

Società Storica Lombarda

GIOVANNI  
ANTONIO  
AMADEO

Documents / I documenti

Edited by / A cura di

Richard V. Schofield, Janice Shell, Grazioso Sironi

Edizioni New Press

broader historical, economic and social issues raised by the immensely successful career of a *Quattrocento* artist and businessman.  
(RVS/JS)

## 2 THE AMADEO DOCUMENTS: THEIR SCOPE AND USE

The documentation for Amadeo's life and work is vast and extraordinarily comprehensive. Much of it pertains to his career as a sculptor and architect, but a great deal bears on matters unrelated to his artistic activities. While not all of this material is of primary concern to art historians, it contributes in an important way to an understanding of the economic and social circumstances of Amadeo's life. We hope that such information will be of interest to scholars working in other disciplines.

Our purpose here is to indicate briefly some of the ways in which the publication of these documents will change the current appreciation of the artist's achievement, alter long-held perceptions about Lombard sculpture and architecture of the late *Quattrocento* and early *Cinquecento*, and add to our general knowledge about the social and economic conditions under which an artisan might work and, as in Amadeo's case, flourish.

Most of the documents presented here are «new» in the sense that they have not been previously published in any form. Many others, chiefly those found by Maiocchi, Malaguzzi Valeri and those included in the *Annali del Duomo di Milano*, have in the past been only partly transcribed or merely cited. The full transcriptions of these notices often add much new information about, say, the terms of a contract for a sculptural monument or the progress of an architectural project. In that sense, such documents are «new» as well.

Very little is known of Amadeo's early life. He was apparently born in Pavia; his father Luigi (or Alvise) died in 1450, leaving his widow Giovannina as guardian of the couple's four children, Protasio, Giovanni Antonio, Giovanni Battista and Caterina [doc. 1]. Giovanni Antonio must have been about three years old at the time [doc. 1549]. The family seems to have been mildly prosperous — Luigi made provision in his will for the commission of a commemorative altarpiece — though they cannot have been as well-off as the Milanese cousins to whom Giovanni Antonio eventually left his estate (1). Luigi's male children must have inherited something, but no documents regarding the administration of agricultural properties or the payment or collection of rents have come to light, nor have any references to such acts been found. Some must surely have been lost, but that none at all survives may indicate a reverse in the Amadeo family's fortunes; perhaps Luigi's death deprived them of a badly needed source of income. Whatever may have been the case, the two older boys, Protasio and Giovanni Antonio, were eventually sent out to learn a trade: Protasio became a painter, Giovanni Antonio a sculptor. While no precise information about the circumstances of either youth's apprenticeship is available, it seems likely that Giovanni Antonio learned his craft under the direction of Francesco Solari: in a «new» document from 1465, Amadeo, with Solari and the young Dolcebuono, witnesses a contract stipulated in the Camposanto of the Duomo in Milan [doc. 2].

Solari was also active at the Certosa di Pavia during the late 1460's; it is no doubt through his intervention (Francesco's brother Boniforte was general architect of both the Duomo of Milan and the Certosa) that Amadeo and, presumably at the same time, his brother Protasio found employment there. Giovanni Antonio is documented at the Certosa in 1466 and early 1467; he assisted in the decoration of the large cloister [doc. 3], and appears to have been responsible for the execution of part of the terracotta *lavabo* in the small cloister. From this time or a little later is the first signed work from his hand, the carved portal with a lunette of the *Virgin and Child with SS. John the Baptist and Carthusians* leading from the small cloister to the south transept of the church of the Certosa.

By September of 1467, the month in which Caterina Amadeo married the sculptor Lazzaro Palazzi, the brothers were living in Milan [doc. 4]. How long they continued their residence there is unknown; by April 1469 Giovanni Antonio had re-established himself in Pavia, taking on two apprentices, Gabriele da Rho and Antonio Alberi [docs. 5, 6]. Evidently he continued to work for the Certosa: later in the same year he and Protasio agreed to undertake the carving and decoration of a quantity of Carrara marble destined for the vaults of the small cloister [doc. 8]. But he took on other obligations as well, not only in Pavia.

In July of 1469 Amadeo and Martino Benzoni stipulated a contract by the terms of which they promised to make a carved wood *Deposition*, consisting of eight free-standing figures, for the *fabbricieri* of the Duomo of Monza [doc. 7]. This newly discovered document is of interest first because it indicates Amadeo's willingness and ability to work in a medium with which Lombard figure sculptors were not normally familiar (wood-carvings were made, and sometimes polychromed, by professional wood sculptors) and second because it involved not only Amadeo but also Benzoni, an important figure sculptor, rather older than Amadeo, about whom little is known (2).



Amadeo's next major projects are among those for which he is best known: the Tomb of Medea Colleoni and the Colleoni Chapel and Tomb. It is difficult to say which of these two works was commissioned first, though for stylistic reasons it appears that the Medea monument, made for the church of S. Maria della Basella near Bergamo (3), was largely completed before the Colleoni Tomb (4). Medea Colleoni died on 6 March 1470; as a «new» document of 18 March of that year indicates, Amadeo was in Bergamo at the time [doc. 9]. Either he had been called to the city by a Bartolomeo Colleoni anxious to make arrangements for the execution of his daughter's tomb, or he was there because he had already begun work on Colleoni's own monument (5).

The two Colleoni monuments are quite different from any surviving earlier works by Amadeo; in the Medea Tomb and the Colleoni Tomb the sculptor not only displays a new technical competence and confidence, but also moves decisively away from the rather old-fashioned style practiced by members of the Solari shop. The chapel itself, especially the facade, with its *all'antica* ornament and bold use of coloured stone, has been considered un-Lombard in the extreme; and indeed it bears no resemblance to buildings erected by Boniforte Solari and his predecessors. Some scholars have tried to account for these rather sudden developments by positing a trip outside Lombardy, perhaps to Venice, for the sculptor. While he could have spent a few weeks in the Veneto at almost any time (such a journey would not have been particularly difficult, especially in good weather) a prolonged stay is ruled out by the documentary evidence. In 1469 he seems to have been well-established in Pavia; by early 1470 he was occupied with at least one of Bartolomeo Colleoni's funerary projects. The only other surviving work from this period is a relief of *Christ at the Column*, signed and dated 1470, in the chapel of the Rocca at Soragna, near Parma. It does not necessarily follow that he executed the relief on the spot, or indeed ever visited Soragna: his client Diofebo Lupi was related by marriage to the Meli family, a branch of which was established in Bergamo, so perhaps he received the commission through his connections there.

When Bartolomeo Colleoni decided to make his burial place a major architectural, as well as sculptural, monument, he chose Amadeo to take charge of the project (6). Colleoni's choice raises a critical question: how and when did Amadeo become a practicing architect? In Quattrocento Lombardy it was not possible to serve an apprenticeship as an architect-in-training. Most architects, or engineers, as they were usually called, began as sculptors (7); given the highly ornamented character of contemporary Lombard architecture, this is hardly surprising. Probably Amadeo received at least some practical experience during his years in the Solari shop: Boniforte, Francesco Solari's brother, was the leading architect of the day. And there can be little doubt that Filarete exercised a considerable influence on the young Amadeo in ways that are yet to be explored. It is not known whether Giovanni Antonio had ever directed the construction of a building before he received the commission for the Colleoni Chapel, but it seems unlikely that Colleoni would have entrusted so important a job to an absolute novice.

Another problem raised by the Colleoni Chapel and Tomb is that of the nature and extent of collaboration in Lombard sculpture and architecture of the time. While the Tomb of Medea Colleoni appears to be almost wholly autograph, several hands other than Amadeo's may be detected in Bartolomeo's monument; needless to say, Amadeo cannot have been, or even have wished to have been, responsible for all of the decorative sculpture on the facade of the chapel. He must have had help from his apprentices, Antonio Alberi, if not Gabriele da Rho, would still have been with him. He may also have taken on other pupils whose presence in his shop is not documented; and there must have been more qualified assistants or partners. His brother-in-law Lazzaro Palazzi was in Bergamo in 1473, though it is unclear for how long (8): it is possible that he was the so-called «Flagellation Master» who worked on the Colleoni tomb.

One of the most remarkable documents in which Amadeo figures is a newly-discovered collaborative contract of 1473 [doc. 13]. Such instruments are not unknown (see the contract of 1483 drawn up by Amadeo and Francesco Cazzaniga for the projected execution of a tomb for Carlo Sforza [doc. 87]), but they are rare, and usually limited in their scope and in the number of participants involved (9). The contract of 1473 (10) offers a good deal of interesting information about the circumstances in which a group of artists might collaborate. The chief provision of this contract, stipulated by four equal partners — Amadeo, Antonio Piatti, Giovanni Giacomo Dolcebuono, Lazzaro Palazzi — and one junior partner, Angelo da Lecco, concerns the facade of the Certosa di Pavia: should any one of the parties to the agreement receive the commission for its execution, the work will be undertaken jointly by all members of the partnership; profits and losses will be shared. Moreover, should any one of the partners accept any other construction work («aliquod aliud hediffitium marmoreum seu serritii seu lapidum vivorum») in the city or Duchy of Milan, all will participate equally in that work as well. The partnership could only be dissolved by an act of *revocatio* (11). This does not mean that the facade of the Certosa, or any other project in which members of the group might become involved, was to be planned and executed by committee: to follow such a procedure would be to invite chaos. No doubt the member who actually received any given

# INTRODUZIONE

## 1 STUDI SULL'AMADEO

Quella dell'Amadeo è una triste storia. Nessun architetto o scultore della Lombardia nel quindicesimo e nei primi anni del sedicesimo secolo godette la fiducia di più mecenati, o, si può supporre, accumulò più ricchezza personale. L'Amadeo fu il capo-architetto del Duomo dal 1490 alla sua morte nel 1522 e fu coinvolto in qualche maniera in quasi tutti i più importanti progetti del tempo: la Cappella Colleoni a Bergamo, la Certosa di Pavia, il Duomo di Pavia, il palazzo di Giovanni Pietro Bottigella a Pavia, il tiburio e altre parti del Duomo di Milano, S. Maria delle Grazie, S. Maria presso S. Celso, la Madonna dei Miracoli a Saronno, il Lazzaretto, S. Maria Canepanova di Pavia e S. Maria alla Fontana di Milano. Anche come scultore, il suo successo fu maggiore di quello di qualsiasi altro suo contemporaneo. Lavorò come architetto-scultore alla Cappella Colleoni e alla Certosa; come scultore ai monumenti ai Martiri Persiani, a S. Imerio e S. Arealdo a Cremona, all'Arca di S. Lanfranco a Pavia, all'altare di S. Giuseppe nel Duomo di Milano. Nessun artista in Lombardia ebbe allora tanti apprendisti e assistenti; non stupisce che abbia esercitato una fortissima influenza su scultori e architetti del suo tempo.

Nonostante ciò, il successo dell'Amadeo ebbe una subitanea eclisse dopo la sua morte; a parte un risveglio d'interesse per l'arte rinascimentale lombarda alla chiusa del diciannovesimo secolo, che si protrasse fino alla prima guerra mondiale, la sua fama non ebbe mai un pieno recupero. Le ragioni sono chiare. Innanzitutto nessun personaggio letterario pari al fiorentino Vasari apparve mai in Lombardia, cosicché quantunque dai documenti si sappia dell'esistenza di centinaia di pittori, scultori e architetti milanesi, non si ha praticamente nessuna testimonianza personale o aneddotica delle loro imprese, abitudini e caratteri. In secondo luogo: gli studiosi di arte lombarda si trovano di fronte a un'altissima percentuale di opere d'arte dell'epoca andate smarrite. Nonostante l'indiscutibile importanza di Milano come centro artistico alla fine del Quattrocento, i resti che vi rimangono sono molto meno numerosi di quelli che stanno a Firenze o a Venezia. In terzo luogo: la personalità dell'Amadeo come artista non ha mai superato la sfortuna di essere stata confrontata con quella di Bramante e Leonardo, che trascorsero quasi un ventennio a Milano proprio quando l'Amadeo era al culmine dei suoi poteri e della sua influenza sugli artefici locali. Uno degli scopi di questo libro è per l'appunto di mutare il modo con cui s'è finora scritta la storia della scultura e dell'architettura dell'Italia settentrionale, mostrando che la posizione dell'Amadeo dovrebbe essere rivalutata. Ai suoi giorni il suo ruolo come architetto era superiore sia a quello di Leonardo che di Bramante, quantunque in definitiva la sua influenza sullo sviluppo dell'arte fu di gran lunga inferiore.

In mancanza di una qualunque tradizione letteraria sugli artisti lombardi del Quattrocento e degli inizi del Cinquecento, qualsiasi indagine sulla carriera dell'Amadeo deve soprattutto poggiare su materiale d'archivio. Un compito di questo genere fu intrapreso, avanti la prima guerra mondiale, da Girolamo Luigi Calvi (1864, 1865) che fece uno spoglio sommario tra le carte dell'archivio notarile pavese per notizie sull'Amadeo. Il lavoro fu ripreso, con straordinaria diligenza e precisione, dal grande archivistista Rodolfo Maiocchi, le cui trascrizioni e i cui riassunti sono conservati presso la Biblioteca Bonetta di Pavia. Parte della fatica del Maiocchi è stata pubblicata postuma in due volumi nel 1937 e nel 1949 come *Codice diplomatico-artistico di Pavia*: si aggiunge, poi, nel 1964, un indice. Il secondo volume termina con l'anno 1505; è un vero peccato che la parte del lavoro del Maiocchi che va dal 1506 al 1550 sia rimasta inedita. Ulteriore materiale documentario con una notevole quantità di commenti si deve, per la Certosa di Pavia, a Luca Beltrami, autore della *Storia documentata della Certosa di Pavia* del 1896, e a Carlo Magenta con il suo imponente volume *La Certosa di Pavia* del 1897.

Il materiale archivistico di Cremona fu studiato da Carlo Bonetti, un militare di carriera, che passava il suo tempo libero in archivio. Le trascrizioni pubblicate dal Bonetti in vari articoli sono spesso pessime, ma il contributo dato con la raccolta di informazioni sulla storia dell'arte a Cremona può competere con quello, anche se di ben altra portata, del Maiocchi per Pavia. L'enorme accumulo di note messe insieme dal Bonetti si trova presso la Biblioteca Governativa di Cremona per essere appieno sfruttata dagli studiosi dell'arte lombarda del quindicesimo e sedicesimo secolo.

I materiali dell'Archivio di Stato di Milano sono di gran lunga più numerosi di quelli di Pavia e di Cremona. Quando nel 1904 il Malaguzzi Valeri pubblicò la sua monografia sull'Amadeo poté aggiungere ben poco alla mole di documenti notarili già raccolta dall'archivio di Pavia dal Calvi; il nuovo apporto che egli produsse derivò da moltissimi documenti dei vari fondi dell'archivio milanese, specialmente dalle *Missive* e dai *Registri Ducali*, con sporadiche inclusioni di documenti da altre fonti, quali: *Comuni*, *Autografi* e *Fondi di Religione*. Un'esplorazione sistematica di documenti sull'Amadeo nel *Fondo Notarile* a Milano non fu mai intrapresa, sebbene diverse serie di documenti di singoli notai siano state pubblicate dagli infaticabili

Emilio Motta e Girolamo Biscaro. Altra rilevante fonte di notizie sull'Amadeo è l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Una selezione dei documenti ritenuti di maggiore importanza, desunti da questo ricchissimo e quasi completo archivio, fu pubblicata nei nove volumi degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* (1877 - 1885). La pubblicazione degli *Annali* fu, sotto ogni aspetto, un'impresa monumentale, anche se non va dimenticato che spesso vi si trascurò di citare le fonti delle trascrizioni, che molti documenti sono editi nell'italiano di oggi e che moltissimi importanti documenti furono, per svariati motivi, omissi.

Dalla prima guerra mondiale si sono fatti solo sporadici progressi nella conoscenza e nell'interpretazione dell'opera dell'Amadeo. Le linee generali del suo lavoro come architetto e scultore erano state tracciate da Magenta (1897), Meyer (1900) e Malaguzzi Valeri (1904 e 1915). Da allora nessun nuovo studio generale della vita e sull'opera dell'artista è mai stato tentato: solo tre monumenti hanno avuto una qualche seria attenzione. Tutta la letteratura sulla Certosa di Pavia è riassunta dal Morscheck (1978). Il tiburio del Duomo di Milano è stato oggetto di molta considerazione per la presenza alla discussione, precedente la costruzione, di Leonardo, Bramante, Francesco di Giorgio e Luca Fancelli. S. Maria delle Grazie è stata argomento di intense indagini riassunte nell'opera collettiva uscita nel 1983 e negli *Atti* del convegno tenuto a Milano nel 1986. All'opposto il Duomo di Pavia è stato assai trascurato e persino i documenti trovati dal Maiocchi, e da lui pubblicati non integralmente, non sono stati debitamente studiati (c'è da auspicare che tale situazione venga mutata dalla pubblicazione della tesi di Antonius Weege). Nel passato S. Maria alla Fontana era stata oggetto di attenzione solo perché s'era pensato che fosse stata disegnata da Leonardo. Attualmente, dopo la pubblicazione fatta dal Sironi dei contratti che davano per certo essere il disegno opera dell'Amadeo (1983), e l'eccellente articolo del Galletti che si basava su detti documenti (1983), si può avviare un serio studio sul progetto originario. È una iattura che la Cappella Colleoni sia generalmente confinata in rassegne generali dell'architettura quattrocentesca come un bizzarro rompicapo addotto a esempio di un *horror vacui* (cliché favorito dai critici) e che solo tre articoli e uno smilzo libro siano stati dedicati alla Cappella (Meyer 1894, Bellotti 1923, Meli 1955, Piel 1975).

Dell'Amadeo come scultore si tratta, naturalmente, in tutti i compendi della scultura lombarda a cominciare da quelli del Meyer (1900) e quindi del Venturi (1908), del Lehmann (1928), dell'Arslan nella *Storia di Milano* (1956) e di Pope-Hennessy (1958) e maggior attenzione è stata portata sul suo lavoro per la facciata della Certosa e sui rapporti con i Mantegazza e con le questioni a questo connesse. Nessuno dei documenti cremonesi è stato in particolare studiato dopo l'iniziale lavoro d'archivio del Bonetti e del Monteverdi (1909). Lo stesso vale per l'ultimo lavoro sopravvissuto dell'Amadeo, l'*Arca di S. Lanfranco*.

La finalità di questo volume è di offrire una base documentaria per favorire un nuovo avvio degli studi sulla vita e l'opera dell'Amadeo. Ci siamo proposti di scovare il maggior numero di documenti possibili, conseguendo il risultato di portarli da circa 220 (che sono stati trascritti per intero o in parte citati) a 1550. La maggior parte del nuovo materiale è tratto da due fonti: l'Archivio della Fabbrica del Duomo e l'Archivio Notarile che trovasi presso l'Archivio di Stato di Milano. Si sono esaminati e ritrascritti tutti i documenti editi, ad eccezione del n. 896, che non è stato trovato, del n. 143, che è andato distrutto in un incendio e del n. 1173 che attualmente non è disponibile. I documenti sull'Amadeo precedentemente pubblicati e che non compaiono qui, sono stati tralasciati perché non si riferiscono allo scultore-architetto, ma a Giovanni Amadeo o a un altro Giovanni Antonio Amadeo, personaggi entrambi di una certa notorietà imparentati con l'Amadeo.

Va sottolineato che si è di proposito tralasciato di svolgere un esteso commento ai documenti, al di là di rare note ritenute utili per fornire chiarimenti e di rinvii bibliografici indispensabili. Alcuni documenti richiedevano tali esegesi da lasciarli a specifici articoli e un accurato commento a documenti con argomenti mai trattati precedentemente ci avrebbe indotto a rinviare notevolmente la pubblicazione. Inoltre, alcuni studiosi conducono attualmente ricerche connesse con il nostro lavoro per cui ci è parso di scarsa utilità aggiungere altri commenti che correvano il rischio di venir superati entro breve tempo. Noi stessi pensiamo di far seguire a questo volume uno studio in cui verranno presentati i documenti collaterali e di trattare non solo dell'Amadeo e delle sua opera ma anche dei problemi teorici generali e pratici relativi alla scultura e all'architettura lombarda, nonché dell'organizzazione di bottega.

È auspicabile che, nel frattempo, questo libro sia di valido aiuto per altri studiosi e che le informazioni che esso dà possano stimolare un interesse non solo per l'Amadeo architetto e scultore, ma anche per i più vasti problemi storici, economici e sociali suscitati dalla fortunata carriera di un artista e uomo d'affari del Quattrocento.

## 2 DOCUMENTI PER L'AMADEO: LORO FUNZIONE E USO

La documentazione sulla vita e l'opera dell'Amadeo è vasta ed estremamente complessa: molta si riferisce alla sua professione di scultore e architetto, ma moltissima va al di là della sua attività artistica. Se non tutto questo materiale è di immediato interesse per lo storico dell'arté, esso è tuttavia di notevole impor-

tanza per la comprensione di problemi economici e sociali connessi con la vita dell'Amadeo. Speriamo che tali notizie giovino a studiosi di altre discipline.

Scopo di questo capitolo è anche di indicare brevemente come questi documenti possano modificare la corrente valutazione dell'opera dell'artista e le tradizionali valutazioni sulla scultura e architettura degli ultimi del Quattrocento e dei primi del Cinquecento, oltre che, infine, apportare nuove conoscenze sulla situazione economica e sociale in cui un artigiano operava e, nel caso dell'Amadeo, rigogliosamente si affermava.

La maggior parte dei documenti qui presentati sono «nuovi» nel senso che non furono mai finora pubblicati. Molti altri, specie quelli trovati dal Maiocchi e dal Malaguzzi Valeri e quelli inclusi negli *Annali del Duomo di Milano*, sono stati o solo in parte trascritti o semplicemente citati. La loro trascrizione completa spesso dà molte nuove informazioni, ad esempio, sui termini particolari di un contratto per un monumento o per l'avanzamento di un progetto architettonico: in questo senso anche questi documenti sono da considerare «nuovi».

Pochissimo ci è noto dei primi anni di vita dell'Amadeo. Di sicuro è nato a Pavia. Alla morte del padre Luigi (o Alvise) nel 1450, la madre Giovannina divenne tutrice dei quattro figli: Protasio, Giovanni Antonio, Giovanni Battista e Caterina [doc. 1]. A quella data Giovanni Antonio doveva essere sui tre anni [doc. 1549]. La famiglia pare sia stata mediamente agiata (nel testamento Luigi aveva disposto si facesse una pala d'altare commemorativa), ma non certo benestante come i cugini milanesi ai quali Giovanni Antonio lascerà poi la sua proprietà terriera (1). Ai maschi di Luigi sarà toccato qualcosa in eredità, tuttavia, non si sono trovati documenti di amministrazione di fondi agricoli, di pagamento e riscossione di canoni e neppur accenni ad atti del genere. Qualcosa sicuramente è andato perduto, ma il fatto che nulla è sopravvissuto potrebbe indicare un capovolgimento di fortuna nella famiglia dell'Amadeo: si può solo ipotizzare che la morte di Luigi li privò di qualche entrata necessaria. Qualsiasi cosa possa essere intervenuta, sta di fatto che i due fratelli maggiori Protasio e Giovanni Antonio furono mandati fuori casa a imparare un mestiere. Protasio divenne pittore e Giovanni Antonio scultore. Anche se mancano, pure in questo caso, precise notizie sull'apprendistato è probabile che Giovanni Antonio imparò il suo mestiere sotto la direzione di Francesco Solari: in un documento del 1465, ora reperito, l'Amadeo appare, col Solari e il giovane Dolcebuono, testimone a un contratto stipulato nel Camposanto del Duomo di Milano [doc. 2].

Il Solari lavorò alla Certosa di Pavia sul finire degli anni sessanta; indubbiamente si deve a lui (il fratello di Francesco, Boniforte, era architetto generale sia del Duomo di Milano che della Certosa) se l'Amadeo o forse anche suo fratello Protasio trovò ivi un impiego. Giovanni Antonio è documentato alla Certosa nel 1466 e nei primi mesi del 1467; collaborò alla decorazione del chiostro grande [doc. 3] e sembra essere stato l'autore materiale di una parte del *lavabo* in terracotta del piccolo chiostro. Di questo momento o di poco dopo è il primo suo lavoro firmato: il portale intagliato, con lunetta raffigurante la *Vergine col Bambino con i SS. Giovanni Battista e Certosini*, che conduce dal piccolo chiostro al transetto meridionale della chiesa della Certosa.

Nel settembre del 1467, mese in cui Caterina Amadeo si sposò con lo scultore Lazzaro Palazzi, i fratelli vivevano a Milano [doc. 4]; quanto vi abbiano dimorato non si sa. Nell'aprile del 1469 Giovanni Antonio si era nuovamente sistemato a Pavia e aveva assunto due apprendisti, Gabriele da Rho e Antonio Alberi [doc. 5, 6]. Certamente proseguì a lavorare per la Certosa: poco dopo nello stesso anno con il fratello Protasio accettò di scolpire e decorare una certa quantità di marmo di Carrara per le volte del chiostro piccolo [doc. 8]. Nel contempo assunse altri impegni e non solo a Pavia.

Nel luglio del 1469 con Martino Benzoni si obbligò contrattualmente con i fabbricieri del Duomo di Monza [doc. 7] ad intagliare una *Deposizione* in legno con otto figure in piedi a tutto tondo. Questo documento, oggi scoperto, è di particolare interesse: innanzitutto perché rivela la disposizione dell'Amadeo a lavorare anche il legno oltre alla sua abilità nel lavorare con un elemento più usuale cui gli scultori lombardi che si dedicavano alla scultura di figure non erano avvezzi e, in secondo luogo, perché accanto all'Amadeo è coinvolto un valente scultore di figure alquanto più in là negli anni dell'Amadeo, il Benzoni, del quale si conosce ben poco (2).

I successivi maggiori progetti dell'Amadeo sono quelli ai quali egli deve la sua più grande notorietà: la Tomba di Medea Colleoni, la Cappella Colleoni a Bergamo e la Tomba del Condottiero in essa custodita. È difficile dire quali di questi due lavori sia stato commissionato per primo, quantunque ragioni stilistiche suggeriscano che la tomba di Medea, fatta per la chiesa di S. Maria della Basella vicino a Bergamo (3), sia stata ultimata in gran parte prima della tomba Colleoni (4). Medea Colleoni morì il 6 marzo 1470: un «nuovo» documento del 18 marzo di quello stesso anno attesta che in quel tempo l'Amadeo si trovava a Bergamo [doc. 9], sia egli stato chiamato in detta città dal Colleoni desideroso di prendere accordi con l'artista per il sepolcro della figlia, oppure che vi si trovasse per avere già iniziato a lavorare al monumento del Colleoni stesso (5).

I due monumenti ai personaggi della famiglia Colleoni sono del tutto diversi dagli altri primi lavori dell'Amadeo a noi pervenuti. Nelle due tombe l'Amadeo non solo rivela una nuova capacità e sicurezza tecnica, ma anche si stacca decisamente dal vecchio stile in uso nella bottega dei Solari. La cappella stessa, specie la facciata con la sua decorazione *all'antica* e l'insistente uso della pietra colorata, è stata considerata

per nulla conforme allo stile lombardo. Infatti non reca nessuna somiglianza con gli edifici dovuti a Boniforte Solari e ai suoi predecessori. Alcuni studiosi hanno cercato di dare ragione di questi subitanei sviluppi ipotizzando un viaggio dell'artista fuori della Lombardia, forse a Venezia. Mentre un viaggio di alcune settimane nel Veneto in qualsiasi momento (non presentava particolari difficoltà, specie durante la bella stagione) è ammissibile, è invece del tutto da scartare una lunga permanenza come provano i documenti in nostro possesso. Nel 1469 pare ch'egli si sia ben impiantato a Pavia: ai primi del 1470 era già preso da almeno uno dei progetti funerari del Colleoni. L'altro lavoro di questo periodo a noi giunto è il rilievo con *Cristo alla Colonna* firmato e datato 1470 nella cappella della Rocca di Soragna, vicino a Parma. Non è detto che necessariamente egli abbia eseguito il rilievo sul posto o che abbia visitato Soragna: il suo cliente Diofebo Lupi si era imparentato, grazie ad un matrimonio, con la famiglia Meli, un cui ramo risiedeva in Bergamo, per ciò è possibile che la commissione gli sia stata data lì.

Quando il Colleoni deliberò di fare del suo sepolcro un grande monumento architettonico e scultoreo, affidò all'Amadeo il progetto (6). La scelta fatta dal Colleoni pone un problema: quando mai e dove l'Amadeo aveva dato prove d'architetto? Nella Lombardia del Quattrocento non si dava il caso di apprendistato per architetti. La maggioranza degli architetti, o ingegneri, come venivano chiamati, incominciava la propria attività come scultore (7): ciò non stupisce considerando la ricchezza ornamentale di cui si avvaleva la contemporanea architettura lombarda. Forse l'Amadeo ne fece pratica negli anni in cui fu alla bottega dei Solari: Boniforte, fratello di Francesco, era il principale architetto del tempo. Ma, indubbiamente, anche il Filarete influisce sul giovane Amadeo, in modi che rimangono ancora da studiare. È pure da accertare se Giovanni Antonio abbia mai assunto la direzione dei lavori per la costruzione di un edificio prima dell'incarico di erigere la Cappella Colleoni anche se appare improbabile che il Colleoni possa aver affidato un lavoro di tanto impegno ad un giovane totalmente sprovvisto di esperienza.

Altro problema suscitato dalla Tomba e dalla Cappella Colleoni concerne la natura e portata della collaborazione di architetti e scultori lombardi. Mentre la *Tomba di Medea Colleoni* sembra quasi del tutto autografa, molti altri artisti misero invece mano al monumento di Bartolomeo; superfluo aggiungere che l'Amadeo non poteva né aveva desiderato d'essere responsabile di tutte le sculture che decorano la facciata della cappella. Deve essere stato aiutato dai suoi apprendisti Antonio Alberi, se non anche Gabriele da Rho, erano ancora con lui. Potrebbe darsi il caso che egli assumesse un altro allievo, anche se la sua presenza nella bottega non è confermata; devono inoltre esserci stati assistenti più specializzati e soci. Il cognato Lazzaro Palazzi era a Bergamo nel 1473 anche se si ignora per quanto tempo (8); è possibile che egli fosse il «Maestro della Flagellazione» che lavorò per la tomba del Colleoni.

Uno dei più notevoli documenti in cui figura l'Amadeo è quello, venuto alla luce di recente, del contratto di collaborazione del 1473 [doc. 13]. Tali strumenti non sono affatto ignoti (si veda il contratto del 1483 fra l'Amadeo e Francesco Cazzaniga per la progettata esecuzione della tomba di Carlo Sforza [doc. 87], ma sono rari e generalmente limitati per quanto riguarda gli intenti e le persone coinvolte (9). Il contratto del 1473 (10) abbonda, invece, di ragguagli circa le circostanze che portavano un gruppo d'artisti alla collaborazione. L'accordo principale pattuito contrattualmente da quattro colleghi (l'Amadeo, Antonio Piatti, Giovanni Giacomo Dolcebuono, Lazzaro Palazzi) cui va aggiunto un socio di minore importanza, Angelo da Lecco, riguarda la facciata della Certosa di Pavia: se uno di loro singolarmente avesse ricevuto l'incarico dell'esecuzione della facciata, il lavoro avrebbe dovuto essere eseguito congiuntamente da tutti i soci, con conseguente compartecipazione agli utili e alle perdite. E inoltre, se si fosse verificato che uno di loro avesse accettato un'altra commissione («aliquod aliud hediffitium marmoreum seu serritii seu lapidum vivorum») in città o nel ducato, comune avrebbe dovuto essere anche la partecipazione al lavoro. Alla società si poteva porre fine solo con un atto di *revocatio* (11). Ciò non implicava che la facciata della Certosa o un qualsiasi altro progetto cui veniva chiamato un socio dovesse essere ideato ed eseguito congiuntamente: ciò non avrebbe generato altro che caos. Senza dubbio il partner, cui veniva affidato un dato lavoro se ne assumeva la responsabilità: se se ne fosse data la necessità avrebbe fatto ricorso all'aiuto dei soci. Punto qualificante dell'accordo era che nessun partner avrebbe patito alcun danno finanziario dal successo dell'altro: non va dimenticato che i più impegnativi lavori architettonici o scultorei non avevano una cadenza giornaliera.

Il contratto del 1473 è ragguardevole anche sotto altri aspetti. I quattro soci principali avevano avuto una formazione come scultori, ma lavoravano anche come architetti. Piatti era il più anziano del gruppo, ma i quattro si ritenevano egualmente in grado di adempiere al loro compito. Questi consorziati con l'Amadeo — dei quali si sa ben poco (12) — devono aver esercitato una certa influenza su di lui, come, dal canto suo, egli l'avrà avuta certamente su di loro: questo fatto non deve essere trascurato quando si giudica l'evoluzione stilistica dell'Amadeo negli anni settanta e ottanta. All'Amadeo, si sa, venne affidata l'esecuzione della facciata della Certosa di Pavia nel 1473 [doc. 16]. Nello stesso anno i fabbricieri della Certosa stipularono un secondo contratto, sempre per la stessa facciata, con Antonio e Cristoforo Mantegazza. Nacquero delle difficoltà sulla precisa ripartizione del lavoro: nel 1474 l'Amadeo e i Mantegazza convennero che ciascuna delle due parti si accollasse la responsabilità della «medietas totius laborerii suprascripte fazate» [doc. 16]. Comunque abbia funzionato l'accordo, si ha ragione di ritenere che all'Amadeo si siano uniti nei cantieri della Certosa alcuni o tutti i suoi partners (13).



[...] Lazarus de Pallatio dictus de Clausis filius domini Antonii p.n.p.s. Bartolomei intus Mediolani, faciens tamen ipse Lazarus predicta et infrascripta omnia et singula in presentia et cum parabula, consensu et licentia suprascripti domini Antonii patris sui, filii quondam domini Filippi, dictarum porte et parochie [...] consentientis et eidem filio suo parabulam [...] dantis [...] ad infrascripta omnia et singula [...];

contentus et confessus fuit [...] se recepisse [...] a Protaxio et Johanne Antonio fratribus de Homodeis filiis quondam domini Aluixii p.r.p.s. Nazarii in Brolio Mediolani presentibus et recipientibus nomine [...] Caterine de Homodeis sororis sue et similiter filie quondam dicti Aluisi et uxoris legitime et sponsate dicti Lazari et nundum ad maritum [sottinteso 'ducte'] et quam ducere intendit die crastina ad maritum, Deo dante, in eius Lazari uxorem legitimam et sponsatam, ut ibidem dictum fuit et asseritur per eas partes et pro ea, libras ducentum imperialium et hoc pro dote et consultu dicte Caterine eidem Lazaro promissa et conventa;

quare dictus Lazarus promisit et vadium dedit obligando se et omnia sua bona [...] presentia et futura et pigneri suprascriptis fratribus ibi presentibus, stipulantibus et recipientibus nomine quo supra et per eos dicto nomine ipsi Caterine [...] absentis tamquam presenti quod, adveniente casu dotis petende seu repende, quem Deus avertat, redet [...] et solvet ipsi Caterine vel suis heredibus et successoribus pro predictis adveniente [sottinteso 'casu'] ut supra [...].

Actum in camera allegationis dominorum iurisperorum Mediolani sita in Brolleto Novo comunis Mediolani [...].

1469

5. Giovanni Antonio Amadeo assume come apprendista Gabriele da Rho.

1469, aprile 1; ASM, Notarile 611, Protasio Sansoni.

Die sabati primo mensis aprilis: magister Johannes Antonius de Homodeis filius quondam Aluisii habitans in civitate Papie in parochia sancti Martini Mediolani [sic: 'Marini Papie'] parte una, et Paganus de Raude filius quondam domini Johannis et Gabriel eius Pagani filius ambo p.h. foris p.s. Babille Mediolani et ipse Gabriel cum consensu domini Pagani patris sui et uterque eorum parte altera [...];

fecerunt et faciunt inter se se bona fide, sine fraude etc.;

imprimis quatenus dictus Gabriel teneatur et debeat stare et habitare cum dicto magistro Johanne Antonio magistro intaliature lapidum et quod ipse Paganus curabit et faciet cum effectu quod ipse Gabriel stabit et habitabit cum dicto magistro Johanne Antonio per annos tres et medium proxime futuros pro eius laboratore ad laborandum et adiscendum dictam artem intaliandi lapides;

et quod ipsi magistro suo laborabit per dictos annos tres et medium omni die laborativo die noctuque secundum consuetudinem artis predictae in Mediolano et extra et quod laborabit bona fide, sine fraude, exercendo suam personam cum omni studio, ingenio et avixamentis quibus sciverit pro utilitate, honore et lucro dicti magistri sui et quod omne lucrum quod faciet in dicta arte sit dicti magistri sui et quod faciet in ea arte quicquid dictum et impositum fuerit per dictum eius magistrum dummodo sint licita et honesta, et quod habebit bonam curam de rebus et utensilibus dicti magistri sui et quod non committet furtum nec dolum et facere volenti non consentiet;

et quod ipse magister Johannes Antonius teneatur et debeat eum Gabrielem toto suo [posse] instruere et docere dictam artem intaliandi lapides et fieri necessaria et ei Gabrieli facere expensas cibi et potus dicto toto tempore condecenter prout fieri debet talibus personis et ulterius pro eius Gabrielis mercede et labore teneatur et debeat eis patri et filio dare et solvere florenos quadraginta quinque valoris etc. pro dictis tribus annis et medio, solvendo, videlicet omni anno, ratam partem;

quare etc..

Actum in studio mei notarii infrascripti [...].

Motta 1903, p. 487; Biscaro 1910 [iii], p. 279; Morscheck 1978, doc. 10.

6. Giovanni Antonio Amadeo assume come apprendista Antonio Alberi.

1469, luglio 15; ASM, Notarile 612, Protasio Sansoni.

[...] magister Johannes Antonius de Homodeis filius quondam domini Aluisii habitans in civitate Papie porte sancti Augustini et parochie sancti Martini [sic: 'Marini'], magister intaliandi et pichandi lapides par-



te una, et Johannes et Antonius fratres de Alberiis filii quondam Moli p.h.p.s. Babille Mediolani et ipse Johannes suo nomine et nomine et vice dicti Antonii fratris sui [...] parte altera [...];

fecerunt et faciunt pacta et conventiones bona fide, sine fraude que voluerunt et volunt debere atendi etc.;

imprimis quatenus dictus Antonius teneatur et debeat habitare et stare cum dicto magistro Johanne Antonio pro eius laboratore et quod ipse Johannes curabit et faciet cum effectu quod ipse Antonius stabit et habitabit cum eo magistro Johanne Antonio pro eius laboratore ad laborandum et ad adiscendum artem pichandi et intaliandi lapides et alia prout ipse magister Johannes [sic: 'Johannes Antonius'] scit facere et hoc per annos quinque et medium inceptos in calendis mensis iunii proxime preteriti et quod ipse Antonius laborabit dicto magistro suo in dicta arte omni die et nocte secundum consuetudinem dicte artis exercendo suam personam cum omni studio, ingenio et avisamentis quibus sciverit et poterit pro utilitate, honore et lucro dicti magistri sui;

et quod omne lucrum quod fieret sit dicti magistri sui et quod habeat bonam curam de utensilibus et rebus dicti magistri sui et quod non comitet dolum nec furtum et facere volenti non consentiet et quod omnia ea que dominus magister suus ei imposuerit sibi in dicta arte faciet dummodo sint licita et honesta;

et quod ipse magister Johannes Antonius teneatur et debeat eum Antonium instruere et docere dictam artem pichandi et intaliandi lapides quam exercet et omnia circa eam fieri necessaria toto suo posse et ulterius pro mercede et labore dicti Antonii ei Antonio facere expensas et alimenta cibi, potus, vestium et calzamentorum et lecti et facere netari pannos condecenter secundum quod fieri debet talibus personis;

item quod ipse magister Johannes Antonius teneatur et debeat in fine dictorum pactorum dare dicto Antonio ferros necessarios uni magistro facienti talem artem pichandi et intaliandi lapides;

item pacto quod ipse magister Johannes Antonius in infirmitatibus dicti Antonii teneatur ei facere expensas ut supra;

item [sottinteso 'pacto quod ipse magister Johannes Antonius teneatur et debeat facere expensas'] medicinarum et medicorum et ipse Antonius in fine teneatur reficere tempus amisum eius defectu aut pro infirmitatibus suis [...].

Actum in studio mei notarii infrascripti [...];

interfuerunt ibi testes Johannes Petrus de Ponte filius quondam domini Stefani notus p.h. intus p.s. Stefani in Brolio; Iacobus de Caziis filius quondam Gasparini p.h. foris p.s. Babille et magister Iacobus de Busti filius quondam Antonii p.h. foris p.s. Babille omnes etc. idonei etc..

Motta 1903, p. 487; Biscaro 1910 [iii], p. 279; Morscheck 1978, doc. 12.

7. Giovanni Antonio Amadeo e Martino Benzoni si impegnano a scolpire otto statue di legno per un 'sepolcro di Christo' da porre nella chiesa di S. Giovanni Battista di Monza.

1469, luglio 19; ASM, Notarile 2130, Francesco Panzulli.

Die mercurii decimonono iullii: venerabiles viri domini Georgius de Grilliis et Johannes Benedictus de Aliprandis, ambo canonici ecclesie sancti Johannis Baptiste Modoetie, Nicola de Vigoniis, filius quondam domini Gabrielis, et Johannes Petrus Seroldonus, filius quondam domini Luchini, omnes fabricerii dicte ecclesie sancti Johannis Modoetie suis nominibus tamquam fabricerii ut supra parte una, et magister Martinus de Guenzonibus [sic: 'Benzonibus'] filius quondam domini Ambrosii civitatis Mediolani p.h.p.s. Babille intus et magister Johannes Antonius de Homodeis filius quondam domini Ludovici [sic: 'Aluisii'] habitans in civitate Papie porte sancte Agnetis et uterque eorum in solidum parte altera seu aliis [...];

devenerunt et deveniunt ad infrascripta pacta et conventiones per et inter eas partes attendenda et observanda ut infra, videlicet;

quod ipsi magister Martinus et magister Johannes Antonius et uterque eorum in solidum teneantur et debeant ac obligati sint fabricare figuras octo pro sepulchro uno ponendo in ecclesia predicta, videlicet in illa bonitate et pulchritudine ac mensura prout sunt ille posite et existentes in ecclesia sancti Francisci Mediolani, videlicet Christus cum Virgine Maria et sanctorum [sic: 'sanctis'] Nicodem et Josep et alie [sic: 'aliis'] ad bonitatem illarum quatuor specificatarum ut supra;

item pacto ut supra quod ipsi magistri et uterque eorum in solidum teneantur et debeant ac obligati sint dare et consignare dicte fabrice ipsas figuras octo in bonitate predicta et depinctas et ornatas eorum propriis expensis prout sunt predictae sancti Francisci Mediolani, ita quod ipse figure non sint minoris bonita-

no del 1505 [docc. 1337, 905] (80). Pare probabile che i capisquadra dei lapici avessero, anziché tutto il contratto, semplicemente (e in italiano) l'elenco dei lavori loro spettanti.

Per converso, tutte le minute descrizioni sopravvissute circa gli elementi architettonici richiesti ai muratori-scalpellini non sono affatto in italiano. Parecchi dei contratti più complessi per il Duomo di Pavia [doc. 869 e 1057] e per S. Maria alla Fontana [doc. 1086] sono in latino. Di fronte a questa difficoltà, possiamo a ragione supporre che le copie sopravvissute, e sono quelle rimaste tra le carte notarili, sono in latino appunto perché sono quelle dei notai o semplicemente che le versioni del tutto o parzialmente in italiano siano state trascritte e date ai muratori-scalpellini ma non siano giunte a noi. Tesi quest'ultima suffragata dal frammento di copia in italiano del contratto per la costruzione di S. Maria alla Fontana, che per una ragione ignota rimase presso il notaio con la versione latina.

Ai *pacta et conventiones* si ricorreva non solo per commissioni di progetti architettonici od opere d'arte, ma anche per ratificare accordi tra il «maestro» e l'apprendista o assistente. Scultori che conducevano indipendentemente bottega (all'opposto di quelli che lavoravano esclusivamente per istituzioni) (81) avevano un gran bisogno di aiuto in detta bottega. Apprendisti inesperti potevano semplicemente fare comuni cori, tipo rozzi intagli di pietre, ripassare prodotti finiti, mentre agli apprendisti più progrediti e agli aiutanti altamente qualificati venivano affidate rifiniture decorative o lavori consoni con la loro abilità, consentendo al maestro di dedicarsi ai compiti che riteneva i più importanti.

Il convenzionale contratto di apprendistato seguiva formule precostituite. Il documento inizia con la individuazione delle parti dell'accordo: il ragazzo, minorenni, agisce congiuntamente con il padre o il tutore. Il padre o altro adulto responsabile garantisce che il nuovo apprendista andrà ad abitare e a lavorare con il maestro; il ragazzo si vincola con la stessa promessa. È tenuto a lavorare per un certo periodo «diebus et horis debitis» o «die noctuque secundum consuetudinem dicte artis». Ci si aspetta che l'apprendista debba vivere nella casa del maestro (che gli darà, come minimo, cibo, bevanda e un posto per dormire) e in più si richiede di assicurare che il ragazzo si lavi i capelli (per tenere alla larga pulci e pidocchi) e abbia sempre abiti puliti da indossare. Queste spese per la vita quotidiana potrebbero interamente gravare sul maestro o egli potrebbe solo anticiparle, per esserne poi rimborsato a certe scadenze dalla famiglia del ragazzo. Talvolta il maestro deve comprare tutto o in parte il vestiario dell'apprendista. Da parte sua il ragazzo deve essere leale, onesto, obbediente: non deve sottrarre o danneggiare beni del maestro, deve rimettere al maestro ogni somma di danaro che egli per caso riceva per il suo lavoro e, soprattutto, non deve fuggire. Se il maestro deve viaggiare per lavoro, l'apprendista è normalmente obbligato ad accompagnarlo, in tal caso il maestro farà fronte a tutte le spese, anche se si è pattuito diversamente per il sostentamento del ragazzo quando è in casa. Deve, ovviamente, il maestro insegnare «toto suo posse» l'arte della scultura all'apprendista (82) e gli è imposto di assolvere bene il suo impegno. Se il garzone si ammala gli si devono concedere dei giorni «liberi» per riprendersi. Se la malattia si protrae a lungo oppure non lavora per altri motivi, deve ricuperare il tempo perduto alla fine del periodo convenuto per l'apprendistato. Qualche volta vengono addossate al maestro le spese per l'acquisto dei medicinali, spese che più di frequente sono, però, a carico dei familiari del ragazzo. Finalmente, le parti giurano di attenersi alle condizioni contrattuali né manca la clausola penalizzante chi delle parti provoca danno. L'accordo di norma è efficace immediatamente o alcuni giorni dopo la sua stesura.

Il periodo di apprendistato è di varia durata. Il vero garzone entrato nella bottega del maestro senza alcuna preparazione, pare che mediamente faccia pratica per cinque o sei anni. Secondo i termini del patto di apprendistato tra l'Amadeo e Antonio Alberi nel 1469, costui doveva restare presso lo scultore «per annos quinque et medium» [doc. 6]. In una clausola abbastanza insolita si dice che «ipse magister Johannes Antonius teneatur et debeat in fine dictionum pactorum dare dicto Antonio ferros necessarios uni magistro facientis talem artem pichandi et intaliandi lapides»; deve inoltre badare alle spese del ragazzo, comprargli gli abiti: non ha però altri obblighi. Nello stesso anno l'Amadeo accolse nella sua bottega Gabriele da Rho [doc. 5]. Risulta che Gabriele, diversamente da Antonio Alberi, aveva già qualche pratica come *lapicida*: deve stare presso il maestro per solo tre anni e mezzo e gli verranno dati 45 fiorini per i suoi servizi. L'Amadeo oltre al salario deve a Gabriele vitto, vestito, alloggio e istruirlo nell'arte della scultura.

Lo status di assistenti si differenzia da quello di apprendista o di praticanti progrediti, in quanto gli assistenti generalmente non vivono nella casa del maestro (83), né il maestro era tenuto a insegnare loro qualcosa: gli doveva solo un salario. L'importo del salario dipendeva dal suo grado di abilità. Nel 1486, alcuni giorni dopo che l'Amadeo aveva assunto come apprendista Andrea Fusina, occupò presso di sé come suo assistente Paolo Retondi da Saronno [doc. 126]. In base al contratto il Retondi «teneatur et obligatus sit stare cum eo magistro Johanne Antonio annos quatuor proxime futuros ad laborandum ex et de ministerio seu laborerio schultorie et facere diligenter omnia et singula ea que prefatus dominus magister Johannes Antonius eidem precipiet in dicto laborerio». Lo scultore da parte sua è obbligato a passargli cibo, bevanda e medicine se il Retondi si ammala ed un salario di 28 lire *per annum* (84).

Uno scultore potrebbe occasionalmente assumere assistenti come partners su piede di parità. Nel 1492 all'Amadeo fu imposto dal duca di finire la facciata della chiesa della Certosa di Pavia: per poter realizzare ciò il più presto possibile, egli stipulò un contratto di collaborazione con Antonio Mantegazza e Antonio

The *pacta et conventiones* was used not only for the commission of architectural projects or works of art, but also to ratify agreements between masters and apprentices or assistants. Sculptors who ran independent shops, as opposed to those who worked exclusively for institutions (81), had considerable need of help in the *bottega*. Inexperienced apprentices could perform simple chores, such as rough-cutting stone, polishing the finished product, while advanced students and more highly qualified assistants might occupy themselves with decorative work or other jobs according to their abilities, leaving the master free to concentrate on the tasks he considered most important.

The formal contract of apprenticeship follows a formula that is more or less standardised. The document opens with the identification of both parties to the agreement; the boy, who is a minor, acts jointly with his father or guardian. The father or other responsible adult then promises to ensure that the new apprentice will go to stay with, and work for, the master; the boy binds himself to the same pledge. He is obliged to work «*diebus et horis debitis*», or «*die noctuque secundum consuetudinem dicte artis*», for a specified length of time. The apprentice is expected to live in the house of the master, who will provide him — at a minimum — with food, drink, and a place to sleep; he may additionally be required to make sure that the boy washes his hair regularly (to keep fleas and lice at bay), and always has clean clothes to wear. These quotidian expenses may be entirely the responsibility of the master, or he may only «lend» them, in which case he will be reimbursed at intervals by the child's family. Sometimes the master had also to purchase all or some of his apprentice's clothing. The boy, for his part, must be loyal, honest and obedient; he must not steal or damage his master's property; he must turn over any money he might receive for his work to the master; and, above all, he must not run away. If the master must travel in connection with his work, the apprentice is usually obliged to accompany him, in which event the master will normally pay all his expenses, even if other financial arrangements have been made for the boy's keep while he is at home. The master, of course, must teach the apprentice «*toto suo posse*» about the art of sculpture (82), and he is enjoined to treat his charge well. If the *garzone* falls ill, he may be allowed a few «free» days in which to recover; if his illness is of long duration, or if he loses time from work for other reasons, he must make up the time missed at the end of the period of apprenticeship specified in the contract. The master is sometimes required to provide medical care for a sick apprentice at his own cost, but more often the boy's relatives must bear such extraordinary expenses. Finally, both parties swear to abide by the terms of the contract; a penalty clause, specifying the damages to be paid by a non-observant party, is usually included. The agreement normally goes into effect immediately after it is drawn up, or a few days later.

Boys might be apprenticed for varying lengths of time; the true *garzone*, who entered his master's shop with no previous training, seems on average to have served for five or six years. According to the terms of the apprenticeship contract stipulated by Amadeo and Antonio Alberi in 1469, Alberi must stay with the sculptor «*per annos quinque et medium*» [doc. 6]. In a rather unusual clause, this agreement provides that «*ipse magister Johannes Antonius teneatur et debeat in fine dictionum pactorum dare dicto Antonio ferros necessarios uni magistro facienti talem artem pichandi et intaliandi lapides*»; he must also take care of the boy's expenses and buy him clothes, but he has no further financial obligations. In the same year, Amadeo took Gabriele da Rho into his shop [doc. 5]. Gabriele, unlike Antonio Alberi, appears already to have had some experience as a *lapiçida*: he must attend his master for only three-and-a-half years, and will be paid the sum of 45 florins for his services. Amadeo, in addition to paying Gabriele's wage, must feed, clothe and house him and offer instruction in the art of sculpture.

The status of assistants differed from that of apprentices or advanced students in that assistants did not usually live in the master's home (83), nor was the master obliged to teach them anything; he did, however, owe them a wage. The size of the wage naturally depended on the level of the individual assistant's skill. In 1486, a few days after Amadeo took on Andrea Fusina as his apprentice, he hired Paolo Retondi da Saronno as his assistant [doc. 126]. By the terms of his contract with Amadeo, Retondi «*teneatur et obligatus sit stare cum eo magistro Johanne Antonio per annos quatuor proxime futuros ad laborandum ex et de ministerio seu laborerio schultorie et facere dilligenter omnia et singula ea que pre-fatus dominus magister Johannes Antonius eidem precipiet in dicto laborerio*»; the sculptor, for his part, is obliged to provide food, drink and medicine if Retondi falls ill, and a wage of 28 *lire per annum* (84).

A sculptor might occasionally take on assistants as equal partners. In 1492 Amadeo was enjoined by the Duke to finish the facade of the church of the Certosa di Pavia; in order to do so as quickly as possible, he stipulated a collaboration contract with Antonio Mantegazza and Antonio della Porta [doc. 282]. This contract specified that the three sculptors would share profits and expenses, that no party to the agreement could hire assistants or *garzoni* without the consent of the other two, and that any party who missed time at work would be fined 12 *soldi* for each day lost. The three partners then proceeded to engage the services of other sculptors: Benedetto Briosco [doc. 290], Pasio Gaggini [doc. 336] and Gerolamo Viscardi [doc. 338]. Briosco was to receive 24 *lire* each month; Gaggini — who, like Viscardi, was hired for a period of