

Una congiuntura romana nella Marca di fine Duecento? Il vescovo francescano Rambotto Vicomanni e la cattedrale di Santa Maria Maggiore a Camerino

LUCA PALOZZI

Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze

Abstract:

Sullo scorcio del Settecento l'antica cattedrale di Camerino, nelle Marche, era danneggiata in maniera irrimediabile da un terremoto. Le *disiecta membra* dell'edificio di origine medievale confluivano nella cripta del duomo nuovo (1800-1833), dove si conservano ancora oggi. Tra queste, di grande interesse sono i resti della fabbrica duecentesca, oggetto di questo contributo. Epigrafi, sculture e frammenti architettonici permettono di ripercorrere un tratto decisivo nella vita della cattedrale medievale, e gettano nuova luce sulla committenza artistica del francescano Rambotto Vicomanni, vescovo della diocesi camerte dal 1285 alla morte, poco dopo il 1305. Già cappellano del cardinale romano Giacomo Savelli, poi papa Onorio IV (1285-1287), Rambotto auspicava il rinnovamento dell'*ecclesia maior* affidandosi a maestranze aggiornate sulle novità gotiche dell'Urbe. Tra gli artefici di cui si avvale spicca il nome dello scultore marchigiano Armano da Pioraco, influenzato in maniera decisiva dalle novità sperimentate a Roma da Arnolfo di Cambio.

Parole chiave:

Scultura; Gotico; Marca d'Ancona; Armano da Pioraco; Jacopo da Camerino

Abstract:

Towards the end of the 18th century the ancient cathedral of Camerino, in the Marche, had been irreparably damaged by an earthquake. The medieval building's *disiecta membra* merged into the crypt of the new cathedral (1800-1833), where they are still kept today. Among these, the ruins of the 13th century church, focus of this contribution, are of great interest. Epigraphs, sculptures and architectural fragments allow us to trace back a decisive trait in the medieval cathedral's life, casting a new light on the artistic patronage of the Franciscan Rambotto Vicomanni, bishop of Camerino from 1285 until his death, short after 1305. Former *cappellano* of the roman cardinal Giacomo Savelli, later pope Honorius IV (1285-1287), Rambotto hoped for the renewal of *ecclesia maior*, relying on artists that were updated on the Urbe's gothic news. Among them the name of Marchigian sculptor Armano da Pioraco stands out, being the artist crucially influenced by Arnolfo di Cambio's roman experiments.

Keywords:

Sculpture; Gothic; Marca d'Ancona; Armano da Pioraco; Jacopo da Camerino

Il terremoto che colpì Camerino il 28 luglio 1799 danneggiò in modo consistente la cattedrale d'origine medievale della città, dedicata alla Vergine con il titolo di Santa Maria Maggiore (FIG. 1)¹. Non era la prima volta che l'*ecclesia maior* della diocesi subiva i contraccolpi di un sisma di forte intensità e ogni evento traumatico doveva aver rappresentato l'occasione di un ripensamento anche profondo della struttura dell'edificio, di nuove e aggiornate imprese decorative che riconsacravano il legame con la comunità cittadina e diocesana. Fino ad allora, tuttavia, nessun accidente era arrivato a compromettere la continuità funzionale della chiesa. All'inizio del nuovo secolo quanto restava della vecchia fabbrica veniva abbattuto per fare spazio all'edificio odierno².

Ripercorrere in dettaglio la storia dell'antica cattedrale di Camerino è dunque arduo e ciò è vero soprattutto per le date più alte a causa, anche, della rarefazione del tessuto documentario. Gli anni che qui ci interessano, sullo scorcio del Duecento, non rappresentano un'eccezione. Eppure le poche testimonianze materiali ancora accessibili, sebbene frammentarie, indicano che si trattò di un periodo di intensa attività edilizia e decorativa.



FIG. 1. VEDUTA DELLA PIAZZA PRINCIPALE DI CAMERINO, CALCOGRAFIA (da T. SALMON, *Lo stato presente di tutti i Paesi del mondo, naturale, politico, e morale, con nuove osservazioni e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori*, XXI, Venezia, 1757)

La cripta della chiesa neoclassica conserva un numero notevole di memorie dell'edificio precedente. Tra queste, di particolare interesse sono i pochi resti della fabbrica duecentesca, già noti a chi si è occupato dell'argomento e, tuttavia, mai analizzati all'interno di una proposta unitaria.

* Questo intervento nasce dalle ricerche per la mia Tesi di Perfezionamento in Storia dell'arte, *Tra Roma e l'Adriatico. Scultura monumentale e relazioni artistiche nella Marca d'Ancona alla fine del Medioevo* (Scuola Normale Superiore di Pisa, di prossima discussione).

¹ L'unica testimonianza visiva prima del terremoto del luglio 1799 non tramanda già più memoria del portale gotico di Santa Maria Maggiore, ma si distingue ancora l'impianto medievale dell'edificio sacro.

² A. MONTIRONI, "Il duomo di Camerino e gli architetti Vici e Folchi" in EAD., *Architettura neoclassica nelle Marche*, Bologna, 2000, pp. 71-79; Ead., "Cattedrale, Camerino (Macerata), 1800-1833" scheda in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M. L. POLICETTI con la collaborazione di A. MONTIRONI, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 246-253.

Storiografi e eruditi seicenteschi ricordano murata nel prospetto della cattedrale l'epigrafe che attesta al 1268 una revisione complessiva dell'edificio, resasi necessaria in seguito alle devastazioni portate alla città dagli occupanti svevi guidati da Percivalle Doria (1259), ma ancor più consigliata, probabilmente, da esigenze di ordine diverso, legate alle mutate necessità di una città allora in piena espansione economica e demografica³. La correttezza della trascrizione di Camillo Lili può essere verificata su quanto oggi rimane del testo originale, poco più della metà sinistra del campo epigrafico.

+ ANNO X(STI) MCCLXVIII INDICT(IONE) XI T(EM)P(O)R(E) D[OMINI
CLEMENTIS] P(A)P(E) IV ET T(EM)P(O)R(E) D(OMI)NI GUIDO(N)IS
CAMERI(NENS)I(S) [EPISCOPI ET] D(OMI)NI RAMBOCTI
ARCHIDIACONI CAM[ERINENSIS ET TEMPORE] D(OMI)NI ANDREE
PARENTII POTESTATIS CAMERI(NENS)I(S)

Una seconda epigrafe (FIG. 2) ricorda invece la consacrazione del nuovo altare maggiore della cattedrale, avvenuta nel 1295⁴.

ANNO D(OMINI) MCCLXXXV T(EM)P(O)R(E) D(OMINI) BONIFATII
P(A)P(E) VIII ET TEMPO(R)E D(OMI)NI RAMBOCTI CAMER(INENSIS)
EP(ISCOP)I ET T(EM)P(O)R(E) D(OMI)NI BERARDI CAMER(INENSIS)
ARCHIDIACONI FACTUM EST H(OC) ALTARE A MAG(IST)RO
GUICTONO OP(ER)A(R)IO HUI(US) [ECCLESIE]

Le due iscrizioni aiutano a definire gli estremi temporali di un processo che dovette essere più articolato. Se l'entità dei lavori messi in cantiere negli anni sessanta del secolo non è oggi quantificabile, è certo che di lì a poco si dovette intervenire di nuovo, se non altro per riparare il campanile della chiesa parzialmente crollato in seguito a un terremoto nel 1279⁵. Nel 1295 il vecchio altare maggiore era stato sostituito da una struttura più consona e moderna. Trovavano così coronamento, probabilmente, gli interventi di riqualificazione iniziati oltre due decenni addietro.

Com'è noto, un impulso decisivo ai lavori di rinnovamento della cattedrale lo diede quel Gentile da Varano che avrebbe aperto la strada al dominio dei propri discendenti sulla città. Prima ancora degli approfondimenti storiografici recenti, era stata la prosopografia familiare a celebrarlo *reconditor urbis Camerini, catedralisque ecclesiae instaurator*⁶. Della stessa famiglia di Gentile è anche il Berardo che compare nell'epigrafe del 1295 in qualità di

³ B. FELICIANGELI, "Sul tempo di alcune opere d'arte esistenti in Camerino", *Atti e memorie della regia Deputazione di storia patria per le province delle Marche*, n.s., X (1915), pp. 53-90: 53-57. L'epigrafe è stata trascritta da C. LILI, *Istoria della città di Camerino*, a cura e con integrazioni di F. CAMERINI, Camerino, 1835 (include i fascicoli stampati a Macerata, 1649-1652), vol. II, p. 29, e, con errori, da A. BENIGNI (†1681), *Frammenti o vero rottami historiali della città di Camerino*, Camerino, Biblioteca comunale Valentiniana, ms. 157, c. 56r.

⁴ M. SANTONI, *Degli atti e del culto di sant'Ansovino*, Camerino, 1883, p. 33; B. FELICIANGELI, "Sul tempo di alcune opere...", 1915, pp. 56-57; S. CORRADINI, G. BOCCANERA, *La cattedrale di Camerino*, Camerino, 1968, p. 10; F. MARCELLI, "Appunti per una storia della committenza varanesca" in A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra, Milano, 2002, pp. 68-77: 68-69. Il campo epigrafico è composto all'interno di un blocco piuttosto spesso di pietra calcarea, in origine inglobato nella struttura dell'altare, vedi C. LILI, *Istoria ...*, 1835, vol. II, p. 61. L'ultima parola è stata erasa, e si avanza pertanto un'integrazione il linea con il senso dell'epigrafe.

⁵ S. CORRADINI, G. BOCCANERA, *La cattedrale...*, 1968, p. 10.

⁶ L. V. OROSIUS, *Memoria et cronica de stirpe varanea camerte ut habetur in aula magna palatii ducalis*, manoscritto tardo-quinquecentesco legato col seriore V. MASSARELLI, *Historie della città di Camerino*, Camerino, Biblioteca comunale Valentiniana, ms. 1, c. 4r, da ultimo ricordato in L. PALOZZI, *L'arca di Sant'Ansovino nel duomo di Camerino. Ricerche sulla scultura tardo-trecentesca nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2010, p. 26.

arcidiacono della cattedrale e che sarà poi vescovo di Camerino negli anni 1310-1327⁷. Durante l'episcopato di quest'ultimo l'omonimo Berardo I, signore della città, farà edificare la cappella sepolcrale familiare in Santa Maria Maggiore⁸. Il legame tra i signori e la comunità era reso visibile, tra l'altro, dalla cura con cui questi provvedevano al decoro e alla continuità di funzione della più importante chiesa cittadina.

Non sarà sfuggito che le due epigrafi ci fanno conoscere un altro protagonista delle vicende duecentesche della cattedrale di Santa Maria Maggiore, il Rambotto che è menzionato come arcidiacono nell'iscrizione del 1268 e che è vescovo di Camerino all'atto della consacrazione dell'altare maggiore nel 1295. Nell'arco di un quarto di secolo le due attestazioni lo dichiarano impegnato in prima persona a favore della fabbrica della cattedrale, tanto che proprio il nome di Rambotto e il procedere della sua carriera ecclesiastica rappresentano il *trait d'union* tra le fasi documentate dei lavori. Il religioso – che appartenne a una delle famiglie più in vista della città del tempo, quella dei Vicomanni⁹ – emerge come uno dei principali fautori della ristrutturazione dell'edificio; di sicuro, in quanto vescovo era stato il committente diretto del nuovo altare maggiore del 1295. Alla sua morte, non molto dopo il 1305, gli spettava una sepoltura privilegiata nella chiesa che aveva contribuito a rinnovare¹⁰.

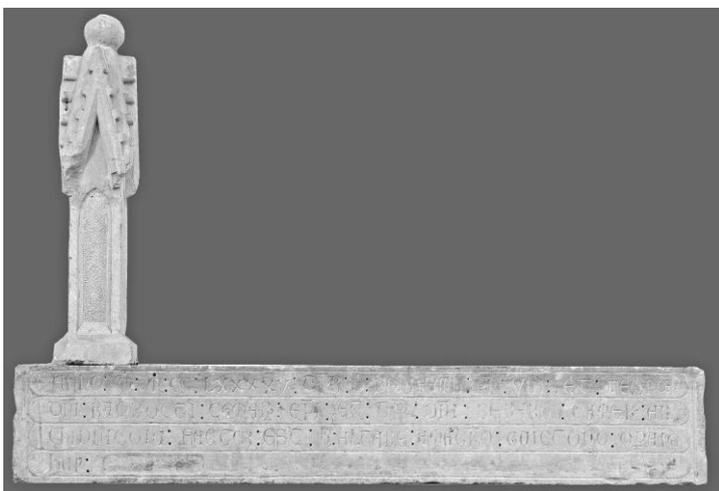


FIG. 2. BOTTEGA DI MAESTRO GUITTONE, EPIGRAFE E GUGLIETTA, PIETRA CALCAREA. CAMERINO, IPOGEO DELLA CATTEDRALE (© LUCA PALOZZI)

Durante l'episcopato del Vicomanni si mise mano anche alla facciata della cattedrale. Se la notizia che circonda agli anni del pontificato di Benedetto XI (1303-1304) la seconda fase del prospetto dell'edificio è il risultato di una errata trascrizione epigrafica¹¹, le testimonianze erudite e quelle documentarie ci restituiscono le forme del portale della chiesa rinnovata.

Negli anni ottanta del Seicento il camerte Matteo Pascucci descrive ancora la *porta principale di vari marmi e colonne di basso*

*rilievo da antica mano lavorate con diversi figure e intagli, tra i quali due leoni e altri animali*¹². Un inventario dei beni della cattedrale redatto in data 1° ottobre 1726 aggiunge al quadro delineato che *sopra la porta principale* [il portale maggiore della cattedrale] *vi sono*

⁷ C. EUBEL, *Hierarchia catholica Medii Aevi*, vol. I, Monasterii, 1898, p. 166.

⁸ L. PALOZZI, *L'arca di Sant'Ansovino...*, 2010, pp. 39-41, con bibliografia.

⁹ O. TURCHI, *Camerinum sacrum. De ecclesiae camerinensis pontificibus libri VI*, Romae, 1762, p. 223; P. L. FALASCHI, "Signori e Minori nell'area camerte" in F. BARTOLACCI, R. LAMBERTINI (a cura di), *Presenze francescane nel Camerinese (secoli XIII-XVII)*, Ripatransone, 2008, pp. 177-192: 183, che ricorda come la famiglia di Rambotto, di probabile origine feudale, fosse imparentata con i da Varano. Alla metà del XIII secolo sarebbero stati i Vicomanni a cedere ai da Varano quei casamenti prospicienti la piazza della cattedrale a partire dai quali si sarebbe sviluppato, in più fasi costruttive, il palazzo dei signori.

¹⁰ L. PALOZZI, *L'arca di Sant'Ansovino...*, 2010, p. 36, nota 59.

¹¹ A. BENIGNI (†1681), *Frammenti o vero rottami historiali...*, c. 56r, trascrivendo l'epigrafe dedicatoria del 1268 scioglieva erroneamente il riferimento all'*indictio XI* contenuto nella data come *tempore Benedicti p. XI*.

¹² M. PASCUCCI, *Vita di Sant'Ansovino*, Roma, 1682, p. 175, già chiamato in causa da V. ALEANDRI, "Due leoni e maestro Armano da Pioraco", *Chienti e Potenza*, (7 febbraio 1904), pp. [1-2].



FIG. 3-4. ARMANNO DA PIORACO, LEONE CHE ATTERRA UN BUE (DX), PIETRA CALCAREA. CAMERINO, IPOGEO DELLA CATTEDRALE (© LUCA PALOZZI)

*alcune statue antiche dentro i suoi nicchi della B. Vergine, di S. Venanzo e S. Ansovino protettori della città*¹³. Nel giro di pochi anni si interveniva dunque sui due principali fulcri simbolici e funzionali dell'edificio: l'ingresso monumentale e l'altare maggiore. La rilevanza degli interventi e il loro carattere programmatico fanno pensare a un'unica volontà progettuale e a un'unica, organica campagna di lavori in cui dovettero essere coinvolte, a stretto contatto reciproco, una o più botteghe di lapidici.

Il complesso monumentale descritto da Matteo Pascucci andò disperso al più tardi entro gli anni 1748-1749, quando il prospetto della chiesa fu sottoposto a una revisione sostanziale¹⁴ (FIG. 1). Oggi ne sono residuali due rilievi di identico soggetto –un leone che sottomette un bue– conservati alle pareti di un angusto vano scala che conduce a un ambiente secondario della cripta del duomo nuovo¹⁵ (FIG. 3-5). La collocazione originaria è suggerita dalla struttura dei pezzi che presentano sul retro una sporgenza che ne garantiva il fissaggio a parete: di uguali dimensioni, similmente scolpiti in una lastra sottile di pietra calcarea, i leoni dovevano trovare posto ai lati del portale della chiesa, in corrispondenza degli elementi verticali di raccordo con la facciata. Su questi che sono i resti più significativi della campagna decorativa promossa al tempo del vescovo Vicomanni varrà la pena di soffermarsi per un approfondimento.

¹³ S. CORRADINI, “Gli inventari, strumenti per avvicinarci al nostro passato” in P. MORICONI (a cura di), *Storie da un Archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, Camerino, 2006, pp. 71-119: 72.

¹⁴ B. FELICIANGELI, “Sul tempo di alcune opere...”, 1915, p. 56.

¹⁵ I due rilievi misurano centimetri 66x100x25. La pietra calcarea in cui sono scolpiti è, probabilmente, locale. I pezzi presentano in più punti fratture anche significative e, nel rilievo di destra, la testa del bue e una delle zampe anteriori del leone sono mancanti. Della policromia originale sono forse residuali i pigmenti scuri in corrispondenza degli occhi degli animali. Nella collocazione attuale, il rilievo di sinistra è parzialmente schermato da un corrimano in metallo che impedisce la realizzazione di una ripresa fotografica d'intero. Vi si rinuncia, dunque, ma si rimanda a A. A. BITTARELLI, *Viaggio dentro la città*, Macerata, 1978, p. 28, FIG. [1]. L'ipotesi dell'originaria pertinenza dei due leoni al portale maggiore duecentesco è tradizionalmente accettata, si vedano ALEANDRI, “Due leoni...”, 1904, pp. [1-2], che pensa in seconda battuta a una disposizione ai lati del rosone di facciata; B. FELICIANGELI, “Sul tempo di alcune opere...”, 1915, p. 57; S. CORRADINI, G. BOCCANERA, *La cattedrale...*, 1968, p. 10; A. A. BITTARELLI, *Viaggio...*, 1978, p. 28; F. MARCELLI, “Appunti per una storia...”, 2002, pp. 68-69.



FIG. 5. ARMANNO DA PIORACO (E COLLABORATORE ?), LEONE CHE ATTERRA UN BUE (SX), PIETRA CALCAREA, PARTICOLARE. CAMERINO, IPOGEO DELLA CATTEDRALE (© LUCA PALOZZI)

La collocazione attuale, senz'altro penalizzante, ha contribuito a relegare le due sculture ai margini del dibattito storiografico. Dopo i primi interventi di Aleandri, dei leoni parla Bernardino Feliciangeli nell'articolo del 1915 dedicato alle opere d'arte in territorio camerte, ma all'indicazione non danno seguito né Lionello Venturi nel suo contributo pionieristico sulla scultura nelle Marche, dell'anno successivo, né Luigi Serra nel volume dedicato alle emergenze artistiche della regione, dalle origini cristiane alla fine del Gotico, del 1929¹⁶; tra la fine degli anni sessanta e la metà degli anni ottanta del secolo scorso, sempre in pubblicazioni locali, ne circolano le prime riproduzioni fotografiche, ma dei rilievi si tace ancora nella *Scultura nelle Marche* di Pietro Zampetti¹⁷.

L'interesse dei primi esegeti si era appuntato sull'identità anagrafica dello scultore. I leoni, infatti, sono firmati. Sulle basi dei blocchi di pietra corrono due iscrizioni. Quella scolpita sul basamento dell'esemplare oggi murato alla parete di sinistra del vano scala per chi sale dal piano di calpestio all'ambiente di servizio della cripta, lo dice realizzato da un maestro Armano *de Ploraco*: [+MA]GISTER ARMAN(N)US DE PLORACO FECIT HOC OP[US]. Uno scultore della zona, dunque, da Pioraco, un piccolo centro a 10 chilometri a nord-ovest di Camerino. La seconda attestazione, sul basamento del leone di destra, è più problematica: MAHISTER GEZDE(?) FE[V]IT ET FEVIT FIERI ANBOS ISTOS.

Mentre la gotica maiuscola della firma di Armano da Pioraco si può accostare utilmente a quella dell'epigrafe che attesta al 1295 il rifacimento dell'altare maggiore, la seconda iscrizione, alquanto corsiva, in cui si alternano maiuscole e minuscole e caratteri alfabetici di difficile inquadramento¹⁸, è stata ritenuta un caso fuori dalla norma anche da chi, come Dietsl, se ne è occupato di recente¹⁹. La presenza concomitante delle due iscrizioni, e le difficoltà della seconda in particolare, hanno portato finora a valutazioni in parte divergenti e mai risolutive²⁰. Si potrebbe tenere in considerazione l'ipotesi avanzata da Aleandri che, se non altro, ci obbliga a restituire i leoni al loro contesto genetico, ovvero ai consistenti lavori di

¹⁶ V. ALEANDRI, "Due leoni...", 1904, pp. [1-2]; ID., *ad vocem* "Armano da Pioraco" in U. THIEME, F. BECKER (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. II, Leipzig, 1908, pp. 114-115; B. FELICIANGELI, "Sul tempo di alcune opere...", 1915, p. 57; L. VENTURI, "Opere di scultura nelle Marche", *L'Arte*, XIX (1916), pp. 25-50; L. SERRA, *L'arte nelle Marche*, vol. I, *Dalle origini cristiane alla fine del Gotico*, Pesaro, 1929.

¹⁷ S. CORRADINI, G. BOCCANERA, *La cattedrale...*, 1968, pp. 7, 10; A. A. BITTARELLI, *Viaggio...*, 1978, p. 28 (ma i due manufatti non sono menzionati in ID., *Macerata e il suo territorio. La scultura e le arti minori*, Milano, 1986, di più ampia diffusione); P. ZAMPETTI (a cura di), *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, Firenze, 1993; per completezza di informazione bibliografica si consideri anche E. KASTEN, *ad vocem* "Armano da Pioraco" in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München, Leipzig, 1992, p. 127, tuttavia senza elementi di novità rispetto agli interventi di Aleandri.

¹⁸ A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin, 2009, vol. II, p. 696: (pseudo-?)griechischen Formen.

¹⁹ A. DIETL, *Die Sprache der Signatur...*, 2009, vol. II, pp. 695-697, che tuttavia ripropone per i leoni l'insostenibile riferimento cronologico al 1268 già avanzato da V. ALEANDRI, "Due leoni...", 1904, pp. [1-2].

²⁰ A. DIETL, *Die Sprache der Signatur...*, 2009, vol. II, pp. 695-697, con bibliografia. Di più andrà ricordato che l'iscrizione con il nome di Gezde aveva suscitato l'interesse dell'abate Lanzi, vedi L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, vol. I, Bassano, 1795, p. 280, nota 127.

rinnovamento dell'edificio intrapresi alla fine del XIII secolo²¹. Lo studioso faceva notare che la doppia firma è problematica, in primo luogo, perché i pezzi sono erratici. All'interno della cornice monumentale di pertinenza delle sculture le due attestazioni sarebbero state lette di seguito e sarebbero venute, così, a integrarsi: *maestro Armanno da Pioraco ha fatto questa opera (i due leoni); maestro Gezde ha fatto o ha progettato (il portale o il prospetto della chiesa) e ha fatto fare questi due (i leoni)*. Ne risulterebbe che Gezde ha ricoperto il ruolo di soprastante all'impresa del portale o, più in generale, della facciata²², lasciando ad Armanno l'esecuzione dei leoni.

Insomma, credo sia prudente sospendere il giudizio sulla seconda firma, mentre vanno trattenuti sia il riferimento allo scultore di Pioraco per i due leoni, sia, più in generale, la necessità di considerare i manufatti all'interno del loro *milieu* originario. Ciò che, per altro, aiuta a spiegare il divario qualitativo tra i due pezzi, evidente nella conduzione più rigida del leone di sinistra. Credo si debba pensare che Armanno – che se non fu il primo responsabile dei lavori intrapresi nella zona del prospetto della cattedrale si rivelò però una personalità di spicco del cantiere²³ – affidasse a un collaboratore un rilievo da lui precedentemente impostato²⁴.

Lo scarto qualitativo non impedisce di constatare che ci troviamo di fronte a una tra le testimonianze più importanti che la scultura gotica ha lasciato in territorio marchigiano, come per primo ha riconosciuto Fabio Marcelli che propone per i leoni una data alta, intorno al 1295 dell'altare maggiore scolpito da maestro Guittone. Pur nei limiti di un'analisi sintetica, condotta in margine a un contributo che percorreva altre strade, lo studioso ha individuato il nodo di cultura figurativa intorno a cui ruotano le sculture camerti. Secondo Marcelli, i due leoni vanno letti alla luce della “feconda lezione” di Arnolfo di Cambio²⁵, in connessione, dunque, con una delle esperienze più dense, documentate e peculiari del Gotico italiano, che maturò alcuni dei suoi raggiungimenti più alti e innovativi a Roma e nella vicina Umbria, tra Perugia ed Orvieto, dove lo scultore ricevette commissioni di grandissimo prestigio²⁶.

²¹ V. ALEANDRI, “Due leoni...”, 1904, pp. [1-2]; sulla stessa linea interpretativa anche A. A. BITTARELLI, *Viaggio...*, 1978, p. 28.

²² Si configurerebbe, pertanto, una situazione in parte assimilabile a quella testimoniata dall'epigrafe apposta sul lato sud del palazzo vescovile di Rieti (1283), in cui ricorre la formula *feri fecit* in relazione al soprastante ai lavori -che però vi è detto *operi prefectus*- Andrea, vedi A. DIETL, *Die Sprache der Signatur...*, 2009, vol. III, pp. 1357-1359.

²³ In questo senso, bisognerà correggere la prospettiva di Aleandri, che pensava Armanno da Pioraco e il Guittone dell'altare del 1295 ‘collaboratori’ di maestro Gezde, vedi, oltre ai numeri bibliografici citati sopra, V. ALEANDRI, *ad vocem* “Guittone” in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XV, ed. a cura di U. THIEME, F. C. WILLIS, Leipzig, 1922, p. 326.

²⁴ Il pezzo di qualità inferiore, ‘di bottega’, è anche quello su cui Armanno appone la propria firma, cosa che, tuttavia, non deve stupire, soprattutto se si crede che il maestro volesse affermare la propria responsabilità in relazione al più ampio complesso dei lavori strutturali e decorativi del portale.

²⁵ F. MARCELLI, “Appunti per una storia...”, 2002, pp. 68-69, con cui concorda A. DE MARCHI, “Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero” in Id. (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, 2002, pp. 23-99: 27-28.

²⁶ Non è possibile fornire un quadro bibliografico esaustivo. Tuttavia, per Arnolfo scultore si vedano almeno A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo ‘stil novo’ del Gotico italiano*, Milano, 1969 (e si consideri anche l'edizione Firenze, 1980); EAD., “Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio. Nuovi dati sui monumenti De Braye e Annibaldi e sul sacello di Bonifacio VIII” in J. GARMS, A. M. ROMANINI (a cura di), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno, Wien, 1990, pp. 107-128; EAD., *ad vocem* “Arnolfo di Cambio” in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Roma, 1991, pp. 504-514; EAD., “Une statue romaine dans la Vierge de Braye”, *Revue de l'Art*, 105 (1994), pp. 9-18; J. GARDNER, “Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design”, *The Burlington Magazine*, CXV (1973), pp. 420-439; ID., *The Tomb and the Tiara*, Oxford, 1992, soprattutto pp. 41-109; I. HERKLOTZ, “I primi sepolcri con la figura del defunto” in Id., *‘Sepulcra’ e ‘Monumenta’ nel Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli, 2001 (ed. originale Roma, 1985), pp. 205-293: 248-293; E. CARLI, *Arnolfo*, Firenze, 1993. Per una panoramica sull'importante vicenda storiografica, che per Arnolfo più che in altri casi si intreccia in maniera peculiare con l'odierna percezione del problema storico-artistico, si può consultare A. M. D'ACHILLE, F. POMARICI (a cura di), *Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo, 2006. Inoltre, tra le proposte recenti si considerino almeno J. POESCHKE, “Arnolfo tra Siena e Roma. Verso una nuova sintesi di stili nella scultura italiana del Duecento” in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno, Roma, 2006, pp. 331-346; L. BELLOSI, “Arnolfo e il pulpito del duomo di Siena” in D. FRIEDMAN, J. GARDNER, M. HAINES (a cura di), *Arnolfo's Moment*, atti del convegno, Firenze, 2009, pp. 35-46; J. GARDNER, “Arnolfo di Cambio: from Rome to Florence”, *ivi*, pp. 141-157.

Marcelli circoscrive le ragioni fondamentali della formazione di Arnolfo da Pioraco alla finitima Umbria²⁷. Tuttavia, a scapito delle premesse, il riferimento immediato non è alle opere autografe dello scultore di Colle di Val d'Elsa. Lo studioso, infatti, accosta i rilievi camerti ai due leoni in bassorilievo che sostengono le paraste esterne dell'ingresso monumentale del Palazzo dei Priori di Perugia: un confronto che, se aiuta a immaginare l'originaria collocazione dei due rilievi all'interno del portale maggiore dell'antica cattedrale, risulta però al contempo penalizzante sul piano dello stile²⁸. Una tangenza più significativa si ha, invece, con gli elementi superstiti della fontana scolpita da Arnolfo di Cambio per la città umbra entro il 1281²⁹. Penso, in prima battuta, al modo in cui il rilievo è composto all'interno di una impaginazione geometrica rigorosa, quella del modulo, della "scatola prospettica". Nei leoni di Camerino (FIG. 4) è quel senso della massa "determinata", come tra due superfici parallele e invisibili, che rappresenta la cifra peculiare degli *Assetati* della fontana di Arnolfo.

Il confronto è indicativo del dialogo che Arnolfo da Pioraco è in grado di intrecciare con il maestro toscano. Non svela la storia di un "frintendimento": si pensi alla risorgiva di compattezze volumetriche robuste e bloccate che è il tratto fondamentale di alcune recenti riscoperte ombre³⁰. Al contrario dichiara la conoscenza, da parte dello scultore prolaquense, di un *modus operandi* che è caratteristico dell'attività autonoma e matura di Arnolfo almeno a partire da quando, dopo un decennio di silenzio, finito oramai da tempo l'apprendistato nella bottega di Nicola Pisano, l'artista ricompare al servizio di Carlo d'Angiò a Roma. Nell'Urbe lo scultore stabilirà un centro privilegiato di attività.

Il procedimento adottato da Arnolfo nelle lastre perugine e poi, costantemente, nel seguito della propria carriera dovette corrispondere, almeno in parte, alla necessità di adattarsi alla lavorazione di blocchi marmorei di spessore ridotto, non di rado di spoglio. Mi domando se l'analogo procedimento ravvisato nei rilievi camerti non indichi la consuetudine di Arnolfo da Pioraco con la pratica della scultura in marmo. L'abilità acquisita nella rilavorazione degli spessori ridotti delle *spoliae* avrebbe permesso a Arnolfo di operare in economia, ma con notevole disinvoltura, anche con un diverso materiale lapideo. Fuori dalla contingenza, lo scultore continua a pensare il rilievo all'interno di un limite: non più il limite materiale imposto dal riuso ma quello, pratico e concettuale ad un tempo, di una prassi consolidata di lavoro. Insieme alla necessità, a mio avviso imprescindibile, di postulare un rapporto più strutturato con l'esperienza arnolfiana, in un periodo seppur di poco successivo a quello della fontana di Perugia, questa ultima considerazione potrebbe consigliarci di affiancare all'ipotesi della formazione umbra dell'artista una proposta ulteriore. Arnolfo potrebbe essere stato attivo sul palcoscenico artistico romano della fine del Duecento.

Dico subito che non sono in grado di collegare ad Arnolfo opere romane. Tuttavia, proprio a Roma e nell'ambito dei cantieri arnolfiani si trovano i confronti che aiutano a contestualizzare in maniera ulteriore il linguaggio dei due leoni dell'ipogeo della cattedrale di Camerino.

Per il naturalismo vibrante delle teste dei felini non conosco un paragone migliore di quello che si può istituire con le protomi leonine della *sella curulis* del monumento onorario a

²⁷ F. MARCELLI, "Appunti per una storia...", 2002, pp. 68-69, seguito da A. DE MARCHI, "Pittori a Camerino nel Quattrocento...", 2002, pp. 27-28.

²⁸ Sul portale perugino da ultimo si veda V. GARIBALDI (a cura di), *Entra puro, move sicuro. Il portale del Palazzo dei Priori di Perugia*, Perugia, 2006.

²⁹ In estrema sintesi si vedano le schede di Maria Rita Silvestrelli in V. GARIBALDI, B. TOSCANO (a cura di), *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 206-208.

³⁰ Penso, ad esempio, al *San Prospero vescovo* conservato nell'omonima chiesa di Perugia, per il quale si veda la scheda di Vittoria Garibaldi in V. GARIBALDI, B. TOSCANO, *Arnolfo di Cambio...*, 2005, pp. 252-253.

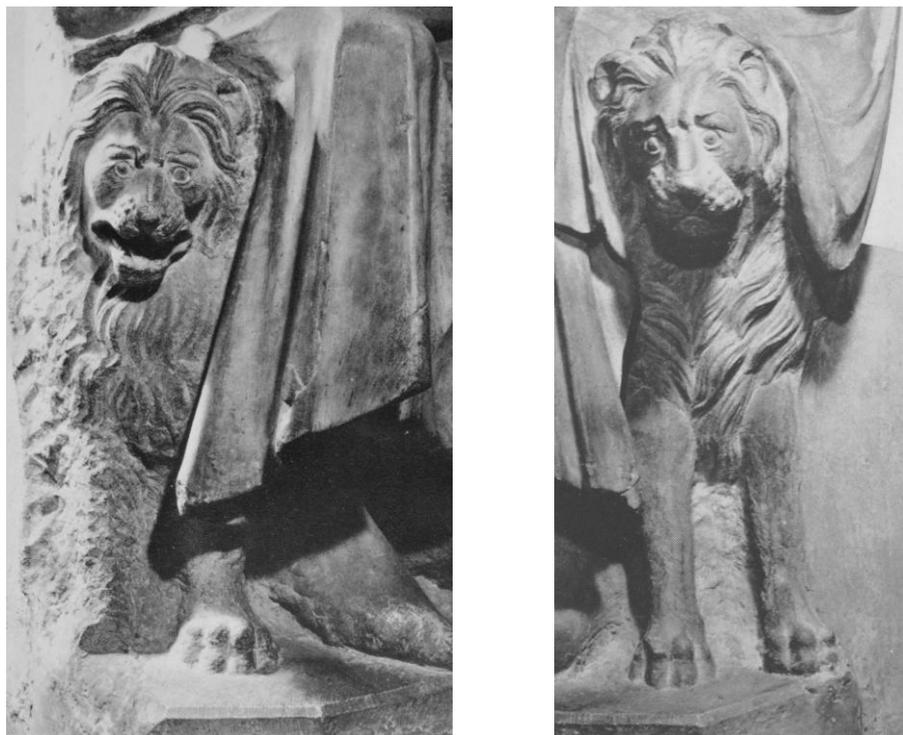


FIG. 6-7. ARNOLFO DI CAMBIO, MONUMENTO ONORARIO A CARLO I D'ANGIÒ, MARMO, PARTICOLARI DELLA SELLA CURULIS. ROMA, PALAZZO DEI CONSERVATORI (da A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del Gotico italiano*, Milano, 1969)

Carlo I d'Angiò oggi in Palazzo dei Conservatori, un'opera di altissima qualità, indissolubilmente legata all'esperienza romana di Arnolfo anche se, sull'autografia così come sulla cronologia, che oscilla a seconda delle ipotesi tra l'ottavo e il nono decennio del secolo, gli storici dell'arte hanno espresso opinioni discordanti³¹ (FIG. 6-7). Dei due felini che sorreggono il faldistorio su cui siede maestoso, ieratico e terreno allo stesso tempo l'Angioino, lo scultore ha delineato solo la parte anteriore del corpo riuscendo tuttavia a costruire, pure in una posizione marginale del blocco scolpito, dove la conduzione meticolosa e controllata del marmo sfuma improvvisamente nel non lavorato, due brani di grande sintesi e, allo stesso tempo, di notevole accensione naturalistica. Sulle zampe possenti stanno, in leggera torsione, le teste degli animali, incorniciate da criniere ampie e fluide e caratterizzate da una espressività intensa, accentuata dalle cediglie rilevate, energiche e nervose che corrugano le fronti imprimendo un piglio di severa e allarmata aggressività agli occhi spalancati dei felini. Un espediente rappresentativo che ritorna in maniera sorprendentemente analoga nei due leoni di Camerino (FIG. 3-4), nelle aspre "svirgolettature" che ne increspano lo sguardo terribile dalle pupille scure –probabile residuo della policromia originale– in cui la luce è ricavata per il tramite di una percettibile scheggiatura della superficie lapidea. Il

³¹ Per le diverse posizioni vedi V. PACE, scheda n. 1.10 in E. NERI LUSANNA (a cura di), *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze, 2005, pp. 182-185; ID., "Arnolfo a Roma e in Umbria. Certezze e problemi" in V. FRANCHETTI PARDO, *Arnolfo di Cambio...*, 2006, pp. 117-126: 117-118. Non è possibile stabilire con assoluta certezza l'originaria collocazione della statua e del frammento di arco figurato, in cui si è visto un araldo o un trombetta, ad essa collegato dalla storiografia. L'ipotesi avanzata da Pico Cellini, che prevedeva la pertinenza all'ingresso monumentale di un tribunale attestato nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, dove Carlo avrebbe amministrato la giustizia, è stata definitivamente respinta, vedi C. BOLGIA, "The so-called tribunal of Arnolfo di Cambio at S. Maria in Aracoeli, Rome", *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), pp. 753-755, con bibliografia. È più verosimile che il monumento fosse collocato nel Palazzo Senatorio, magari proprio nell'aula maggiore del *palatium novum*, come ipotizzato da S. ROMANO, "La facciata medievale del Palazzo Senatorio: i documenti, i dati, e nuove ipotesi di lavoro" in M. E. TITTONI (a cura di), *La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Momenti di storia urbana di Roma*, Ospedaletto, 1994, pp. 39-61: 52.

paragone non vuole suggerire una derivazione diretta dai due “brani minori” del monumento romano: per altro, pur sempre di due brani minori, condotti al margine, si tratta. Indica tuttavia un ulteriore, cogente motivo di consentaneità dello scultore di Pioraco con i modi di Arnolfo di Cambio. Se accettiamo le date più basse tra quelle proposte per la statua onoraria dell’Angioino, ovvero una sua collocazione verso la metà del nono decennio, potremmo persino iniziare a intravedere un riferimento cronologico più puntuale per la nostra ipotesi romana. In questa direzione, un confronto meno segnato da elementi morfologici è con alcuni passaggi del ciborio arnolfiano di Santa Cecilia in Trastevere (1293)³². Penso soprattutto alle figure in bassorilievo dei pennacchi, fatte di superfici larghe e lisce, pausate eppure costantemente percorse da un guizzo, da un’inquietudine lineare.

Riacquistando una prospettiva più ampia, e tornando dunque a considerare nel complesso la fase tardo-duecentesca della cattedrale di Camerino, bisognerà sottolineare che lo stile dei due rilievi e le caratteristiche peculiari del *modus operandi* di Arnolfo da Pioraco non sono gli unici indizi a puntare verso l’Urbe. A indicare la validità della pista romana sembrerebbero infatti concorrere, in primo luogo, alcune notizie relative al perduto altare maggiore realizzato nel 1295 da maestro Guittone.

Stando alle testimonianze seicentesche raccolte da Bernardino Feliciangeli, al di sopra della mensa d’altare si ergeva un ciborio impostato su quattro colonne, realizzato in pietra bianca e impreziosito da partiture a mosaico³³. L’impianto sembra evocare linee di sviluppo di questa tipologia di arredo sacro e una predilezione di gusto ben precise che, al di là dell’Appennino, attraversata l’Umbria, conducono direttamente nella Roma dell’ultimo quarto del Duecento. Riferimento ineludibile sono ancora una volta, per contiguità cronologica, i due cibori firmati da Arnolfo di Cambio, quello di San Paolo fuori le mura realizzato con il socio Pietro (1285) e quello di Santa Cecilia in Trastevere; in assenza di testimonianze dettagliate, per l’esempio camerte si dovrà pensare, tuttavia, a una struttura meno articolata sotto il profilo degli apparati figurativi.

A confortare questo primo abbozzo di lettura, purtroppo basato su resoconti tardi e stringati, aiuta l’analisi di una guglietta in pietra calcarea oggi murata insieme all’epigrafe del 1295 come a preservare il senso dell’antica provenienza e, dunque, probabile elemento erratico dell’altare di maestro Guittone³⁴ (FIG. 2). Il frammento può essere facilmente assimilato al gusto di analoghi, altissimi passaggi architettonici dei celebri esempi romani, dei quali offre una ripresa tempestiva seppure nel senso di una declinazione più semplice; per questo fare più essenziale, un confronto utile può essere quello con le gugliette del monumento a Luca Savelli in Santa Maria in Aracoeli, altra opera romana vicina al nome e alla bottega di Arnolfo³⁵. Più in generale l’utilizzo attestato dalle fonti seicentesche del

³² A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio...*, 1969, pp. 75-84; EAD., “Arnolfo...”, 1991, p. 510; E. CARLI, *Arnolfo*, 1993, pp. 122-126.

³³ B. FELICIANGELI, “Sul tempo di alcune opere...”, 1915, p. 58, nota 1, interpreta correttamente le parole di A. BENIGNI (†1681), *Frammenti o vero rottami historiali...*, c. 56r, che ricorda colonne con capitelli e basi di *opera mista*, ovvero a mosaico. Va sottolineato che quella di Benigni è una menzione forzatamente sintetica. Difatti l’altare di maestro Guittone non esisteva già più quando ne scriveva il cronista, che per la propria ipotesi ricostruttiva doveva essersi basato sui resti erratici della struttura. Se non prima, di sicuro alla metà del XVI secolo la zona del coro era stata interessata da sostanziali lavori di ripristino che dovevano averne modificato l’assetto iniziale, vedi L. PALOZZI, *L’arca di Sant’Ansovino...*, 2010, pp. 58-64.

³⁴ Fino a pochi anni or sono le gugliette murate insieme all’iscrizione del 1295 erano due. La seconda, in tutto e per tutto analoga a quella ancora in loco, è stata rimossa e si conserva in un locale di servizio della cripta.

³⁵ A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio...*, 1969, pp. 157-158; I. HERKLOTZ, “I Savelli e le loro cappelle di famiglia” in A. M. ROMANINI (a cura di), *Roma anno 1300*, atti del convegno, Roma, 1983, pp. 567-583; E. CARLI, *Arnolfo*, 1993, pp. 173-174; scheda n. 16 in J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, vol. II, *Die Monumentalgräber*, Wien, 1994, pp. 64-69.

mosaico *a contrasto* con la pietra bianca evoca sviluppi di ampio corso in area romana ed estesamente laziale³⁶; se non sembrasse che vogliamo servirci delle assenze come di un grimaldello per forzare il senso della ricostruzione complessiva, consapevoli che si tratta di un argomento non affatto risolutivo, potremmo anche aggiungere al quadro indiziario che il nome Guittone non è infrequente nelle genealogie dei *magistri* marmorari romani dei secoli XII e XIII³⁷.

Si tratta, è evidente, di tracce materiali e documentarie esigue che servono in primo luogo ad evidenziare le lacune e a sottolinearne il peso nella comprensione del contesto artistico camerte sul crinale tra Due e Trecento; tracce che, tuttavia, non sarebbe corretto ignorare. Credo, infatti, che iniziamo a comprendere diversamente la congiuntura che ci siamo proposti di indagare. Il linguaggio dei leoni di Armanno, il loro alto tenore qualitativo e il dialogo tempestivamente allacciato con Arnolfo di Cambio; le forme del ciborio camerte del 1295 e l'analisi di un suo più che probabile frammento, che insieme suggeriscono un rapporto diretto con l'Urbe delle maestranze incaricate della revisione della cattedrale; forse persino il nome di maestro Guittone, non infrequente nelle genealogie dei marmorari romani: tutti gli indizi convergono verso l'ipotesi che i lavori commissionati al tempo del vescovo Rambotto Vicomanni fossero orientati verso modelli specificatamente romani. Il ruolo di primo responsabile dei lavori doveva essere stato affidato a maestro Guittone, che nel 1295 veniva espressamente definito *operarius* della cattedrale.

Presentando le testimonianze epigrafiche che ancora tramandano le vicende duecentesche della perduta cattedrale di Santa Maria Maggiore ho sottolineato il coinvolgimento diretto di Rambotto Vicomanni in entrambe le fasi costruttive che queste certificano, adombrando la possibilità che il religioso, per altro legato da un vincolo stretto ai signori della città, i da Varano³⁸, potesse aver giocato un ruolo diretto nella partita della committenza. L'approfondimento della personalità di Rambotto, della sua biografia e, per quanto possibile, del suo orizzonte culturale è la chiave che permette di leggere all'interno di una cornice unitaria gli indizi raccolti finora.

Le due iscrizioni camerte delineano per sommi capi la carriera del religioso: ne indicano un ruolo di preminenza all'interno del Capitolo della cattedrale di Camerino in data piuttosto precoce e ne testimoniano, poi, l'avvenuta elezione a vescovo. Non ci dicono tutto, però, di un personaggio che le attestazioni ulteriori qualificano come di primo livello nella Marca del XIII secolo. Nato da una delle famiglie più importanti della Camerino del Duecento, molto probabilmente Rambotto era stato avviato allo studio del diritto, un viatico che gli avrebbe permesso di evadere dai ristretti confini cittadini³⁹. Almeno dalla fine degli anni settanta, infatti, lo troviamo lontano da Camerino.

Valgono in tal senso le testimonianze documentarie messe insieme nel XVIII secolo da Ottavio Turchi. Una missiva inviata da papa Martino IV a Rambotto il 9 febbraio 1283 ci dice che, a quel tempo, l'arcidiacono camerte dimorava presso la Curia⁴⁰. La lettera apostolica

³⁶ Vedi almeno P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart, 1987, *passim*; ID., "Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici e *spoliae*" in M. ANDALORO, S. ROMANO (a cura di), *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, Milano, 2002, pp. 151-174.

³⁷ In sintesi, *ad vocem* "Guittone di Niccolò Ranucci" in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XV, ed. a cura di U. THIEME, F. C. WILLIS, Leipzig, 1922, p. 326; *ad vocem* "Ranucci, Niccolò" in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXVIII, ed. a cura di H. VOLLMER, Leipzig, 1934, pp. 12-13.

³⁸ *Supra*, nota 9.

³⁹ P. L. FALASCHI, "Signori e Minori...", 2008, p. 183.

⁴⁰ O. TURCHI, *Camerinum sacrum...*, 1762, pp. 225-226.

inviata in data 26 maggio 1285 da papa Onorio IV al Vicomanni a definitiva ratifica della controversa promozione a vescovo di Camerino chiarisce il significato della notizia⁴¹. Il pontefice ci informa, infatti, della lunga familiarità maturata con il camerte –*tu, cuius merita probitatis nobis longe et familiaris experientia reddit nota*⁴²– negli anni in cui questi era stato presso di lui come cappellano⁴³. D’altro canto, i registri tramandano un numero più grande di documenti sui rapporti intrattenuti da Rambotto col Savelli e uno tra tutti ci dà la misura della fiducia accordata al marchigiano all’interno della “famiglia” del futuro pontefice.

Il Vicomanni è presente al rogito del primo testamento dell’alto prelado, in Roma, il 24 febbraio 1279⁴⁴.

Prima dell’insediamento a capo della diocesi di Camerino, Rambotto aveva dunque trascorso presso il cardinale diacono di Santa Maria in Cosmedin un tratto della propria esistenza, e ciò gli avrà permesso di coltivare rapporti significativi negli ambienti della Curia.

La familiarità con il futuro papa, il romano Giacomo Savelli, doveva essere stata decisiva per il percorso di Rambotto: la sua protezione gli valeva ora la conferma dell’elezione a vescovo, ma in precedenza gli aveva aperto la strada a una frequentazione non sporadica della Capitale, che poteva aver contribuito a orientare i gusti del camerte in materia di committenza artistica⁴⁵. Non conosciamo a sufficienza il profilo di committente d’arte di Onorio IV, ma le predilezioni dalla sua famiglia, rispecchiate dalle sepolture nel transetto dell’Aracoeli, offrono un riscontro eloquente delle sollecitazioni culturali cui fu esposto il Vicomanni. E in proposito, benché successiva al soggiorno curiale del camerte, una testimonianza significativa è rappresentata dal *gisant* della tomba di Onorio IV già in San Pietro, traslato all’Aracoeli al tempo di papa Paolo III (1534-1549). L’effigie giacente di papa Savelli, che oggi funge da

⁴¹ Ivi, pp. XCV-XCVI. La lettera apostolica non è tra quelle trascritte da Marcel Prou nei suoi *Registres* del pontificato di Onorio IV. La validità del referto documentario è tuttavia confortata, in maniera indiretta, da due missive del 25 e 27 maggio 1285, indirizzate da papa Savelli a conferma dell’avvenuta elezione di Rambotto rispettivamente al capitolo della chiesa collegiata di San Venanzio a Camerino e al prelado camerte, vedi *Les Registres d’Honorius IV, publiés d’après le manuscrit des Archives du Vatican*, a cura di M. PROU, Paris, 1888, col. 27 docc. 25-26.

⁴² O. TURCHI, *Camerinum sacrum...*, 1762, p. XCVI.

⁴³ Ivi, p. 229; la notizia, cui non si è ancora prestata la dovuta attenzione, è raccolta pure da C. EUBEL, *Hierarchia catholica...*, vol. I, 1898, p. 73, “Aesin”, nota 1.

⁴⁴ *Les Registres d’Honorius IV...*, 1888, coll. 577-584 doc. 823. Il secondo testamento è rogato il 5 luglio 1285 in *Castro Palumbarie in camera palatii arcis eiusdem castri*, ma Rambotto, già insediatosi a Camerino, non è ricordato tra i presenti, ivi, coll. 588-591 doc. 830. Sarà utile un riferimento sintetico alle attestazioni ulteriori. Una bolla papale (senza data, ma 1286-1287) indirizzata al priore generale dell’Ordine di San Guglielmo e riguardante la riforma del monastero benedettino di San Giovanni d’Argentella serba copia di due atti a essa correlati e più risalenti, rispettivamente rogati a Capua e a Palombara (1283-1284); in entrambi compare, tra i testimoni, Rambotto, ivi, coll. 633-638 doc. 974. Il 1° ottobre 1286, da Tivoli, Onorio IV scrive a Rambotto in relazione a una disputa sorta tra i canonici regolari della chiesa di San Sebastiano a Camerino e i Predicatori della stessa città, ivi, col. 438 doc. 620. Le relazioni del Savelli con l’élite intellettuale, religiosa e politica, della città marchigiana appaiono dai documenti piuttosto spesse e significative, e in questa direzione sarà dunque utile indagare ulteriormente. Da una missiva del 17 aprile 1285, diretta da Perugia al plebano di Aria nella diocesi camerte, sappiamo che Onorio IV si adoperava per favorire il proprio cappellano Gentile *quondam Gentilis civis Camerinensis*, nominato plebano di Pieve Favera nel Camerinese dopo che all’ufficio aveva rinunciato un consanguineo, Berardo, che nel documento è detto camerario del papa, ivi, coll. 586-587 doc. 827. I nomi di Gentile e Berardo sono quelli dell’onomastica varanesca dei secoli XIII e XIV, e il Berardo della lettera potrebbe essere proprio il familiare dei da Varano signori di Camerino che è detto arcidiacono nell’epigrafe del nuovo altare maggiore della cattedrale (1295) e che sarà vescovo negli anni 1310-1327, vedi *supra*, nota 7.

⁴⁵ In un periodo in cui, con poche eccezioni, i pontefici preferiscono risiedere fuori Roma, il rapporto di Rambotto con il cardinale romano Giacomo Savelli appare, in tal senso, particolarmente significativo. In Roma il Savelli possedeva numerose residenze e in una di queste, da papa, stabilirà la propria dimora, vedi *Les Registres d’Honorius IV...*, 1888, pp. XV-XVI; E. CELANI (a cura di), *‘De gente Sabella’. Manoscritto inedito di Onofrio Panvinio, illustrato con note ed osservazioni storico-critiche*, Roma, 1891 (estratto da *Studi e documenti di storia e diritto*, 12), pp. 37, 41; M. VENDITTELLI, *ad vocem* “Onorio IV” in *Enciclopedia dei papi*, Roma, 2000, vol. II, pp. 449-455: 450.

coperchio al sarcofago della madre Giovanna Aldobrandeschi, è considerata dalla storiografia molto prossima ad Arnolfo di Cambio, quando non addirittura un'opera autografa⁴⁶.

Arricchita dalle esperienze extra-regionali, negli anni che preludono ai lavori di fine secolo per la cattedrale la personalità del Vicomanni ci appare sotto una luce diversa e l'aver individuato nei pochi ma significativi resti dei cantieri avviati durante il suo episcopato una precisa e univoca tendenza di gusto e il riflesso vivo di modelli culturali alti e specificatamente romani, dunque, non ci stupisce. Per lasciare un segno duraturo e prestigioso il camerte si affidava a botteghe aggiornate sulle novità della Capitale e forse addirittura, come credo, ad artisti che vi erano stati attivi in prima persona. All'interno di una di queste botteghe doveva essersi allenato lo stesso Armanno da Pioraco che così avrà incrociato la propria attività con quella di Arnolfo di Cambio, per un tratto, forse, anche in maniera diretta⁴⁷. L'ipotesi di una prima formazione umbra dello scultore non viene negata, ma perde quel carattere di ineluttabilità con cui era stata proposta; e d'altro canto, che sullo scorcio del Duecento, nel quadro di un più generale intensificarsi dei rapporti tra l'Urbe e la Marca⁴⁸ un artista dell'Appennino umbro-marchigiano potesse trovare in Roma un centro privilegiato di attività non dovrebbe meravigliarci.

Se quanto è emerso sull'attività del Vicomanni come committente per la cattedrale di Camerino desta interesse, andrà indicata fin da ora una possibilità di sviluppi ulteriori.

La storiografia ha messo in sordina, e talvolta ha addirittura taciuto, un dato centrale della vita di Rambotto che invece potrebbe aprire uno spiraglio importante sui suoi riferimenti culturali e sul mondo delle sue relazioni. Ben prima di essere eletto vescovo di Camerino, il Vicomanni aveva vestito il saio francescano⁴⁹: il 1° dicembre 1290 papa Niccolò IV (1288-1292) –l'ascolano Girolamo Masci, il primo francescano a sedere sulla cattedra di Pietro– concedendogli la *facultas testandi* faceva esplicito riferimento all'appartenenza di Rambotto all'Ordine dei Minori⁵⁰. La figura del religioso andrà indagata, dunque, nello specifico dei suoi rapporti con la famiglia francescana. In questa sede, e oramai in conclusione, si può solo

⁴⁶ A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio...*, 1969, pp. 158, 181-182; J. GARDNER, "Arnolfo di Cambio...", 1973, p. 428; I. HERKLOTZ, "I Savelli...", 1983, p. 568; J. GARDNER, *The Tomb...*, 1992, pp. 102-104; E. CARLI, *Arnolfo*, 1993, pp. 174-175; scheda n. 18 in J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO, *Die mittelalterlichen Grabmäler...*, 1994, pp. 71-73; J. GARDNER, "Arnolfo di Cambio...", 2009, p. 145.

⁴⁷ Va specificato che ad oggi non sono state reperite ulteriori attestazioni documentarie sull'attività dello scultore prolaquense, a meno di non volerlo identificare con l'Armanno da Pioraco che nel 1280 riceve 40 soldi per il riattamento della fonte maggiore di Macerata, in tal senso V. ALEANDRI, "Due leoni...", 1904, p. [2]; ID., "Armanno...", 1908, p. 115; E. KASTEN, "Armanno...", 1992, p. 127. La notizia, che meriterebbe una verifica, veniva pubblicata da Colini Baldeschi purtroppo senza riferimento al documento e alla sua collocazione, vedi L. COLINI BALDESCHI, "Vita pubblica e privata maceratese nel Duecento e nel Trecento", *Atti e memorie della regia Deputazione di storia patria per le province delle Marche*, VI (1903), pp. 103-336: 157.

⁴⁸ L'elezione di papa Niccolò IV portò a un ispessimento dei rapporti istituzionali tra la Marca e Roma. Ricapitolando a titolo esemplificativo alcuni dei dati noti: nel 1288 Stefano Colonna è vicario podestarile di Ascoli Piceno, città d'origine del pontefice, Giovanni Colonna è rettore pontificio della Marca negli anni 1288-1291, mentre dal 1290 è vicario il figlio, Agapito Colonna, vedi G. BARONE, "Niccolò IV e i Colonna" in E. MENESTÒ (a cura di), *Niccolò IV: un pontificato tra Oriente e Occidente*, atti del convegno, Spoleto, 1991, pp. 73-90: 82-83; F. MARCELLI, "Artisti marchigiani a Roma: da Gentile a Jacopo da Fabriano" in G. M. FACHECHI, *Jacopo da Fabriano miniatore di Sua Santità*, Fabriano, 1999, pp. VII-LXXXIII: XXIV. Un'attenzione particolare venne riservata inoltre dal francescano alla efficienza dei collegamenti commerciali, con riguardo specifico alle antiche vie consolari romane, vedi M. E. GRELLI, "Niccolò IV (Girolamo d'Ascoli)" in F. MARIANO, S. PAPETTI (a cura di), *I papi marchigiani. Classi dirigenti, committenza artistica, mecenatismo urbano da Giovanni XVIII a Pio IX*, Ancona, 2000, pp. 268-274: 271-272. Pioraco, centro di provenienza di Armanno, rappresentava una tappa fondamentale di quell'importante diverticolo della Flaminia che distaccatosi dalla via principale a Nocera Umbra si inoltrava al di là dell'Appennino fino ad Ancona, si veda G. RADKE, *Viae publicae romanae*, Bologna, 1981 (ed. originale Stuttgart, 1971), pp. 235-239.

⁴⁹ O. TURCHI, *Camerinum sacrum...*, 1762, p. 223; P. L. FALASCHI, "Signori e Minori...", 2008, p. 183.

⁵⁰ O. TURCHI, *Camerinum sacrum...*, 1762, p. C, ma il documento è stato anche regestato da Langlois, vedi *Les Registres de Nicolas IV, recueil des bulles de ce pape publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux des archives du Vatican*, a cura di E. LANGLOIS, Paris, 1886-1893, p. 328 doc. 1765.

procedere per via di appunti, di brevi indicazioni che, per altro, non sono del tutto prive di interesse per i fatti più propriamente storico-artistici.

L'aver recuperato il dato dell'appartenenza minoritica apre scenari importanti. Che tenore di relazioni poté intrattenere, ad esempio, il Vicomanni con il primo papa francescano? Rambotto doveva essere solo di pochi anni più giovane del celebre conterraneo Girolamo Masci⁵¹; le origini comuni, la comune scelta di vita e la frequentazione degli ambienti curiali potevano aver fornito l'occasione di una familiarità di lunga data tra i due.



FIG. 8. MOSAICO ABSIDALE, PARTICOLARE DEL RITRATTO DI JACOPO DA CAMERINO. ROMA, SAN GIOVANNI IN LATERANO (da V. PACE, "Per Iacopo Torriti, frate, architetto e 'pictor'", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996), 1/2, pp. 212-221)

Frate minore è anche lo Jacopo da Camerino che a partire almeno dagli anni del pontificato di Niccolò IV è attivo nei grandi cantieri artistici romani e papali. Vestito del saio francescano, Jacopo è raffigurato tra i santi Bartolomeo e Matteo nella fascia con nove *Apostoli* dell'emiciclo absidale della basilica di San Giovanni in Laterano⁵² (FIG. 8). L'epigrafe che ne accompagna il "ritratto" lo qualifica *socius del magister operis*, ma sul senso dell'attestazione scritta così come di quella figurativa le opinioni sono divergenti. Stando all'interpretazione maggioritaria negli studi, Jacopo sarebbe intento a ricavare tessere da una pizza vitrea per mezzo di una martellina e andrebbe pertanto

identificato con un mosaicista, forse il primo responsabile della trasposizione del progetto pittorico di Jacopo Torriti nel *medium* specifico. Il *magister operis* dell'epigrafe altri non sarebbe che lo stesso Torriti, da taluni individuato nel francescano ritratto specularmente a Jacopo da Camerino nel mosaico absidale. Una proposta differente è stata formulata da Claudia Bolgia, che tornando a valutare l'immagine nel contesto più ampio di raffigurazioni analoghe ha creduto il camerte un lapicida –la lastra vitrea che secondo l'interpretazione tradizionale sorregge con la mano sinistra, sarebbe, invece, un blocco di pietra o un laterizio–

⁵¹ Sul pontefice marchigiano oltre ai saggi raccolti in E. MENESTÒ, *Niccolò IV...*, 1991, si veda almeno G. BARONE, *ad vocem* "Niccolò IV" in *Enciclopedia dei papi*, Roma, 2000, vol. II, p. 455-459.

⁵² Nell'Ottocento - 1883-1884 secondo Tomei, 1876-1886 stando alla forbice cronologica individuata da Petersen - i mosaici dell'abside di San Giovanni in Laterano furono staccati e restaurati in laboratorio, per essere infine ricollocati. I calchi realizzati prima dello stacco, in parte conservati nei Musei Vaticani, sono stati resi noti da Tomei. L'intervento ottocentesco si rivelò invasivo, tale da pregiudicare in molte parti l'originale. Anche in relazione all'affidabilità dei suoi esiti, su cui la storiografia si è espressa in senso negativo, ma che Boskovits tende a rivalutare per la fascia con gli *Apostoli* e il "ritratto" di Jacopo da Camerino, si vedano M. BOSKOVITS, "Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo", *Bollettino d'Arte*, LXVI (1981), 9, pp. 1-41: 32, nota 51; M. R. PETERSEN, *Jacopo Torriti: Critical Study and Catalogue Raisonné*, Tesi di dottorato in Storia dell'arte, University of Virginia, Department of Art, 1989, vol. I, pp. 74-78, 238-249; A. TOMEI, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, 1990, pp. 77-98; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, "La committenza e il mecenatismo artistico di Niccolò IV" in E. MENESTÒ, *Niccolò IV...*, 1991, pp. 193-222: 202-210; V. PACE, "Per Iacopo Torriti, frate, architetto e 'pictor'", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996), 1/2, pp. 212-221; M. BOSKOVITS, "Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta" in C. ACIDINI LUCHINAT, L. BELLOSI *et al.* (a cura di), *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze, 1997, pp. 5-16: 5-8; M. ANDALORO, "Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine" in M. M. DONATO (a cura di), *L'artista medievale*, atti del convegno, Pisa, 2008, (*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni*, ser. IV, 16 (2003)), pp. 145-156: 145-146.

ipotizzando al contempo di identificarlo con il frate Jacopo da Camerino che compare nei registri della Fabbrica del duomo di Orvieto a più riprese, dagli anni novanta del Duecento al 1325⁵³. Ne risulterebbe il recupero di una parabola artistica significativa, ancorché parziale e priva di materiali attributivi certi.

Partendo da questa intuizione bisognerà, dunque, indagare ulteriormente. Ma quali circostanze condussero Jacopo a lavorare in San Giovanni in Laterano? Mi sono sempre domandato se l'attività del camerte nel cantiere nicoliano non fosse da mettere in relazione, in qualche modo, anche con la provenienza geografica dell'artista. Concittadino, confratello anziano e vescovo della diocesi natale di Jacopo, per un periodo non breve commorante a Roma e, a quanto emerge, solidamente legato alla Curia, Rambotto avrebbe avuto le carte in regola per introdurre negli importanti cantieri papali un artista che fosse stato all'altezza dell'impresa; in alternativa, ancor prima e ancor meglio, il nostro avrebbe potuto avviare Jacopo ad un apprendistato di sicuro successo nella Capitale. Sotto questo aspetto, l'attività di committente e di "operatore culturale" di Rambotto potrebbe rappresentare un capitolo interessante nella riconsiderazione complessiva dei "contraccolpi" più propriamente storico-artistici e figurativi del pontificato di Niccolò IV in terra marchigiana⁵⁴.

In un territorio segnato da una fitta attività sismica, dove il panorama delle sopravvivenze è tanto compromesso che ogni caso di studio è anche un caso "archeologico", non si potranno vantare troppo facili primogeniture; e il caso dello scultore da Pioraco e del suo committente

⁵³ C. BOLGIA, "Santa Maria in Aracoeli and Santa Croce. The problem of Arnolfo contribution" in D. FRIEDMAN, J. GARDNER, M. HAINES, *Arnolfo...*, 2009, pp. 91-106: 95-96, con riferimento, per le attestazioni documentarie, a L. FUMI, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, pp. 49 doc. LXXII, 310, e a M. ROSSI CAPONERI, L. RICCETTI (a cura di), *Chiese e conventi degli ordini mendicanti in Umbria nei secoli XIII e XIV. Inventario delle fonti archivistiche e catalogo delle informazioni documentarie. Archivi di Orvieto*, Perugia, 1987, p. 4. Di più Riccetti ha segnalato che uno Jacopo da Camerino compare nelle note di pagamento del cantiere orvietano per gli anni 1297-1300, vedi L. RICCETTI, "Le origini dell'Opera, Lorenzo Maitani e l'architettura del duomo di Orvieto. In margine al disagio di una storiografia" in M. HAINES, L. RICCETTI (a cura di), *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna*, atti del convegno, Firenze, 1996, pp. 157-265: 226-227, in particolare nota 196. La proposta articolata da Bolgia era precorsa, in sintesi, da M. BOSKOVITS, "Jacopo Torriti ...", 1997, p. 15, nota 9, che pur senza rifarsi a una serie di attestazioni figurative metteva in dubbio la lettura iconografica corrente del 'ritratto', proponendo per frate Jacopo da Camerino l'identificazione con un collaboratore dell'architetto dell'abside di San Giovanni. Per la possibilità che il Torriti avesse un ruolo anche nella stesura del progetto architettonico - possibilità che a questo punto verrebbe a mediare tra le due istanze storiografiche - si vedano V. PACE, "Per Iacopo Torriti...", 1996, pp. 212-221, con bibliografia; M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, "La committenza ...", 1991, p. 209, e l'accento pur molto cauto di A. TOMEI, *Iacobus Torriti pictor...*, 1990, p. 125, nota 108. Bisogna inoltre ricordare che già Amico Ricci aveva creduto lo Jacopo da Camerino ritratto in San Giovanni in Laterano una persona sola con l'artista attivo a Orvieto, ma, sulla scorta della lettura comune del dato figurativo, aveva pensato che si trattasse di un *musivarius*, vedi A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834, vol. I, pp. 92-93. Non istituendo questa identificazione, De Marchi ha ipotizzato che lo Jacopo da Camerino che lavora a Orvieto realizzasse insieme al conterraneo Palmerino, attestato anch'egli tra le maestranze attive nel cantiere umbro (1325), il portale della chiesa di San Venanzio a Camerino, di cui lo studioso ha ribadito la sensazionale consonanza con quello centrale del duomo orvietano, vedi A. DE MARCHI, "Pittori a Camerino nel Quattrocento ...", 2002, p. 28, con riferimento a L. FUMI, *Il duomo di Orvieto...*, 1891, p. 49 docc. LXXI-LXXII, ma una segnalazione era già in ID., *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Milano, 1992, p. 187, nota 39.

⁵⁴ Riconsiderazione auspicata da Graziano Alfredo Vergani, vedi G. A. VERGANI, "San Francesco e 'compagni' nella pittura camerte. Note per un percorso iconografico tra la fine del Duecento e il Trecento" in F. BARTOLACCI, R. LAMBERTINI, *Presenze francescane ...*, 2008, pp. 323-361: 338-343. Tra i materiali storico-artistici di questa particolare congiuntura, lo studioso ha dato per la prima volta la giusta rilevanza ai dipinti murali di tema escatologico della chiesa di San Tossano ad Agolla di Sefro -una località del bacino camerte a pochi chilometri da Pioraco- dei quali, pur nel contesto di riferimenti culturali più ampi, ha messo in evidenza proprio i rapporti con l'arte romana del periodo. A questo episodio, che va collocato tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, Vergani ha inoltre collegato il *Giudizio Universale* strappato nel 1969 dalla parete destra della chiesa di San Vittore ad Ascoli Piceno, oggi conservato nel palazzo vescovile della città. Nelle due testimonianze sarebbe da ravvisare la mano di uno stesso pittore che dunque troveremmo attivo, a poca distanza di tempo, sulle direttrici di due delle principali vie di comunicazione con la Capitale, rispettivamente il diverticolo della Flaminia ad oriente verso Ancona e la Salaria. Se, più in generale, il quadro rimane ancora in massima parte da delineare, non sono mancate anche di recente utili proposte di ricerca. Per l'ipotesi che nella revisione tardo-duecentesca della chiesa di San Francesco ad Ascoli Piceno giocasse un ruolo diretto, come committente, lo stesso Niccolò IV, vedi G. MICOZZI, "San Francesco in Ascoli: un'ipotesi di committenza" in V. FRANCHETTI PARDO, *Arnolfo di Cambio...*, 2006, pp. 209-220.

camerte, con le implicazioni che a più ampio raggio ne discendono, non sta a suggerire, sia chiaro, una linea di tendenza univoca per una regione “polifonica” come è la Marca già sulla fine del Duecento. Eppure a valle della selezione operata dei secoli, e a recupero avvenuto, il primo episodio della scultura gotica nella Marca d’Ancona parla un linguaggio tanto tempestivo quanto decisamente orientato, e bisognerà tenerne conto, da ora in avanti, quando si tratteranno le mappe del Gotico centro-italiano.

Di più, è questo un episodio che getta luce sulle variabili del “sistema complesso” che è la geografia della scultura monumentale in questa regione di confine –e dai molti confini, naturali e culturali– nel tardo Medioevo. Non solo le ragioni delle vie di comunicazione, di terra, fluviali e marittime, e non solo quelle dei commerci; non solo le direttrici segnate dai rapporti politico-istituzionali, o, su un crinale più alto, dai modelli culturali di elezione delle élites laiche ed ecclesiastiche; non solo le ragioni della produzione artistica, che pure, nel caso della scultura in pietra, sono ben vincolanti (la cava e il trasporto dei materiali, la concentrazione o la rarefazione delle possibilità di apprendistato e di dialogo); non solo, infine, il rapporto dialettico, fondamentale, tra istanze formali e espressive. Le variabili sono e vanno considerate interdipendenti. Attestandosi sulle linee di confine non si può sperare di registrare solo traffici di piccolo cabotaggio, di vedere trascorrere facce conosciute e di ascoltare accenti familiari; si rimarrebbe delusi. Le relazioni che permettono di descrivere la scultura monumentale di questa regione adriatica sono di raggio amplissimo; e richiedono di attingere senza pregiudizi all’apertura di consapevolezza metodologica che è il tratto caratterizzante della nostra materia.