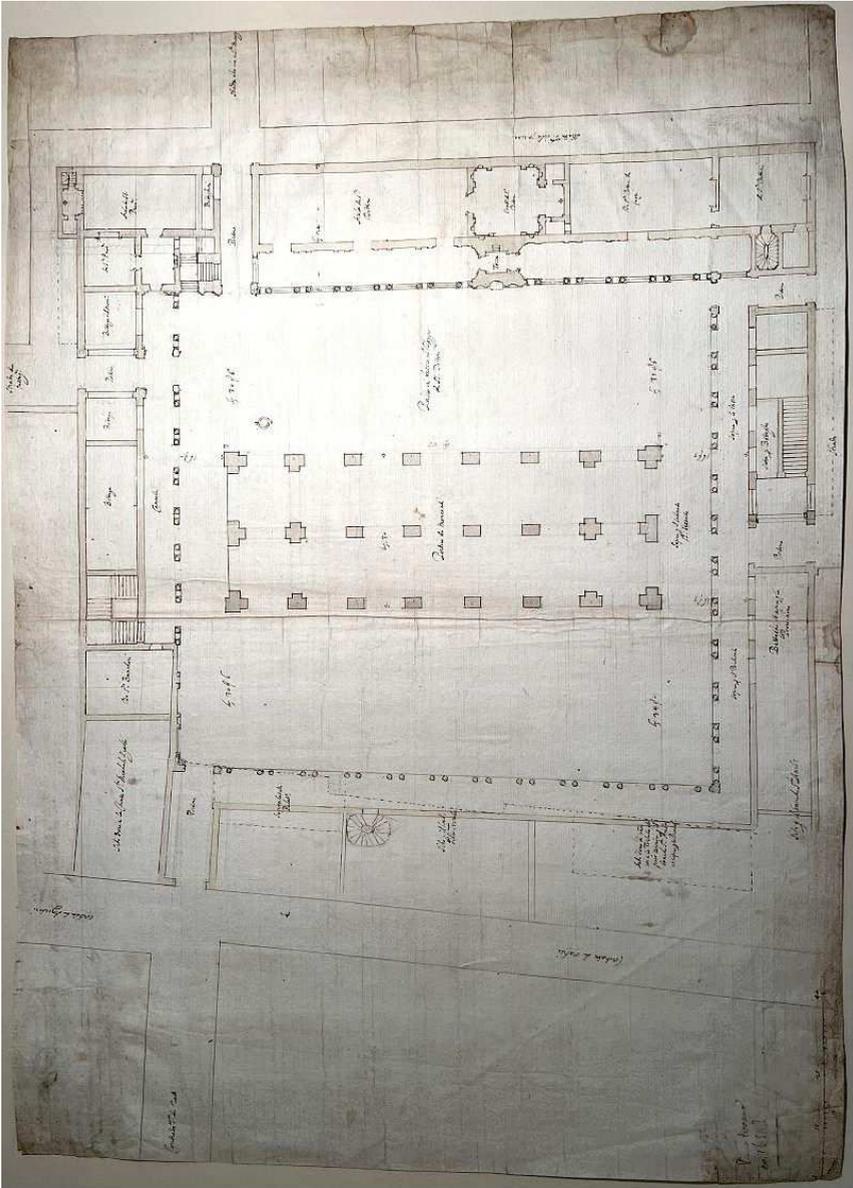


Fig. 21 - *Progetto di riforma generale della Piazza dei Mercanti, 1645 circa* (Milano, Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, tomo I, c. 9r) © Comune di Milano.

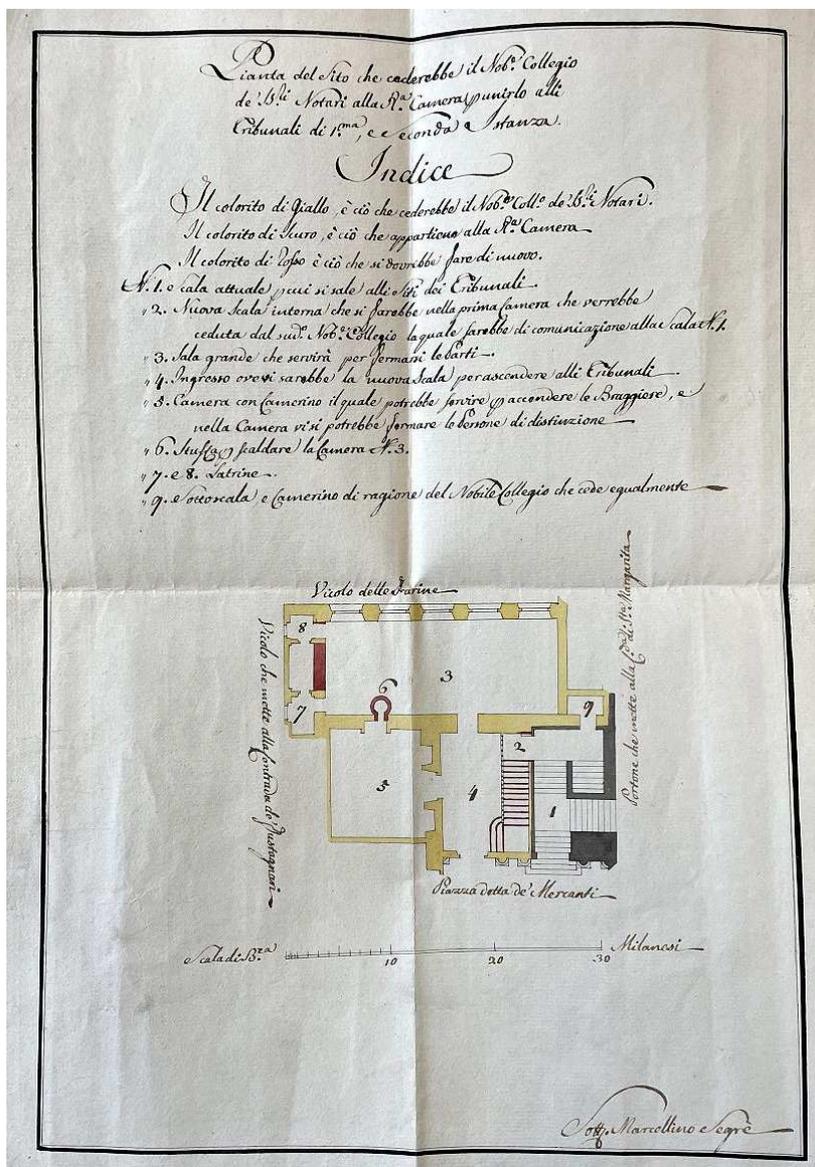


Fig. 22 - Marcellino Segré, Progetto di adattamento della sede del Collegio Notarile nel Palazzo dei Giureconsulti a spazi di servizio dei Tribunali, 1791 (Milano, Archivio di Stato, Uffici Giudiziari, Parte Antica, b. 210). Per gentile concessione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Milano, prot. 2290/2023.

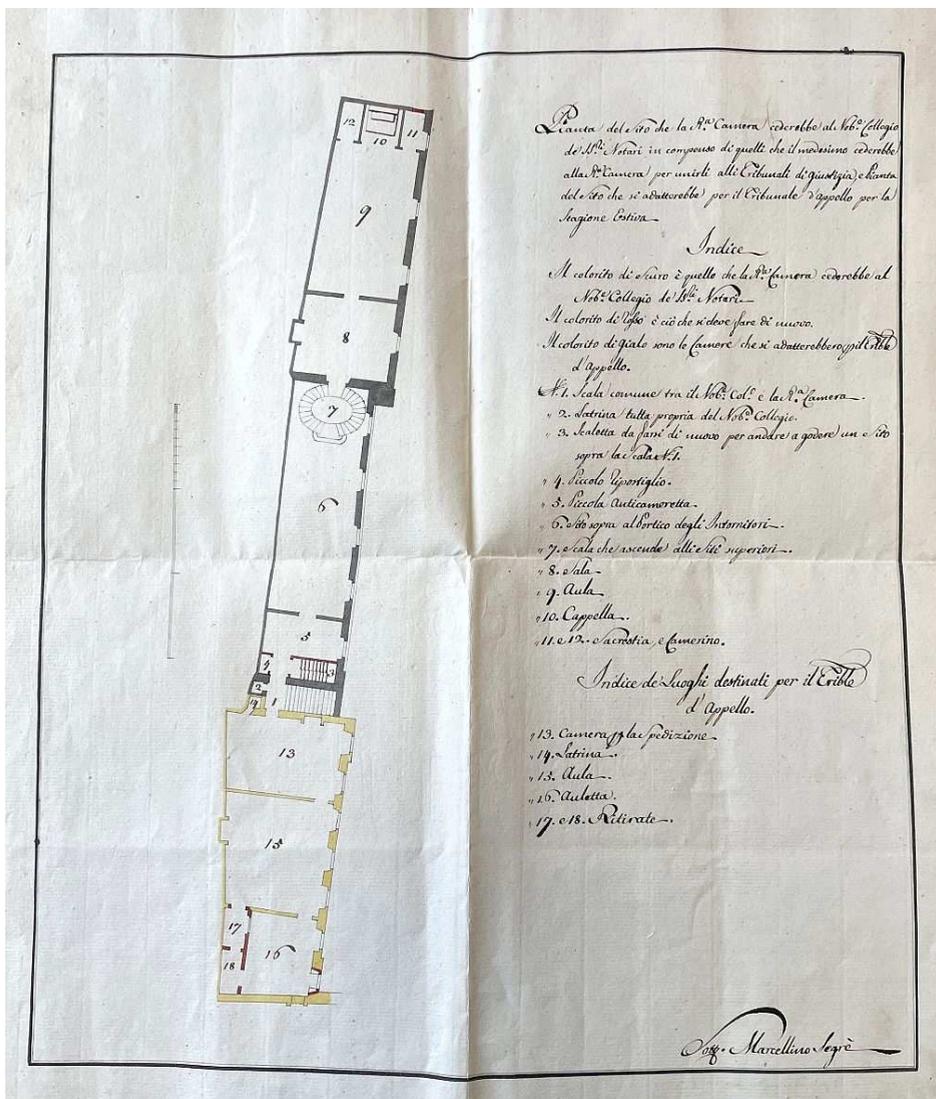


Fig. 23 - Marcellino Segré, Progetti di adattamento del lato meridionale di Piazza dei Mercanti a sede del Collegio Notarile e dei Tribunali, 1791 (Milano, Archivio di Stato, Uffici Giudiziari, Parte Antica, b. 210). Per gentile concessione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Milano, prot. 2290/2023.

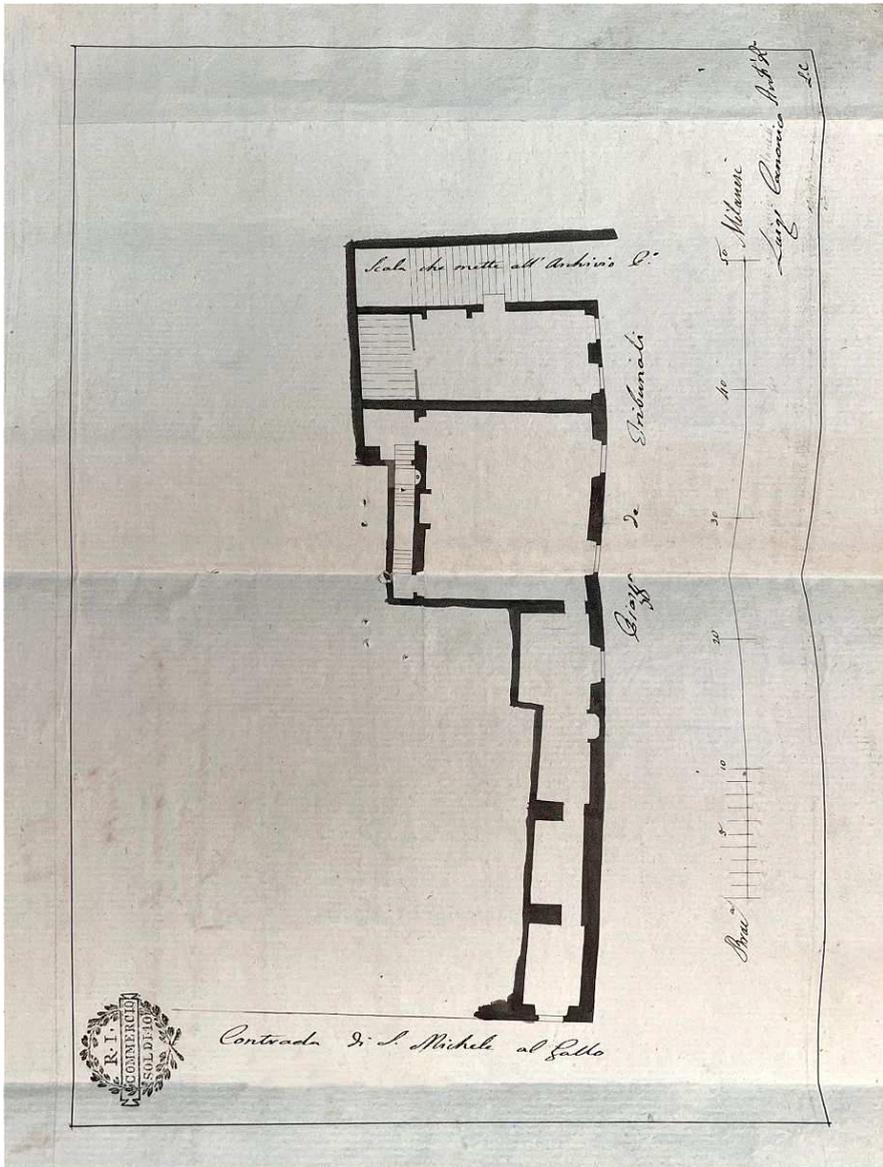


Fig. 24 - Luigi Canonica, *progetti di adattamento del lato orientale di Piazza dei Mercanti a locali dell'Archivio Notarile*, 1809 (Milano, Archivio della Camera di Commercio di Milano, Monza e Brianza, Lodi, Sezione IX (Gestione Finanziaria Camerale), Patrimonio immobiliare della Camera, b. 109).



Artefici, committenti, cronisti: profili ‘irregolari’ nel notariato bresciano della prima età moderna

Elisabetta Fusar Poli - Enrico Valseriati

elisabetta.fusarpoli@unibs.it - valseriati@bresciamusei.com

1. *Introduzione*

La storiografia ha da tempo dimostrato la non lineare articolazione del corpo professionale notarile di Brescia nell’età dei comuni e delle signorie, che sembra contrastare con l’apparente senso di chiusura e ‘congestione’ che parte dei recenti studi prosopografici ha invece evidenziato in merito al notariato bresciano della prima età moderna¹, ovvero l’età in cui Brescia fece parte del dominio veneziano nell’entroterra e che – fatta eccezione per l’occupazione franco-ispano-imperiale del 1509-1516 – determinò la vita politica bresciana dal 1426 al 1797².

Il presente contributo mira, da un lato, a de-costruire l’immagine del notariato bresciano tra XV e XVI secolo come un corpo intermedio sostanzialmente impermeabile a processi di mobilità sociale; dall’altro, a mettere in luce l’osmosi che esistette tra il notariato e le arti, con riferimento soprattutto ai profili ‘irregolari’ che si incontrano conducendo affondi biografici sui notai attivi a Brescia in particolare a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Per ciò che concerne i precedenti nel XIV secolo e con particolare riguardo al notariato di Curia, è stato recentemente mostrato come – a seconda della fase politica che l’episcopato bresciano stava attraversando – l’azione dei vescovi nella selezione dei notai e dei cancellieri sia stata dettata da esigenze contingenti e non si sia rivolta esclusivamente al *milieu* bresciano³. Nel corso del Trecento, dati quantitativi alla mano, buona parte dei notai forestieri radicatisi a Brescia provenne dal Ducato di Milano, sotto la cui egida Brescia fu ininterrottamente dal 1337 al 1404, prima di

* Enrico Valseriati è autore dei §§ 1 e 2, Elisabetta Fusar Poli dei §§ 3 e 4; il saggio è frutto di una riflessione storiografica comune e della condivisione dei rispettivi percorsi e prospettive d’indagine.

¹ *Statuto notarile bresciano*.

² Su Brescia sotto la dominazione veneziana si veda da ultimo BOWD 2010.

³ PAGNONI 2018, pp. 123-161.

vivere la breve stagione della signoria malatestiana. Una porzione che è stata definita giustamente significativa, inoltre, provenne dall'area padana (Modena, Reggio, Mantova, Piacenza, etc.); altri, infine, giunsero dall'Italia centrale. In sintesi, dei tabellioni di cui la Curia vescovile bresciana si servì nel XIV secolo (36 professionisti della scrittura in tutto), 16 furono di origine forestiera, ovvero il 44% sul totale⁴.

A questa mobilità, che fu sia geografica sia sociale, bisogna aggiungere la complessità delle carriere che i singoli notai intrapresero a Brescia in età viscontea; una città, Brescia, di robusta tradizione comunale, che sin dal XIII secolo aveva trovato nei *tabelliones* – come pressoché tutte le realtà civiche dell'Italia centro-settentrionale – il mezzo attraverso cui organizzare l'apparato burocratico, archivistico e amministrativo del Comune⁵. Nel panorama tardo-medievale bresciano, e nello specifico della cancelleria vescovile, i notai non furono 'semplicemente' il braccio, la parte esecutiva del potere altamente specializzata. Ad esempio, si è potuto mettere in luce come ai notai spettasse un compito di fondamentale importanza nella gestione economica di beni immobili e mobili, se non addirittura mercantili-commerciali⁶; senza dimenticare che dalla penna dei notai – a Brescia come altrove – passò un'importante opera di definizione della mitopoiesi identitaria, con la loro opera incisiva di scrittura cronachistica e memorialistica⁷. Insomma, « nell'asettica storia del notariato », per usare le parole di Attilio Bartoli Langeli⁸, la complessità delle carriere, dei percorsi e degli intrecci entro la società civile era già a un livello altissimo, in una città come Brescia, almeno dal XIV secolo, se non addirittura prima.

2. *Notai, cronisti, artisti*

La storia del notariato bresciano gode di approfonditi e recenti studi, che hanno messo in luce, soprattutto, la preminenza del corpo collegiale all'interno della società bresciana medievale e della prima età moderna, nonché le regole che soggiacevano alla corporazione⁹. In sintesi, il Collegio dei notai nacque in età comunale, quando

⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁵ Sempre relativamente al caso bresciano e in riferimento al ruolo civico dei notai, si veda MERATI 2002 e ora anche MILANI 2022.

⁶ PAGNONI 2018, pp. 154-157.

⁷ DE ANGELIS 2009.

⁸ BARTOLI LANGELI 2006, p. 14.

⁹ Lo studio più completo si deve a *Statuti dei collegia*; una recente sintesi sul Collegio dei notai si trova in VALSERIATI 2022, pp. 107-115. Per una comparazione con altre realtà della Terraferma veneta si veda FAGGION 2008.

l'apparato amministrativo del Comune dovette dotarsi dei professionisti della scrittura per strutturare le sue istituzioni. Risale invece al 1337 il primo testo normativo per l'accesso al *Collegium*, riformato e limato nel corso dei secoli XV-XVIII¹⁰. Fu soprattutto con la redazione statutaria del 1432¹¹, ovvero dopo l'ingresso di Brescia nel Dominio veneziano, che si stabilirono ulteriori indicazioni per la vita corporativa dei notai cittadini: nella corporazione, anzitutto, non erano ammessi i minori di 18 anni, i chierici e comunque coloro che « iverit ad religionem et se Deo dedicaverit »¹². Anche a Brescia, come nelle altre città della Repubblica di Venezia, gli aspiranti notai collegiati erano inoltre tenuti a seguire un tirocinio di pratica professionale della durata di tre anni, affiancati dai tabellioni anziani; una commissione, composta dai vertici del Collegio, giudicava infine le capacità dei candidati, che dovevano sostenere una prova sulle proprie capacità giuridiche, grafiche e tecniche¹³.

Superato l'esame di ammissione, i notai potevano iscriversi alla matricola collegiale, condizione necessaria per poter esercitare 'privatamente' la professione e lavorare nelle cancellerie comunali. La prima matricola conservatasi risale agli anni Quaranta del XIV secolo, ma fu solo tra la signoria malatestiana e l'inizio del governo veneziano che le registrazioni pubbliche andarono aumentando e con esse il numero stesso dei notai. Ciò è testimoniato dagli elenchi, dai quali si evince che fino al 1427 i notai roganti per il Comune di Brescia furono due per anno, mentre in seguito passarono a quattro¹⁴.

Lo statuto del Collegio, che garantiva autonomia e benefici fiscali ai notai, richiedeva tuttavia ai suoi iscritti anche il rispetto di numerosi e stringenti precetti, sia deontologici che professionali. Tra questi, era previsto che oltre all'immatricolazione, i notai collegiati fossero tenuti ad autenticarsi anche nel cosiddetto *Tabellionato*, un grande volume membranaceo depositato presso la Cancelleria comunale di cui si sono conservate le sottoscrizioni a partire dal 1473¹⁵. Il *Tabellionato*, a differenza delle

¹⁰ Gli statuti del Collegio dei notai di età viscontea sono stati pubblicati in *Statuti dei collegia*, pp. 133-185, sulla base del ms. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana (BQB), C II 22 (già *Odorici*, 107). Sulle riforme normative del Collegio si veda *ibidem*, pp. 133-135.

¹¹ Lo statuto del 1432 si trova nel ms. ora Parma, Biblioteca Palatina, *Palatino*, 90, edito in *Statuto notarile bresciano*.

¹² PASERO 1963, p. 117.

¹³ VALSERIATI 2022, p. 110.

¹⁴ Ms. BQB, N II 30 *Registratores magnificae Communitatis Brixiae* (1407-1490), ff. 311r-312r.

¹⁵ Brescia, Archivio di Stato (ASBs), Archivio Storico Civico (ASC), reg. 733, *Tabellionato dei notai, 1473-1609*, da integrare con ASBs, *Territoriale ex veneto*, b. 47 (*Bissoli*, IV, olim 367/2).

matricole, garantiva l'autenticità dei *signa tabellionis*, da cui dipendeva, tra molti altri fattori, l'autorità pubblica dei singoli notai. Questi ultimi erano quindi chiamati a scrivere sul registro i propri segni, le iniziali dei nomi e i dati identificativi, come ad esempio la famiglia di provenienza e talvolta le date di nascita e di iscrizione al Collegio. In un'epoca in cui l'identificazione personale non era ancora stata definita in termini realmente moderni¹⁶, questa tipologia di sottoscrizioni ci aiuta a indagare alcuni degli antefatti dei processi identificativi. Un ulteriore elemento di grande interesse ricavabile da tali registrazioni è che esse erano riservate ai notai e agli *iudices ordinarii* 'creati' dai conti palatini, di cui era necessario riportare i nomi; ciò consente di ricostruire molti legami familiari e di potere all'interno della società bresciana della prima età moderna, ma soprattutto di individuare le reti di *patronage* che soggiacevano alla nomina dei notai.

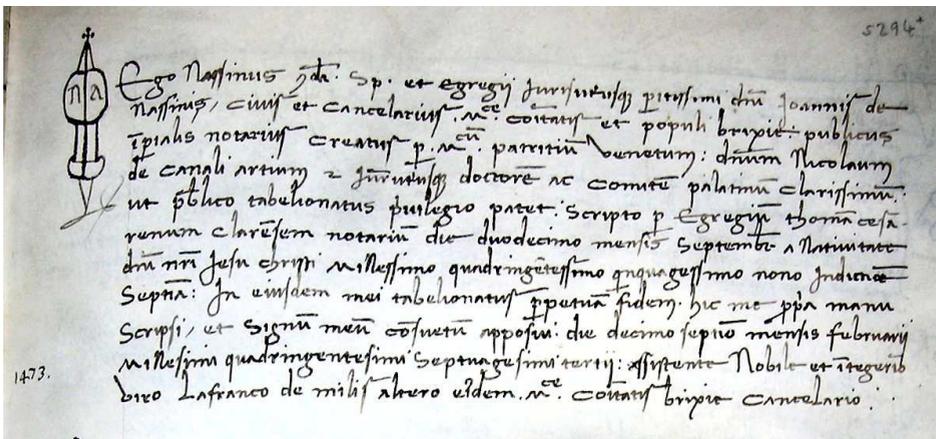


Fig. 1 - ASBs, ASC, reg. 733, *Tabellionato dei Notai*, 1473-1609, f. 1r (crediti: Archivio di Stato di Brescia).

Date queste premesse statutarie, si sarebbe portati a pensare che nel corso del Quattrocento si sia verificato un irrigidimento del processo selettivo del Collegio notarile bresciano, stante anche la generale chiusura, in senso aristocratico, dei corpi intermedi e dei consigli civici, che a Brescia – com'è noto – portarono alla Serrata del Consiglio generale del Comune nel 1488¹⁷. A differenza di altri collegi professionali, tuttavia, quella notarile fu una corporazione apparentemente più 'aperta', che vide

¹⁶ VIGGIANO 2019.

¹⁷ Si veda da ultimo MONTANARI 2017.

aumentare i suoi membri esponenzialmente tra XV e XVI secolo. Se pure è vero che è ben riconoscibile una circolarità di nomi all'interno di un gruppo ristretto di famiglie, il notariato sembra esser stato, almeno fino agli inizi del Seicento, un gruppo meno impermeabile a fenomeni di mobilità sociale, non senza forti ibridazioni con altre professioni.

Anzitutto, il numero stesso dei tabellioni bresciani – come ci testimoniano le fonti fiscali, le relazioni dei rettori veneziani e i dati archivistici e notarili – conobbe una costante crescita nella prima età moderna, che dà conto della sfera di influenza del notariato all'interno della società urbana. Nella rilevazione fiscale del 1534, ad esempio, i notai allibrati nell'estimo furono in totale 87, il 7,62% dei cittadini censiti quell'anno¹⁸. Sul totale del gettito stabilito dalle autorità superiori, la capacità contributiva dei notai rappresentò il 15,29%; per fare un confronto calzante, nel medesimo estimo furono rilevati 36 dottori in legge (3,15% dei *cives*), che contribuirono al 16,33% del computo erariale. Risulta evidente che i *doctores*, a sostanziale parità di capacità contributiva, dichiaravano con le proprie auto-certificazioni fiscali (le polizze d'estimo) più ricchezza dei notai, essendo meno della metà dei tabellioni. Insieme, notai e giurisperiti contribuivano al 31,62% delle gravezze, seguiti – ma a molta distanza – dai cavalieri (11,16%) e dai religiosi (5,88%). La misura è resa ancora più ragguardevole se paragonata a quella di altri mestieri che interessano in questa sede: sui 14 librai e cartai (11 librai, 3 cartai, l'1,22% degli estimati), ad esempio, ricadde solo lo 0,71% della capacità contributiva; i 15 artisti (11 pittori, 3 suonatori e 1 poeta, l'1,31% dei cittadini allibrati) rappresentarono lo 0,16% del gettito totale.

Ulteriori dati quantitativi aiutano a comprendere la preminenza sociale del corpo notarile, che nel 1609-1610 arrivò a contare 94 membri, come testimoniato dal podestà Giovanni da Lezze¹⁹. L'attività dei notai bresciani durante la prima età moderna fu febbrile: tra il 1426 e il 1630, in città furono prodotte più di 800 filze notarili, vergate da un totale di 267 tabellioni²⁰. Sono dati notevoli, che peraltro non tengono conto delle inevitabili perdite che l'Archivio notarile del distretto di Bre-

¹⁸ I dati che seguono derivano da ASBs, ASC, reg. 450, *Registro d'estimo, anno 1534*, elaborati da BAUCE 2009, pp. 437-440.

¹⁹ *Catastico bresciano* 1969, p. 369: « Il Collegio delli signori nodari, che sono al numero di 94, tutti provetti, massime li principali possedono et godono per i loro privilegii, le cancellarie comunali et civili, o per meglio dire le Nodarie del Malefficio et dell'assistenza in tutti i casi [...] ».

²⁰ *Notai del distretto di Brescia*.

scia ha subito nel corso del tempo, della sostanziale dispersione delle minute (nella maggior parte dei casi scartate in fase di deposito presso l'Archivio notarile dopo la morte dei notai) e della presenza sul territorio di altri due colleghi notarili, quelli delle podesterie maggiori di Breno (Comunità di Valle Camonica) e di Salò (Magnifica Patria)²¹.

Alcuni 'studi' notarili ebbero una vita piuttosto lunga, contrassegnata da un'intensa attività, frutto spesso della collaborazione tra più professionisti guidati da notai di successo. Questo è il caso, ad esempio, di Alessandro Patina, di cui si conservano 29 filze; la sua attività si svolse, praticamente senza interruzioni, dal 1502 al 1554²². Ancora più consistente è il patrimonio documentario conservatosi di Pasino Beppi: ben 64 filze che coprono un arco cronologico che va dal 1518 al 1570²³. Il figlio di quest'ultimo, Camillo, non fu da meno: tra 1566 e 1610 produsse almeno 48 filze di *instrumenta*²⁴. Ancora, in più di cinquant'anni di professione (1531-1583), Gian Giacomo Carini di Travagliato rogò fino a raccogliere 32 filze²⁵.

Altri studi produssero quantitativamente di meno, ma la loro attività fu particolarmente ricercata dalla cittadinanza per l'alto livello di specializzazione raggiunto nel XVI secolo e rappresenta per noi il primo punto di contatto tra il mondo notarile e quello delle arti. Presso il celebre studio notarile di Ippolito Cocciani²⁶, attivo in contrada San Benedetto dal 1541 al 1575, si formarono varie generazioni di tabellioni del Cinquecento. Tra questi vi fu Giovanni Francesco Rossi, un notaio i cui atti coprono un arco di tempo compreso tra il 1558 e il 1571 e sul quale si ritornerà più diffusamente in seguito²⁷. Il 5 giugno 1558 il notaio sposò Giulia Beretta, primogenita dell'architetto comunale Ludovico Beretta, protagonista della *renovatio urbis* cinquecentesca e amico di Andrea Palladio²⁸. Stante una clausola dota-

²¹ In merito si vedano *Collegio notarile di Valle Camonica* e TRABUCCO 1991-1993.

²² ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filze 443-471 (notaio Alessandro Patina *quondam* Angelo).

²³ *Ibidem*, filze 1216-1280 (notaio Pasino Beppi *quondam* Giacomo).

²⁴ *Ibidem*, filze 2915-2963 (notaio Camillo Beppi *quondam* Pasino).

²⁵ *Ibidem*, filze 1538-1570 (notaio Gian Giacomo Carini).

²⁶ *Ibidem*, filze 1046-1062 (notaio Ippolito Cocciani).

²⁷ Sulla vicenda biografica di Giovanni Francesco Rossi si veda più diffusamente VALSERIATI 2016a.

²⁸ *Description over cathastico*, p. 132.

le²⁹, Ludovico Beretta era tenuto a ospitare il genero nella propria abitazione, in contrada di Santo Spirito, dove infine Rossi iniziò a rogare e a entrare in relazione con artisti di varia natura: lapicidi, pittori, intagliatori e architetti. Grazie al *network* costruito dal suocero, Giovanni Francesco Rossi incontrò nella sua carriera notarile, in veste ora di testimoni ora di clienti, personaggi quali Giulio Todeschini e Gian Maria Piantavigna, architetti protagonisti del Rinascimento bresciano, o ancora il pittore Giovita Bosio, allievo di Alessandro Bonvicino detto il Moretto, nonché i lapicidi Marcantonio della Canonica, Marcantonio, Nicola e Pietro da Rezzato³⁰.

Gli intrecci familiari e professionali di Rossi ci dicono molto sulle possibilità di incontro e di scambio che i notai potevano avere con artisti e artigiani. Ciò nonostante, non siamo a conoscenza di particolari opere d'arte commissionate dai tabellioni bresciani a pittori o scultori locali. Che i notai avessero una spiccata sensibilità per le arti e per l'antiquaria ci è comunque testimoniato dai cronisti, specie quelli attivi nel Quattrocento, quando gli *studia humanitatis* conobbero a Brescia un periodo di particolare floridezza, favorita dall'introduzione della stampa verso il 1469, dalle scoperte archeologiche e dall'introduzione degli insegnamenti pubblici di latino e greco³¹. Come in molte città italiane della prima età moderna, spettò proprio ai notai redigere le memorie, cronachistiche o storiografiche, della città. Quasi tutti i cronisti bresciani del XV e XVI secolo, infatti, provennero dal notariato (Jacopo Melga, Tommaso Mercanda ed Elia Capriolo, per citare i più noti)³².

In molte pagine delle cronache o dei memoriali bresciani dell'età dell'Umanesimo cogliamo l'interesse dei notai-cronisti per le antichità della città, per l'evidenza materiale della *romanitas*, per le genealogie incredibili e infine per le opere dei grandi maestri della pittura locale; eppure, quasi mai si trovano espliciti riferimenti a committenze dirette dei tabellioni agli artisti. Fanno eccezione sparute testimonianze, talvolta molto distanti nel tempo. Facendo un salto verso i primi anni del Seicento, il notaio e cancelliere vescovile Giovanni Battista Bianchi – autore di un dettagliatissimo memoriale di famiglia che sconfinava nel genere cronachistico (1600-1630) – riportò nel proprio diario i dettagli della committenza al pittore Bernardino Gandino,

²⁹ ASBs, ASC, *Polizze d'estimo*, b. 17, alle lettere BERA, anno 1568 (polizza d'estimo di Ludovico Beretta).

³⁰ PIAZZA 2013 e VALSERIATI 2016a, pp. 103-105 (anche per i riferimenti archivistici).

³¹ Su questi temi si veda SIGNAROLI 2009.

³² Sui cronisti e gli storiografi bresciani della prima età moderna, si veda VALSERIATI 2016b, pp. 63-68.

che dipinse sia nella casa dei Bianchi (sita nell'attuale piazza del Duomo), sia nella chiesetta familiare:

Fu compito di dipingere la mia camera, fattovi i paesi dal signor Bernardino Gandino, et fu finito d'accomodar l'orto et lobia a traverso alla muraglia et sopra d'essa le colle tutte per mia inventione et accomodato il camarino a monte parte, et s'incomincia a dipingere avanti la ghiesola et a rinnovarla et risarcirla con molti miglioramenti³³.

Ancora più interessante è la testimonianza di un controverso cronista del Cinquecento, Ludovico Caravaggi. Scritta con l'esplicito intento di tener traccia degli eventi più rilevanti in corso in città, a Venezia e nel mondo a lui conosciuto, la *Chronica de Bressa* copre un arco temporale che va dal 1538 al 1569, anno della morte del memorialista³⁴. Oltre a notizie meteorologiche, di costume e a vicende militari, la cronaca di Caravaggi contiene perlopiù informazioni sulla vita privata dell'autore, da dettagliate descrizioni delle sue frequentazioni sessuali – sia con donne sia con uomini – alle malattie veneree contratte nel corso del tempo (ben riconoscibili sono, ad esempio, le varie fasi patologiche della sifilide che tormentarono l'autore per lunghi anni). Il verace ego-documento di Caravaggi è alternato a momenti di grande pentimento, che condussero il patrizio e cronista a riempire ossessivamente le pagine del manoscritto con scritte cristologiche. Tra i racconti personali più curiosi vi è il resoconto della sua nomina notarile, avvenuta in termini tutt'altro che chiari il 2 gennaio 1548. La 'creazione' di Caravaggi sarebbe avvenuta grazie a uno speciale, tale Bartolomeo da Padova, che avrebbe goduto dei privilegi imperiali per nominare notai autentici. La pagina di Caravaggi costituisce un raro esempio di auto-narrazione del momento specifico in cui un notaio della prima età moderna (vero o presunto che fosse) scelse il suo *signum tabellionis*³⁵, benché dell'attività notarile del cronista non ci sia alcuna evidenza documentaria né nel *Tabellionato* né tanto meno nelle matricole o nell'archivio notarile di Brescia:

³³ GUERRINI 1930, pp. 142-143.

³⁴ Ludovico Caravaggi, *Chronica de Bressa*, ms. inedito in ASBs, Biblioteca, *Opuscoli e libretti*, Op-Q, n. 18. Una copia novecentesca del manoscritto, vergata da Carlo Pasero, si trova in QBs, R 24. Per la biografia di Caravaggi si vedano VALSERIATI 2016b, pp. 41, 63-68 e il bizzarro volume di BERTULLI 2020, che contiene anche una trascrizione, con modifiche arbitrarie e censure apportate dal curatore, della cronaca di Caravaggi.

³⁵ Si veda anche il caso di Clemente Zamara, § 3.2.1.

INRI

1548

Primieramente io Lodovico alli 2 zenaro mi fece crear et far nottario autenticho de messer Bertholame Padova speciario che haveva li privilegiu del Imperator et de tal creation ne fu rogato messer Io(anne) Maria di Fostini notario de Collegio, et così io toglia questo segno havendo ad instrumentar:

L.C. [*signum tabellionis*]1548³⁶.

Caravaggi, un notaio certamente irregolare, fu un osservatore abbastanza attento al dato artistico e architettonico, benché nella propria cronaca non faccia quasi mai esplicito riferimento ai nomi di pittori o scultori. I lavori monumentali, ad esempio, lo interessavano più per la costruzione dell'*image de soi* della città, che per l'ingegno degli operatori coinvolti nel rinnovamento urbanistico. Diversa e più consapevole fu l'impostazione data da un altro cronista, Pandolfo Nassino, che pure non esercitò la professione notarile. Nel suo noto *Registro*³⁷, Nassino annota in diversi punti i nomi di artisti, tra cui i pittori Girolamo Romani detto il Romanino e Paris Bordon³⁸, oppure gli architetti Andrea Moroni e Stefano Lamberti. Di quest'ultimo – che fu attivo a Brescia nel primo Cinquecento come intagliatore e *architectus civitatis*³⁹ – il cronista stese nel 1538 un necrologio non particolarmente lusinghiero, descrivendolo come un uomo colluso con poteri informali, che « a li soy busogni se adoperava »⁴⁰. Ebbene, una tradizione consolidata vuole che Lamberti sia stato – oltre che scultore, intagliatore e architetto – anche notaio⁴¹. Se è vero che il primo stadio di formazione di un architetto poteva appartenere al campo delle arti figurative, non è altrettanto scontato che un *architectus* fosse anche *notarius*. Nonostante non si sia conservata alcuna attestazione dell'attività notarile di Lamberti, ciò non toglie che altri – dopo di lui – vissero senza alcun dubbio la doppia professionalità

³⁶ Ludovico Caravaggi, *Chronica de Bressa*, ms. ASBs, Biblioteca, *Opuscoli e libretti*, Op-Q, n. 18, *ad diem* (2 gennaio 1548).

³⁷ Pandolfo Nassino, *Registro di molte cose*, ms. BQBs, C I 15. Il voluminoso manoscritto di Nassino è stato oggetto di molti studi ed è in corso di pubblicazione a cura di Roberto Tagliani e Piera Tomasoni. Sull'autore e il codice si vedano TOMASONI 2003 e PAGNONI 2010.

³⁸ *Giovane Paris* 2021.

³⁹ Si veda SORCE 2004.

⁴⁰ Pandolfo Nassino, *Registro di molte cose*, ms. BQBs, C I 15, f. 506r (VALSERIATI 2016b, p. 59).

⁴¹ SORCE 2004.

notaio/artista; a discapito delle norme che vietavano ai notai l'esercizio delle 'vili arti meccaniche'⁴², questa duplicità doveva evidentemente essere non infrequente nella Brescia rinascimentale dei pittori e dei tabellioni.



Fig. 2 - Stefano Lamberti, ancona della *Pala di San Francesco*, legno dorato, Brescia, Chiesa di San Francesco d'Assisi, 1509 (crediti: pubblico dominio).

⁴² *Catastico bresciano* 1969, p. 370: « Nel qual Collegio [sc. Dei notai] non può esser adnesso chi non habbia li medesmi requisiti che hanno li eccellentissimi signori dottori et che non habbino essercitato arte mecanica, de' quali tutti particolari n'è fatta distinta dechiaratione nelle loro provvisioni con singolar prudenza et sono di Consiglio della magnifica città ». Sul pregiudizio meccanico a Brescia durante l'età moderna, si veda VALSERIATI 2017.

3. *Notai (e) artisti*

3.1. *Ulteriori premesse: una prospettiva 'dal banco'*

Avvantaggiandoci, dunque, del quadro già tracciato e delle aperture già dischiuse su alcune rilevanti figure di quella porzione di notariato bresciano che abbiamo definito 'irregolare', da intendersi nel senso specifico illustrato in avvio, la duplice visuale d'indagine adottata (notariato-notai) ci permette ora di concentrare l'obiettivo su alcuni profili individuali, a muovere dalla loro concreta attività. Ci addentriamo dunque fra gli *instrumenta* rogati, i registri e i protocolli, in generale nella frastagliata documentazione archivistica di produzione notarile, e così nei gangli delle relazioni sociali del territorio bresciano cinquecentesco, per dare un nome (e forse un volto?) ad alcuni profili che incarnano in modo esemplare questo connotato 'irregolare' del notariato.

Ciò, assumendo che il connotato in questione sia evocativo di specificità ed originalità, non descrittivo di un'anomalia: acuta e meticolosa storiografia anche giuridica ha ormai dinamizzato e destrutturato l'immagine monolitica e stereotipata della professione notarile, disvelandone fluidità, complessità e polimorfismi⁴³. Negli spazi di contatto fra professione notarile e arte, questa interna pluralità e polivalenza del ceto notarile, che in età moderna diviene sempre più marcata, si fa sgargiante. Qui, la professione osservata entro il suo concreto dispiegarsi attraverso la trama stratificata del diritto durante la lunga età dello *ius commune*, si intreccia infatti, in modo inestricabile, non solo con le vicende di carattere politico-istituzionale, ma anche con i diversi assetti *inter privatos*⁴⁴ di interessi e forze, col *milieu* socio-culturale, col tessuto economico e le sue variegatissime esigenze.

⁴³ Anche grazie a indagini transdisciplinari, che hanno posto in comunicazione metodologie e prospettive di ricerca differenti, intrecciando i saperi storici, giuridici, paleografici, diplomatici, archivistici, come emerge dai saggi raccolti in questo volume, così come da *Tabellio, Notarius, Notaio 2022*, e *Mediazione Notarile 2022*.

⁴⁴ Del resto, lungo tutta l'età moderna è evidente una crescente preponderanza dell'attività prestata nei confronti dei privati, inizialmente solo secondaria – per rendite e prestigio percepito ed assegnato – agli impegni di carattere pubblico (SALVI 2022, pp. 92-93); e tale 'immersione' sempre più profonda nei rapporti che delineano gli intrecci del tessuto sociale alimentava le occasioni di contatto fra noti e arte. Per alcune riflessioni su tali intrecci e, più in generale, sul notaio come 'mediatore' nel senso etimologico del termine, cioè come colui che 'sta nel mezzo', che « stabilisce un canale di comunicazione fra linguaggi e contesti non congruenti né sempre omogenei », v. FUSAR POLI 2022.

La trama di regole professionali e prassi, nel tempo definite dallo *jus proprium* (ne abbiamo apprezzato lo stratificato spessore nelle precedenti pagine) e sviluppate dalla *scientia iuris*, ci dice molto del cangiante profilo del notariato e del suo ruolo, ma non tutto: il ricorso alle fonti prodotte dal notariato stesso innesca il dialogo fra tale intreccio di norme e formule e il contesto operativo del professionista⁴⁵. Un contesto, quello del Cinquecento bresciano, in cui l'arte è motore dinamico e protagonista.

E allora, tornando nel vivo del percorso prescelto, illuminare alcuni dei profili di notai catturati *uti singuli* entro la peculiare e trasversale prospettiva di questo studio, offrire alcuni *exempla* raccolti attingendo ai documenti dell'Archivio di Stato di Brescia, nel fondo *Notai del distretto di Brescia*, appare certamente un piccolo ma utile tassello, che contribuisce a una nuova narrazione della professione notarile, vivificata attraverso la prospettiva 'dal banco', fra carte, strette di mano, ducati e opere d'arte.

3.2 *Casi ed exempla*

Proprio i documenti d'archivio ci svelano che quella ricchezza di sfaccettature a cui si faceva cenno, non solo ha a che fare col diacronico diversificarsi oggettivo della professione notarile, al quale ha contribuito una sempre più profonda immersione funzionale nei bisogni e interessi dei privati. Il notaio, infatti, ne emerge quale protagonista vitale ed eclettico dello spazio giuridico d'età moderna anche da un profilo soggettivo, rivelando una poliedrica convivenza di lineamenti personali, talora inattesi, ma non del tutto sorprendenti per lo storico.

Qui, guarderemo soprattutto a questa seconda declinazione del tema, focalizzando l'attenzione su figure rappresentative la cui vita professionale appare inestricabilmente intrecciata, da varie prospettive, con l'arte. Assunto a riferimento tale criterio di massima, nel contesto territoriale delineato, abbiamo ritenuto stimolante offrire tre casi rintracciabili nelle carte del fondo notarile del distretto bresciano, che possono considerarsi quasi 'casi di studio' attraverso i quali apprezzare, da diverse angolazioni, interessanti esperienze di intersezione e compenetrazione fra *ars* notarile e arte.

⁴⁵ Non mancano gli approfondimenti storico giuridici che, entro tale modalità d'analisi, hanno scandagliato l'attività notarile attraverso le carte d'archivio, alla ricerca della compenetrazione fra quotidianità della prassi ed evoluzione della scienza giuridica: indirizza l'attenzione in questi termini, concentrandosi su una fase cruciale della professione notarile, indicativa del suo futuro 'nuovo corso' in età moderna, BRUSCHI 2006.

Il nostro sguardo si rivolgerà, dunque, principalmente a Clemente Zamara (1475-1540), notaio del distretto combattuto fra vocazione artistica e lignaggio professionale; poi, al già citato Giovanni Francesco Rossi (rogante in Brescia nella seconda metà del XVI sec.), esempio illuminante di notaio cittadino funzionale a un'élite in cui grandi committenze, famiglia e potere si intrecciano; infine, guarderemo a un piccolo gruppo di notai il cui denominatore comune è la cospicua interazione professionale con pittori, architetti, *lapicidi*, intagliatori, orefici e altri *artefices* che hanno contrassegnarono il Cinquecento artistico e urbano del distretto bresciano⁴⁶.

3.2.1. Clemente Zamara

In attività fra il 1508 e il 1536 nel Territorio bresciano (l'area meridionale pianeggiante del distretto), esattamente nel Comune di Chiari, Zamara era, senza ombra di dubbio, *notarius publicus* per autorità imperiale e al contempo artista⁴⁷, per

⁴⁶ Con particolare riferimento a tale terzo 'caso di studio', costituisce sempre valido riferimento d'indagine, per quanto parziale e da integrarsi con successivi scandagli condotti dalla storiografia, BOSELLI 1977. Con i tre volumi che compongono il suo *Regesto*, frutto della meticolosa investigazione compiuta sulle carte del fondo *Notarile* dell'Archivio di Stato di Brescia, esplorato per il segmento temporale 1500-1561, l'Autore intese contribuire a comporre un quadro più preciso della storia dell'arte bresciana attraverso gli *instrumenta*. La sistematica esposizione e parziale trascrizione dei documenti più rilevanti, in effetti, è di particolare utilità anche nella nostra prospettiva, che potrebbe dirsi opposta, ovvero quella di contribuire a gettare luce sul polimorfismo notarile d'età moderna attraverso le testimonianze documentali che ne delineano la stretta relazione col mondo dell'arte. Il *focus* temporale di Boselli era concentrato sui primi sei decenni del secolo XVI, con una prospettiva territoriale circoscritta ai notai indicati come roganti in Brescia, per scelta d'opportunità pratica, ma anche scientifica. Le carte dei notai del Territorio, delle valli, della Riviera di Salò non furono attinte, infatti, non solo per «l'enorme numero di faldoni» da esaminare, ma anche perché la «esperienza passata di ricerca nei notai riguardanti alcuni paesi del territorio bresciano [...] ci ha avvertito che la quasi totalità degli atti notarili riguardanti costruzioni di palazzi e case, oppure alloggiamenti di opere d'arte doveva essere rogata in città» (p. VI). Vedremo che un simile criterio ha escluso dal regesto le preziose carte del notaio clarense Clemente Zamara (v. paragrafo successivo). Fra le pagine di Boselli, ove sono collocati in ordine alfabetico gli artisti, con le relative notizie offerte dai documenti notarili, si rintracciano nomi ricorrenti di professionisti e gli atti che maggiormente esigevano la mediazione notarile, i soggetti (pubblici e privati, laici ed ecclesiastici) che a tale attività facevano ricorso per regolare passaggi di proprietà, incarichi, lasciti etc. Come detto, al regesto è associata, in un volume a parte, una *Appendice*, la raccolta di tutti quei documenti che, per rilevanza storico-artistica (i nomi di Moretto o di Savoldo attirano lo sguardo per notorietà artistica, ma anche per ricchezza della documentazione reperita) sono stati ritenuti meritevoli una trascrizione integrale.

⁴⁷ La certezza, in questo caso, discende dalle prove documentali, che per altre figure di *notarii* bresciani non consentono una sicura attribuzione della doppia 'cifra professionale'. Si pensi al caso Stefano Lamberti, citato nel testo, anch'egli intagliatore di formazione, coinvolto nella fase della grande fioritura

l'esattezza valente e apprezzato *intayador* di figure sacre e decori lignei, destinati essenzialmente ad abbellire le architetture di edifici di culto.

La sua doppia natura, a cavaliere fra le due arti, era impressa nel patrimonio genetico della famiglia e condensava in un unico soggetto le due vocazioni prevalenti nei vari rami della famiglia: il padre Giovanni e il nonno Francesco notai conti palatini, il fratello Francesco e il prozio Antonio intagliatori e pittori⁴⁸. Lo stesso *signum* professionale del nostro è una curiosa e raffinata rappresentazione simbolica di questa personalità bifronte: esempio raro, se non unico, nel panorama dei *signa* dei notai bresciani⁴⁹, esso riproduce nella grafica anche uno strumento di altra *ars mechanica*⁵⁰: il 'logo' apposto di fianco alla firma che appare nei registri è composto da una corona patrizia fioronata, memoria degli avi illustri, che sormonta un compasso aperto, ai lati del quale sono vergate le iniziali *cl.* e *za.*⁵¹. Lo strumento di precisione

urbana di Brescia. Casi di convivenza fra vocazione (praticata e riconosciuta) artistica e attività notarile si riscontrano anche nel vicino ambito bergamasco, come mostrano i profili degli architetti Andrea Ziliolo e Leonardo Isabello (PIAZZA 2016b, p. 193).

⁴⁸ GUERRINI 1998.

⁴⁹ Certamente una simile caratteristica non è riscontrabile in nessuno dei *signa* riprodotti nel *Tabellionato dei notai*, al quale, come abbiamo visto, i *notarii collegiati* bresciani dovevano registrarsi (possiamo darlo per certo a partire dal 1473) scrivendo di proprio pugno il segno e i dati identificativi sul volume membranaceo destinato a raccogliervi al fine di garantirne l'autenticità.

⁵⁰ Come noto, fra le professioni legali, quella notarile era la meno 'nobile' da un profilo sociale, fra le professioni legali quella più vicina alle *artes mechanicae*, più accostabile ad esse (v. TREGGIARI 2016; VALSERIATI 2022 e SALVI 2022) e certamente i notai distrettuali sfuggivano alle maglie delle regole corporative cittadine che, comunque, come abbiamo visto, a Brescia applicavano ai notai gli stessi requisiti dei 'dottori' (v. nota 41). Al riguardo, è significativo evidenziare che nel 1517, ormai ripristinato il dominio veneziano a Brescia, «il Collegio dei notai di Brescia rifiutò l'equiparazione, anche dal punto di vista fiscale, alle corporazioni artigianali cittadine» (VALSERIATI 2022, p. 114; BERENGO 1999, p. 341).

⁵¹ I tre registri che raccolgono l'attività notarile, ma anche appunti di vita di Zamara, sono conservati in ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filza 1582 (notaio Clemente Zamara). Il *liber* recante gli atti *in extenso* datati fra gli anni 1508 e 1536 (d'ora innanzi *Libro Grande*) è affiancato da due volumi più piccoli, contenenti *imbreuiaturae*, note, brevi cronache, pressoché sovrapponibili cronologicamente all'arco temporale del *Libro Grande*, entrambi muniti di indice finale, organizzato per tipologie di atti. Di questi due volumi, il più antico reca in frontespizio sia la intitolazione più risalente «Liber protocolus Iovanni Zamarae 1508-1509», sia l'indicazione «Zamara Clemens 1507-1510» ed è prova tangibile del passaggio intergenerazionale anche del materiale di lavoro: appartenuto al padre di Clemente, Giovanni Zamara (e infatti connotato da una coperta membranacea floscia, diversa da quella degli altri due *Libri*), è vergato da quest'ultimo e reca in più punti il suo *signum*, sino alla carta trentaduesima, dalla quale prendono avvio le imbreviature di Clemente. L'ultimo *liber*, identificato con «Zamara Clemente 1509-1535» (d'ora innanzi *Libro Piccolo*) riporta *imbreuiaturae* e numerose annotazioni e brevi cronache, a partire dalla prima carta, da

era evidentemente un attrezzo di lavoro familiare al nostro; familiare quanto « una cariola »⁵² atta al trasporto e scarico di legname, schizzata in verticale con rapidi ma precisi tratti sul verso dell'ultima carta di uno dei tre registri pervenutici, che ci parla con viva efficacia della specializzazione artistica nell'intaglio e scultura del nobile materiale.

Non è questa la sede per digressioni su esperienza e qualità artistiche di Zamara, per le quali ci limitiamo a rinviare a una non cospicua, ma sempre più solida letteratura storico-artistica che lo inserisce – nel contesto dell'ambiente artistico lombardo (milanese e veronese in particolare) del Cinquecento – fra i più espressivi autori di sculture lignee policrome, soprattutto su commissione di enti ecclesiastici quali discipline e confraternite⁵³. Piuttosto, ci interessa cogliere il profilo dello Zamara anomalo notaio di provincia, certi che passione e frequentazioni artistiche trapelino comunque dalle fonti d'archivio.

cui si apprendono impressionistici dettagli di alcune drammatiche e fondamentali vicende locali, ma dalla rilevanza europea, fra le quali l'arrivo de « lo re de Francia » con lo sterminio di « tredes milia » persone « appresso a Pandino »: qui il riferimento è alla battaglia di Agnadello, con la disfatta delle truppe della Serenissima, seppur le cronache più attendibili raccontino di un numero, pur ingente, ma inferiore di vite umane cadute, compreso fra i quattro e i seimila morti. Ma, ai nostri fini, è ancor più rilevante la *memoria* che si rinviene al f. 2r, ove si leggono le circostanze d'avvio della professione di Clemente, « fato nodaro » nella dimora paterna il due luglio del 1508. Alcune di queste sintetiche cronache, unitamente a brevi composizioni e, parrebbe, ricette sono trascritte in GUERRINI 1998.

⁵² La didascalia « una cariola » accompagna il disegno a penna, tracciato sul verso dell'ultima carta, non numerata, del *Libro Piccolo* e condivide con le precedenti pagine manoscritte i medesimi grafismi disinvolti e rapidi, eppure nitidi. In generale sui disegni ed espressioni grafiche fra le pagine delle filze notarili, rinvio alle riflessioni preliminari in RUZZIN 2022 e all'ampia bibliografia ivi riportata, dedicate al patrimonio grafico-figurativo che spesso arricchisce le carte professionali dei notai. Del resto, « notaio è sempre artefice, per sua stessa formazione, di un gran numero di segni necessari, quindi si può dire sviluppi una consuetudine professionale al tratto grafico, anche elaborato e complesso: simboli che derivano dall'elaborazione personale o dall'esercizio di copiatura di *signa* propri delle forme di validazione, e poi segni funzionali al dettato, alla sua struttura o, ancora, al corretto esercizio generale della sua attività. I supporti scrittorii, inoltre, sono a loro volta variegati e versatili: originali e registri di imbreviature in pergamena o cartacei, e poi copertine, minute » (*ibidem*, p. 68). A tale ultimo riguardo, in effetti, oltre ai disegni (e nelle carte di Zamara individuiamo anche, in calce alla f. 36v del *Libro Grande*, un possibile autoritratto, comunque una caricatura di volto maschile iscritta nel *signum*) e alle note cronachistiche, possiamo segnalare il prezioso riuso di pergamene tratte da un libro corale, per il *Libro Grande* e il *Libro Piccolo*, ovvero per i due registri che, *ab origine*, appartengono a Clemente.

⁵³ GUERRINI 1998; FUSARI 2009; interessanti notizie sulle committenze a suo favore sono desumibili da ricerche condotte su materiale archivistico prodotto da altri notai, nel contesto di lavori di edificazione e decorazione di luoghi ed edifici di culto, fra Bresciano e territorio mantovano soprattutto.

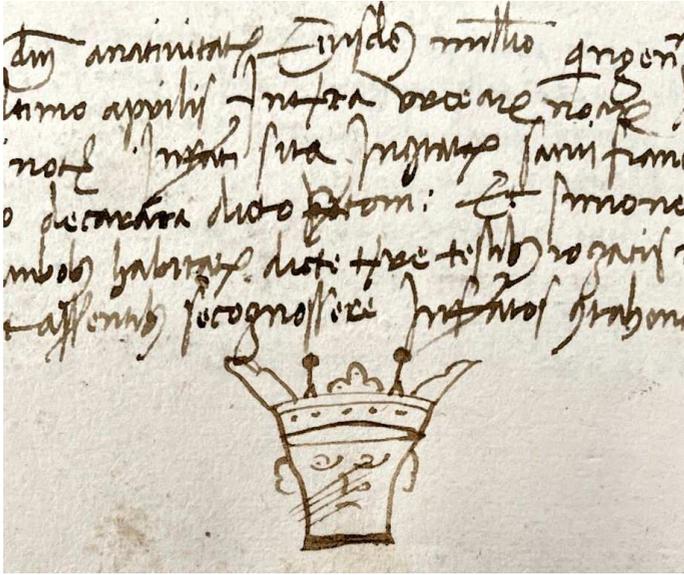


Fig. 3 - ASBs, *Notai del distretto di Brescia*. *Notai in Brescia*, filza 1582 (notaio Clemente Zamara), f. 36v *Libro Grande* (crediti: Archivio di Stato di Brescia).

In effetti non sono numerosi gli atti da lui rogati reperibili nei tre registri, che pure esauriscono la documentazione prodotta nell'esercizio della professione legale: i suoi *libri* di fatto trattengono fra le righe la memoria complessiva di tale attività, caratterizzata da pochi atti per anno, concentrati soprattutto fra la seconda metà degli anni Dieci e gli anni Venti del XVI secolo. Si tratta prevalentemente di testamenti e divisioni, locazioni e livelli, alcune *cartae dotium*, qualche investitura. L'attività artistica dovette impegnarlo non poco, vien da desumerne, alternandosi a quella notarile comunque legata alla concreta realtà economica e sociale del contesto del Territorio bresciano⁵⁴, ove certo all'intervento notarile si faceva ricorso più difficilmente e comunque soprattutto per stretta necessità, ovvero prevalentemente per vicende familiari e *mortis causa*, più frequentemente relative a fondi e connesso sfruttamento colturale o edificatorio. Probabilmente incisero sulla sua 'produttività' professionale anche gli eventi locali del primo Cinquecento e pure disgrazie familiari: la prostrazione delle campagne, le migrazioni e le vicende drammatiche connesse agli anni delle Guerre d'Italia, nonché la morte della prima moglie emergono dolorosamente dagli appunti di Zamara⁵⁵.

⁵⁴ In merito, si veda FUSAR POLI 2020, in ispecie pp. 46-68.

⁵⁵ Per un'efficace ricomposizione di tali tracce (reperate anche nelle carte di altri notai bresciani coevi e integrate da storia locale) in una attendibile biografia a tutto tondo, si veda GUERRINI 1998.

Le sue carte, seppur quantitativamente modeste, ci offrono un prezioso spaccato della vita rurale cinquecentesca, nonché del ruolo tipico dei notai operanti nel contesto distrettuale, ma anche uno squarcio su quelli che dovevano essere gli esordi tipici per un'artista che volesse coltivare le proprie aspirazioni al di fuori delle grandi commesse e delle reti culturali e sociali cittadine. Da questo profilo, è interessante in particolare il contratto di apprendistato stipulato dal maestro cremasco Vincenzo Civerchio, all'epoca già *pictor* affermato anche nel Bresciano, raffinato intagliatore ancor prima che pittore: di qui i sicuri contatti con gli esponenti artisti della famiglia Zamara.

Zamara redasse presso il duomo di Chiari, in presenza, fra i *testes rogati*, di un presbitero e di un pittore bergamasco, Bernardo da Averara, il contratto che, al di là dell'utilità per la ricostruzione della vita di Civerchio, getta luce anche sulla pratica della formazione a bottega regolata per via contrattuale secondo il *format* della *locatio*, ma, nel mondo dell'arte, con una grande varietà di clausole, suggerite da prassi più o meno consolidate, particolarmente in assenza di previsioni specifiche annidate in statuti corporativi della specifica *ars*. E questo è il caso di Brescia, che non era dotata di una strutturata *Universitas Pictorum* cittadina, come invece la vicina (per affine tessuto culturale e fitto interscambio artistico, oltretutto per geografia) Cremona, o comunque di una corporazione *ad hoc*, come Padova (importante riferimento culturale per la Terraferma)⁵⁶, Venezia o Milano, con proprie regole di accesso e vincoli nei percorsi formativi.

Nelle *Conventiones et pacta* rogate da Zamara il 21 novembre del 1511⁵⁷, stipulate quindi in assenza di espresse previsioni di matrice corporativa applicabili al caso, erano in effetti previsti tre anni di apprendistato, nel solco degli statuti corporativi patavini e della pratica comunque diffusa in avvio di Cinquecento, anche in assenza di espresse indicazioni statutarie. Le prestazioni reciproche erano semplici e definite con sintetica efficacia: Giovanni Pietro era obbligato «ad serviendum in artem pictorie» Civerchio e all'esercizio dell'arte «bona fide et legaliter, stando et abitando cum eo»; il Civerchio, dal canto suo, era tenuto ad accogliere «in domo sua» il giovane, per «docere et instruere in dicta arte», sopperendo a vitto e alloggio, nonché al necessario

⁵⁶ Per gli statuti della 'fraglia' dei pittori di Padova, si veda *Statuto della fraglia dei pittori*. Sugli statuti delle corporazioni dei pittori, con particolare *focus* su quella cremonese, rimando a POLTRONIERI 2017.

⁵⁷ Le «Conventiones et pacta facta et celebrata per et inter dominum magistrum Vincentium de Civerciis de Crema pictorem ex una et Io(annem) Petrum f(ilium) q(uondam) domini Zamboni de Gandino habitorem in terra de Claris parte altera» rogate il 21 novembre 1511, sono vergate nel *Libro Grande*, alla f. 10v; ne troviamo la imbreviatura nel *Libro Piccolo*, ai ff. 19v-20r.

per vivere, inclusi i calzari⁵⁸. In caso, inoltre, di infortunio o assenza da lavoro « per aliqua urgenti causa », il contratto era sospeso per la durata dell'assenza.

È interessante la previsione aggiuntiva dell'obbligo di sei mesi di lavoro, immediatamente successivi al cessare dell'apprendistato, nel caso il discepolo decidesse di passare a svolgere un ulteriore periodo di apprendistato presso altra bottega, finiti i tre anni concordati. In tal caso, si attuava una sorta di automatica conversione dal contratto da apprendistato a vero e proprio garzonaggio, con le caratteristiche di un rapporto di lavoro, regolarmente retribuito dal *magister* con un ducato per ciascun mese⁵⁹.

Erano infine previste garanzie d'adempimento per entrambe le parti (« pro cautione et sicuratione »), di natura reale e personale: il giovane Giovanni Pietro, orfano, portava a garanzia, quali fideiussori, il fratello Bettino e il bresciano Ludovico de Medici, che si impegnavano *personaliter* e con tutti i propri beni presenti e futuri.

L'obbligo finale è indicativo delle sorti di Giovanni Pietro, che avrebbe abbandonato almeno per tre anni la casa di famiglia, alleggerendone il carico economico (uno dei possibili vantaggi dell'apprendistato), per trasferire la sua dimora in bottega: egli avrebbe dovuto portare con sé a Romano, residenza bergamasca di Civerchio, un « plumacius pro cubando », ovvero un sacco per riposare la notte.

3.2.2. Giovanni Francesco Rossi

Giovanni Francesco Rossi è, rispetto a Zamara, un altro 'tipo' di notaio: operativo in città nella sua fase di esplosione e fioritura urbana⁶⁰, pur svolgendo l'attività per poco più di un ventennio, un lasso temporale più breve del collega clarense, ci ha

⁵⁸ « ibi dominus magister Vincentius de Civerciis de Crema habitator in terra de Rumano, acceptavit et acceptat Ioanem Petrum f(ilium) q(uondam) Domini Zamboni de Gandino de Claris in domo sua ad sibi serviendum in artem pictorie prout expediens fuerit et dictum exercitium exercere bona fide et legaliter absque aliqua fraude stando et habitando cum eo per spatium annorum trium continuorum incipiendorum in calendis Ianuarii proxime futuris. Et quem Ioanem Petrum dictus dominus magister Vincentius teneatur et obligatus sit toto suo posse docere in instruvare in dicta arte pictorie et in dicto tempore sibi exhibere sotulares necessarias et expensas vitae » (*Libro Grande*, f. 10v).

⁵⁹ « Et hoc fecit dictus dominus magister Vincentius quia versa vice dictus Ioanes Petrus si casu quo contingerit finitis dictis tribus annis velle servire aliquem alium magistrum in dicta arte, quod eo tunc dictus Ioannes Petrus servire debeat dicto magistro Vincentio teneatur et obligatus sit per menses sex tunc continuos et imediate sequentes finitis dictis tribus annis cum salario tamen et expensis victus de uno ducato singulo mense dictorum sex mensium dando et solvendo per dominum magistrum Vincentium ipsi Ioanni Petro pro sua mercede dictorum sex mensium » (*ibidem*).

⁶⁰ V. *Brescia nel secondo Cinquecento* 2016; *Loggia di Brescia* 1993.

lasciato una mole ben più ponderosa e articolata di filze e atti rogati⁶¹. L'abbiamo già trovato, attivo nel cuore del Cinquecento, *notarius* fra *artifices*, con banco nella casa del suocero Ludovico Beretta – *architectus civitatis*⁶² dal 1550 – per disposizione dotale della moglie, primogenita di Beretta⁶³.

Lo spazio fisico ove svolgeva il suo lavoro di notaio, divenendo accorto gestore del patrimonio del suocero, è ciò che rende la sua figura così peculiare e preziosa per gli storici: era uno spazio domestico, professionale e al contempo culturale, attraversato da intellettuali, patrizi, mercanti, proprietari, figure del mondo della cultura e dell'arte bresciana e lombarda più in generale, che qui e là affiora negli atti, fra nomi di *testes* e *partes*, nelle righe dettagliate delle *narrationes*. È, con particolare riferimento agli strettissimi rapporti, anche familiari, col suocero, uno specchio delle attività e dei patrimoni del patriziato in Terraferma, delle reti sociali che innervavano il contesto bresciano, irradiandosi nei territori limitrofi e nelle città del Dominio. Rossi offre dunque allo sguardo dello storico molteplici spunti di lettura del profilo notarile nel tardo Cinquecento.

Precisiamo: nei suoi atti non troviamo informazioni, se non sparute e collaterali⁶⁴, delle commesse pubbliche a favore del suocero 'archistar', che invece possono essere rintracciate fra le carte dei notai roganti per il comune di Brescia negli anni dell'erezione della Loggia e delle più lussuose ville patrizie cittadine. Troviamo piuttosto la possibilità di aprire un ampio squarcio sul fermento culturale ed economico di un'epoca e, con essa, l'opportunità di apprezzare a colpo d'occhio, potrebbe ben dirsi in questo caso, la polifunzionalità del notaio d'età moderna, il suo protagonismo nella dimensione negoziale e pratica del diritto, la sua rilevanza nello spazio di raccordo fra interessi privati e forme giuridiche⁶⁵. Uno spazio che il mondo

⁶¹ ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filze 910-913 (notaio Giovanni Francesco Rossi).

⁶² In tale ruolo era succeduto al già menzionato Stefano Lamberti.

⁶³ La costituzione della dote, che prevedeva lo svolgimento dell'attività notarile in casa dell'architetto, era stata rogata da quello stesso notaio cittadino Ippolito Cocciani, presso il quale Rossi effettuò il suo periodo di apprendistato all'*ars notariae* e per il quale avrebbe anche rogato numerosi atti negli anni a seguire, come emerge chiaramente dalle filze.

⁶⁴ Ci riferiamo in particolare, a un atto rogato da Rossi nel 1558, relativo alla concessione in uso ad alcuni mercanti cittadini delle botteghe modulari convenzionate, progettate per il lato settentrionale del Mercato nuovo di Brescia da Beretta medesimo, dietro pagamento di una somma predefinita da versarsi a favore dei Deputati alle pubbliche fabbriche (VALSERIATI 2016a, p. 108).

⁶⁵ Fra le carte di Rossi ricorre spesso il nome di Ippolito Cocciani (forse il più frequentemente nominato, dopo Ludovico Beretta), come abbiamo visto, prestigioso notaio cittadino e maestro di Rossi.

dell'arte, della cultura cittadina contribuiva in ampia misura ad arricchire e variegare, e che Beretta sapeva bene come coltivare⁶⁶.

Di questi interessi, dei relativi assetti e delle conseguenti traduzioni in *instrumenta* abbiamo un'ampia gamma, fra gli atti di Rossi, da ricondursi principalmente, in via diretta o mediata, allo stesso Beretta, procacciatore di contatti e occasioni professionali, nonché 'uomo d'affari' a tutto tondo⁶⁷. Oltre alle assai numerose procure, generali e soprattutto speciali, che svelano una certa intraprendenza anche femminile nel contesto economico e sociale bresciano, fra gli atti numericamente più ricorrenti, troviamo soprattutto *locationes* (di fondi e persone, ad esempio nell'ambito della regolamentazione di rapporti di lavoro e garzonaggio), *affrancationes* da livelli e debiti di varia causa giuridica, *liberationes*, *investiturae*; *emptions*, *solutiones*, *cessionis*, *promissiones*, *confessiones*, *mutui* e *fideiussiones*; alcune *transationes* e *sententiae arbitramentales*, *compromissiones*; non mancano le doti e i testamenti, varie convenzioni e *pacta* atipici, che stimolano a più approfondite, future analisi. C'è anche traccia di attività in ambito giudiziale o stragiudiziale, di *appellationes* e *intimationes*.

In breve, può ben dirsi che Rossi avesse sperimentato in ogni direzione lo strumentario notarile, sfruttando intensamente le *formulae* professionali e declinandole nelle più varie questioni *inter privatos* che la vita e gli affari quotidiani dell'élite cittadina potevano suscitare.

E fra gli atti rogati, ulteriore esempio della 'espressività' delle carte di Rossi, emerge anche la *affrancatio* del *pictor* Giovita Bosio (datata 23 ottobre 1567), il quale si impegnava a saldare un debito contratto con gli eredi del maestro bresciano,

Fanno capolino anche numerosi rappresentati delle più agiate e nobili famiglie bresciane, tipicamente coinvolti in vicende di affrancazioni, livelli, affitti di fondi rustici; sono rappresentate anche varie attività commerciali tipiche dell'epoca: parolari, formaggiai, panettieri, calzolai, fabbri sono alcune delle arti con cui Rossi venne a contatto nell'esercizio della sua professione, regolando contratti di affitto, di garzonaggio, di vendita, riconoscendo il saldo di pagamenti o siglando istanze di riscossione.

⁶⁶ VALSERIATI 2016a: Beretta guadagnò nel tempo la responsabilità di cantieri monumentali cittadini e delicati incarichi peritali, ma riuscì anche a espandere la sua sfera di proficui contatti sociali verso gli spazi di potere ecclesiastici, ad esempio entrando nelle grazie del Vescovo Domenico Bollani, committente del Palladio, che divenne anche suo amico.

⁶⁷ Che Beretta fosse polarizzatore di interessi e utili contatti professionali, in quanto architetto di fama, emerge dai nomi dei soggetti coinvolti negli atti rogati, in qualità di parti o testi, o fidefacenti; nelle filze si nota altresì un'intensa attività di Rossi per le proprietà di Beretta, il quale, secondo quanto rilevato da recente storiografia, era pure un abile 'imprenditore' nel settore del legname (di qui la frequenza, in particolare, di strumenti funzionali alla 'gestione' fondiaria richiesta da tale attività): *ibidem*.

il Moretto⁶⁸. In questo caso, la *narratio* è particolarmente ricca di spunti e dettagli, che offrono una riprova di quella rete sociale e culturale di cui parlavamo e, al contempo, una preziosa riserva di tracce utili a identificare i nodi di tale rete. Nel documento notiamo, in particolare, che l'accordo per il soddisfacimento degli eredi si stipulò alla presenza di Agostino Gallo, celebre agronomo, uomo fidato del Moretto, al punto da esserne designato esecutore testamentario e tutore dei figli. Fra le righe emerge altresì il collegamento causale del debito con un altro *instrumentum*, datato 12 giugno 1559, rogato dal famoso notaio Giovanni Antonio Taglietti, vero umanista: medico e poeta, oltre che notaio, egli era membro, come Gallo, dell'Accademia degli Occulti, confraternita bresciana alla quale aderirono alcuni dei protagonisti più significativi del *milieu* culturale bresciano, fra il 1563 e il 1623.

3.2.3. *Altri profili fra ars e arte*

Infine, dedichiamo qualche breve considerazione a un gruppo di notai affini a Rossi per rapporti assidui con artisti nel corso del Cinquecento: non sono 'irregolari' nel senso pieno della commistione fra profilo notarile e artistico, che abbiamo apprezzato in Clemente Zamara, né per la strettissima (familiare, è il caso di dire) collaborazione con influenti personalità del mondo artistico e culturale cittadino, ma si identificano per la peculiare vicinanza al mondo dell'arte e della committenza artistica più prestigiosa. Non si tratta ovviamente di un elenco esaustivo ma, piuttosto, di un piccolo novero, prescelto fra i nomi che lo scandaglio già condotto dalla storiografia sul materiale archivistico di produzione notarile pare suggerire. Ancora una volta, il criterio di scelta è la 'esemplarità, per le ragioni che cercheremo di porre in luce con rapidi e impressionistici tocchi.

Fra i nomi più ricorrenti negli studi sulle fonti notarili condotti soprattutto dagli storici dell'arte, si staglia senz'altro, per assiduità di rapporti professionali con i più grandi nomi della pittura bresciana, quello di Apollonio Bucelleni (che esercitò la professione notarile con grande intensità fra il 1523 e il 1568), il quale autenticò accordi di apprendistato e rogò contratti di garzonaggio del grande *magister* bresciano Girolamo Romani, il Romanino. Individuiamo in particolare l'accordo del 23 dicembre 1534 con Polidoro da Scutari, padre di Ettore futuro apprendista: come

⁶⁸ La « Afrancatio domini Iovitta de Bosis ab heredibus quondam domini Alexandri de Bonveciniis dicti de Morettiis » è reperibile in ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filza 912 (notaio Giovanni Francesco Rossi), che raccoglie strumenti dall'anno 1564 al 1567; v. anche PIAZZA 2013 per le vicende successive all'atto: dalle polizze d'estimo parrebbe infatti che, all'obbligazione di pagamento assunta nei confronti degli eredi del Moretto, Bosio non avesse dato successivamente effettivo corso.

spesso accadeva per contratti di questo tipo, in cui il prestatore d'opera e allievo era un giovane ancora sotto la potestà paterna, il genitore impegnava il figlio per il numero d'anni previsto. In questo caso, come in quello analogo dell'accordo stipulato sempre dal Romanino, il 1° aprile del 1547, con Cristoforo Pellegrini per il figlio Girolamo Camillo, il tirocinio era quadriennale e, forse per il prestigio del maestro, era previsto un ingente pagamento come corrispettivo dell'insegnamento dell'arte⁶⁹.

Bucelleni intervenne anche per un altro grande nome dell'arte bresciana rinascimentale, Giovanni Girolamo Savoldo rogando, il 2 giugno del 1537 l'incarico conferitogli dalla badessa del monastero di Santa Croce in Brescia, per l'esecuzione della pala d'altare⁷⁰, raffigurante il *Compianto*, che sarebbe poi andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale. In effetti, come accennavamo, gli enti religiosi erano fra i soggetti che più assiduamente, tramite i propri rappresentanti ecclesiastici o laici, si rivolgevano alla figura notarile per regolare e disciplinare le committenze più prestigiose e impegnative – da un profilo della scrittura notarile, così come dell'esecuzione artistica –, sovente rivolgendosi a notai di fiducia, i cui nominativi, dunque, notiamo ricorrere nelle testimonianze documentali relative a edifici di culto e opere d'arte in essi incluse.

Tommaso Bargnani (rogante in Brescia fra il 1527 e il 1570) era uno di questi: notaio di fiducia dei monaci del Monastero di San Salvatore in Brescia, stese le complesse *conventiones et capitula* che regolavano l'incarico di erezione dell'edificio sacro, indi della sua decorazione e conservazione⁷¹. Altri ancora, indispensabili mediatori fra la dimensione del diritto e gli spazi complessi della committenza artistica, religiosa e civile, pubblica e privata, nel corso del XVI secolo, furono i notai Angelo Rozzone, Antonio Scaratti, Luigi Alghisi, Antonio Brognoli, per menzionare i cittadini; ma le carte dei notai di distretto, ancora solo assai parzialmente indagate, potrebbero aprire ulteriori sentieri di ricerca e suggerire nuovi profili degni d'attenzione.

⁶⁹ In ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filza 654 (notaio Apollonio Bucelleni), ove sono conservati gli atti rogati fra il 1533 e il 1535, si rinviene il contratto di garzonaggio con lo Scutari (anche in BOSELLI 1977, II, p. 83); il contratto con Camillo Pellegrini, è stato consultato nella versione trascritta riportata: *ibidem*, p. 85. Nel primo caso, il corrispettivo è versato solo per i primi tre anni, sedici ducati l'anno e nel secondo, si tratta di complessivi cinquanta ducati per i quattro anni, ripartiti in rate semestrali per tutti i quattro anni.

⁷⁰ ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filza 654 (notaio Apollonio Bucelleni), relativa agli atti rogati fra il 1536 e il 1537, conserva il contratto con la abbadessa (si veda anche BOSELLI 1977, II, pp. 87-88).

⁷¹ V. BOSELLI 1977, I, p. 22 e sgg.

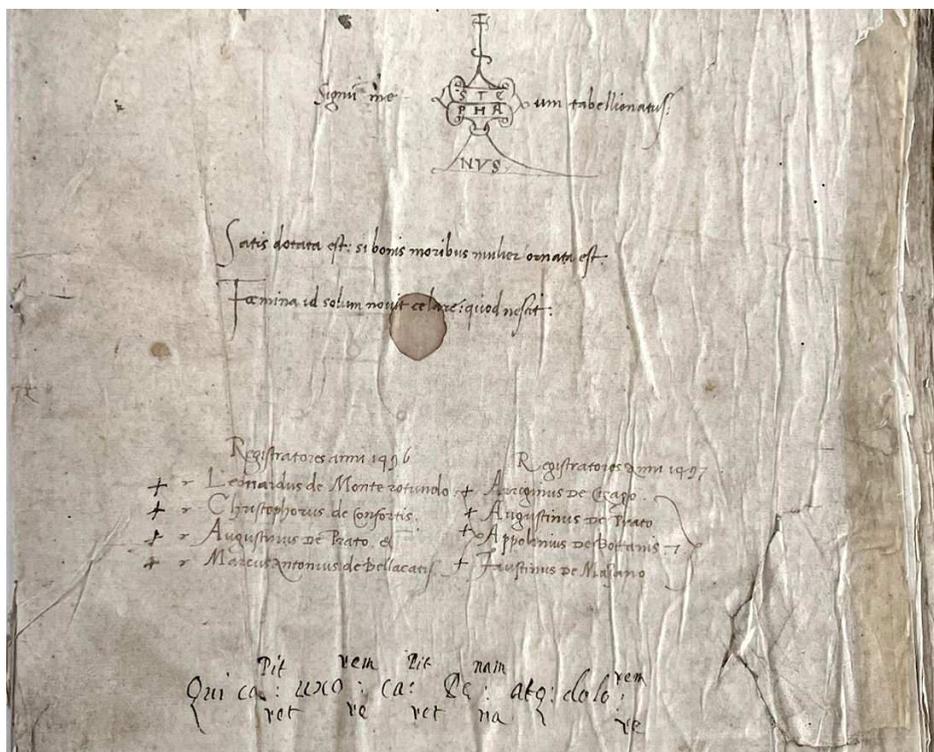


Fig. 4 - ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filza 2150 (notaio Stefano Florio), f.1r, frontespizio *quaternus* (crediti: Archivio di Stato di Brescia).

Fra loro, in ultimo, a chiudere anche questa categoria di notai affini per particolare dimestichezza professionale col mondo dell'arte bresciana del Cinquecento e i suoi protagonisti, riserviamo una digressione finale a Stefano Florio (attivo in città dalla fine del Quattrocento alla prima metà del Cinquecento), il quale ci regala anche qualche divertente nota di colore e di costume. Sul frontespizio dei suoi *quaterni imbreuiaturarum*⁷², redatti con cura grafica e precisione quasi maniacale (da notare anche l'elenco dei *registratores*, riportato anno per anno) e altrettanto accuratamente rilegati, il notaio aveva il vezzo di apporre sagaci motti, alcuni di sua fantasia, altri desunti dalla cultura sapienziale dell'epoca. Sono uno o più su ogni frontespizio

⁷² Gli atti rogati dal notaio Florio e accuratamente rilegati sono in ASBs, *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filze 2150-2153 (notaio Stefano Florio).

di ciascun *quaternus*, e il ricorrente bersaglio di tali brevi massime di saggezza o satiriche e *calembours*, è l'universo femminile⁷³. Per Florio deve essere stato un caratterizzante marchio intellettuale che impreziosiva gli *instrumenta* quotidiani; per noi, si tratta di una insolita nota distintiva che invoglia a scorrere con curiosità tutti i frontespizi dei registri accuratamente rilegati quasi come volumi di biblioteca.

Ma non meno interessanti sono le carte interne, che dimostrano anche per il saggio notaio aforista, una certa confidenza col mondo dell'arte. In particolare, è prezioso il contratto di garzonaggio presso i fratelli Gerolamo e Giovanni Giacomo Romanino, figli dell'omonimo maestro, di Giovanni Francesco Parma: stipulato il 26 giugno del 1508, esso prevedeva una durata di ben sei anni, e una prestazione di pagamento in natura (frumento). Ancora una volta si dimostra, dunque, la grande varietà nelle prestazioni che identificavano gli obblighi corrispettivi di maestro e apprendista artista, dunque il fondamentale contributo del notaio nel 'tradurre' volontà, interessi, rapporti di valore e forza, usi e pratiche. Si conferma inoltre, attraverso la lettura degli atti rogati da Florio, anche la presenza rilevante degli enti ecclesiastici fra i più assidui committenti d'opere d'arte: ritroviamo il *pictor excellens* Gerolamo Romanino, al quale i padri Gesuati di San Cristo affidarono nel 1511 l'esecuzione della pala per l'altare maggiore, dettagliando i colori e il numero dei quadri che avrebbero composto il monumentale ciclo⁷⁴.

4. Cenni per chiudere, riaprendo

Non vi è occasione in cui si affrontino le fonti di produzione notarile che non lasci la sensazione di dover proseguire la ricerca, perché qualcosa di sorprendente o decisivo è ancora lì, potrebbe essere scovato. Parole e righe vergate in latino (ricco di volgarismi) o volgare (fitto di latinismi), *maniculae*, grafismi e simboli sui margini delle carte, schizzi e appunti che sfruttano spazi lasciati bianchi: ogni segno può concorrere

⁷³ Il primo *quaternus* reca due motti sagaci e un gioco di parole (*ibidem*, filza 2150). Il primo motto ammonisce: « Satis dotata est, si bonis moribus mulier ornata est » (il richiamo è, probabilmente, ai retori romani, forse ai *dicta* di Ausonio); il secondo avverte: « Foemina id solum novit celare, quid nescit » (frase presumibilmente tratta, con adattamento, dal *Liber de doctrina dicendi et tacendi* di Albertano da Brescia); infine, il gioco di parole, probabile invenzione di Florio, ruota intorno a diverse combinazioni fra sillabe: « Qui ca-pit/ret uxo-rem/re ca-pit/ret pe-nam/na atque dolo-rem/re ».

⁷⁴ Anche attraverso una rappresentazione grafica e relative note peritali consegnate al notaio stesso e delle quali, purtroppo, non è conservata traccia fra i registri di Florio. Il contratto di apprendistato è conservato *ibidem*, filza 2150, c. 408v, numerazione non originale, del *quaternus imbrecurarum* (e trascritto in BOSELLI 1977, II, pp. 80-81); la committenza dei padri Gesuati è *ibidem*, f. 503r, numerazione non originale (trascritta in BOSELLI 1977, II, pp. 81-82). Su Savoldo ora si veda la completa monografia di FRANGI 2022.

a delineare profili, a tracciare percorsi congiungendo nomi, luoghi, suggerendo connessioni e rapporti. Tanto più si avverte l'inquietudine di un persistente margine di scoperta, ove ci si occupi, come in questo caso, di profili e percorsi 'irregolari', per cogliere i quali è opportuno ampliare lo sguardo oltre le direzioni di ricerca più consolidate, allenandolo a cogliere elementi e indizi inusuali attraverso e oltre le *formulae* negoziali e testamentarie.

La complessità di un'indagine di questo tipo ci ha spinti a selezionare uno spazio, il Bresciano; un tempo, la prima età moderna; alcune tipologie di notai che abbiamo voluto definire irregolari: in particolare i notai-cronisti, memoria storico-letteraria del territorio, sui quali si è concentrata la prima parte dello studio, e i notai-artisti, esempi straordinari di commistione fra *artes* ai quali è dedicata la seconda parte. Sulla scorta di simili premesse di metodo, la prospettiva di ricerca adottata ha inteso valorizzare l'articolata e dinamica complessità che connota la figura del notaio d'età moderna, sfruttando una duplice prospettiva.

Siamo, infatti, partiti dall'analisi di dati quantitativi e da un quadro generale che chiarisce la cornice, anche normativa, entro la quale si pone l'esperienza del notariato bresciano fra Quattro e Cinquecento; in seconda battuta, abbiamo voluto collocare, entro tale cornice, alcune biografie di specifica rilevanza, degli *exempla* che letteralmente si collocano all'incrocio fra differenti campi del sapere tecnico e professionale nella Brescia dei secoli XV-XVI. Il tutto, mantenendo una metodologia tesa a raccordare la chiave storico giuridica con quella prosopografica e della storia sociale e istituzionale.

Le carte d'archivio, che hanno alimentato con incredibile ricchezza di dettagli la ricostruzione, qui offerta, di sintomatici stralci di alcune biografie, hanno portato in primo piano le figure di Bianchi e Caravaggi, notai-cronisti, Lamberti e Zamara, notai-artisti, di Bucellenti, Bargnani e Florio, quali esempi di notai immersi nel mondo della cultura e dell'arte. I profili delineati o appena abbozzati – riteniamo – da un lato, concorrono a corroborare la rinnovata e più realistica rappresentazione di una categoria professionale che, più di altre, ha operato per mediare concretamente fra realtà e diritto; dall'altro, presentano connotati di peculiarità e interesse tali, da meritare *ex se* attenzione e risalto entro le vicende dell'età moderna in Terraferma veneta.

In finale, resta comunque la vivida sensazione – quasi un'urgenza – di dover proseguire nell'indagine, con la certezza che le filze notarili possano dischiudere ancora molto all'attenzione dello storico intorno al notariato e ai suoi non certo lineari *itinerata*.

FONTI

BRESCIA, ARCHIVIO DI STATO (ASBs)

- Archivio Storico Civico, *Polizze d'estimo*, b. 17, alle lettere BERA, anno 1568.
- Archivio Storico Civico, reg. 450, *Registro d'estimo, anno 1534*.
- Archivio Storico Civico, reg. 733, *Tabellionato dei notai dal 1473 al 1609*.
- Biblioteca, *Opuscoli e libretti*, Op-Q, n. 18, Ludovico Caravaggi, *Chronica de Bressa*.
- *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia*, filze 443-471 (notaio Alessandro Patina *quondam* Angelo); filze 653-654 (notaio Apollonio Bucelleni); filze 910-913 (notaio Giovanni Francesco Rossi); filze 1046-1062 (notaio Ippolito Cocciani); filze 1216-1280 (notaio Pasino Beppi *quondam* Giacomo); filze 1538-1570 (notaio Gian Giacomo Carini); filza 1582 (notaio Clemente Zamara); filze 2150-2153 (notaio Stefano Florio); filze 2915-2963 (notaio Camillo Beppi *quondam* Pasino).
- *Territoriale ex veneto*, b. 47 (*Bissoli*, IV, olim 367/2).

BRESCIA, BIBLIOTECA CIVICA QUERINIANA (BQBS)

- ms. C I 15, Pandolfo Nassino, *Registro di molte cose*.
- ms. C II 22 (già *Odorici*, 107), *Statuti del Collegio dei notai di Brescia* (1337).
- ms. N II 30, *Registratores magnificae Communitatis Brixiae* (1407-1490).
- ms. R 24, Ludovico Caravaggi, *Chronica de Bressa*.

PARMA, BIBLIOTECA PALATINA

- ms. *Palatino*, 90, *Statuti del Collegio dei notai di Brescia* (1432).

BIBLIOGRAFIA

- BARTOLI LANGELI 2006 = A. BARTOLI LANGELI, *Notai. Scrivere documenti nell'Italia medievale*, Roma 2006 (I libri di Viella, 56).
- BAUCE 2009 = F. BAUCE, *Crescita e declino economico in una città d'Antico Regime. Il caso di Brescia tra la fine del Quattrocento e la seconda metà del Cinquecento*, tesi di dottorato di ricerca in Storia economica, XXII ciclo, tutori M. Pegrari - E. Demo, Università degli Studi di Verona 2009.
- BERENGO 1999 = M. BERENGO, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino 1999 (Biblioteca di cultura storica, 224).
- BERTULLI 2020 = C. BERTULLI, *Cellatica. Pillole di storia e personaggi. Il Diario di Ludovico Caravaggi*, Rudiano (Bs) 2020.
- BOSELLI 1977 = C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, Supplemento ai « Commentari dell'Ateneo di Brescia » per l'anno 1976, *Regesto, Documenti I, Documenti II*, Brescia 1977.

- BOWD 2010 = S.D. BOWD, *Venice's Most Loyal City: Civic Identity in Renaissance Brescia*, Cambridge (Mass.) 2010.
- Brescia nel secondo Cinquecento* 2016 = *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. PIAZZA - E. VALSERIATI, schede a cura di I. GIUSTINA - E. SALA, Brescia 2016 (Annali di storia bresciana, 4).
- BRUSCHI 2006 = U. BRUSCHI, *Nella fucina dei notai. L'Ars Notaria tra scienza e prassi a Bologna e in Romagna (fine XII - metà XIII secolo)*, Bologna 2006 (Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna, 5).
- Catastico bresciano* = *Il Catastico bresciano di Giovanni da Lezze (1609-1610)*, I, a cura di C. PASERO, Brescia 1969.
- Collegio notarile di Valle Camonica* = O. FRANZONI, *L'onorando Collegio notarile di Valle Camonica, fine XVI-inizi sec. XIX*, in «Quaderni Camuni», 7/25-26 (1984), pp. 1-154.
- DE ANGELIS 2009 = G. DE ANGELIS, *Poteri cittadini e intellettuali di potere. Scrittura, documentazione, politica a Bergamo nei secoli IX-XII*, Milano 2009.
- Description over cathastico* = *Description over cathastico de tutti i loci et siti di Citadella nova over Broletto fatta per me Hieronimo Parisio cancelliero del capitaneato di Bressa de ordine del clarissimo messer Marin Cavalli cavalier capitano dignissimo di Bressa del anno 1553*, a cura di V. VOLTA, Brescia 1991.
- FAGGION 2008 = L. FAGGION, *Notaires ruraux, notaires collégiaux et pouvoirs en Terre Ferme vénitienne au XVI^e siècle*, in *Le notaire. Entre métier et espace public en Europe VIII^e-XVIII^e siècle*, a cura di L. FAGGION - A. MAILLOUX - L. VERDON, Aix-en-Provence 2008, pp. 85-95.
- FIRPO 2004 = M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari 2004 (Biblioteca Universale Laterza, 559).
- FRANGI 2022 = F. FRANGI, *Giovan Girolamo Savoldo. Pittura e cultura religiosa nel primo Cinquecento*, Cinisello Balsamo 2022.
- FRISONI 2013 = F. FRISONI, *L'arte del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. ONGER, Brescia 2013 (Annali di storia bresciana, 1), pp. 151-168.
- FUSAR POLI 2020 = E. FUSAR POLI, *Relativo e plurale. Dinamiche, processi e fonti di diritto in Terraferma veneta (secc. XVI-XVIII)*, Torino 2020 (Quaderni/Collana del Dipartimento di Giurisprudenza, Università degli Studi di Brescia, s. I, 2).
- FUSAR POLI 2022 = E. FUSAR POLI, *Opere d'arte e strumenti di diritto. Suggestioni per un dialogo dalle carte notarili d'età moderna*, in *Mediazione notarile* 2022, pp. 151-165.
- FUSARI 2009 = G. FUSARI, *Clemente Zamara: le opere asolane e il loro rapporto con la cultura figurativa e decorativa del tempo*, in *In laudabile et optima forma. L'organo della Cattedrale di Asola dal Romanino al Serassi*, a cura di R. GOBBI - A. LUI - L. MOLINARI, Mantova 2009, pp. 101-114.
- Giovane Paris* 2021 = *Il giovane Paris / Il giovane Longhi. La pala Manfron dell'Accademia Tadini tra storia, critica, restauro*, a cura di M. ALBERTARIO - B.M. SAVY, Milano 2021.
- GUERRINI 1930 = P. GUERRINI, *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, IV, Brescia 1930 (Giovanni Battista Bianchi, *Diario*, 1600-1630).
- GUERRINI 1998 = S. GUERRINI, *Clemente Zamara "Jntayador de figure de ligname et notaro"*, in *Agro Bresciano. La Bassa fra Chiese e Mella*, a cura di A. FAPPANI - G. M. ANDRICO, Roccafranca 1998 (Territori bresciani. Storia, Economia, Cultura), pp. 173-192.

- Loggia di Brescia 1993* = *La Loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio*, a cura di V. FRATI - I. GIANFRANCESCO VETTORI - F. ROBECCHI, Brescia 1993 (Monumenta Brixiensia, 14).
- Mediazione notarile 2022* = *Mediazione notarile. Forme e linguaggi tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di A. BASSANI - M.L. MANGINI - F. PAGNONI (Quaderni di Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica, 6), Milano 2022.
- MERATI 2002 = P. MERATI, *Il mestiere di notaio a Brescia nel secolo XIII*, in «Mélanges de l'École française de Rome-Moyen Âge», 114 (2002), pp. 303-358.
- MILANI 2022 = G. MILANI, *L'amministrazione del Comune: la produzione documentaria*, in *La città del leone. Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*. Catalogo della mostra, Brescia, Museo di Santa Giulia, 29 ottobre 2022-29 gennaio 2023, a cura di M. FERRARI, Milano 2022, pp. 31-37.
- MONTANARI 2017 = D. MONTANARI, *Sommersi e sopravvissuti. Istituzioni nobiliari e potere nella Brescia veneta*, Travagliato-Brescia 2017.
- Notai del distretto di Brescia* = *Notai del distretto di Brescia. Notai in Brescia* (https://www.archiviodistatobrescia.beniculturali.it/fileadmin/risorse/inventari_PDF/0004_Archivio_notarile_Distretto_di_Brescia_Notai_in_Brescia_1401-1900.pdf).
- PAGNONI 2010 = F. PAGNONI, "Lo meglio saria non haver parzialità". *Guelfi e ghibellini a Brescia nella cronaca di Pandolfo Nassino*, in «Civiltà bresciana», 19/3-4 (2010), pp. 111-150.
- PAGNONI 2018 = F. PAGNONI, *L'episcopato di Brescia nel basso medioevo. Governo, scritture, patrimonio*, Roma 2018 (I libri di Viella, 287).
- PASERO 1963 = C. PASERO, *Il dominio veneto fino all'incendio della Loggia (1426-1575)*, in *Storia di Brescia. La dominazione veneta (1426-1575)*, II, Brescia 1963, pp. 1-396.
- PIAZZA 2013 = F. PIAZZA, *Una postilla a Moretto e una traccia per il bresciano Giovita Bosio*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. ROSSI - A. ROVETTA - F. TEDESCHI, Milano 2013 (Quaderni di Storia dell'arte, 2), pp. 137-141.
- PIAZZA 2016a = F. PIAZZA, *La pittura di prospettiva e i quadraturisti bresciani fra XVI e XVII secolo*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte XXVIII ciclo), tutori E. Fumagalli - L. Borean, Università degli Studi di Udine, 2016.
- PIAZZA 2016b = F. PIAZZA, *Tra decorazione e illusione. Architetture dipinte a Brescia e il "primo tempo" di Cristoforo e Stefano Rosa*, in *Brescia nel secondo Cinquecento* 2016, pp. 189-208.
- POLTRONIERI 2017 = R. POLTRONIERI, *Una grande bottega artistica nella Lombardia della seconda metà del Cinquecento: Giovan Battista Trotti detto il Malosso*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte moderna, XXIX ciclo, tutor B.J.H. Aikema, Università Ca' Foscari Venezia, 2017.
- RUZZIN 2022 = V. RUZZIN, *Segni e disegni dei notai: prime valutazioni sulla documentazione genovese (secoli XII-XIII)*, in *Mediazione notarile 2022*, pp. 69-90.
- SALVI 2022 = S. SALVI, *La tarda età moderna. Il mestiere del notaio: molteplici professionalità tra percorsi differenziati, elementi comuni e... discredito verso un'arte utile e necessaria*, in *Tabellio, notarius, notaio 2022*, pp. 91-111.
- SIGNAROLI 2009 = S. SIGNAROLI, *Maestri e tipografi a Brescia (1471-1519). L'impresa editoriale dei Britannici fra istituzioni civili e cultura umanistica nell'occidente della Serenissima*, Travagliato-Brescia 2009.

- SORCE 2004 = F. SORCE, *Lamberti Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2004, pp. 167-169.
- Statuti dei collegia* = L. MAIONE, *Gli antichi statuti dei collegia dei dottori giureconsulti e dei notai di Brescia (sec. XIV) e della Riviera di Salò (sec. XVI)*. Edizione critica, Brescia 2009.
- Statuto della fraglia dei pittori* = F. ODORICI, *Lo Statuto della fraglia dei pittori di Padova*, in « Archivio veneto », VII (1874), pp. 327-370.
- Statuto notarile bresciano* = R. MISTURA, *Di uno statuto notarile bresciano del XV secolo*, in « Studi Parmensi », 26 (1980), pp. 209-287.
- Tabellio, notarius, *notaio* 2022 = Tabellio, notarius, *notaio: quale funzione? Una vicenda bimillenaria*, a cura di A. BASSANI - F. PULITANÒ, Milano 2022
- TOMASONI 2003 = P. TOMASONI, *Per un'edizione del Registro di Pandolfo Nassino*, in « Civiltà bresciana », 12/3 (2003), pp. 18-25.
- TRABUCCO 1991-1993 = B. TRABUCCO, *Archivio notarile del distretto di Salò*, in « Memorie dell'Ateneo di Salò », s. II, 5 (1991-1993), pp. 105-138.
- TREGGIARI 2016 = F. TREGGIARI, *'Nobiltà' e 'viltà' delle professioni legali*, in *Un monopolio imperfetto. Titoli di studio, professioni, università (secc. XIV-XXI)*, a cura di M.T. GUERRINI - R. LUPI - M. MALATESTA, Bologna 2016 (Studi. Centro interuniversitario per la storia delle università italiane, 28).
- VALSERIATI 2016a = E. VALSERIATI, *I Deputati alle pubbliche fabbriche e gli architetti comunali (1538-1597)*, in *Brescia nel secondo Cinquecento* 2016, pp. 93-126.
- VALSERIATI 2016b = E. VALSERIATI, *Tra Venezia e l'Impero. Dissenso e conflitto politico a Brescia nell'età di Carlo V*, Milano 2016 (Temi di storia, 229).
- VALSERIATI 2017 = E. VALSERIATI, *Il superamento del pregiudizio meccanico. Mobilità sociale e geografica a Brescia tra prima e seconda dominazione veneziana*, in *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*, I, *Stato e istituzioni (secoli XIV-XV)*, a cura di A. GAMBERINI, Roma 2017 (I libri di Viella, 234), pp. 189-214.
- VALSERIATI 2022 = E. VALSERIATI, *La città e i suoi corpi professionali. I collegia di Brescia tra XV e XVI secolo*, in *History&Law Encounters. Lezioni per pensare da giurista*, II, a cura di A.A. CASSI - E. FUSAR POLI - F. PALETTI, Torino 2022, pp. 101-130.
- VIGGIANO 2019 = A. VIGGIANO, *Inchieste di polizia. Stranieri nella Venezia austriaca del primo Ottocento*, in « Ateneo Veneto », s. III, 18/1 (2019), pp. 71-90.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

Il presente articolo intende analizzare la vicenda storica del notariato bresciano nella prima età moderna, riservando una specifica attenzione ai profili 'irregolari' che si palesano nella ricerca prosopografica all'interno della corporazione notarile. Partendo dall'analisi dei dati quantitativi e dalle regole che soggiacevano all'associazione collegiale, si definiscono così delle biografie complesse, che intersecano differenti campi del sapere tecnico e professionale nella Brescia dei secoli XV-XVI. A questo scopo, vengono indagate le vicende di notai-cronisti, notai-committenti e notai-artisti, tra i quali emerge la figura di Clemente Zamara, raro caso di notaio e al contempo di scultore.

Parole significative: notariato, artisti, committenza, cronachistica, ego-documenti.

This article intends to analyse the historical course of the Brescian notariat in the early modern era, paying specific attention to 'irregular' figures that emerge in deep research within the notary guild. Starting from the analysis of quantitative data and the rules that governed the collegiate association, complex biographies are thus defined, which intersect different fields of technical and professional knowledge in Brescia between the 15th and 16th centuries. To do this, the vicissitudes of notary-chroniclers, notary-patrons and notary-artists are investigated, among whom the figure of Clemente Zamara emerges, a rare case of notary and sculptor at the same time.

Keywords: Notary, Artists, Patronage, Chroniclers, Ego-documents.



Collegi notarili e opere d'arte durante il dominio veneto: Verona, Vicenza e Padova tra XV e XVIII secolo

Claudia Passarella

claudia.passarella@unipd.it

1. Collegi notarili ed espressioni artistiche nella Repubblica di Venezia in età moderna

«Non è difficile il persuadere, che la pittura traesse generosi natali, havendo origine dalle humane menti a fine solo di dilettere gli animi gentili»: così scriveva a metà Seicento Carlo Ridolfi nella sua celebre raccolta *Le maraviglie dell'arte* data alle stampe nel 1648¹. A Venezia, nei secoli dell'età moderna, tele e dipinti di pittori noti e meno noti alimentavano un mercato particolarmente florido che negli ultimi decenni è stato al centro di studi approfonditi ed ampiamente documentati. Le ricerche compiute con meticolosa attenzione dagli studiosi hanno portato alla luce le modalità di circolazione dei dipinti, le regole di acquisto e di compravendita, le attività demandate ai mercanti e agli intermediari, il ruolo delle botteghe e più in generale le caratteristiche della committenza e del collezionismo nel periodo compreso tra inizio Cinquecento e fine Settecento².

Nella maggior parte di questi studi l'attività notarile viene puntualmente menzionata, specialmente in relazione alle dinamiche successorie: di regola, ai notai spettava compilare l'inventario dei beni avvalendosi dell'imprescindibile ausilio dei periti chiamati a stimare il valore delle opere d'arte rinvenute nel patrimonio del *de cuius*. Da questo punto di vista, tuttavia, il ruolo del notaio è destinato a rimanere sullo sfondo e conseguentemente ad essere citato soltanto nelle note a piè di pagina o fuggacemente nel corpo del testo.

Un secondo approccio suggerisce di considerare lo *status* dei proprietari dei beni inventariati per verificare se vi fossero esponenti della professione notarile. Gli

¹ RIDOLFI 1648, prefazione.

² Su questi temi si suggerisce la consultazione degli atti del convegno internazionale di studi organizzato dall'Università di Verona nel 2000 pubblicati tre anni più tardi a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Leonida Tedoldi. I contributi inseriti nel volume *Tra Committenza e Collezionismo* 2003 approfondiscono le dinamiche del mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna. In merito al collezionismo d'arte a Venezia tra XVII e XVIII secolo, riferimenti essenziali sono: *Collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento* 2007 e *Collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento* 2009.

studi compiuti da Isabella Cecchini hanno portato alla luce figure di patrizi, ecclesiastici, commercianti, medici, avvocati ed anche notai: questi ultimi tuttavia rappresentano una percentuale ridotta della casistica presa in esame che dunque privilegia altre linee di ricerca³.

Il rapporto tra arte e notariato può peraltro essere esplorato adottando una terza prospettiva di indagine che apre le porte ad uno scenario ricco di potenziali sviluppi: a tale scopo occorre volgere lo sguardo alle attività svolte dai collegi notarili che operavano nel territorio veneto dalle alpi bellunesi alla pianura padana. In taluni casi il collegamento tra ceti notarile ed espressioni artistiche si esprime mediante commissioni di altissimo livello per la realizzazione di dipinti o lunette destinate a decorare le sedi in cui si svolgevano le riunioni del collegio; altre volte invece sono gli stessi notai ad essere rappresentati su tela, magari nell'atto di ricevere un documento o un'attestazione che confermasse i loro antichi privilegi. Mondo dell'arte e storia del notariato intrecciano così il loro cammino dando vita ad un legame che merita di essere attentamente indagato.

In alcune città della Terraferma – noi analizzeremo in particolare i casi di Verona e di Vicenza menzionando in chiusura il caso di Padova – questo legame ha lasciato tracce tangibili degne di nota; in altre realtà territoriali, invece, il rapporto tra collegi notarili ed espressioni artistiche sembra non avere assunto un rilievo significativo. Per quei collegi che a stento riuscivano a reperire le risorse economiche indispensabili a finanziare le spese e le attività quotidiane, la committenza di opere d'arte non rappresentava certo un tema da porre all'ordine del giorno. Un esempio lampante in questo senso si rinviene proprio nella città lagunare, cuore pulsante della Serenissima.

Come spiega Maria Pia Pedani, il collegio notarile di Venezia venne istituito il 28 settembre 1514 « a imitazione di simili organismi già operanti in varie città suddite e

³ CECCHINI 2000, p. 52. Se le notizie sui notai collezionisti sono alquanto scarse, possiamo invece maggiori informazioni su alcuni esponenti dell'avvocatura che in età moderna diedero vita, o arricchirono, importanti quadrerie di famiglia. Deve in particolare essere ricordata la quadreria di Cristoforo Orsetti, abile mercante di vino che a metà Seicento possedeva una collezione di ben 92 quadri, come risulta dall'inventario dei beni redatto dal notaio Claudio Paulini nel mese di luglio 1664. Venezia, Archivio di Stato, *Notarile atti. Notaio Claudio Paulini e soci*, b. 3505, cc. 1078-1104. Alla morte del padre, i figli Giovanni Battista, Giovanni e Salvatore subentrarono in qualità di eredi universali. Gli studi rivelano che Salvatore Orsetti (1655-1718) fu negoziante ma anche avvocato: Salvatore ereditò la passione paterna e nei decenni successivi arricchì la collezione di famiglia acquistando nuove tele. Alla fine del Settecento la collezione Orsetti era « una delle gallerie maggiormente visitate dagli stranieri » a Venezia. Le vicende della quadreria Orsetti sono state studiate da BOREAN - MASON 2002, pp. 119-157 e MANDELLI 2007, pp. 284-290.

che potevano vantare una ben più antica origine»⁴. Diversamente dai collegi della Terraferma, però, quello veneziano sarebbe stato sottoposto al controllo dello Stato secondo il modello delle corporazioni di arti e mestieri che dovevano rispettare regole prestabilite. Nei suoi quasi tre secoli di storia – dal 1514 sino al 1806 – le finanze del collegio furono perennemente in affanno al punto che, quando si doveva procedere ad una nuova votazione, i notai erano costretti a chiedere in prestito le *ballotte* da inserire nell'urna⁵. L'endemica mancanza di denaro rendeva estremamente difficile affrontare spese di carattere straordinario: in un contesto simile non stupisce la mancata realizzazione di altari in onore dei santi protettori, primo fra tutti san Marco Evangelista.

Nessuna opera d'arte abbelliva le stanze in cui si riunivano i notai anche perché il collegio non ebbe mai una sede propria. Le riunioni venivano organizzate in locali presi in prestito da altre magistrature, ad esempio nelle stanze del Sopragastaldo – l'ufficio a cui competeva dare esecuzione alle sentenze civili – o in quelle degli Auditori Nuovi che, come noto, fungevano da magistratura intermedia nei giudizi di gravame⁶. Privo di una sede fissa, il collegio notarile veneziano destinava tutte le sue risorse alle spese ordinarie, alla tenuta dell'archivio e alle liti giudiziarie promosse per difendere gli interessi di categoria: nessuno spazio dunque, e forse nemmeno nessun interesse, per promuovere espressioni artistiche in grado di conferire prestigio ad una corporazione priva di una tradizione consolidata alle spalle.

Se il collegio veneziano sembra non aver investito in opere di committenza, nell'entroterra veneto la situazione appare notevolmente diversa. Nei centri maggiori, come in quelli minori, vi sono diverse testimonianze di opere d'arte – per la maggior

⁴ PEDANI FABRIS 1996, p. 34. Da questo punto di vista, la differenza tra Venezia e le grandi città della Terraferma era molto marcata: mentre a Venezia il collegio dei notai fu istituito soltanto in età moderna, nei centri dell'entroterra veneto, al contrario, esisteva una « diffusa e capillare presenza di corporazioni notarili » già in epoca bassomedievale, dunque ben « prima dell'ingresso nell'orbita veneziana ». TALAMINI 2022, p. 739. Per un approfondimento sul notariato veneziano nei secoli che precedono l'istituzione del collegio: GASPARINI 2012, pp. 7-29 e GASPARINI 2013, pp. 39-70.

⁵ Soltanto nel 1782 il collegio stabilì che venissero acquistate le *ballotte* da inserire nell'urna per procedere alle votazioni dei nuovi notai « ritenendo indecoroso continuare a prenderle a prestito quando ve ne era necessità ». PEDANI FABRIS 1996, p. 36.

⁶ L'affluenza alle riunioni durante il Cinquecento era abbastanza bassa: Pedani ha calcolato una media di circa 20/30 notai presenti a seduta, ossia meno della metà degli aventi diritto al voto. A partire dagli anni Trenta del Seicento, si verificò un graduale aumento delle presenze che tuttavia non determinò una significativa inversione di tendenza: nella seconda metà del Settecento, infatti, il collegio continuava ad essere poco frequentato. *Ibidem*, pp. 35-38.

parte tele, lunette e altari – commissionate dai collegi notarili locali. Lo stesso Ridolfi ricorda che in giovane età realizzò per l'altare dei notai di Vicenza «una delle visioni dell'Apocalisse» che oggi purtroppo è andata perduta⁷. Maggiore fortuna ebbe invece il *Martiro di San Lorenzo* dipinto da Jacopo dal Ponte, detto da Bassano, nella seconda metà del Cinquecento⁸. La tela, che si può ammirare visitando la chiesa di Santa Maria Assunta in piazza Duomo a Belluno, fu commissionata dal collegio dei notai cittadino e realizzata nei primi anni Settanta del XVI secolo.

Se dalle alpi si scende in pianura e si entra nel centro storico della città scaligera, tra piazza dei Signori e piazza delle Erbe, all'interno dell'antico Palazzo della Ragione si trovano le stanze che da inizio Quattrocento ai primi anni dell'Ottocento furono sede del collegio notarile di Verona. Qui lo studioso ed il turista possono ammirare un ambiente interamente decorato e più volte restaurato, meglio noto come la cappella dei notai.

2. Verona: la cappella dei notai nel cuore della città scaligera

Nei primi decenni del Trecento il collegio notarile di Verona era solito riunirsi in una sede situata presso l'ospedale annesso alla chiesa di San Daniele nei pressi dell'Adigetto e di Ponte Rofiole⁹. Nella seconda metà del secolo il collegio si trasferì nel centro cittadino nella torre della masseria in un ambiente sicuramente più «confacente ad una corporazione così importante com'era quella dei notai»¹⁰. Nel 1419, a pochi anni di distanza dalla dedizione di Verona alla Serenissima, i notai ottennero in cessione la cappella dedicata ai Santi Zeno e Daniele, anch'essa situata nella torre della masseria nel palazzo del comune destinato a diventare il Palazzo della Ragione. Una lapide commemorativa ricorda l'avvenuta cessione voluta dai rettori allora in carica, il podestà Nicolò Zorzi ed il capitano Bartolomeo Morosi-

⁷ RIDOLFI 1648, II, p. 308.

⁸ *Ibidem*, I, p. 385

⁹ Il collegio dei notai di Verona vanta una storia plurisecolare che dal basso medioevo attraversa l'età moderna per concludersi nei primi anni dell'Ottocento. Per un approfondimento: CRISTOFOLETTI 1878, pp. 325-339; CRISTOFOLETTI 1879, pp. 70-108; SANCASSANI 1966, pp. 3-24; SANCASSANI 1987.

¹⁰ Secondo Giulio Sancassani, tra i motivi che indussero il collegio a traslocare vi erano le controversie – talvolta vere e proprie vertenze – tra l'arte dei notai e le suore benedettine che abitavano nel monastero annesso alla chiesa. A prescindere dalle occasioni di contrasto con le suore, la chiesa di San Daniele non era comunque una sede adeguata ad ospitare le riunioni della corporazione, dato che si trovava in una zona periferica della città. SANCASSANI 1966, p. 9.

ni¹¹. La cappella – ribattezzata cappella dei notai – avrebbe ospitato le riunioni del collegio notarile per quasi quattro secoli.

Possediamo poche notizie sulle decorazioni pittoriche che dovevano ornare la cappella nella seconda metà del XV secolo. In uno studio pubblicato oltre cinquant'anni fa, Licisco Magagnato, allora direttore dei Musei Civici di Verona, menzionava gli affreschi che abbellivano gli archivolti, realizzati da un Pietro Leonardi pittore e da un Gerolamo pittore, ed una tela collocata nella tribuna e nel padiglione raffigurante san Daniele¹². Affreschi e pitture di cui non è rimasta alcuna traccia: le decorazioni che tra alterne vicende sono giunte sino ai giorni nostri, infatti, furono realizzate molto più tardi, verso la fine del Seicento.

Il XVII secolo, che come vedremo tra poco si sarebbe concluso con l'esecuzione dei lavori di restauro e di abbellimento della cappella, rappresenta un momento di assoluto rilievo per chi esercitava la professione notarile nell'entroterra veneto. Si allude all'intervento di riforma approvato ad inizio secolo, ovvero alla celeberrima parte emanata dal Consiglio dei Pregadi nel mese di ottobre 1612, con la quale il Senato veneziano intendeva rimediare all'abuso delle legittimazioni fatte «per privilegio d'altri principi» ed in particolare alla «creatione de Nodari et Dottori senza l'autorità della Signoria». Essendo doveroso disciplinare una materia di somma importanza come «può esser da cadauno benissimo conosciuto», la deliberazione votata il 5 ottobre 1612 stabiliva che d'ora in avanti ogni legittimazione ed elezione avrebbe dovuto avvenire secondo una forma precisa ritenuta «necessaria et conveniente»¹³. Le regole da osservare nella creazione dei notai autorizzati ad esercitare la

¹¹ Lo stesso anno in cui cedettero la cappella ai notai, Zorzi e Morosini fecero aprire nel palazzo pretorio una loggia chiamata dapprima *Loggia nuova dei magnifici rettori* e poi *Loggia dei XII*, dato che nella vicina cancelleria comunale erano soliti riunirsi i dodici consiglieri *ad utilia*. LENOTTI 1954, p. 9. Questo cenno alla realtà veronese è soltanto un esempio dell'attenzione che i rettori veneti rivolsero all'architettura e all'organizzazione degli spazi nei palazzi del potere, specialmente nel corso del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento. Sul rapporto tra espressioni artistiche e governo del territorio a Venezia nei secoli dell'età moderna, mi permetto di rinviare a PASSARELLA 2019, pp. 167-179.

¹² MAGAGNATO 1966, pp. 51-52.

¹³ «... tutti quelli che nell'avvenire pretenderanno farsi legittimi per privilegio, debbano ottenere le legittimazioni suddette dalla Signoria nostra, con l'autorità di questo Consiglio, et non altrimenti, con quelli ordini e regole che da essa saranno particolarmente dichiarite e statuite; come parimente non possano a modo alcuno esser creati Nodari e Dottori nello Stato nostro da chi si sia, che havesse autorità per privilegio d'altri principi; dovendo anco intorno a ciò esser posta dal detto Consiglio quella regola et forma che sarà giudicata necessaria et conveniente ... ». La trascrizione integrale del provvedimento si trova in PEDANI FABRIS 1996, pp. 197-198.

professione nei territori dello Stato furono definite tre mesi più tardi con deliberazione datata 12 gennaio 1613. La nuova parte – votata ad ampia maggioranza – attribuiva ai rettori, assistiti da almeno due assessori, la facoltà di creare notai in nome e «per autorità» della Serenissima Signoria, dopo aver vagliato la preparazione dei candidati mediante una prova d'esame da svolgersi in presenza del priore e di quattro membri del collegio notarile cittadino¹⁴. I provvedimenti in questione disponevano l'annullamento di qualunque altra forma di legittimazione e dichiaravano nulli e di nessun valore gli atti «rogati da notai diversamente istituiti»¹⁵. Salvo alcune eccezioni, le parti del 1612-1613 sancirono la fine dell'investitura imperiale ed il passaggio al notariato *more veneto* in tutta la Terraferma.

La città scaligera si adeguò prontamente al nuovo regime: nel mese di febbraio 1613, il podestà di Verona Almorò Nani diede alle stampe un proclama che disponeva l'immediata esecuzione della parte approvata poche settimane prima¹⁶. A seguito dell'entrata in funzione del nuovo sistema cambiarono le indicazioni fornite nel libro delle matricole ed il modo utilizzato dai notai per sottoscrivere gli atti da essi rogati: a partire dal 1614, la matricola del collegio notarile veronese, accanto ai nomi dei notai attivi in città, riporta invero la data di approvazione ad opera dei rettori veneziani; ottenuta l'investitura ed intrapreso l'esercizio della professione, i notai avrebbero dovuto sottoscrivere gli atti con la formula *Veneta auctoritate notarius*¹⁷.

Nei decenni successivi l'attività del collegio veronese continuò senza soluzione di continuità, sebbene iniziassero a manifestarsi segnali di cedimento nel soffitto e nei muri della cappella che ospitava le riunioni dei notai. Il pericolo di crollo imminente era causato dalla presenza delle prigioni nei locali situati nella torre della masseria proprio sopra la sede del collegio: la cappella infatti era costantemente aggravata da «travamenti grossissimi, pesantissime lamine, chiodarie, ferramenti senza numero et bastoni infiniti», ovvero tutto quell'armamentario che tipicamente si rinviene in una

¹⁴ « Quanto alla materia de Nodari, sia deliberato che la facoltà di crear essi Nodari per autorità della Signoria nostra, sia data al magnifico Cancellier Grande, con l'assistenza delli due Cancellieri Inferiori, et a tutti li Rettori delle città del Dominio nostro con l'assistenza de due delli Assessori; dovendo prima preceder le debite informazioni et esami per la bontà et sufficienza loro, da esser fatta alla presenza di esso Cancellier Grande et Cancellieri Inferiori, overo delli sudetti Rettori et Assessori con intervento del Priore et quattro Nodari del Collegio di quella città, da essere dal Collegio predetto deputati ... ». Per la lettura integrale della deliberazione si rinvia allo studio di Maria Pia Pedani: *ibidem*, pp. 198-199.

¹⁵ PEDRINELLI 1792, p. 3.

¹⁶ SANCASSANI 1987, p. 135.

¹⁷ SANCASSANI 1966, pp. 15-16.

prigione di età moderna¹⁸. Nel 1650 l'ingente peso delle prigioni aveva causato il crollo di una parte della torre provocando danni alla cappella, che dunque aveva richiesto tempestivi interventi di restauro onde evitare la rovina dell'intero locale. In un'istanza rivolta al podestà veneziano datata 1686, il priore del collegio notarile ricordava come il crollo avvenuto nel 1650 avesse sconquassato a tal punto i muri dell'edificio che « se dal Prencipe Serenissimo non fosse stato decretato et praticato qualche riparo sarebbe certamente accaduto il totale loro precipitio »¹⁹.

L'intervento tempestivo non aveva però risolto il problema ed infatti, a distanza di alcuni decenni, la cappella e l'adiacente archivio delle pubbliche scritture versavano nuovamente in pessime condizioni: nei muri si vedevano « nuove fessure », mentre il tetto dell'archivio appariva « notevolmente danificato anco ne' legnami »²⁰. Tre anni più tardi nulla era stato fatto per mettere in sicurezza la cappella e gli ambienti limitrofi. Così infatti scriveva il priore del collegio in una nuova istanza presentata nel 1689: le prigioni « sempre più fanno forza alli muri che le sostengono sì come sono caduti per la maggior parte l'accennati sostegni, così aprendosi via più le fessure minacciano anco più evidenti le ruine ». Gli interventi di consolidamento non erano più rinviabili anche perché – come notava il priore in chiusura della sua missiva – era assolutamente necessario garantire la sicurezza degli atti e delle scritture conservate nel pubblico archivio²¹. Questa volta l'accorata istanza raggiunse il suo scopo: pochi mesi più tardi infatti iniziarono i lavori di restauro che avrebbero conferito alla cappella l'aspetto che possiamo ammirare anche ai giorni nostri.

L'intervento più urgente era ovviamente la messa in sicurezza del locale al fine di garantirne la stabilità nei decenni a venire; oltre alla manutenzione e al consolidamento dell'edificio, però, i notai decisero di sostenere ulteriori spese per abbellire

¹⁸ MAGAGNATO 1966, p. 50.

¹⁹ Verona, Archivio di Stato, *Collegio dei notai, Liber actorum 1686 per 1700*, f. 9v.

²⁰ Il tetto in particolare minacciava « qualche grave rilascio con pericolo e danno considerabile così dell'importantissimo riguardo delle scritture come de luoghi inferiori ». Considerate le circostanze, il priore e i presidenti del collegio chiedevano ai Provveditori di Comun di « intraprendere quelle deliberazioni che in affare di tanta conseguenza conoscerano più conferenti al bisogno ». *Ibidem*, cc. 9v e 10r. Per un'analisi del testo: MAGAGNATO 1966, pp. 60-61.

²¹ « [N]oi Prior e Presidenti del Coll.o de Notari portiamo con atto di profondissimo osequio sotto li prudentissimi riflessi dell'E. e S. Vostra questo importantissimo affare per non mancare a quel debito, che incombe per la preservatione et sicurezza delle scritture del Pub.o Archivio consegnate alla nostra fede, che riguardano la conservazione del Patrimonio universale ». Verona, Archivio di Stato, *Collegio dei notai, Liber actorum 1686 per 1700*, c. 86v.

l'ambiente che ospitava le loro riunioni. Per tale ragione il collegio commissionò la realizzazione di un ciclo decorativo, articolato in nove lunette, a cinque rinomati pittori dell'epoca: Giovanni Battista Bellotti, Santo Prunati, Alessandro Marchesini, Giambattista Canziani e Louis Dorigny. Tra le lunette superstiti possiamo ricordare *L'Adorazione dei Magi* di Bellotti, *L'Adorazione dei pastori* di Marchesini, *Il Sacrificio di Isacco* di Canziani e tre lunette di Dorigny, ovvero *Daniele discolpa Susanna*, *Il miracolo del carro* ed *Il miracolo della coppa*²². Il soffitto venne decorato con undici ovati, nove dei quali furono realizzati da Bellotti che illustrò storie tratte dall'antico e dal nuovo Testamento ed alcuni miracoli di san Zenone. I lavori di restauro e di abbellimento del locale, iniziati nel 1690, terminarono tredici anni più tardi, come ricorda un'iscrizione scolpita sul piede di un archivolt: *Sacellum sumptibus Ven. Coll. DD. Notariorum exornatum Anno Domini 1703*²³. Dopo decenni di istanze e di solleciti, la cappella aveva assunto un nuovo, magnifico volto.

Per un ventennio non si registrarono problemi degni di nota, fino a quando, nella notte tra il 31 agosto ed 1° settembre del 1723, un incendio distrusse l'archivio dei notai defunti e minacciò le decorazioni e le opere d'arte della cappella da poco restaurata che fortunatamente furono portate in salvo. L'incendio era divampato nelle vicine prigioni dove un condannato a morte – tale Girolamo Rossato soprannominato Moncin da Campalan – aveva volutamente appiccato il fuoco nella speranza di evadere e di sottrarsi così all'infausto destino che lo attendeva. Il piano fallì ed il prigioniero venne impiccato qualche giorno più tardi, l'incendio in compenso aveva mandato in fumo una parte considerevole del patrimonio notarile ivi custodito. Per buona sorte, diversi notai defunti non avevano consegnato i loro atti come invece avrebbero dovuto fare: questo permise di ricostituire gradualmente l'archivio anche grazie alla raccolta di minute e protocolli risalenti ai secoli precedenti²⁴.

Il grande incendio aveva causato danni considerevoli all'edificio: furono pertanto programmati nuovi interventi di restauro – realizzati tra il 1737 ed il 1738 – che interessarono la cappella dei notai nella misura in cui dovevano essere rinnovati, o semplicemente ritoccati, gli archivolti e le decorazioni interne²⁵. La cappella continuò ad ospitare le riunioni dei notai veronesi per circa settant'anni, ovvero sino alla soppressione napoleonica intervenuta nel 1806. Oggi l'antica sede del collegio

²² Una descrizione del lavoro compiuto dal pittore francese si trova in *Louis Dorigny* 2003, p. 202.

²³ CRISTOFOLETTI 1878, p. 333.

²⁴ SANCASSANI 1966, pp. 19-20.

²⁵ MAGAGNATO 1966, p. 57.

notarile è parte del percorso espositivo della Galleria d'Arte Moderna Achille Forti ospitata all'interno del Palazzo della Ragione: attualmente quindi le decorazioni della cappella rappresentano un piccolo gioiello inserito in un contesto che si contraddistingue per uno stile molto diverso.

3. *Da Verona a Vicenza: le due tele del collegio dei notari vicentini*

Al pari del collegio notarile veronese, anche la fraglia dei notai di Vicenza affonda le sue radici nel basso medioevo: pur non conoscendo la data esatta di istituzione, grazie alle ricerche compiute tra fine Ottocento ed inizio Novecento sappiamo che la corporazione già esisteva nella seconda metà del XIII secolo²⁶. Lo statuto della fraglia prescriveva i requisiti per essere ammessi alla corporazione²⁷ e le mansioni attribuite ai notai che ad inizio Trecento scelsero di stabilire la loro sede in una casa ubicata in piazza maggiore nel cuore della città²⁸.

I notai vicentini prestavano particolare attenzione alla manutenzione dell'edificio che ospitava le loro riunioni. L'ambiente infatti venne rinnovato più volte nel corso del Quattrocento mediante una serie di lavori di manutenzione che interessarono il basamento esterno, il solaio e le scale d'accesso. In occasione di un radicale intervento di restauro compiuto negli anni Ottanta del Cinquecento, il collegio commissionò la realizzazione di alcuni dipinti che avrebbero dovuto decorare il soffitto alla ducale della sala interna. Poco meno di un secolo più tardi, le decorazioni realizzate per conferire lustro e prestigio alla sede della corporazione sarebbero state annoverate tra le «gioie preziose della pittura che rendono così adorna» la città di Vicenza²⁹.

²⁶ Ad inizio Novecento Adolfo Muttoni ricordava come nella raccolta degli statuti vicentini compilata nel 1264 fossero citate otto fraglie: *Iudicum, Notariorum, Mercatorum, Cerdonum, Merzarioum, Carnificum, Sartorum et Tabernariorum*. MUTTONI 1906, p. 11. Luigi Cristofolletti notava come negli stessi anni (precisamente nel 1266) un «Pileo Nodaro Gastaldo» fosse interessato in un pubblico affare a nome della corporazione. CRISTOFOLLETTI 1867, p. 7. Sulla storia del collegio vicentino si vedano altresì: GASPARELLA 1877, pp. 7-30; BORTOLAN 1917, pp. 5-32; BISAZZA 1993, pp. 3-33.

²⁷ A tale riguardo, risulta di notevole interesse storico-giuridico il *Registro degli esaminatori del collegio e dei verbali di esami per l'idoneità al notariato*: il manoscritto, restaurato nel 2014, fornisce importanti indicazioni sulle modalità di accesso alla professione notarile per il periodo compreso tra il 1429 ed il 1614. Nell'autunno 2018, il *Registro* è stato esposto a Palazzo San Giacomo in occasione della mostra avente ad oggetto i «segni» dei notai vicentini negli antichi documenti conservati nei ricchi fondi archivistici della Biblioteca Bertoliana.

²⁸ BORTOLAN 1917, pp. 16-19.

²⁹ BOSCHINI 1677, prefazione.

La citazione è tratta dall'opera *I gioielli pittoreschi* che il pittore Marco Boschini diede alle stampe nel 1677. Nelle prime pagine del volume sono descritti gli interni del palazzo del podestà che nel XVII secolo era decorato da un numero considerevole di opere, alcune delle quali, fortunatamente, sono giunte sino ai giorni nostri. A tal proposito devono essere ricordati i teleri realizzati da Francesco Maffei per celebrare i rettori veneziani, oggi esposti a Palazzo Chiericati³⁰. La testimonianza di Boschini rivela come anche «il Tribunale ove risiedono li Signori Presidenti» del collegio notarile vicentino fosse riccamente decorato. In questa sede dobbiamo soffermare la nostra attenzione su due opere in particolare: il quadro «sopra il tribunale nel soffitto», che rappresentava l'Imperatore nell'atto di concedere alcuni privilegi, ed il suo *pendant* collocato «sopra la ringhiera», in cui era raffigurato il collegio notarile al cospetto del Doge di Venezia per ricevere la conferma degli «antichi suoi privilegi»³¹.

Secondo Boschini, entrambe le tele erano state realizzate da Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572)³², pittore molto attivo nella Vicenza del XVI secolo, autore di diversi lavori, comprese le decorazioni della sala interna della Loggia del Capitaniato, conosciuta anche come Loggia Bernarda, capolavoro architettonico di Andrea Palladio³³. Fasolo dunque aveva già lavorato in uno dei luoghi simbolo del potere politico veneziano, non stupisce pertanto che Boschini associasse il suo nome alla realizzazione delle due opere esposte nella sede del collegio notarile. Di diverso avviso Carlo Ridolfi che ne *Le meraviglie dell'arte* attribuiva la tela raffigurante l'Imperatore nell'atto di concedere privilegi ai notai vicentini al pittore Alessandro

³⁰ I teleri dipinti da Francesco Maffei a metà Seicento si inseriscono nel solco di una tradizione celebrativa che mirava alla glorificazione dei rappresentanti del governo sul territorio. Si veda ad esempio la *Glorificazione del podestà Girolamo Priuli* in cui il rettore, ritratto in primo piano, è affiancato da due figure femminili identificabili con la mansuetudine e la fedeltà. Per ulteriori dettagli si rinvia al catalogo della collezione: *Pinacoteca civica di Vicenza* 2004, pp. 149-160. Il connubio tra pittura e celebrazione dei rettori inviati ad amministrare le città dell'entroterra si riscontra anche in altri centri di Terraferma, in particolare a Rovigo, dove si trova il Tempio della Beata Vergine del Soccorso detto La Rondina. All'interno dell'edificio si possono ammirare le tele celebrative dei podestà in carica dal 1621 al 1682. Per un'analisi dettagliata dei teleri: BOCCATO - PASQUALINI CANATO 2001.

³¹ BOSCHINI 1677, pp. 28-29.

³² Sulla vita e le opere di Giovanni Antonio Fasolo: MARCONI 1995, pp. 259-262.

³³ Per un approfondimento sulla Loggia del Capitaniato occorre fare riferimento all'ormai datata monografia di Arnaldo Venditti, in cui si trova un'appendice sulla decorazione pittorica curata da Franco Barbieri. Secondo Barbieri, le fonti sono concordi nell'attribuire i dipinti raffiguranti episodi di storia romana a Giovanni Antonio Fasolo, che morì proprio mentre stava ultimando le tele. VENDITTI 1969, p. 70.

Maganza (1556-1632)³⁴. Tra Giovanni Antonio Fasolo ed Alessandro Maganza esisteva uno stretto legame: Maganza infatti in giovane età aveva svolto un periodo di tirocinio presso la bottega del Fasolo di cui era stato per qualche tempo allievo³⁵.

Nella seconda metà del Settecento l'opinione di Boschini fu riproposta da Francesco Vendramini Mosca nella sua monografia dedicata alle architetture, alle pitture e alle sculture della città di Vicenza. L'autore forniva ai lettori una succinta descrizione dell'ambiente in cui si svolgevano le riunioni del collegio notarile vicentino, con particolare attenzione alle decorazioni che abbellivano i comparti in cui era suddiviso il soffitto della grande sala: nel settore centrale, posizionato tra le due tele raffiguranti i notai, era rappresentata la giustizia «sedente in trono maestoso» circondata dalla prudenza, dalla vigilanza, dalla fede, dalla temperanza, dalla verità e da altre figure³⁶. La testimonianza di Vendramini Mosca risale al 1779: ventisette anni più tardi (1806), il collegio dei notai cessò di esistere per effetto della soppressione napoleonica, mentre l'edificio venne incamerato al Demanio dello Stato³⁷. Dei due dipinti si perse ogni traccia sino alla fine degli anni Ottanta del Novecento, quando le tele furono rinvenute in uno dei magazzini del Palazzo di Brera.

A quanto risulta, i dipinti, insieme ad una serie di altre opere, furono trasferiti dal Veneto in Lombardia nel 1812 «per arricchire il patrimonio della Pinacoteca Reale di Brera»³⁸. Le tele tuttavia partirono senza la consueta nota di accompagnamento che avrebbe consentito una loro pronta e sicura identificazione. A causa di questo errore, per molto tempo si credette che i dipinti fossero andati irrimediabilmente perduti sino al loro ritrovamento avvenuto nel 1989. Qualche anno prima, Bert W. Mejer aveva ipotizzato che entrambe le tele fossero opera di Alessandro Maganza³⁹: in seguito, questa ipotesi assunse credito anche grazie alla comparazione

³⁴ RIDOLFI 1648, II, p. 239.

³⁵ Per informazioni su Alessandro Maganza: SERAFINI 2006, pp. 305-308.

³⁶ «Nel soffitto alla ducale vi sono nove comparti; il primo dei tre di mezzo sopra il Tribunale rappresenta l'Imperatore che concede alcuni privilegi, opera del Fasolo. Quel di mezzo di forma ovata contiene la Giustizia sedente in trono maestoso, con la Prudenza, Vigilanza, Fede, Temperanza, Verità, e altre figure, opera del Maganza. L'altro quadro che segue, contiene il Nob. Collegio che s'appresenta al Doge di Venezia, perché gli confermi i suoi Privilegi; opera del Fasolo». VENDRAMINI MOSCA 1779, II, p. 28.

³⁷ BORTOLAN 1917, p. 20.

³⁸ MATARRESE 1998, p. 25. Studi successivi hanno chiarito che i due dipinti sono stati rinvenuti nei depositi dell'Accademia di Brera, alla quale tuttora appartengono: *Restituzioni* 2002, p. 178 e *Restituzioni* 2004, p. 264.

³⁹ MEIJER 1984, p. 480.

tra i dipinti e i rispettivi disegni preparatori conservati – come vedremo – al Teylers Museum di Haarlem e al British Museum di Londra.

Nei primi anni del XXI secolo le tele sono state sottoposte ad un attento lavoro di restauro che ha consentito di portare alla luce importanti dettagli stilistici e pittorici grazie ai quali gli studiosi hanno potuto sciogliere definitivamente, o quasi, ogni dubbio in merito alla loro attribuzione: *L'Imperatore concede privilegi ai rappresentanti del Collegio dei Notari di Vicenza* viene oggi attribuito ad Alessandro Maganza⁴⁰, mentre per il suo *pendant* si è preferito mantenere un'attribuzione più sfumata che contempla « una operatività parziale di Alessandro accanto a quella dei figli »⁴¹. Dopo il restauro, i personaggi raffigurati su tela appaiono ben definiti nella forma e nei colori. Una breve descrizione delle due opere – proposta in questa sede senza alcun tecnicismo artistico che esula dall'ambito della presente ricerca e soprattutto dalle competenze scientifiche di chi scrive – è il doveroso punto di partenza per una riflessione sul messaggio veicolato dai dipinti nel contesto politico-giuridico di riferimento.

La prima tela vede al centro la figura dell'Imperatore rappresentato come un giovane condottiero che indossa un'armatura e un manto rosso sulle spalle. L'Imperatore volge lo sguardo alla sua destra verso il protonotaro, identificabile per l'abito color giallo zafferano. Alla sinistra della composizione sono raffigurati i notai vestiti di nero mentre ricevono dalle mani dell'Imperatore un diploma che simboleggia l'avvenuta concessione dei loro privilegi: sul documento si nota lo stemma del collegio notarile vicentino costituito da tre stelle bianche su sfondo rosso⁴². Accanto ai notai, ai piedi del basamento, sono raffigurati un cane e due paggetti rappresentati di spalle con il volto rivolto in direzione dell'Imperatore⁴³. Il foglio preparatorio per la realizzazione della tela si trova presso il Teylers Museum: tra il disegno conservato ad Haarlem e l'opera destinata al palazzo del podestà di Vicenza vi sono numerose

⁴⁰ *Restituzioni* 2002, pp. 178-181.

⁴¹ *Restituzioni* 2004, p. 266.

⁴² Lo stemma del collegio è riportato nel frontespizio degli *Statuta Notariorum de Collegio civitatis Vicentiae* stampato nel 1566. L'insegna è inserita in una « cornice architettonica » con gli evangelisti posizionati ai quattro angoli del foglio. Nella parte inferiore si legge: « Haec Vicentini Scribae, tria sidera campo. Quae sunt rubenti, candida signa tenent ». *Statuta Notariorum*, frontespizio.

⁴³ La scheda informativa del dipinto è stata compilata da M. Olivari (<https://www.restituzioni.com/opere/limperatore-concede-privilegi-ai-rappresentanti-del-collegio-dei-notari-di-vicenza/?referrer=1266>). Per ulteriori dettagli: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4t020-00148/>.

divergenze, segno – ipotizzano gli studiosi – di ripensamenti e modifiche introdotte in fase esecutiva⁴⁴.

Anche la seconda tela – a cui è stato dato come titolo *I notari vicentini davanti al Doge ricevono la conferma dei loro privilegi* – è stata ritrovata nel 1989 e quindi restaurata nei primi anni del XXI secolo⁴⁵. Il dipinto venne realizzato dopo il suo gemello datato 1588: lo studio preparatorio della tela in questione è stato identificato in un disegno conservato al British Museum di Londra⁴⁶.

Il protagonista della composizione è il Doge – facilmente riconoscibile per il caratteristico berretto dogale – seduto in cima ad una scalinata nella parte centrale della tela. Nei gradini sottostanti sono rappresentati i notai vicentini a cui è appena stato consegnato un documento che testimonierebbe la conferma dei loro antichi privilegi, mentre alla base della scalinata è raffigurato un uomo che indossa un'armatura e un drappo rosso sulle spalle. Il condottiero non è un personaggio facilmente identificabile, tuttavia, considerato il parallelismo con la figura dell'Imperatore che domina il primo dipinto, gli studiosi ritengono che possa essere un «rappresentante del potere imperiale»⁴⁷. Volendo comparare le due figure dobbiamo peraltro soffermare la nostra attenzione su due profili: l'età dell'uomo e la sua posizione nelle rappresentazioni. Nel primo dipinto la figura dell'Imperatore – raffigurato come un giovane condottiero – è in primo piano al centro della composizione; nel secondo dipinto, invece, il presunto rappresentante del potere imperiale è un uomo di età più matura che, pur occupando una posizione di rilievo, è collocato ai piedi della scalinata in cima alla quale si trova il Doge. Questi due elementi – l'età e la posizione nel dipinto – sembrano veicolare un significato preciso: con il passare del tempo, gli equilibri politici erano mutati, conseguentemente era cambiata l'autorità competente a cui i notai dovevano rivolgersi per intraprendere l'esercizio della professione.

Come si è detto, il restauro ha consentito di sciogliere i dubbi relativi all'attribuzione delle opere risolvendo un dibattito plurisecolare. Un altro interrogativo rimane invece aperto e meritevole di attenta considerazione, ovvero il ruolo svolto

⁴⁴ *Restituzioni* 2002, p. 179.

⁴⁵ La scheda informativa del dipinto è stata compilata da M. Olivari (<https://www.restituzioni.com/opere/i-notari-vicentini-davanti-al-doge-ricevono-la-conferma-dei-loro-privilegi/>). Per ulteriori dettagli: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede-complete/4t020-00149/>.

⁴⁶ Anche in questo caso il foglio preparatorio «presenta notevoli divergenze rispetto all'opera finita e va pertanto ritenuto solo una prima idea». *Restituzioni* 2004, p. 264.

⁴⁷ *Ibidem*.

dal notaio in Terraferma ed il controverso problema della sua legittimazione. Le tele vicentine oggetto del nostro studio furono realizzate nel tardo Cinquecento in una fase molto delicata nei rapporti tra Venezia e i suoi domini in merito alla facoltà di istituire dottori e notai. I due provvedimenti emanati nel biennio 1612-1613 erano invero stati preceduti da altri interventi legislativi che avevano tentato di regolamentare la materia: la questione delle legittimazioni era dunque stata al centro di un faticoso dibattito protrattosi per alcuni decenni prima di addivenire ad una risoluzione definitiva⁴⁸.

I due dipinti vicentini sembrano trasporre su tela i termini della spinosa questione. Ad avviso di chi scrive la prima tela appare un chiaro riferimento al notariato «imperiali auctoritate»: è all'Imperatore infatti che i notai si dovevano rivolgere per ottenere la concessione dei loro privilegi. Pochi anni più tardi, tuttavia, lo scenario era profondamente mutato: la città lagunare era diventata l'autorità di riferimento per i notai desiderosi di ottenere la conferma dei privilegi precedentemente concessi dal potere imperiale, rappresentato ora come un condottiero che osserva la scena dai piedi della scalinata. Se questa interpretazione fosse corretta, allora i dipinti vicentini avrebbero l'indiscutibile merito di fissare su tela un passaggio chiave nella storia del notariato nei territori della Serenissima Repubblica⁴⁹.

4. *E per concludere ... la città di Padova tra pittura e scultura*

Il nostro percorso, partito da Verona ed approdato a Vicenza, termina a Padova dove il rapporto tra notariato e mondo dell'arte in età moderna assume un duplice volto. Occorre invero rivolgere l'attenzione a due luoghi in particolare: il palazzo del podestà, oggi chiamato Palazzo Moroni in ricordo dell'architetto – Andrea Moroni – a cui venne affidata la ristrutturazione dell'edificio negli anni Trenta del XVI secolo, e Prato della Valle, edificato nella seconda metà del Settecento.

Celebre è l'omaggio che Gabriele D'Annunzio volle dedicare alla grande piazza di Padova: nel libro secondo delle *Laudi*, lo scrittore decantava l'incantevole bellezza

⁴⁸ Alla voce *Notaio* del suo *Dizionario*, l'avvocato Marco Ferro spiegava come il decreto dell'anno 1612 richiamasse un provvedimento antecedente, datato 1567, a dimostrazione della volontà di regolamentare una materia di cui si avvertiva chiaramente l'importanza, a Venezia come in Terraferma. FERRO 1847, II, pp. 331-332.

⁴⁹ Dopo il restauro, i dipinti, di proprietà dell'Accademia di Brera, sono stati collocati nei depositi del Museo Civico di Palazzo Chiericati a Vicenza. Allo stato attuale, dunque, le due tele non sono esposte al pubblico.

primaverile del «prato molle, ombrato d'olmi e di marmi, che cinge la riviera» in cui «le rondini rigano di strida»⁵⁰. Le statue che attualmente adornano Prato della Valle sono 78, disposte lungo due anelli a forma di ellisse: tra le personalità ivi rappresentate si possono ammirare nomi illustri, da Francesco Petrarca a Torquato Tasso, da Andrea Mantegna ad Antonio Canova, da Matteo De' Ragnina a Jacopo Menocchio⁵¹. Provenendo da via Roma, sul lato sinistro della piazza antistante la via che in pochi minuti a piedi conduce alla Basilica del Santo e all'Orto Botanico dell'Università degli Studi di Padova, si trova la statua del notaio Siccò Ricci, realizzata dallo scultore Pietro Antonio Danieletti negli anni Settanta del XVIII secolo.

Siccò Ricci – meglio noto come Siccò Polenton – nacque a Levico, in Valsugana, probabilmente nel 1376. Gli studiosi hanno ricavato il suo presunto anno di nascita partendo dalla data in cui il Nostro intraprese l'esercizio della professione notarile, il 2 settembre 1396: all'epoca Siccò doveva avere circa vent'anni⁵². Dagli studi compiuti sinora è emerso come il Nostro fosse in ottimi rapporti con la corte carrarese negli anni che precedono l'arrivo delle truppe veneziane. Siccò, che all'inizio del XV secolo aveva ottenuto la cittadinanza di Padova ed era quindi stato nominato cancelliere del comune, continuò ad esercitare l'attività di notaio anche dopo la caduta dei Carraresi nel 1405⁵³. Alla professione notarile associò lo studio e la passione per le lettere: egli invero è noto per aver scritto nel 1419 la *Catinia*, una commedia in prosa ambientata ad Anguillara Veneta in provincia di Padova.

Nello stesso anno Siccò ricevette l'incarico di redigere il nuovo statuto della fraglia dei notai, il cui testo manoscritto, conservato presso la Biblioteca Civica di Padova, è stato pubblicato per la prima volta pochi anni orsono a cura di Martina Cameli. Come evidenziato dalla studiosa, è molto probabile che l'incarico fosse stato affidato a Siccò «in quanto personaggio di indubbio rilievo nel panorama cittadino, tanto professionale che politico»⁵⁴. L'anno seguente il Nostro fu «consulente-revisore» della commissione incaricata di provvedere ad un aggiornamento e sistemazione degli statuti cittadini: gli statuti riformati testimoniano un momento

⁵⁰ D'ANNUNZIO 1903, p. 139.

⁵¹ Alla realizzazione di Prato della Valle, dalla progettazione sino alla collocazione delle statue, sono stati dedicati diversi studi; in particolare deve essere ricordata la monografia (ormai datata) di Enrico Scorzon: SCORZON 1975.

⁵² GALLO 2020, pp. 56-57.

⁵³ VITI 2015, p. 561.

⁵⁴ CAMELI 2018, p. XXV.

importante nel contesto dell'epoca, ovvero l'avvenuta « pacificazione » tra Venezia e la Città del Santo⁵⁵. Sicco proseguì l'attività notarile sino al 1430, quando decise di dedicarsi alla carriera forense, probabilmente perché più remunerativa. Morì a Padova alla fine del 1446 o l'anno seguente⁵⁶.

Nei secoli successivi Sicco rimase un punto di riferimento importante per i notai della città che erano soliti riunirsi in una saletta del palazzo del podestà situato nel cuore del centro storico adiacente al Palazzo della Ragione. A partire dalla seconda metà del Cinquecento, le riunioni del collegio si svolgevano in un ambiente del palazzo denominato giustappunto cappella del collegio dei notai o più semplicemente cappella nodari⁵⁷. La cappella, interamente affrescata, venne realizzata nel 1551 nell'ambito del piano di ristrutturazione iniziato nel 1539 ed affidato, come si è anticipato, all'architetto Andrea Moroni. Nel corso dei secoli gli affreschi che decorano le pareti della sala furono restaurati più volte, anche per rimediare ai danni provocati dalle infiltrazioni d'acqua provenienti dal soffitto⁵⁸. Accanto ai riquadri che raffigurano scene di vita religiosa, figure di vescovi e di santi – non sempre di facile identificazione⁵⁹ – si possono ammirare stemmi di rettori e riferimenti all'attività del collegio notarile, come il cartiglio in pietra datato 1563 situato nella parete nord⁶⁰.

Il trascorrere del tempo non attenuò il ricordo di Sicco Polenton, ancora molto forte nella seconda metà del XVIII secolo, al punto che il collegio dei notai volle celebrarne la memoria commissionando allo scultore Pietro Antonio Danieletti la realizzazione di una statua con la sua effigie da collocare in Prato della Valle, che proprio in quell'epoca stava assumendo la sua attuale conformazione.

⁵⁵ GALLO 2020, p. 55.

⁵⁶ VITI 2015, p. 564.

⁵⁷ Per approfondire la storia della cappella e la realizzazione dei dipinti che ne decorano le pareti: LAMON 2009.

⁵⁸ L'ultimo importante intervento di restauro è stato realizzato nel 2008 dall'ente di formazione dell'Unione Provinciale Artigiani, in collaborazione con il Comune di Padova e la Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso. Attualmente la sala è accessibile al pubblico soltanto in determinate occasioni o previa autorizzazione. La sottoscritta ha potuto visitarla dopo aver concordato un appuntamento con l'Ufficio Gestione Sale del Comune di Padova, che si ringrazia per la professionalità e la tempestività organizzativa.

⁵⁹ Non è stato identificato, ad esempio, uno dei quattro santi rappresentati nei riquadri alla base della volta. La figura in questione è raffigurata «con un crocifisso e un libro chiuso in mano»: secondo Roberta Lamon, potrebbe essere proprio il patrono dei notai. LAMON 2009, p. 10.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 12.

L'idea di trasformare l'area corrispondente a Prato della Valle in una grande piazza si deve al cavaliere Andrea Memmo, eletto Provveditore straordinario di San Marco all'inizio del 1775. Eseguiti i lavori di bonifica ed edificata la piazza, Memmo volle che i due recinti di forma ellittica che delimitano l'area fossero adornati da un certo numero di statue: ogni statua avrebbe dovuto «in qualche modo riferirsi alla maggior gloria della Città in cui sia per innalzarsi ad eccitamento e ad istruzione della Gioventù»⁶¹. Mecenati italiani e stranieri contribuirono a finanziare le sculture, dai professori di Padova al Granduca di Toscana, dall'Elettore di Baviera al Re di Svezia. I loro nomi sono riportati nel fascicolo che reca il titolo *Indicazione delle statue esistenti nel Prato della Valle di Padova* dove, oltre ai mecenati, sono elencati anche i nomi degli scultori che realizzarono le opere, ivi compreso, dunque, Pietro Antonio Danieletti (1712-1779)⁶².

Negli ultimi anni della sua vita Danieletti lavorò all'esecuzione di ben dodici statue che furono poi posizionate nella grande piazza ormai ultimata con l'ausilio dei suoi collaboratori⁶³. Lo scultore realizzò, ad esempio, la statua del filosofo erudito Giovanni Francesco Mussato, commissionata dall'Accademia dei Ricovrati nel 1776. A Danieletti si rivolse anche il collegio dei notai che, a distanza di secoli, intendeva onorare il ricordo sempre vivo di Sicco Polenton. Così Antonio Neumayr, nella sua *Illustrazione del Prato della Valle* data alle stampe nel 1807, descriveva la statua del notaio padovano (statua n. 39):

Vestito egli in toga da Cancelliere al costume del secolo XV, sostiene con ambe le mani la sua veste. Se gli vedono due piccoli mustacchi, e barbato il mento, ed a suoi piedi stanno tre libri chiusi con sopra il calamaio e la penna, simbolo della sua professione, e delle di lui letterarie cognizioni⁶⁴.

Il costo per l'esecuzione e l'installazione della scultura venne sostenuto dalla corporazione, come risulta dalla «nota di spesa» inserita tra le carte del collegio

⁶¹ Così si legge nel regolamento per la realizzazione delle statue inserito nel manifesto fatto pubblicare nel mese di febbraio 1776 dai «Nobili Presidenti» preposti al Prato della Valle. La citazione è tratta da SCORZON 1975, p. 19.

⁶² *Indicazione delle statue* 1822. Il fascicolo è suddiviso in quattro parti: nelle prime pagine troviamo una tabella che riporta tutte le informazioni relative a ciascuna statua, poi l'indice alfabetico delle statue, seguito dall'indice alfabetico degli scultori e dall'indice – sempre in ordine alfabetico – dei mecenati. Il soggetto rappresentato in ogni scultura era stato scelto dal donatore a sua discrezione, purché si trattasse di «persona distinta ed onorata».

⁶³ Per informazioni sullo scultore padovano si rinvia a BALDISSIN MOLLI 1986, pp. 602-603.

⁶⁴ NEUMAYR 1807, p. 189.

notarile conservate in Archivio di Stato a Padova. Nel documento manoscritto, che allude genericamente alla realizzazione di una statua da collocare in Prato della Valle, sono riportate le date delle singole spese effettuate dal collegio tra il 1776 ed il 1778: la scultura venne effettivamente messa in loco nel 1778⁶⁵.

La statua, posizionata nel recinto esterno della piazza, consacra la figura di Sico a gloria cittadina e richiama alla memoria gli anni in cui Padova era da poco entrata a far parte della Serenissima. Oltre tre secoli e mezzo erano trascorsi da quando il notaio aveva ricevuto l'incarico di redigere il testo degli statuti della fraglia: la statua collocata in Prato della Valle evoca dunque un periodo molto diverso rispetto alla realtà tardo settecentesca. Nel corso dei secoli, i rapporti tra la Dominante e i notai della Terraferma erano profondamente mutati, come si evince dalla testimonianza di Giovanni Pedrinelli, che nel biennio 1768-1769 diede alle stampe *Il notaio istruito nel suo ministero secondo le Leggi e la Pratica della Serenissima Repubblica di Venezia*⁶⁶.

Nella prefazione dell'opera, l'autore notava come Venezia si fosse dotata di «opportuni provvedimenti ed ottime regole» nelle diverse materie attinenti alla prassi notarile. L'osservanza di queste leggi era rimessa all'eccellentissimo magistrato dei Conservatori ed esecutori delle leggi, che Pedrinelli aveva l'onore di servire in qualità di avvocato fiscale. Avvalendosi dell'esperienza maturata nell'esercizio del suo ministero, l'autore aveva deciso di predisporre una «diligente e ordinata raccolta» di tutte le leggi «alla notaria spettanti», dando conto altresì della loro concreta applicazione. L'opera era quantomai necessaria tenuto conto che in Terraferma la pratica notarile non era sempre conforme alle leggi a causa della cattiva istruzione dei notai che con la loro inesperienza fomentavano litigi e «altri disordini nocevoli al buon ordine della giustizia». Al fine di sradicare «il male dalla radice», Pedrinelli scelse dunque di dare alle stampe la sua «operetta» in cui riportava succintamente tutte le regole che ogni «notaio istruito» avrebbe dovuto osservare⁶⁷.

⁶⁵ Padova, Archivio di Stato, *Collegio dei notai, Parti del Collegio. Presidenza*, b. 106.

⁶⁶ In questa sede si fa riferimento alla seconda edizione dell'opera pubblicata a Venezia nel 1792.

⁶⁷ «In simil foggia confido che la mia tenue fatica non solo gioverà a' novelli Notai per incamminarsi nell'esercizio del lor ministero dietro la scorta della pratica e delle leggi, ma sarà in oltre di piacere ed utilità ad ogn'altra persona. Conciossiachè siccome gran parte delle cose, che accadono nel commercio degli uomini, sogliono per lo più passare in vita o in morte per le mani de' Notai (in vita col mezzo de' contratti, in morte con quello de' testamenti); così potrà ogn'altro, che Notaio non sia, cadendogli in acconcio di stipulare, saper le regole nella presente Opera descritte, per non deviare dal diritto sentiero». PEDRINELLI, 1792, prefazione.

L'incarico di avvocato fiscale presso il magistrato dei Conservatori ed esecutori delle leggi, che Pedrinelli aveva assunto a partire dal 1751, svolse senza dubbio un ruolo decisivo nella scelta compiuta dal Nostro. Questa magistratura era stata creata nel 1553 al fine di garantire l'esecuzione e l'osservanza della legge del Maggior Consiglio sul foro veneto, nonché di « tutte le altre fatte o da farsi in detta materia »⁶⁸. Con il passare del tempo, tuttavia, i Conservatori avevano considerevolmente ampliato le loro competenze fino ad assumere « una funzione direttiva e di controllo anche sui notai della Terraferma »⁶⁹. Nel Settecento, invero, ai Conservatori era stato affidato il compito di attuare un'attenta vigilanza nei confronti dell'attività notarile, principalmente in materia testamentaria, incarico che la magistratura svolse con diligenza portando alla luce una serie di carenze e di omissioni⁷⁰. Tra gli interventi intrapresi dai Conservatori, particolare menzione merita la decisione di sospendere tutti i notai veneti istituiti in modo irregolare: nel XVIII secolo, pertanto, il tema delle legittimazioni continuava ad essere di stretta attualità. A prescindere dalla questione delle nomine, in relazione alla quale intervenne il Senato riammettendo i notai sospesi all'esercizio della professione, appare chiaro come nella seconda metà del Settecento la magistratura veneziana esercitasse un'attenta supervisione su tutti i notai dello Stato⁷¹.

La storia di Venezia ormai però si stava avviando alla sua conclusione: ad inizio Ottocento l'attività notarile sarebbe stata disciplinata da regole diverse in uno scenario completamente mutato⁷². Dell'epoca precedente rimangono migliaia di documenti,

⁶⁸ DA MOSTO, 1937, p. 79.

⁶⁹ PEDANI FABRIS 1996 p. 182.

⁷⁰ « [...] venne ordinato nell'anno 1757 che tutti i notai debbano in ciascun anno presentare i loro protocolli ai priori del collegio Veneto, perché sieno fatte da essi priori le revisioni, e prodotte al magistrato dei conservatori delle leggi, onde possano al caso privare il colpevole del ministero, ed infliggergli altre pene proporzionate alle colpe. Si riconobbe nello stesso anno quanto fosse necessaria una stretta vigilanza degli atti che si richiamarono dai notai dello stato, e principalmente della terra ferma. Da questa revisione emersero le mancanze di alcuni notai nella confusione, nella omissione o disordine cronologico dei registri; si scopersero in altri colpe ancora maggiori, principalmente nella omessa pubblicazione dei testamenti, non meno che altra specie di colpe nella qualità o nella solennità dei contratti, e delle stipulazioni. Tuttociò diede giusto motivo non solo alla competente magistratura di far provvedimenti autorizzati poi dal Senato pei casi avvenire, ma anche di castigare alcuni notai severamente con pena di prigionia, di privazione dell'ufficio per sempre, o a tempo determinato ». FERRO 1847, II, pp. 332-333.

⁷¹ PEDANI FABRIS 1996 pp. 182-183.

⁷² Ad inizio secolo si verifica invero l'innesto del modello francese sulle tradizioni notarili italiane. MAZZANTI PEPE - ANCARANI 1983, pp. 175-203. Le nuove regole che disciplinano l'esercizio della pro-

non sempre di facile consultazione ed anzi in alcuni casi totalmente inaccessibili⁷³. Rimangono altresì le opere d'arte commissionate dai collegi o realizzate per decorare le sedi in cui si riunivano i notai. Si tratta di espressioni artistiche molto diverse le une dalle altre che avevano tuttavia un obiettivo comune: celebrare una categoria professionale chiamata a svolgere una funzione essenziale per la collettività.

FONTI

PADOVA, ARCHIVIO DI STATO

- *Collegio dei notai, Parti del collegio. Presidenza*, b. 106.

VENEZIA, ARCHIVIO DI STATO

- *Notarile atti. Notaio Claudio Paulini e soci*, b. 3505.

VERONA, ARCHIVIO DI STATO

- *Collegio dei notai, Liber actorum 1686 per 1700*.

BIBLIOGRAFIA

BALDISSIN MOLLI 1986 = G. BALDISSIN MOLLI, *Danieletti Pietro Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 602-603.

BISAZZA 1993 = G. BISAZZA, *Notai tristi e notai sufficienti. Il ceto notarile di Vicenza tra Cinque e Seicento*, in « Società e storia », 59 (1993), pp. 3-33.

BOCCATO - PASQUALINI CANATO 2001 = C. BOCCATO - M.T. PASQUALINI CANATO, *Il potere nel sacro. I Rettori veneziani nella Rotonda di Rovigo (1621-1682)*, Rovigo 2001.

fessione notarile in questo delicato periodo storico sono state indagate da Stefania T. Salvi, che ha analizzato in particolare il caso di Milano: SALVI 2021.

⁷³ A titolo d'esempio, può essere menzionato il fondo *Collegio notarile* presso l'Archivio di Stato di Padova che non dispone di strumenti di accesso aggiornati. Per la presente ricerca è stato possibile compulsare alcuni documenti grazie alla disponibilità e alla competenza degli archivisti che intendo dunque ringraziare. Allo stato attuale, peraltro, il lavoro di schedatura del fondo notarile può beneficiare di un testo di recente pubblicazione: si tratta dell'edizione critica della matricola dei notai di Padova approvati dal collegio per l'esercizio dell'attività di natura privata in un arco temporale molto esteso, dal 1432 sino al 1803. BONFIGLIO-DOSIO 2022, pp. 1-90.

- BONFIGLIO-DOSIO 2022 = G. BONFIGLIO-DOSIO, « *Examinati et approbati ad instrumenta* »: la matricola dei notai di Padova approvati ad instrumenta (1432-1803), Padova 2022 (Invenire, 9).
- BOREAN - MASON 2002 = L. BOREAN - S. MASON, *Cristoforo Orsetti e i suoi quadri di «perfetta mano»*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. BOREAN - S. MASON, Udine 2002 (Fonti e testi), pp. 119-157.
- BORTOLAN 1917 = D. BORTOLAN, *Nozze Co. Licinio Muzani - Maria Valeri. Il collegio dei notai*, Vicenza 1917.
- BOSCHINI 1677 = BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della Città di Vicenza*, Venezia 1677.
- CAMELI 2018 = M. CAMELI, *Padova 1419-1420. Gli statuti della fraglia dei notai (Padova, Biblioteca Civica, BP, 339)*, Roma 2018 (Fonti per la storia dell'Italia medievale. Antiquitates, 50).
- CECCHINI 2000 = I. CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000 (Saggi Marsilio. Presente storico, 15).
- Collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento* 2007 = *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. BOREAN - S. MASON, Venezia 2007.
- Collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento* 2009 = *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. BOREAN - S. MASON, Venezia 2009.
- CRISTOFOLETTI 1867 = L. CRISTOFOLETTI, *Memorie intorno al Collegio de' Nodari ed all'Archivio Notarile di Vicenza*, Vicenza 1867.
- CRISTOFOLETTI 1878 = L. CRISTOFOLETTI, *Cenni storici sull'antico collegio dei notari della città di Verona (MCCXX-MDCCCVI)*, in « Archivio veneto », VIII (1878), pp. 325-339.
- CRISTOFOLETTI 1879 = L. CRISTOFOLETTI, *Cenni storici sull'antico collegio dei notari della città di Verona (MCCXX-MDCCCVI). Continuazione*, in « Archivio veneto », IX (1879), pp. 70-108.
- D'ANNUNZIO 1903 = G. D'ANNUNZIO, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, II, Elettra, Milano 1903.
- DA MOSTO 1937 = A. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, I, *Archivi dell'amministrazione centrale della Repubblica veneta e archivi notarili*, Roma 1937.
- FERRO 1847 = M. FERRO, *Dizionario del diritto comune e veneto*, Venezia 1845-1847².
- GALLO 2020 = D. GALLO, *Nello 'studio' del notaio: Sicco Polenton e i suoi clienti (1396-1430)*, in *L'umanesimo di Sicco Polenton. Padova, la Catinia, i santi, gli antichi*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI - F. BENUCCI - R. MODONUTTI, Padova 2020 (Centro studi antoniani, 66), pp. 53-61.
- GASPARELLA 1877 = G. GASPARELLA, *Faustissime nozze Lorenzoni Girolamo ed Erminia Zampieri. L'ordinamento del notariato a Venezia e Vicenza: cenni storici*, Vicenza 1877.
- GASPARINI 2012 = S. GASPARINI, *Ego notarius complevi et roboravi. Venezia, notai, medioevo*, in *Documentazione e notariato a Venezia nell'età ducale*, a cura di F. PARCIANELLO, Padova 2012, pp. 7-29.
- GASPARINI 2013 = S. GASPARINI, *La disciplina legislativa del notariato veneziano: bozza di una cronologia medievale*, in *Il notariato veneziano tra X e XV secolo. Atti del convegno di studi storici*, Venezia 19-20 marzo 2010, a cura di G. TAMBA, Bologna 2013, pp. 39-70.
- Indicazione delle statue* 1822 = *Indicazione delle statue esistenti nel Prato della Valle di Padova colle persone da esse rappresentate, artefici che le scolpirono e mecenati che le ordinarono*, Padova 1822.

- LAMON 2009 = R. LAMON, *La Cappella Nodari a Palazzo Moroni*, Padova 2009.
- LENOTTI 1954 = T. LENOTTI, *Piazza dei Signori*, Verona 1954.
- Louis Dorigny 2003 = *Louis Dorigny (1654-1742): un pittore della corte francese a Verona*, a cura di G. MARINI - P. MARINI, Venezia 2003.
- MAGAGNATO 1966 = L. MAGAGNATO, *La cappella intitolata ai Santi Zeno e Daniele del Collegio dei Notai nel Palazzo del Comune in Verona*, in *Il notariato veronese attraverso i secoli: catalogo della mostra in Castelvecchio*, Verona 1966, pp. 47-76.
- MANDELLI 2007 = V. MANDELLI, *Studi di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, in « Saggi e Memorie di storia dell'arte », 31 (2007), pp. 237-294.
- MARCONI 1995 = S. MARCONI, *Fasolo Giovan Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLV, Roma 1995, pp. 259-262.
- MATARRESE 1998 = O. MATARRESE, *I Maganza per il Palazzo del Podestà di Vicenza e un'ipotesi per il Palazzo Pretorio di Verona*, in « Verona illustrata », II (1998), pp. 21-29.
- MAZZANTI PEPE - ANCARANI 1983 = F. MAZZANTI PEPE - G. ANCARANI, *Il notariato in Italia dall'età napoleonica all'Unità*, Roma 1983 (Studi storici sul notariato italiano, 7).
- MEIJER 1984 = B. W. MEIJER, *I Maganza e Francesco Maffei disegnatori*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 473-481.
- MUTTONI 1906 = A. MUTTONI, *L'antico Collegio dei Notari e l'archivio notarile di Vicenza*, Vicenza 1906.
- NEUMAYR 1807 = A. NEUMAYR, *Illustrazione del Prato della Valle ossia della piazza delle statue di Padova*, Padova 1807.
- PASSARELLA 2019 = C. PASSARELLA, *Law, Justice and Architecture in Modern Venice: The Rectors' Palaces ant the Government of the Mainland*, in *History of Law and Other Humanities: Views of the Legal World across the Time*, a cura di V. AMOROSI - V.M. MINALE, Madrid 2019, pp. 167-179.
- PEDANI FABRIS 1996 = M. P. PEDANI FABRIS, « *Veneta auctoritate notarius* ». *Storia del notariato veneziano (1514-1797)*, Milano 1996.
- PEDRINELLI 1792 = G. PEDRINELLI, *Il Notajo istruito nel suo ministero secondo le Leggi e la Pratica della Serenissima Repubblica di Venezia. Opera umiliata al Magistrato Gravissimo degl'Ilmi ed Eccmi Signori Conservatori ed Esecutori delle Leggi da Giovanni Pedrinelli Avvocato Fiscale del medesimo Magistrato*, in Venezia, per Marcellino Piotto, MDCCXCII.
- Pinacoteca civica di Vicenza* 2004 = *Pinacoteca civica di Vicenza*, II, *Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di M. E. AVAGNINA - M. BINOTTO - G.C.F. VILLA, Vicenza-Cinisello Balsamo 2004.
- Restituzioni* = *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati* (<https://restituzioni.com/>).
- Restituzioni* 2002 = *Restituzioni 2002. Capolavori restaurati*, Vicenza 2002.
- Restituzioni* 2004 = *Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati*, Vicenza 2004.
- RIDOLFI 1648 = C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato ove sono raccolte le opere insigni, i costumi & i ritratti loro. Con la narratione delle Historie, delle Favole e delle Moralità da quelli dipinte*, in Venetia, presso Gio. Battista Sgana, MDCXLVIII.
- SALVI 2021 = S.T. SALVI, *Verso il superamento della tradizione. Rottura e continuità nella professione notarile tra antico regime e primo ottocento: il caso di Milano*, in « Italian Review of Legal History », 7 (2021), pp. 737-762.

- SANCASSANI 1966 = G. SANCASSANI, *Il Collegio dei Notai di Verona, in Il notariato veronese attraverso i secoli: catalogo della mostra in Castelvecchio*, Verona 1966, pp. 3-24.
- SANCASSANI 1987 = G. SANCASSANI, *Documenti sul notariato veronese durante il dominio veneto*, Milano 1987 (Fonti e strumenti per la storia del notariato italiano, 6).
- SCORZON 1975 = E. SCORZON, *Il Prato della Valle e le sue statue*, Trieste 1975.
- SERAFINI 2006 = A. SERAFINI, *Maganza Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 305-308.
- Statuta Notariorum* = *Statuta Notariorum de Collegio civitatis Vicentiae*, Venetiis, per Ioan. Gryphium, 1566.
- TALAMINI 2022 = S. TALAMINI, *Notai e cancellieri nella Repubblica di Venezia tra Medioevo ed Età moderna. Produzione, conservazione e tradizione degli atti giudiziari civili*, in *Giustizia, istituzioni e notai tra i secoli XII e XVII in una prospettiva europea. In ricordo di Dino Puncuh*, a cura di D. BEZZINA - M. CALLERI - M.L. MANGINI - V. RUZZIN, Genova 2022 (Notariorum itinera. Varia, 6), pp. 731-760.
- Tra Committenza e Collezionismo* 2003 = *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, a cura di E.M. DAL POZZOLO - L. TEDOLDI, Vicenza 2003 (Sgresénde, 6).
- VENDITTI 1969 = A. VENDITTI, *La Loggia del Capitaniato con appendice sulla decorazione pittorica di Franco Barbieri*, Vicenza 1969 (Corpus Palladiano/Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio", 4).
- VENDRAMINI MOSCA 1779 = F. VENDRAMINI MOSCA, *Descrizione delle architetture pitture e sculture di Vicenza con alcune osservazioni degli edifici pubblici e privati*, in Vicenza, per Francesco Vendramini Mosca, MDCCLXXIX.
- VITI 2015 = P. VITI, *Polenton Sicco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Roma 2015, pp. 561-564.

Sommario e parole significative - Abstract and keywords

Il contributo indaga il rapporto tra notariato ed espressioni artistiche in età moderna, con particolare attenzione alle attività dei collegi notarili di Verona, Vicenza e Padova tra XV e XVIII secolo. A Verona i notai si riunivano in una cappella all'interno del Palazzo della Ragione: la cappella assunse un nuovo volto alla fine del XVII secolo, quando il collegio affidò a cinque rinomati pittori la realizzazione di un ciclo pittorico destinato ad affrescare le pareti della sala. Anche le stanze in cui si riuniva il collegio notarile vicentino erano riccamente affrescate con dipinti in grado di veicolare messaggi carichi di significato. Si allude alle due tele che raffigurano i notai vicentini rispettivamente al cospetto dell'Imperatore e del Doge per ottenere un'attestazione dei loro privilegi. A Padova infine troviamo due testimonianze correlate all'attività notarile: la Cappella Nodari e la statua di Siccò Polenton. La cappella è un piccolo gioiello ubicato all'interno del palazzo del podestà, mentre la statua di Siccò Polenton si trova in Prato della Valle. La scultura, realizzata negli anni Settanta del XVIII secolo, fu commissionata dal collegio notarile cittadino per onorare la memoria del suo illustre membro, che nel 1419 aveva ricevuto l'incarico di redigere il nuovo testo degli statuti della fraglia.

Parole significative: Collegi notarili, cappelle affrescate, pittura e scultura, età moderna, Terraferma veneta.

The paper investigates the relation between notaries and works of art in the modern period, with particular attention to the activities exercised by the notary colleges in Verona, Vicenza and Padova between XV and XVIII centuries. In Verona the notaries met in a chapel inside Palazzo della Ragione: the chapel took on a new face at the end of the XVII century, when the notary college commissioned five famous painters the realisation of a pictorial cycle with the aim of decorating the walls of the room. Even the offices of the notary college in Vicenza were beautifully frescoed with paintings able to convey meaningful messages. I am referring to two canvases representing the notaries in the presence of the Emperor and the Doge respectively, in order to obtain a certification of their privileges. Lastly, in Padova we find two works of art related to the notary activity: the Cappella Nodari and the statue of Siccò Polenton. The chapel is a small jewel inside palazzo del podestà, while the statue of Siccò Polenton is located in Prato della Valle. The sculpture, carved in 1770s, was commissioned by the notary college of Padova to honour the memory of his distinguished member, who in 1419 had been appointed to draw up the new text of the statute of the guild.

Keywords: Notary Colleges, Frescoed Chapels, Painting and Sculpture, Modern Age, Venetian Mainland.

NOTARIORUM ITINERA

VARIA

DIRETTORE

Antonella Rovere

COMITATO SCIENTIFICO

Ignasi Joaquim Baiges Jardí - Michel Balard - Marco Bologna - Francesca Imperiale - Giovanni Grado Merlo - Hannes Obermair - Pilar Ostos Salcedo - Antonio Padoa Schioppa - Vito Piergiovanni - Daniel Piñol - Daniel Lord Smail - Claudia Storti - Benoît-Michel Tock - Gian Maria Varanini

COORDINAMENTO SCIENTIFICO

Giuliana Albini - Matthieu Allingri - Laura Balletto - Simone Balossino - Ezio Barbieri - Alessandra Bassani - Marina Benedetti - Roberta Braccia - Marta Calleri - Giuliana Capriolo - Cristina Carbonetti - Pasquale Cordasco - Ettore Dezza - Corinna Drago - Maura Fortunati - Emanuela Fugazza - Maria Galante - Stefano Gardini - Mauro Giacomini - Paola Guglielmotti - Sandra Macchiavello - Marta Luigina Mangini - Maddalena Modesti - Antonio Olivieri - Paolo Pirillo - Antonella Rovere - Lorenzo Sinisi - Marco Vendittelli

COORDINAMENTO EDITORIALE

Marta Calleri - Sandra Macchiavello - Antonella Rovere - Marco Vendittelli

COORDINAMENTO SITO

Stefano Gardini - Mauro Giacomini

RESPONSABILE EDITING

Fausto Amalberti

✉ notariorumitinera@gmail.com

🌐 <http://www.notariorumitinera.eu/>

Direzione e amministrazione: P.zza Matteotti, 5 - 16123 Genova

🌐 <http://www.storiapatriagenova.it>

ISBN - 978-88-97099-91-8 (ed. a stampa)

ISSN 2533-1558 (ed. a stampa)

ISBN - 978-88-97099-92-5 (ed. digitale)

ISSN 2533-1744 (ed. digitale)

finito di stampare ottobre 2023 (ed. digitale) - dicembre 2023 (ed. a stampa)

C.T.P. service s.a.s - Savona

ISBN - 978-88-97099-91-8 (ed. a stampa)

ISBN - 978-88-97099-92-5 (ed. digitale)

ISSN 2533-1558 (ed. a stampa)

ISSN 2533-1744 (ed. digitale)