

I notai piacentini e l'arte del disegno nel XIV secolo: alcuni casi esemplari

Caricato dell'onore e dell'onere di aprire i lavori del convegno, la cui organizzazione scientifica e materiale è gravata quasi interamente su Marta Mangini, che ringrazio di cuore, non posso evitare di cominciare il mio intervento con un'ammissione: da storico dell'arte del medioevo alto, molto alto, convinto che la "Maniera moderna" (per dirla con Vasari) cominci già con Giotto, mi trovo poco a mio agio nel Trecento, che è appunto il periodo in cui i notai piacentini manifestano uno spiccato interesse per la figurazione al tratto.

Ma proprio perché poco abituato a frequentare la letteratura storico-artistica sul medioevo tardo, che ancora insiste sulle qualità formali dei manufatti, sull'analisi stilistica, posso accostarmi con occhi 'vergini' a figurazioni ben lontane da valori 'assoluti', realizzate da dilettanti più o meno dotati, ma certamente interessanti nel quadro della nostra riflessione comune sul ruolo di *medium* del notariato. Si tratta di una figurazione prevalentemente dispiegata sulle coperte dei Protocolli di imbreviature, una figurazione 'privata', occasionale, spontanea, divertita, e dunque in grado di illustrare un aspetto collaterale della loro attività quotidiana e di conseguenza della società del tempo.

Dopo un pionieristico affondo di Giuseppa Zanichelli per la mostra su Piacenza gotica del 1996, una ricognizione estensiva del corpus di disegni dei notai piacentini fra i secoli XIV e XV è stata compiuta da Federica Gennari, che ha già ottimamente pubblicato parte della sua ricerca e che nell'ambito di questo convegno prosegue tale lavoro. A lei rivolgo uno speciale ringraziamento per aver condiviso il suo corpus fotografico, con il quale ho integrato specifiche ricognizioni presso l'Archivio di Stato e i Musei Civici di Piacenza, per le quali ho apprezzato la disponibilità e la cortesia di Anna Riva e Antonella Gigli.

Spetta dunque a Federica portare avanti un discorso organico ed estensivo sul rapporto fra i notai e la cultura d'immagine, in tutte le sue implicazioni socio-politico-simbolico-religiose nonché professionali. In tale situazione, io mi inserisco 'in punta di piedi', focalizzandomi su alcune esempi piacentini, alcuni dei quali già pubblicati, per approfondirne lo specifico rapporto con l'elaborazione storico-artistica del periodo.

Il corpus delle figurazioni, la cui esecuzione è ragionevolmente riferibile ai notai stessi, è costituito quasi esclusivamente da disegni al tratto monocromo, realizzati con la stessa penna usata per scrivere. Tali disegni si concentrano sui piatti anteriore e posteriore delle coperte flosce dei protocolli che raccolgono le imbreviature, e raffigurano per lo più animali, reali o fantastici, e figure umane, lasciando sorprendentemente ben poco spazio a temi religiosi, alla pura ornamentazione geometrico-vegetale, ancor meno all'architettura o comunque all'ambientazione delle figure.

Per i casi in oggetto non sussiste alcun legame fra le figurazioni e gli appunti, per lo più estemporanei e compilati per accumulo. Ma anche i disegni sembrano essere stati eseguiti prevalentemente per accumulo, senza alcuna progettualità, salvo poche eccezioni.

Michele Mussi, 1309-1310

Comincio, appunto, con un'eccezione, l'arcangelo Michele che pesa le anime del Protocollo 1309-1310 di Michele Mussi. Un'eccezione perché il disegno non si trova sulla coperta ma sul foglio 1r;

perché non si tratta di uno schizzo estemporaneo ma di un disegno compiuto e meditato, non invaso da scritte; perché la qualità del tratto, l'espressività del volto e il rispetto delle proporzioni indicano una mano professionale o quasi, che in ogni caso si discosta parecchio dagli schizzi di Mussi. Che il disegno non sia di mano di Mussi non ne sminuisce l'importanza; anzi, il fatto che si trovi in un protocollo di abbreviature attesta interessanti rapporti fra i notai piacentini e gli artisti, o quanto meno, nel caso specifico, una personalità di 'cerniera' fra le due professionalità, poiché certe ingenuità, come il decoro della bordura della veste, oppure le braccia del diavoleto, o ancora le ali, abbassano alquanto il livello del disegno.

Quanto al soggetto rappresentato, l'arcangelo Michele intento a pesare le anime dei defunti con una stadera provvista di due ciotole appese, e una lancia con la quale punzecchia il diavoleto ai suoi piedi, un confronto pertinente per soggetto e cronologia si trova proprio a Piacenza, nei dipinti di Antonio de Caro (già) per il refettorio del convento di S. Chiara. Qui Michele è più correttamente abbigliato da soldato, ma la stadera è molto simile, e allo stesso modo il diavoleto è punzecchiato con una lancia lunga e sottile.

Invece, dal punto di vista della *mise en page*, al cospetto di un'immagine del genere il pensiero di uno storico dell'arte corre subito alle *riproduzioni* grafiche dell'*Hortus Deliciarum* di Herrade di Landsberg, realizzato intorno al 1170-1180 e incenerito dall'incendio del 1871, non prima di essere stato più volte studiato e copiato. Ma appunto si tratta di riproduzioni di scene miniate, anche oggetto di litografie a colori. Meno indebito pare invece l'accostamento al più celebre tra i codici contenenti disegni di frammenti narrativi, estrapolati da potenziali cicli figurativi per mano di un artista professionista forse intento a fare pratica, più che a delineare potenziali modelli per pittori e miniatori (Geymonat 2012); sto parlando del cosiddetto Wolfenbüttel Musterbuch, costituito da 12 fogli con disegni ispirati a schemi iconografici bizantini e inquadrabili attorno al 1230; fogli successivamente reimpiegati per trascrivere l'Epistola d'oro di Guglielmo di St. Thierry, per lo più sovrapponendosi ai disegni, secondo una logica di coesistenza e sovrapposizione non lontana da quella poi sperimentate nei protocolli dei notai piacentini.

Raimondo Stradella 1314-1318

Proseguendo in ordine cronologico, nella coperta del Protocollo 1314-1318, il notaio Raimondo Stradella si esercita e si diverte disegnando animali e volti, apparentemente senza un ordine o uno schema. Un dato interessante è che per coprire e rilegare il codice fu riutilizzata una pergamena già abbinata ad un volume di maggiori dimensioni: così si spiega l'ampia aletta del piatto posteriore, in quale inoltre mostra l'originario dorso appiattito e i fori di legatura; così si spiegano i disegni che sconfinano sull'attuale dorso. Se ne deduce che almeno alcuni dei disegni risalgono a prima del 1314, e non necessariamente alla penna di Raimondo Stradella, anche se tale opzione resta la più probabile.

Osservando la coperta anteriore, di sicuro precedono l'odierna rilegatura il cinghiale in basso a sinistra, con il muso sul dorso del codice, al pari di due volti umani frontali sovrapposti. Probabilmente anteriore alla rilegatura è anche l'essere marino serpentiforme con lungo collo e becco da cicogna che si colloca sul margine sinistro della coperta, accanto all'indicazione del protocollo. Qui Stradella (o chi per esso) sembra già voler rielaborare il biscione visconteo, come faranno alcuni suoi colleghi, ma dopo l'annessione di Piacenza allo stato visconteo datata 1336. Poco sotto, più a destra si riconosce il muso di un animale fantastico, con minacciose fauci da cocodrillo, corno anteriore da rinoceronte cresta e unico corno, corno sporgente fra gli occhi e cresta a spuntoni aguzzi. Potrebbe trattarsi del tentativo di rendere proprio un rinoceronte,

animale di cui in Occidente da tempo circolavano restituzioni ben poco fedeli, probabilmente all'origine del mito dell'Unicorno.

Dalmazia Michele, 1336-1337 (1333)

Nella coperta anteriore interna del Protocollo datato nel frontespizio 1336-1337, ma con la prima imbreviatura siglata 1333, Michele Dalmazia si arma di compasso e disegna con precisione un labirinto a 15 spire, con l'ingresso in basso al centro, a sinistra della linea di mezzera, e traguardo che sbuca nello spazio centrale sempre all'estremità inferiore del cerchio, ma a destra della mezzera. Il labirinto di Dalmazia è perfettamente 'funzionante', poiché per raggiungere il traguardo basta seguire il tortuoso percorso obbligato che interessa tutte le 15 spire. Si tratta del consueto tipo "unicursale" adottato in tutte o quasi le rappresentazioni medievali del labirinto, originariamente con 7 spire, poi portate a 11 almeno dal IX secolo (Colalucci 1996). Tale struttura in verità contraddice l'essenza stessa del mito del labirinto di Cnosso, e del labirinto in generale, quale luogo in cui perdersi e faticare a trovare l'uscita; tuttavia, il percorso obbligato ma iper tortuoso diviene metafora dell'iter del fedele, che nel continuo scartare fra una spira e l'altra si disorienta, ma che mantenendosi costante nelle fede riesce comunque a trovare la strada secondo un disegno preordinato.

Quali fonti possono aver alimentato l'interesse di Dalmazia? Probabilmente quelle librerie; ad esempio, un labirinto a 11 spire con a guardia Teseo è miniato in quattro codici del *De rerum naturis* di Rabano Mauro, e così descritto (cap. XIV, 12bis, *De Labyrinthus*): «Labyrinthus est perplexum parietibus aedificium, qualis est apud Cretam a Daedalo factus, ubi fuit Minotaurus inclusus, in quo si quis introierit, sine glomere lini exitum invenire non valet» (Orofino 1994, p. 151). Ma si potrebbero citare altri esempi, come il *Liber floridus* di Lamberto di Saint-Omer, o la *Chronologia magna* di Fra Paolino minorita.

Tuttavia, da non sottovalutare sono le fonti monumentali. Nel nord dell'attuale Francia, oltre al celebre labirinto della navata di Notre-Dame a Chartres, con 11 spire e struttura modificata per formare una cripto-croce, si segnalano i casi di fine XIII secolo di Reims (smantellato nel 1788) e di Amiens (smantellato nel 1829), in cui i labirinti erano associati ai rispettivi architetti (quali novelli Dedalo) e committenti. Le fonti ricordano però anche i labirinti delle cattedrali di Auxerre e Sens, funzionali in periodo pasquale a danze e giochi che simboleggiavano la resurrezione e la vittoria di Cristo sul peccato.

Si ha però testimonianza di due labirinti pavimentali a mosaico anche per il medioevo padano: uno in S. Michele a Pavia, ancora oggi in parte conservato; l'altro, ricordato dalle fonti, proprio a Piacenza, in S. Savino. Il labirinto di S. Michele si colloca nel presbiterio e oggi si conserva solo per un terzo; esso aveva 11 spire, e secondo la restituzione grafica contenuta nei *Vetera monimenta* di Ciampini (fine XVII secolo) l'iter unicursale partiva dall'ultimo dei gradini di ascesa al presbiterio, e recava al centro lo scontro tra Teseo e il Minotauro.

Per S. Savino a Piacenza è il Campi (1651, p. 241) a ricordare nel pavimento a tessellato della navata «un laberinto con dentro il Minotauro, e sotto il laberinto verso la porta del Tempio» la seguente epigrafe: HUNC MUNDUM TIPICE LABERINTHUS DENOTAT ISTE / INTRANTI LARGUS, REDEUNTI SED NIMIS ARTUS / SIC MUNDUS CAPTO VICIORUM MOLE GRAVATUS / VIX VALET AD VITE DOCTRINAM QUISQUE REDIRE

(Questo labirinto denota tipicamente questo mondo: generoso all'ingresso, e invece stretto/difficoltoso nel prosieguo; così, catturati dal mondo gravato dalla mole dei vizi, a fatica si riesce a tornare alla dottrina della vita)

Secondo l'efficace parafrasi di Maddalena Vaccaro (2016, p. 231): «Tale iscrizione rende esplicito il significato dell'immagine del labirinto, che è immagine del mondo, a cui si può accedere con facilità grazie al suo largo ingresso, ma da cui si può uscire con difficoltà, perché l'uomo viene catturato dal mondo stesso e oppresso dalla mole dei vizi, e solo con fatica può tornare alla saggezza».

L'erudito piacentino attribuiva il labirinto a mosaico alla committenza del vescovo Everardo, all'inizio del X secolo. Tale attribuzione è assai problematica, perché nell'Italia padana il tessellato pavimentale è fenomeno che dopo la fase paleocristiana trova ripresa con il secolo XII, alla peggio alla fine dell'XI, non prima. Tuttavia, considerando che Campi attribuisce ad Everardo anche i tessellati della cripta e del presbiterio, ancora oggi presenti e indubbiamente relativi alla ricostruzione della basilica nel primo XII secolo, si può ben attribuire la stessa cronologia anche al perduto labirinto.

Tornando al labirinto di Dalmazia, esso denota una cura progettuale che sottende uno specifico interesse per il tema e la comprensione delle sue modalità di costruzione, e forse anche un significato morale e/o religioso. Non si può dire lo stesso per il labirinto del taccuino di Villard de Honnecourt, le cui spire sono sistematicamente occluse, tanto da non consentire alcun percorso. Altresì, l'estensione a 15 delle spire del labirinto di Dalmazio implica una non piena comprensione del modello e dei suoi riferimenti simbolici, a testimonianza della paternità notarile del disegno, poiché quasi certamente un professionista della figurazione si sarebbe arrestato a 11 spire.

Coperta interna posteriore: Dalmazio mette in scena la fucina del fabbro, di quelle che si potevano vedere, ad esempio, nel vicino insediamento di Pianello Val Tidone. Il fabbro stringe nella destra il tipico martello a punte allungate, mentre con la destra manovra sull'incudine un oggetto circolare mediante lunghe pinze. A sinistra dell'incudine, un muretto 'fumante' rappresenta la fucina, i cui carboni ardenti sono alimentati dal soffio del mantice. Il disegno, che denota una fattura non professionale in svariati dettagli (la mano che dovrebbe stringere il martello, la mano che manovra le pinze, il profilo del volto, ecc.) sembra essere stato realizzato prima degli appunti che vi si sovrappongono.

Cristoforo Soprani 1364-1380

Con la lacera coperta anteriore del Protocollo 1364-1380 di Cristoforo Soprani sembra di tornare al secondo quarto del XIII secolo con il Taccuino di Villard de Honnecourt, poiché con abile uso del compasso è delineato un rosone gotico del diametro di 163 mm (ringrazio Federica Gennari per la foto e le misure), del tipo ad archetti intrecciati, in numero di 13 impostati su 12 corte colonnine con base modanata e capitello integrati, a loro volta disposte a raggiera lungo la ghiera interna, che infine include una rosetta esafoliata.

Un possibile termine di confronto è l'eccezionale prova progettuale che si conserva nel vano sottotetto del braccio di transetto sud della cattedrale di Cremona, sul cui muro nel tardo XIV secolo furono delineati con precisione arcate, archetti e un rosone a raggiera, senza dubbio da un 'architetto' ingaggiato dalla Fabbrica. Da segnalare è poi il caso del decoro del castello di Pandino, che alla metà del XIV secolo propone nel loggiato un'articolata composizione imperniata su rosoni ad archetti trilobati su colonnine e semirosoni ad archetti pensili.

Peraltro, la fonte di ispirazione primaria per Soprani dovette essere il coevo paesaggio urbano piacentino, in cui rosoni del genere costituivano un tratto ricorrente e distintivo. Il rosone di facciata della cattedrale reca ben 25 archetti a tutto sesto su 24 lunghe colonnine, la ghiera

interna ornata da un tralcio vegetale e la ghiera esterna articolata da un altro tralcio e da una modanatura tortile. Meno lontano dall'esercizio di Soprani è il rosone del *Paradiso* progettato da Pietro Vago alla metà del XIV secolo in Sant'Antonino: ricorrono la ghiera interna liscia e le colonnine relativamente corte, che però hanno la base a semplice stilobate e sono 15 per 16 archetti, sempre a tutto sesto. Assai ricercato è il rosone di un lato corto del broletto, con ghiera interna modanata a volute, 16 colonnine a sezione ottagonale, capitelli con volute angolari, 17 archetti dentellati, ghiera esterna a doppio spessore con tralcio a crochet ad altorilievo. Anche quello di San Francesco ha 16 colonnine e 17 archetti, ma lo distingue soprattutto la ricchissima ghiera multipla esterna in cotto.

Dunque, Soprani si cimenta con grande impegno e perizia nell'uso del compasso e della squadra per tracciare un elemento architettonico/luministico, il rosone, che marcava fortemente lo spazio urbano piacentino; e lo fa tracciando forme regolari e con tutti gli elementi equidistanti. Non sembra però aver voluto replicare un rosone in particolare fra quelli esistenti, anche perché il confronto evidenzia un'anomalia da incomprensione del modello: nel disegno gli archetti intrecciati sono acuti invece che a tutto sesto, come invece sono in tutti i casi reali (si cfr. anche il caso di San Francesco a Brescia, o quelli delle cattedrali di Modena e di Cremona), e ciò è dovuto ad un errato rapporto proporzionale fra lunghezza delle colonnine e altezza degli archetti. In verità non si tratta necessariamente di un errore, quanto di una libera reinterpretazione da parte di un non professionista, il che peraltro attesta la paternità notarile del disegno, e dunque gli interessi di Soprani per l'architettura e il suo decoro.

Giovanni Datari, 1364-1368

Sul piatto anteriore del Protocollo 1364-1368, a rovescio rispetto al verso delle imbreviature, Giovanni Datari o un collega prima di lui traccia il profilo di un'articolata cittadella fortificata, con torri a merlatura guelfa che sporgono parzialmente dalla cinta muraria, due alti torrioni in secondo piano a serrare una sorta di cisterna. Proprio nel XIV secolo la rappresentazione della città fortificata trova grande fortuna e in diversi *media* artistici. Una cittadella fortificata ben più complessa è quella delineata in un codice di metà XIV secolo dell'*Historia evangelica*, a rappresentare Gerusalemme. Ma le torri della cinta paiono del tutto analoghe a quelle di Datari. Giusto per esemplificare la fortuna del tema, propongo la città di Pavia nell'Arca di sant'Agostino in S. Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, e la stessa città fra le mani di san Teodoro nell'omonima basilica.

Giacomo Bombarone, 1391 e 1395

Ormai sullo scorcio del XIV secolo, con Giacomo Bombarone si compie un salto di qualità nell'*arte* del disegno. Anzitutto, Bombarone concepisce la coperta anteriore dei Protocolli di imbreviature quale vera e propria copertina, lasciandola libera o quasi da appunti estemporanei. In cima alla pagina si dispone l'annata in caratteri onciali; al centro o nella parte bassa, si dispone l'unico elemento figurativo, a volte con motto su finto cartiglio. A tale semplicissima quanto rigorosa impaginazione fu poi aggiunto nel XVIII secolo, a metà pagina, il riferimento al contenuto del codice.

Bombarone si cimenta con notevole perizia con gli animali, che sia il cane di punta del 1392, la gazza del 1393, la scimmia del 1394, il maiale del 1395, l'Agnello crocigero del 1396, il gallo del 1400, il leone del 1401, come già puntualizzato efficacemente da Gennari.

In questa sede vorrei soffermarmi sulle due figure umane dei protocolli del 1391 e del 1395. Sulla coperta anteriore del codice più antico il notaio si misura nell'arte del ritratto a mezzobusto di

profilo di una nobile dama. Qui Bombarone non si limita al semplice tratto di inchiostro monocromo, ma si serve della bicromia inchiostro scuro/rosso per rilevare i contorni e accennare al modellato del collo, del mento, delle gote. Si tratta di una perizia che si avvicina a quella dei pittori/miniatori professionisti, in particolare al cosiddetto Maestro di S. Caterina dell'omonimo ciclo già nella cappella Landi in S. Lorenzo a Piacenza, e che implica per Bombarone un apprendistato specifico negli anni della formazione scolastica, poi coltivato a margine dell'attività di notaio.

Nel Protocollo del 1395, l'unico della serie privo dell'intestazione in numeri romani, l'impegno del Notaio è massimo nel delineare a figura intera un giovane falconiere, collocato nella metà sinistra della pagina. Paradigmatica della moda di quegli anni è la voluminosa casacca a pieghe, con gonnellino dovuto alla sottile cintura in cuoio stretta in vita, scollo stretto con fitta fila di bottoni lungo l'allacciatura, maniche ampie che si allargano progressivamente fino quasi al polso, calzamaglia e calzari a punta. Il capo è caratterizzato dalla fronte alta e dalla pettinatura riccioluta con scriminatura centrale e taglio all'altezza della nuca. Lo stato di conservazione del tratto è precario, e ormai scarsamente intuibile è il falcone.

Il confronto fra il falconiere di Bombarone e le figure della bottega di Giovannino de Grassi, ma anche e soprattutto quelle del Maestro di S. Caterina – dal Cristo nudo del Battesimo ai sottostanti Sogni di Nabucodonosor, dalla Disputa di Caterina con i filosofi a Caterina in prigione riceve la visita dell'Imperatrice – evidenzia lo scarto fra la perizia di un professionista e quella di un dilettante, particolarmente nelle proporzioni e nell'anatomia, poiché il falconiere di Bombarone ha il collo troppo lungo e con evidente cifosi, la testa troppo grande e le mani – la parte più difficile da disegnare – mal risolte. Ciononostante, il tratto è sicuro e pregevole nei dettagli, soprattutto del capo e degli abiti, con buona resa del modellato, tanto da far presumere un apprendistato specifico nell'arte del disegno.

A questo punto, mi chiedo se l'affinità tra i modi di Giacomo Bombarone e il Maestro di S. Caterina non nascondano un qualche rapporto privilegiato con la famiglia Landi e/o con i pittori di cui si servirono, ma da storico dell'arte mi limito a suggerire agli storici una traccia di ricerca.

[I caratteri formali delle due figure schizzate da Bombarone trovano più di un'affinità con la pratica del coevo *Maestro di Santa Caterina*, responsabile di cicli murali dell'abside nord e dell'adiacente cappella Landi nella basilica di San Lorenzo, sede degli Eremitani di S. Agostino dal 1261 ma riedificata nel primo quarto del Trecento e riconsacrata il 14 marzo 1333 (come ricorda Campi 1651, III, pp. 73-74 – Cobianchi 2000). La chiesa si colloca nel quadrante est della città, ossia nell'area di influenza della stessa famiglia Landi (Bellingeri 1998), che probabilmente fu parte in causa nella ricostruzione dell'edificio insieme ai vertici dell'Ordine, e che fece contestualmente progettare e realizzare la propria cappella gentilizia, estendendo il giuspatronato anche all'abside nord. Per via di un radicale rifacimento di età barocca e poi dei diversi usi della chiesa seguiti alla sconsecrazione, i cicli murali del presbiterio rimasero celati fino 1955, anno a partire dal quale furono progressivamente rimessi in luce per poi subire lo strappo fra 1960 e 1970, trovando ricovero presso i Musei Civici di Palazzo Farnese. L'ignoto maestro prende il nome dal ciclo dedicato a santa Caterina che ornava buona parte della cappella Landi. Un riferimento cronologico di massima è fornito dal testamento di Oberto Landi rogato il 15 luglio 1374, in cui si specifica un lascito di cinquanta lire piacentine per la decorazione della cappella grande della chiesa, forse proprio quella gentilizia (Bellingeri 1998, 61). Antonella Gigli ha poi proposto di identificare il committente, inginocchiato ai piedi di Cristo battezzato, con Giacomo ... Landi.]