Tesi di perfezionamento in
Discipline Storico-Artistiche
A. A. 2011-2012

Tra Roma e l'Adriatico. Scultura monumentale e relazioni artistiche nella Marca d'Ancona alla fine del Medioevo

Candidato
Luca Palozzi

Relatore
prof. Massimo Ferretti

INDICE

Introduzione.....p. IV

Indice delle abbreviazioni.....p. XII

I. UNA CONGIUNTURA ROMANA NELLA MARCA DI FINE DUECENTO.
IL VESCOVO FRANCESCANO RAMBOTTO VICOMANNI, LO SCULTORE ARMANNO DA PIORACO E LA CATTEDRALE DI CAMERINO.....p. 1

I.1. Armanno da Pioraco, magister Guittone e la cattedrale di Camerino

II.2. “Tu, cuius merita probitatis nobis longe et familiaris experientia reddit nota”. Il vescovo francescano Rambotto Vicomanni, committente e operatore culturale tra l’Urbe e la Marca sullo scorcio del Duecento

II. “EIN PROVINZIELLES TALENT”. COMMITTENZA E ‘MEMORIA’ DEL CARDINALE GENTILE, E UNA TRACCIA UMBRA PER LO SCULTORE DELLA TOMBA PARTINO A MONTEFIORE DELL’ASO.....p. 21

II.1. “Egregio opere, ex auro et lapidibus pretiosis fecit parari”. Gentile Partino da Montefiore committente di opere d’arte, e una nota sulla sua sepoltura in San Francesco ad Assisi

II.2. “Ein provinzielles Talent”. Una traccia umbra per lo scultore della tomba Partino a Montefiore dell’Aso

III. DUE MOMENTI DI MARCO ROMANO, E L'AFFERMAZIONE DEL GOTICO IN ITALIA.....p. 43

III. 1. Le sculture della chiesa di San Venanzio a Camerino. Un apice di raffinato classicismo gotico nella maturità di Marco Romano, tra Siena e Venezia

. a. Il prospetto della chiesa di San Venanzio a Camerino (secoli XIII-XIX): continuità e discontinuità costruttive, materiali e stilistiche
. b. La *Madonna col Bambino*, il *San Porfirio*, i due *Leoni*. Una proposta per la prima attività veneziana di Marco Romano

III. 2. Il *Crocifisso* ligneo di San Paolo fuori le mura a Roma. Le origini di Marco Romano e l'affermazione del Gotico in Italia

. a. Centralità di 'Roma' gotica. Riflessioni a margine di un problema storiografico
. b. Alle origini di Marco Romano. Il *Crocifisso* ligneo della basilica San Paolo fuori le mura a Roma

IV. PANDOLFO II MALATESTA, LA FAMA E LA FORTUNA DEL SEPOLCRO PREUMANISTICO.....p.117

IV. 1. Italia provinciale, ma umanistica. Petrarca e i Malatesta in un saggio di Roberto Weiss

IV. 2. "Sed iocundius inter libros (...) sede velut in propria revideret". Due ritratti di Petrarca e un profilo di Pandolfo Malatesta da giovane

IV. 3. "Stabilis", "solidus", "saldo". La fama, il paragone della scultura e la nascita del 'sepolcro preumanistico'

IV. 4. "Ritrasse oltre ciò tanto naturale il signor Malatesta (...) che pare vivissimo". Una santa novella e la promozione figurativa dei Malatesta di Rimini e Pesaro

IV. 5. "Et qui in eternum meruere duces in secula nomen". La decorazione pittorica delle rocche di Montefiore Conca e di Gradara e la circolazione adriatica del tema degli Uomini illustri

IV. 6. "Ille me ignotum et obscuri nominis iuvenem (...) celebrem fecit et, indignum licet, cumulatis honoribus illustravit". Gli inizi di Francesco da Fiano, umanista 'figurativo'

IV. 7. "Progenitoris domini mei violata mausolea". La politica sepolcrale dei Malatesta trecenteschi di Pesaro: tradizioni, resti e testi

IV. 8. “Hic tumulus fuerat, vivo de marmore factus”. La tomba di Pandolfo II Malatesta, primo signore di Pesaro

IV. 9. “Iustitie rectique sequax et amator honesti”. Un luogo classico e una forma di compromesso per l’epitafio di Pandolfo II, Cato sine patria

V. IMPRESE ARTISTICHE E IMPRESE COMMERCIALI NEL GOLFO DEI VENEZIANI. LA GRAVITAZIONE ADRIATICA DELLA SCULTURA MONUMENTALE NELLA MARCA D’ANCONA AL TRAMONTO DEL MEDIOEVO.....p. 167

V. 1. Il Maestro delle Virtù di sant’Ansovino tra il Nord-Italia, Venezia e la Marca d’Ancona. La parabola artistica di un petit-maître del Trecento italiano sulle vie dei commerci

. a. Gli indizi figurativi di una formazione nord-italiana
. b. Il Maestro delle Virtù di Sant’Ansovino e la parrocchiale di San Paternian nel Sestiere di San Marco a Venezia. Una chiesa per i ‘Marchigiani’ in Laguna?
. c. Il filo della cronologia e un ‘giudizio’
. d. Da Venezia a Camerino. Un paradigma interpretativo: le vie della scultura monumentale e le vie della carta

V.2. Lapides boni per qualche miliare di formaggio. Imprese artistiche e imprese commerciali sulle due sponde dell’Adriatico

. a. Obliterazione di Ancona gotica, relais di commerci e relazioni artistiche nell’Adriatico. Indizi documentari e materiali
- . b. Uno scultore locale, uno scultore itinerante e un’opera di importazione. Tre esempi nel Fermano
. c. Nuccio Uzzinelli da Fermo: architetto, scultore e mercante di pietre tra la Marca e la Dalmazia
. e. Dall’Adriatico al ‘sistema’ del Mediterraneo. Una nota extra-vagante (ma non troppo) a cavallo dell’Appenino umbro-marchigiano

Bibliografia.....p. 199

Apparato iconografico (VOL. II)

INTRODUZIONE

Il distretto della Marca d'Ancona fu istituito alla fine del XII secolo da papa Innocenzo III (1198-1216) e sopravvisse nei suoi confini fino agli albori dell'unificazione italiana. Nel XIV secolo la riorganizzazione del Patrimonio implicava il primo tentativo di 'omologazione' giuridico-istituzionale. Erano promulgati allora i testi che avrebbero fornito il quadro normativo di lungo periodo: il *Liber Constitutionum Marchiae Anconitanae* (1336) e le *Constitutiones* che portano il nome del cardinale legato Egidio Albornoz (1357). Che le 'innovazioni' giuridiche fossero sperimentate nella Marca prima di essere estese agli altri distretti amministrativi non stupisce. La provincia era un banco di prova arduo per gli intenti normalizzatori del papato: all'ingresso del nuovo secolo già mostrava il frazionamento nel segno delle autonomie politico-amministrative che l'avrebbe contraddistinta per il futuro.
La situazione a cavallo degli interventi stimolati dall'Albornoz è registrata dalla *Descriptio Marchiae Anconitanae* (1362-1367). Ne risulta un territorio fitto quanto disomogeneo, retiforme. 'Nodi' primari della rete sono le *civitates maiores*, tutte sedi episcopali (Ancona, Ascoli Piceno, Camerino, Fermo, Urbino), cui segue un numero contenuto di *civitates magnae* (tra cui Pesaro e Fano) e quello grandissimo dei centri minori. L'inchiesta è approfondita, non trascura le peculiarità geografiche della regione, con le valli fluviali che come denti di un pettine discendono dall'Appennino all'Adriatico; e, soprattutto, traccia il dettaglio della struttura politica 'di fatto', i possedimenti allodiali di signorie e potentati, e i diritti da questi maturati su città, ville e castelli. Quanto la *Descriptio* non è in grado di testimoniare - e non era, del resto, tra i suoi compiti - è la vivacità di relazioni sviluppata dai centri della Marca negli anni decisivi per la loro affermazione sul panorama italiano. Relazioni implicite nel nome del distretto pontificio, che identifica una realtà di confine (la *marca*); ma di cui nella storiografia si fatica a comprendere entità e valore, complici la scarsa incidenza degli studi specialistici e lo spettro dei rapporti di forza attuali.

Questi rapporti di forza, sia detto per inciso, siamo abituati a leggerli sulle moderne carte geografiche, piuttosto che alla luce della cartografia storica. I rischi sono evidenti. Per comprendere la geografia della Marca medievale può essere utile avere sotto gli occhi una carta regionale del tipo antiquato, pre-mercatoriano (tav. 1). L'estensione è quella della provincia pontificia, e l'incidenza degli insediamenti umani è fedele a quella registrata nella *Descriptio* albornoziana; la differenza più marcata con una carta moderna è la gerarchia della notazione fisica, col grande rilievo alla struttura idrografica della regione, ai corsi d'acqua che connettono l'entroterra con l'Adriatico. La lettura della carta antica rende percepibile quanto è scomparso dalla attuale, che è, poi, il

motore delle relazioni della Marca tra Medioevo e Età moderna: l'incrocio tra la definizione amministrativa della provincia (Roma) e la sua gravitazione geografico-fisica (l'Adriatico e, dunque, Venezia).

Se dalla mappa geografica passiamo a una ipotetica mappa della scultura monumentale in Italia, ci accorgiamo che l'odierno territorio delle Marche non esiste, o quasi, soprattutto per il Medioevo. Ancora una volta può essere chiamata in causa l'arretratezza degli studi. I primi tentativi generali sono precoci, e coincidono con le prospezioni di Lionello Venturi (1916) e Luigi Serra (1927-28, 1929), ma l'interesse dimostrato nel seguito dagli storici dell'arte è stato marginale. Basterà scorrere la bibliografia per rendersene conto.
Tra le difficoltà dell'argomento, la frammentarietà del tessuto materiale non è la più rilevante. È vero che il panorama delle rimanenze è 'a maglie larghe', ma le testimonianze sono comunque numerose, e la loro importanza in molti casi notevole. Sarà da guardare, piuttosto, ai modelli storiografici. Accertato che una 'scultura marchigiana' non esiste, bisognava avanzare sulla strada delle relazioni artistiche, guardare alla geografia del medium, e alle sue peculiarità.

È questo il quadro in cui si inscrive lo studio della scultura monumentale nella Marca d'Ancona *alla fine del Medioevo*. La definizione cronologica comprende il secolo lungo che va dall'ultimo quarto del Due ai primi anni del Quattrocento, dagli sviluppi maturi del Gotico alle soglie del Rinascimento. Recupera, dunque, con le sue premesse e i suoi immediati sviluppi, una categoria solida della storiografia artistica come è oramai quella di 'Trecento' e, allo stesso tempo, abbraccia il periodo di più forte sviluppo dei centri urbani della Marca, ancora poco indagato e che, tuttavia, quasi sempre prepara la fioritura quattrocentesca.
La partizione della materia non si rifà alla struttura canonica della tesi di dottorato. A fronte di un sostrato bibliografico povero, con materiali in gran parte erratici e frammentari, un'architettura argomentativa 'forte' non avrebbe permesso la necessaria libertà di affondo e di movimento. Con un punto fermo nella cronologia, le cinque sezioni del testo affrontano altrettanti casi di studio, dichiarando la loro pertinenza a tradizioni metodologiche, e a segmenti bibliografici, in gran parte disgiunti.

Il primo capitolo è dedicato alla committenza di un alto prelato marchigiano, il francescano Rambotto Vicomanni, che è vescovo di Camerino 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* della diocesi affidandosi a maestranze aggiornate sulle novità gotiche dell'Urbe. Tra gli artefici di cui si avvalse spicca il nome dello scultore marchigiano Armanno da Pioraco, che dichiarava di essersi misurato per tempo con Arnolfo di Cambio e che, si ipotizza, fu attivo egli stesso sul panorama artistico romano della fine del Duecento. Il profilo biografico e artistico dello scultore *de Ploraco* trova un parallelo in quello del più noto Jacopo da Camerino che, attestato nella duplice veste di lapicida e *musivarius*, sappiamo attivo nei cantieri papali a partire almeno dal pontificato di Niccolò IV. La 'congiuntura romana' che si delinea è un caso tempestivo di rapporto centro-periferia, e,

in questa direzione, invita a riconsiderare anche nella Marca i contraccolpi storico-artistici della fioritura romana di tardo Duecento (dinamiche degli artisti, delle opere, dei committenti).

Gli studi sulla committenza curiale dei secoli XIII e XIV rappresentano un solido retroterra anche per l'argomento del capitolo successivo, che indaga il 'talento provinciale' del cardinale marchigiano Gentile Partino da Montefiore, e quello dell'anonimo maestro che scolpì la tomba dei suoi genitori nella città natale. A riconsiderare la committenza del francescano aiuta proprio il discorso sulla cultura figurativa del Maestro di Montefiore, che scopriamo attivo ad Assisi, nella basilica inferiore, per la decorazione scultorea della cappella di San Martino, di patronato e funebre di Gentile. Il riconoscimento vale anche a conferma dell'esistenza di un filone meno patetico - e molto meno aulico - nella scultura umbra tra Due e Trecento. Passando per l'episodio fuori contesto di Montefiore dell'Aso, il filo delle opere va da Assisi a un altro grande cantiere architettonico dell'Umbria medievale, quello del duomo di Todi.

Con la riscoperta di due nuovi momenti di Marco Romano si torna a transitare per Camerino, nel secondo decennio del Trecento. Tra i capolavori del Gotico italiano, la *Madonna col Bambino*, il *San Porfirio* e i due *Leoni* della collegiata di San Venanzio sono stati oggetto di attenzioni marginali nella storiografia artistica, che ha stentato a riconoscerne il valore, a lungo attestandosi su una datazione alla seconda metà del Trecento; più di recente, una data circa negli anni trenta del secolo è stata proposta in connessione con la cornice architettonica e decorativa del portale, di diretta ascendenza orvietana. Reciso il nesso contestuale con Orvieto, si avanza l'ipotesi che a scolpire i pezzi fosse Marco, appena approdato a Venezia dopo la conclusione del lungo soggiorno senese. Intorno alla metà del secondo decennio, le sculture attestano l'estrema maturazione dello scultore nel senso di un più marcato classicismo gotico; e, per la geografia della scultura, evidenziano un precoce vettore di penetrazione veneziana nella Marca appenninica.
Il nuovo momento espressivo, più classico, di Marco Romano (ca. 1313-1316) ha condotto la ricerca alle origini dell'artista: un problema che la storiografia, dopo l'affondo coraggioso di Giovanni Previtali, ha provato a ridimensionare. La proposta sugli inizi dello scultore, con l'attribuzione del *Crocifisso* ligneo della basilica di San Paolo fuori le mura a Roma, forza per un tratto la coerenza geografica dell'indagine. D'altra parte, il recupero dei 'due momenti' ha un forte valore autonomo, prelude a una monografia sull'artista, intesa non come catalogo delle opere, delle nuove attribuzioni, di quelle accettate o respinte, ma come riconsiderazione dell'esperienza artistica di Marco nella partita dell'affermazione del Gotico in Italia. Recupero che necessita la revisione - qui ne è solo la prima struttura, ingenua - di un problema storiografico ancora aperto: quello della centralità, o meno, del contributo 'romano'.
Sarà utile ricordare che la materia del capitolo è scaturita da due interventi nell'ambito del Seminario di Storia dell'arte della Scuola Normale (2008-2009, 2010-2011), e che la messa a punto del quadro indiziario si è giovata delle riflessioni e del dibattito stimolati in quella sede.

Il quarto capitolo ha per oggetto l'affermazione monumentale dei Malatesta di Pesaro. Le premesse datano poco prima e poco dopo la metà del Trecento, ma l'obiettivo si stringe sull'ottavo decennio, e sulla scultura funebre. Ciò che la tradizione erudita e documentaria permette di dire sui resti erratici delle prime tombe malatestiane in San Francesco non sarebbe nulla se non venisse letto nella luce dei riferimenti culturali della corte pesarese e, meglio, del suo primo signore, Pandolfo (II) Malatesta, figlio di Malatesta Antico di Rimini. La via da seguire la indicava uno studio di Roberto Weiss sul tema *Petrarca e i Malatesta*, che riportava in luce il profilo intellettuale di Pandolfo e le sue predilezioni in materia di politica culturale. La verifica che si è tentata sul versante dell'arte monumentale implica il ricorso non secondario ai modelli interpretativi di una tradizione ben codificata e molto ampia, quella degli studi sul primo Umanesimo. La prospettiva, e anche il procedere e le preoccupazioni, rimangono quelli del saggio storico-artistico; ma le barriere con gli altri ambiti disciplinari si assottigliano: con la storia della cultura letteraria, in particolar modo, fino all'approccio di prima mano ai manoscritti umanistici.
La via delle relazioni conduce nella Padova dei Carraresi. Oltre a quello di Petrarca, tra i retori e gli umanisti della generazione successiva si affacciano altri nomi e, tra tutti, quello di Francesco da Fiano. Si avanza l'ipotesi che fosse il laziale a coordinare l'impresa funebre dei signori; a lui è dovuto, per certo, il progetto della sepoltura di Pandolfo II. Le *disiecta membra* della tomba monumentale del Malatesta e il sarcofago commissionato per la seconda moglie, Paola Orsini Colonna, non sono all'altezza del loro 'contenuto culturale': la qualità esecutiva è bassa, e il dato da ritenere non è certo quello della paternità artistica. Di prima importanza sono i modelli di riferimento, che per il sepolcro del primo 'dinasta' di Pesaro vanno riconosciuti nelle tombe gemelle di Jacopo II e Ubertino da Carrara oggi agli Eremitani. L'acquisizione non è marginale. Permette, in primo luogo, di considerare in una prospettiva di più lungo termine la storia della scultura monumentale nei territori malatestiani, fino all'impresa celebre del Tempio di San Francesco a Rimini - di cui le testimonianze in esame rappresentano la 'preistoria' -, passando per il prospetto 'masegnesco' del San Domenico di Pesaro e per la tomba di Paola Bianca Malatesta a Fano, opera del veneziano Filippo di Domenico. Di più, il caso di studio delinea sulla cartina italiana una nuova 'via' di diffusione dei valori e dei modelli culturali del primo Umanesimo. Una 'via adriatica', che dalla Padova carrarese, attraverso Rimini e Pesaro, vediamo dipanarsi fino alle imprese decorative di palazzo Trinci a Foligno, nel secolo successivo.

È il saggio giovanile di un grande storico dell'economia a dare avvio all'ultimo approfondimento, dedicato alla 'gravitazione adriatica' della scultura monumentale nella Marca tra la metà del Tre e i primi anni del Quattrocento. Più di un secolo fa, Gino Luzzatto delineava in un quadro di lungo periodo le relazioni commerciali tra la Marca e Venezia, grosso modo dalla fine del XII secolo al 1345; riannodava così i fili più antichi di un rapporto da sempre meglio conosciuto e valutato per il Medioevo tardo e per i primi secoli dell'Età moderna. Quella dei trattati diplomatici veneziani con i centri dell'entroterra e della costa marchigiana è più di una semplice metafora. Indica, e

questo già nelle intenzioni dello studioso, relazioni concrete sui binari paralleli della diplomazia e dell'economia; e, dunque, a saldare le due prospettive, dei commerci.
La struttura delle relazioni commerciali di raggio adriatico permette di formulare un'ipotesi sul periplo biografico dell'anonimo scultore dell'arca di sant'Ansovino a Camerino (ca. 1390), che nell'ottavo decennio è attivo a Venezia, ma che nel proprio bagaglio, più a monte, dichiara una formazione nord-italiana; e indica qualcosa di ancora più concreto in relazione ad artisti di cui possediamo un più solido profilo documentario, come il fermano Nuccio Uzzinelli, attivo tra le due sponde dell'Adriatico nei primi anni del Quattrocento nella duplice veste di artista e di commerciante di materiali lapidei.
Il numero dei maestri che sulle vie dei commerci si muovono alla ricerca di occasioni di lavoro è rilevante, e il panorama è eterogeneo per cultura e abilità espresse. Non si è percorsa la strada di un'indagine a tappeto negli archivi per valutare la consistenza dell'apporto forestiero nelle diverse componenti linguistiche. Ma quella che si viene evidenziando attraverso i saggi documentari è una micro-storia dal profilo della storia sociale. Il quadro degli apporti sembra fluido, e i suoi confini larghi, tanto quanto non ci aspetterebbe al passaggio dei secoli XIV e XV, in un frangente, dunque, di frontiera anche cronologica. E può succedere che il passo sia dall'Adriatico al Mediterraneo. È il caso della tomba del beato Niccolò Siciliano (†1383) nella collegiata del ricco centro appenninico di Visso, in cui si propone di vedere all'opera di uno scultore iberico, forse catalano.

A valle di un recupero condotto per saggi e dunque parziale, e che tuttavia non lascia indietro i materiali e i problemi più importanti, i risultati dell'indagine sarà utile vederli esemplificati su una moderna carta geografica, dove i vettori indicano non solo il 'tragitto' dei materiali, delle opere e dei maestri, ma anche quello dei modelli culturali di elezione dei committenti e, a più ampio raggio, degli intellettuali implicati nell'elaborazione dei progetti figurativi (tav. 2).

La storia della scultura monumentale mette in evidenza la mappa dei centri di potere. Vale anche per la Marca medievale. E come era da aspettare le testimonianze si concentrano secondo indici di frequenza e di valore che possono essere confrontati con gli esiti della *Descriptio* di metà Trecento o con le proiezioni cartografiche antiche. È necessaria, tuttavia, una precisazione. Pesaro e Camerino (sono entrambe governate da regimi signorili) fanno fede alle aspettative, e così anche Fermo; mentre lo stesso non può dirsi per Ancona, Urbino e Ascoli. Se per Ancona a incidere è la forte selezione operata dai secoli sul tessuto monumentale, per il capoluogo del Montefeltro, dove le attestazioni rilevanti sono piuttosto marginali e che perciò è rimasto fuori da questa prima indagine, il dubbio è quello di un 'ritardo' strutturale, di portata storica. Le attestazioni ascolane sono, al contrario, piuttosto numerose, per lo più tuttavia di livello molto basso. Per contro non mancano episodi significativi nei centri minori, posti sulle vie dei commerci e perciò economicamente avvantaggiati (Visso), o favoriti dalle preoccupazioni di un committente d'eccezione (Montefiore dell'Aso).
Più ancora delle gerarchie 'interne' il diagramma si presta a valutare le connessioni extra-regionali. Si potranno intrecciare i dati in un primo abbozzo di lettura comparata.

I confini appenninici non rappresentano cerniere dirette per la diffusione della scultura monumentale nella Marca del tardo Medioevo: su questa strada aveva provato ad avanzare, con difficoltà, la storiografia novecentesca.
Per una spiegazione bisogna guardare, in primo luogo, ai diversi materiali della scultura. Sul crinale umbro-marchigiano dell'Appennino, poi nel Piceno e ancora a sud, in Abruzzo e a Napoli, si muove il grande anonimo del *Crocifisso* ligneo di Visso; e percorsi analoghi sono quelli della scultura lignea 'francesizzante' di primo Trecento, studiata sempre da Previtali. Diverso è il caso della pietra e del marmo. Non bisognerà dare alle dinamiche della scultura lapidea (cava dei materiali, trasporto) un valore deterministico, assoluto. Ma la scultura di Pisa e Siena, legata a un materiale di elezione, il marmo, e dunque vincolata ai centri di produzione sul versante tirrenico, rappresenta a tutti gli effetti una alternativa svantaggiosa per le città della Marca. Che non trovi vie dirette di penetrazione, dunque, non stupisce. Non avrebbe potuto per via di terra, e sarebbe stata 'fuori mercato' per i costi del lungo periplo Tirreno-Adriatico su quelle d'acqua. E d'altro canto tra le strategie dei committenti della Marca medievale non rientra l''esibizione' del marmo come materiale 'suntuario', come invece sarà, sempre sul versante adriatico, a Bologna, per le più importanti commissioni ecclesiastiche tra Due e Trecento (Nicola Pisano; Giovanni di Balduccio; i Dalle Masegne). Anche la geografia storica, d'altro lato, ha le sue ragioni. L'orizzonte dei rapporti di potere e commerciali della Marca a queste altezze è ampio, e non esclude la Toscana; ma preponderante, lo si è detto, è il legame con Roma e con l'Adriatico.
Il portato culturale 'toscano' è veicolato nella Marca in maniera diversa, per via di interposizioni; è questo uno dei dati d'analisi più interessanti che emergono dalla lettura trasversale dei casi di studio. *Relais* tempestivi sono proprio la Roma papale, con i centri 'satellite' dell'Umbria (il verbo 'arnolfiano' di Armanno da Pioraco, ca. 1295; il gotico imbambolato ma tempestivo del Maestro di Montefiore, ca. 1308; il portale 'orvietano' di Camerino, *pauco post* 1313), e Venezia (il momento di maggiore classicismo gotico di Marco Romano, dopo il soggiorno senese, ca. 1312-1316; le sculture del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino).
Si è scelto di dare risalto al riconoscimento di questa duplice polarità sin nel titolo: *tra Roma e l'Adriatico*. Ma la formula potrà essere utile solo se considerata come categoria storica, che ha una sua 'mobilità'. Il diagramma delle relazioni artistiche, insomma, andrà letto soprattutto in senso diacronico.

Per l'Urbe una soglia decisiva è l'inizio della 'cattività avignonese', il 1308 con cui si chiude il profilo di Roma medievale di Krautheimer. Dopo quella data e per più di un secolo Roma farà ancora sentire il proprio peso, ma, soprattutto, 'in negativo'. Ad esempio, sotto l'aspetto del controllo delle forme di potere, scoraggiando l'esibizione di una politica monumentale troppo assertiva da parte dei signori laici. La frequenza degli interventi normativi e sanzionatori contro gli eccessi dei tiranni marchigiani - esplicitamente in materia di 'manifestazione' pubblica del potere - potrebbe aiutare a comprendere il perché di esiti quasi sempre decalibrati sotto il profilo ideologico, soprattutto quando è in gioco il discorso dinastico (la tomba di Pandolfo II Malatesta a Pesaro; l'arca di sant'Ansovino a Camerino, già nella cappella funebre dei signori). Quando poco dopo la metà del secolo l'Albornoz fa costruire la rocca papale di Ancona

non c'è più alcun modello romano da rivendicare, e se le maestranze arrivano per lo più dal Patrimonio, la gravitazione degli scultori è oramai, però, tutta adriatica (Giacomo da Fermo e Bonaventura da Imola).

Per contro, il legame allacciato con Venezia e con il suo mare non conosce interruzioni. Per la fine del Duecento e la prima metà del Tre il tessuto delle opere è discontinuo, ma i materiali sono importanti, e testimoniano il coinvolgimento dei centri appenninici non meno di quelli costieri. A tal proposito, si potrà accennare che tra gli episodi rimasti nel cassetto almeno uno conferma la penetrazione 'veneziana' nell'entroterra della Marca nella prima metà del secolo. Ancora una volta si tratta di un caso molto precoce di rapporto centro-periferia. Già vescovo di Comacchio (1327), Adria (1328) e Cervia (1329), giunto alla fine della propria vita il cingolano Esuperanzio di Jacopo Lambertuzzi († 1337 o 1342) faceva erigere nella città natale un oratorio funebre (1336). L'esperienza extra-regionale doveva essere stata decisiva nel definire l'orizzonte culturale e visivo del marchigiano. Il restauro 'in stile' del Novecento, documentato dal progetto esecutivo, non ha stravolto le intenzioni dell'architettura originale, che sembra attuare una 'riduzione' del modello architettonico di cappella privata sperimentato a Padova da Enrico Scrovegni; l'insegna del santo titolare, San Girolamo, era affidata a uno scultore formatosi nella luce delle novità veneziane di Marco Romano.
Ciò, dunque, sino alla metà del XIV secolo. Sono però gli ultimi tre decenni del Trecento e il primo del Quattro a essere decisivi sotto il profilo 'quantitativo'; e ora il rapporto con Venezia funge da volano a un numero più grande di imprese alto e medio-adriatiche. Il paradigma dei commerci marittimi (cfr. cap. V) indica una via privilegiata alla ricerca: per la dinamica delle opere, per le opportunità di artisti e committenti. Si è insistito credo abbastanza sulla specificità del medium e dei suoi materiali per non incorrere in fraintendimenti. In questa prospettiva, il grafico delle relazioni potrà essere sovrapposto con quello di altri ambiti della produzione artistica. La diffusione nella Marca di dipinti su tavola e di oreficerie provenienti da Venezia è un fenomeno sufficientemente approfondito negli studi, e varrà la pena di vedere fino a che punto tracciati e cronologia tendano a sovrapporsi. In anni immediatamente successivi a quelli di cui parliamo e fino alla metà del Quattrocento lo stesso varrà per la scultura lignea (*e.g.* il Maestro dell'Oratorio di Carità, e quello della *Madonna della Misericordia* di Camerino; il *Crocifisso* di Casteldimezzo studiato da Markham Schultz).
D'altra parte, l'equazione *relazioni commerciali-relazioni artistiche* non può e non vuole abbracciare tutti i casi di studio. I fattori in gioco sono molteplici, e sarà utile articolare l'approccio metodologico secondo un numero maggiore di variabili. Si è fatto l'esempio dai modelli di elezione delle élites laiche, ma va considerato che il quadro delle relazioni si infittisce su più fronti. Non abbiamo mappe statistiche significative dei flussi sociali, per quanto una ricerca condotta per gruppi professionali sarebbe, ad esempio, di grande interesse. Infatti, se i centri della Marca guardano a Venezia e all'Adriatico come a un'opportunità, bisognerà capire in che misura e perché viaggiarono gli uomini, non solo le merci. Un esempio su tutti merita di essere fatto al di fuori delle categorie canoniche (artisti e grandi committenti laici o ecclesiastici), ed è quello dei mestieri intellettuali. Le città della Marca - in cui si può accedere con facilità

a livelli di istruzione medio-alti - 'esporteranno' con sempre maggior frequenza medici, giuristi, 'professori'. Succede così che già a fine Trecento in Laguna sia attestato un numero notevole di *magistri* marchigiani; non di artisti si tratta, ma di *rectores scolarum*, di maestri di scuola.
Il dato può non apparire decisivo. Lo è, al contrario, in quanto aiuta a una storia sociale della Marca - o, in senso più ampio, del medio-Adriatico - sullo scorcio del Medioevo. Considerazioni di questo tipo, per quanto imprecise possano essere le valutazioni statistiche, non saranno senza interesse per i fatti figurativi. Potranno contribuire, ad esempio, a rendere meno sfuggente un fenomeno come quello della ricezione. Due casi di epoca moderna e di pittura, tratti dal manuale di storia dell'arte. La fortuna marchigiana di Carlo Crivelli e, più tardi, di Lorenzo Lotto, è stata a lungo interpretata quasi solo sul crinale delle alternative perdenti nella dialettica centro-periferia. Si tratta di un avvistamento centrale; ma il punto di vista del pubblico colto dei centri urbani - il suo orizzonte di gusto e le sue aspettative, la familiarità con la produzione artistica dell'alto Adriatico - potrà correggere, integrandola, la prospettiva storiografica.
Tornando in conclusione alla scultura, sarà oramai chiaro che il paradigma adriatico è denso di fatti, e di conseguenze. E per altro mi sembra possa suggerire il 'superamento' dei termini della ricerca in ottica di ulteriori approfondimenti. Non più la Marca alla fine del Medioevo, ma il 'sistema' dell'Adriatico tra Medioevo e prima Età moderna.

Indice delle abbreviazioni

ADC= Camerino, Archivio diocesano.

ASC = Camerino, Archivio di Stato di Macerata, sez. di Camerino.

ASF = Faenza, Archivio di Stato di Faenza.

ACSV = Camerino, Archivio della collegiata di San Venanzio.

ASV = Roma, Archivio Segreto Vaticano.

ASVe = Venezia, Archivio di Stato

ASZ = Zara, Archivio storico.

I. UNA CONGIUNTURA ROMANA NELLA MARCA DI FINE DUECENTO. IL VESCOVO FRANCESCANO RAMBOTTO VICOMANNI, LO SCULTORE ARMANNO DA PIORACO E LA CATTEDRALE DI CAMERINO

I.1. Armanno da Pioraco, *magister* Guittone e la cattedrale di 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). 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 odierno[1].

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

* Una prima versione di queste pagine è stata pubblicata nel volume monografico *La catedral medieval* = "Porticvm. Revista d'Estudis Medievals", 3 (2012), pp. 56-71.

[1] MONTIRONI 2000, pp. 71-79; EAD. 2009, pp. 246-253.

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.

La cripta del duomo neoclassico 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.

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 demografica[2]. 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[3].

> + 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. 7) ricorda invece la consacrazione del nuovo altare maggiore della cattedrale, avvenuta nel 1295[4].

---

[2] FELICIANGELI 1915, pp. 53-57. L'epigrafe è stata trascritta da LILI 1835, 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. 56*r*.

[3] LILI 1835, vol. II, p. 29.

[4] SANTONI 1883, p. 33; FELICIANGELI 1915, pp. 56-57; CORRADINI, BOCCANERA 1968, p. 10; MARCELLI 2002B, pp. 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 LILI 1835, II, p. 61. L'ultima parola è stata erasa, e si avanza pertanto un'integrazione il linea con il senso dell'epigrafe.

ANNO D(OMINI) MCCLXXXXV 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 1279[5]. 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, cattedralisque ecclesiae instaurator"[6]. Della stessa famiglia di Gentile è anche il Berardo che compare nell'epigrafe del 1295 in qualità di arcidiacono della cattedrale e che sarà poi vescovo di Camerino negli anni 1310-1327[7]. Durante l'episcopato di quest'ultimo, l'omonimo Berardo I, signore della città, farà edificare la cappella sepolcrale familiare in Santa Maria Maggiore[8]. 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.

[5] CORRADINI, BOCCANERA 1968, p. 10.
[6] L.V. OROSIUS, *Memoria et cronica de stirpe varanea camerte ut habetur in aula magna palatii ducalis*, manoscritto tardo-cinquecentesco legato col seriore V. MASSARELLI, *Historie della città di Camerino*, Camerino, Biblioteca comunale Valentiniana, ms. 1, c. 4*r*, da ultimo ricordato in PALOZZI 2010, p. 26.
[7] EUBEL 1898, I, p. 166.
[8] PALOZZI 2010, pp. 39-41, con bibliografia.

Non sarà sfuggito che le due epigrafi ci fanno conoscere un altro protagonista importante per le 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 della famiglie più in vista della città del tempo, quella dei Vicomanni[9] - 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 rinnovare[10].

Durante l'episcopato del Vicomanni si mise mano anche alla facciata della cattedrale. Se la notizia che circoscrive agli anni del pontificato di Benedetto XI (1303-1304) la seconda fase del prospetto dell'edificio è il risultato di una errata trascrizione epigrafica[11], 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 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

[9] TURCHI 1762, p. 223, e FALASCHI 2008, p. 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] PALOZZI 2010, p. 36, nota 59.

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

[12] PASCUCCI 1682, p. 175, già chiamato in causa da ALEANDRI 1904, pp. [1-2].

[13] CORRADINI 2006, p. 72.

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 lapicidi.

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 sostanziale[14] (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 nuovo[15] (fig. 2-4). 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.

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

[14] FELICIANGELI 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 BITTARELLI 1978, p. 28, fig. [1]. L'ipotesi dell'originaria pertinenza dei due leoni al portale maggiore duecentesco è tradizionalmente accettata, si vedano ALEANDRI 1904, pp. [1-2], che pensa in seconda battuta a una disposizione ai lati del rosone di facciata; FELICIANGELI 1915, p. 57; CORRADINI, BOCCANERA 1968, p. 10; BITTARELLI 1978, p. 28; MARCELLI 2002B, pp. 68-69.

del Gotico, del 1929[16]; 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 Zampetti[17].

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 Armanno *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 Armanno da Pioraco si può accostare 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 inquadramento[18], è stata ritenuta un caso fuori dalla norma anche da chi, come Dietl, se ne è occupato di recente[19]. La presenza concomitante delle due iscrizioni, e le difficoltà della seconda in particolare, hanno portato finora a valutazioni in parte divergenti e mai risolutive[20]. 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 rinnovamento dell'edificio intrapresi alla fine

[16] Di circolazione locale, vista la sede, ALEANDRI 1904, pp. [1-2], di cui pure viene data notizia in ID. 1908, pp. 114-115; FELICIANGELI 1915, p. 57; VENTURI 1916, pp. 25-50; SERRA 1929.

[17] CORRADINI, BOCCANERA 1968, pp. 7, 10; BITTARELLI 1978, p. 28 (ma i due manufatti non sono menzionati in ID. 1986, di più ampia diffusione); ZAMPETTI 1993; per completezza di informazione bibliografica si consideri anche KASTEN 1992, p. 127, tuttavia senza elementi di novità rispetto agli interventi di Aleandri.

[18] DIETL 2009, II, p. 696: "(pseudo-?)griechischen Formen".

[19] Ivi, pp. 695-697, dove tuttavia si ripropone per i leoni l'insostenibile riferimento cronologico al 1268 già avanzato da ALEANDRI 1904, pp. [1-2].

[20] DIETL 2009, 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 LANZI 1795-1796, I, 1795, p. 280, nota 127.

del XIII secolo[21]. 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 facciata[22], lasciando ad Armanno l'esecuzione dei leoni.

In somma, 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 cantiere[23] - affidasse a un collaboratore un rilievo da lui precedentemente impostato[24].

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

[21] ALEANDRI 1904, pp. [1-2]; sulla stessa linea interpretativa anche BITTARELLI 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 *fieri fecit* in relazione al soprastante ai lavori - che però vi è detto *operi prefectus* - Andrea, vedi DIETL 2009, 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, ALEANDRI 1922, p. 326. In attesa che sia possibile chiarire la questione dell'autenticità della seconda firma andrà sottolineato che i due leoni riferibili ad Armanno dichiarano che ci troviamo in presenza di uno scultore di notevoli capacità, senz'altro in grado di organizzare il lavoro di una *équipe* di collaboratori.

[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.

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 Cambio[25], 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 prestigio[26].

Marcelli circoscrive le ragioni fondamentali della formazione di Armanno da Pioraco alla finitima Umbria[27]. 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 stile[28]. Una tangenza più significativa si ha, invece, con gli elementi superstiti della fontana scolpita da Arnolfo di Cambio per la città umbra entro il 1281[29]. 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. 3) 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 Armanno da Pioraco è in grado di intrecciare con il maestro toscano. Non svela la storia di un 'fraintendimento': si pensi alla

---

[25] MARCELLI 2002B, pp. 68-69, con cui concorda DE MARCHI 2002, pp. 27-28.

[26] Non è possibile fornire un quadro bibliografico esaustivo. Tuttavia, per Arnolfo scultore si vedano almeno ROMANINI 1969 (e si consideri anche la seconda edizione, Firenze 1980); EAD. 1990, pp. 107-128; EAD. 1991, pp. 504-514; EAD. 1994, pp. 9-18; GARDNER 1973, pp. 420-439; ID. 1992, soprattutto pp. 41-109; HERKLOTZ [1985] 2001, pp. 248-293; CARLI 1993, *passim*. 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 D'ACHILLE, POMARICI 2006. Inoltre, tra le proposte recenti si considerino almeno POESCHKE 2006, pp. 331-346; BELLOSI 2009, pp. 35-46; GARDNER 2009, pp. 141-157.

[27] MARCELLI 2002B, pp. 68-69, seguito da DE MARCHI 2002, pp. 27-28.

[28] Sul portale perugino da ultimo si veda GARIBALDI 2006.

[29] In estrema sintesi si vedano le schede di Maria Rita Silvestrelli in GARIBALDI, TOSCANO 2005, pp. 206-208.

risorgiva di compattezze volumetriche robuste e bloccate che è il tratto fondamentale di alcune recenti riscoperte umbre[30]. 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 sua 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 Armanno da Pioraco con la pratica della scultura in marmo. L'abilità acquisita nella rilavorazione degli spessori ridotti delle *spoliae* avrebbe permesso a Armanno 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. Armanno potrebbe essere stato attivo sul palcoscenico artistico romano della fine del Duecento.

Dico subito che non sono in grado di collegare ad Armanno opere romane. Tuttavia, proprio a Roma e nell'ambito dei cantieri arnolfiani si trovano i confronti che aiutano a contestualizzare ulteriormente 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 Carlo I d'Angiò oggi in Palazzo dei Conservatori, un'opera di altissima

[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 GARIBALDI, TOSCANO 2005, pp. 252-253.

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 discordanti[31] (figg. 5-6). 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 (figg. 2-3), nelle aspre 'svirgolettature' che ne increspano lo sguardo terribile dalle pupille scure - probabile residuo di una antica policromia - in cui la luce è ricavata per il tramite di una percettibile scheggiatura della superficie lapidea.

Il 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

[31] Per le diverse posizioni vedi PACE 2005, pp. 182-185; ID. 2006, pp. 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 trombettiere, 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 BOLGIA 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 ROMANO 1994, p. 52.

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 Armanno 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 mosaico[33]. 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 Guittone[34] (fig. 7). Il frammento può

[32] ROMANINI 1969, pp. 75-84; EAD. 1991, p. 510; CARLI 1993, pp. 122-126.

[33] FELICIANGELI 1915, p. 58, nota 1, interpreta correttamente le parole di A. BENIGNI (†1681), *Frammenti o vero rottami historiali* cit. , c. 56*r*, 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 PALOZZI 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.

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 Arnolfo[35]. Più in generale l'utilizzo attestato dalle fonti seicentesche del mosaico *a contrasto* con la pietra bianca evoca sviluppi di ampio corso in area romana ed estesamente laziale[36]; 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 XIII[37].

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 quel maestro Guittone che nel 1295 veniva espressamente definito *operarius* della cattedrale.

II.2. "Tu, cuius merita probitatis nobis longe et familiaris experientia reddit nota...". Il vescovo francescano Rambotto Vicomanni, committente e operatore culturale tra l'Urbe e la Marca sullo scorcio del Duecento

[35] ROMANINI 1969, pp. 157-158; HERKLOTZ 1983, pp. 567-583; CARLI 1993, pp. 173-174; scheda n. 16 in GARMS, SOMMERLECHNER, TELESKO 1994, pp. 64-69.
[36] Vedi almeno CLAUSSEN 1987; ID. 2002, pp. 151-174.
[37] *Guittone di Niccolò Ranucci* 1922, p. 326; *Ranucci, Niccolò* 1934, pp. 12-13.

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 Varano[38], 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 camerti 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 cittadini[39]. 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 Curia[40]. La lettera apostolica 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 notizia[41]. Il pontefice ci informa, infatti, della lunga familiarità maturata con il camerte - "*tu, cuius merita probitatis nobis* longe et familiaris experientia *reddit nota*"[42]

[38] *Supra*, nota 9.
[39] FALASCHI 2008, p. 183.
[40] TURCHI 1762, pp. 225-226.
[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 prelato camerte, vedi PROU 1888, col. 27 docc. 25-26.
[42] TURCHI 1762, p. XCVI.

- negli anni in cui questi era stato presso di lui come cappellano[43]. 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 prelato, in Roma, il 24 febbraio 1279[44].

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

[43] Ivi, p. 229, ma la notizia, cui non si è ancora prestata la dovuta attenzione, è anche in EUBEL 1898, I, p. 73, "Aesin", nota 1. Come si evince dalla presente e dalle attestazioni ulteriori, Rambotto esercitò le proprie prerogative nella cappella papale in maniera effettiva; non fu, dunque, un cappellano 'onorario'. Per questa distinzione, e per la definizione della cappella come "cuore della *familia* del pontefice", vedi SCHIMMELPFENNIG 2006, p. 214.

[44] PROU 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. 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.

gusti del camerte in materia di committenza artistica[45]. 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'effige giacente di papa Savelli, che oggi funge da coperchio al sarcofago della madre Giovanna Aldobrandeschi, è considerata dalla storiografia molto prossima ad Arnolfo di Cambio, quando non addirittura un'opera autografa[46].

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 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 diretta[47]. L'ipotesi di una prima formazione umbra dello scultore non viene negata, ma perde quel carattere di ineluttabilità con cui era stata proposta; e,

[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 PROU 1888, pp. XV-XVI; CELANI 1891, pp. 37, 41; VENDITTELLI 2000, II, p. 450.

[46] ROMANINI 1969, pp. 158, 181-182; GARDNER 1973, p. 428; HERKLOTZ 1983, p. 568; GARDNER 1992, pp. 102-104; CARLI 1993, pp. 174-175; scheda n. 18 in GARMS, SOMMERLECHNER, TELESKO 1994, pp. 71-73; GARDNER 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 ALEANDRI 1904, p. [2]; ID. 1908, p. 115; KASTEN 1992, p. 127. La notizia, che meriterebbe una verifica, veniva pubblicata da Colini Baldeschi purtroppo senza riferimento al documento e alla sua collocazione, vedi COLINI BALDESCHI 1903, p. 157.

d'altro canto, non dovrebbe meravigliarci che sullo scorcio del Duecento, nel quadro di un più generale intensificarsi dei rapporti tra l'Urbe e la Marca [48] un artista dell'Appennino umbro-marchigiano potesse trovare in Roma un centro privilegiato di attività.

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 francescano[49]: 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 Minori[50]. 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 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

[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, mentre Giovanni Colonna è rettore pontificio della Marca negli anni 1288-1291, mentre dal 1290 è vicario il figlio, Agapito Colonna, vedi BARONE 1991, pp. 82-83; MARCELLI 1999, p. XXIV. Un'attenzione particolare venne riservata inoltre dal francescano alla efficienza dei collegamenti commerciali, con riguardo specifico alle antiche vie consolari romane, vedi GRELLI 2000, pp. 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 RADKE 1981, pp. 235-239.

[49] TURCHI 1762, p. 223; FALASCHI 2008, p. 183.

[50] TURCHI 1762, p. C, ma il documento è stato anche regestato da LANGLOIS 1886-1893, p. 328 doc. 1765.

conterraneo Girolamo Masci[51]; 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.

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 Laterano[52] (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 - 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 1325[53].

---

[51] Sul pontefice marchigiano oltre ai saggi, in parte già citati, raccolti in MENESTÒ 1991, si veda almeno BARONE 2000, pp. 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 BOSKOVITS 1981, p. 32, nota 51; PETERSEN 1989, I, pp. 74-78, 238-249; TOMEI 1990, pp. 77-98; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1991, pp. 202-210; PACE 1996, pp. 212-221; BOSKOVITS 1997, pp. 5-8; ANDALORO 2008, pp. 145-146.

[53] BOLGIA 2009, pp. 95-96, con riferimento, per le attestazioni documentarie, a FUMI 1891, p. 49 doc. LXXII, 310, e a ROSSI CAPONERI, RICCETTI 1987, p. 4. Di più Riccetti

Ne risulterebbe il recupero di una parabola artistica significativa, ancorché parziale e priva di materiali attributivi certi.

Partendo da questa intuizione bisognerà, dunque, indagare ancora. Ma quali circostanze condussero Jacopo a lavorare in San Giovanni in Laterano? Mi sono sempre domandato se l'attività del camerte 1nel cantiere nicoliano non fosse da mettere in relazione, in qualche modo, anche alla 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 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 del pontificato di Niccolò IV in terra marchigiana[54].

---

ha segnalato che uno Jacopo da Camerino compare nelle note di pagamento del cantiere orvietano per gli anni 1297-1300, vedi RICCETTI 1996, pp. 226-227, in particolare nota 196. La proposta articolata da Bolgia era precorsa, in sintesi, da BOSKOVITS 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 PACE 1996, pp. 212-221, con bibliografia; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1991, p. 209, e l'accenno pur molto cauto di TOMEI 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 più comune del dato iconografico, aveva pensato che si trattasse di un *musivarius*, vedi RICCI 1834, 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 urbevetano, vedi DE MARCHI 2002, p. 28, con riferimento a FUMI 1891, p. 49 docc. LXXI-LXXII, ma una segnalazione era già in ID. 1992, p. 187, nota 39; qui di seguito, nel Cap. III, le pagine dedicate al portale 'orvietano' della collegiata di San Venanzio.

[54] Riconsiderazione auspicata da Graziano Alfredo Vergani, vedi VERGANI 2008, pp. 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

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 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, d'ora in avanti, quando si tracceranno 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

---

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. Ad esempio, per l'ipotesi che nella profonda revisione tardo-duecentesca della chiesa di San Francesco ad Ascoli Piceno giocasse un ruolo diretto, come committente, lo stesso Niccolò IV, vedi MICOZZI 2006, pp. 209-220.

rimarrebbe delusi. Le relazioni che permettono di descrivere la scultura monumentale di questa regione adriatica alla fine del Medioevo sono, si vedrà, di raggio amplissimo; e richiedono di attingere senza pregiudizi all'apertura di consapevolezza metodologica che è il tratto caratterizzante della nostra materia.

II. "EIN PROVINZIELLES TALENT". COMMITTENZA E 'MEMORIA' DEL CARDINALE GENTILE, E UNA TRACCIA UMBRA PER LO SCULTORE DELLA TOMBA PARTINO A MONTEFIORE DELL'ASO

II.1. "Egregio opere, ex auro et lapidibus pretiosis fecit parari". Gentile Partino da Montefiore committente di opere d'arte, e una nota sulla sua sepoltura in San Francesco ad Assisi

Gentile Partino nacque verso la metà del Duecento a Montefiore, oggi Montefiore dell'Aso[1]. Se non abbiamo documenti sugli anni della sua prima formazione umana e intellettuale, che chiusi dentro le mura del piccolo centro marchigiano non dovettero essere, tuttavia, senza ambizioni, sappiamo chi gli permise di affrancarsi dall'orizzonte provinciale e di percorrere un prestigioso *cursus honorum* ecclesiastico e curiale, fino all'elezione a cardinale dei Santi Martino e Silvestro ai Monti il 2 marzo 1300 per volontà di papa Bonifacio VIII. La famiglia francescana della Marca, numerosa e in cui

* Ho presentato il caso di studio al Convegno *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Ascoli Piceno, Offida, 1-3 dicembre 2011.

[1] Per la biografia di Gentile Partino da Montefiore sin da ora GAFFURI 1999, pp. 167-170, con bibliografia; per gli uffici ecclesiastici e gli impegni curiali EUBEL 1913-1914, I, 1913, p. 12; BOESPFLUG 2005, pp. 147-148.

si rispecchiano e a volte si esacerbano le articolazioni e i conflitti dell'Ordine, a cavallo dei secoli XIII e XIV è un sensazionale motore di promozione sociale. Con ogni probabilità è l'Ordine a indirizzare Gentile verso gli studi di teologia, con successo se Bartolomeo da Pisa nel *De conformitate* potrà dirlo *excellens* nel diritto divino[2]; non è certo, invece, che la sua formazione si volgesse anche all'altro diritto e che si compisse a Parigi[3]. Una eventualità che ricondotta al campo delle predilezioni culturali, e nello specifico artistiche e visive, potrebbe dirci qualcosa dell'orizzonte di gusto con cui il francescano si confrontò nella prima maturità. Un soggiorno prolungato nella capitale del Gotico francese ed europeo sarebbe in linea con il profilo di committente d'arte raffinato e moderno che di Gentile ha delineato la storiografia novecentesca.

Dopo gli affondi di Gardner e Hoch, sul tema della committenza artistica del prelato marchigiano sarà utile ricapitolare, con un'aggiunta e qualche precisazione[4].

Stiamo alle categorie d'oggetto, partendo dalle opere di piccolo formato: oreficeria, sfragistica, paramenti sacri. Dei manufatti preziosi di cui Gentile si circondò dopo la nomina a cardinale parlano gli inventari tre e quattrocenteschi del Tesoro della Basilica di Assisi, cui furono in parte destinati per espressa volontà del prelato[5]. I dati d'analisi che se ne traggono sono importanti e in parte sono stati già avvistati e discussi; manca, tuttavia, una lettura di insieme[6]. Il più antico inventario del Tesoro (1338) ricorda che il cardinale francescano aveva destinato al Sacro Convento due croci preziose. "Predictas duas cruces *dimisit in morte sua* sacristie beati Francisci dominus Frater Gentilis de Monte Florum, cardinalis"[7]. Il passo non va sottovalutato. Non si tratta infatti di una semplice donazione, ma i due oggetti erano appartenuti al cardinale, che solo in punto di morte ne faceva dono alla chiesa madre dell'Ordine. La prima croce, "de argento inaurata, ornata pernis, smaltis et lapidibus pretiosis", con le figure in rilievo del *Crocifisso* e dei *Dolenti* e "cum pede sollempni smaltato"[8], verosimilmente una croce da

[2] *De conformitate*, pp. 338, 345, 512, da ultimo ricordato in GAFFURI 1999, p. 167.
[3] Per questa ipotesi, CREYTENS 1942, pp. 28, 56-58; RITZLER 1971, p. 18.
[4] Su Gentile Partino committente, GARDNER 1975, soprattutto pp. 95-96; ID. 1979, pp. 15-25; HOCH 1983, soprattutto pp. 92-115; EAD. 1985, pp. 141-146.
[5] Valgono in tal senso gli stessi inventari, dato che il testamento di Gentile di Partino non ci è giunto, HOCH 1983, p. 111; EAD. 1985, p. 142.
[6] In sintesi HOCH 1983, p. 102.
[7] ALESSANDRI, PENNACCHI 1914, p. 12 n. 21.
[8] Ivi, p. 12 n. 20, ma una prima trascrizione è già in GIUSTO 1911, p. 287, nota 3.

altare, forse era elargita dal cardinale con l'animo di dotare la propria cappella funebre nella basilica inferiore[9]. L'estensore non si sofferma a indicarne i pregi artistici, ma un giudizio di qualità compare già nel successivo inventario trecentesco del Tesoro (1370), più attento ai particolari esecutivi e al valore degli oggetti. Oltre a una specifica sul numero delle pietre preziose, che sono 18, si spende un apprezzamento deciso, "multum notabilis"[10], e la locuzione è utilizzata per il resto con una certa parsimonia. Il secondo oggetto è stato trascurato dagli studi, ma non sembra minore al primo per valore, almeno a giudicare dall'inventario del 1338 che parla di una "crux parvulina pectoralis, cum ligno vere crucis, et pernis grossis et lapidibus pretiosis"[11]. Un vero e proprio gioiello, sembra di capire, una croce pettorale con una reliquia del sacro legno, ornata di pietre preziose e perle; che non si trovi già più ad Assisi al momento del secondo inventario trecentesco ci conferma in maniera ulteriore del suo valore.

Oltre a ciò, gli inventari assisiati restituiscono notizie sui paramenti sacri appartenuti a Gentile Partino, e anche a questi si è data poca attenzione. Tra le altre cose vi compaiono una pianeta "cum amplo frigio"[12] e un'altra in cui questo è descritto "factum ad medias figuras"[13], ovvero con figure sacre a mezzo busto; una tonicella "de tartarico albo *deaurato*"[14], un'alba "multum sollempnis, cum figuris integris Salvatoris et Domine nostre et aliorum Sanctorum in fimbriis *in campo aureo*"[15] e, ancora, un dossale "de tartarico albo, *totum deauratum*"[16]. Oggetti certo adeguati alla dignità cardinalizia, ma che spiccano nella produzione del tempo, e nel numero delle stesse attestazioni degli inventari assisiati, per preziosità e, nello specifico, per il disteso utilizzo del filo d'oro.

---

[9] Per la sepoltura del cardinale nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, in relazione alla committenza, *infra*, in questo stesso capitolo.

[10] ALESSANDRI, PENNACCHI 1914, p. 45 n. 23.

[11] Faccio ancora riferimento all'inventario del 1338, ivi, p. 12 n. 21.

[12] Ivi, p. 20 n. 188.

[13] *Ibidem.*

[14] *Ibidem.*

[15] Ivi, p. 23 n. 258. Per il termine "fimbri*a*", cioè "fibbie o frange", che in questo contesto sembra indicare applicazioni di tessuto figurato alle bordature dell'alba, ci soccorre il glossario compilato da Valentina Brancone nel suo studio sulle *domus* e i tesori dei cardinali del Duecento, BRANCONE 2010, p. 235.

[16] Cito dall'inventario del 1473, ma se ne fa menzione la prima volta nel 1370, ALESSANDRI, PENNACCHI 1914, pp. 37, 51, nn. 122, 193.

Per chiudere con le oreficerie, bisognerà lamentare la scomparsa di un altro oggetto d'arte commissionato dal Partino; un oggetto, per di più, di grande valore simbolico, che tuttavia non è ancora venuto in parola nella bibliografia storico-artistica. L'8 agosto 1307 papa Clemente V nominava Gentile legato apostolico in Ungheria, e tra i compiti affidatigli il principale era di ricomporre a favore degli Angioini i gravi dissidi da tempo apertisi nella successione al trono di Santo Stefano, dal 1300-1301 a un punto di stallo per l'incoronazione di Caroberto d'Angiò e l'elezione a re, sul fronte opposto, di Venceslao (III), figlio del sovrano di Boemia[17]. L'impossibilità di compiere il rituale dell'incoronazione di Caroberto con la corona di Santo Stefano, nelle mani del partito avverso, aveva rappresentato un grave *vulnus* nel cerimoniale, che ne era risultato depotenziato, e ciò offriva una sponda eccezionale ai lealisti che non perdevano occasione di rimarcare il fatto. La portata simbolica dell'accaduto non era sottovalutata da Gentile Partino; dopo aver tentato a più riprese, ma senza esito, di recuperare il diadema autentico, il cardinale ne commissionava uno nuovo in sostituzione. Il 15 giugno 1309 l'Angioino era quindi incoronato una seconda volta, con il diadema fatto realizzare per l'occasione dal Partino e da lui stesso solennemente benedetto[18]. In data 4 giugno si parla già della "corona, quam ipse [il cardinale Gentile] novam benedici faciet"[19] e ancora più interessante è un documento dello stesso mese, redatto in Buda, con cui i prelati ungheresi attestano l'avvenuta incoronazione di Caroberto. Ci si riferisce alla corona 'nuova' con parole non banali, tanto più se si considera la natura della testimonianza: "idem dominus legatus [Gentile Partino] ex nostro et baronum beneplacito et assensu, *egregio opere* ex auro et lapidibus pretiosis nuvum fecit diadema parari"[20]. La corona sarà stata ricchissima, a dire dal modello con cui era chiamata a

[17] Per gli anni antecedenti la missione del cardinale francescano, con un'attenzione particolare al ruolo del Papato nella contesa, KIESEWETTER 2006, pp. 139-198, con bibliografia. Sulla legazione ungherese di Gentile Partino, HORN 1925, pp. 405-418; HÓMAN 1938, pp. 111-115; LÉONARD 1954, pp. 198-199, 299; atti ufficiali e documenti sono raccolti in PÓR [1885] 2000.

[18] I tentativi di riottenere la corona di Santo Stefano dal vovoida di Transilvania László Kán proseguiranno anche dopo l'incoronazione del giugno 1309, ivi, pp. 273-275, 373-374, 380-381, 387, docc. LXI, LXXIII, LXXIX, LXXXII. Il diadema originale sarà imposto a Caroberto nell'agosto del 1310, LÉONARD 1954, p. 199.

[19] PÓR [1885] 2000, p. 303 doc. LXIV.

[20] Ivi, p. 353 doc. LXVII.

confrontarsi[21] (fig. 3-4); ma quanto più colpisce nella breve descrizione dei prelati magiari è il giudizio sulla qualità esecutiva. Affermando che l'oggetto era degno di assolvere la propria funzione non solo per la ricchezza dei materiali utilizzati, ma anche per 'forma', ovvero per l'abilità dell'artista che l'aveva forgiata - in questo senso, *egregio opere*[22] -, i prelati certo intendevano rafforzavare il riconoscimento del valore simbolico della commissione. Allo stesso tempo ci hanno salvato una preziosa testimonianza sul *modus operandi* di Gentile Partino, che investito in prima persona del problema aveva desiderato e fatto realizzare un oggetto di alta qualità. La perdita della preziosa oreficeria non permette di soddisfare la curiosità se la replica fosse davvero tale o se si trattasse di un diadema moderno, gotico[23].

La dispersione degli oggetti ricordati dai documenti ci priva di una possibilità di affondo sul Gentile Partino committente d'arte. Tuttavia negli ambiti specifici di produzione artistica - oreficeria e tessuti - il suo gusto e persino i suoi riferimenti stilistici si delineano entro un quadro univoco. Riconsiderate più da vicino, le spigolature inventariali denunciano la predilezione del cardinale francescano per la più qualificata e aggiornata produzione coeva. In particolare, la ricca croce col piede smaltato sembra rimandare alla produzione orafa inaugurata dal senese Guccio di Mannaia con il calice realizzato per papa Niccolò IV (1288-1292), ancora oggi ad Assisi (fig. 1)[24]. E come ha dimostrato Gardner, verso Siena porta un altro oggetto

[21] Per la corona come oggetto d'arte almeno, DEÉR 1966, ma non sono mancati, anche di recente, affondi ulteriori sulla genesi e sulle vicende materiali del manufatto. Per la sua storia e per il suo "significato simbolico", TESZELESZKY 2006, pp. 247-259, che tuttavia non menziona la 'sostituzione' operata da Gentile Partino.

[22] Per l'utilizzo di *opus* in relazione agli oggetti di metallo prezioso negli inventari cardinalizi duecenteschi di beni mobili, dove per altro il termine sembra indicare lo specifico della lavorazione orafa, BRANCONE 2010, p. 247.

[23] Gentile Partino fu molto attento al portato simbolico della vicenda e a quanto emerge si servì in modo consapevole e esperto delle arti figurative. È recente, e non ancora messa a stampa, la proposta che il cardinale marchigiano commissionasse l'affresco con l'*Incoronazione di Caroberto* a Spišská Kapitula, nell'attuale Slovacchia, v. l'intervento di Vinni Lucherini, *Raffigurazione e legittimazione della regalità nel primo Trecento: una pittura murale con l'incoronazione di Carlo Roberto d'Angiò a Spišská Kapitula e il problema del rapporto tra immagine e archetipo*, al XIV Convegno internazionale di Studi di Parma, *Medioevo. Natura e figura*, Parma, 20-25 settembre 2011.

[24] Sul calice di Niccolò IV, CIONI 1998, pp. 8-58, con bibliografia. Più in generale, per l'oreficeria a Siena a cavallo dei secoli XIII e XIV e la sua importanza nella storia dell'affermazione del Gotico maturo in Italia, le considerazioni svolte da CASTELNUOVO

d'uso e di funzione, e insieme artistico, legato al nome del cardinale di San Martino ai Monti, il suo sigillo, di cui si conosce almeno una matrice in discreto stato di leggibilità[25] (fig. 2). Il cerchio si chiude se si considerano i pagamenti all'orafo papale Toro da Siena per smalti, oreficerie e *embroideries* attestati da un frammentario libro di spese del cardinale[26].

Passando dagli oggetti preziosi ma pur sempre di funzione ad altri ambiti della produzione artistica il discorso si fa più articolato. Lo stesso libro di spese vaticano ha conservato il documento più dibattutto dagli storici dell'arte in relazione alla committenza di Gentile Partino. In una delle voci di spesa, in data 30 marzo 1312, è un riferimento ai 600 fiorini d'oro dati dal cardinale ai frati di Assisi "per una capella che fa fare in San Francesco"[27]. Il documento non specifica la data del versamento, ma sappiamo che questo avvenne nello stesso marzo del 1312. L'occasione e anche il giorno del transito assisiate di Gentile Partino sono del resto ben noti. Terminato il lungo soggiorno est-europeo (1308-1311), il cardinale aveva ricevuto da Clemente V il compito di trasferire ad Avignone il tesoro papale custodito a Perugia. Mentre fervevano i preparativi per la missione, il 20 marzo il francescano si trovava ad Assisi per consegnare ai confratelli della casa madre i doni loro inviati da Caroberto[28]; un segno di riconoscenza, questo, nei confronti dell'ordine di provenienza del prelato che aveva contribuito a legittimare le ambizioni angioine in Ungheria. Che in quell'occasione il marchigiano versasse un saldo importante per la propria cappella

---

[1983] 2009, e BELLOSI [1988] 2004; inoltre, CIONI 1994, pp. 311-323; LEONE DE CASTRIS 2003, pp. 41-55; BARTALINI 2005B, pp. 117-149.

[25] GARDNER 1975, pp. 95-96, che ravvisa la similarità di stile con il sigillo di un altro francescano, Matteo d'Acquasparta; come è noto, i legami tra i due furono stretti, tanto che Gentile risulta tra gli esecutori testamentari di Matteo, *infra*, in questo stesso capitolo. Di più, Elisabetta Cioni ha proposto il confronto con il primo sigillo adottato da Guido Tarlati di Pietramala come vescovo di Arezzo, di cui si conserva un'impronta nell'Archivio di Stato di Firenze (*Sigilli staccati* n. 75), CIONI 2003, p. 482.

[26] ASV, Collectoriae, 313A, foll. 9, 14, cit. in GARDNER 1975, p. 96 nota 148. Già attivo per Bonifacio VIII, Toro è documentato al servizio di papa Clemente V tra il 1307 e il 1311, e di papa Giovanni XXII negli anni 1316-1326, in sintesi si veda CIONI 1998, pp. 112, nota 184, 134, nota 225, 138-140, nota 239, 184, con bibliografia; per i documenti relativi, LAURENT 1937, pp. 182-189.

[27] ASV, Collectoriae, 313A, fol. 100*r*, la citazione da HOCH 1985, p. 142. Il documento era già noto a Giuseppe Abate e ne dava notizia PACCAGNINI 1955, pp. 134-137. Prima dell'edizione di Hoch una trascrizione era pubblicata da NESSI 1982, p. 246, nota 819.

[28] Il cardinale era a Perugia solo pochi giorni dopo, il 26 marzo, EHRLE 1885, p. 233.

funebre in San Francesco è più che probabile. Non sappiamo se presentisse la morte, avvenuta il 27 ottobre dello stesso anno a Lucca dopo una breve malattia[29], ma l'età avanzata e i pericoli della missione che lo attendeva potevano aver consigliato prudenza.

La nota di spesa non qualifica l'entità dei lavori, né il titolo del locale sacro, ciò che ha aperto la strada a ipotesi divergenti[30]. Due sono le cappelle per tradizione legate al patronato di Gentile Partino nella basilica inferiore di Assisi, affrontate e rispettivamente intitolate a San Martino (fig. 5) e a San Ludovico. Sebbene non ci sia in proposito unità di vedute, è quasi certo che il pagamento si riferisse alla prima, che ad evidenza era stata individuata dal prelato per la propria sepoltura. Lo stemma del Partino ricorre in maniera insistente nei campi minori della decorazione pittorica e, in controfacciata, sopra l'ingresso monumentale, il cardinale è effigiato *in arce caeli*, inginocchiato ai piedi del santo dedicatario, Martino di Tours. Nella vetrata centrale delle tre che danno luce alla cappella (figg. 7-9) il francescano si inginocchia a un altro Martino, *Martino I papa*, mentre nei due registri superiori si trovano appaiati il santo dedicatario e *San Pietro*, il *Redentore* e la *Vergine*, ad alludere senza possibilità di fraintendimento alla salvazione del celebre defunto. Si aggiunga che Martino era il santo del titolo cardinalizio di Gentile e che per di più era nato in Ungheria, terra in cui il prelato aveva svolto la missione diplomatica di maggior successo[31]. Infine, la biografia del santo si attagliava alla perfezione al *curriculum vitae* del marchigiano. Come Martino, Gentile aveva intrapreso la vita cenobitica e in seguito aveva ricevuto al dignità pontificale; allo stesso tempo, però, era stato *miles*, cavaliere. È infatti noto il documento del febbraio 1308 che ricorda il Partino, oramai cardinale, quale "potestas ad vitam" e dunque *dominus* dei comuni marchigiani di Montefiore e Ripatransone[32]. Non

[29] BALUZIUS 1693, I, col. 582, dove si confuta l'opinione di chi voleva il cardinale morto in Avignone.

[30] HUECK 1986, pp. 98-100; MARTINDALE 1988, pp. 21-23; WIENER 1991, p. 251, nota 679; schede 347-404, 437-454 di Maria Monica Donato in BONSANTI 2002, I, pp. 343-347; LEONE DE CASTRIS 2003, pp. 74-77; PIERINI 2003, p. 72.

[31] LIVERANI 1967, coll. 1248-1291.

[32] ASV, A.A., Arm. C 389, c. 4*r*, per il documento, GAFFURI 1999, p. 167, da cui traggo la citazione; una trascrizione parziale si legge in appendice a LAUDADIO 2006, pp. 48-56. Come sottolinea Gaffuri, Gentile fu autore degli Statuti del comune di Montefiore e, se non li scrisse, per lo meno approvò quelli di Ripatransone (Ascoli Piceno).

è dunque casuale che il santo di Tours compaia in ognuna delle tre vetrate della cappella eponima: a sinistra come monaco, al centro in veste di laico, con la dignità vescovile nella luce di destra[33]. Il piano iconografico della cappella funeraria era articolato quanto efficace, e si potrà credere che il Partino, colto dottore di teologia, contribuisse alla sua stesura.

Rimangono sul tappeto due questioni di non poco conto. La possibilità che la scelta di Simone Martini per la decorazione pittorica della cappella funebre risalga al cardinale marchigiano; e le motivazioni che, inaspettatamente per noi, condussero alla sepoltura di Gentile Partino nella cappella di San Ludovico.

Stando alla prima questione, si dovrà concordare con chi afferma che le raffinatezze polimateriche di Simone Martini sono quanto di più consonante con le predilezioni culturali e visive del cardinale si potesse trovare nel panorama della pittura italiana tra primo e secondo decennio del Trecento[34] (fig. 6). A tal proposito, la familiarità del cardinale con la produzione degli orafi senesi, attestata dagli oggetti che sappiamo gli appartennero e confortata dal libro di spese, potrebbe indicare una soluzione alla *vexata quaestio*. Chi meglio degli orafi, che Simone doveva aver frequentato con assiduità nel corso della prima formazione, avrebbe potuto fungere da tramite con il ricco committente? Toro da Siena non dovette essere l'unica conoscenza in comune tra i due. Il breve soggiorno senese di Gentile Partino sulla via per Lucca poteva poi fornire l'occasione di un abboccamento diretto con il pittore, che si è detto indispensabile in vista del ritratto del prelato in controfacciata[35]. Prima di passare al secondo punto, rimane lo spazio per una considerazione ulteriore, che la mancanza di appigli documentari non permette di sviluppare in tutte le sue implicazioni. A giudicare dall'attenzione dimostrata per oggetti e materiali preziosi, si dovrà credere che il cardinale considerasse la decorazione delle tre grandi finestre della cappella di patronato tra gli aspetti fondamentali dell'impresa assisiate, e che dunque anche di questo Gentile

[33] E la scelta dei santi negli sguanci delle finestre segue la stessa ripartizione tematica, vedi Donato in BONSANTI 2002, I, p. 346, con bibliografia; LEONE DE CASTRIS 2003, pp. 84-85.

[34] Ad esempio, GARDNER 1975, p. 96.

[35] Non contrasta col quadro indiziario la recente proposta di Cooper e Robson secondo cui l'elezione del senese Jacopo del Tondo a Provinciale dell'Ordine francescano in Umbria potesse in qualche modo favorire, in quel giro di anni, l'impiego nel cantiere assisiate di pittori provenienti dalla città toscana, COOPER, ROBSON 2009, p. 661.

si interessasse in prima persona. Come si è visto, ad esse fu affidato il cuore del messaggio trascendentale delle figurazioni, e a poco tempo di distanza dal transito assisiate di Gentile la decorazione della cappella sarà iniziata, come prassi richiedeva, proprio con la messa in opera delle vetrate. Se la critica è discorde sul posizionamento stilistico, non è possibile dubitare della loro qualità[36].

Non conosciamo la data in cui Gentile venne inumato nella cappella di San Ludovico, né le forme della sua tomba, che non si è conservata. Le uniche informazioni al riguardo sono tarde, distanti tra loro nel tempo e scarne; così che non è chiaro, ad oggi, se la tomba avesse forme monumentali o se invece, come sembra più probabile, si trattasse di una semplice lastra terragna[37]. Il vuoto indiziario non rappresenta tuttavia un *vulnus*

[36] Per le diverse opinioni le schede 412-436 di Frank Martin, in BONSANTI 2002, I, pp. 352-356.

[37] Si ricapitolano i dati noti con riferimento ai documenti e alle fonti. Nel *Sepoltuario* assisiate del 1509 si afferma che "nella capella de santo Ludovico sta il corpo del signore Gentile Cardinale, il quale fece edificare la capella di santo Antonio [errore per San Martino] e di santo Ludovico nelli mille e trecento", cito da KLEINSCHMIDT 1915-1928, III, 1928, p. 65. La presenza della sepoltura garantisce che il collegamento con il nome di Partino non venga meno nei secoli. Nel 1535 si propone che la cappella sia affidata alle confraternite di San Gregorio e Santo Stefano; l'assegnazione alla sola confraternita di Santo Stefano è ribadita il 17 gennaio del 1568 e dall'ottobre si comincia a parlare di decorare la cappella. Dopo vicende alterne, il 12 maggio 1573 il padre custode mette in discussione la proposta in capitolo, e "el partito piacque a tutti (...) con conditione che se soleciti, e che da un lato ve sia Sancto Lodovico per non perder quel nome dell'Ordine, e, *la memoria de quello Ill.mo cardinale Gentile che la fece* (...)", i documenti a Assisi, Archivio del Sacro Convento, Mss. 31 (c. 5*v*), 27 (f. 219*r*), 32 (ff. 23*r*, 50*r*), rispettivamente richiamati e in parte trascritti in ZACCARIA 1963, pp. 504, 517, 523, docc. 385, 438, 439, 464 (da qui la citazione). Nella seconda metà del Cinquecento (ca. 1560-1570) Fra' Ludovico da Pietralunga scrive che "[nella cappella di San Ludovico] gli è imprima la [*sic*] suo altare con un bello pavimento de quadri de pietra, et in mezzo, *avanti lo altare*, *gli è la sepoltura del cardinale Gentile* (...), quale in vita se dedicò essere sepelito lì in tal capella over luoco, perché lui fece fare queste doi capelle sopraditte [quella in parola e quella di San Martino]", la citazione da SCARPELLINI 1982, p. 41. La descrizione fa pensare a una sepoltura a terra, priva di carattere monumentale, forse non figurata. Rimane la possibilità che Frà Ludovico potesse non vedere la sistemazione originaria della tomba. Qualche dubbio al riguardo lo instilla un documento del XVIII secolo. Nel maggio 1763 si mette mano all'altare della cappella e durante i lavori, in una nicchia della parete di fondo vengono alla luce i resti del cardinale, "dietro il detto altare, ma dentro al muro, essendovi uno sfondo fatto a bella posta, alto quanto la mensa del detto altare incirca, sotto il finestrone della stessa cappella; sopra il quale sfondo èvvene un altro di maggiore altezza", il documento a Assisi, Archivio del Sacro Convento, G (1748-1764), f. 291*v*,

nella nostra ricostruzione del Gentile committente. A decidere della definitiva sepoltura del cardinale e dell'assetto decorativo della cappella di San Ludovico furono gli Angioini di Napoli.

Se alle vetrate fu affidata una parte decisiva del 'messaggio' della cappella di San Martino, ciò vale tanto più per la cappella di San Ludovico per cui non è attestata con sicurezza una coeva decorazione pittorica[38]. Sull'iconografia di queste vetrate (fig. 10) bisognerà tornare con più agio. Qui si può solo proporre una interpretazione complessiva, sulla scorta di quanto emerge con sempre maggiore forza nella storiografia[39]. La decorazione delle quattro luci dispiega un discorso solo apprentemente immediato. Il primo piano di significato è inteso alla commemorazione del cardinale defunto, le cui insegne occupano il registro inferiore di ognuna delle quattro aperture. Le luci centrali sono dominate, al registro più alto, dal *Redentore* e dalla *Vergine Maria*; nella luce di destra, in basso, *Gentile Partino* vestito dell'abito dell'Ordine si inginocchia supplice a *Sant'Antonio*. La struttura significante propone, a tutta prima, un 'doppio' di quanto si vede nella vetrata della cappella dedicata al santo di Tours. Passando al resto delle figurazioni è però evidente che la sostanza del messaggio iconografico e iconologico si fa qui più ponderosa. Nel comparto inferiore della luce di sinistra a *Gentile Partino* corrisponde *San Ludovico di Tolosa*, che è inginocchiato con le mani giunte ai piedi di *San Francesco*. Completano il programma della vetrata un'ulteriore raffigurazione del santo 'novello' degli Angiò, in veste pontificale, e *San Luigi di Francia*; a rafforzare visivamente questa vera e propria 'apoteosi' angioina

---

cit. in IACOVELLI 1973, p. 428. Stando alla testimonianza settecentesca il cardinale non era stato seppellito sotto al pavimento della cappella o per lo meno non vi si trovava più alla metà del XVIII secolo. La collocazione delle spoglie in una nicchia nel muro, a sua volta sovrastata da un incavo di maggiore altezza, ha fatto pensare all''impronta' di un apparato monumentale poi smantellato, sul modello della tomba a parete di Giangaetano Orsini nella cappella di San Nicola, NORMAN 2010, pp. 303, 311-312.

[38] ANGELI 1704, p. 36, e PAPINI 1824, p. 310, cit. in LEONE DE CASTRIS 2003, p. 130. Sulla scorta di attestazioni più risalenti i due autori ipotizzano l'esistenza di una decorazione pittorica antecedente quella di Dono Doni, probabilmente trecentesca. Sulla cappella, anche in relazione alla sua intitolazione originaria, che alcuni indicano a favore di Santo Stefano, si vedano le schede 491-497, 527-529, 531-539 di Paola Mercurelli Salari, 498-515 di Martin, 516-519 di Enrica Neri Lusanna, 530 di Giovan Battista Fidanza, in BONSANTI 2002, I, pp. 365-368.

[39] In tal senso vale soprattutto l'apertura di Donato, ivi, I, p. 344, di cui nel seguito riprendo gli argomenti.

concorrono i due campi gigliati che fungono da sfondo alle figure di *San Ludovico* e, ciò che non ci si aspetterebbe, dello stesso *Gentile*. Il complesso delle figurazioni non permette dubbi sull'esistenza di un secondo e più ampio livello di significato. 'Incastonata' nella splendida vetrata della cappella di San Ludovico la memoria di Gentile era celebrata in maniera duplice. Autonomamente, o meglio 'a sé', e in quanto significativa per le vicende recenti della famiglia reale. In questo senso, si può affermare che il cardinale fosse 'strumentalizzato' *in figura* dagli Angioini, che una volta di più si dimostravano abilissimi in questo tipo di operazioni.

D'altro canto, le motivazioni che condussero alla definizione del complesso programma della cappella di San Ludovico non restano in ombra. La legazione ungherese del cardinale marchigiano aveva dato una terza corona europea al casato e, allo stesso tempo, aveva tratto di imbarazzo gli Angioini di Napoli, potenzialmente insidiati da Caroberto, sino al 1309-1310 a tutti gli effetti un re 'senza corona'. Se l'inumazione del Partino nella cappella di San Ludovico dovette corrispondere a necessità pratiche - la morte del prelato trovava la cappella di San Martino a uno stadio iniziale dei lavori - l'occasione dovette sembrare propizia tanto che da transitoria la disposizione divenne permanente, con buona pace delle disposizioni di Gentile. A ciò si aggiunga che la recente canonizzazione di Ludovico di Tolosa (7 aprile 1317) permetteva di riassestare in prospettiva storica, e su una scala di tempo più ampia, oltre un ventennio di storia recente degli Angioini di Napoli. La rinuncia di Ludovico alla successione al trono, tutta a favore di Roberto, era anch'essa nei piani divini e la beatificazione ne rappresentava una prova. Come è noto la canonizzazione del francescano, fortemente voluta e sostenuta da Roberto, dava avvio un lungo e strutturato progetto di auto-celebrazione del ramo napoletano della famiglia come *beata stirps*, cui le arti figurative contribuirono in maniera decisiva[40]. In questo senso, la decorazione della cappella di San Ludovico fa tutt'uno con altre e ben note commissioni angioine di quegli anni, pure affidate a Simone Martini: la ridipintura dell'arcone della stessa cappella di San Martino con effigi di *Santi* angioini, le due serie di *Santi* della casata nel transetto destro della stessa basilica francescana e il *San Ludovico da Tolosa che incorona Roberto d'Angiò* oggi a

[40] Con riferimento ai soli episodi figurativi napoletani ora vedi KELLY 2003, soprattutto pp. 119-132.

Capodimonte, in origine, con ogni probabilità, in San Lorenzo Maggiore[41].

Prima di tornare volgersi alla committenza di Gentile Partino, questa volta per vagliare la sua sensibilità per la scultura coeva, si dovrà avanzare in margine ancora un'ipotesi di lavoro. Se davvero il cardinale marchigiano scelse Simone Martini per decorare la propria cappella funebre, nel 1312 o poco prima, sarà stato lui anche il tramite con gli Angiò. Tramite, si intenda, più probabilmente indiretto, visto che la morte colse il Partino prima di verificare la bontà della propria scelta. Eppure non sbaglieremo a credere che proprio l'altissimo eloquio parlato da Simone sui ponteggi della cappella di San Martino gli meritasse l'attenzione dei Napoletani, per lui e per loro tanto gravida di conseguenze [42].

II.2. "Ein provinzielles Talent". Una traccia umbra per lo scultore della tomba Partino a Montefiore dell'Aso

Tornando a guardare al monumento funebre commissionato da Gentile Partino per i propri genitori (fig. 11), ancora oggi nella chiesa di San Francesco a Montefiore dell'Aso, saranno utili due messe a punto del quadro indiziario[43].

La prima sulle forme originarie del complesso monumentale. Il dato che più di altri preme rilevare è il mancato riconoscimento di un'assenza importante, e figurativa, quella dei due defunti ai piedi della *Madonna col Bambino* nel fastigio. Vale in tal senso che la *Madonna* (fig. 12) indichi con la mano destra aperta verso il basso, ai suoi piedi, là dove per l'appunto dovevano trovarsi le figure inginocchiate e oranti. Si ipotizza, inoltre, l'esistenza di un baldacchino libero sui tre lati, con ciò che ne consegue per

[41] Donato in BONSANTI 2002, I, p. 344, e schede 1159-1160, pp. 424-426; LEONE DE CASTRIS 2003, pp. 120-154.

[42] Ciò non esclude che in ultima istanza fosse il nuovo generale dell'Ordine, Michele da Cesena, vicino a re Roberto e alla consorte Sancha, a favorire l'incontro tra le abilità del pittore e i bisogni dei regnanti; né che il pittore fosse già noto nella cerchia angioina, magari attraverso Filippo di Taranto, fratello dell'Angiò, che aveva avuto spesse e ufficiali frequentazioni toscane e nello specifico senesi, BOLOGNA 1969, pp. 168-169; ID. 1988, pp. 248-249; LEONE DE CASTRIS 2003, pp. 130, 143.

[43] Sulla tomba Partino, DE MINICIS 1844; SERRA 1927-1928, pp. 242-244, che si ripete senza modifiche sostanziali in ID. 1929, pp. 250-251; GARDNER 1979, pp. 15-25, con bibliografia, ad oggi il contributo più importante sul monumento; WIENER 1991, p. 238, nota 655; ZAMPETTI 1993, pp. 217 ss.; MIDDELDORF KOSEGARTEN 1996, pp. 89-90; SIMI VARANELLI 1997, p. 190; WIENER 1998, p. 23; BONANNI 2005, riarrangiato con lo stesso titolo in ID. 2010, pp. 55-67; WIENER 2009, p. 336.

l'arrangiamento di camera funebre e fastigio; in parte inglobate nella parete che accoglie la tomba, senza funzione statica, ne sono residuali due colonne e i relativi capitelli (figg. 13-14). Una puntualizzazione la merita anche il termine cronologico *ad quem* accettato con poche eccezioni per l'esecuzione dell'opera, il 1310. Qui si può solo suggerire quanto andrà argomentato in una sede dedicata, ovvero che l'iscrizione tarda e 'incoerente' dipinta nella parete di fondo del fastigio con l'anno 1310 e il nome di Gentile Partino[44] (fig. 15), una dello stesso tipo visibile nel XIX secolo all'interno della camera funebre[45] e due scritte graffite oggi murate nel vestibolo della chiesa, rozze e di epoca non di poco seriore al monumento[46], attestino di una unica testimonianza epigrafica apposta alla tomba in data non precisabile e poi dispersa, verosimilmente una memoria funebre dello stesso cardinale[47]. Come si vedrà, se il termine cronologico del

[44] MCCCX | D(OMI)N(U)S GE(NTI)LIS D(E) MO(N)TE FLOR(UM) | CARDINALIS ORDINIS | MINORUM T(EMPORE) BONIFATI VIII | T(ITULO) S(ANCTI) MARTINI | I(N) MONTIBUS.

[45] DE MINICIS 1844, p. 13: "F. GLIS CUM DUOB EP. ELIA EP. GOBONENSI | ET FRT. THOM. EPO. VIRGULENSI".

[46] Al pari delle due epigrafi dipinte, le scritte graffite del vestibolo tramandano i frammenti di un testo epigrafico più organico, a tutta evidenza collegato al nome di Gentile Partino. Il materiale utilizzato sembra laterizio, le due 'tavole' hanno dimensioni analoghe e anche la scrittura è la stessa. Sulla datazione delle due testimonianze è tuttavia difficile esprimersi. Il 'copista' arranca nella lettura e nella trascrizione (*e.g.*: e*ph*iscopus per episcopus). L'iscrizione A era nota a DE MINICIS 1844, p. 17, nota 1. Si tratta del frammento più significativo: GENTILIS PARTINUS DE MONTE FLOR(UM) | ORD(INIS) MIN(ORUM) CONV(ENTUALIUM) AD CARD(INALATUS) APICEM ERECTUS | BONIFACIO PP. VIII ANNO V SUI PON(TIFICATUS) | NON NULLIS IN ORBISTERRE PARTI(BU)S | LEGATIO(NI)B(US) PERFUNTUS EX [SUA] VITA | MIGRAVIT ANNO MCCCXXVII. Segue senza continuità l'iscrizione B, che ha forti analogie con quella ricordata da De Minicis all'interno della camera funebre: FR(ATER) ELIA EPHISCOPUS GOB | ONIENIS M(ONTIS) F(LORUM) ORDI(NIS) | MIN(ORUM) CON(VENTUALIUM) TEMPORE BONIFACIO | PP. VIII CREATUS FUIT ET | FR(ATER) THOMA EPHIS(COPUS) URGOLIENSIS | D(E) EODEM ORD(INE) [MINORUM] CON(VENTUALIUM) | A BON(I)F(ACIO) PP V(III) [CREATUS] FUIT.

[47] Con la parziale eccezione di De Minicis, la storiografia non ha preso in considerazione le due scritte graffite nel vestibolo della chiesa francescana di Montefiore e non è concorde nel valutare valore e affidabilità delle due iscrizioni dipinte. GARDNER 1979, p. 16, considera solo l'iscrizione dipinta nel fastigio, "at best (...) a copy of an earlier one", ma comunque articola la proposta cronologica intorno al 1310, poco prima o poco dopo; sulla stessa linea MIDDELDORF KOSEGARTEN 1996, p. 90. Wiener ha negato a più riprese l'autenticità dell'iscrizione nel fastigio; allo stesso

monumento vacilla, sarà tuttavia per salire verso l'inizio del secolo, mentre dalla diversa interpretazione delle iscrizioni il legame tra il committente e la tomba non risulta certo compromesso[48].

Riguardo alla scultura del tempo, quale fosse l'orizzonte del suo conosciuto non è facile dirlo. Tra gli esecutori testamentari di Matteo d'Acquasparta (†1302)[49], Gentile avrà visto il monumento funebre del cardinale francescano in Santa Maria in Aracoeli a Roma (fig. 16). Non è certo, invece, che fosse lui a stabilirne la realizzazione, né tanto meno che avesse un ruolo nella scelta dello scultore; nel caso, non avrebbe dimostrato una sensibilità spiccata per il *medium*, ché il livello delle parti scolpite è discontinuo e comunque nel complesso piuttosto basso, mentre è la lunetta dipinta da Pietro Cavallini, con il ritratto veridico del defunto, a riscattare il complesso monumentale[50]. Stando sempre alla scultura funebre un numero più ampio di testimonianze gli doveva essere noto a motivo dei suoi trascorsi curiali e non è improbabile che tra l'Urbe, Viterbo e Orvieto avesse visto alcuni degli esempi maggiori della funeraria duecentesca; tra questi, le tombe scolpite da Arnolfo di Cambio e bottega per almeno due pontefici e per alcuni esponenti di spicco della Curia[51]. Ancora, uno dei suoi soggiorni perugini oltre a un numero più grande di testimonianze oggi perdute gli avrà fatto conoscere la tomba di papa Benedetto XI (†1304)[52] (fig. 17)- Niccolò Boccassini gli fu familiare già prima

---

tempo, tuttavia, si è servito dell'iscrizione attestata da De Minicis all'interno della camera funebre per datare la tomba Partino tra il secondo e il terzo decennio del secolo, WIENER 1991, p. 238, nota 655; ID. 1998, p. 23; ID. 2009, p. 336. BONANNI 2005, pp. 64-69, prova invece a integrare le due attestazioni dipinte, che pensa tramandino parte dell'epigrafe dedicatoria del monumento.

[48] A collegare il monumento al cardinal Gentile sono, in primo luogo, le insegne personali sulla cassa, che possono essere confrontate con le attestazioni analoghe, solo di poco più tarde, delle cappelle di San Martino e di San Ludovico nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi.

[49] PARAVICINI BAGLIANI 1980, pp. 72-74 n. 48.

[50] Per un giudizio di valore sulle sculture tra gli altri, CLAUSSEN 1987, p. 231; ROMANO 1990, p. 160. Sulla lunetta dipinta, TOMEI 2000, pp. 109-114, con bibliografia.

[51] *Supra*, Cap. I, nota 26.

[52] La tomba di papa Benedetto XI in San Domenico, fino al XVIII secolo nella chiesa di Santo Stefano del Castellare, rappresenta uno snodo centrale negli studi di Giovanni Previtali sulla scultura umbra, che si leggono più agevolmente, con precisazioni e aggiunte dell'autore, nel volume postumo del 1991, cui si rimanda per i riferimenti bibliografici completi, PREVITALI 1991A (qui di seguito il titolo degli interventi e l'anno di prima edizione): *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento* [1965], p. 6;

dell'ascesa al soglio pontificio -, mentre nella basilica inferiore di Assisi ben prima del 1312 avrà ammirato almeno la tomba di Giangaetano Orsini (†1294)[53] (fig. 18).

Il quadro delineato può servire a una griglia di massima dei riferimenti storico-artistici. La comprensione del nesso Gentile Partino-scultura passa tuttavia per il linguaggio dell'artefice attivo a Montefiore. Il suo "talento provinciale"[54] può sembrare ostile agli strumenti della filologia, e lo è di certo a ogni pretesa di sviluppo unilineare dei fatti stilistici. Non è un caso che a fronte di un numero di rilevante di interventi, tra maggiori e minori, manchi ancora una proposta sulle sue origini. E anche l'etichetta di "scultore arnolfiano"[55], assestatasi sul giudizio espresso nel secolo scorso da Pietro Zampetti, a forza di essere ripetuta rischia di travalicare il senso originario della proposta, che è anche l'unico possibile, il riconoscimento di una cronologia alta per le sculture, nei primi anni del Trecento.

Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento [1970], p. 17; *Sviluppi perugini: per il 'Maestro della Madonna di Sant'Agostino'* [1983], pp. 57-69, in cui è esplicitata una datazione al 1305 circa che è anche la più consona al dettato stilistico del monumento, che lo studioso collega a due altri episodi perugini, le sculture nella lunetta del portale del Palazzo dei Priori e le sculture lignee del Maestro della Madonna di Sant'Agostino. A favore di una cronologia alta, KELLER 1937, p. 190, con un intelligente parallelo con la tomba assisiate di Giangaetano Orsini (vedi nota seguente); WEINBERGER 1937, p. 30, che cita *en passant* le sculture della tomba perugina a paragone di quelle già sulla porta nord del battistero di Firenze, da lui attribuite a un originale Maestro di San Giovanni, leggendovi "a conservative attitude" verso Giovanni Pisano e, al contempo, influenze transalpine; TOESCA 1951, pp. 291, 369, che pur senza indicare estremi cronologici nel confronto con i rilievi orvietani e con le sculture del suo Maestro sottile (Lorenzo Maitani?) vedeva nella tomba di papa Benedetto XI "una maniera più serrata e come di un seguace di Arnolfo"; CARLI 1965, pp. 28-30; FERRETTI 1993, pp. 19, 25, nota 12; MIDDELDORF KOSEGARTEN 1996, pp. 93-101, con ampiezza di argomentazioni. Tra gli altri, fanno invece scendere di un decennio o più il riferimento cronologico, GARDNER 1992, pp. 115-117; FIDERER MOSKOWITZ 2001, pp. 129-130.

[53] La storiografia non è concorde sull'inquadramento delle sculture, in estrema sintesi, NERI LUSANNA 2002B, pp. 221-222, e schede relative, con bibliografia. Lo stile, tuttavia, invita a non scendere troppo oltre il crinale del 1300, in questo senso almeno, VENTURI 1908, pp. 87-88, con un refuso sul nome del defunto, Napoleone per Giangaetano; KELLER 1937, p. 190; una integrazione di Previtali al suo studio del 1970, PREVITALI 1991A, p. 26; GARDNER 1979, pp. 21-22; HUECK 1990, pp. 259-261; FERRETTI 1993, p. 21; MIDDELDORF KOSEGARTEN 1996, pp. 87-93.

[54] Mutuo l'espressione da Middeldorf Kosegarten, ivi, p. 90, che dopo aver istituito il confronto tipologico tra la tomba di Montefiore dell'Aso e quella di Giangaetano Orsini ad Assisi parla dello scultore come di un "Bildhauer (...) provinziellen Talentes".

[55] ZAMPETTI 1993, p. 217.

Tutto a Montefiore parla di una transizione incompleta. I 'rinsaccamenti' imbevuti di ombra di vesti e mantelli, ad esempio negli *Angeli reggicortina*, tentano di comprendere i meccanismi di squadro e sottosquadro della moderna scultura gotica, ma l'esito è inorganico, destrutturato; mentre un momento dopo frange e tirature di panno tornano a condursi su schemi lineari, a seguire più rassicuranti partiture ritmiche, come nell'appoggio a terra dell'*Angelo* di sinistra, dove la tunica si direbbe plissettata da una puntigliosa sarta romanica (figg. 19-20). Partiture analoghe sono frequenti, nel ventaglietto 'cinese' disegnato dal mantello sulle ginocchia del *Bambino*, nel lembo di mantello trattenuto dall'angelo di destra nel fastigio e, ancora, nel velo di sotto alla corona della *Madonna* (figg. 21-22). È significativo che le riserve dello scultore siano tanto più evidenti nei brani statuari, mentre negli elementi non figurati del monumento la sperimentazione è più libera, dalle incisioni geometriche del tappeto lapideo della camera funebre fino, all'estremo opposto, alle pieghe tubolari e "croccanti" delle cortine scostate dagli *Angeli*, tra i passaggi 'tecnici' più apprezzabili. Questa compresenza di elementi moderni e di sigle arcaiche è anche la riprova che l'artefice attivo a Montefiore non sia, in senso proprio, un attardato.

Quanto alla provincia di origine dello scultore, mi sembra che proprio la congiuntura umbra delle tombe di papa Benedetto XI e di Giangaetano Orsini indichi la strada da seguire. La storiografia ha evidenziato le analogie tipologiche che legano il monumento marchigiano ai due esempi maggiori, e il nesso è tanto peculiare che il sepolcro Partino è stato preso ad argomento nella datazione della serie[56]. Che l'ambiente umbro tra l'ultimo quarto del Due e gli inizi del Trecento sia anche il brodo di coltura dello scultore attivo a Montefiore dell'Aso, invece, è un dato che non è stato ancora avvistato nella sua complessità.

Il confronto tra la *Madonna col Bambino* di Montefiore e uno dei suoi probabili modelli (figg. 23-24) può aiutare a una messa a fuoco del problema stilistico e, in senso più ampio, culturale. Il contrapposto della *Madonna* di San Domenico a Perugia, le ginocchia da un lato e il busto in leggera torsione su quello opposto, con la cintura alta e

[56] L'avvistamento già in SERRA 1929, pp. 242-244. Nel seguito, in maniera articolata, GARDNER 1979, pp. 22-24, che fa originare la serie ancora più a monte, con la tomba scolpita da Arnolfo di Cambio per Guillaume de Braye, in San Domenico a Orvieto (1282); MIDDELDORF KOSEGARTEN 1996, pp. 89-91; Wiener a più riprese e da ultimo in WIENER 2009, pp. 336-338.

stretta della tunica a marcare un ulteriore punto di *déhanchement*, verso il defunto risorto, è la prova di apprendistato gotico per il nostro scultore, che è chiamato a un passaggio sintattico articolato. La soluzione che fornisce è coraggiosa e l'esito è infatti tra i più soddisfacenti del suo repertorio. Ma al fondo il suo è un *deficit* di grammatica e di vocabolario, come di chi apprenda una seconda lingua da adulto e ne registri l'essenziale a una comunicazione senza troppi inciampi. Quando la parlerà continueranno a trasparire le forme e talvolta le parole dell'idioma materno. Oltre alle stiacciature ritmiche dei panni, vale per l'estrazione linguistica del nostro artista un senso ancora pre-gotico della massa, al massimo grado nella compattezza porfirea degli ovali del *Bambino* e della *Madonna*, nella definizione dei lobi auricolari in forma di ciambelle, privi di compiacimenti anatomici. Vale anche, scendendo di livello, che nella corona della *Madonna* sia un abbondare di palmette e incisioni geometriche, senza tentazioni orafe. E sia permessa, di più, una nota non di stile ma iconografica. Se il *Bambino*-puttino di Perugia esibisce una nudità 'eroica', lo scultore di Montefiore va a ripescare nel proprio armadio gli abiti della devozione popolare, la tunica e la mantellina allacciata senza eleganze al centro del busto; e pensare che soluzioni più alla moda, con il mantello fissato 'all'antica' su una spalla, erano allora cosa corrente, o lo sarebbero state presto, anche in Umbria. Un dato come questo non si spiega solo con la destinazione del monumento, con la posizione geografica e culturale di Montefiore all'aprirsi del Trecento; possiamo essere sicuri che la sgrammaticatura devozionale - per niente poetica in un pentagramma che si voleva aulico - sia una timidezza mentale del nostro scultore, uno scultore 'devoto'.

L'artefice arcaizzante di Montefiore tentava di essere al passo coi tempi. E tra i testi fondamentali del suo aggiornamento, più ancora della tomba di Perugia fu il monumento Orsini in San Francesco ad Assisi. Per il guizzo stereometrico del collo degli *Angeli reggicortina*, accentuato dalla capigliatura lunga sulle spalle, il confronto immediato è con gli analoghi della tomba assisiate (figg. 25-26). Qui si vede come la solidità 'arnolfiana' dello scultore Orsini - che pure aveva percorso strade diverse da quelle di Arnolfo, e viaggiava su torniture più fredde, quasi da metallotecnica - potesse proiettare verso un orizzonte meno vieto la sensibilità dell'artefice di Montefiore. Valori analoghi esprime il paragone tra i *gisants* Partino e il giovane *Giangaetano* adagiato nella camera funebre, e dunque non ci ripeteremo, se non per notare che la fisionomia

potente ma elegante e levigata del *gisant* umbro non trova fortuna presso lo scultore attivo nelle Marche (figg. 27-28); il nesso greve e semplificato tra canna del naso e arcata sopra**c**iliare dei *gisants* Partino, lo si percepisce meglio ora, è di marca ancora tutta duecentesca. Un indizio in più, se ce ne fosse bisogno, per la datazione alta del monumento.

Con quest'ultimo confronto ci avviciniamo alla soluzione al problema, che andrà però calata nel suo contesto reale, alla luce di confronti ancora più pressanti. Che lo scultore della tomba Partino non sia tra i portabandiera del Gotico in Italia centrale è evidente. Ma ora leggiamo meglio la sua posizione cronologica e le condizioni di dialogo in cui si mosse a date credo molto precoci, tra la fine del Duecento e gli inizi del nuovo secolo. L'antifrasi fortunata di Middeldorf Kosegarten, "ein provinziell*es* Talent"[57], descrive anche la discontinuità qualitativa che si riscontra nelle parti figurate del monumento. Si farà presto, in prospettiva storiografica, ad assestare un giudizio di valore negativo. Ma la severità stereometrica dei due *gisants*, a date così alte, fa una certa impressione anche se proiettata sull'orizzonte umbro, dove se si escludono i grandi e i grandissimi - e su alcuni episodi maggiori rimane ancora da fare luce - il panorama accessorio nell'ambito della scultura in pietra si attesta su livelli più bassi.

Arriviamo al punto. Dove poteva essersi formato lo scultore di Montefiore? E quale sarà stata la sua parabola in un ambiente tanto competitivo, per la qualità e il numero degli apporti esterni, come l'Umbria dell'ultimo quarto del Duecento? Una risposta è a portata di mano quando si passi dalla sintassi e dalla grammatica all'ortografia. Chi conosce la tomba per esperienza diretta sa che lo scultore ha il genio della regolarità; che in alcuni momenti, poi, si fa compulsivo, da 'squadra e compasso', come nel nesso berretta-cuffia-capelli del *gisant* Partino (fig. 29). Un brano come questo mette sull'avviso e da solo potrebbe suggerire di cercare nei grandi cantieri architettonici centro-italiani le prove ulteriori del nostro scultore. Difatti, se ampliamo lo sguardo alla logica funzionale della *Bauskulptur* ecco che l'orizzonte dei riferimenti possibili si amplia. La struttura organizzativa del cantiere medievale, con la continuità che implica sul piano del fare di mestiere, della fedeltà progettuale sui tempi lunghi, comprende gli episodi di avanguardia stilistica in una rete più articolata di esperienze di segno

[57] *Supra*, nota 54.

tradizionale. E non per questo, tuttavia, l'esito è per norma conservatore, o peggio attardato. Ci avviciniamo, credo, alla congiuntura che spiega le idiosincrasie arcaizzanti dell'artista.

Il confronto che dà ragione della provenienza dello scultore Partino lo si trova proprio ad Assisi, per una casualità forse non del tutto fortuita nella cappella di San Martino. Le teste maschili della chiave di volta (fig. 30) spiccano per qualità e fare individuale nella produzione delle botteghe che costruirono e decorarono le cappelle laterali della basilica inferiore tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento[58]. Il rapporto con le sculture di Montefiore (figg. 31-34) è suggestivo, vi si ritrovano lo stesso senso come pre-gotico della massa, i volti torniti con la fronte spaziosa e limpida, con la mandibola larga e segnata; e la ruvida articolazione struttiva di naso e arcata sopracciliare, ancora non al giorno della soluzione più elegante sperimentata nel *gisant* Orsini, ancora, lo si è detto, duecentesca. Di più il paragone è appropriato anche sotto l'aspetto morfologico. Si guardi alle mandorle perfette degli occhi e al rapporto tra queste e le grandi pupille; o, ancora, al modo di imbronciare appena le labbra. Se si tiene il punto interrogativo davanti alla proposta che possa trattarsi della stessa mano è solo per l'esiguità delle testimonianze assisiati, ma il convincimento personale è sicuro. E al massimo saremmo, comunque, nell'ambito stretto della stessa bottega. Sarà casomai da discutere il diverso stato conservativo della policromia che in entrambi i casi ricopriva l'intera superficie scolpita. Ne resta a Montefiore solo lo spettro, mentre ad Assisi il rivestimento avvolge ancora la pietra con le intenzioni iniziali. La compendiarietà dei due *media* - scultura e pittura - sarà stata decisiva per il monumento marchigiano, a dire dai pochi residui odierni. Oltre all'intensità epidermica degli incarnati, che avranno reso meno lucida e ingenua la resa volumetrica dei volti, si dovrà sottolineare l'aspetto suntuario della decorazione policroma. Le ali e i capelli degli *Angeli* e, probabilmente, della *Madonna* e del *Bambino*, così come le frange delle cortine funebri erano interamente operate a foglia d'oro, ma ne restano oggi solo poche tracce; consistenti resti di blu sono ancora visibili nei risvolti di vesti e mantelli (figg. 35-37).

[58] La costruzione delle cappelle 'per sfondamento' nel corpo della navata va letta nel riarrangiamento complessivo della basilica inferiore, che aveva previsto un diverso assetto (e modificazioni all'agibilità) della zona dell'altare, sotto cui erano collocati i resti mortali di San Francesco, da ultimo COOPER 2005, pp. 1-37, con bibliografia.

Una nota sul materiale lapideo sarà utile a precisare i modi di realizzazione del monumento. Anche in assenza di analisi autoptiche, non è difficile riconoscere che si tratta di una buona pietra istriana, di grana grossa ma compatta. In assenza di pietra locale utile alla scultura monumentale - il travertino ascolano non dovette sembrare adatto - si ricorse alle cave dalmate che, di là del mare, erano a pochi giorni di viaggio. Il Maestro della cappella di San Martino poteva essersi recato egli stesso ad acquistare i materiali; altrimenti, avrà fornito le misure dei blocchi necessari, incaricando del compito uno dei tanti mercanti marchigiani attivi tra le due sponde. Una cosa sembra certa: il Maestro dovette scolpire la tomba a Montefiore.

Il dossier potrebbe dirsi chiuso con l'avvistamento assisiate. Con una specifica, però. Negli studi sulla scultura centro-italiana di XIII e XIV secolo l'importanza del cantiere architettonico della basilica inferiore è già emersa. La 'riscopriva' Adolfo Venturi, che diceva umbro il "tagliapietra ricamatore" del portale, cui pensava subordinate le maestranze attive per la costruzione delle cappelle e di alcuni monumenti funebri della chiesa[59]; mentre più di recente Irene Hueck ed Enrica Neri Lusanna hanno messo a confronto gli esiti migliori della *Bauskulptur* assisiate con alcuni dei bassorilievi figurati che decorano i capitelli del duomo di Todi[60]. Il monumento marchigiano rappresenta una prova significativa che i due piani - scultura di figura e scultura decorativa - in questo contesto specifico, e proprio in ragione delle peculiarità del contesto, sperimentarono una permeabilità più alta che non in altre occasioni. Sullo sfondo della grande scultura 'umbra', il valore di questa produzione più di mestiere, meno aulica e dolce, è tutta nella tensione che esprime verso la necessità di un difficile aggiornamento gotico, tensione tanto evidente nel caso del maestro di Montefiore.

L'ultima riflessione permette di concludere su Gentile Partino e la scultura. Alla domanda se il committente degli orafi senesi, e con ogni probabilità di Simone Martini, potesse apprezzare una scultura come quella di Montefiore credo si possa rispondere in senso affermativo. A Gentile sarebbero piaciute la policromia vivace e la pelle preziosa del monumento e anche, però, le 'incrinature' più moderne e gotiche nella cantilena arcaica del maestro di Montefiore. È sempre opportuno misurarsi con le nozioni di gusto e fortuna in prospettiva storica. Rimane il giudizio di qualità, e su questo piano il

[59] VENTURI 1908, pp. 72-79.
[60] HUECK 1990, p. 262; NERI LUSANNA 2010, p. 977.

dislivello con gli altri ambiti di committenza è evidente.

A spiegare il passo qualitativo potranno aiutare la genesi del monumento e le stesse modalita di reclutamento dello scultore. Per questo, bisognerà ampliare lo sguardo alla chiesa francescana di Montefiore dell'Aso, al vecchio ingresso monumentale, chiuso quando l'orientamento est-ovest dell'edificio fu invertito. L'iscrizione che corre sull'architrave tramanda l'anno di esecuzione, il 1303; che il termine indichi per approssimazione anche la data del monumento Partino lo chiarisce il confronto tra la sintassi degli strombi del portale e la decorazione di alcuni brani marginali della tomba, le due colonne e i rispettivi capitelli che si sono ipotizzati a sostegno del baldacchino[61]. Il livello è qui più basso che nel resto del sepolcro, e il linguaggio è quello dei molti portali francescani della Marca, scevro di contaminazioni moderne. Potremmo allora credere che al montaggio del monumento Partino, a date molto vicine a quelle attestate per il portale, collaborasse la medesima 'bottega francescana', esperta nelle opere struttive e dunque in grado di realizzare il baldacchino che avrebbe inglobato la cassa e la camera funebri. È una ipotesi che bisognerà tenere in considerazione e che fornisce una data alta per le sculture, a ridosso dei modelli formali di riferimento. Per intenderci, se l'esecuzione salisse anche solo di un anno il nostro scultore non avrebbe fatto in tempo a vedere il monumento a Benedetto XI a Perugia; o, per lo meno, non lo avrebbe visto in opera. Ciò che non cambierebbe, tuttavia, i termini della questione, né tanto meno inficierebbe la validità del confronto proposto a titolo di esempio. La partenza di Gentile Partino per la legazione ungherese (1308), che si prevedeva lunga e non priva di ostacoli, fornisce un plausibile termine *ante quem* per la commissione del monumento ai genitori; commissione che perseguiva un progetto fondativo, che dichiarava il primato della famiglia di Gentile sul piccolo centro della Marca. L'affiancamento della bottega francescana sembrerebbe indicare, per altro, anche l'occasione del reclutamento del Maestro della cappella di San Martino. Se per le opere di oreficeria era stato l'ambito curiale l'orizzonte di riferimento del cardinal Gentile, se è vero che la familiarità maturata con gli orafi senesi gli permise di conoscere, a date precoci, Simone Martini, è possibile che l'Ordine suggerisse al prelato uno scultore tra i tanti a disposizione per le necessità del cantiere della basilica inferiore. Uno scelto tra le fila dei molti oggi senza

[61] Il rapporto è già stato sottolineato da BONANNI 2005, che non ne trae però le conseguenze.

nome, in virtù di un fare meno trito, di doti individuali non banali.
Ricondotta alle condizioni concrete di dialogo tra le arti e, soprattutto, alle relazioni e alle occasioni molteplici di una esistenza ricca di eventi non ordinari, la committenza artistica di Gentile Partino appare sempre più un fenomeno ricco e articolato. Tra i maggiori a cavallo dei due secoli che segnano la fortuna del Gotico italiano.

III. DUE MOMENTI DI MARCO ROMANO, E L'AFFERMAZIONE DEL GOTICO IN ITALIA

III. 1. Le sculture della chiesa di San Venanzio a Camerino. Un apice di raffinato classicismo gotico nella maturità di Marco Romano, tra Siena e Venezia

III.1.a. Il prospetto della chiesa di San Venanzio a Camerino (secoli XIII-XIX): continuità e discontinuità costruttive, materiali e stilistiche

Il terremoto che nel luglio 1799 danneggiava la cattedrale medievale di Camerino non era senza gravi conseguenze per la chiesa di San Venanzio (fig. 63). I danni causati dal sisma erano ingenti, e nell'immediato i padri capitolari provvedevano ai primi lavori di consolidamento. Un registro di spesa ci ha conservato l'elenco parziale degli interventi approntati. Tra le altre, sono documentate le spese sostenute per "rifare i muri, parte caduti e in parte cadenti, delle cappelle di Sant'Ubaldo e dell'Angelo custode e altri muri parimente minaccianti ruina e i tetti delle medesime cappelle, parimente caduti, e della navata di mezzo, caduti in piccola parte vicino alla porta maggiore; e, finalmente, per sgombrare la chiesa dai molti cementi dai quali era ingombrata per la caduta di gran parte dei muri e tetti tutti"[1].

[1] *Registro di tutte le spese occorse in seguito alla risoluzione fatta dal reverendissimo Capitolo pel riparo*, a Camerino, ACSV, Cartone N, n.n. Il registro può essere datato

Il compito di riedificare la chiesa fu affidato nel 1802 al romano Benedetto Piernicoli che predispose due progetti alternativi, uno solo dei quali prevedeva il riutilizzo delle preesistenze. Rapidamente scartata questa ipotesi, entro l'anno successivo si procedeva alle demolizioni, che risparmiavano la facciata di origine medievale, la cappella sotteranea che ospitava le reliquie del santo e i locali della sagrestia[2].

Un promemoria ricorda quanto difficile fosse, per la comunità e per i religiosi, abbandonare l'idea di ripristinare la chiesa nelle forme antecedenti il sisma[3].

Ai primi tentativi progettuali e alle demolizioni del 1803 seguì, di fatto, un lungo periodo di stallo, aggravato dalla morte dell'architetto nel 1827[4]. La riedificazione della chiesa prese avvio solo nel 1838 su progetto di Luigi Poletti. Lo stato di fatto trovato dall'architetto modenese e le vicende della progettazione sono ripercorse in una missiva inviata nel dicembre 1842 ad Amico Ricci, che aveva iniziato ad interessarsi alla storia dell'edificio molti anni addietro preparando la stesura delle sue *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*[5]. Un incontro fortuito tra i due sul sagrato

---

circa il 1820, ma si fa riferimento a spese sostenute molti anni addietro. La relazione (1800) dell'architetto Andrea Vici sui danni provocati alla città dal terremoto testimonia, per la chiesa di San Venanzio, il crollo parziale delle coperture delle navi e il danneggiamento della cupola del presbiterio, Andrea Vici, *Relazione sopra i danni cagionati dal terremoto del 28 luglio 1799 negli edifici pubblici e case della città di Camerino*, a Camerino, ASC, Archivio comunale, b. 4, fasc. *Terremoto*.

[2] DE CADILHAC 2000, p. 31, cui più in generale rimando per le complesse vicende della riedificazione ottocentesca. Si vedano, inoltre, gli interventi raccolti in *Camerino e la basilica di San Venanzio nei secoli XVIII-XIX* 1979.

[3] *Pro memoria riguardante le vicende della chiesa collegiata di San Venanzio a Camerino dopo il sisma del 1799*, a Camerino, ADC, faldone 3517 (numerazione provvisoria), fasc. *Camerino chiesa S. Venanzio, memorie*, s.n.:

> [Dopo il terremoto] si dovette necessariamente mutar chiesa, giacché da quel Capitolo si pensò subito a dar mano ai ripari necessari per poter sollecitamente ritornare ad ufficiare la chiesa; ma la disgrazia portò - prevenuta però dalla superbia degli uomini- che si venne alla vandalica risoluzione della totale demolizione della chiesa, con la vana speranza di riedificare un tempio molto più magnifico e sontuoso. Quali siano stati i frutti di queste idee chimeriche ciascun lo vede, senza più inoltrarsi in una materia sì disgustosa. Dopo quest'epoca, dunque, si pigliò dal capitolo la determinazione d'ufficiare la chiesa di San Domenico; poi il Capitolo si trasferì alla chiesa dell'Annunziata, ove presentemente risiede.

[4] DE CADILHAC 2000, p. 26, nota 45.

[5] Sulla chiesa camerte e, nello specifico, sulla sua facciata: RICCI 1834, I, pp. 124-125. L'interesse di Amico Ricci per il San Venanzio, soprattutto per il suo portale, si legge in due appunti manoscritti conservati, insieme ad altro materiale appartenuto allo studioso, nella Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti di Macerata, vedi, *Arte. Note varie*, a Macerata, Biblioteca comunale Mozzi Borgetti, ms. 1061-VI, in una carta sciolta,

della chiesa camerte e le delucidazioni sui lavori in corso richieste nel seguito da Ricci fornivano l'occasione della lettera.

> Lasciando andare molte minute circostanze vi dirò adunque che fui incaricato del progetto di riedificare quel tempio *con l'obbligo di conservare possibilmente il campanile, la facciata e la tribuna, uniche parti scampate dal terremoto del 1799*. La forma dell'antica chiesa, per ciò che si scorgeva dai suoi fondamenti e dalle memorie dei vecchi, era così detta basilicale, a tre navate divise fra loro da cinque arcate, come vi accenno qui a lato, lettera A [fig. 67]. Coloro che la ricordano, narrano che tali navate per l'eccessiva lunghezza sembravano corridori anziché luogo sacro, il che si vede chiaro anche nella pianta A. Nei pochi avanzi di questo tempio rovinato si scorgono tuttavia tre epoche. La prima antichissima, come apparisce dalla detta pianta, ché le chiese dei primi secoli tutte furono conformate a quella foggia. La seconda si riferisce ai tempi più felici dei Varani [i da Varano, signori di Camerino tra la seconda metà del Duecento e la prima metà del XVI secolo], cioè al XV secolo, in cui fu fatta la facciata di pietra *con molte sculture e intagli*, che ben conoscete, e fors'anche i due campanili, uno dei quali rimase imperfetto a poca altezza. La terza al secolo XVII, in cui la chiesa internamente fu tutta rimodernata (...).
>
> (...) per conservare poi la facciata e dare nello stesso tempo alla nuova il medesimo stile di che oggi va ad informarsi l'interno, ho immaginato quel pronao e quel disegno che qui sopra ho abbozzato per darvene un'idea [fig. 69]. E in tal modo operando, ho serbata intatta la stessa facciata come antico monumento, ho servito all'unità dell'antico edificio e ho effigiata l'esterna impronta conforme all'interna architettura[6].

---

vergata con la dicitura Camerino, si trova una concisa descrizione del portale che si direbbe abbozzata in presa diretta, forse un appunto di viaggio (i soggetti iconografici delle sculture della lunetta sono aggiunti in un secondo momento, e Ricci descrive, di seguito, quanto rimaneva dell'ambone medievale della chiesa, che dice composto di figure a tutto tondo, con dorature); inoltre, *Arte nelle Marche*, a Macerata, Biblioteca comunale Mozzi Borgetti, ms. 1062-I, s.n., con una descrizione dello stato di fatto del portale più dettagliata della precedente e altre notizie relative al pulpito medievale della chiesa.

[6] *Lettera dell'architetto Luigi Poletti a Amico Ricci*, da Roma, in data 2 dicembre 1842, a Macerata, Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, ms. (1071), 1502-4, il corsivo è mio. La lettera è stata trascritta da BONIFAZI 1979, pp. 131-136, che [ivi, pp. 129-131] ha regestato anche le restanti undici missive dirette da Poletti a Amico Ricci negli anni 1839-1858, conservate nella biblioteca maceratese, e da DE CADILHAC 2000, pp. 53-54, insieme alla *Relazione intorno al progetto di riedificazione della chiesa di San Venanzio di Camerino*, redatta da Poletti in data 4 giugno 1836 e conservata nell'archivio della chiesa di San Venanzio, ACSV, busta 1847-54, ff. ss. L'archivio della chiesa conserva anche tre tavole con i progetti polettiani per il San Venanzio -

Il resoconto dell'architetto è privo di interesse per la vicenda critica delle sculture medievali della facciata. La datazione al XV secolo cui fa riferimento Poletti fu accettata acriticamente, sulla base di un'opinione erronea dello storiografo seicentesco Camillo Lili, fino all'intervento chiarificatore di Bernardino Feliciangeli[7]. Interessante è la lettura che Poletti fa di quanto poteva ancora scorgere della struttura architettonica più antica; lettura supportata, a vantaggio dell'interlocutore, da una sintetica ricostruzione in pianta[8] (fig. 67), in cui modenese delinea un impianto organico e regolare, a tre navate, quella mediana di modulo doppio delle laterali, scandite in cinque ampie campate da quattro coppie di pilastri. Sembrerebbero elementi successivi sia il coro potentemente sviluppato in profondità - ma la scala a chiocciola, forse, indica la permanenza di un tratto di muratura originaria -, sia le due absidi laterali.

Non sappiamo quanto l'architetto normalizzasse le risultanze archeologiche. L'ipotesi ricostruttiva avanzata da De Cadilhac grazie al riscontro fornito dai lavori di scavo condotti dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici delle Marche (1968-1973) sembra confermare le intuizioni di Poletti[9]. Per l'edificio medievale la studiosa ipotizza dimensioni simili alle attuali, una struttura a tre navate di sei campate - contro le cinque descritte dal modenese -, un pronao rialzato e un'unica abside circolare. Elementi che permetterebbero di istituire un confronto diretto con numerosi edifici mendicanti di area umbro-marchigiana (San Pietro Martire a Ascoli, San Francesco a Fermo, San Francesco a Gubbio) e, in particolare, con la chiesa francescana di Ascoli, iniziata nel 1262; mentre per la struttura del prospetto esempi assimilabili si troverebbero in area umbra (San Nicolò a San Gemini, San Giuliano a Spoleto, San Felice a Narco, il duomo di Todi)[10]. In mancanza di resti significativi del corpo della prima chiesa e di documenti

---

planimetria, sezioni trasversali dell'alzato, alzato della facciata -, montate su telai lignei ma in cattivo stato conservativo. Non ho potuto visionarle con la dovuta attenzione né fotografarle, ma si trovano riprodotte nel volume, *Camerino e la basilica di San Venanzio nei secoli XVIII-XIX* 1979, figg. 9, 20-21.

[7] FELICIANGELI 1915, pp. 68-74.

[8] Lo schizzo a matita che Poletti contrassegna con la lettera A. Nella stessa missiva, con le lettere B e C l'architetto indica due schizzi progettuali per la pianta e per il prospetto del nuovo edificio (figg. 68-69).

[9] DE CADILHAC 2000, pp. 14-19, fig. 4.

[10] *Ibidem*.

tanto risalenti non è utile spingersi più a fondo nell'ipotesi comparativa. Una precisazione va fatta, però, sulla cronologia del primo edificio, che dovrà arretrare di qualche decennio rispetto all'ipotesi di De Cadilhac.

Lo strato più antico della facciata può essere circoscritto a una porzione sostanziale del sua fascia inferiore (figg. 65-66). La cortina muraria (fig. 70) è apparecchiata con filari regolari di conci di dimensioni ridotte e ottimamente rifiniti, tanto che l'impiego di malte è limitato. Si tratta di una muratura che è possibile assimilare ai più studiati esempi umbri della seconda metà del Duecento e che per la perizia con cui i blocchi sono lavorati a gradina potrebbe essere datata entro l'ultimo quarto del secolo[11]. Il materiale utilizzato è una pietra calcarea bianca di grana piuttosto sottile, di estrazione locale.

Individuato il primo strato del palinsesto, è possibile collocare gli interventi successivi incrociando le risultanze d'archivio con quanto si evince dall'analisi archeologica. La prima notizia sulla facciata del San Venanzio data al 1412. Dettando le sue ultime volontà, il 15 settembre Angelo Laurenzoni da Camerino lasciava 20 fiorini d'oro per la realizzazione di un'*Annunciazione* da porre ai lati del portale[12]. Il gruppo è disperso, ma due mensoline inserite in rottura sui 'contrafforti' che inquadrano l'aggetto del portale, all'altezza dell'imposta d'arco, potrebbero essere quelle che sostenevano le sculture[13].

I documenti degli anni 1476-1479 ricordano lavori consistenti alla chiesa, in gran parte progettati dal *magister* Polidoro di Stefano da Perugia[14], ma condotti soprattutto dai lombardi Alberto di Pietro e Baldassarre di Paolo da Carona[15]. Una prima *tranche*, in

[11] Si veda l'analisi condotta da FIORANI 2006, soprattutto pp. 334-336.
[12] Per il documento, FELICIANGELI 1915, pp. 66-67.
[13] Senza altri riscontri, Neri Lusanna ha provato a identificare la perduta *Annunciazione* con quella in collezione privata da lei riferita allo scultore delle *Virtù* dell'arca di Sant'Ansovino nell'ipogeo del duomo di Camerino, v. NERI LUSANNA 1994, p. 32; *infra*, Cap. V.1.
[14] In questi anni l'artista risulta attivo a Perugia come collaboratore di Agostino di Duccio nel cantiere di Porta San Pietro, di cui dirige la conclusione dopo la morte del maestro (*ante* 1480), CERIANA 2002, p. 113, nota 36, con bibliografia.
[15] Insieme ad altri relativi al nuovo coro ligneo eseguito da Tommaso di Nicola Franchini da Firenze (*ante* 1475) per la chiesa camerte e alla rifusione della campana grande del campanile per opera di Francesco di Gerolamo da Cortona (ca. 1474), i documenti sono stati trascritti e commentati in SANTONI, ALEANDRI 1906, pp. 97-105, 145-153; si vedano anche, DE CADILHAC 2000, pp. 18-20; CERIANA 2002, pp. 103-106.

cui appare preponderante la figura del maestro umbro era conclusa già nel marzo del 1476, mentre tre pagamenti di notevole entità seguono nel biennio 1477-1478. Se le ricevute non specificano le opere realizzate, a chiarire il quadro contribuiscono le ultime volontà del priore della collegiata di San Venanzio, Ansovino di Angeluccio Baranciani, rogate in data 14 settembre 1477 - il testatore dispone un lascito di 300 fiorini "pro pennice, seu fabrica dicte ecclesie"[16] -; e il contratto sottoscritto il 14 marzo 1479 da Alberto di Pietro e Baldassarre di Paolo, con il quale i maestri si impegnavano a "facere in pariete dicti muri versus plateam (...) unam pinnaculam seu frontespitium de lapidibus albis et rena et calce (...) secundum disegnum"[17]. I lapicidi si impegnavano a "fodere sive cavare lapides in territorio camerinensi, ubi melius et commodius et utilius fuerit pro dicta ecclesia et pro ipsis magistris"[18].

Non si può escludere che Polidoro di Stefano e collaboratori agissero anche su altre zone dell'edificio. Tuttavia i documenti indicano che gli sforzi si concentrarono sulla facciata. Il contratto del 1479 non lascia dubbi al riguardo. Verosimilmente intrapresi a partire dalla zona inferiore del prospetto, i lavori trovavano compimento nel *pinnaculum* - "pennice" nel testamento del Baranciani che finanziava direttamente l'ultimo tratto dei lavori - realizzato dai lombardi. Nel contratto si fa riferimento al disegno progettuale e si esplicitano qualità e provenienza del materiale lapideo, una pietra bianca che i caronesi si impegnano a estrarre dalle cave camerti. Una specificazione tanto puntuale non indica solo la necessità di contenere i costi dell'impresa. Piuttosto, appare evidente la volontà di mantenere l'intervento all'interno di una cornice percettiva unitaria: in una parola, di tenere insieme il vecchio e il nuovo, di 'cucire' in modo ordinato le significative giunte quattrocentesche al sostrato gotico della facciata[19].

[16] SANTONI, ALEANDRI 1906, p. 147.
[17] Ivi, p. 148.
[18] *Ibidem*.
[19] Al quadro degli interventi quattrocenteschi va aggiunta la costruzione delle due ali porticate che chiudevano la piazza della chiesa, auspicata circa il 1460 da Alessandro Oliva da Sassoferrato, vescovo di Camerino negli anni 1460-1463, vedi MARCELLI 2002A, p. 274. Dei due corpi di fabbrica è oggi residuale solo parte del braccio nord, ma la situazione originaria è ancora percepibile nell'unica dettagliata testimonianza grafica antecedente il sisma del 1799, quella contenuta in SALMON 1740-1766, XXI, 1757, s.n., per la quale vedi nel seguito del testo.

Che i lapicidi si attenessero con scrupolo al progetto lo dimostra l'analisi della porzione superiore del prospetto. Gli interventi allogati e progettati nel 1479 sono individuabili all'interno del palinsesto murario: ne sono residuali porzioni della base del timpano, la cornice ad ovuli che funge da raccordo con il tratto di muratura suspiciente e un frammento dell'iscrizione in capitali che collegava al nome di Giulio Cesare da Varano, unico signore della città dal 1464 alla morte nel 1502, i lavori di ripristino della collegiata[20]. Due frammentari *Angeli* in altorilievo, oggi nel museo-deposito della chiesa e nel vicino tempio ducale dell'Annunziata, decoravano il timpano, dove sorreggevano un clipeo figurato[21]. Gli interventi del triennio 1476-1479 riguardarono, invece, le opere strutturali e l'ultimazione del rivestimento di facciata. Il passaggio dalla muratura duecentesca a quella successiva avviene alla quota individuata dall'estradosso del portale trecentesco, che a sua volta rappresenta una fase intermedia tra i due tratti di muratura (fig. 66).

Il portale, già inserito in rottura sullo strato duecentesco, era mantenuto e 'normalizzato' all'interno del nuovo prospetto (fase 2). La terminazione orizzontale dell'avancorpo che lo ingloba è in fase con la giunta quattrocentesca: lo dimostra, oltra alla lettura degli strati, l'analisi della lunga fascia a fioroni, coerente con la datazione proposta e, di più, affine ai modi di Polidoro di Stefano (figg. 71-72). Lo stesso avveniva per il rosone. Che fosse progettato nel Duecento lo indicano le dimensioni ridotte dell'oculo, adeguate all'impianto originario della facciata con la quale, difatti, ancora oggi instaura un corretto rapporto proporzionale: il confronto visivo con l'ingresso monumentale della chiesa, quasi un fuoriscala nel tessuto più antico, è, per contrasto, probante al massimo grado (fig. 66). Se l'oculo grezzo fu realizzato nel XIII secolo, alla sua decorazione si mise mano però in un momento successivo (fase R), da collocare tra l'inserimento del portale e la fase 2 (fig. 66). Allora, il rosone e il brano di muratura ad esso più prossimo erano inglobati nel nuovo rivestimento (figg. 73-75): un segno ulteriore di quanto accurato fosse l'intervento dell'ottavo decennio del Quattrocento e di come si tentasse, ove possibile, anche per ovvi motivi di economia di cantiere, di conservare i tratti più

[20] Quanto rimane dell'iscrizione monumentale può essere integrato con la trascrizione che ne faceva LILI 1835, II, p. 226: [IULII CAESARIS AUSPICIO PINNACULUM] TEMPLI POSITUM FUIT ANNO 1480.
[21] MARCELLI 2002A, p. 276; CERIANA 2002, pp. 103-106.

antichi del paramento lapideo. Una cornice dentellata, forse inserita in sostituzione di un elemento analogo e non più idoneo, fungeva da cerniera tra il vecchio e il nuovo tratto di rivestimento lapideo[22].

Dalla rilettura dei documenti e dallo stato di fatto non si ricava un panorama esaustivo[23]. Eppure gli elementi raccolti sciolgono i nodi più importanti della vicenda: su uno strato di impronta tardo-duecentesca (fase 1) si continua a lavorare con modificazioni e aggiunte sino alla fine del XV secolo (fase R; fase 2). L'aspetto unitario che la facciata conserva ancora oggi è il risultato dei lavori degli anni settanta del Quattrocento,

[22] Sulla zona del rosone bisogna soffermarsi per una considerazione ulteriore. Nel museo-deposito della chiesa marchigiana sono ospitate 4 grandi sculture in calcare bianco in cui è facile riconoscere i simboli degli *Evangelisti* (figg. 76-79). È stato ipotizzato che trovassero posto agli angoli della rosa di facciata, secondo una scansione sintattica e in ossequio a una tradizione iconografica che hanno attestazioni numerose in ambito centro-italiano. Tre mensole in parte conservatesi delle quattro ai lati del rosone - pur non in fase con la muratura più antica, su cui si dispongono in rottura e dove, forse, furono inserite in sostituzione di elementi analoghi - testimoniano di un arrangiamento del tipo ipotizzato, v. FELICIANGELI 1915, p. 71; VENTURI 1916, pp. 28-29; DE MARCHI 2002, pp. 27-28. Tuttavia, bisognerà tener conto delle perplessità avanzate da MARCELLI 2002A, p. 274, che ha escluso la provenienza dei pezzi dal San Venanzio indicando l'originaria pertinenza ai depositi del Museo civico di Camerino, e, di più, sottolineando la sproporzione tra gli stessi e le esili mensoline del rosone; lo studioso si esprime per una data nel XV secolo e congettura una collocazione sulla facciata della cattedrale camerte di Santa Maria Maggiore. Stante il quadro delineato, il problema della pertinenza originaria non può essere sciolto. Qui conta ribadire l'estraneità formale degli *Evangelisti* rispetto alle sculture trecentesche della facciata di San Venanzio, oggetto di queste pagine. L'impressione è che siano del tardo Trecento, o meglio ancora dei primi anni del Quattrocento, e riferibili a una stessa personalità, l'*Angelo* di San Matteo, il *Leone* di San Marco e il *Bue* di San Luca; mentre l'*Aquila* di San Giovanni si spinge ben dentro il secolo XV. Una conferma viene dall'analisi epigrafica delle iscrizioni identificative, che si sono conservate ad eccezione di quella del *Leone* di San Marco (figg. 80-82). La capitale dell'*Aquila* - si tratta del testo epigrafico meglio conservato - dichiara una data in pieno XV secolo, in linea con l'ipotesi stilistica formulata per la scultura. Ancora gotica è l'epigrafe dell'*Angelo* di San Matteo, leggibile anche se corrosa dagli agenti atmosferici. Il libro del *Bue* testimonia, invece, di una situazione 'mista', ma non di incertezza o di 'passaggio'. Il campo epigrafico originario, in linea con quello testimoniato dall'epigrafe del *San Matteo*, veniva ripreso in epoca successiva, nel Quattrocento inoltrato.

[23] L'archivio della chiesa, in corso di inventario nel momento in cui ho svolto le ricerche e che, dunque, ho potuto consultare per saggi sporadici, andrà indagato meglio e le nuove prospezioni potranno aiutare a infittire la scaletta cronologica. Dati ulteriori si potranno ricavare, di conseguenza, con ricerche mirate nel Notarile della Sezione camerte dell'Archivio di Stato di Macerata.

condotti con intenti mimetici: come suggerisce il contratto del 1479 - ma il precetto dovette essere valido anche nel triennio precedente - i materiali utilizzati e persino la forma e le dimensioni dei blocchi lapidei del rivestimento venivano calibrati sugli strati più antichi.

Gli interventi messi in opera nei secoli successivi e fino al terremoto del 1799 non sembrano significativi per l'esterno della chiesa, mentre operazioni decisive investono il suo assetto interno tra la fine del XVI secolo e il 1667, con il rifacimento del coro, la costruzione della cupola del presbiterio, la copertura della navata maggiore e la realizzazione di una cappella sotterranea per le spoglie di San Venanzio[24].

Il 'quarto portale' di Orvieto?

Individuate le discontinuità più evidenti del prospetto, è necessario stringere l'obiettivo sull'ingresso della chiesa (fig. 83).

Il portale del San Venanzio camerte è strettamente legato a quelli della cattedrale di Orvieto[25]. Agli esempi orvietani, e al portale maggiore in particolare, corrisponde nella struttura complessiva, dallo strombo profondo costruito in un alternarsi di colonne a torciglione e di pilastri polistili (figg. 83-84); dell'indagatissimo modello umbro ritorna a Camerino, in maniera sovrapponibile, la sintassi decorativa, la teoria di fiori carnosi e di frutti appena colti che si dispongono in calibrata alternanza sulle superfici levigate dei moduli lapidei, definiti in maniera tanto vivida da fare invidia a un moderno manuale di botanica (figg. 85-92).

Come spiegare una similitudine così forte, tanto nell'impostazione generale quanto nei dettagli decorativi? Nell'esempio camerte la consonanza col modello umbro è così

[24] Con numerosi elementi di novità, DE CADILHAC 2000, pp. 20-24. Al quadro delineato dalla studiosa per i secoli XVI e XVII vanno aggiunti i lavori degli anni 1559-1560, di cui nell'Archivio di San Venanzio si conservano le filze delle ricevute di pagamento, Camerino, ACSV, cartone 4 (inventario provvisorio), filze non numerate. Dalle ricevute è difficile stabilire tipo e entità degli interventi che tuttavia sembrano riguardare l'interno dell'edificio.

[25] DE MARCHI 1992, p. 187, nota 39; NERI LUSANNA 1992, p. 49; DE MARCHI 2002, pp. 27-28, ma il rapporto era stato già intuito da SANTONI, ALEANDRI 1906, p. 152, nota 5, che pure pensavano il portale opera di Polidoro di Stefano e, dunque, quattrocentesco. Gli stessi, in subordine, suggerivano il legame con il portale del Palazzo dei Priori di Perugia.

minuziosa che non pare esagerato supporre l'utilizzo dei disegni operativi orvietani quando non, addirittura, un legame diretto di chi lo realizzò con quella fabbrica. Anche l'analisi dei materiali utilizzati conduce in questa direzione: tra le lastre a decorazione fitomorfa, quelle di qualità migliore sono scolpite in una pietra non reperibile nelle cave locali, a quanto sembra un marmo, sebbene non di prima scelta, o, comunque, un calcare antico di grande compattezza. In marmo o in calcare antico sono alcuni dei blocchi polistili dello strombo e i frammenti superstiti delle sei colonne tortili[26]. La fascia di base del portale e la piattabanda che ne incornicia l'apertura erano decorate con intarsi di pietre bianche e basalti, oggi in gran parte mancanti. Il parallelo con analoghe soluzioni presenti a Orvieto è stringente, fino alla sovrapponibilità tecnica e perfino sintattica.

Andrea De Marchi ha ricordato la presenza nel 1325 tra i salariati della Fabbrica del duomo di Orvieto di due maestri camerti, Giacomo e Palmerino, suggerendo che fossero questi a realizzare il portale di Camerino[27]. L'ipotesi va tenuta in considerazione, anche se mancano elementi di certezza circa il ruolo svolto dai due marchigiani sul cantiere orvietano. I salari giornalieri che gli vengono corrisposti, rispettivi 5 e 4 soldi, sono nella media di quelli attribuiti ad altri stipendiati, ad esempio umbri, ma comunque più bassi dei compensi percepiti dai maestri *de Senis* Nicoluccio di Nuto, 9 soldi, e Meuccio di Nuto, 8 soldi; non sembra, dunque, che ai due fossero affidate mansioni di particolare

[26] Come avrò modo di dimostrare, la discrepanza tra i pezzi in marmo (o in calcare antico) del portale e quelli, di minore qualità, scolpiti in una pietra calcarea forse locale ha un significato ben preciso, legato alle vicende conservative del portale. Nei secondi, con poche eccezioni, bisognerà riconoscere i 'restauri' e le sostituzioni a più riprese messe in opera conformemente all'originale per garantire la continuità di funzione del portale, *infra*, paragrafo successivo. Il basamento polistilo dello strombo è realizzato in pietra calcarea bianca e in una pietra rossa - che non è stato possibile identificare, forse calcarea - a questa alternata: ciononostante, in base a dati di coerenza strutturale, credo sia possibile riferirlo alla prima versione del portale. In pietra calcarea eppure verosimilmente originale è anche il capitello continuo dello strombo. Un calcare rosso di migliore qualità è utilizzato nell'intradosso della lunetta e in una fascia di raccordo immediatamente sotto l'architrave. Fin da ora bisognerà sottolineare che le sculture della lunetta e i due leoni sono realizzati in un materiale diverso sia dalla pietra locale della facciata, sia dal marmo (o calcare antico) predominante nel portale: probabilmente, ma la conferma potrà venire solo da un'indagine autoptica, si tratta di una pietra istriana.

[27] DE MARCHI 2002, p. 28; DE MARCHI 1992, p. 187, nota 39, con riferimento a FUMI 1891, p. 49, docc. LXXI-LXXII, e p. 310.

rilevanza. Per altro, uno Jacopo da Camerino è attivo a Orvieto, nel cantiere del duomo, già negli anni Novanta del Duecento: compare in una lista di lavoranti insieme al più celebre Ramo di Paganello[28] e viene menzionato nelle note di pagamento per gli anni 1297-1300[29], ma si tratta di un unico artefice? Il problema si complica ulteriormente: solo di recente Claudia Bolgia ha ipotizzato che lo Jacopo attestato a Orvieto, a quanto pare un francescano, sia lo stesso Jacopo *de Camerino* ritratto nell'abside del Laterano come *socius* del *magister operis* Jacopo Torriti[30].

Di certo i documenti indicano la presenza di artisti camerti sul cantiere orvietano sin dalle sue prime fasi e con una certa continuità. Ma è corretto stringere sugli unici due nomi noti al punto di riferirgli la realizzazione del portale? E, soprattutto, quando e con quali modalità questo venne realizzato?

Su questo punto bisognerà riflettere con attenzione, poiché il manufatto camerte non può essere inteso alla stregua di una riedizione provinciale, vuoi 'minore', del portale centrale del duomo orvietano[31]. Con quello, al contrario, dialoga su un piano di parità e, a quanto pare, per tempo: lo dimostrano la qualità altissima delle partiture conservatesi, la perizia tecnica dispiegatavi e persino, lo si è detto, i materiali utilizzati. Tutto fa pensare a un cantiere di primissimo livello: quasi che le stesse maestranze attive a Orvieto avessero progettato e scolpito un 'quarto portale' per la basilica di San Venanzio.

La questione non è di poco conto. Sarebbero stati in grado i due lapicidi camerti di replicare il modello orvietano con tanta precisione, a un tenore qualitativo così elevato? Supposto che avessero le capacità necessarie a coordinare un cantiere di tale

---

[28] FUMI 1891, p. 310.

[29] RICCETTI 1996, pp. 226-227, soprattutto nota 196.

[30] BOLGIA 2009, pp. 95-96; l'identificazione è discussa *supra* in margine al Cap. I.

[31] Una ripresa tipologica del portale orvietano di carattere più spiccatamente 'provinciale' è nel San Fortunato di Todi, del secolo successivo. Cominciato intorno al 1415, ma messo in opera negli anni 1420-1436, il portale di Todi è di grande interesse anche per la qualità di parte delle sue sculture, per cui con troppo ottimismo è stato speso il nome di Jacopo della Quercia, BECK 1977, pp. 104-108; ID. 1991, I, pp. 188-189, con riferimento a alcuni *Santi* entro edicole dello strombo destro. La decorazione del portale è qualitativamente molto discontinua, ma le parti migliori meritano attenzione. Ancora più vicina ai modi di Jacopo della Quercia che non i *Santi* ricordati da Beck, sebbene di qualità non eccelsa, mi sembra una testa virile nell'intradosso della lunetta, riprodotta in SANTI 1982, p. 117, fig. 106.

complessità, avrebbero dovuto procurarsi dei modelli grafici affidabili dell'insieme progettuale e, pure, quelli esecutivi dei singoli moduli architettonici e decorativi; al contempo sarebbe stato necessario convincere alcuni dei migliori lavoranti del cantiere orvietano a trasferirsi a Camerino, dove il loro impiego sarebbe stato però ridotto e senza concrete prospettive per il futuro; avrebbero dovuto garantire, infine, l'approvvigionamento dei materiali lapidei idonei all'impresa, che in massima parte non vennero cavati in loco.

Perché tutte queste condizioni si verificassero - ricapitolando: disponibilità di operatori qualificati, di materiali grezzi o parzialmente lavorati, e di modelli progettuali d'insieme e di dettaglio - serviva, è evidente, una occasione favorevole. Ma quale? Un documento del secondo decennio del Trecento, riconsiderato di recente da Wiener, getta nuova luce sulla difficile congiuntura attraversata a quella altezza cronologica dalla Fabbrica del duomo urbevetano aprendo la strada, pure indirettamente, a una ipotesi affascinante per la genesi del portale camerte.

Nel 1314 Bartolomeo da Capua, logoteta e protonotario del Regno, inviava a Orvieto un *Romulo de Senis* con il compito di acquistare mosaici e materiali marmorei e, allo stesso tempo, di procurare manodopera specializzata da condurre con sé a Napoli[32]. Come ha proposto Wiener, il documento parla del periodo di forte crisi attraversato dal cantiere in seguito alle gravissime turbolenze politiche determinatesi, in Orvieto, a causa della discesa in Italia dell'imperatore Enrico VII e della sua morte repentina nel 1313. Il ritorno alla normalità non fu immediato e l'inattività, o comunque l'attività ridotta, del

[32] WIENER 2009, p. 28. Romulus è forse da identificare con lo scultore senese Ramo di Paganello che nel cantiere umbro, e prima ancora in quello della cattedrale della sua città natale, aveva lavorato con ruoli di assoluto prestigio. Il documento è in parte riportato da DI RESTA 1995, p. 264, nota 18: "Magister Ramulus de Senis mictitur per Bartholomeum de Capuam militem Log.tam, et prothonotarium Regni ad partes urbis veteris pro aliquibus musaicis atque marmoreis muniendis operibus per quae morurum Fabricae decorantur, ac' etiam, recipiendis magistris expertis in talibus per eum ferendis duecendi Neapolim ad opus log.te prefati". Non si specifica a quale impresa materiali e maestranze fossero destinati, ma la studiosa ipotizza che si trattasse di un insieme di opere riconducibili alla committenza del logoteta, tra le quali il portale della chiesa di San Domenico a Napoli in cui ravvisa "una testimonianza dell'ambiente artistico senese e orvietano a Napoli". Sul portale nel più ampio panorama del mecenatismo di corte e di quello del patriziato urbano nella Napoli di primo Trecento, BRUZELIUS [2004] 2005, pp. 182-185, che pur tenendo fermo il riconoscimento dell'ascendenza tipologica senese àncora l'esecuzione a una data successiva (1325).

cantiere poteva aver indotto la diaspora delle maestranze, agevolando la vendita dei materiali, come si evince dal documento del 1314[33].

Quanto perdurasse questo stato di cose non è facile dirlo; è, per altro, una domanda che travalica i limiti della trattazione. Si potrà ricordare, però, che in un documento del 1318 l'Opera si rivolge ai Signori Sette per lamentare la mancanza di uomini e di maestranze e i costi eccessivi del loro reclutamento[34], e sempre Wiener sottolinea i lunghi soggiorni del *caputmagister* Lorenzo Maitani tra Perugia e Siena negli anni 1317-1323, interpretandoli come il segno di un evidente rallentamento dei lavori.

Mi domando, allora, se l'impresa del portale camerte - con le peculiarità 'culturali', tecniche e materiali che sono state evidenziate e che indicano un legame diretto con Orvieto - non trovi una ragion d'essere all'interno della situazione delineata dal documento del 1314 e da quelli orvietani del secondo decennio. Della fase di stallo del cantiere potevano essersi avvantaggiati per tempo i Camerti, anche grazie anche agli uffici dei concittadini attivi tra le maestranze?

Per valutare la possibilità che in seguito alla crisi del cantiere orvietano fossero 'dirottati' su Camerino maestranze e materiali bisogna rifarsi al problema più generale della cronologia della facciata della chiesa umbra, ancora oggi di non facile soluzione.

Quando vengono progettati e quando sono scolpiti i tre portali che conosciamo? Se non è mancato chi ha proposto che la facciata fosse iniziata già negli anni Novanta del Duecento, è oramai accettato che un impulso determinante ai lavori venisse dal senese Lorenzo Maitani. Detto *universalis caput magister* in un documento del 1310, l'artista manterrà una posizione di controllo sul cantiere fino al 1330[35]. Lorenzo era già stato attivo per la fabbrica negli anni subito precedenti, ma solo nel documento del 1310 si faceva riferimento al prospetto della chiesa, al quale il maestro avrebbe dovuto

[33] Per quanto ne so, il documento testimonia di una eventualità non altrimenti attestata per Orvieto, almeno a questo livello. Richieste di materiali grezzi, da costruzione, potevano darsi invece più facilmente, ed è in tal senso esemplificativo un documento del giugno 1308 con il quale da Roma si domandano al comune di Orvieto un certo numero di travi lignee per eseguire riparazioni nella basilica di San Giovanni in Laterano. La richiesta veniva accettata, eppure la Fabbrica poneva un limite massimo di disponibilità, WIENER 2009, p. 26.

[34] RICCETTI 1996, p. 244, citato in WIENER 2009, p. 28.

[35] Da ultimo TIGLER 2002A, pp. 12-24, con bibliografia; WIENER 2009, pp. 211-246; FIDERER MOSKOWITZ 2009, pp. 31-39.

lavorare[36]. Se non già in una fase anteriore, una prima idea della facciata fu pronta circa il 1310, in connessione con l'incarico ottenuto da Maitani; allo stesso tempo, dovevano essere approntati almeno i disegni esecutivi della parte bassa del prospetto - da cui si sarebbe iniziato a lavorare - e, dunque, anche dei portali. In quell'anno ci si preoccupava dell'approvvigionamento di marmi "pro hedificandis in pariete anteriori dicte ecclesie"[37].

Che a una data non troppo distante dal 1313, approfittando della 'vacanza' del cantiere arrivassero a Camerino i materiali lapidei cavati per i portali orvietani, forse in parte già sgrossati, e le maestranze pronte a lavorarli sulla base dei progetti già predisposti per quella chiesa? Mi sembra una ipotesi di lavoro suggestiva, che potrebbe dare ragione della peculiarità e delle 'coincidenze' del caso in esame, davvero straordinarie. Per dare un fondamento maggiore all'ipotesi, sarà però necessario reperire l'appiglio documentario risolutivo o, per lo meno, ispessire il quadro indiziario.

Nel frattempo, tornando a guardare al portale si potrà fare il punto su una serie di dati d'analisi ad oggi trascurati, ma di rilevanza sostanziale. Il rapporto proporzionale che il portale instaura con la facciata duecentesca, anche al netto delle modifiche di XV secolo è tutto sbilanciato a suo favore, come per la difficoltà di adattare a una monumentalità ridotta, preesistente, il progetto già stabilito - e, in minima parte, già avviato? - per Orvieto. Come se, per necessità, si fosse imposto, in corsa, un cambio di passo (fig. 65). Che nella progettazione del portale i limiti imposti dalle preesistenze duecentesche non venissero adeguatamente considerati mi sembra evidente. La quota fissata in altezza dall'oculo duecentesco del rosone rappresentava un forte condizionamento allo sviluppo verticale del portale. Proprio a causa di ciò si dovette rinunciare alla terminazione cuspidata - presente, invece, nei progetti orvietani - lasciando così in vista la profilatura

[36] Non è chiaro se a quella data i lavori della facciata fossero già iniziati e in che misura. A partire almeno dal 1304 vengono stabilite sanzioni pecuniarie per chi danneggi i paramenti murari della nuova chiesa; nel 1307 si poteva dire che "multe figure et opere fenestrarum et portarum dicte ecclesie sint devastate et fracte", FUMI 1891, p. 213, citato in WIENER 2009, p. 26, ma non è verificabile che ci si riferisse già al prospetto occidentale della chiesa. Dal tono del documento del 1310 appare comunque evidente che risolutivo dovette essere il ruolo di Maitani, FUMI 1891, p. 21, doc. I, citato in WIENER 2009, p. 17. Invita a considerare i lavori intrapresi nella zona della facciata a partire dal 1310 in rapporto più stretto con le precedenti fasi costruttive e, soprattutto, con l'ultimo tratto delle navi, GILLERMAN 1994, pp. 300-321.

[37] DELLA VALLE 1791, p. 266; FUMI 1891, p. 39, citati in WIENER 2009, p. 27.

dell'estradosso della lunetta, con il risultato di aderire, ma con qualche difficoltà, a un modello tipologico tradizionale. Per questo, al momento della revisione degli anni settanta del Quattrocento si decideva di normalizzare l'avancorpo del portale (fig. 66).

Rispetto a quanto si vede a Orvieto, a Camerino l'impianto strutturale e le decorazioni sono più essenziali: lo strombo del portale possiede due soli ordini di pilastri polilobati contro i tre di quello umbro; la lunetta si imposta sulla cornice marcapiano dell'architrave senza il raccordo della porzione ulteriore di alzato che è, invece, un tratto caratterizzante del portale maggiore di Orvieto e che ha lì una ragion d'essere funzionale, visto che permette di guadagnare spazio in altezza, favorendo una più agevole allogagione del gruppo scultoreo della *Maestà* e del suo baldacchino bronzeo (figg. 83-84). Il punto di distinzione strutturale è significativo, e corrisponde allo scarto testimoniato dai due celebri disegni della facciata orvietana conservati nell'archivio dell'Opera[38], su cui si è a lungo dibattuto in relazione alla funzione, alla cronologia assoluta e relativa, al rapporto reciproco e alla paternità[39]. Residuali di un nucleo più ricco di testimonianze, essi fanno fede di due idee progettuali in parte divergenti, definite dal loro tratto peculiare 'mono' e 'tricuspidale'. La soluzione adoperata nel portale camerte è vicina al progetto 'monocuspidale'[40], da alcuni considerato più risalente perché non venne posto in opera; l'invenzione della lunetta dal profilo rialzato appare invece nel progetto 'tricuspidale' ed è stata trasposta nel portale maggiore di Orvieto forse, come si è detto, proprio in ragione della sua migliore funzionalità.

Le differenze di carattere compositivo testimoniano di una riduzione operata a Camerino quando i portali orvietani erano già in opera; oppure sono il segno concreto di una più antica fase progettuale orvietana, ancora attuale al tempo della realizzazione del portale camerte e, in seguito, superata? Si propende per la seconda ipotesi consapevoli che se venisse confermata le conseguenze non sarebbero di poco conto.

---

[38] Per i quali, da ultimo, pur con opinioni differenti, WIENER 2009, pp. 232-246; TIGLER 2002A, pp. 21-22. Interessante soprattutto per la conoscenza di alcuni aspetti esecutivi dei disegni è l'analisi comparativa condotta sugli originali da WHITE 1995, pp. 69-98.

[39] È impossibile fornire un quadro bibliografico completo. Le principali posizioni sono riassunte da WIENER 2009, pp. 232-233, cui si rimanda.

[40] Nel disegno 'monocuspidale' la lunetta mostra un profilo 'normale', a sezione semicircolare, come si vede a Camerino; al di sopra dell'architrave la sua corda è sostenuta da una teoria di mensole.

Il 'quarto' portale sarebbe infatti il 'primo' ad essere messo in opera dalle maestranze orvietane - e forse anche dai due camerti nominati dai documenti-, una 'prova' in scala per quello centrale del duomo umbro, realizzato per intero nel corso del decennio successivo. A partire dal 1321 l'Opera provvedeva di nuovo all'acquisto dei materiali per il rivestimento della facciata[41]; forse in quell'anno si lavorava già al portale maggiore, compiuto nel 1329, quando all'interno della lunetta trova posto la *Maestà*[42]. Tra le testimonianze camerte e orvietana verrebbe a correre, dunque, circa un decennio.
Il fatto che anche la sintassi decorativa appaia più severa a Camerino[43] e che il tratto secco e inciso, più aspramente gotico, degli *specimina botanici* sembri guadagnare una posizione di preminenza all'esemplare camerte, conferma il quadro indiziario? Cosa succederebbe se anche le sculture del portale e i due *Leoni* del San Venanzio camerte - che pure non vanno letti in direzione di Orvieto - puntassero verso date alte, ancora dentro il secondo decennio?

Il portale e i suoi restauratori antichi e moderni

Se il dato culturale di fondo del portale è chiaro, gli esiti della sua archeologia sono sorprendenti. I pilastri e le colonne tortili dell'intradosso della lunetta, che riprendono gli omologhi dei piedritti, diversamente da questi sono scolpiti in un calcare bianco. Lo scarto non attesta solo il passaggio a materiali di più facile reperibilità o più economici, ma corrisponde a un divario di prassi tecnico-realizzativa e cronologico.
I pilastri dei piedritti sono composti da blocchi di dimensioni contenute e lo stesso rigore è rispecchiato dalla disposizione degli elementi decorativi. Questi sono cesellati per mezzo di sottilissime incisioni a punta metallica e si può apprezzare la lavorazione a trapano con cui gli scultori hanno creato i passaggi di profondità più accentuata che, ad esempio, servono a staccare i contorni delle foglie di vite della superficie di fondo (fig. 87). Al contrario, le dimensioni dei moduli compositivi della lunetta variano anche di

[41] WIENER 2009, pp. 31-34, con riferimento ai documenti regestati da Fumi.
[42] Con riferimento ai documenti, vedi RICCETTI 1996, pp. 255-256, soprattutto nota 293. WIENER 2009, pp. 31-34, interpreta diversamente le risultanze documentarie e non crede installato il gruppo della lunetta già nel 1329. Propone, dunque, di spostare nel decennio successivo il completamento del portale maggiore e di quelli laterali.
[43] Anche per la scelta di non utilizzare inserti in mosaico nelle colonne tortili e nelle lastre fitomorfe, dispensati in maniera copiosa a Orvieto.

molto e, di conseguenza, la distribuzione degli *specimina* - in cui compare una maggiore varietà di specie e persino qualche *monstrum* botanico - si infittisce o si dirada più liberamente. Nei tipi botanici degli elementi verticali, anche in quelli di migliore qualità, la lavorazione è meno minuziosa e incisa, si fa più florida e, allo stesso tempo, espansa e corsiva (figg. 93-95).

Credo si debba pensare a un intervento di restauro precedente la fase tardo-quattrocentesca della facciata, messo in pratica in conformità agli elementi originali, e sul quale, nel seguito, si saranno innestati interventi analoghi, sebbene più circoscritti. Si spiegano in questa direzione alcuni inserti più grossolani, nella lunetta ma anche nei piedritti del portale, e qualche rimontaggio degli stessi elementi in pietra calcarea, o di frammenti di essi, non proprio ottimale. D'altro canto, la necessità di provvedere alla continuità funzionale e al decoro della facciata contribuì al dispiegamento di un costante processo di verifica e intervento, di cui si scoprono i segni a una analisi ravvicinata. Un documento rinvenuto solo di recente nell'archivio diocesano di Camerino apre uno spiraglio in tal senso. In una supplica al Pontefice del giugno 1778, il priore e i canonici di San Venanzio chiedono di poter utilizzare per il ripristino dell'ingresso alla chiesa - allora, stando alle loro parole, in pessimo stato di conservazione - i fondi derivanti da una rendita fondiaria, altrimenti destinati a dotare le giovani indigenti della parrocchia[44]. Che l'intervento di ripristino cada nella prima metà del Quattrocento lo tradisce lo stato di fatto. Le sorprese non si limitano, infatti, all'individuazione di cospicui 'restauri' antichi. I dodici *Apostoli* e il *Redentore* collocati tra mensoline fogliacee sopra l'architrave della lunetta, apparentemente in fase con l'edizione attuale, dichiarano la loro estraneità all'impianto trecentesco (figg. 96, 102-114). A scapito delle dimensioni ridotte[45], le figure migliori sono ammantate di una monumentalità confacente a ben altre occasioni formali, non priva di passaggi ridondanti - gli occhielli, le volute, i raddoppi di tuniche e mantelli - ma in cui è al contempo viva la memoria di sigle più ritmiche, come nel piglio del secondo *Apostolo* alla destra del *Redentore*, quasi scattante di sotto al pesante paludamento raccolto in uno sbuffo sopra il bacino: la capigliatura guizzante

[44] ADC, serie *Cancellieri*, voce *V. Peda* 1777/97, n. provv. 5106, segnalatomi da Luca Barbini. Nel documento si esprime la volontà di *rifare* la volta di una cappella e il portale della chiesa, ma mi sembra evidente che l'intento espresso dai padri capitolari sia quello di ripristinare, per quanto possibile, lo stato di cose originario.

[45] Misure espresse in centimetri: *Apostoli,* 14/15 x 33*, Redentore,* 24 x 33.

è ancora una fresca acquisizione 'ghibertiana' (fig. 116). Mi domando se non dobbiamo collocare questi pezzi nel panorama fluido ed estremamente mobile per i fatti della scultura che è Venezia nel terzo e quarto decennio del Quattrocento, dove oltre ai lombardi spesseggiano i fiorentini e si concretizza, in parallelo, un linguaggio locale di notevole originalità[46] (figg. 115-116). A parlare è lo stile, ma l'evidenza è eloquente[47], e se l'accuratezza dell'inserto potrebbe condurre alla conclusione, disperante, che tutto il portale sia opera del XV secolo, considerando ancora una volta la *Bauskulptur* del monumento ci si accorge che la discontinuità materiale, ancorché celata con abilità, è leggibile. Confrontando la decorazione fitomorfa del capitello continuo dello strombo con quella, di modulo analogo, delle mensoline che si alternano ai bassorilievi degli *Apostoli* e del *Redentore*, ci si accorge di come queste ultime, pur rifacendosi al modello, siano condotte con una fluidità guizzante che ben si sposa con una datazione al quarto-quinto decennio del XV secolo (figg. 97-99) e che si ravvisa identica negli *specimina botanici* della lunetta.

Non sappiamo se una serie figurativa analoga fosse sostituita da quella attuale e non possiamo, senz'altro, ipotizzarlo. La posizione in cui fu operato l'inserto ne spiega,

[46] Non è possibile offrire un quadro bibliografico esaustivo. In estrema sintesi, e solo per la conoscenza dei principali materiali figurativi, WOLTERS 1976, I, pp. 80-93, 107-130, con relative schede. In nota sarà il caso di ricordare che nella Marca del quarto decennio del Quattrocento un importante episodio di gravitazione adriatica è rappresentato dal portale della basilica di San Nicola a Tolentino, realizzato a Venezia dal fiorentino Nanni di Bartolo e aiuti a partire dal 1432 su commissione del condottiero Niccolò Mauruzi e messo in opera nella città marchigiana nel 1435, MARKHAM SCHULZ 1997, soprattutto pp. 60-69. Non sembra questa, tuttavia, la linea di sviluppo su cui si collocano i pezzi camerti, di più schietta aderenza 'tardo-gotica' e, mi sembra, di gravitazione più solidamente veneziana, forse già al giorno degli sviluppi che dall'altare della cappella dei Mascoli conducono alla Porta della Carta. Il legame degli *Apostoli* e del *Redentore* camerti con Venezia è stato intuito da DE MARCHI 2002, p. 28, che si esprime però per una datazione ancora dentro il Trecento.

[47] Bisognerà aggiungere che anche l'iconografia degli *Apostoli* camerti sembra puntare verso Venezia. Non ho sviluppato a fondo questo aspetto dell'indagine: le serie trecentesche e primo-quattrocentesche da considerare, dipinte o scolpite, sono numerosissime, al pari delle singole attestazioni. Mi limito a sottolineare, come un appunto visivo (figg. 117-120), la singolare consonanza tra i *Santi Pietro* e *Giovanni evangelista* di Camerino e quelli, elementi minori di un polittico disperso, ora a Berlino, attribuiti a Iacopo Bellini da Zeri, ZERI 1988, I, pp. 65-70. Lo studioso notava come tratto 'linguistico' locale, veneziano, proprio l'iconografia dei due santi, e, particolarmente, del *Santo evangelista* che scrive (legge, secondo Zeri) in piedi.

pero, il motivo. L'architrave poteva spezzarsi, soprattutto se soggetto a sollecitazioni forti e improvvise come quelle prodotte da un evento sismico. È quanto accadde nel luglio 1799, come dicono le fonti e come conferma, tra l'altro, l'analisi dello stato di fatto che evidenzia un inserto di pietra più chiara messo in opera al posto dell'analogo danneggiato e lo schiacciamento della semicirconferenza della lunetta. La sostituzione ottocentesca dell'architrave - che dovette portare a un completo riarrangiamento della serie degli *Apostoli* e del *Redentore* che, infatti, non è rimontata in maniera impeccabile - indica, per analogia, la ragione prima dell'intervento più antico[48].

La discrasia stilistica degli *Apostoli* e del *Redentore* è la prova più evidente di una fase primo-quattrocentesca (fase AR) dell'ingresso monumentale (fig. 65): ne suggerisce, infatti, tempi e modalità. In seguito a un cedimento strutturale si procedeva a rifunzionalizzare del portale: non a caso, si interveniva sulle zone staticamente più sollecitate della lunetta e dell'architrave. Sostituzioni e integrazioni erano operate nel massimo rispetto dell'idea progettuale originaria. Il materiale utilizzato le rende oggi distinguibili: si tratta di una pietra calcarea di grana fine e di ottima qualità, forse istriana. A tal proposito, e a conferma di quanto detto, andrà sottolineato che lo stesso materiale è stato utilizzato per la cornice dentellata che delimita gli elementi verticali dello strombo fungendo da raccordo materiale e visivo con la lunetta (figg. 96-100).

Allargando lo sguardo, ci si accorgerà che per analogie materiali e stilistiche possono essere riferite a questa fase anche le mensole che sostengono i due *Leoni* alle ali del prospetto, montate in rottura sul paramento duecentesco al posto di strutture analoghe e più risalenti (figg. 100-101, 65).

Tutti gli indizi convergono dunque a individuare un momento di forte cesura nella storia della facciata e del portale tra quarto e quinto decennio del secolo. Cosa accadde in quel frangente alle sculture della lunetta? Dall'analisi delle testimonianze più risalenti tra quelle oggi a disposizione emergono risultanze sinora trascurate.

[48] Sulla scorta di una indicazione di Matteo Ceriana, MARCELLI 2002A, p. 275, ipotizza che almeno una parte delle mensoline che inquadrano la serie degli *Apostoli* e del *Redentore* fosse rilavorata dopo il 1799.

Le "figure di tutto rilievo" del portale: una risultanza inaspettata

Le prime descrizioni del portale di San Venanzio datano tra il XVII e il XVIII secolo e non sono, purtroppo, dettagliate. La testimonianza più ricca è in uno degli zibaldoni manoscritti di notizie locali compilati da Angelo Benigni nel XVII secolo[49].

Le annotazioni di Benigni sono 'selettive' e tradiscono, forse, il gusto del tempo. L'erudito ci informa dell'esistenza di sculture a tutto tondo (le "figure di tutto rilievo"), ma non ne è affascinato, tanto che tralascia la descrizione dei soggetti iconografici, mentre, d'altro lato, si diffonde con maggiore trasporto sulla decorazione fitomorfa dello strombo (il "lavoro di fogliami e frutte naturali") e sulla fascia figurata (la "bellissima ringhiera") soprastante l'architrave del portale ("la stupendissima porta di marmi finissimi"). L'erudito distingue un momento più tardo rispetto al resto della decorazione della facciata, quello che riguardò l'aggiunta del timpano ("il pinnacolo") entro il 1480[50].

L'edizione italiana della *Modern History, or the Present state of all Nations* di Thomas Salmon (1679-1767) ci ha tramandato una descrizione generica e convenzionale della chiesa San Venanzio. L'estensore ricorda i "molti bassorilievi" della facciata, ma non menziona le sculture della lunetta e i due *Leoni*[51]. Più interessante è la calcografia che accompagna il testo, a oggi l'unica attestazione grafica dell'edificio prima del 1799[52]

---

[49] A. BENIGNI, *Frammenti o vero rottami historiali della città di Camerino*, a Camerino, Biblioteca comunale Valentiniana, ms. 145, s.n.:

> Ha la sua prospettiva principale questa basilica di nobilissima pietra e di maravigliosa fattura con *figure di tutto rilievo*, con un altissimo campanile, con ornamenti d'intaglio. Nel mezzo di essa si vede la stupendissima porta di marmi finissimi; e tale che per il lavoro di fogliami e frutte naturali e delle colonne di ciascun ordine e dell'architrave con la bellissima ringhiera si stima non ne sia paragone in molte delle principali città d'Italia. Vi fu aggiunto il pinnacolo della medesima pietra e fattura con figure di mezzo rilievo del tempo di Giulio Cesare di Giovanni Varani sotto gli anni del signore 1480.

[50] Ancora dentro il XVII secolo sono le descrizioni di LILI 1835, II, p. 226 e di PASCUCCI [1693] 1785, p. 135. Molto scarne, entrambe dicono la facciata decorata da "alcuni bassi rilievi".

[51] SALMON 1740-1766, XXI, 1757, p. 551:

> Nel Borgo è situata la maestosa chiesa di San Venanzio, assai vasta e bella, di antichissima architettura gotica e distinta in tre navate, con colonne che sostentano la volta della navata maggiore. Veggonsi nei suoi intercolumni disposti gli altari (...). La facciata esteriore è tutta di marmo bianco e ornata di molti bassorilievi. La porta maggiore è anch'essa di marmo bianco e di un lavoro molto eccellente.

[52] SALMON 1740-1766, XXI, 1757, s.n., senza riferimento al disegnatore e all'incisore. Non ho potuto consultare le edizioni inglesi. Come termine *ante quem* per l'incisione della calcografia vale, dunque, la pubblicazione del volume nell'edizione italiana.

(fig. 64). Il disegno preparatorio fu effettuato con cura: il confronto con quanto è sopravvissuto e con quanto sappiamo della facciata di origine medievale è molto soddisfacente, perfino nei particolari (figg. 64-65). Vi è delineato il timpano con i due angeli reggiclipeo in volo e, alle ali estreme del prospetto, si riconoscono i due *Leoni* su mensole ancora in situ. Tanto più sorprendente risulta, dunque, lo stato di fatto testimoniato per il portale. All'interno della lunetta la calcografia settecentesca non colloca la *Madonna col Bambino* e il *San Porfirio* che sappiamo residuali di un gruppo che, fino al terremoto del 1799, contava anche la scultura di *San Venanzio*[53]. Al loro posto è sommariamente delineata la sagoma di una figura maschile stante e benedicente ai cui lati si dispongono due *Angeli* adoranti (fig. 121).

Che peso dare alla testimonianza? La natura del documento visivo consiglia prudenza, ma si potrà avanzare un'ipotesi di lavoro. Che la *Madonna col Bambino* i due *Santi* e i *Leoni* fossero realizzati per la chiesa camerte non può essere messo in dubbio, anche se le fonti più antiche tacciono al riguardo. Valgono, in tal senso, l'identificazione dei soggetti iconografici tradizionali fatta da Ricci in anni ancora vicini alla cesura rappresentata dal sisma[54]; e, in subordine, la notizia che la statua mancante, quella del santo eponimo Venanzio, cadde rompendosi proprio in quell'occasione. Allo stesso tempo risulta difficile credere a una interpolazione del tutto arbitraria da parte del disegnatore o, in seconda battuta, dell'incisore, tanto più operata in un contesto, per il resto, affidabile.

Si potrebbe pensare, allora, che alla data stabilita dalla calcografia, al più tardi entro il 1757[55], il gruppo della lunetta fosse stato sostituito. Lo si è visto nel paragrafo precedente, le occasioni non dovevano essere mancate. L'ennesimo cedimento dell'architrave - due sono quelli documentati - poteva aver consigliato di riparare le statue della *Madonna col Bambino* e dei patroni all'interno della chiesa e, dunque, la sostituzione con un nuovo gruppo scultoreo.

---

[53] Del *San Venanzio* sappiamo che fu danneggiato nel sisma e che, ridotto in frammenti, fu collocato nel giardino del priore di San Venanzio; in seguito fu trasportato nella vicina Belforte del Chienti e se ne persero le tracce, v. SANTONI, ALEANDRI 1906, p. 152, nota 6.

[54] RICCI 1834, I, pp. 124-125, ma l'identificazione è attestata fin negli appunti manoscritti sull'argomento, ricordati a nota 5.

[55] Termine *ante quem* stabilito dalla data di edizione del volume, ma che, verosimilmente, dovrà salire di qualche anno.

Che non si tratti solo di un'ipotesi di scuola lo suggerisce una frammentaria figura maschile benedicente in pietra calcarea conservata nel museo-deposito della chiesa, che sembra possibile identificare con la figura stante ricordata all'interno della lunetta nella calcografia di XVIII secolo (fig. 123). Si vuole la scultura proveniente dalla facciata[56], ma nessuno è stato sinora in grado di collocarvela; mentre, se si guarda allo stile, si vedrà che la figura entra in risonanza con gli *Apostoli* e il *Redentore* sottostanti l'architrave del portale a sottolineare, per lo meno, medesime coordinate cronologiche (figg. 117, 123). La pista che conduce sulle tracce degli *Angeli* oranti è, invece, indiretta, ma non per questo meno suggestiva. Nella lettera inviata da Poletti ad Amico Ricci nel 1842, ricordata in precedenza, l'architetto delinea l'idea progettuale del nuovo prospetto (fig. 69)[57]. A coronare la tamponatura occidentale dell'edificio, agli estremi destro e sinistro, Poletti colloca due *Angeli* oranti molto simili a quelli della calcografia del Salmon (figg. 121-122, 124). A favore dell'identificazione si dovrà ricordare l'impegno a mantenere la facciata antica e a ripristinare per quanto possibile la sua decorazione assunto dal progettista per le insistenze dei canonici e della popolazione. L'inserimento di un gruppo scultoreo di nuova concezione non sarebbe stato in linea con questo indirizzo, mentre il riutilizzo di materiali anche erratici ma appartenuti alla vecchia fabbrica, più economico, avrebbe di certo ricevuto l'assenso dei religiosi e dell''opinione pubblica'.

Gli indizi convergono verso l'ipotesi che il gruppo trecentesco della lunetta fosse sostituito tra il quarto e il quinto decennio del Quattrocento, quando era messo in opera il nuovo architrave. Il gruppo originario non era rimpiazzato da uno analogo, ma si optava per la figura stante e benedicente del santo eponimo, *San Venanzio*[58], accompagnata da due angeli. Le dimensioni della scultura, calcolate a partire dal frammento erratico, sono coerenti con la disposizione nella lunetta. E si spiega così anche il dislivello conservativo tra le superfici lapidee delle quattro sculture

[56] Per la scultura, finora interpretata come un *Redentore*, già VENTURI 1916, p. 29, che la crede in linea con gli *Evangelisti* del museo-deposito della chiesa. Il legame con gli *Evangelisti* è rivendicato anche da Marcelli, che tuttavia pensa a una provenienza dalla facciata del duomo di Camerino, *supra*, nota 22.

[57] *Supra*, nota 8.

[58] Riconoscibile, nel frammento superstite, dall'attributo del volume chiuso.

trecentesche: ottimale nella *Madonna col Bambino* e nel *San Porfirio*, segnata dall'azione degli agenti atmosferici, per la maggiore esposizione, nei *Leoni*.

In margine rimane ancora da chiarire un aspetto dell'intricata vicenda. Sappiamo che nel 1799, alla data del terremoto, il portale era tornato a ospitare il gruppo più antico: proprio in quell'occasione, infatti, la statua trecentesca del *San Venanzio* precipitava a terra rompendosi. Non è chiaro, tuttavia, quando avvenisse il ricollocamento del gruppo medievale. L'archivio della chiesa, in fase di riordino nel momento in cui ho svolto le ricerche, andrà sondato ancora. La supplica dei padri capitolari al Pontefice del giugno 1778 in cui si lamenta il cattivo stato di conservazione del portale e si chiede di poter procedere al 'restauro' indica un termine utile all'avvio dell'indagine[59].

[59] Le nuove evidenze permettono di ricapitolare la storia della facciata come segue (fig. 65). Su un tessuto tardo-duecentesco di notevole qualità (fase 1) forse già entro il secondo decennio del Trecento viene inserito il portale 'orvietano'. Non possiamo stabilire con precisione fino a che altezza si innalzasse, a quell'epoca, il rivestimento lapideo, ma allo stato attuale lo strato duecentesco arriva giusto modo fino al livello segnato dall'estradosso della lunetta. Alla metà del Trecento o poco dopo andrà collocata la decorazione del rosone (fase R), che comportava anche la messa in opera della porzione di rivestimento murario più prossima all'oculo. Le vicende quattrocentesche della facciata sono altrettanto importanti. Circa il 1412 viene collocato ai lati della lunetta, in corrispondenza dei contrafforti del portale, il gruppo dell'*Annunciazione*, oggi perduto. L'inserto del *Redentore* e degli *Apostoli* e, più in generale il rifacimento della fascia decorativa sottostante l'architrave (fase AR), sono la spia di lavori di ripristino tra il quarto e il quinto decennio, forse in seguito a un evento traumatico. A occuparsi dei lavori è una bottega di più che probabile provenienza veneziana. Gli indizi convergono verso l'ipotesi che allora si sostituisse il gruppo trecentesco della lunetta con quello testimoniato dalla calcografia Salmon, di cui si ipotizza residuale il frammento con una figura maschile benedicente, probabilmente un *San Venanzio*, conservato nel museo-deposito della chiesa (a una data non precisabile, ma comunque dopo il 1757, il gruppo trecentesco era ricollocato al suo posto, segno che la memoria della sua antica funzione non si era affievolita nei secoli); contestualmente si sostituiscono le mensole di sostegno ai due leoni ai lati del prospetto. Quello degli anni settanta (fase 2) si distingue dagli altri interventi quattrocenteschi per il suo carattere complessivo. Si porta a compimento il rivestimento in pietra calcarea: non sappiamo, tuttavia, se per ragioni di uniformità almeno una parte della quota raggiunta tra Due e Trecento fosse smontata e ricollocata in fase con le nuove aggiunte; e viene scolpito il timpano con l'iscrizione in capitali e i due *Angeli* in bassorilievo, oggi conservati frammentari ed erratici. Modifiche sostanziali non si hanno nei secoli XVI-XVIII se si escludono interventi marginali di ripristino, pure in parte documentati.

III.1.b. La *Madonna col Bambino*, il *San Porfirio*, i due *Leoni*. Una proposta per la prima attività veneziana di Marco Romano

La facciata del San Venanzio camerte ospita uno degli episodi maggiori del Gotico italiano (figg. 125, 134-135); ma, sembra, è l'unica a saperlo.

Eppure la *Madonna col Bambino* e il *San Porfirio* all'interno della lunetta del portale - residuali di un gruppo che contava anche la statua del santo eponimo Venanzio - e i due maestosi *Leoni* su mensole ai loro lati non sono *strictu sensu* inediti[60]. Nella prima metà del Novecento, il progressivo avventurarsi della storiografia artistica in ambiti geografici e culturali sino ad allora considerati marginali faceva conoscere anche le quattro sculture di Camerino.

Nel suo itinerario alla scoperta delle *Opere di scultura nelle Marche* Lionello Venturi recensiva la *Madonna col Bambino* e il *San Porfirio*, di cui riconosceva l'alta qualità credendo di individuarvi una matrice senese. Con cautela, lo studioso proponeva una datazione alla seconda metà del XIV secolo[61]. Sulla stessa linea interpretativa si sarebbe posto Luigi Serra che nella *Madonna col Bambino* notava "un notevole modellato di massa, certa delicatezza nelle mani, un muovere del panneggio e della capellatura meno formale", indicandone la possibile derivazione dal gruppo scolpito per la facciata del duomo fiorentino da Arnolfo di Cambio[62]. Nel selettivo *Trecento* di Pietro Toesca alla *Madonna col Bambino* di Camerino spettava una riproduzione fotografica: lo storico dell'arte propendeva ancora per date basse, ma suggeriva di ampliare il raggio dei confronti dalla Toscana a Venezia[63].

Discostandosi dai primi referti critici, la storiografia recente ha puntato sul nesso con il portale, facendone il punto decisivo per l'interpretazione dei dati di stile. Una volta

[60] La *Madonna col Bambino* misura centimetri 140 x 76 x 50, mentre il *San Porfirio* è alto centimetri 123 e, alla base, è circoscrivibile entro un ottagono di 14,5 centimetri di lato. Entrambi sono ora collocati su un basamento di raccordo in pietra calcarea alto circa 21,5 centimetri. Un basamento analogo sosteneva la scultura oggi mancante. I due leoni misurano circa 110 x 110 x 60 centimetri.

[61] VENTURI 1916, pp. 26-31.

[62] SERRA 1929, p. 252, che suggeriva anche una possibile relazione con la *Madonna* del duomo di Todi. I giudizi di Serra e Venturi sono ripresi, senza elementi di novità, da BITTARELLI 1986, pp. 119-122. Per date molto basse propende anche ZAMPETTI 1993, pp. 209, 211, che si limita a ricapitolare la vicenda critica.

[63] TOESCA 1951, p. 370, cui ha dato seguito il solo MARCELLI 2002A, p. 275, con una datazione tra settimo e ottavo decennio del Trecento.

individuato in Orvieto il modello della cornice architettonico-strutturale e decorativa delle sculture, è successo che queste ultime venissero captate nella stessa orbita di senso.

Ma quale è il senso dell'orientamento interpretativo della critica *recentiore* verso Orvieto, e quale, invece, il dato peculiare, la matrice culturale delle sculture di Camerino?

Nella storiografia il riferimento a Orvieto vale come suggestione di carattere generale: orvietano sarebbe il motivo di fondo, orvietana la 'frequenza' dei manufatti camerti. Al di là dell'etichetta interpretativa non c'è, tuttavia, identità di vedute. Enrica Neri Lusanna legge le sculture alla luce della "fase orvietana" di Andrea e Nino Pisano (figg. 130-131), ma non collega al gruppo della lunetta i due *Leoni*, che non a caso sono gli elementi della serie che più contrastano con una datazione tarda[64]. Il rapporto tra questi e la *Madonna col Bambino* e il *San Porfirio* è rivalutato da Andrea De Marchi che propone una data entro la metà del secolo[65]. Le premesse dello scultore attivo a Camerino sarebbero da cercare, oltre che nelle sculture del c.d. 'Maestro sottile' sulla facciata del duomo di Orvieto, "nell'Umbria del perugino Maestro della Madonna di Sant'Agostino e del Terzo maestro di Orvieto del Previtali, secondo un orientamento che corre parallelo con quello, antiriminese, verso Assisi, del Maestro di Campodonico"[66].

I confronti non sembrano cogliere nel segno e, d'altro canto, proprio l'ampiezza cronologica su cui si dispongono indica che la 'funzione Orvieto' è fuorviante. Permettono, però, di inoltrarsi nella lettura del dato figurativo.

Il paragone con i pisani fa emergere la predilezione dello scultore per le superfici polite, ostinatamente estratte cn un sodo lavoro di levigatura (figg. 130-131). L'omogenea tessitura di luce riflessa dai tessuti compatti delle vesti conferisce evidenza plastica alle figure, alla salda *Madonna-Sedes Sapientiae* e anche all'esile, ma forte e spigoloso, eremita *Porfirio* (figg. 125-126, 152-153); si ritrova analoga nei manti dei due leoni. In

[64] NERI LUSANNA 1992, p. 49.

[65] DE MARCHI 2002, pp. 27-28, che riferisce allo stesso ambito anche i frammenti del *Tetramorfo* ospitati nel museo-deposito della chiesa, di cui si è detto sopra. Verso Orvieto guarda anche TIGLER 2007A, p. 132: le sculture sarebbero state scolpite negli anni trenta del secolo da un maestro formatosi nel cantiere umbro.

[66] DE MARCHI 2002, p. 28.

seconda istanza il confronto con Andrea e Nino indica la forte vena 'classica' delle sculture di Camerino, evidente, ad esempio, nei volti della *Madonna* e del *Bambino* (figg. 131, 164, 168). Ma le sculture marchigiane non sono solo questo. La violenta determinazione realistica del volto di *San Porfirio* (fig. 153-154) - la carne magra ed emaciata che cade molle sotto il mento e ai lati della bocca 'tagliata' dalle rughe della vecchiaia, le labbra socchiuse, la fronte accigliata, le arcate sopracciliari contratte in un gesto di estrema concentrazione a sottolineare l'unica deroga da questa trama avvincente di umanità descritta, quegli occhi tanto spalancati e duri, eppure così appropriati a descrivere la missione rivelatrice, ultraterrena del personaggio[67] - non trova agganci con la produzione di Andrea e del figlio Nino, anche quando il confronto sia da intendere, come indica in seconda battuta la studiosa, con le figure del monumento Saltarelli in Santa Caterina a Pisa; indica, piuttosto, che il rapporto cronologico e culturale va inteso in senso inverso: dalle sculture di Camerino ai pisani.

L'assestamento verso una cronologia alta, ben dentro la metà del secolo, è necessario a non equivocare il portato delle sculture di Camerino. Lo dice l'analogia avvistata da De Marchi tra i leoni camerti e quelli cesellati dagli orafi senesi di primo Trecento. Non regge, però, il confronto fotografico con il *Leone* di San Marco del 'Maestro sottile' per la facciata del duomo umbro (fig. 139-140). Fatta la tara del *medium*, che senz'altro avvantaggia la scultura in pietra rispetto a quella in bronzo, le differenze sono evidenti. Tanto il leone orvietano è indurito nella posa rampante, con il corpo dal busto esile e lo spiovente diritto e inanimato della colonna vertebrale sul quale si innestano la coda 'svirgolettante' e tesa come la corda di un arco e le zampe dalle articolazioni bloccate e deformate; tanto artificiale, perciò, lo scatto della testa dal muso prominente e stilizzato, tanto calligrafiche e disegnate in superficie le chiome elettriche della criniera e le incisioni ripetitive e minuziose del manto, quasi la cotta di un'armatura; tanto, al contrario, è naturale e 'realistico' l'atteggiamento del leone camerte, con la schiena incurvata per il peso del corpo superiore che grava sul bacino e sulle zampe adagiate a

[67] La tradizione agiografica - ad esempio, PASCUCCI [1693] 1785 - fa dell'eremita Porfirio il mentore e il riferimento spirituale del converso Venanzio. Sarà Porfirio a predire al giovane il martirio. L'individuazione fisiognomica 'alterata', quasi profetica, è dunque un dato fondamentale della rappresentazione del personaggio sacro, tanto più se si considera l'originaria composizione del gruppo, che prevedeva un dialogo serrato tra le due figure ai lati della *Madonna col Bambino*.

terra, con la coda che in un tratto di avvolgente naturalezza si adagia morbida su per il dorso al limite del torace possente. Un torace su cui cresce una criniera ampia e spessa, in cui le singole grandi ciocche si separano con tratti netti in un effetto grandioso di chiaroscuro, per individuarsi poi, a uno sguardo ravvicinato, a loro volta composte da altrettante ciocche minori, lavorate ciascuna a sé per gradi diversi di profondità. Nei leoni camerti le frange spesse e materiche della chioma terminano voluminose, talvolta arricciandosi in preziose chioccioline, e lasciano il campo senza trapassi intermedi alle superfici levigate e polite del manto e del muso, in un contrasto che fa risaltare la fisicità degli animali e che, a questo punto, si direbbe la cifra dello scultore[68] (figg. 138, 140, 144).

L'ostacolo maggiore sulla via del riconoscimento definitivo e della giusta comprensione delle quattro sculture di Camerino non è di ordine documentario o materiale, ma di carattere storico-critico e culturale. Come funziona la geografia della scultura in pietra nella Marca del Trecento? Quali sono le direttrici su cui si muovono i materiali, gli

[68] Rimane da verificare se le esperienze di linguaggio del maestro della *Madonna* lignea di Sant'Agostino o le prove orvietane del c.d. 'Terzo maestro', possano indicarci una via nell'interpretazione del linguaggio figurativo della *Madonna col Bambino*, del *Porfirio* e dei *Leoni*. L'analisi di entrambe le serie è stata approfondita da Giovanni Previtali negli anni ottanta del secolo scorso in due interventi - *L'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto* (1982) e *Sviluppi perugini: per il 'Maestro della Madonna di Sant'Agostino'* (1983) - che oggi si leggono meglio nel volume postumo del 1991 [PREVITALI 1991A], cui si rimanda per i riferimenti bibliografici; da allora il dibattito critico non è progredito di molto su queste sculture che lo studioso collegava a due momenti ancora solo parzialmente indagati della scultura della prima metà del Trecento in Umbria, il monumento funebre a Benedetto XI in San Domenico a Perugia e le statue dei santi patroni nella lunetta del portale del Palazzo dei Priori della stessa città. Nella *Madonna* già in Sant'Agostino a Perugia (fig. 127) colpisce la profondità delle pieghe rilevate e dei forti sottosquadri che danno potenza stereometrica alla figura: è un dato che abbiamo già ravvisato nella *Madonna* e nel *Porfirio* di Camerino. Appare tuttavia molto diverso, nei due scultori, il modo di intendere la superficie delle figure, che negli esemplari perugini si frantuma in un gioco di pieghe sottili che allenta la tensione luminosa dei volumi. Se poi mettiamo a confronto il modo delle capigliature, per contrasto colla maniera minuta e assai poco plastica del maestro di Sant'Agostino si vedrà emergere in tutto il suo valore il gotico florido e naturalistico del maestro attivo a Camerino (figg. 128-129), che già avevamo apprezzato nella conduzione delle chiome dei *Leoni* e che ritorna nei grossi boccoli, turgidi e acciambellati, del *Bambino*. Ci troviamo di fronte a due tradizioni culturali in massima parte disgiunte. Lo stesso si può dire, credo, per il 'Terzo maestro', che pure ha in comune con il nostro una evidente fascinazione per i modelli del Gotico transalpino (figg. 132-133).

artisti, le opere? Sono queste le domande con cui, pur indirettamente, si sono misurati i primi esegeti della *Madonna col Bambino*, del *San Porfirio* e dei leoni, in una fase degli studi sulla scultura gotica nella regione, va riconosciuto, ancora iniziale. Le difficoltà della storiografia invitano a recidere il cordone ombellicale con Orvieto e a ipotizzare responsabilità distinte per l'esecuzione del portale e delle sculture monumentali della facciata. Tanto più che se si pensa il problema nei termini suoi propri, cioè all'interno delle logiche della produzione e del trasporto della scultura monumentale in pietra, ci si accorgerà che l'ipotesi umbra perde in economicità.

Prossima alle forche di valico dell'Appennino, vicina a un diverticolo importante della via Flaminia[69] e dunque avvantaggiata nelle relazioni con l'Umbria e con Roma, sul versante orientale Camerino dominava l'imbocco due valli fluviali che senza interruzioni conducono al mare[70]. Le relazioni commerciali della città marchigiana potevano dunque svilupparsi nelle due direzioni, per la 'via di terra' a ovest e per la 'via d'acqua', fino al mare, sul versante adriatico[71]. Il caso del portale e delle sculture del

[69] RADKE 1981, pp. 235-239.

[70] Le valli del fiume Chienti e del Potenza, entrambi navigabili per alcuni tratti ancora fino ai nostri giorni.

[71] Per i fatti della scultura monumentale il centro marchigiano doveva essersi aperto precocemente ad una gravitazione adriatica, almeno da quando, con la *translatio avignonese* (1309), il vincolo con Roma si era allentato. L'unico episodio di rilievo prima di quella data e in anticipo sulle sculture del San Venanzio punta, per contro, proprio in direzione della Roma curiale e arnolfiana. I due leoni realizzati in una pietra calcarea del posto da uno scultore locale, Armanno da Pioraco, già parte del portale della cattedrale fatto realizzare dal vescovo francescano di Camerino Rambotto Vicomanni, dichiarano l'aggiornamento tempestivo sulle imprese di Arnolfo nell'Urbe, tanto che proprio una formazione romana, ancor prima che umbra, sembra essere alla base del linguaggio dello scultore. Con ogni probabilità, a orientare la commessa a modelli romani era stato proprio il Vicomanni che come cappellano del cardinale Giacomo Savelli, poi papa col nome di Onorio IV, aveva vissuto una intensa parentesi curiale, *supra*, il capitolo dedicato alle sculture di Armanno e al loro committente. Le sculture dell'arca di Sant'Ansovino (ca. 1390), originariamente nella cappella dei signori della città in cattedrale e oggi nella cripta del duomo nuovo, dichiarano quanto fosse cambiato, alla fine del secolo, il quadro dei riferimenti. Per la tomba-altare del santo patrono ci si rivolgeva, infatti, a uno scultore che dopo una militanza norditaliana di stampo ancora balduccesco aveva trovato un approdo e la possibilità di svolgimenti ulteriori a Venezia, per poi trasferirsi, sullo scorcio del secolo, a Camerino, dove sarebbe stato attivo con la sua bottega per un certo numero di anni, PALOZZI 2010, pp. 129-152 e, con nuove evidenze sull'attività veneziana dello scultore, *infra*, l'ultimo capitolo.

San Venanzio, dell'approvvigionamento dei materiali e delle opere per la decorazione della facciata, sembra riflettere questo stato di cose. Se progetti, maestranze e materiali pregiati per il portale vennero cercati in Orvieto; per le sculture della lunetta e per i due leoni ci si rivolse al bacino adriatico, assecondando le logiche dei commerci e dei trasporti. Per questa via, con rischi minori e minor spesa potevano giungere nella città marchigiana le sculture monumentali per la facciata del San Venanzio; e l'analisi visiva dei materiali fornisce una prima conferma: si è già fatto riferimento ai marmi, o calcari antichi, delle porzioni originali del portale, e si dovrà constatare che la pietra della *Madonna col Bambino*, del *San Porfirio* e dei *Leoni* è un calcare non reperibile in loco, ma di verosimile provenienza istriana.

Marco Romano tra la Toscana e Venezia

Seguendo l'apertura di Toesca in direzione veneta e valutando quanto abbiamo imparato a riconoscere nel maestro di San Venanzio - la sua poetica intrisa di un naturalismo gotico oramai florido eppure reminescente di un fare più 'grandioso', spigoloso e arcaico - è possibile avanzare una diversa proposta interpretativa dei dati di stile[72].

Il confronto che instrada alla soluzione del problema è quello, magnetico, che si istituisce tra i due *Leoni* camerti e il *San Simon Profeta* della chiesa eponima di Venezia, unica opera firmata di Marco Romano, scolpita entro il 1318 (figg. 143-148). Nei felini ritroviamo l'epidermide levigata e elastica del *gisant* di Venezia: quasi una membrana dilatata da una tensione interna, strutturale. Una tensione che emerge nella fisionomia possente delle teste lievemente sovradimensionate e quasi raggiunge il punto di rottura alle giunture delle articolazioni. Analoga nei due casi è la fioritura impetuosa delle barbe, morbide e quasi sovrabbondanti, che si raccordano alle superfici specchianti su cui riposano in chioccioline strette e rilevate. La scriminatura corta e pettinata dei felini, con l'intervento energico del trapano a segnare una potente sprezzatura di ombra, è la variante estiva di quella del *Simon Profeta* (figg. 144-145).

Se la differenza di materiale - un marmo prezioso a Venezia, un calcare a Camerino - è a tutto vantaggio del *Simeone*, è tanto più significativo notare con quale maestria e determinazione analoghi valori formali potessero essere 'estratti' da una pietra che vi si

[72] Il già citato TOESCA 1951, p. 370, ma un incoraggiamento fondamentale a seguire gli indizi che conducevano a Venezia mi è venuto da Massimo Ferretti.

prestava tanto meno, delicata e friabile, piuttosto grossolana e opaca. E non stupisce ritrovare, ad una indagine ravvicinata, il segno di procedimenti tecnico-realizzativi sovrapponibili, solo diversamente calibrati sulle differenti possibilità dei materiali lapidei (figg. 149-150).

Il percorso artistico di Marco Romano è stato ricostruito su basi induttive in un articolo degli anni ottanta del Novecento da Giovanni Previtali[73]. All'unica opera firmata e datata di Marco, il *San Simeone*[74], lo studioso premetteva una serie solida, qualitativamente fortissima, di opere monumentali: ne risultava il recupero di uno dei protagonisti del Gotico italiano, dalla sua apparizione, già altissima e culturalmente peculiare, sul cantiere del duomo di Siena negli anni novanta del Duecento, dove Marco realizzava le quattro grandi teste-mensola e i due *Leoni* della controfacciata[75] (figg. 28-33); alle sculture del monumento funebre a Bernardino degli Albertini a Casole d'Elsa, iniziato *circa* 1308-1309 e per certo concluso nel 1313[76] (figg. 48, 50-52, 60-62); passando per il gruppo della *Madonna col Bambino*, del *Sant'Imerio* e del *Sant'Omobono* del protiro della cattedrale di Cremona, cominciato verso il 1297-1298[77] (figg. 38-40).

---

[73] PREVITALI [1983] 1991B, pp. 115-136.

[74] L'articolata fortuna critica dell'opera, magistralmente ripercorsa da Previtali, si apriva con l'apprezzamento di Ruskin, RUSKIN [1851-1853] 1979, II, p. 309.

[75] Per il resoconto dei primi referti critici oltre a PREVITALI [1983] 1991B, pp. 129-132, si considerino le schede relative ai pezzi in MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984, pp. 343-345; da ultimo, si veda COLUCCI 2010, pp. 72-77, con bibliografia. La cronologia dei pezzi, con prudenza stabilita da Previtali tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, va invece anticipata ai primi anni Novanta del XIII secolo, in considerazione del fatto che allora si metteva mano a quella zona della controfacciata. Per altro, come suggerisce Colucci, in quegli anni i principali committenti dello scultore nel lungo soggiorno toscano, Ranieri e Bernardino Albertini, intensificavano i propri rapporti con Siena. La cronologia alta apre la strada a un ripensamento della 'posizione' e del ruolo per così dire 'esemplare' di Marco nel panorama senese ed è in linea con la ricostruzione che, degli inizi dell'artista, si propone nel paragrafo seguente.

[76] La morte di Bernardino, da porsi tra l'ottobre del 1308 e il 14 aprile dell'anno successivo, e la cacciata nel 1313 da Casole di suo figlio Raniero rappresentano gli estremi cronologici dell'esecuzione del monumento, da ultimo BAGNOLI 2010F, pp. 120-131, soprattutto pp. 128-129, 131, note 27-28.

[77] A partire da Previtali, la 'trasferta' cremonese di Marco è stata spiegata con la committenza - o, per lo meno, alla luce di un interessamento diretto - di Raniero Albertini da Casole, fratello di Bernardino. Membro influente della Curia romana, Raniero fu nominato vescovo di Cremona nel 1296, carica che occupò sino alla morte,

Negli anni non sono mancate nuove proposte attributive, che hanno ampliato il *corpus* dello scultore nei diversi contesti di attività; materiali, questi ultimi, che con poche eccezioni la mostra dedicata allo scultore nel 2010 ha permesso di studiare gli uni accanto agli altri[78]. In parallelo, l'approfondimento documentario, condotto in ottica

---

nel 1312, per lo più esercitando le proprie funzione per il tramite di vicari. Il religioso risiedette però in città tra l'estate del 1297 e quella dell'anno successivo. Nel sinodo celebrato a Cremona nel 1298 il vescovo disponeva che ogni altare venisse corredato dall'immagine del santo cui era dedicato; tributava, inoltre, una attenzione particolare al culto dei santi patroni Imerio e Omobono, di cui la cattedrale custodiva le spoglie, e della Vergine [BELLINGERI 2010, soprattutto pp. 80-81; COAZZIN 2010, pp. 291-292]. Nel biennio 1297-1298 sarà dunque da collocare la commissione delle sculture a Marco. Come notava PREVITALI [1983] 1991B, p. 126, lo stile indica che lo scultore iniziava a scolpire dalla *Madonna col Bambino* per poi volgersi ai laterali, a mio avviso realizzando dapprima il santo vescovo *Imerio*, poi il florido *Omobono*. Il gruppo dovette essere terminato prima che lo scultore avviasse i lavori per il sepolcro di Bernardino degli Albertini a Casole. Non mi sembra condivisibile l'opinione di TIGLER 2007B, pp. 236-237, 239-240, nota 20, per altro non circostanziata, secondo cui l'attività cremonese di Marco sarebbe successiva al soggiorno toscano.

[78] Sono stati attribuiti a Marco due *Crocifissi* lignei, uno già a Radi di Montagna e oggi nel museo di Colle di Val d'Elsa [BAGNOLI 1987, pp. 30-35; BAGNOLI 2010E, pp. 176-180, anche per il dibattito storiografico ulteriore], l'altro nella chiesa della Natività di Maria dell'Osservanza a Montalcino [BAGNOLI 2010C, pp. 182-185, con riferimento a Marco Romano e collaboratore]; un *Santo Vescovo* (*Savino*?) già sulla balaustrata della cupola del duomo di Siena e, dubitativamente, un profeta a mezzo busto proveniente dalla facciata e oggi nel Museo dell'Opera [DI FABIO 2009B, pp. 542-543 e p. 546, nota 68, in cui, con la cautela di un appunto per uno studio futuro, si avvicinano a Marco tre altre sculture del duomo senese, senza riproduzioni fotografiche]; una testina erratica in alabastro calcareo, forse un frammentario *Profeta*, riemersa dal mercato antiquario e ora nel museo di Casole d'Elsa [BAGNOLI 2010D, pp. 186-189, ma ne aveva dato notizia, sulla scorta di Bagnoli, TIGLER 2000A, pp. 250, 253, nota 40]; un *Crocifisso* eburneo nel Victoria and Albert Museum di Londra [BALDINOTTI 2001, pp. 64-67; BALDINOTTI, VEZZOSI 2004, pp. 105-109; anche in riferimento alla bibliografia ulteriore, SPANNOCCHI 2010, pp. 140-147]; la figura stante di Enrico Scrovegni nella sagrestia della cappella dell'Arena [NOVELLO 2005A, pp. 279-281, con riferimento a uno scultore centro-italiano della cerchia di Marco Romano e, soprattutto, DI FABIO 2009A, pp. 268-269, a favore della piena autografia; inoltre, ID. 2009B, pp. 532-546, in cui a Marco sono attribuiti anche i due *Angeli* reggicortina del sepolcro Scrovegni]; e un gruppo dell'*Annunciazione* nel Tesoro della basilica di San Marco [VALENZANO 2000, pp. 47-50, con l'indicazione "Marco Romano(?)"; EAD. 2010B, pp. 190-197, senza punto interrogativo]. Si concorda con il riferimento a Marco dei due *Crocifissi* di Radi e di Montalcino, in cui si scorge il tempestivo confronto, tuttavia non 'prevaricante', con i modelli stabiliti da Giovanni Pisano (figg. 43-44); e, con qualche riserva, sull'attribuzione dell'esemplare eburneo del Victoria and Albert Museum (fig. 47), che sarebbe comunque da porre prima e non dopo il *San Simeone* di Venezia. Tra le sculture del duomo di Siena di recente avvicinate a Marco Romano da Clario di Fabio merita attenzione, ma andrebbe rivisto dal vivo, il *Santo Vescovo* (*Savino?)* già sulla balaustrata della cupola; mentre il busto di *Profeta* non può essere riferito al romano - il modo in cui il trapano straccia la superficie della pietra alla ricerca delle ombre contrasta con la prassi tecnica e con la poetica dello scultore - e rimane pertanto valido il confronto avanzato da PREVITALI [1983] 1991B, p. 128 con la

multidisciplinare, ha permesso di definire meglio il rapporto tra l'artista e i suoi principali committenti, i membri più in vista della famiglia Albertini di Casole d'Elsa, uomini di diritto e di chiesa che avevano impostato un dominio sul centro toscano senza mai perdere il rapporto cruciale con gli ambienti curiali. I nodi di questo rapporto, opportunamente individuati, hanno confermato la validità della ricostruzione stilistica di Previtali, motivando in modo incontrovertibile le ragioni del percorso anche biografico dello scultore e permettendo di precisare la scansione cronologica della sua carriera[79].

Madonna col Bambino del Palazzo comunale di Piombino, firmata da Ciolo e Marco da Siena. Tra le acquisizioni recenti, la più importante è quella della "propria figura" di Enrico Scrovegni (fig. 178); da ultimo è stata respinta [BAGNOLI 2010F, p. 131, nota 30; VALENZANO 2010A, pp. 136-138], ma media tra gli esiti toscani e gli sviluppi lagunari in maniera molto convincente. Non sono però di Marco i due *Angeli* reggicortina del sepolcro padovano (fig. 184). Per le riserve sull'autografia dell'*Annunciazione* di San Marco (figg. 182-183), e del frammento in alabastro di casole, *infra*, a fine paragrafo. Infine, bisognerà ricordare che il nome di Marco Romano è risuonato anche per due *Crocifissi* lignei di ambito pisano, rispettivamente nella chiesa di Santa Maria Assunta a Trecolli (Calci) e nella chiesa dei Cappuccini a Pontedera, BURRESI 2000, pp. 100-108. Le due sculture non rappresentano, tuttavia, come pure ipotizzava con cautela Burresi, una 'preistoria' o uno svolgimento parallelo a Marco giovane, ma sembrerebbero orbitare intorno a fatti schiettamente pisani. Con troppa prudenza, al contrario, lo scultore è stato chiamato in causa per il *Crocifisso* ligneo del battistero di Cremona [BELLINGERI 2000, pp. 81-82], già sopra l'altare maggiore del duomo, in cui a mio avviso non è solo il riflesso indiretto della presenza del romano nella città lombarda (fig. 41). Mi sembra che il *Crocifisso* cremonese tradisca la progettualità di Marco. La sintassi potente e quasi schematica del volto di *Sant'Imerio* è il punto di partenza per l'ovale del *Cristo* cremonese e molto simili sono alcune sigle morfologiche, dal naso incurvato senza essere tagliente - quasi quello di un moderno *boxeur* - al nesso di questo con la bocca dalle labbra carnose, fino all'espediente di lasciare scoperti i lobi auricolari che possono essere confrontati utilmente fin nel dettaglio (figg 39-41). Il segno di un rapporto non casuale con Marco Romano, mi sembra vada poi individuato in un'altra delle sculture pubblicate da Lia Bellingeri, la molto rovinata *Madonna del Popolo* del duomo di Cremona [ivi, pp. 78-81, e figg. 3-6], che almeno dal Seicento ricevette i vestiti devozionali per l'adattamento dei quali vennero asportate ampie porzioni del panneggio originale. Quanto di questo sopravvive sul lato destro della figura [ivi, p. 76, fig. 4], con le grandi pieghe 'sborsate', tubolari e tagliate ad angolo, richiama subito alla memoria passaggi analoghi del manto del *Sant'Omobono* del protiro della cattedrale; di più, ne è una derivazione diretta. La data proposta dalla studiosa, circa il 1370, è pertanto fuori segno, e dovrà essere arretrata di qualche decennio, entro la metà del secolo. Anche quanto rimane del volto della *Vergine*, increspato in un sorriso gotico ma non cortese, sembra concordare con date molto più alte. Non è vero, inoltre, che il 'coazzone' della *Madonna del Popolo* rimandi di necessità ad un momento avanzato nel secolo: la 'moda' è attestata in scultura già nelle figure femminili che sorreggono la cassa dell'arca del Beato Bertrando nel battistero del duomo di Udine (*ante* 1348) [WOLTERS 1976, I, scheda 69 alle pp. 185-186, con bibliografia, II, figg. 267-268, 270-271; ma da ultimo, sul monumento si vedano i saggi contenuti in CASADIO, FURLAN 2004], con le quali, fatta la tara del pessimo stato conservativo dell'opera cremonese e del diverso materiale, mi domando se non sia da valutare positivamente anche una consonanza stilistica.

[79] COAZZIN 2010, pp. 287-315, con bibliografia.

Per stringere sulla possibilità che i pezzi di Camerino siano stati scolpiti da Marco la questione della cronologia è fondamentale. Per come la conosciamo oggi, infatti, la carriera del romano è di quelle che, dato un patrimonio di base, lo incrementano per via di indici esponenziali, non di addizioni ponderate. I passaggi, di conseguenza, sono veloci, tanto che se ne avverte il peso in seriazioni che pure sappiamo serrate[80].

Un dato è certo. Lo stile delle sculture di Camerino ribatte attorno al 1318 del *San Simeone*, di cui condivide l'approdo verso un naturalismo più florido che non è degli inizi dello scultore. È evidente che non ci si potrà discostare troppo da quella data.

Si potrebbe pensare, dunque, a un momento di poco successivo. Di primo acchito il confronto tra i due leoni e il *San Simeone* (figg. 144-148) conduce proprio in questa direzione: i felini appaiono come una rilettura in scala minore, una 'riduzione' - in qualche modo più dura e 'sommaria' - del geniale profeta veneziano. Ora, non si vuole certo negare il primato qualitativo di quest'ultimo, ché il *San Simeone* è l'apice della carriera conosciuta di Marco e uno degli apici assoluti della scultura gotica italiana; tuttavia, una volta superata la prima impressione, e una volta ricondotte almeno in parte le differenze di qualità nell'alveo della dialettica tra i materiali, ci si accorgerà che i leoni marchigiani, al pari del *Porfirio* e della *Madonna col Bambino* della lunetta, posseggono rispetto al morbido profeta veneziano - "pre-borgognone"[81] è la suggestione di Previtali - la reminiscenza viva di una ostinazione formale più arcaica. Una ostinazione in cui sono ancora in pieno fermento quegli elementi di linguaggio figurativo spiccatamente gotici - nel senso, però, di un gotico risentito e 'specchiante' insieme, in una parola, d'oltralpe - che segnano l'alterità culturale di Marco fin dal suo 'ingresso', negli anni novanta del XIII secolo, nel cantiere della cattedrale di Siena. Il riassestamento di linguaggio del secondo decennio del XIV secolo, in cui tanta parte dovette avere proprio il lavoro del *San Simeone*, che offriva a Marco l'occasione di provarsi su un materiale al massimo consonante alle proprie intenzioni formali, insomma, non sembra ancora del tutto archiviato.

[80] È il caso delle sculture del protiro del duomo di Cremona, in cui il passaggio dal fare secco e come spezzato della *Madonna* a quello più morbido e ponderoso dei santi laterali indica la strabiliante 'evoluzione' di linguaggio dello scultore in corso d'opera.
[81] PREVITALI [1983] 1991B, p. 125.

Guardando in senso forse un po' positivo, ma che si vuole qui il più possibile concreto, alla linea cronologica di Marco Romano si vedrà che tra la fine dell'impegno rappresentato dal *Monumento Albertini* a Casole (entro il 1313, ma forse prima) e la firma apposta dallo scultore allo scrigno monumentale del profeta Simeone a Venezia (1318) trascorrono tra i 6 e i 7 anni. Anche presumendo per la lavorazione del *gisant* e, forse, delle sculture minori della tomba veneziana, un periodo di due anni, ci sfugge un lustro o più dell'attività dell'artista. Un lustro che dovette essere fondamentale per i suoi sviluppi, almeno a giudicare dai frutti; che conclude un periodo, anche biografico, e ne inaugura un altro e che immaginiamo fortemente 'sperimentale', come tutto, d'altro canto, nel percorso di questo straordinario protagonista della cultura figurativa italiana ed europea tra Due e Trecento.

Mantenendo lo spirito positivo delle premesse, mi domando se non dobbiamo credere scolpite in questi anni di 'silenzio' le sculture di Camerino nelle quali, di conseguenza, dovremmo riconoscere Marco in quel 'limbo' tra l'apice dell'esperienza toscana, il trasloco a Venezia e la ripresa del mestiere nel nuovo contesto.

Quando lo scultore arrivasse in Laguna non è possibile stabilirlo con certezza. Tuttavia, se il suo nuovo punto di riferimento fu davvero Iacopo Albertini, affine degli omonimi casolani, nominato alla sede vescovile veneziana della cattedrale di San Pietro in Castello nel giugno 1311[82] e vero committente della tomba-reliquiario di San Simeone, si potrebbe pensare a un approdo precoce, da collocare al più tardi in quel 1313 che segna la disfatta del figlio di Bernardino degli Albertini e la sua cacciata da Casole. Che i primi documenti ad attestare l'effettivo insediamento del presule a Venezia datino al marzo 1317 non è motivo sufficiente per credere l'arrivo di Marco in Laguna successivo a quella data. Ben prima di allora il vescovo poteva aver favorito lo scultore, raccomandandolo in un contesto che, per altro, poteva opporre ben poche resistenze al verbo esplosivo di Marco. In attesa di incarichi 'ufficiali' che tardavano, però, ad arrivare lo scultore non avrebbe avuto difficoltà a reperire lavori e commesse sulla piazza veneziana, su cui gravitavano le merci e le ambizioni delle comunità più potenti del bacino adriatico.

[82] Per questo e per quanto segue su Iacopo Albertini faccio riferimento a COAZZIN 2010, pp. 296-297, 311, nota 102.

Giunti al bivio, mi sembra da preferire la seconda ipotesi cronologica, l'unica che aderisca genuinamente al dettato stilistico dei pezzi di Camerino. Prossimi all'approdo più alto della carriera di Marco, questi ne prefigurano un momento autonomo e nuovo, e finora non conosciuto.

Tornando a considerare insieme le quattro sculture di Camerino ci si accorge che gli addentellati con l'esperienza precedente sono forti. A partire dal gruppo della lunetta, per il quale, però, si deve prescindere dalla collocazione ottocentesca che ne falsa, e non poco, la percezione dei valori di stile (fig. 125).

L'impossibilità di ricomporre all'interno della lunetta il gruppo originario, ristabilendo così quel nesso di senso reciproco tra le figure che ne regolava l'epifania sulla facciata della chiesa, condizionò la risistemazione di XIX secolo. Ne risultò penalizzato soprattutto il *San Porfirio* che fu collocato di profilo, con gli occhi al gruppo centrale, in maniera incoerente rispetto a quanto suggerisce, in primo luogo, l'impostazione statuaria della figura. L'impressione suggerita dal rimontaggio, di una immagine goffa e minuta, è fuorviante. Una volta ritrovato il suo punto di vista privilegiato il santo ci attende saldo e perentorio al passo (figg. 126, 152). Il lieve disallineamento delle anche prepara quello più marcato delle spalle da cui scarta, potente, la testa. Lo sguardo terribile è quello del mentore e del maestro che profetizza al santo giovinetto Venanzio, la statua oggi mancante, la certezza del martirio. La destra di *Porfirio*, nodosa, quasi scheletrica e tuttavia energica, indica un passo del scritture - il libro dischiuso che il santo regge nella sinistra - e, allo stesso tempo, guida lo sguardo dell'osservatore verso il gruppo della *Madonna col Bambino*. L'analisi dei gradi di finitura della superficie lapidea è in linea con l'ipotesi avanzata. Il fianco destro della scultura, oggi per intero in vista, è stato perfezionato dallo scultore solo in parte. Il passaggio, improvviso, è percepibile in corrispondenza del lungo mantello, dove la levigata lavorazione del materiale si fa d'improvviso più grezza e la frangia dell'orlo, scandita a punta e trapano, si interrompe. Una situazione analoga si ha nella capigliatura e nel copricapo di *Porfirio*.

Ripristinata la piena leggibilità in base a dati di coerenza interna e di lavorazione della pietra, valore e ascendenza stilistica del *Porfirio* emergono in tutta evidenza[83].

Per la nervosa monumentalità di cui è ammantata la figura non so trovare un confronto più significativo di quello che si può istituire col *Sant'Omobono* del protiro della cattedrale di Cremona (figg. 151-152). L'occasione offerta dal soggetto iconografico non poteva essere più divergente: l'opulento mercante *Omobono* da un lato, l'eremita *Porfirio* dall'altro. Eppure basta poco per accorgersi che due 'tipi umani' così antipodali appartengono a un medesimo orizzonte di notevole e non-convenzionale capacità creatrice. La statua di Cremona ha grandezza maggiore al vero; il *San Porfirio*, di dimensioni ridotte, non soffre però, al confronto, il passaggio di scala. Analoga nei due casi è l'intensità luminosa delle superfici scolpite: una tessitura a maglie strettissime, abbagliante, che dà ai volumi l'evidenza plastica compatta che contribuisce a rendere imponenti sia il pingue *Omobono*, che l'esile *Porfirio*. Analogo è il contrapposto, lievemente arretrato, dei due santi, amplificato dalle forti spezzature delle stoffe di vesti e mantelli, che si piegano a formare triangoli appuntiti e talvolta sembrano spezzarsi; che disegnano piegoline improvvise e profonde.

La capacità di 'ritrarre' tipi umani reali, e di conferire loro un peso naturalistico, organico, è una delle abilità dello scultore, a partire almeno dai santi cremonesi. Il volto emaciato di *San Porfirio*, di cui sono descritte le carni prive di tono, segnate da rughe incise, vale in controparte quello florido dell'anziano mercante (figg. 153-155). Ciò che lega in modo più evidente le due sculture è il dato culturale di fondo, prima ancora della possibilità di confronti chirurgici, di micro-morfologia, ma alcune soluzioni sono sovrapponibili: le bocche morbide e socchiuse dei due santi, con gli angoli piegati in basso; le rughe d'espressione che si dipartono dalla radice del naso; le arcate sopraciliari aggrottate[84] (figg. 154-155). Le mani, nel *San Porfirio*, nella *Vergine* e come sempre in

[83] Bisogna ancora considerare che l'appoggio a terra della scultura è stato malamente rimaneggiato. Forse fu livellato in seguito a un'insanabile frattura della pietra e non è inverosimile che lo scultore avesse previsto in origine un piedistallo incorporato e di lieve spessore, come si vede nella *Madonna col Bambino*, dove una funzione analoga è svolta dalla pedana del trono, e nei *Leoni*.

[84] Diversa nei due casi la soluzione degli occhi, ma il campionario dispiegato dallo scultore è ampio. Gli occhi del *Porfirio*, con la pupilla incisa, richiamano quelli di due delle mensole della controfacciata di Siena e della figura stante di Bernardino degli Albertini a Casole.

Marco, contribuiscono a questo effetto di realtà ponderosa; hanno uno spessore reale e afferrano oggetti reali: la nappa del mantello, il libro, il melograno. Il confronto con le serie 'gestuali' enucleate da Previtali è stringente (figg. 158-162). Di più, come *tertium comparationis* tra momenti comunque distanti nel tempo, Cremona e Camerino, si potrà chiamare in causa la "propria figura" di Enrico Scrovegni, ora nella sagrestia della cappella padovana (figg. 178-179). L'attribuzione a Marco è un fatto recente, e da ultimo è stata rifiutata. Ma la coerenza con la biografia artistica del romano è netta, soprattutto quando la si integri delle sculture camerti. L'iscrizione che corre sulla base della scultura padovana - PROPRIA FIGURA DOMINI ENRICI SCROVEGNI MILITIS DE LARENA - rimarca tipo e qualità dell'immagine scolpita: un ritratto fedele e veridico. Chi abbia avuto la possibilità di osservarla da vicino dopo il restauro che ha recuperato ampi tratti di policromia, dovrà convenire sulla qualità altissima dell'opera, che si caratterizza per una resa strabiliante del dato di natura e per volumi potenti e 'amplificati', come sempre avviene nelle opere del romano. Il confronto tra l'*Enrico Scrovegni* e il *San Porfirio* è di quelli che non passano certo inosservati (figg. 177-178), anche per la presenza di analoghe sigle morfologiche (figg. 179-180): il nesso ciglia-fronte-base del naso, l'espressione degli occhi. Non stupisce, dunque, che fosse stato già rilevato, come dato incidentale, da Marcelli, che poneva l'opera a monte di quella di Camerino e continuava però a datare i pezzi marchigiani tra settimo e ottavo decennio del Trecento[85].

Ma è la *Madonna col Bambino* a esplicitare al meglio la posizione delle statue camerti e il loro contributo originale nel percorso di Marco Romano.

Il tipo iconografico della *Maestà*[86] ebbe ampia diffusione in Italia soprattutto a partire dal XIII secolo, ma ottenne la propria consacrazione tra primo e secondo decennio del Trecento con i celebri esempi, di forte valenza pubblica, dipinti a Siena da Duccio di Boninsegna e da Simone Martini, anticipati, in scultura, dalla *Sedes Sapientiae* di Arnolfo di Cambio per il portale maggiore del duomo di Firenze (*post* 1296). Il carattere di ufficialità della rappresentazione emerge al massimo livello nel gruppo di Camerino.

[85] MARCELLI 2002A, p. 275. Non c'è accordo sulla datazione della "propria figura" di Enrico, che tuttavia cadrà in stretta coincidenza con quella delle sculture Camerti, poco prima o poco dopo.

[86] In estrema sintesi si vedano REAU [1957] 1977, II, 2, pp. 93-94; FERRARI 2004, II, pp. 837-838.

La *Vergine* siede possente e ieratica sul trono regale e astratto in una perfezione ultraterrena, con lo sguardo affidato a una lontananza senza orizzonti mondani è anche il *Bambino* benedicente sulle sue ginocchia (fig. 126). La ieraticità imposta dal modulo iconografico non nasconde però la *verve* spigolosa di questa *Sedes Sapientiae*, composta in una mirabile armonia di ritmi spezzati. Vi ritroviamo tutti i caratteri dei *Leoni* e del *San Porfirio*, che la riconducono prepotentemente nel solco della produzione dello scultore romano. Non staremo a ripetere la descrizione delle superfici levigate della pietra e dell'andamento dei panneggi, delle sue incrinature e spezzature. Ma è difficile farsi sfuggire che il modo di articolare le giunture ad angolo acuto, al gomito e al polso, e di fasciarle dentro tirature di panno lustro è lo stesso che si trova, ad esempio, nelle statue di Cremona (figg. 161-162). Siamo davanti allo stesso scultore, seppure a non pochi anni di distanza.

Lo conferma, ancora una volta, l'analisi morfologica. Il volto del *Bambino* è 'modellato' su quello scolpito da Marco a Cremona (figg. 165-168); a quello corrisponde perfino nei dettagli minuti, nel naso largo e corto, nelle arcate sopraciliari tese, nella bocca socchiusa che lascia trasparire l'arcata superiore della dentatura. Se osserviamo i profili (figg. 165-166), vediamo che la sintassi delle capigliature si corrisponde in maniera sovrapponibile, boccolo per boccolo, e che persino i procedimenti esecutivi - il trapano a punta grossa per definire la circonferenza interna dei ricci, una punta sottile per le incisioni dei capelli - sono gli stessi nei due casi.

I volti idealizzati di Camerino, però, sono anche il primo e più evidente indizio dell'autonomia inventiva del gruppo marchigiano rispetto alla produzione precedente dello scultore. Toccano infatti un punto di classicismo gotico che, così alto e compiuto, non conoscevamo ancora in Marco; e non conosceremo più nel seguito, almeno nella stessa misura.

Non si tratta a ben vedere di un approdo inaspettato, solo che si dia il giusto valore a quanto le opere ci dicono della matrice culturale più antica, delle origini dello scultore. Rispetto a questo tema, che pure è di grande importanza e di primo interesse per gli sviluppi della storia dell'arte italiana ed europea tra Due e Trecento, in mancanza di dati ulteriori, e di nuovi materiali *in primis*, la storiografia si è assestata su posizioni di estrema prudenza. Con la conseguenza di svilire uno degli aspetti più audaci della costruzione filologica di Previtali, la sfida positiva, che di fatto lo studio del 1983

lanciava, a non sottovalutare i pericoli della normalizzazione, della sedimentazione delle categorie storiografiche. Da dove nasce Marco Romano? È questa la domanda coraggiosa, la sfida avvincente del saggio di Previtali.

L'ipotesi di una formazione senese, cui si riduce anche il catalogo della mostra monografica, non è convincente[87]. Marco è 'oltremontano' prima di conoscere la Siena precocemente gotica di Guccio di Mannaia, di Giovanni Pisano, di Duccio e poi di Simone Martini: e lo dimostrano le grandi teste mensola per la controfacciata del duomo con cui fa la propria apparizione nella città toscana, che precorrono, ma non di molto, l'inizio dei lavori per la *Madonna* di Cremona. E anche i due leoncelli sempre in controfacciata, che, per chi non l'abbia già notato, sono gli immediati precedenti di quelli di Camerino (figg. 141-142).

Tra le sculture realizzate a Siena in quel torno di anni, i pezzi scolpiti all'inizio dell'ultimo decennio del secolo da Marco per la controfacciata sono forse gli unici che

[87] ACETO 1997, pp. 201-202, in parallelo considera l'importanza, nella prima formazione di Marco, dei modelli culturali e artistici d'Oltralpe; BURRESI 2000, p. 106, auspica una riflessione ulteriore sulle origini del maestro e propone di guardare a Siena, ma anche all'Umbria dello scultore della tomba di Benedetto XI in San Domenico a Perugia; POESCHKE 1998-2000, I, 2000, p. 141: "Der offenbar aus Rom stammende Bildhauer hat vermutlich in der von Giovanni Pisano geleiteten Sieneser Dombauhütte seine Laufbahn begonnen"; FIDERER MOSKOWITZ 2001, pp. 237-238, con riferimento al *San Simeone* ipotizza che Marco "may have been trained by Giovanni Pisano or was a close follower", ma bisogna ricordare che la studiosa [ivi, pp. 99-100, 339, nota 14, e, soprattutto, p. 353, nota 12] è scettica rispetto alla ricostruzione di Previtali; TIGLER 2002A, p. 16: "Marco palesa un linguaggio chiaramente senese, non affatto romano, le cui premesse sono nel presunto Ramo (tomba Courtenay) e in Giovanni Pisano a Siena"; LEONE DE CASTRIS 2003, p. 46: la formazione di Marco Romano va collocata "nel cantiere ad 'alta temperatura gotica' della cattedrale"; NOVELLO 2005A, p. 281 e ID. 2005B, p. 277, dice Marco romano di nascita o di cittadinanza, ma senese per cultura artistica; DI FABIO 2009B, p. 542, sottolinea il legame dello scultore con Giovanni Pisano e, sulla scorta di un referto di Toesca [TOESCA 1951, p. 252], ne fa quasi un suo diretto discepolo, ma, al contempo, spiega le peculiarità del linguaggio alla luce di un probabile *Wandern* dell'artista nei territori d'Oltralpe. In controtendenza rispetto alla linea interpretativa maggioritaria SPANNOCCHI 2008, p. 81, che, pure dubitativamente, ipotizza una formazione diretta dello scultore presso un cantiere d'Oltralpe. Da ultimo, a favore di una formazione senese si è espresso anche BAGNOLI 2010A, p. 26, ma sull'onda della riscoperta di Previtali lo studioso [BAGNOLI 1987, p. 30] mostrava un punto di vista più aperto e problematico.

reggono il confronto della monumentalità giovannea[88]. Eppure - se ne era già accorto Enzo Carli - allo stesso tempo segnano la loro marcata alterità rispetto alla linea Nicola-Giovanni. Lo scultore non è surclassato dal pisano: una conferma in più che il nostro si formò fuori dal solco diretto di quella tradizione e che, arrivando a Siena, aveva più di qualche anno di attività autonoma alle spalle.

Fuori dalla cornice storiografica normalizzante si vedrà allora che il classicismo limpido e florido della *Madonna* e del *Bambino* di Camerino mette le radici in quel momento più antico: nelle eleganti teste-mensola di Siena (figg. 163-164) e nella principessa spigolosa del protiro di Cremona. Che a Camerino si fa più 'rotonda', ma di un accento e con un modo che erano già nelle sue premesse. In questo senso, il ritmo pausato ma grandioso assieme delle sculture di Camerino è più vicino a quello delle cattedrali gotiche d'oltralpe della metà del Duecento che non agli svolgimenti nostrani di un secolo successivi.

È questa una considerazione di cui non si può fare a meno per comprendere il gruppo camerte. E se sulle origini dello scultore sarà necessario tornare per esprimere la convinzione che i suoi inizi vadano cercati ben più indietro nel tempo e per discutere la concreta possibilità di un iniziale momento romano e del suo significato[89]; non si può posticipare, invece, la discussione della seconda delle questioni che il gruppo di Camerino pone, e che punta decisamente su Siena.

A Siena e nella Val d'Elsa Marco Romano si muove per due decenni tra la fine del Due e gli anni dieci del Trecento. Vi trascorre, insomma, la parte più lunga e documentata della propria carriera[90]. Se poniamo le sculture di Camerino nella primissima attività veneziana di Marco, dobbiamo anche accettare che esse siano il frutto più maturo degli svolgimenti toscani.

---

[88] Una eccezione è rappresentata da un *Santo vescovo* [scheda XIV, 9, in MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984, p. 347, e figg. 152-154, con una datazione *um* 1300], forse un *San Savino*, oggi nel Museo dell'Opera del duomo, ma scolpito per la parte alta della facciata che, pur non riferibile allo scultore romano, sembra risentire del suo discorso monumentale e dell'interesse da questi dimostrato verso una individuazione fisiognomica attenta al dato di natura.

[89] Vedi il paragrafo seguente.

[90] Con la parentesi cremonese che, però, va intesa come appendice reale della sua attività toscana.

A conferma valgono certo gli accostamenti proposti, che dimostrano come nella cronologia di Marco il fare più florido di Camerino si situi bene tra la fine dell'impegno al monumento Albertini nella collegiata di Casole d'Elsa e il *San Simeone*. Il gusto delle capigliature lo dice nella maniera più evidente, e il confronto tra la barba di uno dei *Profeti* casolani e i boccoli turgidi del *Bambino* di Camerino è quelo più indicativo, sottintende una stretta corrispondenza di date (figg. 169-170). Nel percorso che conduce dalle secchezze della *Madonna* di Cremona agli spessori quasi ipertrofici del *San Simeone* i due si situano vicini, prima il *Profeta* poi il *Bambino*; e si potrebbe addirittura pensare che il *Profeta* barbato sia stato l'ultimo dei pezzi scolpiti del monumento al Porrina e che Marco, da poco trasferitosi a Venezia, iniziasse a scolpire il gruppo di Camerino dalla figura centrale della *Madonna col Bambino*[91].

Ma non è tanto interessante rinforzare l'ipotesi con confronti ulteriori, quanto, invece, stabilire un punto che nella comprensione dello scultore romano appare nodale e, per così dire, di non ritorno, ovvero, quale sia la sua posizione nel panorama senese della fine del Duecento.

Se si accetta la datazione delle sculture della controfacciata ai primi anni Novanta, si dovrà concludere che il soggiorno 'senese' di Marco - si intenda: tra il capoluogo e il feudo di Casole - si distende su due decenni fondamentali, l'ultimo del Duecento, ancora segnato dalla presenza di Giovanni Pisano che nel 'cantiere' delle figure monumentali della facciata del duomo, dei *Filosofi* e degli *Eroi dell'Antico Testamento*, viene elaborando un linguaggio gotico dagli esiti marcatamente espressivi; il successivo animato, invece, da maestri che propongono una scultura dai toni più pacati, lontana dalle inquietudini del pisano. Che l'opera di Marco Romano rappresentasse un punto di riferimento per gli scultori attivi nel capoluogo toscano dopo la partenza di Giovanni (1297) è la tesi sostenuta, con diverse sfumature, dalla storiografia recente sulla traccia delle considerazioni di Previtali[92]. Eppure non è mancato chi ha invitato alla prudenza notando come il quadro delle relazioni fosse più ampio e soprattutto avvertendo che gli scultori, almeno nel primo frangente, sembrano ripiegare su una cultura di segno più

[91] Come per altro logica avrebbe voluto; per poi continuare con i due santi laterali e, infine, con i leoni.

[92] PREVITALI [1983] 1991B, pp. 128-129; SPANNOCCHI 2008, pp. 81-83; COLUCCI 2010, p. 74; BAGNOLI 2010A, pp. 17-19.

'chiuso' e 'conservatore'[93]. Certo è che al pari del discorso artistico di Giovanni anche quello di Marco rappresentava un'eredità pesante, difficile da eguagliare soprattutto nei suoi esiti grandiosi, monumentali. Il discorso di una posterità o di un lascito si poneva solo a livelli altissimi, con i giovani artisti senesi che avrebbero trovato il calibro della fase matura del Gotico italiano: da Tino di Camaino a Simone Martini[94].

Un apice di raffinato classicismo gotico. Marco Romano e Simone Martini tra primo e secondo decennio del Trecento

All'arrivo a Siena, la naturale collocazione di Marco Romano doveva essere stata nella brigata dei 'novatori', accanto agli artisti della più spregiudicata avanguardia gotica: agli orafi aggiornati sulle novità d'oltremonti, ad esempio, e non sbaglieremo a crederlo interessato alle innovazioni di Guccio di Mannaia, che con il calice donato dal papa francescano Niccolò IV alla chiesa madre dell'Ordine (entro gli estremi del pontificato,

[93] Forse tornando anche a guardare con nostalgia a Nicola e ad Arnolfo di Cambio, come ipotizza BARTALINI 2005A, pp. 67-87, soprattutto pp. 67-76, che riflette anche sull'importanza, per gli scultori senesi agli inizi del Trecento, degli sviluppi della coeva pittura locale. Mi limito a segnalare in nota che il pulpito senese del 1268 fu materia di studio anche per Marco Romano, che ad esempio vi trasse il modo di 'risolvere' una figura d'angolo (figg. 53-56). Che lo scultore avesse studiato le opere di Nicola Pisano - forse più di quanto non aveva fatto con quelle di Giovanni, sulle quali, pure, era stato indispensabile aggiornarsi - mi sembra testimoniato, inoltre, dal confronto tra la testa del *San Simeone* veneziano e quella di *Simeone* nella *Presentazione al Tempio* del pulpito del battistero di Pisa (figg. 58-59). Marco non vi coglieva il ritorno a una meditazione diretta di modelli classici (fig. 57). Piuttosto, si lasciava affascinare dalla testa di tre quarti, accigliata, di cui accentuava lo stacco rispetto allo 'sfondo', e dalla morbidezza della lunga capigliatura e della barba a ciocche simmetriche.

[94] Nel seguito si dà spazio al confronto con Simone, mentre sul rapporto tra Marco e Tino di Camaino bisognerà tornare in un'altra occasione. L'ipotesi che il romano sia alla base della costruzione del linguaggio 'maturo' di Tino [PREVITALI [1983] 1991B, pp. 128-129, p. 136, nota 32], della sua predilezione per le superfici limpide, compatte e sintetiche, è un'opinione ancora in pieno condivisibile, che tuttavia non ha riscosso il consenso dovutole. Il tema andrebbe affrontato con più agio anche per indicare temi di consonanza ulteriori rispetto al trattamento delle superfici lapidee: ad esempio nella rappresentazione 'ritrattistica' dei volti. Mi limito a segnalare, per prossimità cronologica e senza travalicare il tema di queste pagine, il confronto tra il volto del *San Porfirio* e quello dell'*Enrico VII* in trono scolpito da Tino per il monumento funebre dell'imperatore, che può essere esteso ad alcuni tipi umani delineati da Simone Martini in quel giro di anni.

1288-1292) aveva aperto la strada ad una produzione ricca e prolifica[95]; e ai transalpini, attestati anche a Siena come in tutti i grandi cantieri italiani del secondo Duecento e del primo Trecento[96]. Ai discorsi di questa 'brigata' doveva aver partecipato, avvantaggiandosene, il giovanissimo Simone Martini[97].

In conclusione varrà la pena di insistere su questo nodo di esperienza figurativa della cui evidenza, una volta ricostruita l'ossatura di Marco Romano, ci si accorgeva per tempo, e che non è senza importanza per il soggetto di queste pagine. In che modo Marco poteva essere stato rivelatore per la formazione di Simone Martini[98]?

Prima ancora del suo esordio documentato nella *Maestà* di Palazzo Pubblico e dell'impegno assisiate nella Cappella di San Martino, nel distaccarsi dalla sua matrice iniziale, ovvero dall'insegnamento del suo più celebre predecessore senese, Duccio di Boninsegna, il giovane Simone doveva aver attinto ai fermenti più vivi e moderni della Siena del tempo.

La vivacità e della precocità gotica del contesto senese sono dati oramai acquisiti dalla storiografia. Il contatto serrato con il mestiere degli orafi[99] sembra indispensabile a spiegare le eleganze e le preziosità della *Maestà* di Palazzo Pubblico sotto l'aspetto sia stilistico che tecnico-esecutivo; d'altra parte, Simone poteva essere risalito autonomamente alle origini di quel linguaggio, per il tramite, soprattutto, dell'esperienza centrale di 'diffusione' transalpina in terra italiana che fu l'avvio della decorazione della basilica superiore di Assisi[100]. Altro nodo della questione, che non va disgiunto dal primo, anche cronologicamente, è rappresentato dalla meditazione dell'artista sulle novità giottesche, forse avvenuta, oltre che per via diretta, su itinerari

---

[95] Per il ruolo dell'oreficeria nella Siena precocemente gotica a cavallo tra XIII e XIV secolo si vedano almeno, CASTELNUOVO [1983] 2009, pp. 47-53; BELLOSI [1988] 2004, *passim*; CIONI 1994, pp. 311-323; LEONE DE CASTRIS 2003, pp. 41-55; BARTALINI 2005B, pp. 117-149.

[96] LEONE DE CASTRIS 2003, p. 44, con bibliografia.

[97] BELLOSI [1988] 2004, pp. 16-19; LEONE DE CASTRIS 2003, soprattutto pp. 41-55.

[98] Era lo stesso Previtali [in BAGNOLI, BELLOSI 1985, p. 18] ad accorgersi che tra i presupposti del linguaggio di Simone Martini bisognava collocare le sculture di Marco Romano. In questo senso, oltre a LEONE DE CASTRIS 2003, p. 50, si vedano le considerazioni e i confronti fotografici di BAGNOLI 2010A, pp. 16, 22, 23, figg. 15-18, pp. 30-31, figg. 25-30.

[99] Ma forse bisogna pensare a qualcosa di più, a un 'incontro' pratico come può esserlo solo un apprendistato e, per questo, maggiormente prolifico.

[100] Il già citato, BELLOSI [1988] 2004, *passim*.

'secondari', ma non per questo meno importanti. L'alveo delle possibilità è stato circoscritto da tempo.

Individuato per tempo, il contatto tra Marco Romano e Simone Martini è stato finora più intuito che spiegato, eppure è una suggestione davvero notevole quella che si insinua attraverso i confronti fotografici, più volte proposti senza troppe parole di corredo, tra il *Bambino* ancora acerbo di Cremona e quelli degli incunaboli martiniani. E varrà la pena, allora, di aggiungervi l'ovale tornito del *Bambino* di Camerino che con questi instaura un rapporto ancora più stretto (figg. 171-172). Già si intravede una possibile soluzione al problema: l'apice d'influenza dello scultore su Simone sembra cadere dopo la conclusione della trasferta cremonese[101].

Ancora più probante è il parallelo tra le serie gestuali delle sculture di Marco Romano e quelle dipinte dal senese nel secondo decennio del Trecento, di cui il catalogo del 2010 offre una bella campionatura[102]. È corretto, come ha sottolineato Leone De Castris, che all'altezza del 1312-1313, prima dell'inizio della *Maestà*, mani di questo spessore, così concrete e prensili, non erano mai state dipinte a Siena[103]; ed è altresì condivisibile che rispetto a quelle dipinte da Giotto ad Assisi e poi a Padova queste appaiano immerse in una "più spiccata dimensione di 'natura'"[104]. L'insieme dei confronti indica una consonanza non casuale, al contempo confermando che il momento di massima vicinanza tra i due va cercato verso la metà del secondo decennio del Trecento, o poco oltre: tra Siena e Assisi per il giovane Simone, tra il culmine del soggiorno toscano e gli inizi dell'avventura veneziana per Marco.

In questa direzione, sarà il caso di suggerire almeno due confronti ulteriori. Il primo tra gli ovali degli arcangeli *Uriele* e *Raffaele* della *Maestà* di Siena e le teste dei *Leoni* di Camerino, ugualmente incorniciati da chiome mosse, curve e ondose, rese spesse e rilevate da una materia densa e luminosa (figg. 175-176). L'altro, tra il volto di uno dei personaggi della scena dell'*Investitura a cavaliere di Martino* nella cappella dedicata al

[101] Non c'è unità di vedute sulla data di nascita di Simone Martini. Tuttavia, sia che si pensi al 1284 suggerito per sottrazione da Vasari o a una data di poco precedente [LEONE DE CASTRIS 2003, p. 36, con bibliografia], sia che ci si decida per gli anni intorno al 1290 [PIERINI 2000, pp. 22-23], si ricava che la formazione del pittore ricade nel cuore dell'attività toscana di Marco Romano.

[102] BAGNOLI 2010A, pp. 30-31, figg. 25-30.

[103] LEONE DE CASTRIS 2003, p. 38.

[104] *Ibidem*.

santo nella basilica inferiore di Assisi, e quello, che oramai abbiamo imparato a conoscere, del *San Porfirio* (figg. 173-174). Nella tensione tra la severità dell'espressione, indurita dalle rughe incise sulla fronte e intorno agli occhi, e la morbidezza ritrattistica delle carni che segnano il trapasso avvenuto a una fase della vita oramai matura sta il segreto dell'intensità pungente di questi volti.

Sempre di più l''alternativa gotica'[105]di Marco Romano sembra imprescindibile alla maturazione stilistica del senese, e non solo al livello di generico antefatto culturale. Ma come? Per ora si può notare che il rapporto tra i due doveva essere stato stretto, forse personale. La gravitazione periferica rispetto a Siena che li accomuna agli inizi del Trecento suggerisce la possibilità di un incontro, di una conoscenza diretta[106]? D'altro canto, che un artista abile, colto e curioso come Marco fosse dotato di capacità progettuali e dunque disegnative eccelse non può essere messo in dubbio. E allora, a questo punto, perché non affermarlo con maggiore convinzione? Anche attraverso la fascinazione dei progetti tridimensionali di Marco, Simone poteva essersi avviato alla conquista di una solida spazialità illusiva, alla rappresentazione di un'umanità viva e sentita.

Sui termini e sul significato di questo rapporto bisognerà continuare a riflettere. Per ora, capovolgendo il senso delle premesse, pare che gli esordi maturi di Simone ci aiutino a comprendere il momento di più marcato classicismo di Marco Romano testimoniato dalle sculture di Camerino. Mi sembra evidente. E di seguito si potrà notare che un altro motivo di vicinanza è suggerito dalle vesti preziose della *Madonna* e del *Bambino* di Camerino, con le bordature operate da un orafo-ricamatore, a rilievo sottile, proprio come nella *Maestà* di Siena (fig. 162); oppure, a conferma della tempestività e della non

[105] Se si crede all'attribuzione del gruppo camerte, allo stesso tempo si dovrà ammettere che il profilo delineato da Previtali nell'articolo del 1983 si chiarisce in direzione di una completa autonomia culturale, oltre che inventiva, da Giovanni Pisano e, più in generale, dagli allievi di suo padre Nicola. Marco Romano è 'alternativo' fin dal suo arrivo a Siena, dove, per i fatti dell'arte, non può essere nato. La vena di ispirato classicismo gotico delle teste-mensola di Siena, che aveva fatto intravedere allo studioso un legame diretto con la scultura dell'Île de France e che per un istante faceva traballare gli assiti delle ricostruzioni storico-artistiche è 'confermata' nel gruppo di Camerino al più alto livello.

[106] Per la suggestiva possibilità di un passaggio del giovane pittore da Casole d'Elsa negli anni estremi dell'attività toscana di Marco, quando si lavorava agli affreschi della cappella funebre dei fratelli Albertini nella collegiata, BAGNOLI 2010B, pp. 102-108.

casualità della *Zustimmung*, constatare come il punto di equilibrio più denso e più classico sia insieme un punto critico, un crinale sottile, dal quale sia Simone Martini che Marco Romano si dipartono velocemente[107].

III. 2. Il *Crocifisso* ligneo di San Paolo fuori le mura a Roma. Le origini di Marco Romano e l'affermazione del Gotico in Italia

Il riconoscimento delle sculture di Camerino (figg. 126, 134-135), se accettato, dà un contributo importante alla comprensione di Marco Romano. Sul limitare dell'approdo a Venezia, a conclusione e coronamento del lungo soggiorno toscano, ne qualifica un momento nuovo, e diverso: un apice di 'classicismo' maturo che porta alle estreme conseguenze la cultura di "alternativa gotica"[108] con cui lo scultore fa il proprio ingresso nella storia dell'arte italiana nell'ultimo decennio del Duecento.
Prima di diventare "borgognone"[109] Marco Romano era stato, dunque, compiutamente 'classico'. Ma gli antefatti del suo maturo classicismo gotico - a giudicare da questa nuova prospettiva, il tratto suo più caratteristico e persistente - ci sono ancora

[107] Il recupero di un momento centrale nella carriera di Marco Romano prelude a un obiettivo che non può essere, o non solo, di queste pagine: la riconsiderazione della sua biografia artistica. Se sugli inizi dello scultore si propone nel seguito - e l'affondo è giustificato dalla necessità di comprendere le radici del 'classicismo' delle sculture di Camerino -, al problema dell'attività ulteriore di Marco a Venezia si può solo accennare; mentre bisognerà rimandare il discorso, pure importante, sulla sua posterità. Tra le opere riferite di recente al periodo veneziano di Marco, l'unica che non crea problemi è la statua stante di Enrico Scrovegni all'Arena, di cui si è detto sopra. Una testina barbata in alabastro calcareo già sul mercato antiquario e oggi a Casole d'Elsa (fig. 181) e il gruppo dell'*Annunciazione* del Tesoro di San Marco (figg. 182-183) sono stati riferiti allo scultore e considerati prossimi al *San Simeone*. In entrambi i casi, tuttavia, mi sembra che il riferimento al romano non vada inteso come autografia. Nel percorso dell'artista, sia l'*Annunciazione* che il frammento casolano trovano ulteriori possibilità di confronto: l'impostazione statuaria della *Vergine Annunciata*, col baricentro arretrato e le spalle disallineate, ricorda, ad esempio, il *Profeta* giovane del monumento funebre di Bernardino degli Albertini a Casole e il *San Porfirio* di Camerino. Ma si dovrà pensare a date più basse e all'intervento di uno stretto allievo del maestro, che del *San Simeone* avrà apprezzato più di tutto l'aspetto quasi suntuario, le 'ridondanze', le preziosità, e le forzature espressive, v. su questa linea interpretativa, ma con riferimento alla sola *Annunciazione* marciana, TIGLER 2000A, p. 250; ID. 2007B, p. 260.
[108] *Supra*, nota 105.
[109] È l'iperbole utilizzata da PREVITALI [1983] 1991B, p. 125, per il *San Simeone* nella chiesa eponima di Venezia, unica opera firmata dal maestro.

sconosciuti. O meglio, rimangono insondabili, dato che l'impressione è quella di una carenza *anche* paradigmatica, delle categorie con cui il problema è stato approcciato sinora.

Ciò che più di tutto rende ancora oggi attuale, nel metodo oltre che nei contenuti, il saggio con cui Giovanni Previtali restituiva la personalità di Marco Romano è proprio la 'domanda delle origini', che è posta dallo storico dell'arte a viso aperto, senza intento normalizzatore. "Ma cosa delle sue prime origini? Quale la sua cultura di estrazione? Dobbiamo veramente arrestarci a Siena e a Giovanni Pisano o è possibile risalire più a monte, a Roma o altrove?"[110].

Dei due corni del dilemma gli studi hanno optato per il primo, prefigurando una formazione *tout-court* senese di Marco[111]. Si tratta di una proposta basata sul riconoscimento della 'precocità gotica' della città toscana, che nulla aggiunge in termini di comprensione al quadro profilato da Previtali; di quel coraggioso tentativo ridimensiona, semmai, la portata.

Al contrario, riconoscendogli i pezzi che stimiamo i più antichi del suo catalogo, le quattro superbe teste mensola e i due leoni della controfacciata del duomo di Siena[112] (figg. 28-33), lo studioso era consapevole di avere a che fare con un artista già allora indipendente e autonomo, che metteva a frutto con originalità di esiti e non senza un certo senso di sfida alla cultura dominante sul cantiere senese un bagaglio culturale ampio; il più ricco e qualificato, è certo, di quelli espressi dai numerosi 'collaboratori' di Giovanni.

Il Marco Romano di Previtali dichiarava un retroterra in massima parte disgiunto da quello dei due pisani: lo studioso pensava, in prima battuta, a un rapporto diretto con la scultura monumentale delle grandi cattedrali del Nord, forse conosciuta in presa diretta dall'artista[113]. Anche per questo, la restituzione di un personaggio di così alto profilo poneva l'urgenza di una revisione storiografica, oggi solo in parte compiuta.

---

[110] Ivi, p. 129.

[111] *Supra*, nota 87.

[112] Negli esordi dello scultore e, soprattutto, in due delle quattro teste virili della controfacciata del duomo senese, PREVITALI [1983] 1991B, p. 131, vedeva "un tocco di nobile accademismo classicistico (romano?)". Per le sei sculture senesi, la relativa bibliografia e il rapporto con i pezzi di Camerino, vedi il paragrafo precedente.

[113] PREVITALI [1983] 1991B, p. 132. Sulla sua scia, sebbene in sintesi e con sfumature diverse, SPANNOCCHI 2008, p. 81; DI FABIO 2009B, p. 542.

Nell'incubazione della cultura figurativa del Gotico italiano, che come sappiamo vide per prima la scultura affacciarsi alle sperimentazioni più coraggiose, quale poteva essere stato il peso delle esperienze alternative alla linea Nicola-Giovanni Pisano? Quanto determinante il loro contributo?

Si affacciava, nella ricostruzione di Previtali, la consapevolezza di una Italia precocemente 'europea', a giorno per tempo delle novità del gotico d'Oltralpe e da queste affascinata. Il fulcro privilegiato di esperienza, il motore di interessi, relazioni, scambi trans-nazionali continui e consistenti non poteva essere che la 'Roma'[114] curiale, e per lunghi tratti filoangioina, della seconda metà del Duecento.

III.2.a. Centralità di 'Roma' gotica. Riflessioni a margine di un problema storiografico

Riletto a quasi trenta anni di distanza, il giudizio di Previtali su Marco Romano è un innesco inesploso. Ma non definitivamente neutralizzato, ed è diverso.

La storiografia non si è avventurata sulla strada indicata dal saggio del 1983, alla ricerca, cioè, delle origini 'romane' dello scultore; e, per converso, la personalità artistica di Marco Romano non è entrata nelle trattazioni sulla scultura del Due e Trecento nell'Urbe, anche le più recenti[115]. Eppure è l'artista a dichiararsi romano, e non senza orgoglio, nella lontana Venezia. La questione è stata rimossa con una facilità sorprendente.

Al cuore del problema si trova il riconoscimento di 'Roma gotica': del suo profilo culturale, difficile da determinare *anche* a causa della dispersione e della frammentarietà del patrimonio artistico dell'Urbe e dei centri satellite per la seconda metà del Duecento[116]; e, prima ancora, dei limiti geografici e cronologici del fenomeno.

Si parla insieme di Roma e delle città satellite. Per la definizione del campo di indagine, infatti, non sarà utile contrattare sui confini: a queste altezze, con la qualifica di

[114] Gli apici servono a circoscrivere sin da ora un problema storiografico, quello di 'Roma gotica', che non sta dentro i confini geografici o topografici dell'Urbe medievale. Vedi il paragrafo che segue.

[115] Ad esempio, D'ACHILLE 2000A. Mi domando se l'idiosincrasia storiografica non derivi, come un *tic* e di riserva, dall'accentuarsi, nella seconda metà del Novecento, degli studi su Arnolfo e sul suo momento romano. Prima di quella soglia storiografica il collegamento Marco-Roma era imprescindibile, *e.g.* per PERKINS 1868, pp. 87-88, che pure dimostrava di non comprendere del tutto il valore del *San Simeone* di Venezia.

[116] Sulla obliterazione di Roma gotica, in estrema sintesi, ROMANINI 1991B, pp. XV-XXXI; RIGHETTI TOSTI-CROCE 2000, p. 22.

'romano' non si intenderanno solo gli esiti conchiusi entro le mura della capitale della Cristianità, ma quel più ampio numero di occasioni formali che si saranno date, dentro e fuori Roma, soprattutto per la presenza della corte pontificia. Per essere chiari, non credo che serva a categorizzare il problema una distinzione troppo rigida tra Roma e le città del Lazio e dell'Umbria che accolsero la corte papale nella seconda metà del XIII secolo. In questi centri[117], molte delle committenze artistiche più innovative furono espressione diretta del patronato curiale o, comunque, vennero avallate e sostenute dalla Curia; in più di un caso, e ciò vale soprattutto per la scultura funebre, le opere, gli artisti e perfino i materiali arrivarono da Roma.

Quanto alla forbice cronologica, bisognerà rivederne i termini tradizionali. È la rinascita dell'ultimo quarto del secolo, con la sua decisa declinazione monumentale, ad aver attratto l'interesse della storiografia, che si è lasciata sedurre dalla ricchezza di questa fioritura e, al contempo, dalla sua fine repentina, sopraggiunta con il trasferimento della sede papale ad Avignone. Una stagione veloce e intensa come un'estate monsonica - "a beautifull short Indian summer"[118] - è la pungente suggestione di Krautheimer, quasi un'epigrafe[119]. Ma il processo andrà considerato nella sua estensione massima, a cominciare dagli anni sessanta del Duecento. Grazie al patrocinio curiale la cultura figurativa gotica viene introdotta a Roma e nel Patrimonio[120]. Con il pontificato di Urbano IV (1261-1264) il processo di internazionalizzazione della Curia può dirsi iniziato: fino alla metà del nono decennio, la cattedra di Pietro è occupata con frequenza prima di allora sconosciuta da papi transalpini. Sono francesi il successore di Jacques

[117] Con l'eccezione forse di Perugia, una realtà caratterizzata da notevole autonomia politica, da una economia forte, e anche geograficamente equidistante da Roma e Firenze.

[118] KRAUTHEIMER 1980, p. 210.

[119] Parafrasata da CASTELNUOVO [1983] 2009, p. 58: la "complicata vicenda di quella splendida, ma breve stagione artistica che fu l''estate di San Martino' di Roma negli ultimi decenni del Duecento".

[120] GARDNER 1984, pp. 85-88. Il discorso dello studioso si appunta soprattutto sugli oggetti di piccole dimensioni, non di rado importati, nella convinzione che per i fatti artistici monumentali il peso della tradizione locale fosse più forte e condizionante, a volte troppo. È vero. Ma in questa sede è stato necessario soffermarsi proprio sui fatti monumentali, che ebbero una declinazione pubblica e una risonanza certo maggiore; che più in concreto possono indicare il gusto del committente in relazione al territorio indagato, e che aiutano a delineare l'orizzonte visivo italiano, e specificatamente 'romano', degli anni in esame.

Pantaleon, Clemente IV (1265-1268) e, dopo di questi, Innocenzo V (1276) e Martino IV (1281-1285).

Il tentativo di ridelimitare secondo un concetto inclusivo il campo d'indagine e di indicare una forbice cronologica larga, non risponde ancora alle riserve della storiografia. Il nodo centrale della questione, infatti, è paradigmatico. Quale fortuna e quale peso ebbero le ragioni del nuovo linguaggio a Roma e nelle città satellite? In definitiva, si può veramente parlare di una 'Roma' *gotica*?

Pur avendone avvistato i tratti più innovativi, e con maggiore intensità negli ultimi anni, della 'Roma' della seconda metà del Duecento la storiografia dipinge un'immagine tanto vivida quanto 'conservatrice'. L'"impatto dell'arte francese a Roma o nei centri vicini fu inferiore a quello che ebbe nella corte angioina nel meridione", scrive Gardner, anche perché Roma "aveva notevoli tradizioni artistiche per conto suo"; stando al tema di queste pagine, un "fattore importante fu la mancanza di scultori esperti capaci di scolpire alla nuova maniera"[121]. Per Krautheimer, le peculiarità e lo spessore del sostrato culturale dell'Urbe portarono alla nascita di una nuova arte che sarebbe opportuno definire romana prima ancora che gotica[122]. Di più e diversamente: nell'ultimo quarto del XIII secolo il contributo positivo di Roma non è, soprattutto, nel suo "valore simbolico", che "fa sì che gli ideali artistici romani si travasino nelle città figlie e lì vengano coltivati nella convinzione di portare avanti l'eredità romana"[123]? Nel nome di Roma, sui ponteggi della basilica superiore di Assisi gli artisti italiani, romani, fiorentini o senesi, avrebbero concertato una risposta condivisa allo *struktive Illusionismus* delle maestranze oltremontane.

Ne esce un profilo dell'Urbe senz'altro affascinante, che potremmo definire 'debole' senza che questo implichi un giudizio di valore; l'idea, insomma, di Roma medievale e duecentesca come di un luogo in cui, per i fatti dell'arte e latamente culturali, ad agire sia più il passato che non il presente; dove le innovazioni - grammatica e sintassi - del linguaggio gotico, distintamente percepite come 'allofone', restano 'straniere', isolate come sono da uno sostrato troppo spesso di cultura tradizionale.

---

[121] Ivi, p. 87.
[122] KRAUTHEIMER 1980, soprattutto p. 225.
[123] BELLOSI 1985, p. 189.

Il profilo storiografico descrive una realtà storica ben oggettivabile. Il richiamo alla tradizione antica e all'eredità paleocristiana è centrale per gli sviluppi artistici della Roma duecentesca. Corrisponde, non di rado, a una precisa volontà ideologica e il suo peso è stato messo in luce per i singoli episodi figurativi, nel caso, ad esempio, delle campagne decorative che interessano le basiliche romane nell'ultimo quarto del secolo, là dove l'interferenza delle preesistenze si legge sul doppio binario della tipologia e dello stile[124]. Il dialogo con le forme antiche è poi insito nell'appropriazione dei materiali di spoglio per la scultura e, nei casi più fortunati - leggi: Arnolfo di Cambio -, può condurre a una meditazione profonda, di carattere non solo repertoriale. Ma episodi di continuità o di inerzia si leggono anche su scale di tempo meno distese. Si pensi al carattere inequivocabilmente 'romano' della produzione dei marmorari, le cui botteghe non perdono mai smalto tra XII e XIII secolo, ma al contrario si guadagnano autorevolezza e prestigio fin nel cuore dell'Europa gotica[125]. Si pensi, ancora, alla

[124] È il caso di San Paolo fuori le mura, dove il ciclo pittorico paleocristiano venne 'restaurato' nell'ultimo quarto del Duecento, ROMANO 2002, pp. 615-630, con bibliografia; ma vedi anche, MONCIATTI 2005, p. 120, e, per l'ipotesi che a occuparsi dei lavori fosse Pietro Cavallini, risalente a un'annotazione dei *Commentari* ghibertiani, TOMEI 2000, pp. 134-142. Più in generale, sul rapporto tra i pittori romani e la tradizione, ROMANO 2000, pp. 133-173.

[125] La persuasività della produzione dei marmorari romani, erede delle botteghe del secolo precedente, nel giro stretto di questi anni ci appare maggiore di quanto sarebbe stato lecito aspettarsi. Come è noto, si proietta addirittura al di là dalle Alpi, fin nel luogo più sacro della cristianità e, insieme, della dinastia regnante anglosassoni. Tra la fine degli anni sessanta e gli anni novanta del Duecento, importanti opere cosmatesche sono commissionate e realizzate per l'abazia di Westminster: il pavimento del coro (1268), il basamento della tomba di re Enrico III (†1272, ma la tomba fu realizzata entro gli anni 1280-1291), il reliquiario monumentale di Sant'Edoardo, CLAUSSEN 1987, pp. 176-185; BINSKI 1990, pp. 6-34. Il caso è interessante non tanto o non solo perché testimonia che un nucleo di marmorari romani poteva essersi recato per tempo oltralpe riportando una impressione viva dei fermenti artistici di quegli anni. Legati a una prassi di bottega rigida e normativa non è certo che i nostri sarebbero riusciti a dialogare con le punte del nuovo linguaggio. Piuttosto indica quanto alta fosse la rilevanza degli scambi e quanto forte la mobilità, nelle due direzioni. D'altro canto, come sembra evidente, i romani erano stati chiamati ad operare proprio in virtù delle peculiarità del loro lavoro: attraverso la ricchezza e la riconoscibilità dell'*opus romanus* e dei suoi preziosi materiali, la casa regale poteva qualificare, anche ideologicamente, la propria committenza. L'iscrizione funebre dell'abate Richard de Ware [GRAMACCINI, RAFF 2003, p. 413, con bibliografia, da cui riprendo la citazione che segue], che si era recato a Roma per ben due volte nel 1260 e negli anni 1267-68 e che aveva ricevuto il compito di procurare i materiali e di prendere contatto con le maestranze, dichiara con orgoglio il

fortuna di alcuni modelli tipologici, come quello della tomba a parete con la figura giacente del defunto. Declinata in chiave gotica dalla metà del Duecento, questa formula è debitrice di tipologie funzionali e di singoli stilemi compositivi ben più antichi e persistenti, in una parola, tradizionali: dalle sepolture paleocristiane ad arcosolio sino alle tombe realizzate dai maestri cosmateschi tra XII e XIII secolo[126]. 'Conservatrici' possono essere, inoltre, le modalità stesse di organizzazione del lavoro: ad esempio in un grande cantiere architettonico, dove le spinte progettuali più innovative, gotiche, sono di frequente calmierate dall'utilizzo di manodopera locale, non sempre qualificata[127].

Infine, a Roma operano i maggiori artisti del tempo, da Cimabue a Giotto ad Arnolfo di Cambio, nel caso di quest'ultimo con continuità; eppure dal *nostro* punto di vista, gli esiti della pittura e della scultura romane coeve non possono dirsi altrettanto 'moderni'[128].

L'etichetta andrà utilizzata, dunque, con cautela. Ma il prezzo della prudenza è, talvolta, una comprensione parziale dei fenomeni. Calibrati sulle questioni di medio e lungo periodo, gli occhiali della storiografia rischiano di non mettere a fuoco gli episodi più innovativi del panorama 'romano' della seconda metà del Duecento[129]. A partire da un

---

ruolo svolto dal defunto nella commissione e nomina esplicitamente le "lapides quos huc portavit ab Urbe".

[126] HERKLOTZ [1985] 2001, pp. 205-293.

[127] In relazione ai domini angioini, con apertura di metodo il tema è stato approfondito da BRUZELIUS 2009, pp. 107-121. Di grande interesse per il tema di queste pagine anche, EAD. 2000, pp. 36-45; EAD. 2005.

[128] Si utilizza il termine con riferimento alla percezione e alle categorie storiografiche attuali. TRACHTENBERG 1990, soprattutto pp. 22-23, ha descritto l'affermarsi degli stilemi gotici nelle architetture della penisola italiana come una tensione tra elementi di 'modernità' e un sostrato inerziale, rappresentato dal bagaglio di forme e modelli mai veramente caduti in disuso dal Tardoantico. In proposito, vedi anche il già citato BRUZELIUS 2000, pp. 36-45.

[129] Senza pretesa di esaustività si riprendono in mano problemi e singoli materiali già noti agli studi, in più di un caso indagati con ampiezza. La riconsiderazione che segue sul tema di 'Roma' gotica si è valsa di interventi monografici e di riflessioni di più ampio respiro di cui sarebbe arduo dare conto in nota in maniera esaustiva. Se in qualche caso si è fatto riferimento al numero bibliografico più recente è proprio per la necessità di dare ragione dell'ampio dibattito critico. Contributi fondamentali sono, tra gli altri, gli studi 'romani' di Claussen, Herklotz e Gardner, mentre riferimento indispensabile rimangono il profilo di Roma medievale tracciato da Krautheimer e il libro di Schimmelpfennig sul Papato dall'antichità al Rinascimento. In contemporanea

dato di fondo imprescindibile, quanto ancora poco considerato in relazione al nostro tema: l'affermarsi di una tendenza internazionale e filo-francese nella Curia romana a partire dagli anni sessanta del XIII secolo.

Con Urbano IV - già procuratore del capitolo di Notre-Dame di Parigi, dove aveva compiuto gli studi universitari, poi cappellano di Innocenzo IV (1245), vescovo di Verdun (1253-1255) e, infine, patriarca gerosolimitano - la Curia si trasforma compiutamente in una corte internazionale: è la consacrazione di un processo di portata storica, irreversibile. Nello specifico dei nostri interessi, quale potesse essere il peso delle sollecitazioni francesi all'interno del Curia rinnovata dal Pantaleon ce lo lasciano intravedere le promozioni cardinalizie auspicate dal pontefice. Su 14 nuovi cardinali ben 6 sono francesi: Guy de Fulcody, già vescono di Narbona, il futuro Clemente IV; Simon de Brie, poi papa con il nome di Martino IV; Raoul Grosparmy, vescovo di Evreux; il celebre, soprattutto per la tomba orvietana scolpita da Arnolfo di Cambio, Guillaume de Braye; Guy abate di Citeaux e il cardinal nepote Ancher Pantaleon[130]. Tre di questi, Guy, Raoul e Simon sono scelti dal pontefice tra i consiglieri del re di Francia, e sarà sempre Urbano IV a proclamare Carlo I d'Angiò senatore a vita di Roma, legando di fatto alla casata le sorti del papato e della città. Oltre a Guillaume de Braye, otterranno una tomba monumentale in terra italiana, tra Viterbo, Roma e Perugia, Guy de Fulcody, Simon de Brie e Ancher Pantaleon.

Il processo può dirsi iniziato, ma con difficoltà se ne vede il riflesso vivo a Roma sino al termine del settimo decennio. Urbano IV e il suo successore preferirono vivere lontano da Roma, il primo tra Viterbo e Orvieto, il secondo per breve periodo a Perugia e poi,

---

alla stesura di questo capitolo usciva l'importante volume a più mani *Rome Across Time and Space*, BOLGIA, MCKITTERICK, OSBORNE 2011. In relazione al ruolo della committenza, alle potenzialità e alle specificità delle diverse tecniche artistiche nella diffusione del nuovo linguaggio e ai problemi della ricezione, molti spunti erano già in CASTELNUOVO [1983] 2009. Uscito nella *Storia dell'arte italiana* Einaudi nello stesso anno in cui Previtali pubblicava il suo articolo su Marco Romano, il saggio di Castelnuovo si poneva con grande franchezza il problema dell'apporto 'romano' di cui, soprattutto in relazione al piano della committenza curiale, rivalutava in maniera decisiva l'entità. Più in generale, per la diffusione del Gotico francese in Italia centrale un contributo utile è anche il dettagliato saggio di Seidel, SEIDEL 2008, pp. 45-158.

[130] Per questo e per quanto segue su Urbano IV, in sintesi, CERRINI 2000A, pp. 396-401; per le promozioni cardinalizie auspicate dal pontefice, EUBEL 1913-1914, I, 1913, pp. 7-8.

anche egli, a Viterbo. A queste date, il processo di progressiva 'ri-centralizzazione' della Capitale della cristianità, che vedrà i palazzi pontifici e quelli cardinalizi, i grandi monasteri, le antiche basiliche e i nuovi edifici mendicanti al centro di una sinergia potente di committenze soprattutto curiali, non poteva dirsi ancora iniziato.

Tra i centri satellite, Viterbo emerge per importanza, e il settimo e l'ottavo decennio del secolo segnano la sua fioritura. Ciò che ne resta oggi al netto della decimazione del panorama artistico ci dice quale peso esercitassero, in quel contesto, le istanze del Gotico francese[131]. L'orientamento sembra netto, tanto più che non si parla di episodi sporadici, di oggetti artistici di dimensioni ridotte e di facile circolazione; ma di commissioni declinate a un elevato indice di monumentalità. Bisogna guardare, a queste date, alla scultura e all'architettura: alle 'traforature' ariose della Loggia del Palazzo dei Papi[132], alla facciata della chiesa di San Martino al Cimino, alle edicole sommitali dei monumenti funebri di Vicedomino Vicedomini († 1276) in San Francesco e del vescovo Ruggieri († 1295) in Santa Maria in Gradi, quest'ultima perduta, ma nota attraverso un disegno[133]. E, ancora, alla tomba di Clemente IV (entro il 1271), con il timpano acutissimo e il *gisant* dall'espressione corrucciata e intensa, unica opera certa dello scultore Pietro d'Oderisio, e a quella di Pietro di Vico: oggi entrambe conservate nella chiesa francescana della città[134].

Accanto a questi esempi andrà considerata la tomba di Adriano V († 1276) nella stessa chiesa, per la quale è tornato a risuonare il nome di Arnolfo di Cambio[135]. L'opera rappresenterebbe un incunabolo dell'attività autonoma dello scultore, il primo dopo il decennio di 'buio' che separa l'attività documentata nel pulpito del duomo di Siena, ancora alle dipendenze di Nicola Pisano, dalla sua ricomparsa al seguito di Carlo I d'Angiò. La vicenda è molto complessa e andrebbe interrogata in relazione a quello che

[131] HERKLOTZ [1985] 2001, soprattutto pp. 237-248.
[132] Uno studio complessivo è quello di RADKE 1996; ma si vedano anche le puntuali recensioni al libro di GARDNER 1997, pp. 506-508 e BRUZELIUS 1998, pp. 738-740. Più in generale, sulla mobilità della Curia nel XIII secolo e le residenze papali fuori Roma, MONCIATTI 2005, pp. 33-56, sul palazzo di Viterbo, pp. 43-49.
[133] HERKLOTZ [1985] 2001, pp. 266-272, con bibliografia.
[134] Sulla tomba di Clemente IV e sul suo autore vedi, HERKLOTZ [1985] 2001, pp. 238-246, che attribuisce a Pietro d'Oderisio anche la tomba di Pietro di Vico; inoltre, CLAUSSEN 1987, pp. 185-199; CARLI 1993, pp. 62-63.
[135] POESCHKE 2006, pp. 149-156, cui si rimanda per la bibliografia e per la discussione delle diverse ipotesi storiografiche, attributive e cronologiche.

sembra il dato peculiare del manufatto, la collaborazione di personalità artistiche di differente estrazione culturale: lo scultore del *gisant*, il probabile Arnolfo, i marmorari romani che si occuparono della decorazione a mosaico e, soprattutto, lo scultore-architetto che realizzò la *tracery* del timpano con le due protomi maschili sorridenti[136]; una figura, quest'ultima, più orientata nel senso di un gotico schiettamente transalpino, una traccia ulteriore, forse, della circolazione di maestranze transalpine nel Patrimonio, a rimorchio della curia francese. Il rapporto tra il pontefice e gli Angiò è noto: quale peso ebbero questi nella commissione della tomba?

In relazione alla committenza, le sepolture del cardinale Vicedomino Vicedomini e di papa Clemente IV hanno per il nostro discorso una valenza ulteriore. Sappiamo infatti che il Vicedomini, già vescovo di Aix-en-Provence, aveva richiesto una tomba sul modello di quelle nella chiesa domenicana di Lione, oggi purtroppo perdute[137]: un modello francese, dunque, per un cardinale italiano. Il profilo biografico di un dignitario di rango - i soggiorni di studio, gli uffici ecclesiastici, le missioni diplomatiche - poteva contribuire alla creazione del suo orizzonte visivo e di gusto più della provenienza geografica. Committente della tomba di Clemente IV fu il francese Pierre de Montbrun, già camerlengo del defunto papa. Il de Montbrun si rivolgeva a un artista 'italiano', ma doveva aver fissato le linee del progetto in ossequio al proprio gusto e a quello del defunto[138].

Tornando a guardare all'Urbe, è lecito domandarsi in che tempi e con quali modalità il nuovo linguaggio riuscisse a farsi breccia nelle abitudini dei committenti romani e quando facesse la sua comparsa nel linguaggio monumentale nella capitale.

Le novità entrarono a Roma, su scala monumentale, di lì a poco. Mediatore delle nuove istanze non fu tuttavia un francese, come ci si sarebbe potuti attendere; ma un romano di

[136] Non mi sembrano condivisibili le riserve espresse da IAZEOLLA 1990, pp. 154-155, circa l'originaria pertinenza di questi elementi al monumento.

[137] HERKLOTZ [1985] 2001, p. 270, con bibliografia.

[138] Tra gli altri casi di committenza funebre che si dovrebbero citare per questi anni, importante è quello della tomba di papa Innocenzo V. Se ne occupò Carlo I d'Angiò attraverso il suo vicario Hugues de Besançon. Il modello stabilito fu quello della tomba di Amicie de Courtenay, contessa di Arras, in San Pietro, GARDNER 1994, pp. 85-86.

profilo conservatore come Giovanni Gaetano Orsini, salito al soglio pontificio con il nome di Niccolò III (1277-1280)[139].

L'Orsini basava la propria autorevolezza sulla rivendicazione della centralità, politica e spirituale, di Roma, in aperta polemica con le tendenze filo-francesi dei suoi predecessori, in autonomia, dunque, rispetto ai disegni egemonici della casa d'Angiò e dell'Impero. Se il palazzo fatto erigere in Vaticano[140], con il suo aspetto fortificato e la sua struttura funzionale organica e compatta, rimandava a una tendenza solida nell'edilizia urbana del tempo anche di area laziale, rifacendosi al contempo alla tradizione dei palazzi di potere dei sovrani e dell'alta nobiltà europea; è nell'impresa più celebre del suo pontificato, la riedificazione della cappella papale del *Sancta Sanctorum*, che il romano chiariva l'adesione sua e della sua cerchia alle tendenze del linguaggio moderno; tendenze che dovevano essere oramai vincolanti, o quasi, 'a corte'. Il recupero agli studi di questo ambiente topico della liturgia papale ha permesso di apprezzare la compresenza, all'interno della sua ideazione e dei processi realizzativi, di due tendenze non in contrasto. Se l'impiego dell'*opus romanus* rappresenta di certo l'elemento riconoscibile di cultura locale - l'impresa è firmata da un *magister* Cosmatus - e la ricca decorazione pittorica è stata definita un crogiuolo fruttuoso di memorie tardo-antiche, di raffinate meditazioni bizantine e pure, si è detto, la premessa dello stile maturo di Jacopo Torriti[141]; l'analisi delle architetture ha permesso di leggere i caratteri gotici della fabbrica, in un parallelo che si fa stretto con le sperimentazioni oltremontane del transetto del San Francesco di Assisi[142]. Non sappiamo quanto decisivo fosse il profilo culturale del papa nella definizione del progetto architettonico[143]. Di certo, prima di ascendere al soglio pontificio l'Orsini aveva trascorso tratti importanti della propria vita fuori Roma e fuori d'Italia, ciò che poteva aver contribuito ad orientarne i gusti 'alla moderna', come per altro sembrano indicare

[139] Fin da ora e in sintesi, ALLEGREZZA 2000, pp. 437-446.
[140] Sul palazzo nicoliano, da ultimo, MONCIATTI 2005, pp. 115-138, con bibliografia.
[141] ROMANO 1995, pp. 38-125; ROMANO 2000, pp. 159-163.
[142] In sintesi, GARDNER 1995, pp. 19-37, con bibliografia.
[143] Ivi, p. 33, si esprime con convinzione a favore di questa ipotesi.

le ulteriori commissioni artistiche di cui ci è stata serbata memoria, legate agli anni del suo cardinalato[144].

L'esempio di Niccolò III, che aveva fatto di Roma il centro delle proprie attenzioni di pontefice risiedendovi quasi senza interruzioni e investendovi risorse cospicue, non trova seguito nell'immediato. Continua però a rafforzarsi, nella Curia, la presenza internazionale. Martino IV (1281-1285), il già ricordato Simon de Brie, crea 7 cardinali, 4 dei quali sono francesi, uno inglese: Bernardo di Languissel, Jean Cholet (†1292), Gervasio di Jeancolet († 1285), arcidiacono di Notre-Dame di Parigi, Goffredo di Barbeu, anch'egli da Parigi, e Ugo di Evesham († 1287)[145]. Lo stesso Simon, nominato cardinale prete di Santa Cecilia nel 1261, aveva però sviluppato la propria carriera ecclesiastica massime lontano da Roma e fuori dai confini italiani, in particolare rivestendo la carica di legato pontificio presso il re di Francia: tra il 1264 e il 1269 e, ancora, tra il 1274 e il 1279. Simon non risiedette a Roma. Dopo aver lanciato l'interdetto sulla città di Viterbo, trasferì la corte a Orvieto. Morì a Perugia e lì fu seppellito in duomo in una tomba che, stando alle testimonianza di Pompeo Pellini, ebbe forme grandiose.

Con il pontificato di Martino IV si entra nel vivo degli anni ottanta del Duecento, decisivi per il tema di queste pagine. Gli svolgimenti si fanno più densi e i materiali più fitti, soprattutto per la scultura. Sullo scorcio degli anni settanta sulla ribalta 'romana' appare Arnolfo di Cambio e la scena artistica gli appartiene, ai più alti livelli, per un ventennio. A Roma e nel Patrimonio sono suoi committenti alcuni dei personaggi più in vista della Curia, tra cui almeno due papi; il 'senatore' Carlo I d'Angiò, presso cui

[144] A partire da un oggetto importantissimo, pubblico e personale ad un tempo, come il suo sigillo cardinalizio, per il quale, GARDNER 1975, p. 82. Sappiamo che l'Orsini donò ai francescani di Santa Maria in Aracoeli una bibbia di produzione francese, in più volumi; l'inventario del 1295, ricorda poi nel tesoro papale alcuni smalti con lo stemma familiare e altri oggetti, verosimilmente d'importazione, offerti dal pontefice; da papa, Giovanni Gaetano aveva donato alla chiesa di Santa Maria in Trastevere una 'immagine' di avorio, forse una scultura gotica, da ultimo, MONCIATTI 2005, pp. 116-117, con bibliografia. Per un quadro d'insieme sulla committenza di Niccolò III, si veda D'ONOFRIO 1983, pp. 553-565.

[145] Su Martino IV, in sintesi, CERRINI 2000B, pp. 446-448; per le promozioni cardinalizie auspicate dal pontefice, EUBEL 1913-1914, I, 1913, p. 10.

risulta impiegato con qualche criterio di ufficialità nel 1277[146]; e i magistrati di un comune potente come quello di Perugia.

La vicenda critica di Arnolfo di Cambio ha segnato gli studi all'insegna di un dibattito amplissimo - talvolta persino ridondante - non privo di passaggi difficili e di affermazioni controverse. Tanto che riprendere le fila delle questioni irrisolte sembra impossibile senza 'contestualizzare' i singoli contributi, senza leggerli cioè come un capitolo importante della storiografia artistica del secolo scorso[147]. Non è questa l'occasione di un'analisi complessiva. Qui basta sottolineare che i nodi storiografici si infittiscono in corrispondenza dei passaggi cruciali della parabola arnolfiana, a indicare che la partita della comprensione della sua carriera artistica non è affatto chiusa. Cosa della prima formazione di Arnolfo di Cambio? Che parte ebbe lo scultore nella bottega di Nicola Pisano al tempo dell'arca bolognese di San Domenico (ca. 1264/1265-1267) e del pulpito del duomo di Siena (1266-1268)[148]? Quale fu, infine, il lievito della mutata intenzione stilistica che si manifesta a partire dal periodo 'romano'?

---

[146] Carlo, fratello di Luigi IX di Francia, aveva ricevuto l''investitura' a senatore di Roma, vita natural durante, nel 1263; caduta l'indeterminatezza temporale dell'incarico, l'astro di Carlo non si era però affievolito, tanto che l'Angioino avrebbe continuato a 'controllare' la situazione cittadina, in maniera diretta o per il tramite di vicari, fino alla morte avvenuta nel 1285. Tra l'agosto e il settembre del 1277, cadono i due documenti che permettono di ipotizzare, con ragionevole certezza, che Arnolfo fosse legato all'Angioino da un contratto che potremmo definire 'di esclusiva'. Si tratta, rispettivamente, di una nota degli *Annali Decemvirali* del Comune di Perugia (27 agosto 1277), in cui Fra' Bevignate dichiara al Consiglio Generale di aver richiesto l'opera di Arnolfo per la fontana di piazza di quella città, specificando che per ottenerla sarebbe stato necessario chiederne l'autorizzazione a Carlo d'Angiò o al suo vicario; e del diploma con cui Carlo concede che Arnolfo lavori la fontana dei Perugini, accondiscendendo altresì a che gli stessi si procurino, in Roma, i marmi necessari all'impresa, BALZANI 2005, pp. 141-147.

[147] In tal senso, con specifico riferimento a una delle questioni più rilevanti e dibattute, quella della partecipazione di Arnolfo all'arca di San Domenico a Bologna, FERRETTI 2000, soprattutto p. 223.

[148] Sulla parte di Arnolfo di Cambio nel pulpito del duomo di Siena vedi ora BELLOSI 2009, pp. 35-46, con bibliografia. I confronti proposti dallo studioso tra alcuni brani del pulpito senese e la produzione autonoma di Arnolfo tra Roma e Firenze sono suggestivi e permettono di leggere un tratto di continuità tra le premesse e gli sviluppi maturi dello scultore. Bellosi crede a una formazione tutta nel solco di Nicola per lo scultore, al tempo del pulpito del battistero di Pisa (entro il 1259-1260). Non è tuttavia condivisibile il tentativo di escludere il nome di Arnolfo dall'impresa dell'arca bolognese di San Domenico, perché in questa ultima mancherebbe [ivi, p. 44] "quello spirito di geometria

Si tratta di fatti collegati. Stando per economia all'argomento 'romano', non si sbaglierà nell'affermare che il lievito del nuovo linguaggio di Arnolfo di Cambio va ricercato negli ambienti curiali e in quelli della corte 'romana' di Carlo I d'Angiò, che lo scultore avrà frequentato ben prima del 1277 testimoniato dai documenti. Sarà da cercare, dunque, nell'orizzonte culturale e di gusto dei committenti, nelle loro 'richieste'; e, forse, anche nella possibilità di affiancarsi ad artisti forestieri. Di certo il decennio di silenzio dovette essere fervido di esperienze e di tentativi. Negli stessi anni in cui Giovanni Pisano raggiungeva la propria maturità nel senso di una piena autonomia espressiva da Nicola, per altre strade Arnolfo si faceva compiutamente e modernamente gotico.

Su questo che è il fulcro centrale della svolta stilistica di Arnolfo di Cambio tra ottavo e nono decennio del Duecento non si è insistito abbastanza. La storiografia si è provata a lungo e con molto profitto sulla strada del paradigma 'Arnolfo e l'antico'. In questa direzione è stato letto, di preferenza, anche il rapporto dell'artista con Roma. Ma il discorso iniziato con gli *Assetati* scolpiti per la fontana di Perugia (1281) - prima opera certa dello scultore oramai affermato - continua in un solco di forte aderenza gotica. I modelli antichi individuati per gli *Assetati* perugini, ma anche, ad esempio, per gli *Angeli reggicortina* del monumento funebre a Guillaume de Braye in San Domenico a Orvieto (1282), non sono un repertorio inerte; al contrario, acquistano un preciso valore

---

così caratteristico dell'arte dello scultore di Colle". Non è possibile entrare nel vivo di una questione tanto complessa [per i termini principali e una proposta di lettura del problema, il già citato, FERRETTI 2000, pp. 217-225, con bibliografia] che richiederebbe ben altro spazio argomentativo e che per altro implica, più ancora che nel caso dei pulpiti, un uso corretto e prudente dell'etichetta di 'bottega'. Mi limito a suggerire che brani analoghi a quelli enucleati come arnolfiani da Bellosi nel pulpito senese trovano analogie puntuali nell'arca di San Domenico, fino alla sovrapponibilità - si vedano assieme il *San Paolo* (?) del pulpito di Siena [riprodotto da Bellosi a fig. 12], e il *San Paolo* della scena con gli *Apostoli San Pietro e Paolo consegnano il Vangelo e il bordone a San Domenico* a Bologna [riprodotto in CARLI 1993, p. 50, fig. 30] - ad indicare, semmai, con maggiore forza di quanto non si sia disposti oggi ad accettare, la prevalenza cronologica del momento bolognese su quello senese. Mi domando, infatti, cosa possa aver significato per gli sviluppi dello scultore colligiano lo scarto di tempo tra le due imprese. Scarto che potrebbe essere stato anche significativo, nell'ordine di almeno due anni. Il documento del maggio 1265 con cui il capitolo dei Domenicani invitava a raccogliere denari per la tomba del fondatore, già avviata, rappresenta infatti solo un termine *ad quem* per l'opera, che la bottega di Nicola poteva aver iniziato a scolpire l'anno precedente, in questo senso l'ipotesi di FIDERER MOSKOWITZ 1994, p. 8.

sintattico solo all'interno del loro contesto monumentale. La tensione verso un caparbio illusionismo naturalistico non si affievolisce nel seguito della carriera di Arnolfo, a giudicare da prove come il *Corteo funebre* della tomba di Riccardo Annibaldi (†1289) in Laterano; dal *Presepe* scolpito e *inscenato* per Santa Maria Maggiore (ca. 1291), forse commissionato da un canonico della basilica, Pandolfo[149]; o, ancora, dalle sculture e dalle architetture del pulpito di San Paolo fuori le mura (1285), che grazie all'iscrizione sappiamo commissionato dall'abate benedettino Bartolomeo; e di Santa Cecilia in Trastevere (1293), a quanto pare riconducibile alla committenza di un francese, il cardinale Jean Cholet[150]. Comunque la si voglia collocare nel tempo, se si crede all'autografia di Arnolfo la statua onoraria di Carlo d'Angiò oggi in Palazzo dei Conservatori è una prova ulteriore dell'indirizzo preso dallo scultore con il suo arrivo a Roma[151].

Si insiste in modo esplicito sui committenti delle opere cruciali di Arnolfo a Roma per indicare un dato oggettivo, che parla della forza di penetrazione del nuovo linguaggio: la provenienza geografica del committente, a queste date, non sembra più decisiva. Contano sempre di più, semmai, la sua formazione culturale e i meccanismi di emulazione che lo portano a 'gareggiare' con i suoi pari.

Tornando a seguire il filo della cronologia, si arriva agli anni di più intenso sviluppo artistico dell'Urbe, all'ultimo quindicennio del secolo. Terminata la stagione fitta dei transalpini, a questi si affiancano, anche nel campo della committenza artistica, i religiosi e gli alti prelati di origine italiana. Quanto sentissero propria la nuova cultura lo dimostrano gli svolgimenti contemporanei; e la ragione è in parte anche nelle loro biografie, declinate all'insegna di una formazione di livello europeo, avvenuta massime fuori dai confini italiani.

Siamo negli anni di Onorio IV (1285-1287), al secolo Giacomo Savelli. La formazione del nobile romano è di orizzonte europeo. Nato circa il 1210, Giacomo studia a Parigi e i suoi primi uffici ecclesiastici sono un canonicato a Châlon-sur-Marne e il rettorato della chiesa di Berton (Norwich). Dopo l'elezione a papa Giacomo risiede

[149] Forse da identificare con un Pandulphus de Pontecurvo conosciuto negli ambienti della Curia al tempo di papa Niccolò IV, GARDNER 2009, p. 155, con bibliografia.
[150] Ivi, p. 146, con bibliografia precedente.
[151] PACE 2005, pp. 182-185; PACE 2006, pp. 117-118.

principalmente nell'Urbe, sull'Aventino, in una delle numerose residenze possedute dai Savelli in città[152].

Non abbiamo prove sufficienti per dire quanto il nuovo papa si fosse distinto nel patronato delle arti; ma un'impresa come quella del transetto dell'Aracoeli a Roma dà la misura delle ambizioni e delle predilezioni culturali della sua famiglia, in particolare di suo fratello Pandolfo, che gli sopravvive e che, è stato ipotizzato, fu il committente dell'impresa. Più volte senatore di Roma, non è un caso che questi si interessasse alla promozione 'monumentale' del casato[153]. Il volume gotico del transetto destro si apprestava a fungere a tutti gli effetti da cappella familiare. Entro gli anni novanta vi erano edificate le arche dei genitori di Pandolfo e Giacomo, Luca e Vanna Aldobrandeschi, oggi in parte conservate. Nei due monumenti, a un forte richiamo tradizionale di carattere ideologico - espresso dal vasto utilizzo del mosaico, e ancor più, nel monumento a Luca, dalla scelta di un sarcofago antico - si affianca una sintassi gotica. La tomba di Onorio IV, eretta in San Pietro, prevedeva secondo una formula oramai solida la figura del *gisant*, che oggi solo si conserva di quella struttura dopo la traslazione all'Aracoeli al tempo di papa Paolo III (1534-1549)[154].

Ma oramai, la 'militanza' presso la Curia poteva indirizzare verso modelli aggiornati anche personaggi di seconda e terza fila. Il cappellano di Onorio IV, il francescano Rambotto Vicomanni, una volta vistasi confermata l'elezione alla sede episcopale di Camerino nella Marca Anconetana, metteva mano alla revisione della chiesa cattedrale di quella città con la costruzione del nuovo ciborio e del portale maggiore. Quanto resta dell'impresa decorativa dimostra una chiara adesione agli indirizzi curiali del tempo; il prelato dovette rivolgersi, per altro, proprio a maestranze romane[155].

Con il pontificato del francescano Girolamo Masci, sulla cattedra di Pietro col nome di Niccolò IV (1282-1292), la nuova fioritura romana tocca l'apice[156]. Il pontefice mette

---

[152] VENDITTELLI 2000, pp. 449-455.

[153] Per l'ipotesi che il committente dell'impresa sia Pandolfo Savelli, sepolto alla sua morte nella tomba del padre Luca, fatta erigere nella cappella; e, più in generale, per una lettura dell'intero episodio, HERKLOTZ 1983, pp. 567-578. Sull'architettura dell'Aracoeli si veda ora BOLGIA 2009, pp. 91-106.

[154] HERKLOTZ 1983, p. 568; GARDNER 1992, pp. 102-104; GARDNER 2009, p. 145.

[155] *Supra*, Cap. I; al caso di studio si è già accennato, in nota, nel primo paragrafo di questo capitolo.

[156] BARONE 2000, pp. 455-459.

mano a importanti imprese architettoniche e decorative, a partire dagli interventi propiziati in San Giovanni in Laterano e in Santa Maria Maggiore che, pure impostati in linea di continuità con la tradizione - venivano riqualificati due luoghi centrali della prima cristianità, e l'uso del mosaico per la decorazione dell'abside riandava a una tradizione di lungo termine -, erano affidati all'artista forse più al giorno del panorama romano, Jacopo Torriti. Bisognerà ricordare che è proprio Niccolò IV il committente della prima oreficeria integralmente gotica tra quelle prodotte, e sopravvissute, in territorio italiano, il calice realizzato dal senese Guccio di Mannaia, donato dal pontefice alla chiesa madre dell'Ordine ad Assisi, di cui è stato scritto che "alle date fra il 1288 e il 1292 (...), ancora oggi sembra rappresentare quanto di più organicamente e precocemente oltremontano si producesse sul suolo centro-italiano"[157]; è sempre il Masci, come è noto, a dare un impulso decisivo alla decorazione della basilica assisiate.

Con il che, si giunge a individuare uno dei nodi cruciali per la definizione di 'Roma gotica': il rapporto con Assisi. Nel cantiere della chiesa francescana è stato riconosciuto il vero centro propulsore, in terra italiana, degli sviluppi precoci del gotico europeo[158]. Già nella definizione del progetto architettonico la chiesa madre dei francescani - una realtà, quella dell'Ordine, precocemente 'internazionale' - si riallacciava alla tradizione degli edifici nordici; una adesione che è in particolar modo evidente nelle fasi iniziali della fabbrica, soprattutto, come si è detto, nella struttura del presbiterio. In coerenza con queste prime scelte, il cantiere sarà segnato a lungo da maestranze nordiche, come ha permesso di rilevare lo studio delle vetrate messe allora in opera e di quanto è ancora oggi leggibile dell'avvio della decorazione pittorica.

La centralità di queste esperienze monumentali declinate a un fortissimo indice di pubblicità nella definizione del linguaggio gotico italiano è una acquisizione ancora recente. Si tratta di una consapevolezza storiografica fondamentale che per converso, però, non ha aiutato la comprensione delle prime esperienze gotiche di Roma e del Patrimonio. Gli sviluppi romani, in gran parte perduti o giunti a noi in stato frammentario, meno univocamente indirizzati, sono sembrati 'non decisivi' al confronto dei valori espressi dall'impresa assisiate, *toto coelo* nuova, cresciuta a una velocità

[157] BARTALINI 2005B, p. 122.
[158] Per questo e per quanto segue, in sintesi, BELLOSI [1988] 2004, *passim*.

rapinosa e all'interno di un processo organico. Una prospettiva, quest'ultima, che sarà necessario aggiustare[159].

Seguendo la cronologia siamo arrivati all'affaccio degli anni novanta, al limite utile, dunque, per individuare quale poteva essere stato l'ambiente di coltura di Marco Romano. Quello che si dipana è un filo certo discontinuo, tanto più per la scelta di rifarsi, nella ricostruzione, al campo dell'arte monumentale, alla scultura e all'architettura in particolare. La scelta è però consapevole. L'analisi della circolazione di manufatti di dimensioni minori, dalle stoffe agli avori, dai manoscritti miniati alle oreficerie, rappresentò di certo un veicolo formidabile per il nuovo linguaggio gotico; e i riflessi sulla produzione locale furono, come è noto, immediati. Nello specifico della corte pontificia, qui oggetto di analisi, lo studio dei sigilli personali di alcuni tra i più importanti prelati della curia, da Matteo d'Acquasparta a Gentile Partino da Montefiore, dichiara, anche per una fase cronologica appena successiva a quella che ci interessa, quanto il gusto e le committenze degli 'italiani' si fossero oramai orientati alle solide squisitezze dei 'francesi'[160]. Allo stesso modo poterono essere decisivi, per gli avvii della nuova cultura, gli appunti figurativi, i repertori di bottega, ad esempio; in aggiunta, non bisogna dimenticare che la presenza di artisti transalpini in alcuni dei principali cantieri centro-italiani della fine del Duecento e degli inizi del secolo successivo è attestata dai documenti, anche se, soprattutto nello specifico della scultura, è difficile comprenderne l'incisività. Infine, quale poteva essere il contributo di quegli artisti peninsulari che avevano compiuto soggiorni oltralpe?

La necessità di circoscrivere l'indagine alle testimonianze monumentali aderisce, semmai, alla convinzione che, per i fatti della scultura, mutamenti come quelli che poterono preludere alla comparsa di un innovatore come Marco Romano non si spiegano in seconda battuta, come ricadute di fenomeni di natura e proporzioni radicalmente diverse.

Oramai *in limine* alla proposta sulle origini di Marco Romano, le domande si fanno pressanti. È ancora lecito tenere 'Roma' fuori dai giochi o è possibile reintegrarla a pieno titolo tra i luoghi dell''affermazione gotica' in Italia nella seconda metà del

[159] In questo senso vanno le considerazioni di CASTELNUOVO [1983] 2009, soprattutto pp. 56-60.
[160] GARDNER 1975, pp. 72-96.

Duecento? Ancora: c'era spazio nell'Urbe per un'esperienza di segno marcatamente oltremontano e Gotico, per la fioritura, dunque, di un artista come il Marco Romano che conosciamo? E oggi che l'immagine di Roma medievale è come la luce di una stella lontana, è possibile risalire alle prime prove dello scultore, rintracciare gli incunaboli della sua attività?
La risposta passa oramai per la capacità di presentare nuovi, e decisivi, materiali figurativi.

III.2.b. Alle origini di Marco Romano. Il *Crocifisso* ligneo della basilica di San Paolo fuori le mura a Roma

Il capolavoro che dà ragione della vitalità della 'Roma' gotica dell'ultimo quarto del Duecento - e, come ci saremmo aspettati, di una Roma potentemente gotica si tratta - esiste, non riconosciuto, in una delle chiese più importanti della capitale, nella basilica di San Paolo fuori le mura.
La collocazione attuale, dietro l'altare della cappella del Santissimo Sacramento, non è originaria; eppure, con ogni probabilità, questo crocifisso ligneo (fig. 8) fu scolpito proprio per l'antica basilica ostiense, per essere collocato nel presbiterio in stretta relazione col ciborio firmato da Arnolfo e dal socio Pietro (1285)[161].
È davvero sorprendente constatare come un'opera di tale strabiliante qualità, che parla un linguaggio così inequivocabile, sia stata lasciata indietro dagli studi. Neanche la sua forte caratterizzazione devozionale può giustificare un interesse tanto marginale e discontinuo.
Il *Crocifisso* è noto *ab antiquo*. La prima notizia di rilievo è in Vasari, nella *Vita* di Pietro Cavallini, edizione giuntina. Dopo aver ricordato che il pittore aveva lavorato in San Paolo a Roma per le storie della navata[162], l'aretino aggiunge:

> Affermano similmente alcuni che Piero fece alcune sculture, e che gli riuscirono, perché aveva ingegno in qualunque cosa si mettesse a fare, benissimo, e che è di sua mano il

[161] TOMEI, BASSAN 1988, p. 161. Nel 1594 il crocifisso fu spostato su un altare verso l'abside; nel 1725 fu trasferito nella cappella del Santissimo Sacramento, nella nicchia dietro l'altare dove ancora oggi si trova.
[162] *Supra*, nota 124.

> Crucifisso che è nella gran chiesa di San Paulo fuor di Roma, il quale, secondo che si dice e credere si dee, è quello che parlò a santa Brigida l'anno 1370[163].

L'autografia del manufatto miracoloso (figg. 1-2) è ripresa, in conclusione, a sottolineare il tratto morale più forte del Cavallini vasariano, la pietà.

> [Pietro] fu non pure buon cristiano, ma divotissimo e amicissimo dei poveri, e per la bontà sua amato non pure in Roma sua patria, ma da tutti coloro che di lui ebbono cognizione o dell'opere sue. E si diede finalmente nell'ultima sua vecchiezza con tanto spirito alla religione, menando vita esemplare, che fu quasi tenuto santo. Laonde non è da maravigliarsi, se non pure il detto Crucifisso di sua mano parlò, come si è detto, alla santa (...)[164].

Di un Pietro Cavallini anche scultore e dell'attribuzione del *Crocifisso* miracoloso di San Paolo fuor di Roma non c'è traccia nella Torrentiniana; e sulla genesi della notizia, così come sulle possibili fonti di Vasari, al momento non è possibile aggiungere alcunché.

Non sappiamo se e in che modo l'autore delle *Vite* avesse potuto valutare l'opera, che fino al 1594 doveva ancora trovarsi al suo posto nel capocroce, in alto, sopra il ciborio di Arnolfo. Vasari non descrive il Crocifisso, non usa aggettivi per definirne il valore. In conclusione, nonostante l'aretino creda Cavallini un diretto discepolo di Giotto - in Roma, "il primo che dopo di lui illuminasse questa arte"[165] - sarebbe imprudente dare il valore di un riconoscimento di 'modernità' allo stringato giudizio delle *Vite*; giudizio che, pure, è vissuto di una fortuna inerziale ben oltre il lecito, fino alla metà del Novecento[166].

---

[163] BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, 1967, p. 188.

[164] *Ibidem*. L'attribuzione vasariana del *Crocifisso* miracoloso di San Paolo fuori le mura al Cavallini entrava ben presto, e a buon diritto, nel novero delle esemplificazioni controriformistiche dei pittori devoti; ad esempio, nel *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti, BAROCCHI 1960-1962, III, 1962, p. 232.

[165] BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, 1967, p. 185, le due edizioni cinquecentesche sono concordi.

[166] Si rimanda a BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, II, *Commento*, 1969, p. 511. Una ripresa significativa è quella di Filippo Titi [vedi CONTARDI, ROMANO 1987, I, p. 39], che per il *Crocifisso* si rifà insieme all'autorità vasariana e al più tardo *Trattato* di Romano Alberti. Propendono ancora per l'attribuzione tradizionale a Cavallini,

La notizia vasariana costituì un vincolo di autorità per il *Crocifisso*, ma un ostacolo ancora maggiore fu rappresentato dallo stato conservativo determinatosi in seguito all'incendio che aveva devastato la basilica ostiense nel 1823. Il *Crocifisso* fu risparmiato dalle fiamme e, forse, in questo, se non la pietà del Cavallini, l'affezione di Santa Brigida dovette pur valer qualcosa! Quel che non poté l'incendio, lo poterono, però, i 'restauratori'. L'intera superficie visibile dell'opera fu ricoperta da uno strato di vernice marrone scuro che, forse non senza intenzione, 'trasformava' il *Crocifisso* ligneo in un manufatto bronzeo. In questo stato, testimoniato da più di una ripresa fotografica (figg. 3-4, 11), videro e giudicarono l'opera, tra gli altri, alcuni tra i maggiori studiosi di scultura del secolo passato[167]. Leggiamo il referto della tradizione critica.

Per Toesca, che si esprime in estrema sintesi sulla scultura tributandogli però l''onore' di una riproduzione fotografica a tutta pagina nel suo *Trecento*, il tratto fondamentale del *Crocifisso* è "un fine disegno gotico da rammentare Pietro Lorenzetti"[168].

Verso Siena guarda anche Mario Salmi. In un intervento monografico, lo storico dell'arte fa il nome di Tino di Camaino, che avrebbe scolpito l'opera a Roma sulla via che dalla Toscana lo conduceva a Napoli. L'ipotesi cronologica risultava di conseguenza costretta nel biennio 1323-1324, a date che certo stridono con l'altissima temperatura gotica dell'opera. Non di meno, il giudizio di Salmi rafforzava il riconoscimento di qualità di Toesca; nel parallelo col senese faceva risaltare uno dei tratti linguistici fondamentali dell'opera, la raffinata e insieme possente levigatezza delle superfici scolpite[169] (figg. 9-10).

Enzo Carli in apparenza non apportava un contributo decisivo al problema: lo studioso credeva che a scolpire l'opera, a date molto basse, circa gli anni 1320-1325, fosse un romano influenzato da fatti artistici orvietani[170]. A voler recuperare il senso di questa proposta bisognerà però aggiungere che nella ricostruzione critica del libro di Carli

---

LAVAGNINO 1940, pp. 217-227, che già menzionava il *Crocifisso* in ID.1936, p. 343, e HERMANIN 1945, p. 164.

[167] Si tralasciano i giudizi tradizionali di Hermanin e di Lavagnino che, come si è detto, credono ancora all'ipotesi Cavallini.

[168] TOESCA 1951, p. 367.

[169] SALMI 1964, 166-172.

[170] CARLI 1960, p. 42, con riproduzione fotografica.

"Orvieto, prima ancora di Siena e di Pisa, fu il più importante centro da cui i nuovi modi gotici si irradiarono nella scultura, e soprattutto in quella lignea, dell'Italia centrale e meridionale"[171]. Anche questo giudizio, dunque, a dispetto della datazione tarda, muove verso il corretto riconoscimento della cifra stilistica del *Crocifisso*.

Importante per gli aspetti materiali dell'opera è la relazione di restauro pubblicata da Fabrizio Mancinelli, che presenta una documentazione fotografica esaustiva delle fasi di pulitura e reintegro[172] (figg. 5-7). Stando alla relazione, il *Crocifisso* può essere considerato un testo affidabile, anche se bisogna fare la tara della perdita degli aggetti più sporgenti - ad esempio nella capigliatura del *Cristo* -, degli avambracci e delle mani. La rimozione della vernice ottocentesca ha riportato alla luce gli strati precedenti: quella superstite sarebbe una ridipintura rinascimentale, ma parte della prima policromia sarebbe ancora visibile nella zona degli occhi.

Volgendosi all'analisi stilistica, Mancinelli riconosce il deciso carattere gotico del manufatto e afferma che "il solo accostamento che paia lecito fare, pure rilevando le notevoli differenze che al tempo stesso escludono un'attribuzione diretta, è con Giovanni Pisano"[173]. Lo slancio delle premesse è mitigato, però, nelle conclusioni. Il contesto è vincolante. L'artista sarebbe un romano attivo intorno al 1310, "non un giovane, ma un uomo giunto alla piena maturità artistica, dotato di una formazione ancora impregnata di cultura romanica e forse a conoscenza dell'opera di Cimabue, eppure capace di superarla in una visione formale pienamente gotica, probabilmente legata a un soggiorno a Siena"[174]. Un giudizio che sarebbe stato ripreso, in sintesi e con sfumature diverse, anche nel seguito[175]. Un forte apprezzamento qualitativo è infine quello di Tomei per cui "si compenetrano nell'opera un naturalismo di fondo

[171] *Ibidem*.
[172] MANCINELLI 1977, pp. 454-475.
[173] Ivi, p. 473.
[174] Ivi, p. 474.
[175] LUDOVISI 2000, pp. 90-91, che si risolve per una datazione circa il 1310 - l'autore sarebbe romano o toscano - e, inoltre, propone un confronto con il *Crocifisso* ligneo in Santa Maria in Monticelli a Roma. Su questo confronto sospendo per il momento il giudizio: non conosco direttamente l'opera, che le fotografie mostrano in cattivo stato di conservazione.

perfettamente consapevole della fisicità del corpo di Cristo e un interesse descrittivo-analitico che ne evidenzia le strutture lineari, di gusto inequivocabilmente gotico"[176].

Quanto ai primi referti critici, è giusto ritenere la consapevolezza, pressoché unanime, di trovarsi di fronte ad un 'capolavoro' di "gusto inequivocabilmente gotico". Ma proprio un così deciso riconoscimento di qualità rende al contempo impraticabili le ipotesi cronologiche proposte, tra gli anni dieci e gli anni trenta del Trecento.

Il *Crocifisso* romano (fig. 8) parla sì un gotico già fluente, elegantissimo (la costruzione, in strabilianti contrapposti appaiati, della figura del *Cristo*, con il bacino che si disallinea dalle gambe e la testa che aggetta sul tronco levigato ritagliandovi il profilo adunco) e insieme stereometrico, potente (su tutto la volumetria del torace); e però ci assicura di non essere ancora entrato in contatto con i *Crocifissi* di Giovanni, che sappiamo come stabiliscano per tempo un canone rappresentativo al quale il nostro, con la sua forza non straziante e con le sue superfici limpide, non è affatto assoggettato[177].

Anche un dettaglio compositivo decisivo come lo schema del perizoma è ancora memore della tipologia più antica, che nulla ha a che vedere con quelle sperimentate e imposte, per il seguito, dal pisano.

La proposta di Salmi in direzione di Tino di Camaino rimane, a oggi, quella che più di tutte si avvicina a cogliere nel segno, eppure il nostro *Crocifisso* è di una sottigliezza - se ne vedano i passaggi più appuntiti e arcaici, le slogature delle ginocchia, il panneggio affilato e tagliente del perizoma - che Tino non dimostra mai, tanto meno nel terzo decennio del Trecento, sulla via per Napoli; della cultura del senese il *Crocifisso* potrebbe tra le premesse, non lo sviluppo ormai maturo.

Credo invece che una volta superate le cautele, eccessive, della storiografia - in cui si riconosce appieno il peso esercitato dall'idea sedimentata, 'debole', di Roma duecentesca - si possa affermare senza paura di smentita che il *Crocifisso* della basilica ostiense rappresenta, per i fatti della scultura, un apice di aderenza gotica transalpina non solo nel panorama romano, ma, probabilmente, nell'intera Italia centrale a cavallo dei secoli XIII e XIV. E sono convinto che solo una data ben dentro il Duecento possa restituirci la giusta posizione storica e il giusto valore della scultura romana. In assenza di un termine documentario, un *ad quem* potrebbe essere rappresentato dall'esecuzione

[176] TOMEI, BASSAN 1998, p. 162.
[177] Ora vedi KALINA 2003, pp. 81-101, con bibliografia.

del ciborio arnolfiano di San Paolo fuori le mura, concluso nel 1285; le testimonianze più risalenti inducono a pensare che il *Crocifisso* nascesse per il capocroce della chiesa e, dunque, in una posizione di 'dialogo' con il monumento firmato da Arnolfo e dal socio Pietro. Non è pertanto inverosimile che anch'esso fosse commissionato in quel giro di anni, nel progetto di una revisione complessiva degli 'arredi' liturgici dell'edificio sacro e al termine dei lavori di ripristino che, come sappiamo, avevano riguardato anche la navata. Chi fu il committente del *Crocifisso*? Potrebbe averlo richiesto lo stesso abate Bartolomeo che compariva nei mosaici dell'arco trionfale e che era stato committente di Arnolfo?

Per dare corpo all'ipotesi cronologica, è evidente, sarà necessario ancorare l'opera a una serie stilistica. Sia concesso per una volta di procedere dal particolare al generale.

Il tema di queste pagine è scaturito, al primo livello, quello intuitivo, dalla giustapposizione di una vecchia fotografia in dettaglio del *Crocifisso* della basilica ostiense, scattata prima del restauro e conservata nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, con una riproduzione recente del *Crocifisso* ligneo policromato già a Radi di Montagna e oggi nel Museo di Colle di Val d'Elsa, opera concordemente attribuita a Marco Romano (figg. 11-12). Mi sembra importante dichiarare l'avvio della ricerca, il confronto base, perché è anche quello che aiuta a chiarire meglio i termini della questione. A partire, proprio, dai dettagli. La caratterizzazione fisiognomica dei due volti è sorprendentemente analoga (figg. 11-12, 21-22): in entrambi si ritrovano l'ovale lungo, cui danno struttura ed evidenza plastica gli zigomi squadrati; il naso adunco e affilato, con il setto che devia da un lato; gli occhi aperti a fatica, nella forma di fessure strette, e analogo è anche il nesso di questi con le arcate sopracciliari; la bocca aperta in cui si intravedono le chiostre dei denti. L'impressione, già di primo acchito, è quella di una tangenza non casuale. E allargando l'obiettivo, per passare a considerare fin da subito il campo delle intenzioni formali, si potrà notare che anche il rapporto tra la superficie del torace, grande e espanso allo spasimo, e l'articolazione violentemente ritorta del capo è uguale nei due *Crocifissi*, solo più sviluppato in profondità, e più sperimentato nel senso di una concretezza di sostanza tridimensionale, nell'esemplare di Colle di Val d'Elsa (figg. 21-22). A parte questo, l'unica differenza sostanziale tra i due è di natura tipologica: e si sostanzia nell'incontro con Giovanni Pisano e i suoi *Crocifissi*, già avvenuto nell'esemplare di Colle di Val d'Elsa - e si vede

come Marco non ne risulti, però, sopraffatto -, di là da venire, come per altro era parso fin da subito evidente, nel *Crocifisso* della basilica ostiense (figg. 43-46).

È stato questo confronto a suggerire, in prima battuta, l'idea che potesse trattarsi dello stesso scultore a distanza di anni; che, dunque, il *Crocifisso* di San Paolo fuori le mura potesse rappresentare la prima traccia nota dell'attività, romana, di Marco Romano. L'ipotesi si concretizza appieno, però, solo tornando a guardare alla coerenza cronologica della serie stilistica ricostruita da Giovanni Previtali[178]. Difatti, nel percorso conosciuto dello scultore, il *Crocifisso* di Roma si legge al meglio accanto alla *Madonna col Bambino* del protiro della cattedrale di Cremona (1297-1298) (figg. 13-20) e alle teste mensola della controfacciata del Duomo di Siena (circa 1290) (figg. 34-37).

Il *Crocifisso* si situa bene a monte della *Madonna* di Cremona. Identico è il 'ritmo' delle sculture, dai profili affilati (figg. 13-14). Sebbene i materiali siano diversi[179], nei due casi è la stessa evidenza di masse lucide e compatte che a questi indici di intensità abbiamo imparato a riconoscere come cifra peculiare dello scultore. Se ci si avvicina, si vedrà che persino alcuni passaggi 'minori' sembrano cavati da un medesimo, originalissimo, campionario gotico: il modo in cui il panno del perizoma del Cristo si 'rabbocca', in corrispondenza del bacino destro, in un fascio di pieghe taglienti è lo stesso che si osserva nel lembo del mantello raccolto sopra l'avambraccio destro della *Madonna col Bambino* di Cremona (figg. 19-20). Ma nel *Crocifisso* è una sinuosità più grafica e a tratti 'spinosa', che indica una prevalenza cronologica. L'imponenza del *Cristo*, poco più grande al vero, è ancora tutta giocata sul contrasto tra la stereometria incredibilmente espansa del torace e l'individuazione più tenue delle braccia e delle gambe esili; più incisiva e plastica, al confronto, è la figura di Cremona.

Ampliando il confronto alle sculture della controfacciata di Siena, vi si riconoscerà il punto di raccordo tra i due momenti romano e cremonese. Le teste-mensola di Siena sperimentano lo sporto di quella del *Crocifisso* di San Paolo con una 'pesantezza' e una

---

[178] PREVITALI [1983] 1991B, pp. 115-136. Si rimanda, per il resto, al paragrafo precedente.

[179] Come sottolinea Mancinelli nella relazione di restauro, la brillante policromia rinascimentale rispettò i toni di quella originale. Se ne conclude che l'effetto di tessitura luminosa continua che caratterizza oggi il *Crocifisso*, contribuendo in maniera decisiva all'apprezzamento dei valori 'scultorei', fosse ricercato fin dalla prima stesura.

convinzione maggiori e per questo - anche tenendo conto della differenza di occasione formale - sembrano già più vicine al momento iniziale di Cremona (figg. 34-37). Chi volesse tornare ai confronti minuti, potrà constatare la precise corrispondenze morfologiche che uniscono Roma a Siena e a Cremona, e anche al *San Simeone* di Venezia: la forma dei nasi, con le narici ad 'arachide', e ancora gli occhi, le sopracciglia, le bocche (figg. 23-26).

Cosa, a questo punto, della cronologia? Il termine 'positivo' fornito dalle notizie sui lavori alla basilica e dalla data del ciborio di Arnolfo, può significare qualcosa di più concreto? Credo di sì. A dire dai confronti, smette di essere un riferimento astratto e diventa, anzi, quasi l'unico possibile.

Le questioni che si aprono sono di non poco conto. La prima e più ovvia bussa già, con insistenza, alle porte. Se è vero che i due lavorarono, in concomitanza o quasi, per la basilica ostiense, in che rapporto fu lo scultore del *Crocifisso* di San Paolo fuori le mura con Arnolfo di Cambio? Sarà fin troppo facile rispondere che, guardando il problema nei termini suoi più propri, quelli dello stile, le due traiettorie non si incrociano. Ma si tratta di un punto a sfavore della nostra ipotesi o, al contrario, ne esce rafforzata l'idea che le origini prime di Marco Romano vadano ricercate lontano svolgimenti della linea Nicola-Giovanni Pisano, e soci?

Piuttosto, e mi si permetta di deviare per un attimo dal tema centrale, mi chiedo se la conoscenza con Arnolfo - che se si crede alle premesse del nostro ragionamento non può essere negata - non ci spieghi qualcosa di più degli spostamenti successivi del romano. Chi meglio del valdelsano Arnolfo di Cambio poteva introdurre Marco ai suoi futuri committenti, quegli Albertini che avrebbero detenuto il potere a Casole e Colle di Val d'Elsa fino al 1313? E quanti valenti scultori vedendo il giovane Marco all'opera non avrebbero cercato di favorirlo pur di vederlo partire per lidi lontani? Tornando sul terreno dei rapporti artistici, credo che nessuno abbia notato quanto l'edicola scolpita da Marco per la tomba di Bernardino degli Albertini a Casole sia memore dell'architettura del ciborio arnolfiano della basilica ostiense (figg. 48-49).

Mancinelli non coglieva nel segno quando vedeva all'opera nel *Crocifisso* romano uno scultore giunto alla fine della propria carriera; tuttavia, riconosceva un dato di fatto per noi decisivo. Difficilmente la splendida scultura lignea potrà essere considerata l'opera di esordio, il primo riuscitissimo tentativo di affrancamento di un allievo dal proprio

maestro. Chi la scolpiva dimostrava di aver tirato le fila di un discorso autonomo. Lo suggerisce, per altro, la committenza prestigiosa, tanto più se la si crede in qualche modo legata a quella celebre del ciborio di Arnolfo. Quando scolpiva il *Cristo* ligneo per San Paolo fuor di Roma Marco doveva essersi già distinto in imprese di indiscutibile livello e qualità, e non sbaglieremmo di troppo, credo, a immaginarlo già ventenne sulla metà degli anni ottanta e, dunque, nato intorno al 1260-1265; se consideriamo la prassi dell'epoca, lo scultore poteva aver iniziato la propria formazione molto presto, forse già sui 10 anni, nel lustro 1270-1275.

"Cosa delle sue prime origini?" - dovremmo dunque tornare a chiederci, da un punto di vista ormai diverso da quello di Previtali, ma con curiosità non per questo minore e ugualmente consapevoli che è una domanda difficile, che incide sulla ricostruzione della storia del Gotico italiano.

Come si è ricordato in apertura lo studioso indicava nella Roma curiale e francesizzante il probabile ambiente di coltura di Marco Romano. Credo che le riflessioni di contesto svolte nel paragrafo precedente - condotte ampliando i confini della ricerca ai centri satellite - confortino la giustezza della proposta, e che il *Crocifisso* di Roma ne sia, per converso, il riscontro più concreto. Un committente indirizzato al gusto 'transalpino', chierico o laico, francese, inglese o 'italiano' che fosse, doveva per certo apprezzare una scultura come il *Crocifisso* di San Paolo. Altro che Pietro Cavallini!

Ma in conclusione Previtali indicava anche - di un accenno si trattava - quello che per lui era il secondo corno del dilemma 'Marco Romano': l'artista doveva aver avuto esperienza diretta della scultura monumentale delle grandi cattedrali gotiche del Nord.

Un viaggio nelle terre d'Oltralpe non può certo essere escluso; anzi, se immaginiamo l'artista in contatto con gli ambienti della Curia diventa persino probabile. Il giovane Marco poteva essersi accodato a una delle tante missioni diplomatiche dei funzionari pontifici e nulla vieta che soggiornasse in Francia per un certo numero di anni. Sappiamo, inoltre, come sulle vie dei rapporti commerciali e diplomatici si fossero avviati per tempo altri artisti italiani, massime gli scultori. Su questa strada, però, in assenza di dati nuovi e probanti mi sembra difficile procedere. Qui posso far solo notare - ma lo aveva capito per primo Previtali - che i modelli da cui sembra muovere lo scultore 'italiano' non sono quelli che potremmo immaginare, degli anni in cui mettiamo la sua formazione, all'incirca tra il 1270 e il 1280; ma piuttosto quelli della

scultura delle cattedrali gotiche nord-europee di due decenni prima. Lo storico dell'arte trasformava questa discrepanza in un punto di forza della sua tesi; ma devo ammettere, unico punto di disaccordo con Previtali, che pensando al modo di trasmissione del mestiere per me questa evenienza ha sempre giocato a sfavore di un apprendistato transalpino di Marco.

Mi domando, allora, se sia davvero necessario spingersi a tanto. È questa l'unica ipotesi che dà ragione della precocità gotica e del tratto peculiare dell'esperienza di Marco Romano?

In conclusione si potrà proporre una soluzione diversa che è tale, però, si badi bene, solo se aiuta a vedere che le possibilità che si diedero nel momento dell'ingresso del Gotico maturo in Italia furono più di quelle che ammettiamo, oramai, secondo un modulo storiografico un po' desueto.

Tra i grandi scultori di cultura gotico-transalpina che operarono tra Centro e Sud Italia ve ne è uno grandissimo: quello che realizzò il gruppo ligneo della *Deposizione* di Scala[180] (fig. 27). Il valore di questo gruppo, del *Crocifisso*/*Deposto* in particolare, è oramai riconosciuto: "(...) il corpo del Cristo è strutturato adattando proporzioni grandiose (...): non più intenzionato secondo la legge della forma più astratta, il corpo è articolato per restituire una volumetria che sembra risvegliarsi alle seduzioni della verosimiglianza. Per tale aspetto solo l'*Adamo* proveniente dal transetto sud di Notre-Dame e attualmente al Musée de Cluny può essergli accostato"[181].

Se in conclusione si avvicina questo *Cristo* a quello di Roma non è per dichiarare una filiazione diretta tra le due esperienze; non si vuole suggerire - è bene essere chiari - un discepolato di Marco Romano presso il più anziano collega di Scala. Per altro, non si nasconde che di due opere diverse si tratta, per funzione e materiale: rispetto alla scultura romana, i pezzi di Scala hanno una matrice più evidentemente pittorica.

Non di un precedente diretto, dunque, si tratta, ma di un presupposto culturale sì. A Scala è attiva una cultura più arcaica e schietta, di una generazione precedente, e si vede; eppure il fare maestoso, le proporzioni e la volumetria grandiosa non ci dicono

[180] LEONE DE CASTRIS 1986, p. 161, con una datazione piuttosto tarda, tra gli anni sessanta e settanta del secolo; per la bibliografia aggiornata si veda la scheda di Filippo Trevisani dedicata alla *Vergine dolente* e al *San Giovanni*, ma in cui si parla diffusamente anche del *Cristo*, in SAPORI, TOSCANO 2004, pp. 141-158.

[181] Ivi, p. 142.

che siamo sulla stessa linea di sviluppo figurativo? A tal proposito non è forse casuale che il *Crocifisso* campano abbia evocato il parallelo con l'*Adamo* del Museo di Cluny, parallelo di cui anche Previtali si era servito per 'spiegare', con un mirabile confronto fotografico e una provocazione, la cultura figurativa di Marco Romano.

Si arriva, ancora una volta, a una soluzione parziale, problematica e aperta che però, credo, ha il merito di spingere la questione delle origini dello scultore su un altro terreno, più concreto. Là dove, riportata alle sue premesse culturali più antiche, la personalità artistica di Marco Romano ci insegna che l'affermazione del linguaggio gotico nella Penisola fu un fenomeno più ricco e complesso di come lo intendono le più aggiornate riduzioni manualistiche. E, spesso, anche quelle storiografiche. Per la scultura, in parallelo a Nicola e ai suoi allievi vi contribuirono per tempo anche artisti, a volte grandi, portatori più schietti delle novità transalpine. Si trattò di un fenomeno certo meno organico rispetto a quello che vide il giorno nella bottega del pisano, di cui ci sfuggono ancora in gran parte le modalità di affermazione e di diffusione. Per sua natura si trattò, per altro, di un apporto meno denso di futuro, destinato più facilmente a esser riassorbito, o disperso.

Di questa linea di sviluppo figurativo Marco Romano è il frutto più maturo in terra italiana.

IV. PANDOLFO II MALATESTA, LA FAMA E LA FORTUNA DEL SEPOLCRO PREUMANISTICO

IV.1. Italia provinciale, ma umanistica. Petrarca e Pandolfo Malatesta in un saggio di Roberto Weiss

Nella trasmissione della tradizione classica e per la nascita della moderna consapevolezza umanistica pochi momenti sono decisivi, insieme densi e sperimentali come il Trecento italiano. Un riflesso è nelle lezioni altalenanti delle etichette e delle aggettivazioni storiografiche; se per le testimonianze e le tendenze rivelatrici del fenomeno in questo secolo si debba preferire la cautela - protoumanesimo, preumanistico -, oppure accogliere i germogli insieme agli esiti maturi.

Tra coloro che hanno optato per la lezione inclusiva è Roberto Weiss. Nato a Milano a inizio Novecento da una famiglia d'origine austriaca, la sua formazione universitaria si svolse in Inghilterra[1]. A Oxford dal 1926 per gli studi di diritto, poi collaboratore del Department of Western Manuscripts della Bodleiana, entrò come assistente nella sezione italiana dello University College di Londra nel 1938. Vi fu ordinario di studi

[1] Per quanto segue su Roberto Weiss, FAHY 1970, pp. 252-256. Una bibliografia degli scritti è stata pubblicata da FAHY, MOORES 1974, pp. 1-11.

italiani dal 1946 e per oltre vent'anni, sino alla morte. La *inaugural lecture* del suo insegnamento londinese si intitolò *The dawn of Humanism in Italy* (1947) e programmatico è il nome del libro che arricchiva di nuovi studi e ricerche la prima prospezione, tutto di argomento trecentesco: non più un albeggiare, ma *Il primo secolo dell'Umanesimo* (1949)[2].

L'interesse per le radici dell'Umanesimo italiano percorre la fase matura degli studi di Weiss, intrecciandosi a filoni diversi e anch'essi ben noti della sua attività di ricerca, quali la conoscenza del greco in Europa nei secoli XIII e XIV, e lo studio della tradizione antiquaria tra Medioevo e Rinascimento, culminato nel postumo *The Renaissance discovery of classical Antiquity*[3]. Il quadro dei rapporti scientifici, più intensamente nel dopoguerra, è ricco e multiforme. Sul versante italiano Giuseppe Billanovich, Augusto Campana e Vittore Branca; tra i 'dispatriati' in Inghilterra almeno Carlo Dionisotti, a Londra dal 1949; precoce è la frequentazione del Warburg Institute, la conoscenza di Otto Kurz, di Gombrich e Rubinstein.

Predilezioni culturali vaste, apertura di metodo e una scrittura pragmatica sono già nel libro del 1949, in maniera più spiccata nel saggio dedicato ai rapporti intercorsi tra Francesco Petrarca e un uomo d'armi e piccolo tiranno dell'Italia centrale, Pandolfo Malatesta, figlio di Antico signore di Rimini e *dominus* plenipotenziario di Pesaro dal 1364 alla morte[4]. L'aretino faceva il proprio ingresso negli studi di Weiss, e non ne sarebbe più uscito, ma questa volta era per 'scomparire'. Dai materiali dell'*Epistolario* e del *Canzoniere* e da una attenta ponderazione delle fonti lo studioso estraeva *in negativo* un ritratto vibrante e inaspettato del Malatesta, in cui accanto alle necessità della guerra

[2] WEISS 1947; ID. 1949.

[3] WEISS 1969.

[4] WEISS 1949, pp. 69-102. Che lo studio dedicato a *Petrarca e i Malatesta* fosse il più originale dei tre raccolti in volume era evidente ai primi recensori, *e.g.* [C.M.A.] 1950, p. 404. Di più, il saggio era decisivo per la struttura concettuale del libro. Weiss ricalcava il titolo sullo studio fondativo di Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, che per primo aveva dato un risalto tutto particolare all'intellettuale Petrarca, chiamandolo iniziatore dell'Umanesimo, VOIGT 1859, ma si considerino anche le edizioni successive, in cui la materia è ampliata, II ed. in 2 voll., Berlin 1880-1881; III ed. in 2 voll. Berlin 1893; l'edizione italiana in 3 voll., Firenze 1888-1897, si basa sulla seconda in lingua tedesca. Per la genesi del libro di Voigt e le diverse edizioni, per la sua posterità e per un profilo dello studioso tedesco, GRENDLER 2006, pp. 295-325, con bibliografia.

e del dominio spiccavano le ambizioni intellettuali, con l'ammirazione per Francesco Petrarca e per la nuova cultura umanistica, i rapporti con la più ampia costellazione dei rimatori e degli intellettuali della seconda e terza generazione, gli oggetti di affezione, anche artistici. Un recupero più denso di fatti e articolato, così dal nulla, non era da aspettarselo, e che fosse condotto su itinerari periferici rispetto alla geografia del potere e culturale dell'Italia trecentesca ne accentuava l'importanza.

Riconoscere sulla trama del saggio del 1949 l'ordito figurativo e monumentale suona a verifica della ricostruzione di Weiss e, insieme, come una messa alla prova del punto di vista 'ufficiale' di Petrarca. In parte è anche questo. Il confronto non è eludibile e per contro, guardando alla bibliografia storico-artistica, ci si accorge del carattere episodico delle riflessioni stimolate dallo studio su *Petrarca e i Malatesta*. Allo stesso tempo l'orizzonte di riferimento è più ampio, sottintende la riconsiderazione del rapporto Malatesta-arti figurative delineato dalla storiografia del secolo passato, fautrice di recuperi materiali e in carte talvolta sorprendenti, su tutti gli affreschi di soggetto profano della rocca di Montefiore Conca.

La pluralità delle implicazioni è destinata a emergere per le tombe trecentesche dei Malatesta di Pesaro, conservate erratiche e in stato frammentario nella chiesa di Santa Maria delle Grazie. A fronte di un interesse marginale negli studi, queste testimonianze permettono di avvicinare la committenza dei primi Malatesta da un versante di forte valore pubblico e ideologico, là dove le ambizioni dei signori possono essere decifrate con minore approssimazione. Il fondatore della dinastia pesarese è proprio il Pandolfo Malatesta di Weiss, che è anche indiziato di un ruolo attivo nella fase progettuale del sepolcreto e delle sue arche; il cerchio si chiude, a indicare non solo la possibilità, ma la necessità di un riscontro con il quadro indiziario delineato dal saggio novecentesco.

Su un terreno poco esplorato, con materiali solo in parte discussi, l'approccio comparativo è indispensabile. A suggerire il paragone delle realtà padane, della Padova carrarese in particolare, oltre alle evidenti continuità tematiche e a una medesima circolazione di uomini e di idee è la cronologia alta degli episodi in esame. Questioni e problemi sono quelli evidenziati per le realtà più indagate. Tra questi, lo stabilirsi di una struttura tematica e concettuale e di tradizioni 'testuali' preumanistiche nel XIV secolo; l'affermazione di una politica di immagine della signoria, che ne comunichi le origini e ne illustri il programma politico, che segni continuità o fratture con le esperienze

precedenti; dunque, in stretta relazione, la nascita di un ruolo nuovo e di una dimensione civile per l'intellettuale e le sfide che il riassestamento pone; ancora, il peso esercitato in seno alla cultura nuova dai meccanismi di trasmissione di quella vecchia.
Se la parte giocata dai nuovi fermenti nel proiettare l'arte delle corti italiane del Trecento su un orizzonte precorritore degli svolgimenti successivi era intuita da Schlosser[5], oltre un secolo di studi ha arricchito il quadro delle conoscenze e ampliato il raggio delle interpretazioni. Oggi che il centro del problema si avvia a una comprensione più solida, sarà utile posare uno sguardo non pregiudiziale sulle trame di questo disegno periferico, vivide come non ce le saremmo aspettate.

IV.2. "Sed iocundius inter libros (...) sede velut in propria revideret". Due ritratti di Petrarca e un profilo di Pandolfo Malatesta da giovane

Pandolfo Malatesta nacque nel 1325 da Malatesta Antico e da Costanza. Non conosciamo gli indirizzi della sua prima educazione alla corte Rimini, ma quanto possiamo approssimare è il contatto con una produzione letteraria di stampo cavalleresco e l'insegnamento di un notaio o di un discreto grammatico di formazione universitaria, magari ingaggiato tra quelli presenti nella cancelleria della corte paterna: esercitazioni, dunque, e qualche lettura. Le congetture non spiegano però la vivacità intellettuale del Malatesta nella giovinezza e nella prima maturità, così come ci appare illuminata di luce riflessa dall'astro petrarchesco. L'episodio è quello dei due ritratti del poeta fatti realizzare da Pandolfo[6].
La lettera che ce ne dà notizia, indirizzata da Francesco Petrarca "ad Franciscum Bruni retorem florentinum, contra immodicam amici laudem", il 26 ottobre 1362 da Venezia, ha da subito un passo e contenuti figurativi[7]. Il poeta si schernisce delle lodi dell'amico epistolare, cui per contro offre un'autorappresentazione tra le sue più belle, immodesta e allo stesso tempo personale, quasi privata. Si descrive, infatti, "silvicola solivagus, *inter aerea fagos*, nescio quid insulsum strepere solitus" e ancora, "*acerba sub lauro*"[8], rapito dalla scrittura: un riferimento alla laurea poetica conferitagli nel 1341 e, allo stesso

[5] SCHLOSSER [1895] 1965.
[6] Si segue la traccia di WEISS 1949, pp. 75-77, 80-81.
[7] *Sen.* I 6, sulla cui importanza per le riflessioni petrarchesche sulle arti figurative dopo Weiss ha posto nuova attenzione DONATO 2003, soprattutto p. 446.
[8] *Sen.* I 6, 12.

tempo, la 'traslitterazione' mnemonica da una delle opere d'arte a lui più vicine e consuete, l'*Allegoria virgiliana* dipinta da Simone Martini per il codice con il commento di Servio a Virgilio, oggi Ambrosiano[9]. La consonanza di ideali poetici vive persino nella scelta lessicale - e 'botanica'- dell'ambientazione bucolica. Petrarca, dunque, come Virgilio[10].

L'ispiratore di Francesco Bruni, scopriamo nel seguito, è Pandolfo Malatesta, amico di vecchia data del poeta ed entusiasta della prima ora del 'culto' petrarchesco[11]. Tanto entusiasta - aggiunge l'aretino - che alle sue parole, eccessive quando dice di me, non bisogna credere. A conforto del proprio giudizio Petrarca narrava la "longiusculam historiam" dei due ritratti[12].

Prima ancora di averlo conosciuto di persona, "loquaci tantum fama excitus" e non senza spese Pandolfo aveva mandato un pittore a ritrarlo. Il riferimento cronologico è generico - "*multos* quidem ille vir *per annos* antequam me videret" - ma garantisce una data ben anteriore all'incontro tra i due nella Milano dei Visconti (1356-1357), forse dentro l'ultimo soggiorno provenzale di Petrarca (*ante* 1353). Non ancora ventenne il Malatesta avrebbe così dimostrato una singolare predilezione per il poeta: mosso dalla fama ingente del personaggio - è la chiave di lettura di Petrarca - forse più che dalla conoscenza diretta della sua opera. Il racconto sottolinea la precocità degli orientamenti del riminese, ma senza altro non è possibile avanzare ipotesi sul tipo iconografico del ritratto[13], né sull'identità dell'artista incaricato da Pandolfo[14].

---

[9] Ms. Ambrosiano S.P. 10/27.

[10] In questo senso già DONATO 2003, pp. 446-447, 455 che per *l'Allegoria virgiliana* valuta anche la consonanza con *Fam.* XXIV 11, 42-46, la celebre lettera in versi a Virgilio. Sull'*Allegoria* vedi anche BRINK 1977, pp. 83-117; GREGORY 1980, pp. 33-40; COLLARETA 1989, pp. 334-337; CICCUTO 1991, pp. 79-109; PIERINI 2000, pp. 196-197.

[11] Nella lettera Pandolfo figura quale anello di congiunzione tra Petrarca e Bruni. Nella *Fam.* XXIII 20, da Padova in data 8 settembre 1361, Petrarca ricorda come fossero proprio Pandolfo Malatesta e il signore della città Francesco da Carrara a convincerlo a scrivere al Bruni, vedi WEISS 1949, pp. 85-86; DOTTI [1987] 2004, p. 358.

[12] *Sen.* I 6, 22-31.

[13] Eppure, come nota DONATO 2003, p. 446, potrebbe essere proprio questo il primo ritratto indipendente di cui resti notizia.

[14] Come scrive Petrarca a Francesco Bruni il ritratto venne realizzato a sua insaputa, da un pittore che operava di nascosto, ciò che è sembrato sottacere familiarità tra l'artista e il poeta. A conoscenza della lettera, nell'edizione giuntina delle *Vite* Vasari arrivava a identificare il pittore inviato da Pandolfo con Simone Martini, facendo così del primo

La seconda *imago* portava il segno della frequentazione prolungata tra i due a Milano, dove l'aretino soggiornava dal 1353 e Pandolfo era stato chiamato nella primavera del 1356 come uomo d'armi[15]. Negli anni l'ammirazione del Malatesta per Francesco Petrarca non era scemata: giunto in città come prima cosa Pandolfo aveva desiderato il volto di colui che conosceva solo per fama e *in tabellis*. L'occasione di una consuetudine giornaliera con il poeta la forniva però solo la malattia che tra la primavera e l'estate costringeva il riminese a un riposo forzato dal campo di battaglia. Petrarca avrebbe trascorso lunghe ore al capezzale del signore che, desideroso di sdebitarsi, appena possibile ricambiava la visita. Sostenuto dai suoi attendenti, ancora convalescente Pandolfo si recava allo studio del poeta, per ritrovarlo con grande gioia nella sede deputata, "*inter libros*, ut aiebat, sede velut in propria"[16]. Da questa visione dell'intellettuale al lavoro nascono l'occasione e il tipo iconografico del secondo ritratto.

Non ci sono dubbi sul soggetto rappresentato: il pittore ritrae Petrarca "lectioni intent*us*"[17]. Non solo si tratta della prima raffigurazione di cui abbiamo notizia del *Petrarca nello studio*, soggetto che ebbe l'apparizione più conosciuta e concettualmente organica - e forse anche la prima su scala monumentale - nella *Sala virorum illustrium* della reggia carrarese di Padova (1368-1379), per la quale proprio l'opera del poeta

---

ritratto 'malatestiano' di Petrarca la prova generale di quello celebre di Laura, BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, 1967, p. 200. Tuttavia, oltre a essere cronologicamente difficoltosa l'identificazione vasariana non è confortata dalle parole di Petrarca, che fa mostra di non conoscere l'artista incaricato da Pandolfo, in questo senso DONATO 2003, p. 454, nota 141. Di più, andrà sottolineato che la notizia ha il sapore di una 'aggiunta in bozze' alla Giuntina, enucleata com'è dal contesto della narrazione, in chiusura della *Vita*, addirittura dopo la trascrizione dell'epigrafe funebre di Simone, un passo, anche questo, di attendibilità controversa, vedi almeno PIERINI 2000, pp. 22-23; LEONE DE CASTRIS 2003, p. 36. Di certo nel 1568 l'aneddoto della senile tornava utile per rafforzare il riconoscimento di Simone come "miglior maestro dei suoi tempi" nel "ritrarre di naturale", là dove accanto all'apprezzamento diretto delle sue capacità di ritrattista contava la tradizione del *Canzoniere* petrarchesco, con i due celebri sonetti [RVF, LXXVII e LXXVIII] che Vasari richiama esplicitamente all'inizio della *Vita* di Simone, *Per mirar Policleto a prova fiso* e *Quando giunse a Simon l'alto concetto*.

[15] Per il primo soggiorno milanese di Pandolfo, cui pose fine un dissidio scoppiato con Bernabò Visconti nel gennaio 1357, e per la parte avuta da Petrarca nel lungo e tormentato strascico della vicenda, RAO 1991, pp. 459-479, con bibliografia.

[16] *Sen.* I 6, 24.

[17] *Ibidem*.

forniva la materia[18] (fig. 1). Di più, la lettera al colto fiorentino era l'occasione per presentare a questi e al vasto 'circolo' degli umanisti la versione ufficiale della genesi del tipo iconografico. Che una spiegazione fosse necessaria e che dunque, in qualche modo, fosse stata sollecitata a Petrarca, fa riflettere. All'inizio degli anni sessanta del secolo il modello del ritratto nello studio doveva già avere una solida diffusione tra i cultori del 'mito' umanistico e petrarchesco[19].

Più ancora che per il ritratto 'avignonese', per quello eseguito a Milano la questione della paternità artistica è dunque rilevante. Il nuovo pittore inviato a ritrarre Petrarca con il vecchio stratagemma, stavolta subito smascherato, è familiare a entrambi: almeno di nome a Pandolfo, che sembra non badare a spese - sceglieva, stando al giudizio del poeta, "unum quidem ex paucissimis nostri evi pictoribus" -; a Petrarca per sua esplicita ammissione, "erat enim mihi familiarissimus"[20]. Tra le ipotesi, la più convincente è che il pittore *familiarissimus* di Petrarca e da lui considerato tra i migliori del suo tempo possa essere Giusto de' Menabuoi. Nel biennio 1356-1357 Pandolfo avrebbe potuto ingaggiarlo nella stessa Milano[21].

Al netto del compiacimento aneddotico, la storia narrata dall'aretino a Francesco Bruni vale per la precocità e la modernità degli interessi culturali del giovane Pandolfo Malatesta. Nessuna garanzia che fosse lui a suggerire l'iconografia del Petrarca tra i libri - precorritrice dell'immagine dell'intellettuale moderno - come pure garantisce l'eziologia narrata dal poeta; d'altro canto, si trattava di una traslitterazione da un

[18] BENATI 1992, p. 76; DONATO 2003, p. 446; per il soggetto iconografico, PÄCHT 1963, pp. 131-142; LIEBENWEIN 1988, soprattutto pp. 29-40. Sulla *Sala* padovana e più in generale sulla fortuna del tema degli *Uomini illustri* in ambito malatestiano, *infra*, in questo stesso capitolo.

[19] Sulla tradizione dei ritratti petrarcheschi nuovi e importanti dati di analisi sono in DONATO 2003, p. 446; si veda inoltre MARDERSTEIG 1974, pp. 251-280.

[20] *Sen.* I 6, 26-27.

[21] DONATO 2001, pp. 196; EAD. 2003, p. 406. La studiosa indica l'affinità tra gli accoliti dei *Padri della Chiesa* di Viboldone, riferiti al pittore, e il tipo del *Petrarca nello studio* della reggia carrarese di Padova, che pur non realizzato da Giusto lui a corte potrebbe rispecchiare un suo appunto visivo; sottolinea inoltre le coincidenze negli spostamenti del poeta e dell'artista tra la Lombardia e Padova. Non sono mancate congetture e ipotesi alternative, CHIOVENDA 1933, p. 6, Giovanni da Milano; CONTINI 1980, p. 125, congettura "un riminese"; PASINI 1986, pp. 22-23, pensa a Jacopo Avanzi, che sappiamo in contatto con i Malatesta; più prudente rispetto all'ipotesi Avanzi, BENATI 1992, p. 76, che pure indica come probabile la derivazione del ritratto petrarchesco della *Sala grande* di Padova dal tipo 'malatestiano'.

modello già ampiamente sperimentato nell'iconografia sacra. Eppure, l'episodio attesta una precoce implicazione del Malatesta con le arti figurative e la sua predilezione per gli oggetti d'arte come oggetti d'affezione[22].

Intorno a questo nucleo di indizi se ne aggrumano altri e importanti, che permettono di vedere le scelte culturali del signore in una più verosimile dialettica tra le novità della filologia e del rigore petrarchesco e le persistenze della tradizione precedente. È noto che Pandolfo fu in contatto con Antonio Beccari da Ferrara, un bizzarro intellettuale e rimatore protoumanista amico di Petrarca ma ancora imbevuto di cultura dantesca e lontano dalla misura della nuova poesia[23]. In questo senso vale anche l'andamento incespicante dei due componimenti poetici in volgare riferiti con qualche incertezza a Pandolfo, una prova, si è detto, dell'asserita attività di dilettante[24]. Sopra l'entità e la composizione della biblioteca del Malatesta non sono emersi indizi consistenti, ma sappiamo che Pandolfo era solito ricercare attivamente le opere di proprio interesse[25]. A Ludovico Gonzaga mandava a chiedere le storie di Paolo Diacono e di Giordano per farne trarre una copia; lo zio Galeotto si premurerà di far riavere il codice al proprietario[26]. Il Malatesta non riuscirà invece a sfogliare per il sopraggiungere della

[22] A margine, si ricorda che la tradizione 'malatestiana' contribuisce alla storia dei ritratti petrarcheschi con un altro episodio, sebbene molto meno importante, da porre tra le imposture erudite di cui abbonda il Settecento. Nella continuazione della sua *Italia accademica* conservata manoscritta nella Gambalunghiana di Rimini Giuseppe Malatesta Garufi (†1727) immaginava un colto circolo umanistico sotto gli auspici di Galeotto Malatesta, zio di Pandolfo e signore di Rimini alla morte dell'Antico nel 1364. Alle pareti dell'accademia riminese avrebbe trovato posto un ritratto di Petrarca. Priva di fondamento, la congettura dell'erudito garantisce però della fortuna della *senile* petrarchesca in ambito locale, WEISS 1949, pp. 70-71.

[23] Sui rapporti tra Antonio da Ferrara e i Malatesta, WEISS 1949, p. 74, con riferimento a LEVI 1909, pp. 220-231, 235-236; inoltre BELLUCCI 1972, p. XXIV. Per l'essenziale dell'amicizia tra Antonio e Petrarca, LAZZARINI 1976B, pp. 504, 510-512; DOTTI [1987] 2004, pp. 124-125, 350. Da tenere in considerazione è anche il fratello del rimatore ferrarese, Niccolò, prossimo a Malatesta Ungaro, precettore dei figli di Carlo IV e di quelli di Francesco il Vecchio da Carrara; di notevole cultura, dovette possedere competenze specifiche nel campo della numismatica, HELBLING 1964, pp. 244-246, 281-283; LAZZARINI 1976B, pp. 505-506; WEISS [1969] 1989, p. 55.

[24] WEISS 1949, pp. 74, 78-79; *infra*, nota 31.

[25] Per un quadro generale, WEISS 1949, p. 75.

[26] *Ibidem*. La trascrizione delle lettere che permettono di seguire la vicenda in *Appendici* a WEISS 1949, pp. 139-143. In una delle missive [ivi, p. 140] Galeotto parla a Ludovico

morte la copia del *Canzoniere* sollecitata a Petrarca, che questi fece disporre inviandogliela in data 4 gennaio 1373[27]. Il manoscritto non è stato individuato ma la sua esistenza è testimoniata, a valle, da un codice fiorentino del XV secolo[28]. L'importanza dell'edizione 'malatestiana' del *Canzoniere*, la c.d. 'settima forma', è del resto ben nota[29].

I dati sono parziali quanto significativi, e non stupirà l'epiteto "musis amicus et poeticis studiis" con cui l'umanista Francesco da Fiano onorava la memoria di Pandolfo in una lettera indirizzata al figlio e successore al governo di Pesaro Malatesta dei Sonetti[30]. Il da Fiano era stato al capezzale del signore malato e ora, a distanza di anni, nella lontana Roma, rievocava gli inizi della propria carriera di intellettuale sotto gli auspici di Pandolfo. In virtù della sua particolare sensibilità e in nome degli ideali umanistici che lo ispiravano il signore aveva potuto riconoscere nel giovane laziale il sottile ingegno del poeta e dello studioso, permettendogli di formarsi presso la prestigiosa scuola di retorica di Pietro da Moglio a Bologna. Attenzioni che come si vedrà Francesco avrebbe saputo ricambiare.

IV.3. "Stabilis", "solidus", "saldo". La fama, il paragone della scultura e la nascita del 'sepolcro preumanistico'

La *senile* a Francesco Bruni ha un respiro reale. Il livello di compromissione di Pandolfo con gli ideali della cultura umanistica, di cui è testimone, non è che il segno di un interesse e di una disposizione duraturi, e a confermarlo vale quanto ci resta del dialogo in carte tra Petrarca e Pandolfo. Si entra nel merito dei valori fondativi dell'Umanesimo.

Gonzaga del "librum vestrum, qui repertum fuit *in armario* quondam bone memorie domini Pandulfi filii mei".

[27] *Sen.* XIII 11. Della lettera di accompagnamento possediamo una redazione originale più concisa, *Sen.* XIII 11γ , tradizionalmente indicata come *Var.* 9.

[28] WEISS 1949, p. 101, con riferimento al Ms. Laurenziano XLI, 17.

[29] In somma, DOTTI [1987] 2004, pp. 420-423.

[30] La lettera si legge nel Marciano lat. cl. XII. 139 (4452), ff. 18*r*-20*r*, la citazione al f. 19*r*; la trascrizione in *Appendici* a WEISS 1949, pp. 156-158. Per il documento in relazione al soggetto di queste pagine e per gli altri materiali del codice, *infra*, in questo stesso capitolo.

Il sonetto *L'aspectata vertù che 'n voi fioriva*, dedicato dal poeta a Pandolfo Malatesta, non contiene elementi che conducano a una datazione certa; né la tradizione del *Canzoniere* permette di dire, in merito, una parola definitiva[31]. Contro una data troppo alta suona però l'affettuoso *incipit* della quarta strofa - "Pandolfo mio"[32], la formula è usata con estrema parsimonia da Petrarca - che si spiega meglio dopo l'incontro milanese degli anni 1356-1357. Anche l'attacco del sonetto, giocato sulla felice armonia tra le speranze della gioventù - qui come età delle prime schermaglie amorose, "quando amor cominciò darvi battaglia" - e i frutti della maturità - "il frutto che quel fior aguaglia et che mia speme fa venire a riva"[33] - spinge verso una cronologia avanzata.

Il tema è la fama e il dedicatario è chiamato in causa in prima persona. Così nella seconda strofa. "Però mi dice il cor ch'io in carte scriva | cosa onde 'l vostro nome in pregio saglia; | che 'n nulla parte sì *saldo* s'intaglia | per far di marmo una persona viva"[34]. Solo le lettere danno l'eternità, ammonisce il poeta. Il *topos* oraziano ha grande rilievo in Petrarca[35] e qui si giova del paragone con la più imperitura e monumentale delle arti, la scultura[36]; a rafforzare l'immagine concorre l'attacco della strofa successiva - "Credete voi che Cesare e Marcello | o Paolo od Affrican fossin cotali | per *incude* già mai né per *martello*?"[37] - dove è un riferimento alla statuaria romana e ai suoi materiali, il bronzo e il marmo.

Il concetto è ribadito a stretto giro ancora in relazione a Pandolfo, nella lettera inviata a questi e al fratello Ungaro il 10 ottobre 1364 dopo la morte di Malatesta Antico. Petrarca torna a parlare della fama.

Ai fratelli che gli chiedevano l'epitafio da far scolpire sulla tomba del padre in San Francesco a Rimini il poeta opponeva un rifiuto motivato dalle precarie condizioni di

---

[31] RVF, CIV, per le diverse ipotesi cronologiche ivi, p. 483. WEISS 1949, p. 79, individuava il sonetto di risposta, tramandatoci dal solo Ms. Riccardiano 1103, f. 116*r*. Scritto forse dal signore medesimo, forse da un rimatore in sua vece, il componimento tradisce il segno di una cultura più antica, che arranca, e con molta fatica, dietro al modello petrarchesco.

[32] RVF, CIV, 12.

[33] Ivi, 2-4.

[34] Ivi, 5-8.

[35] DONATO 2003, p. 452, nota 71.

[36] Da segnalare la concordanza del v. 8 - "Per far di marmo una persona viva" - con le "vive ac spirantes statue" 'criticate' da Petrarca nella *Fam.* IX 9, 1.

[37] RVF, CIV, 9-11.

salute e rimandava a Checco di Meletto Rossi da Forlì, che aveva composto un testo per l'occasione. "Cuius epitaphium si habetis, consilium meum est ut aliud non quaeratis. Quidquid ille scribit ego approbo"[38]. Un sonetto caudato per la morte del signore era composto da Antonio da Ferrara[39]. Petrarca dunque non esaudiva la richiesta dei signori, ma se avesse potuto avrebbe fermato con la penna "ad cumulum gloriae suae [di Antico] *stabilius* quoque *solidius*que quam marmor"[40]. Non sappiamo se il poeta si compiacesse di citare a Pandolfo il sonetto scritto in suo onore[41], ma la concordanza tra i due luoghi è stringente, e senza proporre una casistica esaustiva va richiamato almeno un altro luogo petrarchesco in cui la fama è chiamata in causa al paragone della scultura. Bisogna guardare al *De Remediis* (1354-1366), al capitolo *De statuis*. E anche qui "[le sculture] integrumque ac *solidum* eoque perennius corpus habent"[42].

"Saldo", "solid*us*" e poi "stabil*is*". Nel discorso intrecciato da Francesco Petrarca con il Malatesta la tangenza tra fama e scultura è anche semantica, e nella lettera del 1364 - si parla dell'epitafio da incidere sulla tomba del signore di Rimini - si arriva al cortocircuito.

È vero che in questa circostanza l'aretino non si distacca dal *topos* classico né per spingersi in una teoria delle arti, né per considerare il fatto artistico specifico. Eppure nella richiesta di Pandolfo e del fratello è una concezione della memoria funebre monumentale *in concreto* radicata nei valori dell'Umanesimo trecentesco, nella sua tradizione tematica e speculativa. Il fenomeno è avvistato solo in parte negli studi, per

[38] *Disp.* 63 [tradizionalmente cit. come *Var.* 18], 50-52. Il testo dell'epitafio non ci è stato conservato e non sappiamo se e quando venisse scolpito sulla tomba di Malatesta Antico in San Francesco a Rimini, che non ci è giunta. L'episodio è ricordato da WEISS 1949, pp. 87-90, che indaga a più ampio raggio le relazioni tra il forlivese - già cancelliere di Francesco Ordelaffi - e i Malatesta di Rimini.

[39] Il sonetto, con l'incipitario *Amara morte, universal tempesta* che fa rima con Malatesta, si legge in BELLUCCI 1972, pp. 229-230. Assemblato con materiali danteschi, ha una chiusa addirittura jacoponica, e vale soprattutto a conferma di quanto discontinuo potesse essere, al di là delle vette più alte, il valore degli intellettuali della cerchia malatestiana.

[40] *Disp.* 63, 18-20.

[41] È l'ipotesi di MASCETTA CARACCI 1910, p. 488, nota 2, da ultimo cit. in *Disp.*, p. 435, nota 6.

[42] *De Remediis*, I, 42, 6-7. Sui due capitoli *De tabulis pictis* e *De statuis* in relazione al tema Petrarca-arti figurative e sul dialogo continuo, ma non sempre prevaricante, con le fonti classiche, DONATO 2003, pp. 440-446; per l'importanza di queste, Plinio e Sant'Agostino in testa, vedi anche BETTINI 1984, pp. 245-264.

lo più in relazione ai singoli manufatti; manca il riconoscimento di una categoria interpretativa, per cui si potrebbe avanzare il nome di 'sepolcro preumanistico'.

La preoccupazione dei Malatesta di avere un epitafio all'altezza del padre defunto non è isolata alla metà del secolo o poco dopo; al contrario, tradisce la nuova centralità della memoria scritta all'interno complesso funebre monumentale, propria di quegli anni. Le lettere rendono immortali, aveva esortato il poeta. L'epitafio è ricercato dai committenti come cosa importantissima e il prestigio del dettatore è una garanzia di affidabilità; d'altra parte, comporre l'epigrafe funebre di un potente, magari un signore, può valere all'umanista la speranza di un ingaggio a più lungo termine.

Insieme con le intenzioni culturali mutano i canoni formali e contenutistici delle scritture ultime. Il sepolcro di Antico *deve* essere fornito di un'epigrafe metrica, qualcosa in più della semplice iscrizione latina. Sebbene esistano eccezioni e varianti l'esametro in rima o sciolto è la forma di elezione della nuova epigrammatica, anche funebre, e i modelli di riferimento sono quelli dell'antichità romana. Gli *exempla* antichi vengono letti, annotati e studiati; talvolta si arriva al calco[43], più spesso formule e materiali sono riutilizzati in modo originale. Il recupero è di carattere eminentemente culturale e non è raro che l'entusiasmo faccia premio sulla filologia. È il caso di più di un modello archetipico celebre ma di dubbia 'solidità', come l'epitafio che Virgilio avrebbe composto per la propria sepoltura, tramandato fin nel Medioevo da una serie di testi biografici che fa capo a Svetonio[44]. In ambito padovano è nota la fascinazione

[43] Tra gli esempi, il più celebre. Nel comporre l'epitafio per l'amico messinese Tommaso da Caloria (†1341) Petrarca avrebbe riutilizzato almeno un verso di un epitafio cristiano antico che, quattro anni prima, doveva aver letto e annotato a Roma, DE ROSSI 1857-1888, II, 1888, I, p. 315; DE NOHLAC 1907, II, p. 64; PIZZAMIGLIO 1976, pp. 96-97.

[44] Ma l'autore della più celebre e diffusa delle vite virgiliane fino al secolo scorso fu tradizionalmente identificato con il grammatico di III secolo Elio Donato. Per questo e per la tomba di Virgilio nella tradizione umanistica, il dotto saggio di TRAPP 1984, pp. 1-31. Con una formula breve e elegante - "Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc Parthenope" - l'epitafio indicava il luogo di nascita, quello di morte e la sepoltura del poeta. Tra le riprese trecentesche in ambito funerario spicca una delle due epigrafi dettate da Francesco Petrarca per il nipote Franceschino di Francescuolo da Brossano (†1368), oggi al Castello Visconteo di Pavia ma già nella chiesa di San Zeno, PETRUCCI 1967, pp. 68-69, tav. XX: "*Me* venetum terris *dedit*, urbs *rapivit*que Papia". La stessa tradizione testuale risuona nell'epitafio scolpito sul sarcofago pesarese della moglie di Pandolfo II Malatesta, Paola Orsini Colonna (†1371), per la trascrizione *infra*, in questo

esercitata dalla presunta lapide funeraria di Tito Livio - poi rivelatasi quella di un liberto della sua famiglia - rinvenuta presso la chiesa di Santa Giustina nella seconda metà del Duecento[45]. Infine uno scarto netto è nelle forme della retorica, che precorre la strada della retorica 'civile' quattrocentesca. Sulla falsariga degli esempi antichi e romani prevalgono *brevitas* e *concinnitas*: l'encomio tradotto in epigrafe è lineare, spesso nulla più del sommario cronologico della vita del defunto, le occupazioni, i meriti, le virtù; nei casi di più evidente valenza pubblica non è esclusa una intenzione ideologica[46].

Il fondatore della nuova epigrammatica fu Francesco Petrarca; a giudicare dalle richieste che ricevette, massime in ambito funebre, il primato fu riconosciuto dai contemporanei e anche la determinazione di Pandolfo e di Malatesta Ungaro di rifarsi al maggiore poeta del tempo va letta nella luce di quegli anni. Uno studio sul tema *Petrarca e le memorie funebri degli Italiani illustri* non è ancora stato scritto, ma dalle prospezioni si intravede interessante[47]. In una storia del sepolcro 'umanistico' trecentesco aprirebbe un capitolo fondamentale, quello della piena affermazione.

---

capitolo: "*Roma* dedit nasci, *Pensaurum* cedere vita". Ma nella Padova dello *studium* universitario e dei dotti preumanisti l'epitafio creduto di Virgilio poteva essere citato smaccatamente già a inizio secolo, seppure con una misura incerta, nell'epigrafe funebre del mantovano Bovetino (†1301), *magister decretalium* e *decretorum doctor*, GUI. BILLANOVICH 1976, p. 100: "*Mantua* quem *genuit*, *Patavis* Bovetinus et orbi".

[45] Rolando da Piazzola (†1325), nipote di Lovato Lovati e figura di spicco del preumanesimo padovano, la richiamava in una delle epigrafi del monumento che aveva fatto costruire per sé e i familiari - appunto "sibi et suis", come nell'epigrafe del presunto Livio - al Santo, GUI. BILLANOVICH 1976, pp. 99-100.

[46] È significativo che il recupero di una forma e di contenuti classici avvenisse dapprima nelle memorie *materialmente* apposte alle tombe - gli epitafi scolpiti - o comunque scritte per quella destinazione. Non destinate ad una traduzione monumentale, per tutto il Trecento Petrarca incluso le orazioni funebri continueranno invece a perpetuare il modello retorico medievale della *laudatio*, MCMANAMON 1989, soprattutto pp. 9-16.

[47] Qui basti ricordare i numeri principali dell'epigrammatica funebre petrarchesca. All'epitafio di Tommaso da Caloria e alle due epigrafi dettate per il nipote Franceschino a Pavia, già ricordati, vanno aggiunti [CAMPANA 1996, pp. 437-442; scheda 80 in WOLTERS 1976, I, p. 190] l'epitafio di Andrea Dandolo che rifiutato non fu scolpito sulla tomba del doge in San Marco, e quello per la propria tomba ad Arquà. PIZZAMIGLIO 1976, pp. 97-99, ha rinvenuto un ulteriore epitafio scritto dal poeta per la propria tomba, non tradotto nel marmo, e un epigramma funebre - sarcastico, non destinato ad essere scolpito - per un ignoto romano. DONATO 1995, p. 451, nota 75, soprattutto in relazione alla *Selbstdartstellung* signorile, oltre all'epitafio scritto da Petrarca per Iacopo II da Carrara ricorda quello composto per Roberto d'Angiò e l'epigrafe che gli chiesero da Parma per la tomba del presunto Macrobio. Ci sono poi i

Tuttavia a monte dell'aretino il processo originava tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo ad opera dei "piccoli padri della nuova cultura e della nuova retorica padovana"[48]: Lovato Lovati, Rolando da Piazzola, Albertino Mussato. L'impegno con cui questi si posero alla riscoperta dell'antichità romana è stato oggetto di ricerche attente e numerose, e non è mancato chi ha voluto vedere in Lovato il padre stesso dell'Umanesimo italiano o, almeno, l'antenato più prossimo[49]. Gli studi del dotto 'circolo' di Padova riguardarono in maniera peculiare l'epigrammatica[50]; tanto che il soggiorno nella città veneta e l'incontro con la tradizione 'locale' dovettero rappresentare motivo di riflessione anche per il Petrarca scrittore di memorie ultime[51].

---

rifiuti: gli epitafi che Petrarca non scrisse per Malatesta Antico e per il suo grande amico Barbato da Sulmona, CAMPANA 1996, p. 439. Come avvertono gli specialisti, il numero degli epigrammi funebri scritti da Petrarca potrebbe essere più ampio. Un capitolo da sviluppare sarebbe quello della fortuna. Il Petrarca 'lapidario' ebbe una diffusione precoce, gli epigrammi che il poeta dettò in memoria degli Italiani illustri, lui ancora vivente furono oggetto di ammirazione e perfino di studio nelle università; invenzioni e materiali vennero 'presi a prestito' per la composizione di epigrammi di dotti e signori. Si può procedere per esempi. L'epitafio di Iacopo II da Carrara era ricopiato a Padova dal celebre retore universitario Pietro da Moglio, che lo commentava ai propri studenti di Bologna e, più tardi, se ne serviva per il proprio epigramma funebre, GIUS. BILLANOVICH 1964, pp. 290-291; *infra*, in questo capitolo. L'*incipit* dell'epitafio scolpito sulla tomba di Petrarca ad Arquà era conosciuto e ricalcato da chi dettava l'epigramma funebre della tomba di Giovanni da Legnano, frammentaria nel Museo civico medievale di Bologna, per la trascrizione, scheda 136, in WOLTERS 1976, I, pp. 214-215. Bisogna infine considerare che il campo degli epigrammi petrarcheschi non si limita a quelli funebri: si ricordi il ritratto di Napoleone Orsini dipinto da Simone Martini, cui vennero aggiunti versi del Petrarca che sembravano pronunciati dal defunto cardinale, che così 'raccomandava' il proprio medico al nuovo papa Clemente VI, e l'epigrafe per una delle torri di Parma scritta per Azzo da Correggio, rispettivamente HUECK 1983, p. 188; CAMPANA 1996, p. 440, con bibliografia.

[48] La definizione è di GIUS. BILLANOVICH 1947, p. 46.

[49] WITT 2000, cui si rimanda anche per le linee essenziali del dibattito storiografico.

[50] In sintesi il già citato GUI. BILLANOVICH 1976, soprattutto pp. 99-110.

[51] L'epitafio di Iacopo II, già venuto in parola, non è senza reminiscenze padovane. L'apostrofe al *lector* del v. 3 – "Quisquis ad hoc saxum convertis lumina, *lector*" [il testo si legge insieme alla lettera di accompagnamento, la *Fam.* XI 3 a Giovanni Aghinolfi] - che tanta fortuna ebbe nel seguito, con una coerenza tutta diversa e un progressione 'moderna' si rifaceva al precedente di Lovato Lovati, all'epitafio dettato da questi per la propria tomba: "Quod sum, quidquid id est, tu quoque, *lector*, eris" (v. 2), il testo in GUI. BILLANOVICH 1976. Anche l'*incipit* dell'epitafio del da Carrara - "Heu magno domus arcta viro! *sub marmore parvo*, | En pater *hic* patrie spesque salusque *iacent*" (vv. 1-2) - poteva essersi giovato di un *exemplum* ancora piuttosto recente, sebbene meno alto e 'perfetto'; penso all'epitafio del giudice Paolo da Teolo

Per certo la parola dei preumanisti patavini era ancora cosa viva dopo la morte dell'aretino, dentro e fuori Padova[52]. Ma l'intenzione più propria di questa entusiastica ricerca delle origini della civiltà classica fu di stampo antiquario, a partire dal rinvenimento, nel 1283, del sarcofago antico creduto del mitico fondatore della città, il troiano Antenore[53]. Lovato Lovati, artefice dell'identificazione, convinceva i concittadini a edificare una edicola che contenesse e insieme valorizzasse con una collocazione pubblica il sarcofago; alla sua morte, il 7 marzo 1309, gli spettava una sepoltura privilegiata, innalzata su colonne, accanto a quella del 'primo' dei Padovani ; l'epitafio in due quartine composto da Lovato per la propria tomba tentava una misura e formule classiche.

Con il solo precedente delle arche dei dottori bolognesi, il mausoleo di Antenore (fig. 2), la tomba di Lovato e quella voluta per sé e la famiglia da suo nipote Rolando da Piazzola sul sagrato del Santo, fissavano un modello di sepoltura inedito per l'Italia del tempo, improntato al recupero di un orizzonte antico, civile e umanistico[54]. È proprio accostandosi a questi primi esempi che si intravedono le linee generali del fenomeno. A quanto detto, si potrà allora aggiungere che la riscoperta dell'epigrammatica classica non si accompagnò a una 'filologia' delle forme epigrafiche; sino al terzo decennio del Quattrocento le lapidi funebri continuarono ad essere fitte composizioni in maiuscola gotica, scritture esposte, indecifrabili o quasi a distanza[55]. Al contrario, sul piano della

---

(†1325) - "De titulo iudex *iacet* hoc *sub marmore* Paulus" (v. 1) - avvicinato da GUI. BILLANOVICH 1976, pp. 102-103, al nome del predecessore di Petrarca nella laurea poetica, Albertino Mussato.

[52] Nel 1402 un allievo di Francesco Zabarella, Nicola Rotenstein di Jena, ricopiava nella casa padovana del maestro un carme di Mussato e l'epitafio di Lovato Lovati, GIUS. BILLANOVICH 1947, p. 46.

[53] Per l'anno del rinvenimento vale la puntualizzazione di GIUS. BILLANOVICH 1981, pp. 2-4.

[54] Per le arche dei dottori, GRANDI 1982, pp. 57-63, e schede 3-7, pp. 107-121, gli sviluppi più significativi sono pressoché contemporanei a quelli veneti. Per le tombe padovane, in sintesi vedi ora VALENZANO 2004, pp. 169-174, che pone attenzione sulla sintassi ricca di esibiti recuperi all'antica, esito concreto e visibile del protoumanesimo cittadino, e indica in ciò lo scarto più evidente dagli esemplari bolognesi. La peculiarità dei manufatti padovani - e, in subordine, di quelli bolognesi - nel panorama italiano del tempo è stata intuita tra gli altri da PETRUCCI 1995, soprattutto pp. 85-87, 90-92.

[55] PETRUCCI 1967, pp. 68-69 ricorda il caso esemplare delle lapidi per la tomba del nipotino di Petrarca a Pavia, di cui si è già detto. Il poeta non si limitava a dettarne il testo, ma come si arguisce dalla *Sen.* X 4 a Donato Albanzani ne curava l'ordinamento

sintassi architettonica e strutturale della tomba, senza essere normativa l'esibizione di un linguaggio 'antico' fu frequente. Il sarcofago sul modello 'antico' antenoreo, con coperchio trapezoidale arricchito da acroteri, rialzato da terra su sostegni verticali o mensole, ebbe una fortuna notevole nel Veneto[56]; ciò che tuttavia non impedì la commistione con forme gotiche e l'utilizzo di pitture e sculture 'moderne'[57].

Stando al XIV secolo, le origini segnano anche la fortuna del 'sepolcro preumanistico' che nella terraferma veneta incontra la diffusione maggiore. La serie andrà indagata più da presso, e allora si potranno individuare bivi, punti di svolta, modelli celebri e replicati, fraintendimenti. Procedendo per esempi si dovrà passare per le tombe gemelle di Ubertino (†1345) e Iacopo II (†1350) da Carrara, già affrontate nell'abside della chiesa di Sant'Agostino a Padova e oggi agli Eremitani[58], che vennero prese a modello fin dentro il Quattrocento[59]; e per la tomba di Petrarca ad Arquà (fig.3), fatta costruire sul modello di quelle degli umanisti padovani dal genero Francescuolo da Brossano (ca.

---

epigrafico. Poche le eccezioni, ma importanti perché fondative. Le epigrafi della tomba da Piazzolla e di quella di Petrarca ad Arquà propongono caratteri significativamente più grandi della media del tempo e una impaginazione più chiara e spaziata; l'intento esplicito è quello di recuperare alla scrittura epigrafica la leggibilità che è tipica degli esemplari antichi: per questo e più in generale per un inquadramento del fenomeno, ID. 1995, soprattutto pp. 85-103.

[56] WOLTERS 1976, I, p. 36; DONATO 1995, p. 405-406; VALENZANO 2004, pp. 169-174.

[57] Anche questa una declinazione del "principio di distacco" di PANOFSKY [1960] 2009, p. 105.

[58] Per le tombe, v. le schede 40-41, in WOLTERS 1976, I, pp. 168-169. Una data *ad diem* per i lavori della tomba di Iacopo II - e verosimilmente anche di quella gemella di Ubertino - è offerta dalla *Fam.* XI 3 dell'epistolario petrarchesco. È il poeta a ricordarci come in una sera del maggio 1351 componesse l'epitafio per il defunto signore padovano cercando ispirazione presso il sepolcro, "ad quod poliendum insignis (...) artificum desuda*bat* industria". Non è possibile stabilire chi fosse il committente; se Iacopo II commissionasse la tomba di Ubertino che poi avrebbe fissato il modello per la sua o se entrambe risalgano ad una commissione di Francesco il Vecchio da Carrara. A favore di una genesi congiunta gioca anche la specularità degli epitafi, che si corrispondono nei concetti e nella sostanza poetica, DONATO 1995, pp. 402-405.

[59] A Padova il modello è replicato in ambito signorile nel sepolcro monumentale di Fina Buzzacarini (†1378) in Battistero, oggi solo in parte conservato, ma una ripresa tempestiva è già nella tomba di Rainiero degli Arsendi (†1358) al Santo, mentre a Verona se ne vede il riflesso nella tomba di Giovanni della Scala (†1359), proveniente dai SS. Fermo e Rustico e oggi in Santa Maria Antiqua, come in quella, di molto successiva, di Filippo Guantieri (†1430) in Santa Maria della Scala, rispettivamente KOHL 2001, pp. 19-35, e le schede 83, 84, 191, in WOLTERS 1976, I, pp. 191-192, 254.

1374), da subito meta di visite e pellegrinaggi[60]; a indicare che l'ambito di diffusione fu, come era da aspettare, quello degli intellettuali e delle classi dominanti delle città[61].

Fuori dalla geografia di più stretta pertinenza le fila si fanno meno folte e serrate, e non solo per la selezione operata dai secoli sulle rimanenze. Il modello si prestava ad una committenza colta e consapevole che solo un grande centro urbano poteva offrire in quantità apprezzabile; proprio per questo, però, declinazioni e riprese saranno da considerare in tutta la loro importanza e specificità[62]. Quanto più ci interessa, la richiesta di Pandolfo e Ungaro a Petrarca (1364) permette di guardare fiduciosi in direzione di Pesaro e Rimini trecentesche. Altrove sarà da cercare sulla scia degli umanisti amici di Petrarca e di quelli delle generazioni successive; gli indizi raccolti nel seguito su Francesco da Fiano, che vanno oltre Pesaro, sono esemplificativi di un caso di studio.

Uno scavo approfondito sul doppio binario della tradizione epigrammatica e dei modelli tipologici della scultura funebre rimane tutto da intraprendere, ma si rivelerà fruttuoso per chi vorrà affrontarlo. In ultima analisi permetterà di approssimarsi alla preistoria, sinora non riconosciuta, della funeraria del primo Rinascimento. E non è un caso che dopo gli inizi padovani e veneti i primi sviluppi 'maturi' e organici si abbiano a Firenze: è questa una vicenda che corre parallela - e altrimenti non avrebbe potuto - all'affermazione dell'Umanesimo civile.

---

[60] Sul monumento, la sua storia e la sua fortuna nella mitografia petrarchesca, TRAPP 2006, soprattutto pp. 17-33.

[61] In un numero più grande, tra gli esempi rilevanti meriterebbe di considerare quelli veneziani: il sepolcro del doge Andrea Dandolo (†1354) in San Marco, per cui, come si è detto, Petrarca compose un epitafio che fu rifiutato e non è dunque quello che oggi si legge; quello di Michele Morosini (†1382), e, sebbene tarda, la tomba del doge Antonio Venier (†1400), v. le schede 80, 121, 149, in WOLTERS 1976, I, pp. 190, 205-206, 226-227.

[62] Tra le altre penso alle tombe di Prendiparte Pico della Mirandola (†1394) in San Francesco a Mirandola; di Margherita Malatesta Gonzaga (†1399) già in San Francesco a Mantova e oggi solo parzialmente conservata in Palazzo Ducale; e a quella di Giovanni da Legnano, frammentaria nel Museo civico medievale di Bologna, cui si è accennato per il calco petrarchesco dell'epitafio, v. le schede 135, 136, 147, in WOLTERS 1976, I, pp. 212-213, 214-215, 224-225.

IV.4. "Ritrasse oltre ciò tanto naturale il signor Malatesta (...) che pare vivissimo". Una santa novella e la promozione figurativa dei Malatesta di Rimini e Pesaro

Facciamo un passo indietro. L'anno del primo incontro con Petrarca è denso di eventi significativi per biografia di Pandolfo Malatesta. Il 19 giugno 1356 muore a Pesaro la terziaria francescana Michelina, un personaggio della cui prima biografia sappiamo poco, ma che dovette essere legata ai Malatesta per via del matrimonio contratto con un familiare o con qualcuno della cerchia più stretta dei signori. Rimasta vedova in giovane età, la donna aveva vestito l'abito del Terz'Ordine impegnandosi in una vita di privazioni interamente dedicata al servizio dei poveri, che riconosciutole un potere taumaturgico ne avevano acclamato la santità[63].

L'affezione e poi il culto di Pandolfo per Michelina si sarebbero sviluppati in seguito a un evento miracoloso raccontato con qualche variante dalle fonti: di ritorno dalla Terra Santa la nave del signore incappava in una forte tempesta e l'intervento soprannaturale della religiosa, da poco scomparsa, salvava la spedizione. Durante il viaggio, un francescano che annunciava la morte di Michelina narrandone con fervore le gesta causava lo scetticismo di Pandolfo; ammesso il torto e ravvedutosi con prontezza il signore era salvato dal mare[64]. In entrambe le versioni del racconto si sottolinea che sarà il signore, una volta tornato in patria, a rendere il giusto riconoscimento alle spoglie della futura beata, propiziando l'erezione della sua tomba nella chiesa francescana della città[65].

L'episodio trova corrispondenza sul versante riminese, sul doppio binario della tradizione cultuale e dei testi figurativi e monumentali.

Torrentiniana e Giuntina concordi con poche variazioni, nella *Vita* di Giotto Vasari dedicava un apprezzamento e brani descrittivi puntuali alla "istoria della Beata

[63] La Chiesa la dichiarerà beata solo il 24 aprile 1737. Per la biografia di Michelina da Pesaro, soprattutto nello specifico dei suoi rapporti con i Malatesta, ERTHELLER 1990, pp. 67-75; si veda inoltre LIOI 1967, coll. 466-471.

[64] ERTHELLER 1990, pp. 69-71, ma le fonti citate dallo studioso andrebbero controllate nuovamente.

[65] Per la tomba della beata, parzialmente conservata in quella che fu la chiesa francescana di Pesaro, oggi Santa Maria delle Grazie, vedi *infra*, il capitolo dedicato alla politica sepolcrale dei Malatesta trecenteschi.

Michelina" che poteva ancora ammirare nel chiostro della chiesa francescana di Rimini; a suo dire, tra le opere più importanti del maestro[66].

Perdute da tempo le pitture, la descrizione delle *Vite* permette di restituire almeno in parte la fisionomia del ciclo. Sono cinque i riquadri su cui si appunta l'interesse di Vasari, a dire il vero più attento ai dati formali e compositivi che non alla diacronia e al soggetto delle storie: accusata di adulterio alla presenza del marito, Michelina giura su un libro sacro la propria innocenza; un infermo coperto di piaghe maleodoranti è circondato da donne che si ritraggono inorridite (tutte tranne la santa, immaginiamo, se si tratta di una guarigione miracolosa); altri "poveri rattratti", forse una scena di benevolenza; la rinuncia dei beni da parte di Michelina che vende le sue proprietà agli usurai, ritratti nell'atto di consegnarle i denari da elargire ai poveri. Inoltre, Vasari ci informa che il pittore "ritrasse (...) tanto naturale il signor Malatesta in una nave (...) che pare vivissimo; et alcuni marinai et altre genti, nella prontezza, nell'affetto e nell'attitudini". Si tratta del miracolo tramandato dalle fonti agiografiche: Pandolfo salvato dalla tempesta per intercessione di Michelina. Il ciclo si componeva dunque di storie in vita della beata e testimoniava di alcuni suoi prodigi, almeno uno dei quali *post mortem*. Stando alle *Vite* prevedeva inoltre almeno un soggetto esterno alla narrazione: un *San Francesco* in gloria con l'abito sorretto dall'*Ubbidienza*, dalla *Pazienza* (l'*Umiltà*?) e dalla *Povertà*, a comporre il *pantheon* dei valori fondanti del francescanesimo.

Non è possibile esprimersi sulla paternità artistica del perduto ciclo riminese. Il gusto per le composizioni fitte e concitate, con notevoli soluzioni di scorto, sembra la cifra principale di queste pitture, insieme alle capacità espressiva e di individuazione fisiognomica. Valgono in tal senso il ritratto istoriato di Pandolfo e anche "la grazia e la vivezza delle teste che sono miracolose". Se non si trattasse di riferimenti ancora troppo generici, verrebbe da pensare ai neogiotteschi del nord Italia e ancor più alla

[66] BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, 1967, pp. 109-112. La testimonianza delle *Vite* è importante perché di prima mano. È noto infatti che l'aretino soggiornò a Rimini negli anni precedenti la pubblicazione della Torrentiniana, nel biennio 1547-1548, chiamatovi dagli Olivetani di Santa Maria di Scolca. Per un tentativo di contestualizzare la notizia nel panorama della pittura a Rimini nel secondo Trecento, da ultimo RAGIONIERI 2002, soprattutto pp. 33-34, 90-91; ma di più vedi almeno PREVITALI 1964, p. 6.

declinazione personalissima dello stile di Iacopo Avanzi, che come sappiamo fu in stretto contatto con i Malatesta di Rimini[67]. Sicché l'attribuzione vasariana a Giotto, da respingere per l'evidente incongruenza cronologica, potrebbe tuttavia indicare la sensibilità dell'aretino per i tratti stilistici peculiari della testimonianza pittorica. Anche per questo, nello specifico di una ipotetica mappa degli stili[68], la distruzione del ciclo ci priva di un affondo importante sulla committenza malatestiana in relazione al tema della promozione figurativa della famiglia e alle sue strategie.

Meno dubbi permangono sul piano dei significati ideologici, dove le ricadute figurative e monumentali del culto della beata indicano la precipua consonanza di intenti dei due rami principali dei Malatesta, riminese e di Pesaro; ne sono anzi, forse, il segno più precoce. Da quanto se ne scorge, nell'affermazione del culto della beata Michelina i signori giocano un ruolo essenziale, più ancora dell'Ordine di appartenenza della religiosa, che pure non frappone ostacoli. Nella duplice veste di familiare e di devoto, Pandolfo è figura centrale nella 'promozione' della 'santa dei Malatesta'[69].

Il signore saprà avvantaggiarsene nella fase matura del suo dominio su Pesaro (1364-1373), quando getterà le basi del discorso dinastico; ma il 'meccanismo' si attivava prima, entro il decennio scarso 1356-1364. Proprio lo spazio riservato al primogenito di Malatesta Antico nel ciclo riminese, con l'enfasi sul suo ritratto, sembra indicare il *terminus ante quem* delle pitture. Infatti lo si immagina meglio prima dell'effettiva spartizione dell'*imperium*, alla morte di Antico, quando a Pandolfo toccano Pesaro, Fano e Fossombrone, mentre Rimini è affidata allo zio Galeotto Malatesta.

---

[67] *Infra*, il paragrafo dedicato alla decorazione pittorica della rocche di Gradara e Montefiore Conca.

[68] Da ultimo si veda la panoramica sulla pittura e la miniatura del Trecento nei territori malatestiani nel già citato RAGIONIERI 2002, pp. 25-110, con ampia bibliografia.

[69] In Italia centrale, nella seconda metà del Trecento, sempre più ricorso all'*exemplum* di un santo cittadino, familiare e novello o di più antica tradizione popolare e comunale, sembra imprescindibile alla fondazione di una politica dinastica. Non è facile istituire confronti per la diversità degli orientamenti culturali e dei riferimenti ideologici dei singoli potentati; e si vedrà come i Malatesta si orientino solidamente su una gravitazione che è tutta adriatica. Tuttavia per date appena più basse vale l'esempio dei da Varano di Camerino, che circa il 1390-1418, con il contributo dei maggiorenti della città facevano edificare al centro della loro cappella sepolcrale nel duomo della città marchigiana la monumentale tomba-altare del vescovo di IX secolo sant'Ansovino, PALOZZI 2010, *passim*. Un ruolo analogo, sebbene se meno caratterizzante in ambito funebre, rivestirà il beato Paolino per i Trinci di Foligno.

Se da allora, possiamo congetturare, il culto della beata Michelina sarà cosa più pesarese, non verrà meno l'accordo sostanziale tra i rami principali della famiglia sui temi della politica figurativa, come dimostrano per gli anni in esame almeno due episodi assertivi e di forte significato ideologico. Dal sacro si passa al profano.

IV.5. "Et qui in eternum meruere duces in secula nomen". La decorazione pittorica delle rocche di Montefiore Conca e di Gradara e la circolazione adriatica del tema degli Uomini illustri

Il segno di una comune politica culturale e di autopromozione si legge in due episodi figurativi al confine tra Marche e Romagna, il primo oggetto di una riscoperta del secolo scorso, fortunata ma parziale, l'altro tramandatoci in carte.

La *Sala grande* della rocca malatestiana di Montefiore Conca ha restituito i frammenti di un ampio ciclo di soggetto profano della seconda metà del Trecento. Il grande ambiente unico, di forma irregolare, fortemente sviluppato in lunghezza, era in origine decorato sui quattro lati e sull'alta volta archiacuta con un programma di tema antico. Perdute interamente le pitture dei lati lunghi della sala, sono riemersi frammenti delle pareti minori e della volta, che permettono una ipotesi di massima sulle vestigia originarie.

La decorazione era articolata su almeno tre livelli. Contro uno sfondato blu, appaiati a due a due sugli spioventi della volta erano 10 busti di personaggi antichi; dei due ancora leggibili (figg. 4-5), staccati e conservati in un locale attiguo, uno reca il *titulus* che lo identifica con *Silvio*, figlio di Enea e Lavinia. Due *Scene di battaglia*, una di fanti l'altra di cavalieri, campeggiavano specularmente sulle lunette formate dalla congiunzione del profilo della volta con le pareti brevi della sala (figg. 8-9)[70]. Su una di queste, tra le finestre che danno luce alla sala, un *Vir illustris* a figura intera vestito di un lungo mantello, con scettro e spada e in origine munito di *titulus*, è l'unico sopravvissuto della parata di celebrità del mondo antico che abitavano il registro centrale della decorazione (fig. 6).

Il soggetto delle pitture era programmaticamente antico e non a caso la scelta cadeva su Iacopo Avanzi, che aveva all'attivo la *Sala magna supra viridarium* di Cansignorio

[70] In loco la *Battaglia di fanti*, strappata e ricoverata in una sala attigua del castello insieme ai due quadrilobi superstiti della volta la *Scena di battaglia a cavallo*.

della Scala a Verona[71] (1364-1370, insieme ad Altichiero); e che è poi nella Padova carrarese, forse implicato in maniera diretta nella decorazione della *Sala virorum illustrium* di Francesco il Vecchio[72] (1368-1379), anche per volontà del signore, il ciclo più intensamente filologico del primo umanesimo italiano. Il pittore bolognese è altrimenti attestato in relazione ai Malatesta, in maniera persino sorprendente se si considera che l'unica sua opera firmata, la *Crocifissione* della Galleria Colonna a Roma, come testimonia lo stemma ai piedi della croce è una committenza signorile[73].

Sulla posizione cronologica del ciclo non c'è accordo[74], per quanto sia evidente che i lavori di Montefiore si situino non lontano dagli esordi conosciuti del pittore. Anche per questo, la notizia dello storiografo seicentesco Cesare Clementini che leggeva di lavori di abbellimento della rocca da parte di Malatesta Ungaro (†1372) andrà tenuta in considerazione[75]: la *Sala* malatestiana si verrebbe così a posizionare tra le due imprese venete. Comunque si dovrà convenire sul fatto che i dipinti di Montefiore rappresentino quanto di più vicino ai due cicli di Verona e di Padova ci sia giunto[76]. Le iniziative dei signori veneti facevano scuola, certo, e se il *Vir illustris* di Montefiore ci dà un'idea degli *Eroi* patavini, almeno a dire dalla ripresa cinquecentesca di quelle pitture (figg. 6-7); si dovrà valutare con più attenzione la coincidenza con quanto sappiamo del ciclo perduto di Verona. La fonte più ricca e autorevole è ancora una volta Vasari, che

[71] DONATO 1995, pp. 423-430, con bibliografia; BENATI 1992, pp. 83-92, che discute alcune importanti derivazioni grafiche dagli affreschi; inoltre MELLINI 1959, pp. 313-334; ID. 1965, pp. 25-38.

[72] Sulla *Sala grande* di Padova, dopo le pagine di SCHLOSSER [1895] 1965, l'intervento di MOMMSEN 1952, pp. 95-116, che chiariva il valore del rapporto programmatico delle pitture con il *De viris illustribus*, e l'accenno di WEISS [1969] 1989, pp. 43-44, sulla possibilità di un Petrarca *anche* 'iconografo', vedi l'imprescindibile DONATO 1985, pp. 103-124, con ampia bibliografia, e EAD. 1995, soprattutto pp. 410-417; inoltre, BENATI 1992, pp. 76-83, e da ultimo BODON 2009, soprattutto 3-23, con bibliografia, per il resto dedicato allo studio della *facies* cinquecentesca della *Sala*.

[73] L'attribuzione delle pitture di Montefiore a Iacopo Avanzi è stata proposta da BENATI 1985, p. 184, e PASINI 1986, pp. 5-30. Per l'episodio all'interno di una valutazione complessiva della parabola di Iacopo Avanzi, BENATI 1992, pp. 23-41, e *passim*. Per il ciclo in relazione a quelli analoghi di area padana, vedi DONATO 1995, pp. 425-427, e da ultimo RAGIONIERI 2002, pp. 103-110.

[74] Vedi almeno FLORES D'ARCAIS 1991, pp. 749-752, BENATI 1992, *passim*; SKERL DEL CONTE 1993, pp. 122-127; RAGIONIERI 2002, p. 105.

[75] Il passo, già noto, è piuttosto generico, CLEMENTINI 1617-1627, II, 1627, p. 70: la rocca "fu dall'Ongaro abbellita".

[76] In questo senso, DONATO 1995, p. 427.

tramanda il soggetto delle pitture, *La guerra di Gerusalemme* secondo Giuseppe Flavio, e indica la disposizione della materia, continua come a Montefiore Conca - "nelle facce di quella sala da ogni banda una storia, con un ornamento solo che la ricigne torno a torno"[77]. Sopra le 'storie' tratte da Flavio trovava posto un "partimento di medaglie" di cui l'aretino non riusciva a verificare il soggetto, pure ipotizzando che si trattasse degli "uomini segnalati di que' tempi, ed in particolare molti di que' signori della Scala"[78]. Una sintassi che ha ricordato quella di Montefiore, con i busti entro quadrilobi a chiudere in alto, nella volta, il ciclo.

Il secondo episodio di cui ci si occupa può essere ripercorso in carte. Si deve ad Augusto Campana la riscoperta di un carme di 44 esametri *In laudem Gradarie castri pulcerrimi* [*in Marchia Anconitana*][79]. L'indicazione topografica *in Marchia Anconitana* potrebbe sembrare eccentrica o peggio erronea per un centro della valle del Conca, nella Romagna, e probabilmente veniva aggiunta in copia a Mantova dall'estensore del codice miscellaneo che ci ha preservato il componimento, il funzionario estense Ramo Ramedelli. Non si trattava però di un *lapsus* del copista, che indicava così maniera corretta e perfino puntigliosa la pertinenza di Gradara alla diocesi marchigiana di Pesaro e, soprattutto, quella del castello al ramo pesarese della famiglia. Alla morte di Malatesta Antico la spartizione del dominio aveva comportato l'individuazione di pertinenze separate sui possedimenti di carattere allodiale e dunque inalienabili di Montefiore Conca e di Gradara. La rocca gradariense rimarrà sotto il controllo dei Malatesta di Pesaro sino alla rovinosa cacciata degli eredi di Pandolfo nel 1431. Specificazioni come si vedrà necessarie: da subito Gradara appare la controparte pesarese della residenza di Montefiore.

Il carme è una testimonianza preziosa sulle vestigia trecentesche e primo quattrocentesche della rocca, sulla sua decorazione pittorica in particolare. Ampia e relativamente dettagliata è la 'descrizione' degli interni.

> Scipio vestibulum decorat, quo maxima solo | urbs fuit, imperium Tyriosque habitura triumphos. | Interiore domo rutilantia prelia Troum, | unde decus Latiis et gloria tanta

[77] BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, III, *Testo*, 1971, pp. 633-634.
[78] *Ibidem*.
[79] CAMPANA 1969, pp. 501-520. Il carme è nel Ms. Vat. lat. 3134, f. 394*v*.

> Quiritum: | Laurentum certant turmis; Pallante superbum | hinc Turnum Eneas variis cruciatibus arcet; | archanasque fores post, hinc turba acrior et qui | eternum meruere duces in secula nomen. | Hic prisci heroes olim mansere quotannis, | dum licuit solio natis considere avito; nunc orant letique colunt monumenta priorum. | O si Pieridum facundia tanta daretur! | De Mala - quos genuit memore dictamine - testis, | stirps cantarem heroum genus insuperabile bello; | sed Neri patulas horret mea cimba paludes[80].

Gli ambienti sui cui si distende il ciclo sono almeno tre, uno di ingresso, il "vestibul*um*" in cui è raffigurato Scipione; una sala con i "prelia Troum", le battaglie dei Troiani, per le quali viene speso un aggettivo pieno di suggestione, "rutilantia", che indica scena concitate e forse anche toni cromatici accesi; mentre dopo una porta più interna - "archanasque fores post", la descrizione fa pensare a un'infilata di locali - è la "fiera turba" dei capitani che nei secoli meritarono "eternum nomen". Gli antichi uomini illustri, come già notava Campana che riconosceva la matrice umanistica del ciclo ponendolo nella serie di quelli celebri, da Giotto a Napoli, ai cicli di Verona a Padova e oltre[81].

Non è superfluo indicare quanto il testo abbia di figurativo. Vale in tal senso l'utilizzo di dimostrativi: "*hinc* Turnum Eneas variis cruciatibus arcet", "*Hic* prisci heroes". L'esistenza del testo pittorico di riferimento, di cui non sopravvivono resti, è garantita da un documento quattrocentesco antecedente la profonda revisione anche decorativa operata alla fine del secolo da Giovanni Sforza[82]. Come a Montefiore Conca, i *Viri illustres* erano accompagnati da *tituli*[83].

La chiusa encomiastica del carme ha permesso di individuare i destinatari dell'omaggio poetico: Malatesta dei Sonetti (†1429), al tempo ancora in vita, e i figli Pandolfo,

[80] Ivi, pp. 505-506.
[81] Ivi, pp. 512-515; vedi anche PASINI 1983A, p. 58; DONATO 1985, p. 100; RAGIONIERI 2002, p. 106.
[82] Nel 1465 è ancora attestata "in arce Gradarie" una "Sala de le battaglie", CAMPANA 1969, p. 511. Non è possibile stabilire l'entità degli interventi di restauro voluti da Francesco Sforza entro il 1463, di cui resta memoria in un componimento encomiastico di Maffeo Vegio, ivi, pp. 518-519.
[83] Per la possibilità che l'epigramma in sei esametri di Ettore contenuto nello stesso Ms. Vat. lat. 3134, f. 264*rb*, fosse utilizzato a Gradara, CAMPANA 1969, pp. 513-514. EICHE [1986], pp. 20-21, al contrario ipotizza che il sonetto possa aver illustrato la figura di Ettore nella camera del palazzo malatestiano di Pesaro, voluta da Malatesta dei Sonetti, vedi nel seguito del paragrafo.

Galeotto, Carlo e Galeazzo. Il Vaticano non tramanda invece il nome dell'autore del carme, di cui Campana tracciava però il profilo: un umanista non particolarmente alato, desideroso di compiacere il signore di Pesaro che sappiamo non digiuno di letture petrarchesche[84]. Lo studioso notava il calco dell'*incipit* niente meno che dal carme *All'Italia*[85]: "Salve, feta ducum, spectata Gradaria, salve!", da "Salve, cara deo tellus sanctissima, salve!"; per noi oggi si colora di una sfumatura ironica. Se il sonetto è antecedente alla morte di Malatesta e forse di poco anche al 1414[86], niente ci garantisce tuttavia della datazione del perduto ciclo pittorico, che poteva essere stato realizzato ben prima. Il campo delle possibilità può essere vagliato passando a discutere l'impianto architettonico della rocca trecentesca.

Per la scelta non casuale del termine, il *vestibulum* di Scipione Africano si lascia identificare con uno spazio liminare, comunicante con l'esterno; forse una loggia, se si pensa alla struttura odierna del castello gradariense. Nella corte, sul lato opposto all'ingresso e prossima al nucleo fortificato si conserva un'ala porticata ad arcate ogivali, impostata su possenti pilastri cilindrici; struttura che poteva continuare su almeno un lato del perimetro attuale e che al primo piano ospitava una loggia aperta da cui si accedeva al piano nobile della residenza. In corrispondenza di uno dei pilastri e in fase con la muratura medievale, uno stemma malatestiano con le iniziali di Pandolfo II (fig. 13) ricorda il committente dell'importante giunta architettonica al castello avito[87]. Che il *vestibulum* del carme in onore di Gradara sia una cosa sola con la loggia trecentesca di Pandolfo II è più che verosimile e se così fosse il Malatesta sarebbe anche il primo indiziato della commissione del ciclo pittorico descritto dall'anonimo umanista nel carme *In laudem Gradarie*. Non è difficile credere che lo spazio *anche* concettualmente nuovo della loggia aperta nascesse con ambizioni 'nuove' e figurative.

Senza altri dati di analisi non è possibile stringere il nodo cronologico e pertanto la realizzazione delle pitture rimane a cavallo tra la signoria di Pandolfo II e quella del

[84] Come è noto anche il figlio di Pandolfo ebbe forti interessi letterari e fu poeta egli stesso, da cui l'epiteto 'dei Sonetti', in sintesi vedi PARRONI 1989, pp. 206-209.
[85] *Epyst.*, III 24.
[86] CAMPANA 1969, pp. 508-509.
[87] Oltre un secolo dopo, quando Giovanni Sforza apponeva le proprie insegne al castello rinnovato l'emblema araldico di Pandolfo sopravviveva. Sicché oggi due stemmi convivono in stretta relazione reciproca a testimonianza delle fasi costruttive della corte fortificata.

successore. Che si debba propendere per il primo corno della forbice è, tuttavia, sarà chiaro tra un attimo: Malatesta dei Sonetti ebbe il suo ciclo all'antica nel palazzo di famiglia sulla piazza principale di Pesaro.

Prima di approdare nella città marchigiana, rimane lo spazio di una suggestione. La loggia di Pandolfo II fu chiusa a fine Quattrocento quando Giovanni Sforza interveniva sulle strutture preesistenti aggiungendo o forse solo riedificando le due restanti ali porticate, una delle quali aperta in loggiato al primo piano; al pari di altre zone dell'edificio più antico, la 'loggia' trecentesca, oramai camera o sala, subiva ampi rimaneggiamenti. Quanto è interessante rilevare della *facies* decorativa tardo-quattrocentesca di Gradara è la persistenza del tema antico ed eroico e del suo abbinamento a uno spazio vestibolare. All'interno della loggia sforzesca si conservavano pitture in cui il richiamo ai temi dell'antichità romana era programmatico. In loco restano un *Imperatore* (?) a figura intera (fig. 11), una piccola tabella monocroma, forse un sovraporta, con *Marco Curzio Dentato* (fig. 12), e un lacerto minimo di difficile decifrazione; mentre il frammento più rilevante, una *Scena di battaglia* tradizionalmente interpretata come *Battaglia dei Romani coi Sabini*, è stato staccato e si conserva in una sala del castello[88] (fig. 10). Non coincidenti, i soggetti sono però analoghi a quelli di cui serba memoria il carme *In laudem Gradarie*, e sorprende la presenza nel vestibolo di una figura stante che potrebbe essere un imperatore romano. Che l'organizzazione quattrocentesca della materia eroica tradisca una memoria non casuale dell'arrangiamento precedente, a conferma delle ipotesi avanzate?

Passando a Pesaro, va detto che non conosciamo nulla di preciso delle residenze trecentesche dei Malatesta sulla *platea maior*, parzialmente inglobate e obliterate dall'odierno Palazzo Ducale, che sorse al loro posto. Almeno a partire dagli anni sessanta del Trecento Pandolfo II tentava di organizzare le preesistenze in un quadro unitario e in questo senso sono state lette le acquisizioni e gli abbattimenti attuati in quella zona della città negli anni 1366-1370, riconducibili al suo diretto

[88] Il primo intervento critico sulle pitture di Gradara è quello di VENTUROLI 1969, pp. 427-439. Inoltre, per l'*Imperatore* (?) e il *Marco Curzio Dentato*, si veda FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, pp. 17-18 e scheda 1, pp. 97-101, con riferimento ad Amico Aspertini; per la *Scena di battaglia* e per il lacerto ulteriore nella loggia, tra le opere per cui si respinge la responsabilità diretta del bolognese, ivi, schede 63R, 65R, pp. 212-213.

interessamento[89]. Dopo la morte del signore, il progetto trovava un assetto stabile con Malatesta dei Sonetti. Il Palazzo si estendeva su due isolati congiunti da voltoni, che avrebbero costituito il nucleo di fondo del successivo palazzo sforzesco[90].

Le fonti non restituiscono una descrizione degli interni del palazzo malatestiano, ma sarà da ritenere l'indicazione di una *Camera di Ettore* menzionata la prima volta in un documento del 4 gennaio 1438 lì rogato[91], da tempo collegata al soggiorno giovanile di Lorenzo Ghiberti a Pesaro (1400), di cui è notizia nei *Commentarii*, e alla camera che l'artista dipinse con un più anziano collega per Malatesta dei Sonetti. Contemporanea è una richiesta del signore a Coluccio Salutati sull'iconografia di Ettore[92]. Come è stato scritto, la risposta di Coluccio "è uno dei rarissimi documenti che ci permettono di capire come gli umanisti procedessero nelle loro ricostruzioni iconografiche attraverso una attenta collazione di testi antichi, di raffronti che vanno dalla tradizione scolastica medievale ai mitografi greci (...) ai testi classici"[93]. L'arrangiamento della camera per il resto ci sfugge, ma è certo che non contemplasse il semplice ritratto dell'eroe. L'episodio pesarese si raccorda dunque alla decorazione trecentesca di Montefiore e a quella di Gradara, di cui sembra fornire un termine *ante quem*. Dagli ambienti più privati che pubblici delle inaccessibili rocche allodiali, la celebrazione dell'*exemplum* antico passava alla residenza cittadina. Il passo è di una portata irreversibile, segna un investimento definitivo su Pesaro. Malatesta si rivolgeva a Coluccio Salutati e il disegno umanistico di Pandolfo II, intrecciato al nome di Petrarca, continuava nel solco di una filologica acribia.

Qualche considerazione ulteriore. Se l'epistolario di Coluccio Salutati ha serbato la preziosa corrispondenza con Malatesta dei Sonetti, non conosciamo l'umanista o gli umanisti interpellati per i cicli di Montefiore Conca e di Gradara. Per la sola Montefiore è stato fatto il nome del laziale Francesco da Fiano, come si ricorderà legato a Pandolfo Malatesta da un profondo affetto di riconoscenza e documentato nel 1372 alla sua corte.

---

[89] CARDINALI, MAIARELLI, LOMBARDI 2000, p. 43, e docc. 8-9, alle pp. 181-183.
[90] EICHE [1986], pp. 20-21; FRENQUELLUCCI [1986], pp. 57-61.
[91] EICHE [1986], p. 21.
[92] Ivi, pp. 20-21, ma il caso è analizzato in maniera efficace da CASTELLI 1978, pp. 520-522; inoltre DONATO 1985, pp. 150-151.
[93] CASTELLI 1978, pp. 521-522. La lettera di Coluccio in NOVATI 1891-1911, III, 1893, pp. 543-551.

A Pandolfo il da Fiano doveva l'instradamento alla carriera intellettuale e la frequenza di una delle scuole più alte e all'avanguardia del tempo, quella bolognese di Pietro da Moglio. Al giorno dell'impresa cui attendeva Petrarca per la *Sala* di Francesco da Carrara, il giovane umanista avrebbe progettato il ciclo antico di Montefiore per l'Ungaro, componendo i relativi *tituli*[94].

L'ipotesi è suggestiva, ma forse non fa bene i conti con la cronologia. Se la realizzazione del ciclo cade ancora viventi i due fratelli, il percorso biografico di Francesco sembrerebbe troppo acerbo per un compito tanto complesso. Non erano passati molti mesi da quando, nella prima lettera della loro corrispondenza, Petrarca si rivolgeva allo studente giovincello, "ad Franciscum *quendam adolescentem Romanum* rethorice studiosum"[95]. E a distanza di qualche anno, quando si tratterà di definire il programma ideologico e forse anche quello iconografico della tomba del suo primo mecenate Pandolfo Malatesta, incontreremo un da Fiano ancora piuttosto impacciato e incerto[96]. I 'suggeritori' dovevano scendere insieme ai pittori dal nord padano. Per una impresa concettualmente meno rigorosa di quella di Padova, l'esperienza dell'Avanzi poteva essere sufficiente a proporre, dati uno modello o più modelli di riferimento, deroghe figurative in relazione alle peculiarità degli ambienti da decorare; un buon umanista di rango cancelleresco avrebbe potuto elaborare le necessarie modifiche iconografiche. Resta aperta la questione dei *tituli*. A quale fonte ci si sarebbe rifatti?

Stando sempre alla cronologica alta, è poi indubbio che i due cicli potessero funzionare da *relais* del messaggio dell'Umanesimo 'padano'; una ulteriore possibilità formativa - questo sì - per il giovane Francesco, allora pesarese, e ci sarebbe stato di che stupire per un entusiasta del culto umanistico a Montefiore e, probabilmente, anche a Gradara. Il laziale se ne sarebbe potuto ricordare in età matura, quando si accingeva a scrivere gli epigrammi per il ciclo degli *Uomini illustri* di Palazzo Trinci a Foligno.

---

[94] PICCHIARELLI 2009, pp. 181-185.

[95] La *Sen.* XIII 7, in data 16 ottobre 1371, di cui si conoscono due versioni, vedi *Appendici* a WEISS 1949, pp. 150-154.

[96] *Infra*, i paragrafi dedicati a Francesco da Fiano e alla tomba di Pandolfo II.

IV.6. "Ille me ignotum et obscuri nominis iuvenem (...) celebrem fecit et, indignum licet, cumulatis honoribus illustravit". Gli inizi di Francesco da Fiano, umanista 'figurativo'

Seguendo il filo tematico del primo umanesimo 'cortese', in particolare quello dei cicli pittorici di tema antico che dalla Verona scaligera e dalla Padova dei da Carrara scende giù per l'Adriatico nella Romagna, nella Marca e poi a Foligno, ci si accorge che Francesco da Fiano è figura centrale, veicolo di idee, tradizioni e modelli. Questo longevo umanista riserva ancora sorprese, quando si guardi alle sue capacità di promotore culturale più che alla misura del suo latino umanistico[97].

Francesco nacque a Fiano, nella campagna romana, circa il 1350. Dei suoi primi anni sappiamo solo che non dovettero essere facili; ancora in età avanzata l'umanista era solito dolersi delle sue origini umili, forse amplificando la realtà dei fatti se suo padre Antonio, come pare, praticò l'arte del notaio[98].

Ai suoi natali e alla storia del proprio 'riscatto' sociale Francesco fa riferimento in una lettera indirizzata a Malatesta dei Sonetti, tramandata dal solo Marciano lat. cl. XII. 139 (4452). Non ne conosciamo la data, l'occasione però non ci è indifferente e fornisce da sé il *post quem*. Dopo un silenzio lungo, a suo dire motivato dalla gravità del lutto, Francesco scriveva al nuovo signore di Pesaro per condolersi della morte di Pandolfo II, avvenuta nel gennaio 1373. C'era davvero di che scusarsi se l'umanista poteva accennare ai suoi impegni curiali, iniziati solo nel 1379, come a qualcosa di ormai consueto. Anche per questo, forse, il discorso si faceva subito intimo e accorato[99].

[97] Su Francesco da Fiano si può consultare l'agile scheda di BACCHELLI 1997, pp. 747-750; ma di più si vedano almeno NOVATI 1888, pp. 38, 91-93; BERTALOT 1911, pp. 56-80, con l'attribuzione a F. degli esastici per le figure dei *Viri illustres* di Palazzo Trinci a Foligno, già ritenuti di autore della tarda classicità; WEISS 1947A, pp. 153-155; ID. 1949, pp. 75, 93-98; ID. 1959, pp. 199-206; RUBINSTEIN 1958, pp. 194-195, 198; BARON [1955] 1966, pp. 300-307; PLAISANT 1961, pp. 119-162; GIUS. BILLANOVICH 1963, pp. 203-234; ID. 1964, pp. 279-324; TAÙ 1965, pp. 281-340; MONTI 1984, pp. 121-160; GALASSI 1990, pp. 157-161; GUERRINI 2001, pp. 375-400; il già citato PICCHIARELLI 2009, pp. 181-185.

[98] Nelle sue lettere Francesco torna più volte sull'argomento delle proprie origini, MONTI 1984, p. 149.

[99] Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. lat. cl. XII. 139 (4452), ff. 18*r*-20*r*, la trascrizione in *Appendici* a WEISS 1949, pp. 156-158.

Pandolfo aveva offerto al giovane più che un'occasione, quasi la possibilità di una seconda nascita.

> Ille me abiectum ac degenerem in pusillo rerum statu, humo iacentem (...) in altum erexit ac si potuisset libentius usque ad sidera palmis extullisset. Ille me ignotum et obscuri nominis iuvenem ac intra sordidos domesticosque parietes rudem pro more patrie agentem vitam cunctis gentibus, quoad potuit, celebrem fecit et, indignum licet, cumulatis honoris illustravit[100].

Subito dopo viene il riferimento alla scuola bolognese di Pietro da Moglio, frequentata a spese del signore negli anni 1369-1371.

È stato Giuseppe Billanovich a riconoscere il ruolo di questo celebre grammatico, animato da un profondo interesse e da una viva ammirazione per il discorso poetico petrarchesco, nella formazione degli intellettuali della generazione di Francesco da Fiano. La ricerca si snodava sulla scia dei codici umanistici, di cui un nucleo importante veniva ricondotto al laziale; e si scopriva così che i corsi universitari tenuti da Pietro nel triennio 1369-1371 accanto allo studio dei 'classici' avevano previsto il commento dei 'moderni', dei carmi bucolici di Dante e di Giovanni del Virgilio, e, soprattutto, di alcune egloghe e di almeno due epigrammi di Petrarca[101]. A Padova Pietro aveva potuto ricopiarsi dagli originali del poeta gli epitafi di Iacopo II da Carrara e di Tommaso da Caloria; dal maestro questi testi erano passati agli allievi dei corsi bolognesi e dunque anche a Francesco da Fiano, che ne serbava copia nel V E 35 della Biblioteca Nazionale di Napoli, ma con un rilievo del tutto eccezionale, come testi autonomi, disgiunti dalle lettere di accompagnamento di Petrarca[102] e tenuti invece insieme alle rubriche di Pietro della Retorica: "D(omini) F(rancisci) Pe(trarce), de originali suo extracta"[103]. L'avvio della fortunata attività del da Fiano epigrammista è in questo episodio.

Tra i codici assemblati da Francesco da Fiano, su cui hanno attirato l'attenzione i filologi e gli storici della letteratura, il Marciano lat. cl. XII. 139 (4452) della lettera a

[100] Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. lat. cl. XII. 139 (4452), f. 18*v*.
[101] GIUS. BILLANOVICH 1963, pp. 203-234; ID. 1964, pp. 279-324.
[102] *Fam.* IV 10; *Fam.* XI 3.
[103] GIUS. BILLANOVICH 1964, pp. 279-280.

Malatesta dei Sonetti è senz'altro il più fitto di indizi figurativi[104]. Oltre a due copie del carme *All'Italia* di Petrarca, che Pietro aveva commentato ai suoi scolari del corso bolognese, il codice trasmette materiali originali: tra questi, gli epigrammi per il ciclo degli *Uomini illustri* di Palazzo Trinci a Foligno (ff. 77-79*r*) e un carme latino in nome di Pandolfo II Malatesta (ff. 107*v*-108*r*).
Del secondo varrà la pena riportare il testo integrale, riletto sul Marciano. Una rubrica introduce la materia poetica.

> Beatus Franciscus *pictus* representat beate Virgini Marie et Christo *depictis* dominum Pandulphum de Malatestis *in pictura* vestitum habitu fratrum minorum; ipsamque Virginem et Christum ita alloquitur[105].

Seguono le parole pronunciate da San Francesco all'indirizzo della Madonna e del Bambino, di una misura incerta e di intonazione patetica.

> Stelligeri lux alma poli, dignissima Virgo | intactos sacro divini semine verbi | fecundasse sinus et nati morte redemptis | gentibus eternum genuisse in secula regem, | tuque salutifera genitricis Virginis aluo | orte puer, nostre proprio qui sanguine mortis | victor et efflenti renovares gaudia mundo | humani generis voluisti sumere partem, | voluite ad hunc oculos et celi parte superna | sumite queso meos habitus et signa tenentem. | En hic ille meus magne pietatis imago | Pandulphus, quem clara tulit Malatesta potentem | stirps Italis veneranda viris; in sanguine magno | respuit omne nephas virtutis et arma secutus | iustitie rectique sequax et amator honesti | non fuit Ausonis hoc dudum maior in armis | bellipotens, iusti celebris quem gloria Martis | extulit et dignis meritis equavit Olimpo[106].

---

[104] Il codice è censito da KRISTELLER 1963-1997, II, 1967, p. 258.
[105] "San Francesco *dipinto* presenta alla beata Vergine e al Cristo *dipinti* il signore Pandolfo Malatesta *in pittura* vestito dell'abito dei frati minori; e alla stessa Vergine e al Cristo così si rivolge".
[106] Il testo non è privo di passaggi opachi. "Alma luce del cielo stellato, degnissima Vergine fecondata nell'intatto grembo dal sacro seme del divino verbo, che con la morte del Figlio hai generato un re eterno nei secoli per le genti redente; e tu Fanciullo nato dal grembo salvifico della Vergine genitrice, che vincitore della nostra morte col tuo sangue volesti assumere una parte nel rinnovare la gioia del mondo per il genere umano disperato, volgete gli occhi e nella parte più alta del cielo accogliete, vi imploro, costui che porta il mio abito e le mie insegne. Ecco a voi il mio Pandolfo, immagine di grande pietà; la chiara stirpe dei Malatesta, rispettata e temuta tra gli Italici, lo rese potente; in grande sangue respinse ogni nefandezza, ogni cosa contraria alla virtù, seguì le armi

Il carme e la sua rubrica furono pubblicati e ricondotti a Francesco da Fiano da Roberto Weiss, che li credeva progettuali per un dipinto devozionale[107]. La segnalazione è rimasta a lungo sepolta nelle pagine del saggio del 1949 e solo di recente si è tornati a riflettere sul suo specifico figurativo, che non lascia spazio a fraintendimenti. L'occasione è senza dubbio funebre, la rubrica in prosa altro non sarebbe che la descrizione di una pittura legata alla memoria del signore, posta all'interno della cappella sepolcrale o sulla sua tomba[108]. Di più si potrà aggiungere la corretta identificazione della scena rubricata, la *Commendatio animae* di Pandolfo; e, per il carme, sottolineare l'uso dei determinativi con intenzionale rimando al testo figurativo - "voluite ad *hunc* oculos", "En *hic* ille meus magne pietatis imago" - e aggiungere il riconoscimento, ai vv. 11-18, del cripto-epitafio del Malatesta.

Basta poco ad accorgersi che entità e valore della testimonianza sono maggiori di quanto non si sia voluto credere. Ci troviamo di fronte a un documento eccezionale non solo per la storia dei Malatesta trecenteschi, ma, più in generale, sui modi della memoria signorile in Italia tra Medioevo e Rinascimento. Ciò che non esclude le difficoltà del caso, tra tutte la natura dell'indizio contenuto nel Marciano, ancora da comprendere. Due le strade che si aprono, a indicare diversi livelli di impegno dell'umanista laziale. La pittura descritta da Francesco nasceva prima in carte che in punta di pennello, e di conseguenza il carme e la sua rubrica introduttiva sarebbero parte del progetto redatto per la tomba (o per la cappella funebre) di Pandolfo II[109]. Ovvero abbiamo a che fare

---

della giustizia, la rettitudine e fu amante dell'onestà; non ci fu per gli Ausoni uno più grande nelle armi e più potente in guerra; la gloria [ma Cicerone, *Inv.* 2, 166: "gloria est frequens de aliquo *fama* cum laude"] del giusto e celebrato Marte lo innalzò [gli diede la celebrità] e per i degni servigi lo agguagliò al cielo [lo rese immortale, gli diede fama immortale]".

[107] WEISS 1949, pp. 75, 94, la trascrizione completa del carme in *Appendici*, p. 155, concorda con quella effettuata di prima mano sul codice da chi scrive.

[108] BACCHELLI 1997, p. 747, la pittura descritta da Francesco da Fiano *forse* era posta sulla tomba di Pandolfo II; PICCHIARELLI 2009, p. 181, dice il dipinto destinato alla cappella funebre del signore. Non fanno il collegamento con l'occasione funebre PARRONI 1989, pp. 205-206; CARDINALI, MAIARELLI, LOMBARDI 2000, pp. 105-106; RAGIONIERI 2002, pp. 92-93.

[109] Probabilmente Francesco da Fiano sarebbe stato in grado di abbozzare un'idea di massima dell'insieme monumentale. Discrete capacità disegnative sono attestate dagli schizzi di sua mano nel Marciano. Si possono segnalare: due figure maschili con rotuli (ff. 20*v*, 38*v*), un levriero (f. 48*v*), uno stemma con croci (f. 71*r*), ma bisogna avvertire

con una memoria fissata in carte dall'umanista *a posteriori*, insieme del carme e del suo contesto monumentale; nel secondo caso il da Fiano potrebbe essersi limitato alla stesura del testo poetico, ma saremmo garantiti della traduzione in opera del progetto.

Del discrimine bisognerà ricordarsi tra un attimo, volgendosi alle tombe dei Malatesta, anche per delineare un'ipotesi cronologica. Da questa nuova ottica, a recupero solo in parte avvenuto, è confermata l'impressione di chi metteva il Marciano tra i palinsesti più ricchi della lunga attività intellettuale di Francesco[110]; palinsesto *anche* 'figurativo', ora possiamo dirlo a ragion veduta, importante perché serba traccia di momenti della sua carriera di promotore culturale tanto lontani nel tempo.

L'attività di Francesco per i signori di Foligno, culminata nella composizione dei venti esastici che illustravano i *Capitani* dell'antichità della *Sala grande* del palazzo di Ugolino Trinci, è stata oggetto di studi puntuali e, talvolta, dottissimi; e va da sé che i dati biografici si ispessiscano con il rafforzamento della posizione del da Fiano all'interno della Curia. All'alba del secondo decennio del Quattrocento, nel ricordo lasciatoci dal suo allievo bresciano Bartolomeo Bayguera troveremo Francesco 'guida' entusiasta e riverita di un *tour* tra le rovine di Roma; e poco dopo sarebbe morto (1421)[111].

All'estremo cronologico opposto l'episodio pesarese permette di recuperare gli inizi, poco indagati e conosciuti, della lunga parabola del da Fiano. L'ambiente malatestiano fornisce le occasioni più importanti del rapido apprendistato umanistico di Francesco, l'educazione presso Pietro della Retorica a Bologna e il soggiorno a corte, dove tra settimo e ottavo decennio la temperatura delle imprese culturali è altissima, come testimoniano la decorazione pittorica della *Sala grande* di Montefiore e, probabilmente, quella della rocca di Gradara. È forte il rammarico che di tanto non resti oggi, tra Pesaro e Rimini, nulla o quasi. Sotto gli auspici dei signori di Pesaro il laziale muoveva i primi passi autonomi di una carriera fortunata e longeva.

---

che si tratta di prove di carattere compendiario. Niente a che vedere, per essere chiari, con il paesaggio puro - *Transalpina solitudo mea iocundissima* (f. 143*v*) - di un Plinio appartenuto a Petrarca, oggi Parigino lat. 6802, che alcuni vogliono di mano del poeta, altri di Boccaccio, vedi almeno DONATO 2003, p. 435, con bibliografia e CONTINI 1980, pp. 127-130.

[110] MONTI 1984, p. 150.

[111] In sintesi BACCHELLI 1997, p. 749.

Il carme 'figurativo' del Marciano invita infine a cercare nello scrittoio di Francesco gli indizi ulteriori della sua attività di epigrammista funebre. E qualcosa, a dire il vero, è già emerso: circa il 1387 Francesco componeva due distinte versioni dell'epitafio per la monaca cistercense Cizula Prignano, sorella di papa Urbano VI; e forse, in data imprecisata, quello per una domina Petra[112]. Recuperi ancora più significativi non sono da escludere.

IV.7. "Progenitoris domini mei violata mausolea". La politica sepolcrale dei Malatesta trecenteschi di Pesaro: tradizioni, resti e testi

Riposto il codice marciano, torniamo nei domini dei Malatesta. La digressione su temi e personaggi non sarà stata inutile. A costo di qualche ripetizione indica intrecci prolifici di storia culturale, che per riemergere dallo stato di frammento a un quadro godibile da distanze più ampie necessitano di una narrazione distesa. Per i tratti in cui è stato possibile ripercorrerla, la politica culturale dei Malatesta trecenteschi delle corti di Rimini e Pesaro appare ricchissima e precoce, e non per questo, tuttavia, riconsiderate dentro la luce del loro tempo le predilezioni di Pandolfo II appaiono meno peculiari. Brillano ancora per 'tempismo' e tenacia, solo è ridimensionato quel tanto di aneddotico che ne offuscava la comprensione.

Oramai abbiamo imparato a conoscere l'orizzonte entro cui la vicenda malatestiana va inquadrata: quello delle signorie padane, e nello specifico venete[113]. Io direi anzi qualcosa di più: una signoria veneta fuori dal Veneto. La posizione geografica della città già predisponeva alla gravitazione adriatica e i canali di trasmissione sono emersi strada facendo: l'umanesimo petrarchesco, rilanciato e potenziato dall'insegnamento dei retori universitari, dagli stretti rapporti reciproci tra le cancellerie e dalla fitta corrispondenza privata dei singoli umanisti, vorace di novità e riscoperte, attenta alla tradizione moderna non meno che a quella degli antichi; in secondo luogo, ma è un

[112] Le due versioni dell'epitafio di Cizula Prignano sono tramandate (f. 20*v*) da un codice boemo del XV secolo, il Ms. K 37 (1232) della biblioteca del Capitolo di Praga; l'epitafio di Petra è tramandato frammentario dallo stesso codice, i primi tre versi al f. 24*v*, e integro (f. 196*r*) nel codice Olomouc, Universitní Knihovna, M I 167 (I VII 21), vedi MONTI 1984, pp. 144-146, 150.

[113] Un accenno in questa direzione in RAGIONIERI 2002, soprattutto p. 110; ma già PASINI 1983A, p. 12, parlava del "fasto trecentesco di una corte padana".

fenomeno interdipendente, la circolazione libraria, veicolo privilegiato *anche* di cultura figurativa; quindi l'attività degli artisti, che con i nuovi intellettuali collaborano preservando quanto è specifico della loro sfera d'azione.

Gli indizi raccolti dicono dell'interesse non secondario dei Malatesta trecenteschi, e di Pandolfo in particolare, per il tema della memoria. La verifica che ci si aspetterebbe tuttavia non è facile a farsi. Se a Rimini la riedizione quattrocentesca della chiesa francescana, il Malatestiano, significò la distruzione del primo sepolcreto signorile; a Pesaro le sepolture monumentali dei signori in San Francesco, oggi Santa Maria delle Grazie, furono danneggiate nella rivolta anti-malatestiana del 1431[114].

Il ricordo dell'avvenuto riecheggia in un'orazione pronunciata a ridosso degli eventi da Battista di Montefeltro, umanista di valore non del tutto secondario e moglie di Galeotto Malatesta signore di Pesaro. Nel 1433 Battista si rivolgeva in udienza pubblica all'imperatore Sigismondo di Lussemburgo, di passaggio a Urbino, per presentargli il caso sfortunato del consorte e dei cognati Carlo e Pandolfo, cacciati dalla città adriatica appena due anni prima. Rievocando l'accaduto, in un crescendo drammatico Battista ricordava i "*progenitoris domini mei violata mausolea*, orthodoxorumque principum

[114] La scelta della chiesa francescana corrispondeva a una antica tradizione familiare, affermatasi a Rimini già sullo scorcio del secolo precedente. Si deve ad Augusto Campana la precisazione del patronato delle cappelle sepolcrali trecentesche in San Francesco a Rimini. Molto prima della trasformazione che ne avrebbe fatto lo scrigno delle ambizioni dinastiche mature della signoria, l'edificio sacro aveva ospitato le tombe dei Malatesta. L'usanza risaliva al fondatore della dominazione, Malatesta da Verucchio, ma vi saranno seppelliti, tra gli altri familiari, Malatesta Antico, l'Ungaro e Galeotto, CAMPANA 1951, pp. 17-37. Non altrettanto risalenti, invece, le attestazioni pesaresi. È stato ipotizzato che Pandolfo II avesse un ruolo nella revisione del San Francesco di Pesaro conclusa entro il settembre del 1359, forse già con l'idea di farne il sepolcreto familiare, ERTHELLER 1990, p. 71. Mancano tuttavia elementi documentari decisivi. Tra l'altro il signore avrebbe propiziato la costruzione del nuovo portale, giuntoci con più di una manomissione. Due stemmi malatestiani erano visibili alle estremità dell'incorniciatura architettonica ancora nel XVIII secolo e lo stile delle sculture non contrasta con una datazione ben dentro l'anno di morte del signore, il 1373. Il portale è stato restaurato negli anni novanta del secolo scorso, PANZINI 1994, pp. 1-8; per una rassegna delle scarne opinioni critiche, per le riserve sullo stato di fatto attuale e per il riconoscimento della matrice veneta, con cui si concorda, MASIGNANI 2002, pp. 126-128, con bibliografia; si aggiunga che per la lunetta in bassorilievo con la *Madonna col Bambino*, *San Francesco* e *San Pietro* vale il confronto tipologico e iconografico con quella analoga del portale d'accesso al campanile della chiesa dei Frari a Venezia o, tra le tante, con quella nel Museo civico di Koper, v. le schede 60 e 70, in WOLTERS 1976, I, pp. 183, 186-187.

ossa immaniter confracta"[115]. Non possiamo valutare l'entità dei danni arrecati ai sepolcri dagli insorti, tanto meno nella ricostruzione partigiana di Battista; ma nel caso che più ci interessa questi furono davvero significativi. Al rientro dei signori, dopo due anni, la tomba di Pandolfo II non era più servibile. Vale in tal senso una testimonianza indiretta. Una volta restaurato il dominio su Pesaro, i discendenti facevano erigere in duomo un nuovo mausoleo per le ossa del loro antenato, corredato da una iscrizione dedicatoria.

L'assetto previsto per le ossa di Pandolfo II nel 1433 non ci è stato conservato, il testo dell'iscrizione sì[116]. L'epigrafe recava in calce i nomi di Galeazzo, Pandolfo e Carlo Malatesta che si incaricavano di sanare l'affronto sacrilego rivendicando la loro derivazione dal grande condottiero trecentesco. La profanazione compiuta dagli insorti era condannata con asprezza e, quanto più conta in questa sede, si accennava alla tomba di XIV secolo con una descrizione concisa ma non generica: "Hic tumulus fuerat vivo de marmore factus, cesus imaginibus, et leo subtus erat".

Non metterei la mano sul fuoco per la lezione seicentesca, dove il "*vivo de marmore* factus" potrebbe anche essere l'errata trascrizione di un più piano "*niveo de marmore* factus", un tumulo di marmo o di pietra bianca. Certo che se fosse possibile verificare la correttezza della lezione "vivo de marmore" la memoria sarebbe ancora più significativa e potrebbe persino indicare l'esistenza di una statua giacente del defunto[117]. Per ora bisogna arrestarsi a queste congetture. Comunque sappiamo che il sepolcro era monumentale e che si arricchiva di immagini scolpite e forse dipinte, in questo senso "cesus imaginibus"; per contro l'indicazione "et leo *subtus* erat" non si riferiva alle forme della tomba: il leone che riposava *sotto* la lastra del sarcofago prima di essere tanto bruscamente risvegliato dagli insorti era lo stesso Pandolfo II.

---

[115] L'episodio è ricordato da PARRONI 1989, p. 208, con bibliografia. Il testo dell'orazione si legge in MITTARELLI 1779, coll. 701-703, mio il corsivo. Altre modificazioni si ebbero nel corso dei secoli, sino a fine Settecento, quando durante i moti anti-tirannici gli stemmi malatestiani ancora conservatisi furono in gran parte erasi.

[116] Il testo dell'epigrafe di XV secolo, oggi perduta, si legge nella trascrizione di SWEERTS 1625, p. 202, ripresa da DEGLI ABATI OLIVIERI GIORDANI 1784, p. 19. Erroneamente PARRONI 1989, p. 206, vi riconosceva il testo dell'epigrafe della tomba trecentesca.

[117] Nel solco delle "vive ac spirantes statue" di Petrarca, *Fam.* IX 9, 1, di cui si è detto.

Se del sepolcro trecentesco del Malatesta si sono perse da tempo le tracce, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie si conservano in stato frammentario le tombe della Beata Michelina e di Paola Orsini Colonna, seconda moglie del signore (figg. 14-15bis).

Non c'è accordo sulla datazione del mausoleo della terziaria francescana. In assenza di testimonianze documentarie, alcuni hanno pensato il monumento ultimato entro il 1359, anno della consacrazione della chiesa da parte del vescovo Niccolò Merciari[118], ma c'è chi sposta il riferimento cronologico in avanti al 1370, quando Pandolfo II avrebbe fatto dedicare una cappella alla beata in San Francesco per farvi deporre il corpo precedentemente tumulato nei pressi del coro. Come termine estremo varrebbe la morte del signore nel gennaio 1373[119].

Partendo dall'analisi dello stato di fatto è possibile sbrogliare la matassa cronologica. Alla prima sepoltura della beata, verosimilmente entro il 1359[120], deve risalire il sarcofago attuale, un pezzo antico di riuso. La concisa iscrizione funebre sul fronte - seriore e di rozza fattura, ma che almeno in parte sembra riprendere forme e contenuti dell'originale trecentesco - ricorda la data di morte di Michelina e la dice "patriae patrona"[121]. Solo in epoca successiva il sarcofago veniva inglobato in una struttura solenne, di cui resta il coperchio con la figura in altorilievo della santa. Il sepolcro monumentale della beata era a parete, con il sarcofago sorretto da mensole o da sostegni verticali; il coperchio risultava più inclinato in direzione dell'osservatore che non oggi ed era più lungo (fig. 16)[122]. Non credo pertinenti all'arrangiamento originale i due *Angeli* maldestramente appoggiati ai lati della *gisante*, né i *Leoni* reggistemma con le insegne malatestiane posti a sorreggere la cassa, a quelli stilisticamente affini.

[118] Da ultimo MASIGNANI 2002, p. 120.

[119] ERTHELLER 1990, p. 71, che non cita la propria fonte.

[120] Nel 1359 nella chiesa di San Francesco esisteva già una cappella dedicata alla santa, MASIGNANI 2002, p. 120, nota 29, senza riferimento alle fonti.

[121] ANNO MCCCLVI POST CHRISTUM NATUM SANCTO AB HOC CORPORE FELIX ANIMA BEATAE MICHELINAE PISAURENSIS DIVI FRANCISCI TERTIARIAE PATRIAE PATRONAE IN CAELUM EVOLAVIT DIE 19 IUNII.

[122] Le due estremità del coperchio sono tarde rappezzature calibrate sulla lunghezza del sarcofago di riuso.

Anche la collocazione stilistica della tomba andrà riconsiderata. Per la *gisante* va scartata la possibilità di una estrema latenza di modi tineschi[123]; ad accantonarla basta la caratterizzazione fisiognomica della beata, insieme troppo sottile e ponderosa rispetto alle sigle stereotipate degli epigoni di Tino di Camaino. Bisognerà riconsiderarne la qualità con l'ausilio di una foto zenitale, che restituisca i valori sintattici d'insieme e renda meglio leggibile l'articolazione della figura nello spazio, con il forte aggetto della testa reclinata su un lato e, in negativo, il recedere nel fondo della lastra, per piani digradanti, della mandorla che contiene il corpo adagiato nel sudario. Tutto a indicare, nello spessore ridotto, il perseguimento di valori plastici; un presentimento, si direbbe, della prima scultura dei Dalle Masegne[124]. Con difficoltà ne conosceremo mai l'identità anagrafica, ma per lo scultore della beata Michelina si dovrà cercare a Venezia; della forbice cronologica 1359-1373 lo stile invita a preferire il secondo termine.

D'altro canto gli anni settanta del Trecento sono centrali per gli svolgimenti della politica funebre malatestiana. Paola Orsini Colonna moriva a Pesaro il 6 febbraio 1371[125] e dopo breve tempo la sua tomba trovava posto accanto a quella della beata Michelina; di lì era mossa in epoca imprecisata per approdare nel 1624 alla collocazione attuale, in corrispondenza della prima campata della navata destra[126].

Il sarcofago di Paola (figg. 15-15bis) non è lavorato sul retro, e sui lati, in profondità, solo per un tratto. Fu progettato per una collocazione a parete, su mensole o, più probabilmente, su sostegni verticali. Questi non si sono conservati, ma se ne avverte l'assenza; ricorrono pressoché senza eccezioni nelle tombe *ad instar* dei sarcofagi antichi che nel Trecento ebbero vasta fortuna soprattutto in area veneta[127] (figg. 3, 17). Il materiale del sarcofago pesarese è un marmo di Verona e veneto fu anche chi scolpì sul fronte del coperchio il piccolo clipeo in altorilievo con la *Madonna col Bambino*, a conferma ulteriore che ci troviamo di fronte a un pezzo d'importazione[128].

---

[123] È l'ipotesi di MONTEVECCHI 1989, p. 262, con cui concorda MASIGNANI 2002, p. 122.

[124] HEUSINGER 1967, *passim*; WOLTERS 1976, I, pp. 62-74 e schede relative.

[125] Su Paola Orsini vedi la scheda di Luciani in FALCIONI 2000, pp. 923-935.

[126] MONTEVECCHI 1989, pp. 261-263.

[127] Vedi *supra*.

[128] Nell'Ottocento il pesarese Ortolani vedeva nei depositi della chiesa quella che credeva la statua a figura intera di Paola Orsini, congetturandone l'originaria pertinenza al mausoleo, S. ORTOLANI, *Storia della chiesa pesarese*, a Pesaro, Biblioteca

Che la tomba della seconda moglie di Pandolfo ostentasse una sintassi 'antica' era tanto meno banale in una parte d'Italia in cui i segni del passato romano erano ancora molti e conosciuti. Della fortuna che queste 'reliquie' ebbero entro i domini malatestiani nel Trecento e agli esordi del secolo successivo fa fede ancora una volta la tradizione umanistica. Petrarca ricordava come da giovane, trovandosi a Rimini, gli venisse mostrata un'antica pietra iscritta che secondo i locali indicava il luogo in cui Cesare, passato il Rubicone, aveva arringato l'esercito[129]. Sulla strada per Roma Giovanni Dondi annotava alcune delle rovine romane dei domini malatestiani: a Rimini il ponte di Tiberio sul Marecchia, di cui trascriveva in parte una delle iscrizioni, e l'arco di Augusto; a Cagli i resti di un ponte romano. Un'iscrizione antica conservata nella canonica della cattedrale di Città di Castello - altro toponimo malatestiano - agli inizi del XV secolo aiutava Coluccio Salutati a stabilire la grafia corretta del latino *Tifernum*[130].

Alla scelta del sarcofago 'all'antica' era coerente l'epitafio scolpito sul fronte[131].

> URSI DE NATIS ILLUSTRIB(US) EDITA PATRE | MATRE COLU(M)NENSI PANDULFI DE MALATESTIS | MAGNIFICI (CON)IUNX CLARISSIMA PAULA S(E)C(UN)DI | HIC CARNE(M) T(ER)RIS SED ME(N)TE(M) REDDIDIT ASTRIS. | ROMA DEDIT NASCI PE(N)SAURU(M) CEDERE VITA | MILLE TER ET CENTU(M) CHR(IST)I LABE(N)TIB(US) ANNIS | UNO CU(M) SEPTE(M) D(E)CIES SEXTA QUOQ(UE) FEBR(UAR)I | LUCE SIMUL QUARTA CU(M) SE IA(M) V(ER)TE(RE)T HORA[132].

Oliveriana, Ms. Oliveriano 1663, II, c. 63*v*, da ultimo cit. in MASIGNANI 2002, pp. 125-126. Pertinenza che la tipologia del monumento, a giudicare dai resti, porta tuttavia ad escludere.

[129] Il riferimento è alla *Fam.* VI 2, 13; si vedano, CAMPANA 1933, pp. 10-13, 16-18; WEISS [1969] 1989, p. 41.

[130] WEISS [1969] 1989, pp. 58, 63.

[131] Il campo epigrafico è diviso in due colonne di derivazione libraria da tre stemmi 'a scudo' quasi del tutto abrasi nel 1798. Un disegno di epoca moderna testimonia la situazione precedente permettendo l'identificazione con le insegne familiari dei Malatesta, degli Orsini e dei Colonna, MONTEVECCHI 1989, p. 261, fig. 12.

[132] "Nata da padre degli illustri figli dell'Orsa, da madre dei Colonna, moglie preclara del magnifico Pandolfo II Malatesta, Paola ha reso qui alla terra il suo corpo, al cielo l'anima. Roma le diede i natali, Pesaro l'allontanarsi dalla vita, negli anni di Cristo 1371, nel sesto giorno di febbraio, procedendo già l'ora quarta".

Il dettatore proponeva un testo in otto esametri e dimostrava di conoscere uno degli archetipi dell'epigrammatica umanistica[133]. L'argomento delle origini nobili della *coniunx*, che si attagliava alla perfezione a Paola, era un *topos* antico, aveva goduto di fortune alterne nei carsi della lunga tradizione medioevale e da ultimo era stato discusso e riscattato nel *De Remediis*[134]. A questo punto non stupirà che Petrarca se ne fosse servito in una lettera indirizzata a Pandolfo un decennio addietro. Al Malatesta che chiedeva consiglio sull'opportunità di risposarsi dopo la morte della prima moglie, il poeta rispondeva in senso affermativo e però ammoniva: più della ricca dote, dell'eleganza delle vesti e della grazia delle forme, t'innamori la nobiltà della stirpe[135].
Se non in maniera esplicita nelle intenzioni di committente, almeno nella percezione finale dell'opera il sepolcro di Paola doveva essere evocativo per il Malatesta di un sistema culturale e di valori condivisi organico rispetto alla propria formazione. Rimane l'interrogativo di chi scrivesse l'epitafio. Dato che il testo fu composto Pandolfo vivente va considerata la possibilità che il signore si rivolgesse a Francesco da Fiano, allora presso di sé; l'umanista vantava origini laziali e Fiano, quando vi nacque Francesco, era un feudo degli Orsini, tanto si è pensato che ciò favorisse l'incontro con il Malatesta. Senza altro questo basti a indicare una possibilità. Ma in attesa di riscontri testuali bisognerà tenere aperta la porta a più di una soluzione, anche perché il raggio delle relazioni umanistiche dei Malatesta all'inizio degli anni settanta del Trecento appare già vasto e sperimentato[136].

IV.8. "Hic tumulus fuerat, vivo de marmore factus". La tomba di Pandolfo II Malatesta, primo signore di Pesaro

La tomba di Paola Orsini e il sepolcro monumentale della beata Michelina da Pesaro nascevano a stretto giro di anni nel tratto estremo della vita di Pandolfo. A favore di una

[133] Il presunto epitafio di Virgilio, v. *supra*.
[134] *De Remediis*, LXV, il dialogo *De coniugii claritate*.
[135] *Fam.* XXII 1, da Venezia in data 11 settembre 1362, cit. in WEISS 1949, pp. 86-87.
[136] Sembra da escludere il nome di Petrarca. Nella *Sen.* XIII 10 di condoglianze a Pandolfo datata 1º settembre 1371, di cui esiste la stesura originale tradizionalmente identificata come *Var.* 31, non si parla dell'epitafio di Paola, anche se il poeta non rinuncia a tracciare un conciso profilo in prosa della defunta; tornava a ricordarla nella *Sen.* XIII 11[γ] di accompagnamento alla copia del *Canzoniere*, in cui si condoleva della morte di Malatesta Ungaro.

committenza serrata gioca l'analisi dei resti: il dato stilistico per la lastra con la beata *gisante*; la testimonianza epigrafica - Pandolfo è ancora vivo, ci dice l'epitafio - per la tomba della nobile romana. L'impresa fondava una politica sepolcrale specificatamente pesarese della famiglia, indispensabile dopo la morte dell'Antico e la spartizione del dominio tra Pandolfo e Galeotto.

Un'accelerazione sui tempi stabiliti poteva essere risultata, di necessità, dal guastarsi della salute di Pandolfo II, che non ancora vecchio, sano di corpo e di mente, l'11 ottobre 1372 dettava il testamento che fu eseguito nel gennaio 1373[137]. Un declino tanto veloce è verosimile, ma c'è da domandarsi fino a che punto la formula giuridica non nascondesse la realtà dei fatti. Che il signore presentisse o meno la propria morte come imminente nell'autunno del 1372 non è del resto senza importanza. Aveva avuto il tempo, Pandolfo, di pensare anche al proprio sepolcro? Senza la tomba del signore la costruzione di una memoria sepolcrale della famiglia a Pesaro sarebbe rimasta in sospeso, traballante il meccanismo ideologico dell'operazione.

Il testamento del Malatesta aiuta a chiudere il cerchio indiziario. Pandolfo indicava come luogo di sepoltura la chiesa francescana di Pesaro, destinando una somma di denaro all'edificazione di una cappella sotto il titolo di Santa Elisabetta[138]. La tomba sarebbe stata eretta all'interno dell'oratorio privato di cui, tuttavia, non veniva specificato il titolo: forse la stessa cappella di Santa Elisabetta, in alternativa una di giurisdizione signorile ma già pronta ad essere utilizzata, come quella che ospitava la moglie e la beata Michelina in fondo alla navata destra della chiesa.

Come il padre Antico a Rimini, il Malatesta desiderava essere sepolto in maniera umile, con indosso il saio francescano. È questa la conferma di autenticità che mancava alla testimonianza del Marciano - "San Francesco dipinto presenta alla beata Vergine e al Cristo dipinti *il signore Pandolfo Malatesta in pittura vestito dell'abito dei frati minori*" - che adesso sappiamo riferita alla tomba e non più, in generale, alla cappella funebre di

[137] CARDINALI, MAIARELLI, LOMBARDI 2000, p. 151, per la trascrizione del testamento alle pp. 159-171. Il rotolo che lo tramanda è il n. 263 del Fondo pergamene della Biblioteca Oliveriana di Pesaro.

[138] Solo se Pandolfo fosse morto a Rimini la sua sepoltura avrebbe avuto luogo in quella città. Come sottolinea Lombardi questa disposizione vale esclusivamente come forma di ossequio alla città d'origine e al ramo principale della famiglia; è tuttavia evidente, e il testamento lo conferma, che Pandolfo progettasse di essere seppellito nella chiesa francescana di Pesaro, CARDINALI, MAIARELLI, LOMBARDI 2000, p. 152.

Pandolfo. Che il codice serbi l'idea progettuale o una più tarda memoria del sepolcro signorile non è possibile stabilirlo, ma a questo punto il discrimine non sembra decisivo. Anche perché siamo oramai sicuri che la sepoltura di Pandolfo ebbe carattere monumentale e, soprattutto, intravediamo all'orizzonte le ambizioni del signore.

In conclusione varrà la pena di indicare un modello interpretativo, cominciando col mettere ordine nella rete indiziaria. L'epigrafe che gli eredi di Pandolfo II facevano collocare in cattedrale una volta reinsediatisi su Pesaro indicava direttamente *per verba* e indirettamente *in re* quale destino fosse toccato al mausoleo dell'avo nel corso della rivolta del 1431; il *climax* drammatico dell'orazione di Battista da Montefeltro all'imperatore Sigismondo, con la rievocazione dei "progenitoris domini mei *violata mausolea*", aveva, lo vediamo meglio ora, attendibilità storica forse superiore alla sua validità retorica. Ma ciò che più conta, l'epigrafe quattrocentesca conteneva un accenno alle forme della tomba violata e dispersa: "Hic tumulus fuerat *vivo de marmore* factus, *cesus imaginibus*". Si è detto della locuzione "vivo de marmore" e della sua suggestività ai fini della ricostruzione del mausoleo: se integra, potrebbe attestare la presenza del *gisant* di Pandolfo II all'interno del complesso monumentale; comunque il mausoleo era articolato sotto l'aspetto figurativo.

Cosa, a questo punto, delle *imagines* del sepolcro? Del corredo scultoreo dovevano fare parte gli elementi spuri della tomba della beata Michelina: i due *Leoni* con lo stemma malatestiano (figg. 18, 20) e gli *Angeli* (figg. 22,24) oggi appoggiati sulla lastra con la *gisante*, di sicura pertinenza funebre[139]. Incongruenti rispetto alla tomba della terziaria francescana, i pezzi non trovano posto nella ricostruzione tentata della tomba di Paola Orsini, nonostante il materiale dei *Leoni* sia analogo a quello del sarcofago della nobile romana[140]. A conferma dell'esclusione, oltre a considerazioni di ordine tipologico - la serie cui la tomba afferisce non contempla quasi mai un ricco apparato scultoreo di corredo - vale che il fronte del sarcofago di Paola già contenga abbondanza di elementi araldici[141]. Due *Leoni* reggitarga con le insegne malatestiane (figg. 19, 21), analoghi per

[139] Si vedano gli attributi iconografici, solo parzialmente conservati ma riconoscibili, della torcia funebre e del libro.

[140] In entrambi i casi un marmo veronese, ma il materiale del sarcofago, di una tonalità meno carica, sembra di qualità inferiore.

[141] Di più, si potrà notare che mentre i *Leoni* che si ipotizzano provenienti dalla tomba di Pandolfo II sorreggono stemmi a 'targa' il fronte del sepolcro di Paola Orsini

stile ai primi e agli *Angeli*, sono stati pubblicati da Pasini senza indicazione di luogo, ma con l'avvertenza di un transito antiquario. Lo studioso vedeva giusto nel riunirli al gruppo, ma continuava a considerarli pertinenti alla tomba della beata Michelina[142].

Se le sei piccole sculture sono gli unici resti della tomba di Pandolfo è possibile accedere a un'ipotesi ricostruttiva. A giudicare dai lunghi basamenti degli esemplari in Santa Maria delle Grazie i quattro *Leoni* si accompagnavano a mensole di sostegno, mentre gli *Angeli* dovevano occupare le nicchie angolari di una struttura architettonica, molto probabilmente un sarcofago, come suggerisce la lavorazione parziale del retro e come conferma l'accentuata curvatura a 'zanna d'elefante' che più di un tratto stilistico sembra assecondare una necessità funzionale. Il sepolcro del signore era dunque a parete, con il sarcofago sorretto da mensole figurate in cui era centrale l'elemento araldico; entro le nicchie d'angolo si disponevano *Angeli* a figura intera, due o più, ma non è escluso che in posizione centrale trovasse posto un elemento ulteriore, magari una *Madonna col Bambino*; il *gisant* del signore poteva fungere da coperchio. Sopra il sarcofago, dipinta sulla parete di fondo, doveva essere la scena di *Commendatio animae* descritta nel Marciano, con Pandolfo II vestito del saio minorita, presentato alla *Vergine* e al *Bambino* da *San Francesco*.

L'esito è sorprendente, ma non giunge inaspettato. Oramai sarà chiaro che gli indizi materiali e quelli in carte convergono verso un modello preciso: le tombe gemelle di Ubertino e Iacopo II da Carrara oggi agli Eremitani (fig. 26)[143]. Scolpite circa il 1350-1351 per la chiesa di Sant'Agostino, presso la reggia, entrambe prevedevano il sarcofago a parete del tipo descritto, con *Angeli* entro le quattro grandi nicchie laterali, una *Madonna col Bambino* in quella centrale e il letto funebre con il *gisant*. Due 'baldacchini' contraddistinti da un esteso programma figurativo inquadravano sulla parete di fondo le lunette dipinte da Guariento, di analogo soggetto: l'*Incoronazione della Vergine* cui assistevano, supplici, i nobili defunti.

Una ricostruzione grafica del disperso monumento pesarese fatta ricalcando forme e proporzioni delle tombe padovane permetterà di valutare al meglio le analogie (figg. 26-

---

Colonna ospita il tipo dello stemma 'a scudo'. Da aggiungere che non sappiamo di altre sepolture malatestiane in San Francesco a Pesaro e che, comunque, il dettato stilistico dei pezzi non consente di oltrepassare la soglia dell'ottavo-nono decennio del Trecento.

[142] PASINI 1983A, p. 134, fig. 141.

[143] *Supra*, p. 9.

27). I quattro *Leoni* araldici si corrispondono a due a due, e qui li si immagina appaiati alle mensole del sarcofago e a quelle del probabile baldacchino. Complementari sono anche i due *Angeli*, per i quali vale il confronto con gli analoghi scolpiti da Andriolo de' Santi a Padova, tanto suggestivo sul piano dell'impostazione generale delle figure, quanto invece è stridente su quello qualitativo (figg. 22-25). Sul tenore medio-basso attestato dai resti per questa e le altre tombe malatestiane di Pesaro bisognerà aprire una riflessione scevra da pregiudizi. La frequenza delle occasioni e le possibilità del momento potevano far premio sulla scelta di un artista qualificato. Fatta la tara del dislivello di qualità, per la tomba di Pandolfo II la derivazione dagli esempi padovani per il tramite di disegni di insieme e di dettaglio sembra imprescindibile, mentre non si può stringere più di tanto sulla lettura stilistica degli elementi residuali, se non per indicare la verosimile provenienza veneta dello scultore[144]. Per il resto, lo schema iconografico della lunetta dipinta, con il gruppo centrale della *Madonna col Bambino* è una variazione non inconsueta nella serie tipologica che prende avvio con le arche dei signori di Padova; e sempre in area carrarese ha un precedente nella scena di *Commendatio* scolpita sul fronte del sarcofago di Marsilio II (†1337) a Carrara Santo Stefano, là dove, per altro, il defunto è introdotto alla *Vergine* proprio da *San Francesco*[145]. Non esistono indizi per la collocazione del lungo carme latino che contiene il cripto-epitafio di Pandolfo II. Se inciso nel marmo, avrebbe forse trovato posto in basso, tra le mensole del sarcofago, ma non è da escludere che lo si volesse dipinto, magari al margine inferiore della lunetta.

Se l'ipotesi sulle forme del monumento coglie nel segno, la portata del recupero è consistente, tanto più che la ripresa del modello padovano non poteva essere incidentale, né di seconda mano. Il tipo delle arche carraresi ebbe una fortuna a Padova,

[144] Marginali, rimaneggiate e di scarsa fattura, le sei sculture di cui si ipotizza la pertinenza alla tomba di Pandolfo II non posso essere ricondotte a un nome noto o a un nucleo solido di esperienza figurativa. Al di là del modello di elezione della tomba, che le prove di Andriolo tra Vicenza e Padova potessero rappresentare un riferimento per il lapicida è da escludere; si dovrà guardare, casomai, alla produzione dell'ottavo decennio, e in tal senso un confronto utile a livello generale potrebbe essere con le quattro figure trecentesche dell'altare della cappella di San Felice al Santo, solide e atticciate, scheda 129, in WOLTERS 1976, I, p. 209.

[145] Per la tomba di Marsilio II nella chiesa di Santo Stefano a Carrara Santo Stefano, ivi, I, pp. 29-30, e scheda 30, pp. 162-163.

nella terraferma veneta e persino a Venezia, ma non se ne conoscono derivazioni strette al di fuori d'ambito territoriale di pertinenza: chi commissionò la tomba, al pari di chi la progettò, doveva avere a mente niente meno che gli esemplari prototipici.

La scelta era coerente con gli esiti recenti, eclatanti, della politica culturale dei Malatesta di Rimini e di Pesaro e in linea con gli indirizzi di Pandolfo II in tema di committenza sepolcrale, con il suo deciso orientamento veneto. Di più, si potrebbe affermare che l'elezione del tipo carrarese 'comprendesse' al massimo grado le aspirazioni del Malatesta; tanto che, in prospettiva, si presta a riassumerne la biografia culturale. Per il convinto cultore petrarchesco, che con il poeta aveva dialogato sui temi della fama e della memoria, quale premio migliore di una sepoltura *ad instar* di quella di Iacopo II da Carrara, per la quale Petrarca aveva composto l'epitafio?

In margine alla vicenda breve ma significativa dei Malatesta di Pesaro, i motivi che condussero alla genesi della tomba non rimangono dunque in ombra. Con un occhio alle occasioni, si potrà aggiungere che Pandolfo II aveva avuto almeno un'opportunità di conoscere da vicino i sepolcri dei suoi amici Carraresi. Con l'inizio di settembre del 1361 si trovava a Padova come capitano d'arme presso Francesco da Carrara[146] e una visita alle tombe dei signori in Sant'Agostino più che probabile fu forse un obbligo del suo ufficio. D'altro lato, l'impresa padovana era cosa nota anche a Francesco da Fiano, almeno *de relato* se si considera che l'epitafio di Iacopo II fu materia di insegnamento alla scuola bolognese di Pietro della Retorica negli anni 1369-1371; una trasferta da Bologna a Padova negli anni di studio difficilmente non ebbe luogo.

Che con il declinare delle forze Pandolfo II concordasse con il giovane umanista forme e contenuti del proprio sepolcro è, quindi, una possibilità fondata. Non sappiamo quando avvenisse la traduzione in opera del progetto, ma se la presenza concomitante nel Marciano del carme per la tomba del signore e della lettera a Malatesta dei Sonetti non è un incidente, si potrebbe pensare a una ripresa tardiva, a qualche anno di distanza dalla morte di Pandolfo (*post* 1379). La sostanza della ricostruzione non ne sarebbe inficiata.

[146] CARDINALI, MAIARELLI, LOMBARDI 2000, p. 83.

IV.9. “Iustitie rectique sequax et amator honesti”. Un luogo classico e una forma di compromesso per l’epitafio di Pandolfo II, Cato sine patria

Giunti al punto, non resta che chiudere sul linguaggio ideologico della tomba di Pandolfo II. Che a scapito delle premesse ‘monumentali’ l’esito non sia scontato sarà ormai chiaro a chi abbia prestato attenzione alla prima lettura del carme marciano, con il suo incedere difficoltoso e la sensazione, che se ne ricava, di un messaggio debole e mal funzionante. Replicare il modello tipologico, strutturale e decorativo delle arche carraresi non fu difficile quanto adattarne il messaggio politico. Almeno a giudicare dai risultati.

Proviamo dunque a seguire il giovane Francesco da Fiano nel suo scrittoio per vedere come operò e perché arrivasse a una soluzione tanto fragile e compromissoria.

Una osservazione è di necessità sul mancato confronto con l’*exemplum* padovano. Francesco conosceva bene l’epitafio di Iacopo II nel particolare dei valori poetici e delle forme retoriche per averlo studiato alla scuola bolognese di Pietro. Presso di sé aveva la copia tratta dagli originali del maestro ed è quasi incredibile che non gli venisse pensato di servirsene. Invece niente, neanche una linea. Sia che il progetto della tomba nascesse nel 1372-1373, sia che l’umanista ci lavorasse nei primi anni del suo impegno curiale (*post* 1379) il fatto è sorprendente, tanto più che il testo fu da subito preda a una tradizione avida di esempi. Certo, può anche darsi che il laziale non volesse indulgere al plagio; più verosimilmente il ‘silenzio’ di Francesco è la prova che il modello fu scartato fin dall’inizio per la specificità degli argomenti ideologici.

Che così fosse lo chiarisce il paragone dei due testi, che divergono su un punto qualificante del discorso politico. Se con l’epitafio scolpito sulla propria tomba Iacopo II parla alla città (e attraverso di lui lo fa il successore Francesco il Vecchio), sembra quasi che Pandolfo non abbia una città a cui parlare; che non sappia o non possa. La vicenda del sepolcreto malatestiano in San Francesco indica un’ambizione fondativa, proprio come a Padova, ma diversamente dal Carrarese Pandolfo Malatesta non è “pater patrie”[147] e a Pesaro non si accenna *expressis verbis* nel cripto-epitafio del signore. Sarà dunque utile rileggerlo estrapolato dal carme marciano (vv. 11-18). Ne emerge il profilo

[147] Così l’epitafio di Iacopo, *supra*, nota 52.

del condottiero pio e vittorioso, giusto e potente; sono i servigi resi come uomo d'armi che danno la fama eterna a Pandolfo, non le preoccupazioni del principe.

> En hic ille meus magne pietatis imago | Pandulphus, quem clara tulit Malatesta potentem | stirps Italis veneranda viris; in sanguine magno | respuit omne nephas virtutis et arma secutus | iustitie rectique sequax et amator honesti | non fuit Ausonis hoc dudum maior in armis | bellipotens, iusti celebris quem gloria Martis | extulit et dignis meritis equavit Olimpo.

Una conferma all'ipotesi interpretativa, indiretta ma probante, la fornisce l'analisi testuale. Il v. 15 splende per coerenza ed efficacia nel lungo carme del da Fiano ed è anche l'unico in cui echeggi un orizzonte civile, prima ancora che guerresco. Pandolfo vi è detto amante dell'onestà, seguace della giustizia e della rettitudine, alla lettera "*iustitie* rectique sequax et *amator honesti*". La formula non era nuova all'epigrammatica tardoantica e aveva goduto di una fortuna notevole negli epitafi cristiani, ben dentro il Medioevo, anche per il tramite di sillogi diffuse come quella di Tours[148]; non è improbabile, dunque, che la memoria di Francesco da Fiano fosse rinfrescata da una lettura lapidaria, soprattutto se il carme e la sua rubrica furono composti qualche anno dopo la morte di Pandolfo Malatesta, magari a Roma. All'origine della serie fitta di attestazioni tardoantiche e medievali era però ancora una volta un esempio classico, la *laudatio* di Catone Uticense nel secondo libro della *Pharsalia* di Lucano. Nel Trecento il passo poteva essere letto e non era inconsueto che vi si facesse riferimento[149]. Tre i versi che ebbero una diffusione autonoma (388-390), che sarà bene leggere insieme. Lucano chiama Catone padre della patria[150].

> (...) *urbi pater* est urbique maritus | *iustitiae* cultor, rigidi *servator honesti* | in commune bonus (...).

[148] MATTHEWS SANFORD 1934, p. 11; WALLACH 1951, pp. 141-143.
[149] Una eco della *laudatio* di Catone Uticense è tra l'altro nell'*Africa* di Petrarca, BRUÈRE 1961, p. 86.
[150] Il concetto è ribadito in *Pharsalia* 9, 601: "Ecce parens vero patriae, dignissimus aris".

Come si vede, neanche l'*exemplum* antico faceva balenare in Francesco l'idea di un richiamo esplicito all'orizzonte del dominio cittadino. Era inevitabile esaltare nel signore colto e illuminato i valori della dignità antica, repubblicana, e il *topos* vi si prestava a meraviglia - doveva aver ragionato tra sé e sé il dettatore. Ma dove avrebbe potuto esercitare l'onesto giudizio e la propensione per la giustizia il Malatesta se non a Pesaro? Povero Pandolfo, Cato sine patria! Nelle parole scritte del da Fiano rimaneva un forte non detto.

In conclusione, guardando alle ragioni di un esito tanto prudente e decalibrato bisognerà passare oltre l'imperizia del giovane umanista, qui certo in difficoltà, per indirizzarsi più in alto nella scala gerarchica e delle responsabilità. Una spiegazione generale, di contesto, è a portata di mano. 'Edifici' tanto diversi nascevano su tradizioni incommensurabili: non poteva essere altrimenti. Pesaro non era la dotta Padova e la sua storia recente non offriva appigli altrettanto significativi. Inoltre sulla scelta erano destinate a pesare le incertezze e i limiti delle forma giuridica del vicariato *in temporalibus*, cui sottostava il dominio, così come la fragilità dell'*imperium* solo di recente diviso da Rimini. Si aggiunga che la cautela dimostrata dai signori rispetto ai capoluoghi della dominazione è tanto più evidente in materia di politica figurativa; tra settimo e ottavo decennio i Malatesta investono ancora di preferenza sui possedimenti allodiali, non soggetti ad alienazioni da parte dell'autorità pontificia. Che Francesco da Fiano si limitasse a rispecchiare le direttive della committenza è dunque nell'ordine delle cose, così come che Pandolfo Malatesta non considerasse opportuno affidare alla propria iscrizione sepolcrale un messaggio troppo eloquente, là dove l'assertività monumentale delle imprese sepolcrali in San Francesco era ritenuta sufficiente a stabilire un primato visibile e indiscusso su Pesaro.

La chiusura è *in minore*. Non per questo, tuttavia, il caso di studio ne esce ridimensionato. Se è vero, come dicono i filologi, che la storia è nelle varianti di una serie, l'assunto varrà anche stavolta e a maggior ragione. Tanto più che il contesto indiziario, a ben vedere, non si oppone ai risultati dell'indagine. Anzi, tornando a muoversi su angolature più ampie, dalla nuova prospettiva si comprenderà meglio l'importanza del culto signorile della beata Michelina e la presenza della sua tomba 'a monte' di quelle dei signori. Il rapporto con la comunità pesarese era impostato per via indiretta e la figura di Michelina si sarebbe prestata allo scopo; che la tarda epigrafe

tombale della beata riprenda, e in quale misura, quella trecentesca è solo materia d'ipotesi, ma l'epiteto *patriae patrona* riferito alla beata potrebbe serbare traccia delle intenzioni del committente Pandolfo.

A margine dell'argomento trecentesco rimane lo spazio per allargare lo sguardo dalla chiesa francescana alla città. Perché il legame con Pesaro fosse rivendicato con maggiore forza dai signori bisognava attendere la fine del secolo. Il palazzo di Malatesta dei Sonetti aveva dato forma stabile ai lavori intrapresi con l'insediamento di Pandolfo II e già si procedeva alla decorazione degli interni. Nessun documento restituirà la misura delle nuove prospettive della signoria quanto la notizia della *camera picta* di soggetto antico voluta dal signore intorno al 1400 per la residenza cittadina. Come era da aspettare, a queste date gli interventi monumentali sul tessuto urbano non riguardavano solo l'isolato del palazzo. Se Pandolfo aveva collocato il sepolcreto familiare su una delle vie di accesso alla *platea maior*[151], sull'asse a questo perpendicolare[152] suo figlio Malatesta faceva edificare il prospetto della chiesa dei Domenicani. I lavori erano affidati alla bottega dei Dalle Masegne che non si limitavano al portale, come è stato detto, ma progettavano e realizzavano l'insieme strutturale e decorativo della facciata[153] (fig. 28). La committenza di Malatesta dei Sonetti è attestata dall'insegna personale al centro dell'architrave e dall'iscrizione dedicatoria, in cui il signore avvicina il proprio nome a quello del padre, il "quondam recolende memorie domin*us* Pandulf*us* de Malatestis".

> HOC OP(US) FACTU(M) FUIT SUB MCCCXXXXV T(EM)P(O)R(E) D(OMI)NATI(ON)IS MAG(NIFICI) AT(QUE) EXCELSI D(OMI)NI MALATESTE NATI Q(UON)DA(M) RECOLENDE MEMORIE D(OMI)NI PA(N)DULFI D(E) MA(L)ATESTIS.

Su una delle strade che immettevano nel centro topografico e simbolico del potere signorile, lasciando un segno visibile e duraturo della propria dominazione Malatesta poteva vantarsi della nobile discendenza da Pandolfo. Erano passati oltre venti anni

[151] In parte coincidente con l'odierna via San Francesco d'Assisi.
[152] Oggi via Giovanni Branca.
[153] Sul portale in sintesi la scheda 144, in WOLTERS 1976, I, pp. 221-222, pur con qualche eccesso di prudenza nella lettura stilistica.

dalla morte del primo principe di Pesaro, ma sarebbe bastata una visita nella vicina chiesa francescana per incontrarne la memoria monumentale.

Con il recupero delle forme, e dei significati a queste connesse, della tomba del primo signore di Pesaro il cerchio si chiude. E si chiude con la rivalutazione del momento iniziale nel processo di lungo termine che fu l'affermazione monumetale dei Malatesta di Rimini e Pesaro. Ora sappiamo con certezza che la fioritura del XV secolo, culminata nella decorazione del più ambizioso tempio funebre del primo Rinascimento italiano, ebbe solide premesse trecentesche; solide e attente, calibrate su quanto di più all'avanguardia la cultura del tempo aveva da offrire.

E dalla nuova prospettiva, d'altro canto, anche questo approdo non è che il punto di ripartenza per una considerazione d'insieme. Non sono solo gli sviluppi del Quattrocento maturo, con l'impresa del Malatestiano, a profilarsi all'orizzonte; per la generazione successiva a quella di Pandolfo, già si intravede una traccia importante dei problemi che si pongono allo storico. A partire, lo si è detto, dalla chiamata dei Dalle Masegne - e sul ruolo di questi artisti per i maggiori committenti pubblici dell'Italia che si affaccia sull'Adriatico non si è ragionato abbastanza -, per continuare con i modelli delle tombe quattrocentesche di San Francesco a Fano, altro toponimo malatestiano. Le note di pagamento (1413-1415) allo scultore veneziano Filippo di Domenico per la tomba di Paola Bianca Malatesta (†1398), ancora oggi nella chiesa francescana (fig. 29), indicano un modello inderogabile: il sepolcro di Margherita Gonzaga a Mantova[154].

I documenti sono una testimonianza di immenso valore sui modi di definizione di un progetto sepolcrale in ambito signorile: ad esempio, sulla tempestività dei processi di emulazione, e sulla loro effettiva consistenza. E, tra l'altro, a pochi decenni di distanza dai fatti che si sono ripercorsi, non forniscono un interessante parallelo per le dinamiche che portarono alla definizione progettuale del sepolcro di Pandolfo II?

[154] SELVELLI 1928, pp. 31-38; MEDICA 1997, pp. 734-735.

V. IMPRESE ARTISTICHE E IMPRESE COMMERCIALI NEL GOLFO DEI VENEZIANI. LA GRAVITAZIONE ADRIATICA DELLA SCULTURA MONUMENTALE NELLA MARCA D'ANCONA AL TRAMONTO DEL MEDIOEVO

Oltre un secolo fa Gino Luzzatto pubblicava su "Archivio Veneto" i risultati delle indagini che aveva dedicato a *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*[1]. Lontano dal compilare un repertorio, lo studioso partiva dai documenti per chiarire il quadro dei rapporti dialettici, istituzionali ed economici, tra la Repubblica di Venezia e i centri maggiori e minori della Marca (fig. 2) negli anni del Medioevo maturo e tardo.

Anche oggi che le trame minute della vicenda si vengono chiarendo, l'autorevole saggio novecentesco rimane centrale per porre nel giusto contesto l'economia e i commerci della Marca dei secoli XII-XIV; una regione che allora più di ora fu proiettata ad oriente sul mare, verso l'Adriatico, e di lì sul il Mediterraneo. Ciò che in questa sede è di importanza sostanziale, di più Luzzatto faceva emergere il policentrismo della regione per i secoli centrali del basso Medioevo: policentrismo istituzionale, politico, delle relazioni commerciali. La pietra di paragone per comprendere il fenomeno - ci dice lo studioso - è proprio il rapporto con la dominatrice dell'Adriatico. Trattati, interdizioni, conflitti e accordi di non belligeranza. Con le armi della diplomazia, non meno che con le proprie flotte, Venezia fece del frazionamento anche geografico di questa regione di

[1] LUZZATTO 1906, pp. 5-91.

confine un punto di forza, e uno strumento di controllo. 'Accerchiò' Ancona, insieme a Ferrara e Ravenna la rivale più temibile sulla sponda occidentale del suo 'golfo', limitandone i traffici alla Dalmazia, e per molti tratti, almeno in parte, ci riuscì. Per raggiungere lo scopo, fu necessario stringere patti vantaggiosi con le città e i porti limitrofi, con Pesaro e Fano, ad esempio, che furono favorite con continuità proprio a scapito di Ancona. Per secoli, dalle città malatestiane transiteranno di preferenza le merci dirette a Venezia dalla Marca.

Accordi politici e commerciali non vennero stretti solo con i centri del litorale. I messi veneziani arrivarono presto nell'entroterra. Il primo segno dei rapporti con il piccolo centro montano di Cingoli data al 1228, il trattato di commercio con Recanati all'anno successivo; mentre un'ondata di patti analoghi è quella degli anni dieci e venti del Trecento, che coinvolge in maniera decisiva anche la Marca del sud.

Se l'importanza del lungo 'confine' adriatico della regione è un dato acquisito per il primo Rinascimento, e se l'approdo di oreficerie e dipinti veneti sulle coste marchigiane può essere seguito per un tratto più ampio a partire dal XIV secolo, meno evidente è l'importanza del paradigma dei commerci e delle relazioni economiche del bacino adriatico per la geografia della scultura monumentale nella regione sullo scorcio del Medioevo. Per un'arte che fa delle grandi vie di transito un uso ancora più peculiare delle altre - per le necessità del trasporto dei materiali, ad esempio - la variabile degli scambi economici è un dato che non può essere trascurato.

Venezia non è (non solo), il centro di produzione di molte sculture importate nella Marca, rappresenta piuttosto uno snodo centrale nella rete di diffusione, materiale e culturale, della scultura in pietra nel medio-adriatico. Non stupirà vedere approdare da Venezia nel centro maggiore dell'Appennino umbro-marchigiano, a Camerino, lo scultore nord-italiano dell'arca di Sant'Ansovino (ca. 1390); un tragitto analogo avevano percorso decenni addietro le sculture di Marco Romano per la chiesa di San Venanzio, e, oltre un secolo più tardi, quelle di Nanni di Bartolo per Tolentino viaggeranno sullo stesso itinerario; non stupirà, ancora, riconoscere nell'altare della Sacra Spina, nel Fermano, un'opera veneziana di importazione; e un filo diretto è anche quello intrecciato, lo si è visto, con Pesaro e Fano.

In aggiunta, non sarà banale constatare che Venezia pesa sulla geografia della scultura nelle Marche, oltre che con le sue predilezioni, con i suoi interdetti. L'interdetto su Ancona, un limite a tutti gli effetti, ostacola un legame diretto, ma favorisce per contro i rapporti artistici con la confinante, per via di mare, Dalmazia. Anche nel sud della

Marca, nel Fermano in maniera più evidente, la seconda metà del secolo è all'insegna di viaggi di più piccolo cabotaggio, da e per la Dalmazia, o sulla direttrice nord-sud con l'Emilia. In particolare, gli anni che seguono il punto critico della metà del secolo, vedono delinearsi scambi sempre più frequenti e fruttuosi tra le due sponde dell'Adriatico, proprio sulla scorta di una sempre più fitta interrelazione commerciale.
Ma il momento di maggiore interesse è alla fine del Trecento e all'inizio del secolo successivo, già in vista di soglie storico-artistiche altrimenti decisive. Le vie d'acqua, del mare e fluviali, connettono oramai un bacino più ampio di quello Adriatico, mettono in relazione terre distanti per tradizioni e cultura in un sistema che si dovrebbe definire mediterraneo. Complici tecniche di navigazione oramai collaudate e sempre più affidabili, poche giornate di viaggio separano località prima di allora distanti e scarsamente in contatto tra di loro, anche di entroterra[2]. Due episodi 'forestieri' e non sporadici cavallo dell'Appennino umbro-marchigiano dimostrano, per il periodo in esame, l'ampiezza di sestante raggiunta nelle relazioni artistiche della regione. Che questo fosse anche il punto di massima espansione e di rottura, è una constatazione non impossibile a farsi, ma rimane in parte preclusa, alla nostra vista, dal peso degli svolgimenti successivi. La nuova fioritura di Firenze, e il ri-centramento della Capitale della Cristianità modificano nel lungo termine gli equilibri; e il discorso, che prometteva diramazioni più sottili e extra-vaganti è, almeno in questo, ridimensionato. Eppure, anche per il seguito, è sempre per mare che continuano a viaggiare le opere, i materiali, gli uomini.

V.1. Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino tra il Nord-Italia, Venezia e la Marca d'Ancona. La parabola artistica di un petit-maître del Trecento italiano

V. 1. a. Gli indizi figurativi di una formazione nord-italiana

Lionello Venturi è sui trent'anni quando si accinge al suo itinerario marchigiano alla scoperta della scultura della regione tra Medioevo e Età moderna, e in più di un passaggio interpretativo si coglie ancora un qualche segno di intemperanza giovanile, persino di impazienza di fronte alle testimonianze del Trecento inoltrato, che gli oppongono un silenzio difficile da attraversare. Tra queste, le sculture dell'arca di

[2] Per i porti dell'Adriatico in epoca medievale, le loro relazioni reciproche e i tempi medi di percorrenza delle singole tratte, si veda ora SIMBULA 2009.

sant'Ansovino nel duomo neoclassico di Camerino, già nella cappella dei signori della città, i Da Varano, all'interno della cattedrale medievale[3] (figg. 13-18).

Il problema ha i requisiti del 'rompicapo'. A date molto avanzate nel secolo (ca. 1390) lo scultore dichiara ancora la propria adesione all'orizzonte culturale e figurativo del Trecento toscano, e anche il contesto geografico, a ridosso dell'Appennino umbro-marchigiano, spinge per una soluzione 'di terraferma'. Tuttavia, i suoi antefatti non vanno cercati tra le opere coeve dei centri propulsori di Pisa e Siena. Il panorama della scultura dopo gli anni cinquanta del secolo non sembra offrire filiazioni dirette per l'artefice senza nome di Camerino. L'ipotesi del giovane Lionello, di trovarsi di fronte ad uno scultore toscano fuori tempo massimo, e di scarso valore, ha attraversato per forza d'inerzia il secolo passato, e verso la Toscana punta anche l'unica proposta puntuale avanzata per le sculture, il confronto con la preziosa *Madonna col Bambino* lignea oggi in collezione privata umbra ma già attestata a Campodonico, non lontano da Fabriano[4].

In tempi recenti, il convincimento che il problema andasse affrontato tenendo ampio il sestante delle coordinate geo-stilistiche portava alla proposta, avanzata da chi scrive, che la formazione del maestro attivo a Camerino avvenisse nel solco dell'attività estrema di Giovanni di Balduccio Albonetti († poco dopo il 1359) o, meglio, di una delle botteghe che ne continuano per via autonoma il discorso artistico nella seconda metà del Trecento. Tra i contesti di attività dello scultore pisano, per impegno, pluralità di declinazioni e per il portato ampio e molteplice della sua eredità, quello nord-italiano, nello specifico lombardo, era indiziato per la formazione del maestro di Camerino.

A favorire il confronto non era solo la *Zustimmung* di sigle stilistiche e prassi tecnico-realizzative, tale da non dover essere sottovalutata. Le spie di una incubazione nord-italiana sulla scia del pisano erano anche nell'orizzonte delle scelte iconografiche e tipologiche dell'arca del santo vescovo camerte. Per le *Virtù* del mausoleo ansoviniano,

[3] VENTURI 1916, pp. 31-32. Ho analizzato il monumento in sede monografica e rimando pertanto sin da ora a PALOZZI 2010. Nata per la cappella funebre dei da Varano nella cattedrale di Santa Maria Maggiore, l'arca visse vicende conservative complesse, fino allo smontaggio resosi necessario in seguito al terremoto del luglio 1799, che portò alla decisione di abbattere l'edificio sacro per fare posto a quello attuale. Il rimontaggio all'interno della cripta del duomo nuovo di Camerino risale al 1834.

[4] La proposta di Enrica Neri Lusanna [NERI LUSANNA 1992, p. 47; EAD. 1994, pp. 29-32; EAD. 2002A, pp. 276-277; EAD. 2008, pp. 132-133] spingeva la soluzione al problema storico-artistico nei paraggi del responsabile della preziosa finitura policromia della *Madonna* di Campodonico, il pittore fabrianese Allegretto Nuzi, che sappiamo attivo a Firenze oltre che in territorio marchigiano.

Giustizia e *Prudenza* in primo luogo, lo scultore si riallacciava all'iconografia stabilità da Giovanni Pisano per il monumento alla *sancta imperatrix* Margherita di Brabante in San Francesco di Castelletto a Genova, che per il tramite dell'Albonetti avrebbe avuto una fortuna consistente proprio in ambito lombardo. Nella serie tipologica delle tombe sante di 'tipo pisano', l'arca camerte si inseriva senza difficoltà in stretta conseguenza dei modelli stabiliti dall'arca di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio a Milano e da quella pavese di Sant'Agostino.

Sarà utile riprendere il problema con più agio, per qualche riflessione ulteriore di contesto figurativo e per una aggiunta al catalogo del Maestro delle Virtù[5] che fissa un punto certo nella parabola dell'artista prima del definitivo approdo marchigiano.

L'aggancio con la realtà lombarda - e si intende il termine geografico nell'accezione storica, più ampia di quella amministrativa odierna - non soffre il confronto con le esperienze di marca autoctona, con le personalità che affollano il discorso artistico della seconda metà del secolo. Il paragone con le traiettorie stilistiche percorse dalle maestranze campionesi nei decenni conclusivi del Trecento potrebbe anzi aiutare a una contestualizzazione ulteriore della cultura figurativa del Maestro delle Virtù di Sant'Ansovino. Per come lo conosciamo a Camerino sugli anni novanta, rispetto ai modelli della prima metà del secolo l'artista predilige articolazioni volumetriche meno rigorose, e, per contro, elabora una scultura fatta di compiacimenti ritmici (le falcature concentriche di vesti e mantelli) e di esuberanze 'ornamentali' (capigliature e barbe offrono il pretesto di un ricco campionario di modulazioni sintattiche astratte), in linea, dunque, con la "nuova dimensione internazionale dell'arte lombarda di fine secolo"[6] che può essere esemplificata dalle otto *Virtù* del battistero di Bergamo o, a date più vicine a quelle camerti, da alcune tra le sculture che a Monza vanno sotto il nome di

[5] Il nome convenzionale risponde alla necessità di riconoscere, all'interno dell'arca, due serie stilistiche. Quella più cospicua va riferita allo scultore e comprende le otto *Virtù* della cassa – da cui, per eponimia, Maestro delle Virtù di Sant'Ansovino -, i quattro *Angeli reggicortina* della camera funebre e gran parte degli elementi strutturali e decorativi del monumento, compresa la quali totalità degli elementi del fregio zoo e teratomorfo che cinge la base dell'arca. Di altra mano, meno capace e, forse, locale, sono i rilievi con le storie del santo che decorano le specchiature della cassa (in parte sostituiti nel XVI secolo in seguito ai danneggiamenti e agli spostamenti subiti dal monumento) e gli elementi restanti del fregio di base; lo stesso lapicida si sarà occupato del montaggio del monumento all'interno della cappella dei signori in cattedrale, vedi PALOZZI 2010, pp. 53-127, e *passim*.

[6] La definizione è di NOVELLO 1999, p. 99.

Matteo da Campione[7]. Con queste esperienze l'artista di Camerino sembra condividere, di più, la non-convenzionalità del proprio orizzonte inventivo, popolato da esseri fantasiosi e mostruosi, incline a una significazione simbolica tanto originale da risultare, talvolta, non facile ai nostri canoni interpretativi[8]. La fascia zoo e teratomorfa che cinge la base del monumento di Camerino[9], amplia la significazione analoga dei basamenti delle *Virtù* dell'arca di San Pietro Martire, e lo fa in una direzione che ricorda le 'fantasticherie' del pulpito e delle sculture trecentesche del duomo di Monza.

In questo panorama 'mobile' per i fatti della scultura, ma non certo sprovvisto di motivazioni proprie, andrà dunque valutata nel terzo quarto del secolo anche la presenza del maestro 'di Camerino'. Presenza che numero e organizzazione dei cantieri lombardi, con l'eterogeneità dei contributi che vi si dispiegano, può certo contribuire a celare ai nostri occhi. Ma il dato culturale di fondo è eloquente, e va ritenuto anche in assenza del riscontro delle opere. E d'altro lato, proprio le consonanze con la scultura dopo la metà del secolo, di frontiera anche geografica, indicano una strada verso il primo ambito documentato di attività del Maestro delle Virtù, la Venezia degli anni settanta del Trecento.

---

[7] Per le sculture del battistero di Bergamo, in sintesi BOSSAGLIA, DELL'ACQUA 1992, pp. 122-124. Su Matteo da Campione, si leggano gli interventi raccolti nel catalogo della mostra dedicatagli a Monza, CONTI, CASSANELLI 1999. L'appiglio fornito dall'epigrafe funebre di Matteo (†1396), che gli rivendica le opere della facciata di San Giovanni Battista, dell'ambone e del perduto battistero di Monza, è servito, in sede critica, a dare una comune etichetta alle personalità distinte che operano a Monza nei decenni dopo la metà del Trecento sotto la direzione del maestro campionese. Al di là di una unica volontà ordinatrice è tuttavia chiaro che nelle botteghe che si susseguono al lavoro si vedono attitudini culturali distinte, dal Gotico 'coi denti', venato di forti ricordi transalpini, dello scultore delle lastre a traforo già murate nell'abside e oggi nel museo della chiesa; ai diversi scultori campionesi attivi per il pulpito e per gli altri elementi figurati della facciata. Con uno di questi ultimi, l'autore delle grandi teste-pigna delle ghimberghe del prospetto, in parte conservate nel Museo del duomo e sostituite in loco da copie, il Maestro delle Virtù condivide in maniera davvero significativa il campionario morfologico dei volti, che si direbbe estratto, per via di sintesi, da quello più ricco e raffinato di Giovanni di Balduccio e della sua bottega.

[8] Per i programmi figurativi di Matteo da Campione a Monza vedi VERGANI 2007, pp. 16-27.

[9] Progettata dal Maestro delle Virtù, ma in parte scolpita dal lapicida responsabile dei pannelli con scene della vita del santo, *supra*, nota 3.

V. 1. b. Il Maestro delle Virtù di Sant'Ansovino e la parrocchiale di San Paternian nel sestiere di San Marco a Venezia. Una chiesa per i 'Marchigiani' in Laguna?

Riconsiderando il *corpus* dello scultore[10] (figg. 10, 13-23) e riconducendogli un numero più grande di opere[11] (figg. 2-5, 11-12, 24-32) si metteva una sottolineatura sulla vicenda collezionistica di tre pilastrini figurati oggi nel Museo Correr di Venezia (figg. 2-5). Si suggeriva così la possibilità che in Laguna il maestro fosse stato attivo per un tratto della propria carriera, prima di giungere, sulla via dei commerci, nella Marca d'Ancona. Possibilità che è ora possibile indicare come certezza.

Nel Correr i tre pezzi erano entrati negli anni 1920-21 come deposito dalla Soprintendenza ai Monumenti che a sua volta li aveva acquisiti dalla "ex collezione dal Zotto"[12]. I registri si riferiscono allo scultore Antonio dal Zotto (1841-1918), che nel suo studio di S. Vio, fondamenta Brigadin, ospitava una collezione d'arte, principalmente, per quanto noto, di scultura veneziana tra Medioevo e Rinascimento[13]. La storia della collezione è conosciuta solo per sommi capi, e può essere ricapitolata in poche righe. Nel 1889 Antonio sposava Ida Lessiak, vedova del celebre fotografo Carlo Naya (1816-1882). Era proprio Carlo, che dal 1857 aveva stabilito le proprie attività in Laguna, a dare inizio alla collezione poi continuata dal più giovane scultore; la morte di

[10] NERI LUSANNA 1994, pp. 29-32, ha ricondotto al maestro dell'arca di Sant'Ansovino un *Angelo annunziante* e un'*Annunciata* in pietra calcarea transitati a un'asta londinese di Christie's negli anni settanta del secolo scorso, e una *Madonna col Bambino* dello stesso materiale, gia a Torricchio (Pieve Torina, nel circondario camerte), e oggi nel Museo diocesano di Camerino; DE MARCHI 2002B, p. 89, nota 34, seguito da chi scrive [PALOZZI 2007B, p. 9], gli ha riferito un frammentario pilastrino in pietra calcarea figurato con quattro sante, rinvenuto nel 1989 durante i restauri del Palazzo ducale di Camerino e oggi esposto nei Musei civici della città marchigiana.

[11] Ho riconosciuto al Maestro delle Virtù di sant'Ansovino due leoni stilofori in pietra calcarea conservati nella cattedrale di Camerino e due, a questi analoghi per forme e materiale, oggi nel Museo Bardini di Firenze insieme all'insegna personale in mosaico già sulla tomba di Giulio Cesare da Varano († 1502), ma in origine anch'essi provenienti dalla cattedrale [l'attribuzione al Maestro delle Virtù è accolta nella recente guida al Museo, v. scheda 572 in NESI 2011, pp. 155-156]; due testine lapidee oggi nella cripta del duomo nuovo di Camerino, una nei depositi del Museo diocesano della città marchigiana e tre pilastrini con figure femminili esposti nel Museo Correr di Venezia, già nella collezione dello scultore veneziano Antonio Dal Zotto; all'ambito del Maestro vanno ricondotte due frammentarie cuspidi figurate in pietra calcarea nella cripta del duomo nuovo, si veda PALOZZI 2010, pp. 129-153, con riferimento agli interventi precedenti, ID. 2007A, p. 10; ID. 2007B, p. 9; ID. 2008A, p. 8; ID. 2008B, p. 9; ID. 2008C, p. 10.

[12] Faccio riferimento alla trascrizione dei registri del Museo Correr effettuata da Andrea Bellieni.

[13] RIZZI 1987, p. 34.

quest'ultimo portava alla dispersione delle opere che tuttavia, almeno in parte, insieme ad altri materiali di bottega erano presi in carico da musei e istituzioni culturali della città[14].

L'impossibilità di determinare in dettaglio la consistenza della collezione Naya-dal Zotto conduceva al massimo di prudenza sulla destinazione originaria dei tre pilastrini, tanto che sceglievo di non discutere la proposta in maniera ulteriore. A favore di una militanza veneziana del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino giocavano, tuttavia, proprio le eleganze spigolose, ma di più, quasi secche e pungenti, delle 16 figure femminili dei pilastrini Correr, che hanno permesso ad altri di dire le opere "francesizzanti"[15]. Il tratto formale indurito le lega bene a quella che dovette essere la prima opera realizzata a Camerino, la *Madonna col Bambino* (fig. 10) del Museo diocesano "Giacomo Boccanera", già a Torricchio (Pieve Torina), poco distante dal capoluogo marchigiano; è già smorzato nelle *Virtù* dell'arca e quasi del tutto riassorbito nel gruppo dell'*Annunciazione Christie's* (fig. 19) e nel pilastrino figurato del Museo e pinacoteca civici (figg. 20-23), in quello che potrebbe essere, a ben vedere, un abbozzo di cronologia. Ma su questo, in conclusione.

In Venezia i pilastrini dialogano con gli esiti della scultura tra quinto e settimo decennio, con le figure che animano i capitelli di Palazzo ducale e, a date seriori, con il gotico feriale delle botteghe che decorano alcune delle più belle vere da pozzo destinate ai palazzi dei ricchi mercanti e dei patrizi, di Venezia e non solo. A più ampio raggio, e a livello di suggestione, si potranno segnalare i confronti che proprio l'attuale collocazione museale, in apertura alle sale del Trecento del Correr, rende possibile. A partire dalle monumentali e insieme spigolose - quasi selvatiche - *Virtù* ad affresco provenienti da un palazzo della città, oggi affrontate ai pilastrini, per continuare con le tante sante martiri dei polittici dell'ultimo quarto del secolo. Passando dagli elementi figurati dell'arca al lessico decorativo, anche il rigoglio chiaroscurale delle partiture architettoniche dell'arca dichiara ascendenze venete, evidenti soprattutto nella sintassi floreale del fastigio tripartito su colonne tortili - che ritorna sovrapponibile, in scala,

[14] ALBERTON VINCO DA SESSO 1986, pp. 285-287. Alcuni materiali approdarono fuori dai confini nazionali, come sembra suggerire il confronto tra un arco in pietra fotografato nel cortile veneziano di Dal Zotto e quello, analogo fino alla sovrapposizione, oggi conservato nei Cloisters di New York, vedi la scheda 55, in CASTELNUOVO-TEDESCO, SOULTANIAN, TAYAR 2010, pp. 278-279.

[15] Così le guide alla visita del Museo dopo l'allestimento di Scarpa, che aveva voluto i pilastrini, sino ad allora nei depositi, in apertura delle sale del Trecento; da ultimo, BELLIENI 2010, p. 105.

nelle inquadrature architettoniche dei pilastrini veneziani -, e delle cornici marcapiano della camera funebre.

Che la segnalazione in favore di Venezia non fosse rabdomantica lo conferma l'esistenza, nei depositi del Museo Correr, di una prova ulteriore del Maestro delle Virtù. E questa volta si tratta di un'opera di indubbio pedigree veneziano, oltre che di qualità decisamente alta.

Devo ad Andrea Bellieni la segnalazione di questa lastra di pietra d'Istria a bassorilievo e traforo lavorata sui due lati e raffigurante un *Santo Vescovo* (figg. 6-7), residuale di una struttura architettonico-decorativa complessa, dotata di una copertura a spioventi, di cui è chiaro il segno sul retro del pezzo[16]. L'ottimo stato conservativo permette di escludere l'esposizione agli agenti atmosferici, indicando la pertinenza agli arredi interni della chiesa.

La concordanza con il linguaggio dello scultore attivo a Camerino emerge dal confronto fotografico, senza necessità di perifrasi; la possibilità di prendere visione in maniera diretta e ravvicinata del pezzo nei depositi del Museo[17], ha confermato la prima ipotesi di lavoro. Gli si accosta una delle testine maschili erratiche della cattedrale di Camerino (figg. 6, 28-29), che pure è lavorata a tutto tondo e appartiene all'attività avanzata dello scultore. La persistenza delle innovazioni formali e delle sigle morfologiche di matrice pisana è evidente in entrambi i pezzi; in quello veneziano appare una necessità ancora fresca, mentre il ricordo è più lontano, già subordinato all''accademia' chiaroscurale di barbe e capelli (di sapore internazionale) a Camerino.

Che la lastra del Correr provenga *ab antiquo* dalla chiesa veneziana di San Paternian, nel sestiere di San Marco, è la conferma che si attendeva, aiuta a chiudere il cerchio[18]. Ma la notizia è davvero fortunata. Di più, infatti, permette di ipotizzare circa il successivo trasloco marchigiano del Maestro delle Virtù, e individua un termine cronologico per l'attività veneziana dello scultore.

---

[16] La lastra misura circa 60 cm. di diametro ed è pressoché inedita, se si eccettua il pieghevole che ne accompagnava la temporanea esposizione nel Museo Correr dopo il restauro del 1995-1996. In quella sede veniva riconosciuta "l'eccezionale qualità artistica del pezzo", vedi [CAM. TONINI] 1996.

[17] Ma in seguito al recupero storiografico la volontà del conservatore è quella di esporre il pezzo affianco ai tre pilastrini del Maestro delle Virtù.

[18] La scheda OA (Museo Correr, scheda OA-0000018) dice il bassorilievo con traforo opera di ambito veneto del XV secolo, indica la provenienza da San Paternian, e afferma che l'opera venne acquistata dal Museo. Rimane da vedere, ma la verifica non sembra facile a farsi, che anche i tre pilastrini del Correr già in collezione Naya-Dal Zotto non provengano dalla stessa chiesa.

La chiesa di San Paternian (fig. 8) cessò di essere officiata in seguito agli editti napoleonici, e da allora le mutazioni d'uso la condussero a un rapido declino. Gli arredi furono venduti a lotti e nel 1871 quanto restava dell'antica chiesa era demolito per far spazio all'ampliamento del campo, poi dedicato a Daniele Manin (il monumento di Luigi Borro è del 1875) (fig. 9). Si perdeva così quasi del tutto memoria di uno degli edifici religiosi più antichi di Venezia[19], tra San Marco e Rialto, nella zona di quello che era stato il primo 'mercato' della città.

Le cronache e le guide più antiche non dicono molto della piccola chiesa veneziana; si ricordano gli incendi che la colpirono in più di una occasione, l'ultimo nel 1437, e la tarda usanza di festeggiare il giorno del santo dedicatario, il 10 luglio, con una messa solenne cantata dai musici della basilica di San Marco; si celebrava così il ricordo della vittoria ottenuta dai Veneziani sulla flotta turca a Paro, il 10 luglio 1651. Il santo non era nuovo a interventi miracolosi contro gli infedeli, e la coincidenza della vittoria con l'onomastico di Paterniano doveva aver colpito i Veneziani[20].

Proprio il dato dell'intitolazione della chiesa a Paterniano, vescovo e santo protettore della città di Fano nella Marca d'Ancona, potrebbe rivelarsi significativo per la parabola professionale e biografica del nostro scultore.

Tradizione vuole che la chiesa veneziana fosse fondata nel IX secolo per ospitare con maggior decoro un'immagine del santo giunta in Laguna dalla Marca, sino di allora conservata in un tabernacolo viario. La vicenda cultuale 'anticipa' le prime attestazioni documentarie sul legame tra le due città; un legame forte e continuato, e non privo di risvolti simbolici significativi. Già negli anni quaranta del XII secolo i Veneziani erano accorsi in appoggio alla città marchigiana, che vedeva così risparmiata la propria autonomia minacciata da Ravenna e Pesaro. Seguiva un trattato di amicizia tra Fano e Venezia e, al contempo, si instaurava l'usanza dell'omaggio a San Marco. Nella ricorrenza del santo, i Fanesi erano tenuti a un donativo di mille libre d'olio per la basilica, mentre cento sarebbero state versate alla Camera Ducale; l'usanza si sarebbe protratta fin dentro il XVI secolo[21].

Che il culto del santo vescovo di Fano (e della sua antica icona) facesse della parrocchiale di San Paternian uno dei luoghi di riferimento dei 'Marchigiani' che

[19] La chiesa aveva servito da parrocchiale fino dal 959. Per questo e per quanto segue sull'edificio sacro e sul culto veneziano di San Paternian, ove non indicato altrimenti, PAOLETTI 1837-1842, I, 1837, p. 146; TASSINI [1863] 1970, pp. 487-488; FRANZOI, DI STEFANO 1976, pp. 350-351.

[20] BARTOCCETTI, COLAFRANCESCHI 1968, coll. 378-381.

[21] LUZZATTO 1906, pp. 6-7.

numerosi gravitavano su Venezia è un'ipotesi che andrà tenuta in considerazione. Si aggiunga che nel periodo in esame tra questi spesseggiavano proprio i fanesi, che si occupavano del trasporto marittimo dei beni provenienti e transitanti dalla Marca. Come ha confermato Emanuela di Stefano, tra XIV e XV secolo è Fano, insieme a Pesaro, il porto di gran lunga privilegiato per la spedizione delle merci che dalla regione adriatica devono raggiungere Venezia[22]; i due centri vengono favoriti a scapito di Ancona, con cui il Senato marciano intreccia una lotta di interdizioni, dazi, e scaramucce navali che non conosce sosta.

Una verifica che dia corpo all'intuizione non è facile a farsi. Vista la scarsissima consistenza del Notarile dell'Archivio di Stato di Venezia per gli anni antecedenti il 1474 non sapremo, ad esempio, quanti marchigiani risiedevano o avevano stabilito la propria attività nei paraggi della chiesa di San Paterniano, o quanti decidessero di fare erede la piccola chiesa veneziana di una parte dei loro beni terreni[23]. L'indizio 'cultuale' rimane tuttavia un indizio forte, di per sé valido, e potrebbe indicare una possibile soluzione al caso di studio. Le opere lasciate in San Paterniano dal Maestro delle Virtù dovevano essere una 'merce' di qualità molto buona, a giudicare dal frammento erratico, e non sarà difficile immaginare nel ruolo di tramite per il successivo, fortunato approdo medio-adriatico dello scultore uno dei marchigiani, fanesi, camerti o d'altrove, attivi a Venezia. E allora, varrà dire che di uno tra i maggiori conosciamo persino il nome. Sullo scorcio del Trecento e ai primi del nuovo secolo è attestato in Venezia un Paoluccio di maestro Paolo di Camerino che, tra l'altro, compare tra i corrispondenti del più noto mercante pratese Francesco di Marco Datini. Quando lo conosciamo dai documenti Paoluccio ha fissato già da tempo il centro delle proprie attività a Venezia, mentre mantiene ancora un fondaco nella città di origine[24].

---

[22] DI STEFANO 1998, p. 29 e nota 46; EAD. 2007, pp. 59-61, 139-154; EAD. 2009, soprattutto pp. 75-77.

[23] Per altro, riguardo alle dinamiche di insediamento il dato non sarebbe di per sé decisivo, visto che - è attestato per i secoli successivi - la 'topografia' degli stranieri a Venezia non sempre corrispose al solo criterio di polarizzazione attorno all'edificio 'identitario' della comunità, vedi CHAUVARD 1998, pp. 85-107.

[24] DI STEFANO 1996, pp. 78-93; EAD. 2005, pp. 194-221. La cittadinanza 'veneta' de extra gli è concessa *per gratiam*, ovvero in deroga alla normativa vigente, il 1º aprile 1382, ASVe, Senato, Privilegi, Reg. 1, c. 44*v*, documento regestato nella banca dati online CIVES (www.civesveneciarum.net). Per un quadro generale sulla legislazione veneziana in materia di cittadinanza e residenza, per l'edizione e il commento dei testi normativi, rimando sin da ora a MUELLER 2010.

V. 1. c. Il filo della cronologia e un 'giudizio'

Ma torniamo allo scultore. Il filo delle opere permette di risalire la carriera di questo originale petit-maître itinerante del Trecento italiano fin nel vivo della sua maturità artistica. Se si accetta il percorso, operato a ritroso, che dall'arca marchigiana porta al momento già in pieno consapevole di Venezia, allora ci si potrà appassionare anche alla questione cronologica e provare, di conseguenza, un 'giudizio' di valore.

Per la cronologia si è già fornita una traccia intuitiva. Dal fare delle opere veneziane (figg. 2-7) insieme ancora bene al giorno di Giovanni di Balduccio e di fatti campionesi - e per questo più ispido e tagliente -, alla *Madonna col Bambino* di Torricchio (fig. 10), che si è proposta di esordio nel nuovo contesto di attività, e alla testa virile del Museo diocesano (figg. 11-12); per proseguire con le sculture dell'arca (figg. 13-18), *in fieri* nel settembre 1390 e che tuttavia, per motivi che non è possibile stabilire - forse una lunga interruzione dei lavori- non verrà portata a termine dallo scultore; finendo, quindi, con il pilastrino del Museo civico (figg. 20-23), *l'Annunciazione Christie's* (fig.19) e, appena più in là, con i leoni stilofori di Santa Maria Maggiore, quelli analoghi del Museo Bardini di Firenze (figg. 24-27), e con le due testine maschili della cattedrale (figg. 28-30). Frammenti erratici, questi ultimi, non riferibili all'arca, ma provenienti da altri contesti monumentali, tra i quali, si è ipotizzato, i due pulpiti dell'Epistola e del Vangelo attestati nella cattedrale di Santa Maria Maggiore fino al 1622-1623, quando il vescovo Cesare Gherardi decise di demolirli, salvo far riutilizzare alcuni degli elementi residuali all'interno del nuovo ambone. Le due cuspidi in pietra calcarea della cripta del duomo, opere di bottega - ma come nel caso di Giovanni di Balduccio, si tratta di una bottega dagli esiti piuttosto compatti e controllati - potrebbero essere anch'esse pertinenti, per il tramite di quello moderno, ai perduti amboni medievali (figg. 31-32)[25].

Il termine *ad quem* dell'arca (1390) sembra spingere ben dentro il decennio precedente la *Madonna col Bambino* già a Torricchio (Pieve Torina) e oggi nel Museo diocesano, e ancora più indietro i pilastrini veneziani e il frammento col *Santo Vescovo* del Museo Correr. Ma quanto indietro?

Con testi figurativi esigui, per quanto eloquenti, sarà bene usare cautela. Tuttavia, si dovrà valutare con attenzione un termine cronologico che ci viene dalla tradizione erudita. Stando alla testimonianza settecentesca del Cornaro, nel 1372 l'altare maggiore di San Paternian veniva 'guastato' per edificarne uno nuovo, più consono alla dignità

[25] PALOZZI 2010, pp. 151-152, e nota 27.

dell'edificio[26]. Il padovano non tramanda le forme del nuovo altare e senz'altro non è affatto possibile decidere che proprio da questo complesso monumentale provenga la lastra col *Santo Vescovo* del Correr. L'indicazione è però una spia importante per le vicende della chiesa, che proprio allora poteva essere interessata da altri episodi di ammodernamento. Una data sulla metà dell'ottavo decennio, a ben giudicare, non è prematura per il pezzo del Correr, di qualità molto alta, e per estensione neanche per i tre pilastrini, che pure nell'esecuzione hanno qualcosa di più approssimativo e 'corrente': quella vena di irregolarità che continua a trasparire anche dopo nelle opere del Maestro, e che si è chiamata 'bottega' o 'ambito'.

Se il Maestro delle Virtù poteva essere uno scultore già affermato negli primi anni settanta del Trecento, ciò conduce il discorso sulle sue origini poco dopo la metà del secolo. Là dove, per altro, si era voluto ravvisarle, a contatto con le esperienze più vive della produzione nord-italiana, corroborata dall'innesto fortunato e potente del pisano Giovanni di Balduccio Albonetti. L'idea che quello attivo a Camerino fosse un discorso artistico di lungo corso, oramai agli ultimi baluginii, ne esce, pertanto, confermata. Così come, d'altro lato, la necessità, che si avvertiva, di continuare a parlare di scultura tardo-trecentesca, sebbene a date tanto avanzate nel secolo e oramai vicini a soglie nuove e decisive. Il termine evocativo, ma pur sempre troppo indefinito, di 'internazionale', poteva e può ancora spiegare un tratto cronologico di questo artista, e riscattare dall'idea che solo di un attardato si tratti, ma non è la cifra risolutiva del problema.

Il giudizio negativo di Venturi e di altri andrà dunque rivisto proprio perché limita la comprensione del dato storico. Non importa di partecipare alla gara - che pure è di moda - a individuare il penultimo o l'ultimo di una scuola, di una tendenza o di un periodo. Ma nel suo 'esilio' appenninico, dopo un periplo biografico e artistico di non poco conto, l'Anonimo delle Virtù può veramente dirsi l'ultimo scultore del Trecento italiano.

V. 1. d. Da Venezia a Camerino. Un paradigma interpretativo: le vie della scultura monumentale e le vie della carta

Il nome del camerte in Venezia Paoluccio di maestro Paolo, venuto in parola per i commerci tra Camerino e la Laguna alla fine del Tre e agli albori del Quattrocento, accende la scintilla di un paradigma interpretativo. Tra i beni trattati dal mercante sulla

[26] CORNARO 1758, p. 215.

piazza veneziana non mancava la carta delle gualchiere di Pioraco-Camerino, che transitava allora soprattutto per il porto di Fano dopo aver percorso, per traverso di valli, una tratta di terra [27]. È una riscoperta piuttosto recente - almeno per l'entità del fenomeno - che la produzione cartaria marchigiana, nota per il nome di Fabriano, avesse un avvio duplice, e che l'altro polo di indubbia eccellenza fosse quello di Pioraco, nel territorio camerte[28]. Nel XIV secolo la carta di Pioraco-Camerino è conosciuta e richiesta nel bacino del Mediterraneo, e Venezia è uno dei centri principali per il suo smistamento. La fortuna di questo prodotto di grande valore commerciale e culturale è uno dei motivi che segnano la fioritura della città appenninica; fioritura anche economica, che le permette di gareggiare sul terreno politico e delle arti con i centri maggiori della regione, e, per alcuni tratti, con i centri maggiori della Penisola.

Il paradigma dei commerci, di quello della carta nello specifico, ha una valenza duplice. Se serve a indicare il livello di prestigio economico cui assurge la città marchigiana tra XIII e XIV secolo, e dà forza a quel recupero delle sue dimensioni nel panorama regionale e italiano già avviato negli ultimi anni, con particolare determinazione sul versante degli studi figurativi; d'altra parte, con riferimento specifico alle dinamiche della geografia artistica, dà ragione e un perché ai numerosi e talvolta altissimi episodi figurativi di gravitazione veneziana che coinvolgono a più riprese il capoluogo dell'Appennino marchigiano nei secoli XIV e XV.

Fino ad oggi il caso emblematico e celebrato era quello del 'periodo' camerte di Carlo Crivelli, episodio 'stanziale' e di ampia portata, che coinvolge a più grande raggio la Marca nella seconda metà del Quattrocento. Ma è in relazione alla scultura monumentale che si misura la forza del paradigma. Lo sanno bene i bibliotecari, e anche gli studiosi più imbranati o distratti. Come la pietra la carta è una merce pesante, oltre che delicata e costosa. Di più, essa è legata ad un ambito di produzione ben individuato, a un sapere tecnico e a un fare materiale che non si inventano da un giorno all'altro. Per farla breve, le due merci, scultura lapidea e carta, potevano ben appartenere a una stessa categoria agli occhi del mercante medievale. E forse, almeno in questo frangente, fu proprio così. Passato il crinale tra Due e Trecento, dominato dai lavori di Armanno da Pioraco, Guittone e compagni per la cattedrale di Santa Maria Maggiore e dal gusto

[27] DI STEFANO 1998, p. 29 e nota 46; EAD.2007, pp. 59-61, 139-154; EAD. 2009, soprattutto pp. 75-77.

[28] Per questo e per quanto segue sul tema il riferimento è ancora agli studi di Emanuela di Stefano citati sopra.

'romano' e curiale del suo committente[29], tutti 'veneziani' sono i fatti della scultura monumentale a Camerino. Da Venezia arrivano le sculture che Marco Romano, da poco trasferitosi in Laguna, appronta per la facciata della collegiata di San Venanzio[30] (ca. 1313-1316); e da Venezia arriva lo scultore dell'arca di Sant'Ansovino e di altre importanti imprese cittadine. Che questi, magari dopo un primo momento in cui le opere continuavano ad essere prodotte nella bottega veneziana, si trasferisse a Camerino è suggerito con forza dal numero, dal tipo e dall'impegno delle prove camerti[31]. L'analisi autoptica dei materiali lapidei, al momento non ancora accessibile, potrà confermare o meno la sensazione che per le sculture dell'arca il maestro si avvalesse di una pietra calcarea di estrazione locale; in caso contrario, si dovrà credere che lo stesso continuasse a rifornirsi sulla costa orientale dell'Adriatico, come faranno anche per il seguito i suoi colleghi attivi nelle Marche[32].

Intrecciati i fili del rapporto, la trama continua ad annodarsi. La tendenza travalica infatti la cesura del secolo. Nel quarto, quinto decennio del Quattrocento il restauro del portale di San Venanzio è affidato a maestranze che lo stile dice formatesi in ambito veneziano; e non stupirà, alla fine del secolo, vedere attivi in città, accanto a Matteo Frosini da Settignano e al perugino Polidoro di Stefano, i lapicidi caronesi Alberto di Pietro e Baldassarre di Paolo[33]. Nella vicina Tolentino - da sempre soggetta al controllo del capoluogo camerte - nel 1435 giungeva il portale scolpito in Venezia dal fiorentino Nanni di Bartolo per la basilica di San Nicola (1432-1435) (fig. 33)[34]. Episodi di scultura monumentale, in maniera decisiva a queste date, non sono solo quelli in pietra. Si deve a Massimo Ferretti la consapevolezza critica che Venezia a cavallo della metà del secolo è la patria artistica della *Madonna della Misericordia* lignea (fig. 34) già

[29] *Supra*, Cap. I.
[30] *Supra*, Cap. III.
[31] A cavallo dei due ultimi decenni del Trecento il Maestro delle Virtù di Sant'Ansovino lavora per i signori di Camerino, in quella che è l'impresa centrale nella politica d'immagine e di affermazione dinastica, l'arca del santo vescovo e patrono Ansovino; allo stesso tempo, con ogni verosimiglianza, è attivo per i vertici della diocesi. A riprova di un impegno diretto e continuato della bottega nella città marchigiana mi sembra valga, di più, il linguaggio che, per ricaduta dalle sue opere, informa l'attività di almeno uno sculture locale, quello che tra la fine del Tre e gli inizi del Quattrocento scolpisce la *Madonna col Bambino* lignea del Museo diocesano "Giacomo Boccanera", già nella piccola chiesa di Massaprofoglio (Camerino), vedi PALOZZI 2010, pp. 151-152.
[32] A titolo di esempio, per il primo Quattrocento si veda il caso dello scultore fermano Nuccio Uzzinelli, analizzato nel paragrafo successivo.
[33] *Supra*, Cap. III. Una comunità di lapicidi lombardi è attestata, almeno a partire dalla metà del Quattrocento, nella vicina Visso, *infra*, l'ultimo paragrafo.
[34] MARKHAM SCHULZ 1997, soprattutto pp. 60-69.

nella cappella sepolcrale dei Da Varano, poi nel duomo nuovo, e della *Madonna della Congregazione della Carità* oggi nella Galleria Nazionale di Urbino[35] (fig. 35): tra gli episodi maggiori della scultura quattrocentesca in territorio marchigiano, è certo, e tra i capolavori della scultura adriatica del primo Rinascimento. La fortuna che le due sculture riverberano nel tessuto connettivo delle esperienze artistiche dell'Appennino umbro-marchigiano è determinante, e si legge sul doppio binario delle prescrizioni iconografiche e delle forme; ma nessuno degli esiti locali si rivela all'altezza dei modelli[36].

A valle del recupero degli importanti episodi trecenteschi, che permettono una prospettiva focale più lunga, Camerino appare il più inoltrato avamposto veneziano nel medio-Adriatico occidentale. E ciò, molto verosimilmente, proprio in virtù del suo status di città manifatturiera e mercantile. D'altra parte, quello delle innovazioni tecniche è un motore forte di relazioni culturali, ce lo ha insegnato, non da ultimo, Carlo Maria Cipolla, e lo stesso può dirsi dei commerci marittimi; le attestazioni ufficiali, in genere, non fanno che ratificare una situazione già avviata. Il primo trattato commerciale tra Venezia e Camerino di cui possediamo notizia è precoce, risale al 1325[37].

A contatti già avviati, sarà da puntare l'indice, casomai, sulla singolarità di intrecci che il caso del Maestro delle Virtù permette di verificare per lo scorcio del Trecento. Sembra infatti che nella scelta dell'artista si attui una certa 'permeabilità' tra la dirigeance politica della città e il suo ceto mercantile. Nella Camerino dei secoli XIII-XVI, d'altro canto, le due cose vanno di pari passo. I da Varano sostengono con la loro protezione e con le loro entrature i commerci dei propri 'cittadini'; questi ultimi ne legittimano il potere. Risale agli anni che più ci interessano il primo conferimento di cittadinanza 'veneta' di cui sia rimasta traccia a un esponente dei da Varano. Il 14 agosto 1374 il privilegio più estensivo - *de extra* - era concesso all'*egregius* e *nobilis vir* Venanzio *per gratiam*, cioè in deroga alla normativa vigente, e con la clausola

[35] FERRETTI 2006, pp. 106-108, cui ha dato seguito Casciaro in CASCIARO, DI GIROLAMI 2008, pp. 36-37.

[36] E un discrimine in primo luogo qualitativo, e dunque formale al più alto grado, non permette di individuare nella *Madonna della Congregazione di Carità* l'opera d'esordio del Maestro della Madonna di Macereto (vedi la scheda 10 di Casciaro in CASCIARO, DI GIROLAMI 2008, pp. 90-95, con bibliografia), tanto più se la dicitura convenzionale è da sciogliere a favore di Domenico Indivini, nato intorno al 1445.

[37] LUZZATTO 1906, pp. 20, 33. Lo studioso evince dal tono del documento che, prima di quella data, i legami diretti non dovevano essere stati particolarmente intensi.

dell'ereditarietà[38]. Allo stesso modo, il 7 marzo 1428 Giovanni, figlio di Rodolfo da Varano signore di Camerino, era fatto 'veneto' per privilegio, e insieme, in quanto nobile, era nominato membro del Maggior consiglio[39]. La notizia che i cittadini camerti più abbienti contribuirono all'edificazione dell'arca di sant'Ansovino nella cappella signorile salda le due prospettive in maniera decisiva.

In conclusione, si può solo suggerire una verifica ulteriore da condurre a più ampio raggio sui rapporti qualitativi e quantitativi tra la città marchigiana e Venezia. Quali furono, sulle strade aperte dai commerci ma al di là di questi, i flussi umani tra le due città, e nello specifico da Camerino alla Laguna? Alla verifica si oppone, ancora una volta la rarefazione dei documenti sulle due 'sponde' della ricerca. Un esempio su tutti merita però di essere fatto, ed è quello dei mestieri intellettuali. La notizia che tra la fine del XIV e la metà del XV secolo in Venezia furono attivi un numero rilevante di *rectores scolarum* (maestri di scuola) marchigiani e, nello specifico, camerti, indica, ad esempio, che gli scambi non furono solo 'materiali'[40]. Se nel Trecento i *mercatores* veneti che risiedono nel distretto pontificio sono numerosi - tanto che a più riprese nella legislazione lagunare vi si fa riferimento, nel tentativo di arginare il fenomeno - a partire dal tardo Medioevo i centri maggiori della Marca esportano con maggiore frequenza sulle coste dell'Adriatico, fino a Venezia, professionisti e intellettuali; un fenomeno di cui forse ci sfuggirà sempre l'ampiezza, ma che qualifica l''apporto' regionale in ambito 'veneto'. E che, a seconda degli esiti, e delle effettive possibilità di approfondimento, potrebbe aiutare a spiegare un fenomeno non sempre facile da circoscrivere per il Medioevo tardo e la prima Età moderna: la ricezione (e l'orizzonte di gusto, visivo) del pubblico 'colto' della città. Per essere chiari: già alla fine del XIV secolo, un numero non piccolo di cittadini camerti poteva aver avuto esperienza diretta

[38] ASVe, Grazie, 17, c. 27*v*, regestato in CIVES (www.civesveneciarum.net). Il nobile da Camerino di cui parla il documento va identificato con il Venanzio che sino alla morte governa la città insieme ai fratelli Rodolfo, Giovanni e Gentile.

[39] ASVe, Senato, Privilegi, Reg. 2, c. 7*v*, anche in questo caso la cittadinanza è *de extra*; un identico privilegio, insieme al diritto di sedere nel Maggior consiglio, sarà concesso a Giulio Cesare da Varano († 1502), signore di Camerino, in data 25 ottobre 1481, ASVe, Senato, Privilegi, Reg. 2, c. 58*v*, entrambi i documenti sono regestati in CIVES (www.civesveneciarum.net).

[40] Con intento specifico, si possono scorrere gli indici analitici dell'eccezionale lavoro di scavo documentario condotto da Enrico Bertanza intorno al tema della scuola, dei maestri e degli scolari a Venezia *fino al 1500*, perfezionato per la stampa dopo la sua morte da Giuseppe Dalla Santa, v. BERTANZA, DALLA SANTA 1907 (ora anche nell'edizione anastatica a cura di Gherardo Ortalli, Neri Pozza, Vicenza 1993).

dell'architettura di Venezia, e delle sue opere d'arte. Una variabile in più, forse, per spiegare su una scala di tempo lunga la fortuna degli artisti veneti nella Marca.

V. 2. *Lapides boni* per qualche miliare di formaggio. Imprese artistiche e imprese commerciali sulle due sponde dell'Adriatico (con una nota extra-vagante)

V. 2. a. Obliterazione di Ancona gotica, relais di commerci e relazioni artistiche nell'Adriatico. Indizi documentari e materiali

Il caso del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino sta a indicare, ancora a fine Trecento, l'estrema vitalità dei commerci marittimi da e per la Marca: cose, persone e, dunque, anche modelli, opere e artisti. Quanto è evidente l'Appennino marchigiano, trova riscontri ancora più numerosi nei centri di prossimità costiera. Il pieno recupero della gravitazione geografica e culturale alto-adriatica, veneta e nello specifico padovana, delle imprese sepolcrali dei Malatesta di Pesaro al giro degli anni settanta del Trecento è uno dei segnali della ritrovata intensità di relazioni[41]. E tra Pesaro e Fano i decenni successivi, fino al valico del nuovo secolo, segneranno una conferma in tal senso e al massimo grado, con i nomi dei Dalle Masegne e del veneziano Filippo di Domenico[42].
I fatti della scultura monumentale, è evidente, solo nei centri maggiori o per riflesso di questi hanno ragione di essere. Se Pesaro è uno dei centri più importanti della Marca del tempo, non resta che rimpiangere la pressoché totale obliterazione di Ancona gotica, in cui una parte sostanziale ebbero, fino in tempi recenti, terremoti e fatti bellici; perdita di un *relais* centrale di cultura artistica, oltre che di traffici commerciali, in condizioni di dialogo ottimali con la confinante, per via di mare, costa dalmata, e interessata al contempo da relazioni significative, sebbene contrastate, con Venezia; per tacere dei legami intessuti nel lungo periodo con il Vicino Oriente, e delle sue proiezioni nel Mediterraneo occidentale[43].
In riferimento alla geografia della scultura monumentale, quanto si può prendere in esame è troppo poco, equivale a pochi resti erratici e a sparuti indizi documentari. Materiali interessanti a cavallo tra Due e Trecento, poco o nulla studiati, si conservano erratici nel Museo diocesano, in parte provenienti dal duomo[44], mentre più vicine agli anni che qui ci interessano, e ancora meno considerate, sono le protomi conservate nella

[41] *Supra*, Cap. IV.
[42] *Ibidem*.
[43] Oltre al già citato LUZZATTO 1906, pp. 5-91, vedi ASHTOR 1989, pp. 9-71.
[44] Tra questi è un frammento di testa muliebre pubblicato da DE MARCHI 2008, p. 26 e fig. 22, che si esprime per una datazione nel primo Trecento.

Pinacoteca Civica Bosdari, provenienti da Palazzo degli Anziani[45] (figg. 36-39). Non so indicare appigli sicuri, né per la cronologia, né più da presso per lo scultore, ma l'impressione è di trovarsi, ancora una volta, sullo scorcio del Trecento o agli inizi del secolo successivo, come in una premonizione delle decorazioni del portale di San Francesco alle Scale. I segni di relazioni cospicue andranno cercati, oltre che a Venezia e sulla costa occidentale, sulla costa orientale dell'Adriatico, sui lidi della Dalmazia.

I testi figurativi del Duecento - su tutti, il portale di San Ciriaco e le lunette con fatti biblici di Palazzo degli Anziani - e poi della prima metà del XV secolo, con le imprese meravigliose della Loggia dei Mercanti (figg. 42-43), dei portali monumentali di Sant'Agostino (figg. 40-41) e di San Francesco alle Scale (fig. 44), opera di Giorgio Orsini da Sebenico, indicano valore e ampiezza delle relazioni anconetane sulle due sponde dell'Adriatico. Nella geografia artistica della Marca bisognerà dunque fare la tara di un vuoto importante, e molto probabilmente rimpiangere quelli che furono i documenti artistici del XIV secolo.

Dai resti ai documenti. Riferimenti documentari si conservano per una delle imprese maggiori del Trecento, l'edificazione e la decorazione della Rocca papale (1356-1357) per volontà del cardinale spagnolo Egidio Albornoz, rettore pontificio della Marca; impresa avviata con intento di controllo e dominazione, e mai accettata dagli Anconetani che assediarono e distrussero la fortezza nel secolo successivo (1483). Quelle rinvenute da Münz negli archivi vaticani sono testimonianze preziose, sebbene sporadiche, della presenza di maestranze specializzate poco dopo la metà del secolo[46]. Varrà dunque la pena di ripercorrerne l'elenco: da Norcia e da Faenza vengono i magistri muratori che si occupano delle fondazioni e del taglio dei materiali lapidei, questi ultimi reperiti sulla costa dalmata, a Rovigno, da un Domenico di Bologna e da uno Iacomello di Bartolo da Venezia. Due i "magistr*i* sculptor*i"* ricordati dai documenti, un Giacomo da Fermo, nella Marca, e un Bonaventura da Imola. Lavorano alla realizzazione delle finestre e agli stemmi del papa e del cardinale spagnolo; i salari che gli sono attribuiti sono analoghi, dove è possibile compararli - 5 fiorini per ogni arma scolpita -, a indicare pari dignità e autonomia. La gravitazione delle maestranze, di

[45] Con una datazione ancora dentro il Duecento e un generico ma non sostenibile riferimento in direzione toscana, COSTANZI 1999, pp. 131-134.

[46] ASV, Innoc. IV. Rocchae Papalis Anconitanae constructionis expensae an. 1356-1357, vol. 281, F. 10a, F. 26a, cit. in MÜNZ 1892, pp. 51-56, che fornisce la trascrizione dei brani più significativi, cui si fa riferimento in questa sede.

area prevalentemente adriatica, è in linea con quanto ci si aspetterebbe a queste date, tanto più per un centro costiero.

I dati di analisi che è possibile estrarre dalla note di spesa vaticane sono minimi, eppure non vanno sottovalutati.

Che un lapicida addetto al taglio dei materiali da costruzione arrivi da Norcia non stupisce. Tra Visso e Norcia, sul crinale occidentale dell'appennino umbro-marchigiano, a partire almeno dal XIV secolo si sviluppa un centro autonomo e originale per la produzione scultorea in pietra, sebbene fuori dalla partitura maggiore della storia dell'arte[47].

Significativo è poi l'appagliamento dello scultore Bonaventura da Imola da una parte col conterraneo Minghino da Faenza, un muratore, dall'altra con lo scultore fermano Giacomo; la concomitanza, permette di delineare in maniera sorprendente e sul filo delle occasioni e dei rapporti personali il profilo biografico dello scultore imolese come ricostruito per il sesto e il settimo decennio da Chiara Santarelli: da Faenza (1353-54) a Fermo (ca. 1366) passando per Ancona[48]. A indicare che il raggio di azione delle imprese artistiche 'via mare' nella Marca non è solo quello 'da' Venezia, ma implica una serie di cabotaggi minori sul versante occidentale dell'Adriatico

V. 2. b. Uno scultore locale, uno scultore itinerante e un'opera di importazione. Tre esempi nel Fermano

A Fermo e nel Fermano il caso del monumento Partino a Montefiore dell'Aso non è l'unico rilevante per i fatti della scultura monumentale del Trecento[49]. Un nucleo più grande di testimonianze si conserva per la seconda metà del secolo e i primi anni di quello successivo. Se per la chiamata a Montefiore dell'artista già attivo in Assisi a contare sono le relazioni del committente con la famiglia francescana e, a più ampio raggio, l'importanza delle relazioni tra gli ambienti curiali e i centri della Marca, fino al limite segnato dalla traslazione del papato ad Avignone; in questo angolo meridionale della regione, vicino al confine dell'Ascolano che intesse più fitti legami con l'Abruzzo, per i fatti della scultura monumentale la tendenza alla gravitazione adriatica è preponderante.

Non si hanno notizie documentarie sul *magister* Palmerius che nel 1348 firma il rosone del duomo di Fermo (figg. 45-46), ma l'intreccio tra le coordinate geografico-temporali

[47] Vedi l'ultimo paragrafo.
[48] Vedi il paragrafo seguente.
[49] Per il monumento, lo scultore e il suo committente, *supra*, Cap. II.

e il dato figurativo lo dice interprete tra i più interessanti nel bacino medio-adriatico alla metà del secolo[50].

La soluzione statica della grande rosa in pietra calcarea parla un lessico strutturale intriso nel profondo della matematica gotica; a queste date, senza possibilità di confronto nel panorama regionale. Allo stesso tempo Giacomo non rinuncia all'accostamento di *patterns* decorativi moderni - tra i capitelli, quello figurato con protomi umane, di notevole aderenza gotica - e di altri molto tradizionali, anche nella significazione iconografica; così come all'utilizzo di una fitta *texture* a mosaico (fig. 47), dove predominano colori e intonazioni della tradizione bizantina: rosso, oro e azzurro. Un dislivello che si direbbe persino concettuale è evidente nella composizione della sua bottega, dove emergono personalità diversamente dotate, e con orizzonti figurativi divergenti.

Lo stesso segno, quello di una cultura gotica che fa il conto con i materiali e le possibilità della tradizione artistica 'adriatica' è nel portale maggiore del duomo, nella fascia figurata con il *Redentore* e gli *Apostoli* sul fronte dell'architrave (figg. 48-51). Ancora micro-architetture archiacute, e ancora campi di tessere vitree dorate e fantasie di rombi rossi, azzurri e celesti, ma le piccole figure nelle edicole trilobate sono di qualità bassa, l'esecuzione è tanto minuziosa quanto imbranata. Non è difficile capire, però, a cosa il lapicida dell'architrave ambisse. Non è certo lui lo scultore dei due monumentali *San Pietro* e *Paolo* (figg. 52-53) già in facciata e oggi nella cripta del duomo, ma di certo tende a replicarne le invenzioni. Di fronte a pezzi come questi, si vede come il metro della qualità sia necessario utilizzarlo, talvolta, anche fuori dalla più stringente dialettica storica. Si tratta di una via al gotico che non ha paragoni convincenti tra le situazioni già oggetto di studio. Lo scultore sintetizza un discorso autonomo, che convince soprattutto per i sorprendenti esiti di monumentalità nello spessore ridotto - quasi dibimensionale - delle due lastre di pietra calcarea. È probabile

[50] Il monumento è pressoché inedito, se si eccettuano le acute osservazioni contenute nella tesi di laurea specialistica di Antonio Lazzari, dedicata ai portali delle chiese di Fermo (relatore G.A. Vergani), vedi LAZZARI 2006-2007, soprattutto pp. 193-194, 203-231, cui si rimanda per lo scarno, e piuttosto deludente, referto storiografico. Per la trascrizione delle due epigrafi che indicano data e autore della rosa, problematica a farsi per l'altezza e lo stato conservativo, faccio riferimento al tentativo parziale di DE MINICIS 1857, p. 9, ma, al quarto capoverso della prima epigrafe, sciolgo l'"ecce iste" letto dall'erudito fermano in un più verosimile "ecclesie iste": "IN (n)O(m)I(n)E D(omi)NI MCCCXLVIII | INDI(c)T(ione) PA D T(em)P(o)R(e) D(omine) CLEM(en)T(i)S P(a)P(e) | VI HEC ROSA FUIT FACTA T(em)P(o)R(e) | MURONI OPERARII ECC(*lesi*)E ISTE"; "M(agister) PALMERIUS FECIT H(oc) OP(us)".

che anche qui sarà da lamentare la scarsa conoscenza di quanto si veniva facendo sulla costa orientale dell'Adriatico in quegli stessi anni[51].

Sarà stato proprio quello, d'altro canto, il raggio di azione di Palmerius, che con ogni probabilità nacque a Fermo, o vi risiedette così a lungo da potersi considerare fermano. Una iscrizione funebre ancora visibile a metà Ottocento nel duomo della città, in origine indicava la sepoltura di un *magister Iacobi Palmerii*, Giacomo di Palmerio[52]. Non si tratterà, come ipotizzato da De Minicis, dello stesso Palmerius del rosone solo diversamente attestato, ma, come dice il patronimico, del figlio Giacomo. Anch'egli un lapicida attivo per il duomo, a giudicare dal *magister* e dalla sepoltura in cattedrale, forse da individuarsi nel Giacomo da Fermo *magistro sculptore* che negli anni 1356-1357 lavora alla Rocca papale di Ancona. Non esistono elementi di certezza per l'identificazione, ma gli anni dei documenti anconetani - un decennio dopo l'opera firmata da Palmerius a Fermo - sono quelli giusti; e così ci si potrebbe spiegare anche l'approdo sui lidi fermani dell'unico altro scultore documentato in Ancona al fianco di Giacomo: Bonaventura da Imola.

Il monumento a Giovanni Visconti di Oleggio (†1366) nel duomo di Fermo[53] è l'unica opera riferibile con certezza allo scultore emiliano, che vi si firma[54] (figg. 59-61). Pur eccedendo nella pulitura delle superfici lapidee e nell'integrazione dei pigmenti, il restauro da poco concluso ha permesso di recuperare il dato qualitativo del sarcofago di Giovanni, del *Redentore* e dell'*Annunciazione* del fronte in particolare. Dopo il recente intervento di Graziano Alfredo Vergani, che ha indagato il valore ideologico

[51] Il confronto istituito da LAZZARI 2006-2007, p. 225, tra le tredici figure dell'architrave e un rilievo erratico, raffigurante *San Pietro*, nella chiesa di San Francesco a Dubrovnik, non è stringente sotto il profilo stilistico quanto vorrebbe lo studioso, e sotto il profilo della qualità risulta 'umiliante' per i pezzi fermani; eppure vale per l'appartenenza a un comune orizzonte figurativo.

[52] DE MINICIS 1857, pp. 32, 357, nota 3, leggeva: "HIC EST SEPULCRUM | MAG(istr)I JAC | OBI PALMERII".

[53] Sull'arca di Giovanni Visconti di Oleggio nel duomo di Fermo e sul suo autore Bonaventura da Imola un contributo valido, sebbene ancora inedito, è rappresentato dalla Tesi di Laurea specialistica di Chiara Santarelli (relatore G.A. Vergani), vedi SANTARELLI 2004-2005. Più di recente l'analisi della tomba è stata approfondita da Graziano Alfredo Vergani in una relazione al convegno di studi *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Ascoli Piceno-Offida, 1-3 dicembre 2011 (atti di prossima pubblicazione).

[54] Sul margine inferiore della lastra di base del sarcofago: MAGISTER TURA DE IMOLA FECIT HOC OPUS.

dell'impresa e il piano della sua significazione iconologica[55], qui varrà la pena di approfondire il percorso artistico dello scultore.

Non è facile ipotizzare circa la sua prima formazione, che si inscrive tuttavia sulla scia di fatti emiliani - l'autore della tomba a Giovanni d'Andrea (†1348), oggi nel Museo Civico Medievale di Bologna - e che di più si confronta con Venezia[56], come dimostrano le figure dell'*Annunciata* e dell'*Angelo*, che liberate dalle patine nella piccola taglia hanno rivelato una profondità di sottosquadri che in precedenza non era da sperare.

Si deve a Chiara Santarelli - in un contributo che purtroppo rimane ancora inedito - la messa a fuoco anche documentaria di una tappa ulteriore nella carriera dello scultore emiliano, che non contrasta con il referto figurativo, e permette di precisarne il patronimico. Nel 1353 il maestro Bonaventura di Jacopino de Filippis da Imola stipulava un contratto con l'abate della chiesa di Santa Maria foris portam di Faenza per il sepolcro delle reliquie di San Pier Damiani (†1072)[57]. L'opera era completata entro i tempi stabiliti ed era già in uso nel 1354; un frammento del pastorale adagiato accanto al defunto nel bassorilievo che faceva da coperchio alla cassa funebre, rinvenuto dalla studiosa, è l'unico elemento residuale del monumento[58].

Dall'Emilia alla Marca, con un bagaglio culturale che dichiara in Venezia un polo dialettico non prescindibile. La biografia artistica di Bonaventura è indicativa del destino di un numero più grande di suoi colleghi attivi nel bacino alto e medio adriatico nel secondo Trecento. Artisti pronti a dislocarsi rapidamente sulle vie dei commerci marittimi in cerca di occasioni di lavoro - in un anni di forte contrazione economica, in cui i grandi cantieri sono pochi, è anche questo un motore di mobilità - e allo stesso tempo abili nello sfruttare competenze, reputazione e conoscenze per affermarsi in un contesto geografico che reputano propizio; capaci di imprese di respiro monumentale - e però, come si sa, talvolta di esito incerto - come di ritagliarsi un ruolo da comprimari nelle pieghe di un grande cantiere architettonico, che può garantire guadagni minori, ma anche minore rischio d'impresa. Non di rado gli stessi scultori si fanno mercanti, si

[55] *Supra*, nota 49.

[56] In questo senso già SANTARELLI 2004-2005, pp. 64-73, 74-82, che tuttavia, pur con prudenza, discute ancora la possibilità di una connessione tra Bonaventura e l'aleatorio Jacopo Lanfrani ricordato da Vasari.

[57] ASF, Archivi delle Congregazioni religiose, Padri della Congregazione di Fonte Avellana in Santa Maria foris portam, Libri degli Istrumenti, 2, fol. 33, documento rinvenuto e trascritto da SANTARELLI 2004-2005, pp. 112-113.

[58] SANTARELLI 2004-2005, pp. 96-97, il frammento si conserva nel cortile di Palazzo Foschini a Faenza.

occupano anche del reperimento, del trasporto e della fornitura dei materiali lapidei[59]. La possibilità di collegare gli spostamenti di Bonaventura a quelli dei colleghi incontrati sulla propria strada negli anni - con Minghino da Faenza scende dall'Emilia ad Ancona, Giacomo (Palmerii ?) da Fermo potrebbe essere il tramite del successivo approdo nella città della Marca meridionale - è un dato rilevante e raro da riscontrarsi per via documentaria. Incroci di esperienza in primo luogo biografica, come questo, suggeriscono un approccio più attento all'uso di termini necessari, ma talvolta pericolosamente astratti, come 'relazione' e 'influenza'; e dicono quanto sia inutile definire 'eclettico' un cantiere scultoreo in cui sono al contempo presenti voci diverse per formazione e capacità.

Bonaventura da Imola fa la spola tra Faenza, Ancona e Fermo, Giacomo percorre da sud a nord e viceversa la costa marchigiana. La situazione degli apporti è fluida, sulla scia delle opportunità. Anche nel Fermano, tuttavia, a viaggiare non sono solo gli artisti. Un'opera d'importazione, veneziana, è il monumento alla Sacra Spina a Sant'Elpidio a Mare (Fermo), datato 1371 (fig. 62), oggi nell'Oratorio della Madonna dei Lumi ma già nella perduta chiesa di Sant'Agostino vecchio[60]. La lunetta in bassorilievo ritrae Sant'Agostino in veste di protettore dei monaci inginocchiati sui due lati secondo le forme canoniche delle insegne veneziane. Rispetto al sarcofago suspiciente il bassorilievo è di fattura diversa, più grossolana, a indicare modo di produzione e assemblaggio dell'opera. A un pezzo di fattura standardizzata ma di qualità alta come il sarcofago[61] si potevano adattare con facilità elementi 'accessori', secondo le necessità del committente, in questo caso l''insegna' con il Fondatore e i suoi confratelli elpidiensi. Il tutto poteva essere facilmente spedito per mare, mentre l'assemblaggio sarà stato affidato, nella peggiore delle ipotesi, a uno scalpellino del luogo.

V. 2. c. Nuccio Uzzinelli da Fermo: 'architetto', scultore e mercante di pietre tra la Marca e la Dalmazia

Se i rapporti di Palmerius con la sponda orientale dell'Adriatico non sono senz'altro accertabili, e se dunque la proposta del paragrafo precedente vale soprattutto come indirizzo per un futuro approfondimento di studi, le carte d'archivio permettono di

[59] Vedi il paragrafo successivo.
[60] MONTEVECCHI 2006, pp. 69-77, con bibliografia.
[61] In due edicolette scolpite con l'*Annunciazione*, di proprietà della Pinacoteca di Rimini, PASINI 1983B, p. 66 (scheda 15), ha ravvisato un legame stilistico con il sarcofago di Sant'Elpidio a Mare.

seguire in dettaglio l'attività del fermano Nuccio Uzzinelli tra la Marca e la Dalmazia agli inizi del XV secolo.

Il referto dei documenti può essere sintetizzato in breve. Per gran parte, gli archivi restituiscono notizie sull'attività zaratina di Nuccio, che nel primo decennio del secolo appare preponderante. L'impresa in cui lo vediamo coinvolto quale figura di spicco è di prima rilevanza. Sullo scorcio del Trecento gli Zaratini decidevano per l'edificazione nella chiesa di Santa Maria Maggiore di una cappella che contenesse il prezioso reliquiario argenteo del corpo di San Simeone (1380). Nel 1398 l'incarico era affidato al lapicida Paolo di Vannozzo da Sulmona, che aveva già lavorato sulla costa dalmata, tra Zara e Pago; ma l'abruzzese rinunciava, e così il 4 maggio 1401 gli subentrava Nuccio, che avrebbe dovuto portare a termine la struttura architettonica e la decorazione scultorea del locale sacro attenendosi al disegno preparatorio del più noto maestro. I documenti reperiti da Petricioli nell'Archivio storico di Zara permettono di seguire le alterne vicende dell'impresa, fino al probabile esonero di Nuccio, per inadempienza, circa il 1412[62].

Non è inverosimile che la cattiva gestione del cantiere zaratino riflettesse gli assestamenti in corso nell'attività artistica e, in senso più ampio, imprenditoriale di Nuccio. In questi anni il fermano pensa ad ampliare la consistenza delle propria bottega, ciò che forse potrebbe significare un suo impegno su più fronti. Assume difatti un numero consistente di collaboratori, alcuni dei quali sappiamo impegnati nel cantiere della cappella di San Simeone: Marco da Ljuba (1401), Matteuccio di Gualtieruccio e Domenico di Gigliuccio da Fermo (almeno dal 1402), Pietro di Radmil Pozdančić da Sebenico (1405), Cristoforo da Vienna (1406). Con la significativa eccezione del 'tedesco' Cristoforo, gli apporti geografici alla bottega del fermano sono circoscrivibili tra le due fasce costiere del medio-Adriatico. Allo stesso tempo Nuccio si dedica con sempre maggiore impegno al commercio di materiale lapideo tra la Marca e la costa dalmata. L'11 marzo 1406 acquista per venti ducati d'oro una barca marciliana dal concittadino Gherardo di Matteo, e una seconda imbarcazione gli viene concessa nel novembre del 1412 dietro il pagamento di una cifra doppia. Il contratto del 1412 indica anche il tragitto del viaggio inaugurale, da Zara a Fermo passando per l'isola di Melada (Molat), dove sarebbero state caricate delle pietre. Giunti alla spiaggia di Fermo e depostovi il materiale lapideo, il capitano e già possessore della nave Stefano avrebbe

[62] Per questo e per quanto segue sul profilo documentario di Nuccio Uzzineli rinvio a PETRICIOLI 1984, pp. 7-16.

avuto la possibilità di imbarcare quattro miliari di formaggio, per poi intraprendere la rotta inversa. Insomma: *lapides boni* per qualche miliare di formaggio. Il documento zaratino getta uno sguardo sulla realtà dei traffici marittimi tra le due coste e esemplifica le 'relazioni' di uno scultore 'adriatico' tra Tre e Quattrocento, nel contesto più ampio della realtà economica e dei commerci del suo tempo.

Delle pietre trasportate nel 1412 da Melada a Fermo possiamo ipotizzare la destinazione. Nell'aprile dell'anno successivo Nuccio compare come "protomagist*er* operis ecclesie Sancte Marie de Firmo"[63], e dai documenti sappiamo che con il maestro si impegnavano a lavorare almeno il figlio del *quondam* Marco da Ljuba, Giorgio - *sine die* e per un salario molto basso - Martino di Milko da Zara e, per il tempo di un anno, Cvitan da Trau.

Sulla parte avuta da Nuccio e bottega nella fabbrica del duomo non sono state avanzate ipotesi convincenti, ma il problema forse non è destinato a rimanere senza risposta[64]. In conclusione bisognerà volgersi al dato figurativo per una proposta che si considera aperta. Le due paraste a bassorilievo che decorano i contrafforti del portale maggiore (figg. 54-56, 58) dichiarano date molto più basse rispetto all'architrave con il *Redentore* e gli *Apostoli* scolpito dalla bottega di Palmerius. Gli esiti qualitativi sono discontinui e l'inquadramento sugli assi delle coordinate storico-artistiche non è un compito più facile della lettura iconografica della decorazione. Eppure le due belle figure femminili che partecipano alla vendemmia mistica al sommo della parasta di destra (figg. 56, 58), con le sottigliezze epidermiche e le minuzie decorative, con gli accumuli 'a campana' di pieghettature frastagliate nelle cadute delle vesti, non bastano forse a proporre una data già nel nuovo secolo, meglio se nel secondo decennio? In questa bottega composita per cultura e valori espressi, chi le ha scolpite ancora si volge al linguaggio dispiegato sui capitelli di Palazzo Ducale a Venezia qualche decennio addietro, ma senza gravi nostalgie (figg. 57-58); ne porta alle estreme conseguenze la bilanciata eleganza, e insieme tralascia, con un sorriso, ogni preoccupazione di realtà e didascalica per abbracciare un orizzonte di stile che si può dire, in senso corrente, 'internazionale'.

Con Nuccio Uzzinelli si valica il limite del XV secolo, ma si resta ancora al di qua delle soglie epocali. Che nel frattempo erano scattate, ma altrove. E il loro portato era lontano dall'essere recepito, tanto più se la cultura figurativa del fermano e dei suoi compagni zaratini è quella dei pilieri di ingresso del portale maggiore.

---

[63] ASZ, notaio Articutius de Rivignano, B. III. F., *sub die* 30 aprile 1413, trascritto in PETRICIOLI 1984, p. 13, nota 31.

[64] Rimando al già citato LAZZARI 2006-2007, soprattutto pp. 203-231.

D'altra parte è proprio questa la frontiera che ci si impone e che più interessa, prima dell'approdo nella Marca di fatti anche culturalmente nuovi: per stare a quelli eclatanti e alla scultura in pietra, il portale di Nanni di Bartolo a Tolentino, il restauro di quello di San Venanzio a Camerino per opera di una bottega di lapicidi di cultura veneziana[65], le opere monumentali di Giorgio Orsini in Ancona; mentre su strade meno conosciute e ancora da ripercorrere, ma sempre per via d'acqua, si sarà mosso lo scultore dei *Santi Pietro* e *Paolo* sull'arcone monumentale di San Francesco a Mercatello sul Metauro (Urbino). È vero che per i primi decenni del XV secolo rimane ancora da scrivere una mappa d'insieme, da comprendere le vie di accesso e le direttrici di mobilità. Quanto sappiamo indica una rete non meno articolata di quella che emerge per la fine del Due e per il Trecento[66]. In questo frangente sono la ricchezza economica e lo spessore culturale dell'Adriatico a dare respiro, e materiale genetico, alle innovazioni della scultura toscana; e la Marca è uno dei terreni di prova e di sperimentazione del nuovo linguaggio.

V. 2. d. Dall'Adriatico al 'sistema' del Mediterraneo. Una nota extra-vagante (ma non troppo) a cavallo dell'Appenino umbro-marchigiano

Il crinale tra fine del XIV e gli inizi del XV secolo è un punto di vista privilegiato su posizioni considerate perdenti in prospettiva storica e storiografica, su fatti artistici che per impegno e qualità consideriamo 'minori' anche e soprattutto nel confronto con la riorganizzazione del mestiere dello scultore che si ha nel primo Rinascimento, tanto concettuale che pratica. D'altro lato, questo frangente dimostra anche una considerevole apertura geografica, di cui non c'è piena consapevolezza negli studi e che invece meriterebbe una riflessione unitaria. Ciò vale tanto più nel bacino adriatico, dove il crepuscolo del Medioevo artistico coincide con un intensificarsi di rapporti politici e, soprattutto, commerciali.

La storia della scultura dal tardo Medioevo al primo Rinascimento, all'ingrosso fino alla metà del Quattrocento o poco oltre, sarebbe da rileggerla nel suo insieme anche in funzione di questo sistema complesso di variabili reali che è l'Adriatico: centri di reperimento delle materie prime e di innovazione tecnologica (i tessuti, la carta, il vetro, i metalli, la pietra), vie di trasporto e strutture dei commerci; relazioni politiche e

[65] *Supra*, Cap. III. 1. a.

[66] Penso alle riflessioni svolte in occasione delle recenti mostre di Camerino e, soprattutto, di Ripatransone, CASCIARO 2006; CASCIARO, DI GIROLAMI 2008; inoltre, per i rapporti con la Toscana, si veda BLASIO 2007.

diplomatiche, e dunque umane; nascita e fortuna di modelli culturali. È un discorso solo in parte iniziato, che comporta di tracciare fili più lunghi e talvolta, per questo, più esili degli attuali, ma forse più certi; e una lettura a scala maggiore - per così dire, integrata - delle relazioni del bacino mediterraneo. Il centri costieri del medio e basso Adriatico, e non solo Venezia, furono la porta di implicazioni più vaste, di rapporti commerciali, ad esempio, che includevano attraverso le rotte tirreniche un ampio numero di approdi. Proprio le grandi arterie marittime hanno facilitato, nel periodo in esame, una fitta interrelazione tra vie di terra, che ha messo in contatto i centri di potere ed economici delle regioni interne su scala europea.

Il segno di relazioni di ampiezza mediterranea, emerso in maniera non marginale per il Trecento scolpito italiano e nello specifico pisano, lo si trova anche nella Marca. Si tratta ancora una volta di un'impresa che non spicca per le qualità del capolavoro, e che andrà valutata piuttosto per la sua portata testimoniale; nella rete di relazioni di medio e lungo raggio che permette di descrivere la scultura del tardo Medioevo nella Marca, delinea una rotta finora sconosciuta, ma, come si vedrà, non percorsa maniera sporadica.

A essere interessato è il più profondo entroterra, sul versante occidentale, tirrenico, dell'Appennino umbro-marchigiano, tra Visso e Norcia. In questo angolo dell'Appennino, la disponibilità di materiale di cava adatto alla scultura decorativa e, meno, a quella monumentale, è determinante per lo sviluppo di una tradizione locale nella lavorazione della pietra. Nel territorio compreso tra i due centri maggiori, il numero dei manufatti riferibili al XIV secolo è notevole, tanto che la fortuna di questa produzione ha superato il confine delle pubblicazioni locali[67]. Per alcuni di questi, come nel caso del fonte battesimale della collegiata di Visso, si può persino parlare di qualità alta (fig. 63); sebbene si tratti di una qualità giocata su criteri d'ordine, su valori di regolarità geometrica e decorativa che non sono in linea con le preoccupazioni della scultura italiana del XIV secolo, tanto meno a queste date. Un sistema di valori chiuso, insomma, in massima parte autoreferenziale - le concessioni al gusto corrente (altrove) sono poche: le colonnine a torciglione, ad esempio, e in altri esemplari l'utilizzo di archi acuti e ghimberghe - per il quale non sarebbe inopportuno parlare di linguaggio di enclave. Una enclave marchigiana, o umbro-marchigiana, nel cuore dell'Appennino marchigiano: l'ossimoro è solo apparente.

[67] Tra tutte vale la segnalazione di TOESCA 1951, p. 370.

In una produzione che fa dell'inerzia un valore, i pochi appigli cronologici - *e.g.* gli anni 1324-1332 stabiliti dall'iscrizione dedicatoria per il portale della collegiata di Visso[68] - hanno una importanza relativa[69]. La continuità del mestiere - che considerava in uno anche quello del semplice lapicida-muratore - travalica nei secoli successivi, e a partire dal Quattrocento può essere seguita per via documentaria. Una corporazione dei lavoranti in pietra, legname e metallo, la Compagnia dell'arte, è attestata una prima volta nel 1451, quando viene compilata una lista degli appartenenti[70]. Tra i risultati più importanti che la lettura dei documenti riserva è la presenza, attestata sull'arco lungo dei decenni, fino nel XVI secolo, di una nutrita pattuglia di maestri dei laghi lombardi, attratti dalla facilità di approvvigionamento dei materiali nel cuore di una regione altrimenti povera di pietra da costruzione e da intaglio. Una presenza che troverà lo sbocco più conosciuto, sempre in territorio vissano, nella costruzione del Santuario di Macereto.

Ora, un antefatto della presenza lombarda dei secoli XV e XVI è rappresentato da una delle due tombe figurate della fine del Trecento conservate nella collegiata.

Di due strutture analoghe e più articolate rimangono le effigi dei defunti (figg. 64-65, 67), il beato Bartolomeo da Visso (†1390) e il suo compagno Niccolò Siciliano (†1383)[71]. Nella collocazione odierna, addossate a una parete del battistero, oramai prive della loro sintassi cultuale, potrebbero sembrare due semplici lastre terragne. Si tratta, in realtà, di due profondi sarcofagi in pietra calcarea, per i quali doveva essere prevista una sistemazione su sostegni, forse all'interno di una nicchia muraria o di un baldacchino scolpito. L'immagine del defunto giacente non è destinata al coperchio, come ci si aspetterebbe, ma è scolpita sul fronte, in bassorilievo.

La tipologia dei monumenti è una spia culturale forte. A queste date, e nelle forme in cui le si ipotizza, le due tombe hanno un referente privilegiato in area iberica, nello specifico catalana. Per una prima ipotesi di contesto culturale bisogna guardare, infatti,

---

[68] Per la trascrizione si veda PIRRI 1912, p. 12.

[69] Con riferimento al solo territorio vissano, oltre alle opere ricordate si possono segnalare il ciborio della chiesa di San Martino a Castelsantangelo sul Nera - impreziosito dai colori brillanti di Paolo da Visso - che ci attesta di una tipologia di arredo sacro ancora in pieno leggibile nelle sue peculiarità funzionali; ivi, il frammentario fonte battesimale della chiesa di Santo Stefano, e una acquasantiera in San Salvatore. L'esemplare più significativo è, sul versante umbro, il c.d. Tempietto di Norcia, firmato dall'enigmatico Vanni di Tuccia e datato 1354.

[70] Per questa e per un numero più ampio di attestazioni documentarie, anche in relazione alla presenza di maestranze forestiere, cui si accenna nel seguito, PIRRI 1912, pp. 50-66.

[71] Con riferimento a un lapicida locale, ivi, pp. 16-17; BITTARELLI 1986, p. 63.

alle urne sepolcrali di XIV secolo studiate da Alicia Villaplana Calero, in buona parte provenienti da Barcellona e Valencia[72].

Per dare spessore all'ipotesi che a scolpire una delle tombe vissane sia stato un lapicida della sponda occidentale del Mediterraneo, bisognerà ricordarsi delle tombe gemelle di Blasco e Garzìa Fernanàndez de Belvis nella basilica inferiore di Assisi. Uccisi in un'imboscata a Piediluco (Terni) nel 1368, il funzionario pontificio e suo figlio avevano il privilegio di una sepoltura nella basilica francescana e, a una data che non è facile precisare, ma comunque a non troppa distanza dagli eventi, dell'impresa era incaricata una bottega iberica, forse catalana[73]. Rispetto ai modelli chiamati in causa per la tomba vissana, la struttura dei sepolcri de Belvis è più complessa, e recupera una 'funzione' autonoma per la lastra col *gisant*, che è separata dal sarcofago. Ma il confronto tra i volti di Garzìa e del beato Niccolò Siciliano (figg. 65-66) è avvincente per la definizione stilizzata, e insieme come a bulino, dei particolari fisiognomici, analoga a dispetto del nettissimo divario di qualità e, anche, di occasione formale (un bassorilievo di contro a una figura lavorata quasi a tutto tondo); e persino una sigla morfologica come quella degli occhi in forma di foglia, con gli angoli esterni tirati in basso, non lascia indifferenti.

A questo punto il nodo delle ipotesi viene al pettine. Si potrebbe pensare che la ripresa tipologica sia anche il veicolo della cifra stilistica, e che ciò spieghi tutto, riconducendoci sulla pista di un autore locale, uno scalpellino dell'Appennino umbro-marchigiano che aveva potuto conoscere le due tombe di Assisi: non molto distante da Visso, è bene ricordarlo, sulla strada che dalle montagne conduce al Tirreno. Ma la soluzione è la più economica solo in apparenza. Allargando la considerazione alla tomba gemella del beato Bartolomeo, si vedrà che lo scultore è altra persona dal maestro di Niccolò Siciliano: uno scultore per il quale vale il precetto tipologico, forse per uniformità col modello della tomba più antica, ma non quello stilistico. I lineamenti di Bartolomeo rimandano al linguaggio 'senza tempo' delle botteghe vissane, mentre quel rigore astrattivo della fisionomia, insieme all'attenzione per la resa dei patterns decorativi - la barba, certo, ma si veda di più il cuscino su cui poggia la testa del defunto, lavorato a rombi - è qualcosa proprio dello scultore 'catalano'.

---

[72] VILLAPLANA CALERO 2002, pp. 93-104, si consideri, ad esempio, il primo dei manufatti censiti dalla studiosa, un'urna sepolcrale della metà del XIV secolo conservata nel Museo Archeologico di Madrid.

[73] Vedi le considerazioni e i confronti di Neri Lusanna in BONSANTI 2002, II, pp. 308-309; III, pp. 142-149.

Assisi e Visso sono dunque due momenti analoghi, ma distinti. Non ci troviamo, è evidente, di fronte allo stesso artista, eppure i due sembrano condividere un tratto di cultura figurativa.

Quali le implicazioni sul quadro generale? La prossimità geografica degli episodi parla a favore di un movente culturale più solido di quello fornito dalle contingenze. Un movente circoscrivibile e diretto esiste per le tombe dei nipoti dell'Albornoz - la chiamata di un artista spagnolo ha una ragione propria, è un precoce episodio identitario -; non sussiste, al contrario, per il sepolcro del beato siciliano Niccolò. A condurre un lapicida iberico sulle creste della dorsale appenninica potevano essere solo le rotte dei traffici commerciali; le stesse rotte che, per via di mare, di fiumi e di terra, avranno agevolato l'approdo assisiate del maestro delle tombe de Belvis.

In questo senso, sarà utile ricordare che la presenza di commercianti catalani nella Marca è un fenomeno molto importante nel XIV secolo; tanto importante, per il poco che ne sappiamo dai documenti, che a questa 'nazione' era concessa una rappresentanza permanente in Ancona, nella persona di un 'console' sul modello già sperimentato dai Veneziani, oramai da secoli, per tutelare i propri interessi.

Solo per queste vie, addentrandosi nelle zone più ricche della Marca del tempo, magari dopo aver lavorato sulla costa, il lapicida di Niccolò Siciliano poteva aver raggiunto Visso. La disponibilità di materiale da cava e la presenza di un nucleo organizzato di colleghi doveva aver fornito l'occasione di un approdo stabile. Lo scultore potrebbe essere il primo dei tanti lapicidi forestieri che si stabilirono nel piccolo centro dell'Appennino nei due secoli successivi. Non è facile che i documenti ne restituiscano il nome, ma si dovrà notare - nessuno lo ha fatto sinora - che il nostro si firma, con le iniziali, nell'iscrizione di dedica sul fronte: MAGISTER M. L. FE(CIT).

Ancora una volta si impone la necessità di guardare alle relazioni di forza del passato prescindendo dagli equilibri attuali; e ciò vale tanto di più per la scultura monumentale, la più difficile e costosa delle arti. Sulla cartina dell'Italia medievale e del primo Rinascimento i suoi episodi maggiori e minori sono una efficace variabile di controllo dei parametri economici di un'area, di un bacino economico, di una città. Per il centro montano di Visso, la presenza continuata di petraioli locali e di maestranze forestiere specializzate nella cava e nella lavorazione della pietra è solo uno dei fattori in gioco. Numero e ricchezza delle attestazioni sono più grandi, dalla presenza di uno dei maggiori scultori itineranti del Gotico italiano, quello eponimo del *Crocifisso* oggi nel locale museo; alla testimonianza di opere non meno importanti, come la c.d. *Madonna*

bruna della collegiata, sempre lignea. Non si può argomentare in questa sede, ma andrà pur detto, che quanto resta della recinzione presbiteriale della chiesa dichiara la presenza di un fortissimo scultore romanico.

Anche a valle di questo recupero, la gravitazione culturale della Marca di fine Trecento appare un fatto vivissimo, che solo la forte selezione operata dal tempo non permette di cogliere nelle sue vere dimensioni. Non si tratta quasi mai, nei centri montani come in quelli costieri, di relazioni interregionali e di piccolo cabotaggio, tanto più al crepuscolo del Medioevo. E non sorprenderà, nel nuovo secolo, vedere attivo sul versante opposto dell'Appennino centro-meridionale, dove pure è un fenomeno consistente l'importazione di *Vesperbilder* tedeschi, un plasticatore nord-europeo. Il prospetto della collegiata di San Ginesio, realizzato da Enrico Alemanno entro il 1421, è sorprendente non tanto per la qualità delle sue decorazioni plastiche; quanto, appunto, perché è un caso clamorosamente fuori contesto alla luce della geografia attuale. Lo si immaginerebbe meglio nell'entroterra veneto o friulano, vicino a quella cerniera di esperienze culturali che sono le Alpi[74]. Non a caso il confronto evocato da Pio Pistilli nell'unico intervento complessivo sull'argomento è proprio quello del duomo di Udine[75].

Si delinea un passaggio significativo, dall'Adriatico al 'sistema' del Meditteraneo. Il fattore determinante, ancora una volta, è quello delle relazioni marittime e fluviali, capaci di collegare punti distanti sulla cartina, di stabilire relazioni difficili da immaginare e da ripercorrere oggi. I secoli successivi, a partire almeno dalla metà del XV, con l'affermazione di Firenze e la completa ri-affermazione di Roma, conducono a un riassestamento e per certi versi a un ridimensionamento dell'ampiezza di queste relazioni.

Ma al punto di rottura tra due 'epoche' le possibilità sono sempre molteplici, si intensificano per indici esponenziali, ed è questa ricchezza di implicazioni che va recuperata. Che, al contrario, siamo abituati a ragionare per etichette e a selezionare secondo la prospettiva delle opzioni vincenti e dei significati attuali è oramai un'acquisizione centrale nella consapevolezza metodologica della storia dell'arte.

---

[74] CASTELNUOVO 1967, pp. 13-26; ID. 1979, pp. 265-286.

[75] L'importante intervento di Pistilli in occasione del convegno di studi *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Ascoli Piceno-Offida, 1-3 dicembre 2011, affronta le ragioni della committenza non meno di quelle formali.

BIBLIOGRAFIA

Nota

Nella stesura della bibliografia si è cercato di offrire uno strumento di agevole consultazione, che allo stesso tempo integrasse in maniera esaustiva i rimandi sintetici (Autore, anno di edizione) delle note al testo.
L'ordine alfabetico per autore corrisponde a questa duplice necessità; permette, inoltre, un colpo d'occhio più immediato su nuclei solidi di esperienza scientifica (*e.g.* gli studi di Gardner sulla committenza curiale, o quelli di Weiss sul primo Umanesimo italiano).
Allo scopo di facilitare il passaggio note-bibliografia non è sembrato opportuno individuare una serie distinta per le fonti. Per queste, nel caso di edizioni moderne, si è data preminenza al nome del curatore. Con una eccezione: le opere di Francesco Petrarca. In ossequio al modo invalso negli studi specialistici, si è preferito dare rilievo al titolo, espresso nella forma abbreviata (*e.g. Sen.* per *Rerum senilium*).
L'elenco bibliografico comprende anche opere tacitamente utilizzate nelle note al testo.

F. ACETO 1997, *Marco Romano* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 201-202.

F. ACETO 2001, *La sculpture, de Charles I d'Anjou à la mort del Jeanne I (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes Angevines du XIII au XV siècle*, catalogo della mostra, Fontevraud-l'Abbaye, Abbaye Royale, 15 giugno-16 settembre 2001, Somogy Éditions d'Art, Paris, pp. 75-87.

L. ALBERTON VINCO DA SESSO 1986, *Dal Zotto, Antonio* (*ad vocem*), in *Dizionario biografico degli Italiani*, 32, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 285-287.

V. ALEANDRI 1904, *Due leoni e maestro Armanno da Pioraco*, in "Chienti e Potenza", 7 febbraio, pp. [1-2].

V. ALEANDRI 1908, *Armanno da Pioraco* (*ad vocem*), in U. THIEME, F. BECKER (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, II, Engelmann, Leipzig, pp. 114-115.

V. ALEANDRI 1922, *Guittone* (*ad vocem*), in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XV, ed. a cura di U. THIEME, F.C. WILLIS, Engelmann, Leipzig, p. 326.

L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI 1914, *I più antichi inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi, 1338-1473, Bibl. Com. di Assisi, cod. 337*, ex typographia Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (estratto da "Archivum Franciscanum Historicum", VII, I-II).

F. ALLEGREZZA 2000, *Niccolò III* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dei papi*, II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 437-446.

R. ALMAGIÀ (a cura di) 1929, *Monumenta Italiae Cartographica. Riproduzioni di carte generali e regionali dell'Italia dal secolo XIV al XVII*, coi Tipi dell'Istituto geografico militare, Firenze.

M. ANDALORO 2008, *Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, in M.M. DONATO (a cura di), *L'artista medievale*, atti del convegno, Modena, 17-19 novembre 1999, Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere e Filosofia (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni, n.s.), Pisa, pp. 145-156.

F.M. ANGELI 1704, *Collis Paradisi amoenitas seu Sacri Conventus assisiensis historiae libri II*, ex typographia seminarii, Montefalisco.

D. ARINGOLI 1951, *L'Università di Camerino*, Giuffrè Editore, Milano = "Annali della Facoltà Giuridica dell'Università degli Studi di Camerino", VIII.

E. ASHTOR 1989, *Il commercio anconetano con il Mediterraneo occidentale nel basso medioevo*, in *Mercati, mercanti, denaro nelle Marche, (secoli XIV-XIX)*, atti del convegno, Ancona, 28-30 maggio 1982, = "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche", 87, pp. 9-71.

F. BACCHELLI 1997, *Francesco da Fiano* (*ad vocem*), in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 747-750.

A. BAGNOLI 1987, *Marco Romano*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI (a cura di), *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra, Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987, Centro Di, Firenze, pp. 30-35.

A. BAGNOLI 2010A, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 14-37.

A. BAGNOLI 2010B, *La cappella funebre del Porrina e del vescovo Ranieri e le sue figurazioni murali*, in ID. (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 92-111.

A. BAGNOLI 2010C, *Marco Romano e collaboratore. Crocifisso*, in ID. (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 182-185.

A. BAGNOLI 2010D, *Marco Romano. Profeta*, in ID. (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata,

27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 186-189.

A. BAGNOLI 2010E, *Marco Romano. Crocifisso*, in ID. (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 176-181.

A. BAGNOLI 2010F, *Marco Romano e il monumento al Porrina*, in ID. (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 120-131.

A. BAGNOLI, L. BELLOSI (a cura di) 1985, *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra, Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo-31 ottobre 1985, Centro Di, Firenze.

A. BALDINOTTI 2001, *Un crocifisso in avorio di Marco Romano*, in "Amici dei Musei", 86, pp. 64-67.

A. BALDINOTTI, M. VEZZOSI 2004, *Il Crocifisso eburneo del Victoria and Albert Museum di Londra: una proposta per Marco Romano*, in "Prospettiva", 115-116, pp. 105-109.

S. BALZANI 2005, *I documenti*, in V. GARIBALDI, B. TOSCANO (a cura di) 2005, *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 luglio 2005-8 gennaio 2006, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 141-147.

S. BALUZIUS 1693*, Gentilis frater minor* (*ad vocem*), in ID., *Vitae paparum avenionensium*, Muguet, Parisiis, I, coll. 580-582.

H. BARON 1966, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton University Press, Princeton (I ed. Princeton Univerity Press, Princeton 1955).

G. BARONE 1991, *Niccolò IV e i Colonna*, in E. MENESTÒ (a cura di), *Niccolò IV: un pontificato tra Oriente e Occidente*, atti del convegno, Ascoli Piceno, 14-17 dicembre 1989, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo (Biblioteca del

Centro per il collegamento degli Studi medievali e umanistici in Umbria), Spoleto, pp. 73-90.

G. BARONE 2000, *Niccolò IV* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dei papi*, II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 455-459.

P. BAROCCHI 1960-1962, *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., G. Laterza (Scrittori d'Italia), Bari.

R. BARTALINI 2005A, *La Madonna del convento delle cappuccine e le reazioni senesi alla scultura di Giovanni Pisano*, in ID., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 66-87.

R. BARTALINI 2005B, *Arti suntuarie, microtecniche, scultura*, ID., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 117-149.

V. BARTOCCETTI, C. COLAFRANCESCHI 1968, *Paterniano, vescovo di Fano, santo* (*ad vocem*), in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Città Nuova, Roma, coll. 378-381.

J. BECK 1977, *Jacopo a Todi*, in G. CHELAZZI DINI (a cura di), *Jacopo della Quercia tra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno, Siena, 2-5 ottobre 1975, Centro Di, Firenze, pp. 104-108.

J. BECK 1991, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., Columbia University Press, New York, Oxford.

A. BELLIENI 2010, *Le grandi raccolte d'arte*, in ID. (a cura di), *Il Museo Correr*, Skira, Milano, Marsilio (Guide), Venezia 2001, pp. 85-165.

L. BELLINGERI 2000, *Cremona e il gotico 'perduto'. 2. La scultura lignea*, in "Prospettiva", 95-96, pp. 75-91.

L. BELLINGERI 2010, *Marco Romano e Cremona. La Madonna con il Bambino, Sant'Imerio e Sant'Omobono per il protiro della cattedrale*, in A. BAGNOLI (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo pp. 78-83.

L. BELLOSI 1985, *Giotto e una risposta romana allo 'struktive Illusionismus' delle maestranze oltremontane di Assisi*, in ID., *La pecora di Giotto*, Einaudi (Saggi), Torino, pp. 179-191.

L. BELLOSI 2004, *Il pittore oltremontano di Assisi. Il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, a cura di R. BARTALINI, Gangemi (Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte di Siena), Roma (I ed. in L. BELLOSI (a cura di) 1988, *Simone Martini*, atti del convegno, Siena, 27-29 marzo 1985, Centro Di, Firenze, pp. 39-47).

L. BELLOSI 2009, *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, 26-27 maggio 2005, Leo S. Olschki (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), Firenze, pp. 35-46.

L. BELLUCCI 1972

= A. BECCARI, *Le Rime*, introduzione testo e commento a cura di L. BELLUCCI, R. Patron (Rimatori inediti o rari), Bologna.

D. BENATI 1992, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del '300*, Grafis, Bologna.

L. BERTALOT 1911, *Humanistisches in der Antologia Latina*, "Rheinisches Museum", 66, pp. 56-80.

E. BERTANZA, G. DALLA SANTA 1907, *Documenti per la storia della cultura a Venezia*, I, *Maestri, scuole e scolari in Venezia fino al 1500*, Tip. Emiliana, Venezia.

E. BERTAUX 1905, *Les artistes francais au service de rois angevins de Naples*, in "Gazette des Beaux Arts", XXIII, pp. 265-281; XXIV, pp. 89-114, 313-325.

R. BERTOZZI 1986, *Il Gotico-cortese e la politica culturale dei Malatesta a Pesaro e Fano*, in F. BATTISTELLI (a cura di), *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino*, Marsilio, Venezia, pp. 113-126.

R. BETTARINI, P. BAROCCHI 1966-1987

= G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI (4 voll.), commento

secolare di P. BAROCCHI (2 voll.), Sansoni (voll. I-III), S.P.E.S. (voll. IV-VI), Firenze.

M. BETTINI 1984, *Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi (Biblioteca di storia dell'arte), Torino, I, pp. 221-267.

GIUS. BILLANOVICH 1947, *Gli inizi della fortuna di Francesco Petrarca*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma.

GIUS. BILLANOVICH 1963, *Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano*, in "Italia medioevale e umanistica", VI, pp. 203-234.

GIUS. BILLANOVICH 1964, *Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano*, in "Italia medioevale e umanistica", VII, pp. 279-324.

GIUS. BILLANOVICH 1981, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, 2 voll., Antenore (Studi sul Petrarca), Padova.

GUI. BILLANOVICH 1976, *Il preumanesimo padovano*, in *Storia della cultura veneta,* 2, *Il Trecento*, a cura di G. FOLENA, G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI, Neri Pozza, Vicenza, pp. 19-110.

A.A. BITTARELLI 1978, *Viaggio dentro la città*, tip. San Giuseppe, Macerata.

A.A. BITTARELLI 1986, *Macerata e il suo territorio. La scultura e le arti minori*, F. Motta, Macerata.

S. BLASIO (a cura di) 2007, *Marche e Toscana, terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, Pacini, Ospedaletto.

G. BODON 2009, Heroum Imagines. *La Sala dei Giganti a Padova, un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Studi di arte veneta), Venezia.

T. BOESPFLUG 2005, *Gentilis de Monteflorum, OFM* (*ad vocem*), in EAD., *La Curie au temps de Boniface VIII. Étude prosopographique*, Istituto storico italiano per il Medioevo (Bonifaciana), Roma, pp. 147-148.

C. BOLGIA 2001, *The so-called tribunal of Arnolfo di Cambio at S. Maria in Aracoeli, Rome*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, pp. 753-755.

C. BOLGIA 2009, *Santa Maria in Aracoeli and Santa Croce. The problem of Arnolfo contribution*, in D. FRIEDMAN, J. GARDNER, M. HAINES (a cura di), *Arnolfo's Moment*, atti del convegno, Firenze, 26-27 maggio 2005, Leo S. Olschki (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), Firenze, pp. 91-106.

C. BOLGIA, R. MCKITTERICK, J. OSBORNE (a cura di) 2011, *Rome Across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, c. 500-1400*, Cambridge University Press, Cambridge.

F. BOLOGNA 1969, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, U. Bozzi (Saggi e studi di storia dell'arte), Roma.

F. BOLOGNA 1988, *Conclusioni (e proposte)*, in L. BELLOSI (a cura di), *Simone Martini*, atti del convegno, Siena, 27-29 marzo 1985, Centro Di, Firenze, pp. 239-252.

M. BONANNI 2005, *Il monumento funebre ai genitori del cardinale Partino di Montefiore dell'Aso*, Lamusa (Musei e monumenti), Ascoli Piceno.

M. BONANNI 2010, *Il monumento funebre ai genitori del cardinale Partino di Montefiore dell'Aso*, in S. DE MARIA, V. FORTUNATI (a cura di), *Monumento e memoria. Dall'Antichità al contemporaneo*, atti del convegno, Bologna, 11-13 ottobre 2006, Bononia University Press, Bologna, pp. 55-67.

G. BONIFAZI 1979, *Lettere del Poletti ad Amico Ricci*, in *Camerino e la basilica di San Venanzio nei secoli XVIII-XIX*, atti del convegno, Camerino, 22-23 maggio 1976, s.e. (I Quaderni dell'Appennino Camerte, ser. Cinquantesimo), Camerino, pp. 129-136.

G. BONSANTI (a cura di) 2002, *La basilica di San Francesco ad Assisi*, 4 voll., F.C. Panini (Mirabilia Italiae), Modena.

M. BOSKOVITS 1981, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'Arte", LXVI, 9, pp. 1-41.

M. BOSKOVITS 1997, *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*, Le Lettere, Firenze, pp. 5-16.

R. BOSSAGLIA, G.A. DELL'ACQUA 1992, *I maestri campionesi*, Bolis, Bergamo.

V. BRANCONE 2010, *Le* domus *dei cardinali nella Roma del Duecento. Gioielli, mobili, libri*, Viella (La corte dei papi), Roma.

F. BRAUDEL 1990, *Il Mediterraneo: lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, CDE, Milano.

R.T. BRUÈRE 1961, *Lucan and Petrarch's Africa*, in "Classical Philology", 56, pp. 83-99.

C. BRUZELIUS 1998, recensione a G.M. RADKE 1996, *Viterbo. Profile of a thirteenth-century Papal Palace*, Cambridge University Press, Cambridge, *etc.*, in "The Catholic Historical Review", 84, pp. 738-740.

C. BRUZELIUS 2000, *Il Gran Rifiuto: French Gothic in Central and Southern Italy in the Last Quarter of the Thirteenth Century*, in C. CLARKE, P. CROSSLEY (a cura di), *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000-1650*, Cambridge University Press, Cambridge, *etc.*, pp. 36-45.

C. BRUZELIUS 2005, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Viella (I libri di Viella, Arte), Roma (ed. originale, Yale University Press, New Haven, London 2004).

C. BRUZELIUS 2009, *The Labor Force South and North: Workers and Builders in the Angevin Kingdom*, in D. FRIEDMAN, J. GARDNER, M. HAINES (a cura di), *Arnolfo's Moment*, atti del convegno, Firenze, 26-27 maggio 2005, Leo S. Olschki (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), Firenze, pp. 107-121.

Buc. Car.

= D. DE VENUTO (a cura di) 1990, *Il Bucolicum Carmen di Francesco Petrarca. Edizione diplomatica dell'autografo Vat. Lat. 3358*, ETS (Testi e studi di cultura classica), Pisa.

M. BURRESI 2000, *'Celavit Marcus'? Appunti per un maestro di Trecolli*, in EAD. (a cura di), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001, F. Motta, Milano, pp. 100-108.

Camerino e la basilica di San Venanzio nei secoli XVIII-XIX 1979, atti del convegno, Camerino 22-23 maggio 1976, s.e. (I Quaderni dell'Appennino Camerte, ser. Cinquantesimo), Camerino.

A. CAMPANA 1933, *Il cippo riminese di Giulio Cesare*, Arnaud, Rimini.

A. CAMPANA 1951, *Per la storia delle cappelle trecentesche della chiesa malatestiana di San Francesco*, in "Studi romagnoli", II, pp. 17-37.

A. CAMPANA 1969, *Poesie umanistiche sul castello di Gradara*, in "Studi romagnoli", XX, pp. 501-520.

A. CAMPANA 1996, *Epigrafi metriche del Petrarca*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'Umanesimo*, atti del convegno, Firenze, 9-22 maggio 1991, = "Quaderni Petrarcheschi", IX-X, II, pp. 437-442.

C. CARDINALI 2000, *La signoria di Malatesta Antico (1334-1364*), B. Ghigi (Storia delle signorie dei Malatesti), Roma.

C. CARDINALI, A. MAIARELLI, F.V. LOMBARDI 2000, *La signoria di Pandolfo II dei Malatesti (1325-1373)*, B. Ghigi (Storia delle signorie dei Malatesti), Rimini.

E. CARLI 1960, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Electa, Milano.

E. CARLI 1965, *Il duomo di Orvieto*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.

E. CARLI 1993, *Arnolfo*, EDAM, Firenze.

P. CASADIO, C. FURLAN (a cura di) 2004, *L'arca del Beato Bertrando, patriarca di Aquileia*, Forum, Udine.

R. CASCIARO, P. DI GIROLAMI (a cura di) 2008, *Jacopo della Quercia ospite a Ripatransone. Tracce di scultura toscana tra Emilia e Marche*, catalogo della

mostra, Ripatransone, Museo vescovile, 28 giugno-14 settembre 2008, Nardini, Firenze.

E. CASTELNUOVO 1967, *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle*, in "Etudes de Lettres", X, pp. 13-26.

E. CASTELNUOVO 1979, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge*, in "Schweizeirische Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXIX, pp. 265-286.

E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG 1979, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, a cura di G. PREVITALI, Einaudi, Torino 1979, pp. 285-352.

E. CASTELNUOVO 2000, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Sillabe, Livorno.

E. CASTELNUOVO 2009, *Arte delle città, arte delle corti*, Einaudi (Piccola biblioteca Einaudi, n.s.), Torino (I ed. in *Storia dell'arte italiana*, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. ZERI, Einaudi, Torino 1983, pp. 165-227).

L. CASTELNUOVO-TEDESCO, J. SOULTANIAN, con contributi di R.Y. TAYAR 2010, *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, Yale University Press, New Haven, New York.

P. CASTELLI 1978, *Ghiberti e gli Umanisti. Coluccio Salutati*, in *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, Museo di San Marco, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979, Centro Di, Firenze, pp. 520-522.

E. CELANI 1891

= *'De gente Sabella'. Manoscritto inedito di Onofrio Panvinio, illustrato con note ed osservazioni storico-critiche*, a cura di E. CELANI, Tipografia Vaticana, Roma (estratto da "Studi e documenti di storia e diritto", 12).

M. CERIANA 2002, *Note sull'architettura e la scultura nella Camerino di Giulio Cesare da Varano*, in A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino*, catalogo della mostra, Camerino, Musei civici, 19 luglio-17 novembre 2002, F. Motta, Milano, pp. 98-115.

S. CERRINI 2000A, *Urbano IV* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dei papi*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 396-401.

S. CERRINI 2000B, *Martino IV* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dei papi*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 446-448.

J. CHAUVARD 1998, *Scale di osservazione e inserimento degli stranieri nello spazio veneziano tra XVII e XVIII secolo*, in D. CALABI, P. LANARO (a cura di), *La città italiana e i luoghi degli stranieri, XIV-XVIII secolo*, G. Laterza (Biblioteca di Cultura Moderna), Roma, Bari 1998, pp. 85-107.

M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1991, *La committenza e il mecenatismo artistico di Niccolò IV*, in E. MENESTÒ (a cura di), *Niccolò IV: un pontificato tra Oriente e Occidente*, atti del convegno, Ascoli Piceno, 14-17 dicembre 1989, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo (Biblioteca del Centro per il collegamento degli Studi medievali e umanistici in Umbria), Spoleto, pp. 193-222.

M. CICCUTO 1991, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Federico & Ardia, Napoli.

E. CIONI 1994, *Guccio di Mannaia e l'esperienza del Gotico transalpino*, in V. PACE, M. BAGNOLI (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Electa, Napoli, pp. 311-323.

E. CIONI 1998, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, S.P.E.S., Firenze.

E. CIONI 2003, scheda in A. BAGNOLI (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Siena, Santa Maria della Scala, Museo dell'Opera del duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, p. 482.

C.M. CIPOLLA 1974, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Il Mulino (Universale paperbacks), Bologna.

P.C. CLAUSSEN 1987, Magistri doctissimi Romani. *Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Steiner (Corpus Cosmatorum), Stuttgart.

P.C. CLAUSSEN 2002, *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, Jaca Book (Vari Arte), Milano, pp. 151-174.

C. CLEMENTINI 1617-1627, *Raccolto istorico della fondazione di Rimino e dell'origine e vite de' Malatesti*, 2 voll., Salimbeni, Rimini.

B. CLERI (a cura di) 2000, *Adriatico: un mare di storia, arte, cultura*, atti del convegno, Ancona, 20-22 maggio 1999, 2 voll., Maroni, Ripatransone.

[C.M.A.] 1950, recensione a R. WEISS 1949, *Il primo secolo dell'Umanesimo. Studi e testi*, Edizioni di storia e letteratura (Storia e letteratura), Roma, in "The English Historical Review", 256, p. 404.

S. COAZZIN 2010, *Potere, cultura e committenza artistica. I Porrini di Casole d'Elsa (XIII-XIV secolo)*, in A. BAGNOLI (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 287-315.

L. COLINI BALDESCHI 1903, *Vita pubblica e privata maceratese nel Duecento e nel Trecento*, in "Atti e memorie della regia Deputazione di storia patria per le province delle Marche", VI, pp. 103-336.

M. COLLARETA 1989, *La miniatura di Simone Martini per il Petrarca descritta da Sabba di Castiglione*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, "Prospettiva", 53-56, I, pp. 334-337.

S. COLUCCI 2010, *Marco Romano e le sculture dei portali della controfacciata del duomo di Siena*, in A. BAGNOLI (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 72-77.

B. CONTARDI, S. ROMANO 1987

= F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, edizione comparata a cura di B. CONTARDI, S. ROMANO, 2 voll., Centro Di, Firenze.

G. CONTINI 1980, *Petrarca e le arti figurative*, in A.S. BERNARDO (a cura di), *Francesco Petrarca citizen of the world*, Antenore, Padova, Albany, pp. 115-131.

D. COOPER 2005, *'In loco tutissimo et firmissimo'. The Tomb of St. Francis in History, Legend and Art*, in W.R. COOK (a cura di), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Brill (The medieval Franciscans), Leiden, *etc.*, pp. 1-37.

D. COOPER, J. ROBSON 2009, *'A great Sumptuousness of Paintings'. Frescoes and franciscan Poverty at Assisi in 1288 and 1312,* in "The Burlington Magazine", CLI, pp. 656-662.

F. CORNARO 1758, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane*, nella Stamperia del seminario, appresso G. Manfré, Padova.

S. CORRADINI 2006, *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*, s.e., Camerino, pp. 71-119.

S. CORRADINI, G. BOCCANERA 1968, *La cattedrale di Camerino*, s.e., Camerino.

C. COSTANZI (a cura di) 1999, *Ancona, Pinacoteca Civica 'F. Podesti', Galleria d'arte moderna*, Calderini (Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia), Bologna.

R. CREYTENS 1942, *Le 'Studium Romanae Curiae' et le maître du Sacré Palais*, in "Archivum fratrum praedicatorum", XII, pp. 5-83.

V. CURZI 2000, *Pittura veneta nelle Marche*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

A.M. D'ACHILLE 2000A, *Da Pietro d'Oderisio a Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Sintesi informazione, Roma.

A.M. D'ACHILLE 2000B, Arnolfo *e Roma*, in M. RIGHETTI TOSTI-CROCE (a cura di), *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300, il primo Giubileo*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 12 aprile-16 luglio 2000, Electa, Milano, pp. 79-84.

A.M. D'ACHILLE, F. POMARICI 2006, *Bibliografia arnolfiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

M. D'ONOFRIO 1983, *Le committenze e il mecenatismo di papa Niccolò III*, in A.M. ROMANINI (a cura di), *Roma anno 1300*, atti del convegno, Roma, 19-24 maggio 1980, L'Erma di Bretschneider (Mediaevalia), Roma, pp. 553-565.

Dal Patrimonio di San Pietro allo Stato Pontificio. La Marca nel contesto del potere temporale 2000, atti del convegno, Ascoli Piceno, 14-16 settembre 1990, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo (Atti del Premio internazionale Ascoli Piceno), Spoleto (ristampa dell'edizione s.e., Ascoli Piceno 1991).

R. DE CADILHAC 2000, *La basilica di San Venanzio a Camerino. La ricostruzione, le polemiche, i restauri in due secoli di interventi (1799-1968)*, in M. CIVITA, C. VARAGNOLI (a cura di), *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, Gangemi, Roma, pp. 13-54.

G. DE MINICIS 1844, *Monumento eretto in Montefiore, diocesi e provincia di Fermo, dal cardinale Gentile Partini ai suoi genitori*, s.e., Roma.

P. DE NOHLAC 1907, *Pétrarque et l'humanisme*, 2 voll., H. Champion, Paris.

A. DE MARCHI 1992, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, F. Motta, Milano.

A. DE MARCHI 2002, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in ID. (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, F. Motta, Milano, pp. 23-99.

A. DE MARCHI 2008, *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in A. DE MARCHI, M. MAZZALUPI (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, 24 ORE Motta Cultura, Milano, pp. 16-95.

R. DE MINICIS 1857, *Le iscrizioni fermane antiche e moderne*, G. Paccasassi, Fermo.

De conformitate

= BARTOLOMEO DA PISA, *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, 2 voll., ex typographia Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas 1906-1912 (Analecta franciscana, sive chronica aliaque varia documenta ad historiam Fratrum Minorum spectantia, IV-V).

De rem.

= F. PETRARCA, *De remediis utriusque fortune*, 2 voll., a cura di C. CARRAUD, J. Millon, Grenoble 2002.

J. DEÉR 1966, *Die heilige Krone Ungarns*, Böhlau (Denkschriften Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse), Wien.

G. DELLA VALLE 1791, *Storia del duomo di Orvieto*, 2 voll., presso i Lazzarini, Roma.

G. DE ROSSI 1857-1888, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, 3 voll., ex Officina Libraria Pontificia, Roma.

A. DEGLI ABATI OLIVIERI GIORDANI 1784, *Orazioni in morte di alcuni signori di Pesaro della casa Malatesta*, Gavelli, Pesaro.

C. DI FABIO 2009A, *Marco Romano. Enrico Scrovegni, cavaliere dell'Arena*, in A. TOMEI (a cura di), *Giotto e il Trecento. 'Il più Sovrano Maestro stato in dipintura'*, catalogo della mostra, Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 6 marzo-29 giugno 2009, Skira, Milano, II, pp. 268-269.

C. DI FABIO 2009B, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno, Parma, 23-28 settembre 2008, Electa (I convegni di Parma), Milano, pp. 532-546.

I. DI RESTA 1995, *Cattedrali gotiche meridionali tra storia, significato e forma*, in G. BARLOZZETTI (a cura di), *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, atti del convegno, Orvieto, 12-14 novembre 1990, Nuova ERI, Torino, pp. 259-271.

E. DI STEFANO 1996, *Il carteggio di un mercante camerte con Francesco di Marco Datini, 1395-1410*, in "Proposte e ricerche. Economia e società nella storia dell'Italia centrale", 37, pp. 78-93.

E. DI STEFANO 1998, *Una città mercantile. Camerino nel tardo Medioevo*, Università degli Studi di Camerino (Per la storia dell'Università degli Studi di Camerino), Camerino.

E. DI STEFANO 2005, *La carta marchigiana sul mercato europeo e il caso di Camerino nei secoli XIV-XV*, in "Proposte e ricerche. Economia e società nella storia dell'Italia centrale", 54, pp. 194-221.

E. DI STEFANO 2007, *Uomini risorse imprese nell'economia camerte fra XIII e XVI secolo*, Università degli Studi di Camerino (Per la storia dell'Università degli Studi di Camerino), Camerino.

E. DI STEFANO 2009, *La carta di Fabriano e di Pioraco-Camerino: radicamento e sviluppo*, in EAD., *Fra l'Adriatico e l'Europa. Uomini e merci nella Marca del XIV secolo*, EUM, Macerata, pp. 59-81.

A. DIETL 2009, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Deutscher Kunstverlag, Berlin.

C. DIONISOTTI 1967, *Discorso sull'Umanesimo italiano*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, pp. 179-199.

Disp.

= F. PETRARCA, *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a cura di A. PANCHERI, Fondazione Pietro Bembo (Biblioteca di scrittori italiani), Parma 1994.

M.M. DONATO 1985, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini famosi*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino, II, pp. 97-152.

M.M. DONATO 1995, *I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell''immagine monumentale' dei signori di Verona e di Padova*, in A.CASTAGNETTI, G.M. VARANINI (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo: le signorie trecentesche*, Banca popolare di Verona, Verona, pp. 387-406.

M.M. DONATO 1999, 'Pictorie studium'*: appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le 'città liberate' di Altichiero e di Giusto al Santo)*, in "Il Santo", ser. II, XXXIX, pp. 467-504.

M.M. DONATO 2001, 'Minietur ligeturque… per magistrum Benedictum'. *Un nome per il miniatore milanese del Petrarca*, in K. BERGDOLT, G. BONSANTI (a cura di), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Marsilio, Venezia, pp. 189-200.

M.M. DONATO 2002, *Dal progetto del mausoleo di Livio agli Uomini illustri* 'ad fore renovati Iusticii'. *Celebrazione civica a Padova all'inizio della dominazione veneta*, in T. FRANCO, G. VALENZANO (a cura di), *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Il poligrafo, Padova, pp. 111-126.

M.M. DONATO 2003, *'*Veteres*' e '*novi*', '*externi*' e '*nostri*'. Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in C. A. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno, Parma, 27-30 settembre 2000, Electa (I convegni di Parma), Milano, pp. 433-455.

U. DOTTI 2001, *Petrarca civile. Alle origini dell'intellettuale moderno*, Donzelli (Universale), Roma.

U. DOTTI 2004, *Vita di Petrarca*, G. Laterza, Roma, Bari (I ed. G. Laterza, Roma, Bari 1987).

F. EHRLE 1885, *Zur Geschichte des Schatzes, der Bibliothek, des Archivs der Päpste im vierzehnten Jahrhundert*, in "Archiv für Literatur und Kirchengeschichte", I, pp. 11-48, 228-364.

S. EICHE [1986], *La corte di Pesaro dalle case malatestiane alla residenza roveresca*, in S. EICHE, M. FRENQUELLUCCI, M. CASCIATO, *La corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile*, a cura di M.R. VALAZZI, C.M. Panini, Modena, pp. 13-33.

Epyst.

= F. PETRARCA, *Epystole* (*metrice*), in *Francisci Petrarchae Poëmata minora quae extant omnia*, a cura di D. ROSSETTI, 3 voll., Società tipografica de' classici italiani, Milano 1829-1834.

P. ERTHELLER 1990, *Pandolfo II e la beata Michelina da Pesaro*, in *Giornata di studi malatestiani a Recanati*, atti del convegno, Recanati, 27 settembre 1987, B. Ghigi (Storia delle signorie dei Malatesti), Rimini, pp. 67-75.

C. EUBEL 1898, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, I, sumptibus et typis librariae Regensbergianae, Monasterii.

C. EUBEL 1913-1914, *Hierarchia Catholica Medii Aevii*, 2 voll., sumptibus et typis librariae Regensbergianae, Monasterii.

A. FABBI 1965, *Visso e le sue valli*, Arti grafiche Panetto e Petrelli, Spoleto.

C. FAHY 1970, *Roberto Weiss (1906-1969)*, in "Lettere italiane", 22, 2, pp. 252-256.

C. FAHY, J.D. MOORES 1974, *A List of the Publications of Roberto Weiss (1906-1969)*, in "Italian Studies", XXIX, pp. 1-11.

M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, *Amico Aspertini*, Artioli, Modena.

P.L. FALASCHI 2008, *Signori e Minori nell'area camerte*, in F. BARTOLACCI, R. LAMBERTINI (a cura di), *Presenze francescane nel Camerinese (secoli XIII-XVII)*, Maroni, Ripatransone, pp. 177-192.

A. FALCIONI 2000, *Le donne di casa Malatesti*, B. Ghigi (Storia delle signorie dei Malatesti), Rimini.

Fam.

= F. PETRARCA, *Le Familiari*, edizione critica a cura di V. ROSSI, U. BOSCO, 4 voll. (ed. naz. X-XIII), Sansoni, Firenze 1933-1942.

G. FATTORINI 2006, *'Messer Porrina', gli Aringhieri di Casole e Marco Romano*, in T. DETTI (a cura di), con la collaborazione di G. FOSSI, *La terra dei musei. Paesaggio, arte, storia del territorio senese*, Giunti, Firenze, pp. 373-379.

B. FELICIANGELI 1915, *Sul tempo di alcune opere d'arte esistenti in Camerino*, in "Atti e memorie della regia Deputazione di storia patria per le province delle Marche", n. serie, X, pp. 53-90.

A.M. FERRARI 2004, *Maestà della Vergine* (*ad vocem*), in R. CASSANELLI, E. GUERRIERO (a cura di), *Iconografia e arte cristiana*, San Paolo, Cinisello Balsamo, II, pp. 837-838.

M. FERRETTI 1993, *Jacopone sul Savio. Per l'esposizione del gruppo ligneo di Sant'Agostino di Cesena*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica", 3, pp. 11-25.

M. FERRETTI 2000, *Collaboratore di Nicola Pisano. Tre accoliti con turibolo, navicella, ampolla*, in M. MEDICA (a cura di), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a*

Bologna, catalogo della mostra, Bologna, Museo civico archeologico, 15 aprile-16 luglio 2000, Marsilio, Venezia, pp. 217-225.

M. FERRETTI 2006, *Bartolomeo Bon (attribuito a), Madonna col Bambino*, in R. CASCIARO (a cura di), *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra, Camerino, Musei civici, 5 maggio-5 novembre 2006, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 106-108.

M. FERRETTI 2007, *Minime considerazioni sulla geografia della scultura del Rinascimento in Italia*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno, Lecce, 9-11 giugno 2004, Mario Congedo Editore (Università del Salento, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, Saggi e testi), Galatina, I, pp. 31-40.

A. FIDERER MOSKOWITZ 1994, *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and Its Legacy*, Pennsylvania State University Press (Monographs on the Fine Arts), University Park.

A. FIDERER MOSKOWITZ 2001, *Italian Gothic Sculpture c. 1250-c. 1400*, Cambridge University Press, Cambridge, *etc.*

A. FIDERER MOSKOWITZ 2009, *The Façade Reliefs of Orvieto Cathedral*, Harvey Miller, London-Turnhout.

D. FIORANI 2006, *Trasformazioni del cantiere edile allo scorcio del Duecento*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno, Firenze, Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006, Viella, Roma, pp. 331-346.

I. FISKOVIĆ 2007, *Traversando il mare. L'arte tra Duecento e Rinascimento*, in G. GENTILI, A. MARCHI (a cura di), *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo cristianesimo al Rinascimento*, catalogo della mostra, San Leo, Palazzo Mediceo, San Marino, Museo di San Francesco, 22 luglio-11 novembre 2007, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 48-59.

F. FLORES D'ARCAIS 1991, *Avanzi, Jacopo* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 749-752.

G. FRANCESCHINI 1973, *I Malatesta*, Dall'Oglio, Milano.

V. FRANCHETTI PARDO (a cura di) 2006, *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno, Firenze, Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006, Viella, Roma.

U. FRANZOI, D. DI STEFANO 1976, *Le chiese di Venezia*, Alfieri, Venezia.

M. FRENQUELLUCCI [1986], *Il Palazzo Ducale sulla scena della piazza di Pesaro all'epoca dei Malatesta e degli Sforza*, in S. EICHE, M. FRENQUELLUCCI, M. CASCIATO, *La corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile*, a cura di M.R. VALAZZI, C.M. Panini, Modena, pp. 57-66.

L. FUMI 1891, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Società Laziale Tipografico-Editrice, Roma.

L. GAFFURI 1999, *Gentile da Montefiore, Gentilis de Monteflore* (*ad vocem*), in *Dizionario biografico degli Italiani*, 53, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 167-170.

C. GALASSI 1990, *La Sala dei Giganti di Palazzo Trinci: iconologia di un ciclo 'politico'*, in "Bollettino storico della città di Foligno", XIV, pp. 155-182.

J. GARDNER 1973, *Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design*, "The Burlington Magazine", CXV, pp. 420-439.

J. GARDNER 1975, *Some Cardinals' Seals of the Thirteenth Century*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 38, pp. 72-96.

J. GARDNER 1979, *A double Tomb in Montefiore dell'Aso and Cardinal Gentile Partino*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", 25, pp. 15-25.

J. GARDNER 1987, *Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes. Some negletted Documents concerning Roman Artists in France*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, pp. 381-383.

J. GARDNER 1992, *The Tomb and the Tiara*, Clarendon Press (Clarendon studies in the history of art), Oxford.

J. GARDNER 1994, *Il patrocinio curiale e l'introduzione del gotico: 1260-1305*, in V. PACE, M. BAGNOLI (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Electa, Napoli, pp. 85-88.

J. GARDNER 1995, *L'architettura del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Electa, Milano, pp. 19-37.

J. GARDNER 1997, recensione a G.M. RADKE 1996, *Viterbo. Profile of a thirteenth-century Papal Palace*, Cambridge, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", 56, pp. 506-508.

J. GARDNER 2009, *Arnolfo di Cambio: from Rome to Florence*, in D. FRIEDMAN, J. GARDNER, M. HAINES (a cura di), *Arnolfo's Moment*, atti del convegno, Firenze, 26-27 maggio 2005, Leo S. Olschki (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), Firenze, pp. 141-157.

V. GARIBALDI (a cura di) 2006, *'Entra puro, move securo'. Il portale del Palazzo dei Priori di Perugia*, Quattroemme, Perugia.

V. GARIBALDI, B. TOSCANO (a cura di) 2005, *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 luglio 2005-8 gennaio 2006, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di) 1994, *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, II, *Die Monumentalgräber*, Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Publikationen), Wien.

M.P. GHEZZO (a cura di) 1997, *Città e sistema adriatico alla fine del Medioevo. Bilancio degli studi e prospettive di ricerca*, atti del convegno, Padova, 4-5 aprile 1997, nella sede della Società dalmata di storia patria, Venezia 1997 = "Atti e memorie della Società dalmata di storia patria", 26.

D.M. GILLERMAN 1994, *The evolution of the Design of Orvieto Cathedral*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 53, pp. 300-321.

E.M. GIUSTO 1911, *Le vetrate di San Francesco in Assisi. Studio storico-iconografico*, Alfieri e Lacroix, Milano.

N. GRAMACCINI, T. RAFF 2003, *Iconologia delle materie*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia del Medioevo*, II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Einaudi, Torino, pp. 395-416.

R. GRANDI 1982, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Istituto per la storia di Bologna (Collana di studi e richerche, n.s., Testi del Museo civico medievale di Bologna) Bologna.

J. GREGORY 1980, *Simone Martini's frontispiece to Petrarch's Virgil: sources and meaning*, in "Australian Journal of Art", II, pp. 33-40.

M.E. GRELLI 2000, *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*, Il lavoro editoriale, Ancona, pp. 268-274.

P.F. GRENDLER 2006, *Georg Voigt: Historian of Humanism*, in C.S. CELENZA, K. GOUWENS (a cura di), *Humanism and Creativity in the Renaissance. Essays in Honor of Ronald G. Witt*, Brill (Brill's Studies in Intellectual History), Leiden, Boston, pp. 295-325.

R. GUERRINI 2001, *'Uomini di pace e di guerra che l'aurea Roma generò'. Fonti antiche e tradizione classica negli epigrammi di Francesco da Fiano per la Sala degli Imperatori (Antologia Latina, Riese, 1906, 831-855[d]),* in G. BENAZZI, F.F. MANCINI (a cura di) *Il Palazzo Trinci di Foligno*, Quattroemme, Perugia, pp. 375-400.

Guittone di Niccolò Ranucci (*ad vocem*) 1922, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XV, ed. a cura di U. THIEME, F.C. WILLIS, Engelmann, Leipzig, p. 326.

H. HELBLING 1964, *Le lettere di Nicolaus de Beccariis (Niccolò da Ferrara)*, in "Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano", 76, pp. 241-290.

I. HERKLOTZ 1983, *I Savelli e le loro cappelle di famiglia*, in A.M. ROMANINI (a cura di), *Roma anno 1300*, atti del convegno, Roma, 19-24 maggio 1980, L'Erma di Bretschneider (Mediaevalia), Roma, pp. 567-583.

I. HERKLOTZ 2001, *I primi sepolcri con la figura del defunto*, in ID., *'*Sepulcra*' e '*Monumenta*' nel Medioevo*, Liguori (Nuovo Medioevo), Napoli (I ed. Rari Nantes, Roma 1985), pp. 205-293.

F. HERMANIN 1945, *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Istituto di studi romani (Storia di Roma), Bologna.

L. HEUSINGER 1967, *Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne*, Tesi di Dottorato, Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

A.S. HOCH 1983, *Simone Martini's St. Martin Chapel in the lower basilica of San Francesco, Assisi*, Tesi di Dottorato, University of Pennsylvania.

A.S. HOCH 1985, *A New Document for Simone Martini's Chapel of St. Martin at Assisi*, in "Gesta", 24, 2, pp. 141-146.

B. HÓMAN 1938, *Gli Angioini di Napoli in Ungheria, 1290-1403*, a cura di L. ZAMBRA, R. MOSCA, Reale Accademia d'Italia, Roma.

E. HORN 1925, *La mission diplomatique d'un franciscain*, in "Études franciscaines", XXXVII, pp. 405-418.

I. HUECK 1983, *Il cardinale Napoleone Orsini e la cappella di San Nicola nella basilica francescana ad Assisi*, in A.M. ROMANINI (a cura di), *Roma anno 1300*, atti del convegno, Roma, 19-24 maggio 1980, L'Erma di Bretschneider (Mediaevalia), Roma, pp. 187-193.

I. HUECK 1986, *Die Kapellen der Basilica San Francesco in Assisi. Die Auftraggeber und die Franziskaner*, in V. MOLETA (a cura di), *Patronage and Public in the Trecento*, atti del convegno, Abtei St. Lambrecht, Styria, 16-19 luglio 1984, Leo S. Olschki (Archivum Romanicum, Biblioteca), Firenze, pp. 81-104.

I. HUECK 1990, *Alcuni monumenti sepolcrali della prima metà del Trecento ad Assisi*, in J. GARMS, A.M. ROMANINI (a cura di), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno, Roma 4-6 luglio 1985, Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom), Wien, pp. 257-264.

A. IACOVELLI 1973, *Monumenti sepolcrali*, in "San Francesco patrono d'Italia", 53, 10, pp. 384-391, 426-428.

C.L. JOOST-GAUGIER 1980, *Giotto's Hero Cycle in Naples: A Prototype of Donne Illustri and a Possible Literary Connection*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 43, pp. 311-318.

P. KALINA 2003, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the 'crucifixi dolorosi'*, in "Artibus et Historiae", 47, pp. 81-101.

E. KASTEN 1992, *Armanno da Pioraco* (*ad vocem*), in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 5, Saur, München, Leipzig, p. 127.

H. KELLER 1937, *Die Bauplastik des sieneser Doms. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", I, pp. 139-222.

S. KELLY 2003, *The New Salomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Brill (The Medieval Mediterranean. People, Economies and Cultures, 400-1500), Leiden, Boston.

A. KIESEWETTER 2006, *L'intervento di Niccolò IV, Celestino V e Bonifacio VIII nella lotta per il trono ungherese (1290-1303)*, in *Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica*, atti del convegno, Città del Vaticano, 26-28 aprile 2004, Istituto storico italiano per il Medio evo (Bonifaciana), Roma, pp. 139-198.

K. KLAPISCH-ZUBER 1973, *Carrara e i maestri del marmo (1300-1600)*, trad. a cura di B. CHERUBINI, Artioli (Deputazione di Storia patria per le antiche provincie modenesi, Biblioteca, Nuova Serie), Modena (Ed. originale S.E.V.P.N., Paris 1969).

B. KLEINSCHMIDT 1915-1928, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, 3 voll., Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.

B.J. KOHL 2001, *Fina da Carrara, née Buzzacarini: Consort, Mother and Patron of Art in Trecento Padua*, in S.E. REISS, D.G. WILKINS (a cura di), *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, Truman State University Press, Kirksville, pp. 19-35.

R. KRAUTHEIMER 1980, *Rome. Profile of a City, 312-1308*, Princeton University Press, Princeton.

G. KREYTEMBERG 2005, scheda 1.13, in E. NERI LUSANNA (a cura di), *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006, Polistampa, Firenze, pp. 190-193.

P.O. KRISTELLER 1963-1997, *Iter Italicum*, 6 voll., The Warburg Institute, London.

T. IAZEOLLA 1990, *Il monumento funebre di Adriano V in San Francesco alla Rocca a Viterbo*, in J. GARMS, A.M. ROMANINI (a cura di), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno, Roma 4-6 luglio 1985, Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom), Wien, pp. 143-157.

F.C. LANE 2011, *Storia di Venezia. Ascesa e declino di una Repubblica marinara*, Einaudi, Torino (I ed. Johns Hopkins University, Baltimore 1973).

E. LANGLOIS 1886-1893

= *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, Thorin, Paris.

L. LANZI 1795-1796, *Storia pittorica dell'Italia*, 3 voll., Remondini, Bassano.

V. LAUDADIO 2006, *Frammenti di autonomia nella Marca meridionale da Niccolò IV a Clemente V*, in *Immagini della memoria storica*, atti del convegno, Montalto Marche, 6 agosto 2005, s.e., Acquaviva Picena, pp. 17-56.

M.H. LAURENT 1937, *Orafi senesi dei secoli XIII e XIV. Documenti vaticani*, in "Bullettino senese di storia patria", 44, pp. 177-195.

E. LAVAGNINO 1936, *Storia dell'arte medioevale italiana*, Unione Tipografico-editrice Torinese, Torino.

E. LAVAGNINO 1940, *Il crocifisso della basilica di San Paolo*, in "Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte", VIII, I, pp. 217-227.

A. LAZZARI 2006-2007, *Portali scolpiti della città di Fermo. Linee e tendenze della scultura architettonica fra XII e XIV secolo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Macerata, Corso di Laurea specialistica in Storia dell'arte e conservazione del patrimonio storico-artistico.

L. LAZZARINI 1976A, 'Dux ille Danduleus'. *Andrea Dandolo e la cultura veneziana a metà del Trecento*, in G. PADOAN (a cura di), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Leo S. Olschki (Civiltà veneziana, Saggi) Firenze, pp. 123-156.

L. LAZZARINI 1976B, *La cultura delle signorie venete nel Trecento e i poeti di corte*, in *Storia della cultura veneta,* 2, *Il Trecento*, a cura di G. FOLENA, G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI, Neri Pozza, Vicenza, pp. 477-516.

É.G. LÉONARD 1954, *Les Angevins de Naples*, Presses universitaires de France, Paris.

P. LEONE DE CASTRIS 1986, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Cantini, Firenze.

P. LEONE DE CASTRIS 1994, *Napoli 'capitale' del gotico europeo: il referto dei documenti e quello delle opere sotto il regno di Carlo I e Carlo II d'Angiò*, in V. PACE, M. BAGNOLI (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Electa, Napoli, pp. 239-264.

P. LEONE DE CASTRIS 2003, *Simone Martini*, F. Motta, Milano.

E. LEVI 1909, *Nicolò e Antonio da Ferrara poeti e uomini di corte del Trecento*, in "Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di storia patria", XIX, pp. 41-403 (la numerazione delle pagine del volume non è corretta).

W. LIEBENWEIN 1988, *Studiolo*, F.M. Panini, Modena (ed. originale Gebr. Mann, Berlin 1977).

C. LILI 1835, *Istoria della città di Camerino*, a cura e con integrazioni di F. CAMERINI, 2 voll., Sarti, Camerino (include i fascicoli stampati presso Paradisi e Grisei, Macerata 1649-1652).

R. LIOI 1967, *Michelina da Pesaro, beata* (*ad vocem*), in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Città Nuova, Roma, coll. 466-471.

M. LIVERANI 1967, *Martino, vescovo di Tours, santo* (*ad vocem*), in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Città Nuova, Roma, coll. 1248-1291.

R. LONGHI 1974, *Giudizio sul Duecento*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VII, Sansoni, Firenze, pp. 1-53 (I ed. in "Proporzioni", 2, 1948, pp. 5-54).

A. LUDOVISI 2000, *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV*, in M. RIGHETTI TOSTI-CROCE (a cura di), *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300, il primo Giubileo*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 12 aprile-16 luglio 2000, Electa, Milano, pp. 90-92.

G. LUZZATTO 1906, *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*, in "Archivio Veneto", ser. III, VI, pp. 5-91.

F. MANCINELLI 1977, *Arte medioevale e moderna*, in "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti", serie III, 48, pp. 443-475.

F.F. MANCINI 2001, *La Loggia delle Virtù, allegoria di un governo illuminato*, in G. BENAZZI, F.F. MANCINI (a cura di), *Il Palazzo Trinci a Foligno*, Quattroemme, Perugia, pp. 303-336.

N. MANN 1998, *Petrarch and Portraits*, in N. MANN, L. SYSON (a cura di), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London, pp. 15-21.

F. MARCELLI 1999, *Artisti marchigiani a Roma: da Gentile a Jacopo da Fabriano*, in G.M. FACHECHI, *Jacopo da Fabriano miniatore di Sua Santità*, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano, pp. VII-LXXXIII.

F. MARCELLI 2002A, *La facciata di San Venanzio*, in A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino*, catalogo della mostra, Camerino, Musei civici, 19 luglio-17 novembre 2002, F. Motta, Milano, pp. 274-276.

F. MARCELLI 2002B, *Appunti per una storia della committenza varanesca*, in A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino*, catalogo della mostra, Camerino, Musei civici, 19 luglio-17 novembre 2002, F. Motta, Milano, pp. 68-77.

A. MARCHI 2006, *Gli 'sculti monumenti'. Per un catalogo della scultura a Fermo tra Medioevo e Rinascimento*, in S. PAPETTI (a cura di), *L'aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra, Fermo, Pinacoteca civica, Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica, 24 marzo-17 settembre 2006, Marsilio, Venezia, pp. 55-67.

G. MARDERSTEIG 1974, *I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova*, in "Italia medioevale e umanistica", XVII, pp. 251-280.

A. MARKHAM SCHULZ 1997, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Centro Di, Firenze.

A. MARKHAM SCHULZ 2004, *Antonio Bonvicino and Venetian Crucifixes of the Early Quattrocento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 48, 3, pp. 293-332.

A. MARTINDALE 1988, *Simone Martini. Complete Edition*, Phaidon, Oxford.

L. MASCETTI CARRACCI 1910, *Il Dedalo petrarchesco*, Carabba, Lanciano.

S. MASIGNANI 2002, *La scultura nei territori malatestiani dal Duecento al Quattrocento*, in L. BELLOSI (a cura di), *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, B. Ghigi (Storia delle signorie dei Malatesti), Rimini, pp. 111-161.

E. MATTHEWS SANFORD 1934, *Quotations from Lucan in Mediaeval Latin Authors*, in "The American Journal of Philology", 55, pp. 1-19.

J.M. MC MANAMON 1989, *Funeral Oratory and the Cultural Ideals of Italian Humanism*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, London.

M. MEDICA 1997, *Filippo di Domenico* (*ad vocem*), in *Dizionario biografico degli Italiani*, 47, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 734-735.

G.L. MELLINI 1959, *La 'Sala grande' di Altichiero e Jacopo d'Avanzo ed i palazzi scaligeri*, in "Critica d'arte", 35, pp. 313-334.

G.L. MELLINI 1965, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Edizioni di Comunità (Studi e documenti di storia dell'arte), Milano.

E. MENESTÒ (a cura di) 1991, *Niccolò IV: un pontificato tra Oriente e Occidente*, atti del convegno, Ascoli Piceno, 14-17 dicembre 1989, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo (Biblioteca del Centro per il collegamento degli Studi medievali e umanistici in Umbria), Spoleto.

A. MESSINI 1942, *Documenti per la storia del Palazzo Trinci di Foligno*, in "Rivista d'Arte", XXIV, pp. 74-98.

G. MICOZZI 2006, *San Francesco in Ascoli: un'ipotesi di committenza*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno, Firenze, Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006, Viella, Roma, pp. 209-220.

A. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*, Bruckmann (Italienische Forschungen), München.

A. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1996, *Die Domfassade in Orvieto. Studien zur Architektur und Skulptur, 1290-1330*, Deutscher Kunstverlag (Kunstwissenschaftliche Studien), München.

G.B. MITTARELLI 1779, *Bibliotheca codicum manuscriptorum monasterii sancti Michaelis venetiarum prope Murianum,* ex Typographia Fentiana sumptibus praefati monasterii, Venetiis.

T.E. MOMMSEN 1952, *Petrarch and the Decoration of the* Sala Virorum Illustrium, in "The Art Bulletin", XXXIV, pp. 95-116.

A. MONCIATTI 2005, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Leo S. Olschki (Fondazione Carlo Marchi, Studi), Firenze.

B. MONTEVECCHI 1989, *Scultura romanica e gotica a Pesaro*, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio, Venezia, pp. 255-268.

B. MONTEVECCHI 2006, *Il monumento della Sacra Spina a Sant'Elpidio a Mare*, in S. PAPETTI (a cura di), *L'aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra, Fermo, Pinacoteca civica, Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica, 24 marzo-17 settembre 2006, Marsilio, Venezia, pp. 69-77.

C.M. MONTI 1984, *Una raccolta di* exempla epistolarum, I, *Francesco da Fiano*, in "Italia medioevale e umanistica", 27, pp. 121-160.

A. MONTIRONI 2000, *Il duomo di Camerino e gli architetti Vici e Folchi*, in EAD., *Architettura neoclassica nelle Marche*, Minerva, Bologna, pp. 71-79.

A. MONTIRONI 2009, *Cattedrale, Camerino (Macerata), 1800-1833*, in *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, a cura di M.L. POLICHETTI, con la collaborazione di A. MONTIRONI, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 246-253.

R.C. MUELLER 2010, *Immigrazione e cittadinanza nella Venezia medievale*, Viella (Deputazione di storia patria per le Venezie, Studi), Roma.

E. MÜNZ 1892, *Nuovi documenti sulla costruzione della Rocca Papale di Ancona nel 1356-1357*, in "Nuova Rivista Misena", V, pp. 51-56.

X. MURATOVA 1994, *'Questa maniera fu trovata da i Goti...'*, in V. PACE, M. BAGNOLI (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Electa, Napoli, pp. 23-47.

E. NERI LUSANNA 1992, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il 'Maestro dei Magi di Fabriano'*, in "Studi di storia dell'arte", 3, pp. 45-66.

E. NERI LUSANNA 1994, *Per la scultura marchigiana del Trecento. Il Maestro dei Magi di Fabriano e il Maestro della Madonna di Campodonico*, in G. DONNINI (a cura di), *I Legni devoti*, catalogo della mostra, Fabriano, chiesa di San Domenico, 18 dicembre 1993-25 settembre 2004, s.e., Fabriano, pp. 26-37.

E. NERI LUSANNA 2002A, *L'arca di Sant'Ansovino*, in A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino*, catalogo della mostra, Camerino, Musei civici, 19 luglio-17 novembre 2002, F. Motta, Milano, pp. 276-277.

E. NERI LUSANNA 2002B, *La scultura in San Francesco*, in G. BONSANTI (a cura di), *La basilica di San Francesco ad Assisi*, F.C. Panini (Mirabilia Italiae), Modena, II, pp. 209-230.

E. NERI LUSANNA (a cura di) 2005, *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006, Polistampa, Firenze.

E. NERI LUSANNA 2008, *Madonna col Bambino*, in A. TARTUFERI (a cura di), *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 giugno-2 novembre 2008, Giunti, Firenze 2008, pp. 132-133.

E. NERI LUSANNA 2010, *Il duomo di Todi: problemi di scultura*, in *Todi nel Medioevo*, atti del convegno, Todi, 10-15 ottobre 2009, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, II, pp. 965-986.

A. NESI 2011, *Museo Stefano Bardini. Guida alla visita,* Polistampa (Piccoli grandi musei), Firenze.

S. NESSI 1982, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Casa editrice francescana, Assisi.

D. NORMAN 2010, *Sanctity, Kingship and Succession. Art and Dynastic Politics in the Lower Church at Assisi*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 73, 3, pp. 297-334.

F. NOVATI 1888, *La giovinezza di Coluccio Salutati*, Loescher, Torino.

F. NOVATI 1891-1911

= C. SALUTATI, *Epistolario*, a cura di F. NOVATI, 4 voll., Forzani (Fonti per la storia d'Italia), Roma.

R.P. NOVELLO 1999, *Un'ipotesi per la giovinezza di Matteo da Campione: la decorazione della facciata della parrocchiale di Corniglia nelle Cinque Terre*, in R. CASSANELLI, R. CONTI (a cura di), *Ille magnus edificator. Matteo da Campione e il duomo di Monza*, catalogo della mostra, Monza, Museo civico dell'Arengario, 16 dicembre 1999-20 febbraio 2000, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 95-99.

R.P. NOVELLO 2005A, *Sagrestia. Parete ovest. Scultore dell'Italia centrale (cerchia di Marco Romano?). Enrico Scrovegni (1305 ca), e particolare*, in D. BANZATO, G. BASILE, F. FLORES D'ARCAIS, A. M. SPIAZZI (a cura di), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, F.C. Panini (Mirabilia Italiae), Modena, I, pp. 279-281.

R.P. NOVELLO 2005B, *Presbiterio. Maestro della tomba Scrovegni. Monumento funebre di Enrico Scrovegni (1330-1340 ca) e particolari*, in D. BANZATO, G. BASILE, F. FLORES D'ARCAIS, A. M. SPIAZZI (a cura di), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, F.C. Panini (Mirabilia Italiae), Modena, I, pp. 274-277.

G. PACCAGNINI 1955, *Simone Martini*, A. Martello (I sommi dell'arte italiana), Milano.

O. PÄCHT 1963, *Zur Entstehung des 'Hieronymus im Gehäus'*, in "Pantheon", XXI, pp. 131-142.

V. PACE 1992, *Il ciborio di Arnolfo a Santa Cecilia: una nota sul suo stato originario e sulla committenza*, in *Studi di storia dell'arte sul medioevo e il Rinascimento: nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno, Arezzo, Firenze, 16-19 novembre 1989, Polistampa, Firenze, I, pp. 389-400.

V. PACE 1996, *Per Iacopo Torriti, frate, architetto e 'pictor'*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 40, 1/2, pp. 212-221.

V. PACE 2005, scheda 1.10, in E. NERI LUSANNA (a cura di), *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006, Polistampa, Firenze, pp. 182-185.

V. PACE 2006, *Arnolfo a Roma e in Umbria. Certezze e problemi*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno, Firenze, Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006, Viella, Roma, pp. 117-126.

L. PALOZZI 2007A, *Sull'attività del 'Maestro delle Virtù' di sant'Ansovino: tre nuove acquisizioni*, in "L'Appennino camerte", 8, p. 10.

L. PALOZZI 2007B, *Altre aggiunte alla produzione scultorea del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino*, in "L'Appennino camerte", 10, p. 9.

L. PALOZZI 2008A, *Spigolature fiorentine. Nuovi indizi per l'attività del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino*, in "L'Appennino camerte", 32, p. 8.

L. PALOZZI 2008B, *Spigolature fiorentine. Nuovi indizi per l'attività del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino - 2*, in "L'Appennino camerte", 33, p. 9.

L. PALOZZI 2008C, *Spigolature fiorentine. Nuovi indizi per l'attività del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino - 3*, in "L'Appennino camerte", 34, p. 10.

L. PALOZZI 2010, *L'arca di sant'Ansovino nel duomo di Camerino. Ricerche sulla scultura tardo-trecentesca nelle Marche*, Silvana editoriale (Biblioteca d'arte), Cinisello Balsamo.

E. PANOFSKY 2009, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano (I ed. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1960).

F. PANZINI 1994, *Il restauro del portale della chiesa di San Francesco a Pesaro*, s.e., Pesaro.

E. PAOLETTI 1837-1842, *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti*, 4 voll., T. Fontana, Venezia.

N. PAPINI 1824, *Notizie sicure della morte, sepoltura canonizzazione e traslazione di San Francesco d'Assisi e del ritrovamento del di lui corpo raccolte e compilate da un religioso minor conventuale presso alla tomba del suo gran padre*, presso la Tipografia del Tomassini, Foligno.

A. PARAVICINI BAGLIANI 1980, *I testamenti dei cardinali del '200*, presso la Societa alla Biblioteca Vallicelliana, Roma.

P. PARRONI 1989, *La cultura letteraria a Pesaro sotto i Malatesti e gli Sforza*, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio, Venezia, pp. 203-222.

M. PASCUCCI 1682, *Vita di sant'Ansovino*, Buifotti, Roma.

M. PASCUCCI 1785, *Vita di san Venanzio martire*, per Gregorio Biasini all'insegna di Pallade, Cesena (I ed. per Domenico Gotti, Pesaro 1693).

P.G. PASINI 1983A, *I Malatesti e l'arte*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

P.G. PASINI 1983B, *La pinacoteca di Rimini*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

P.G. PASINI 1986, *Jacopo Avanzi e i Malatesta. La 'camera picta' di Montefiore Conca*, in "Romagna arte e storia", VI, pp. 5-30.

C.C. PERKINS 1868, *Italian Sculptors, being a History of Sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy*, Longmans, Green, and Co., London.

M.R. PETERSEN 1989, *Jacopo Torriti: Critical Study and Catalogue Raisonné*, 2 voll., Tesi di Dottorato, University of Virginia, Department of Art.

I. PETRICIOLI 1984, *Fermo e Zara: contatti artistici tra Medioevo e Rinascimento*, in "Notizie da Palazzo Albani", IV, pp. 7-16.

I. PETRICIOLI 1993, *Gli scultori e i lapicidi attivi tra le due sponde nel 400 e 500*, in S. GRACIOTTI, M. MASSA, G. PERANI (a cura di), *Marche e Dalmazia tra Umanesimo e Barocco*, atti del convegno, Ancona, Osimo 13-15 maggio 1988, Diabasis, Reggio Emilia, pp. 49-59.

A. PETRUCCI 1967, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi), Città del Vaticano.

A. PETRUCCI 1995, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi (Saggi), Torino.

V. PICCHIARELLI 2009, *Prima di Gentile: alcune ipotesi sui monocromi della* Logia Nova*, l'identità di Paolo Nocchi e l'attività di Francesco da Fiano*, in A. CALECA, B. TOSCANO (a cura di), *Palazzo Trinci. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Sillabe, Livorno, pp. 161-189.

M. PIERINI 2000, *Simone Martini*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

P. PIRRI 1912, *La chiesa collegiata di Santa Maria in Visso*, Cappelli, Rocca San Casciano.

G. PIZZAMIGLIO 1976, *Gli epigrammi inediti del Petrarca in un codice del Correr*, in G. PADOAN (a cura di), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Leo S. Olschki (Civiltà veneziana, Saggi) Firenze, pp. 93-100.

M.L. PLAISANT 1961, *Un opuscolo inedito di Francesco da Fiano in difesa della poesia*, in "Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento", serie II, I, pp. 119-162.

J. POESCHKE 1998-2000, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, 2 voll., Hirmer, München.

J. POESCHKE 2006, *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, Firenze, Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006, Viella, Roma, pp. 331-346.

A. PÓR 2000

= *Acta legationis cardinalis Gentilis, 1307-1311*, a cura di A. PÓR, METEM, Budapest (ristampa anastatica della I ed. Franklin Társulat, Budapest 1885, parte di Monumenta Vaticana Historiam Regni Hungariae Illustrantia, ser. I).

G. PREVITALI 1964, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi (Saggi), Torino.

G. PREVITALI 1991A, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Einaudi (Biblioteca di storia dell'arte), Torino 1991.

G. PREVITALI 1991B, *Alcune opere fuori contesto: il caso di Marco Romano*, in ID., *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Einaudi (Biblioteca di storia dell'arte), Torino, pp. 115-136 (I ed. in "Bollettino d'Arte", 22, 1983, pp. 43-68).

M. PROU 1888

= *Les Registres d'Honorius IV, publiés d'après le manuscrit des Archives du Vatican*, a cura di M. PROU, Thorin, Paris.

G. RADKE 1981, *Viae publicae romanae*, Cappelli, Bologna (I ed. A. Druckenmüller, Stuttgart 1971).

G.M. RADKE 1996, *Viterbo. Profile of a thirteenth-century Papal Palace*, Cambridge University Press, Cambridge.

G. RAGIONIERI 2002, *La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori malatestiani*, in L. BELLOSI (a cura di), *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, B. Ghigi (Storia delle signorie dei Malatesti), Rimini, pp. 25-110.

Ranucci, Niccolò (*ad vocem*) 1934, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVIII, ed. a cura di H. VOLLMER, Engelmann, Leipzig, pp. 12-13.

G. RAO 1991, *Bernabò Visconti, Pandolfo Malatesta e una nuova lettera del Petrarca*, in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 maggio-30 giugno 1991, Le Lettere, Firenze, pp. 459-479.

L. RÉAU 1977, *Iconographie de l'Art chrétien*, 3 voll., Nendeln (I ed. Presses universitaires de France, Paris 1955-1959).

L. RICCETTI 1996, *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, 3 aprile 1991, Leo S. Olschki (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), Firenze, pp. 157-265.

A. RICCI 1834, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll., Tip. di A. Mancini, Macerata.

M. RIGHETTI TOSTI-CROCE 2000, *Roma anno 1300*, in EAD. (a cura di), *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300, il primo Giubileo*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 12 aprile-16 luglio 2000, Electa, Milano, pp. 21-23.

R. RITZLER 1971, *I cardinali e i papi dei frati minori conventuali*, in "Miscellanea francescana", LXXI, pp. 3-77.

A. RIZZI 1987, *La scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Stamperia di Venezia editrice, Venezia.

A.M. ROMANINI 1969, *Arnolfo di Cambio e lo 'stil novo' del Gotico italiano*, Ceschina, Milano.

A.M. ROMANINI 1990, *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, Roma 4-6 luglio 1985, Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom), Wien, pp. 107-128.

A.M. ROMANINI 1991A, *Arnolfo di Cambio* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 504-514.

A.M. ROMANINI 1991B, *Dalla Roma di Francesco alla Roma di Dante*, in EAD. (a cura di), *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Ed. SEAT, Torino, pp. XV-XXXI.

A.M. ROMANINI 1994, *Une statue romaine dans la Vierge de Braye*, in "Revue de l'Art", 105, pp. 9-18.

S. ROMANO 1990, *Giovanni di Cosma*, in J. GARMS, A.M. ROMANINI (a cura di), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno, Roma 4-6 luglio 1985, Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom), Wien, pp. 159-171.

S. ROMANO 1994, *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*, Pacini, Ospedaletto, pp. 39-61.

S. ROMANO 1995, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Electa, Milano, pp. 38-125.

S. ROMANO 2000, *I pittori romani e la tradizione*, in M. ANDALORO, S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book (Di fronte e traverso), Milano, pp. 133-173.

S. ROMANO 2002, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi*, in C.A. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: i modelli*, atti del convegno, Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999, Electa (I convegni di Parma), Milano pp. 615-630.

M. ROSSI CAPONERI, L. RICCETTI (a cura di) 1987, *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*, Ed. Umbra Cooperativa (Archivi dell'Umbria), Perugia.

N. RUBINSTEIN 1958, *Political Ideas in Sienese Art. The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 21, pp. 179-207.

J. RUSKIN 1979, *Stones of Venice*, 3 voll., Garland Pub. (Connoisseurship, criticism and art history in the Nineteenth Century), New York, London (ristampa dell'edizione Smith, Elder, London 1851-1853).

RVF

= F. PETRARCA, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. SANTAGATA, A. Mondadori (I meridiani), Milano 1996.

M. SALMI 1964, *Tino di Camaino a Roma?*, in "Commentari", n.s., 15, pp. 166-172.

T. SALMON 1740-1766, *Lo stato presente di tutti i Paesi del mondo, naturale, politico, e morale, con nuove osservazioni e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori*, 26 voll., presso Giambattista Albrizzi, Venezia.

C. SANTARELLI 2004-2005, *L'arca di Giovanni Visconti da Oleggio e l'attività di Bonaventura da Imola. Ricerche su un monumento trascurato e su uno scultore dimenticato del Trecento marchigiano*, Tesi di Laurea magistrale, Università degli Studi di Macerata, Facoltà di Lettere e Filosofia.

F. SANTI 1982, *Momenti della scultura e della pittura*, in G. DE ANGELIS D'OSSAT (a cura di), *Il tempio di San Fortunato a Todi*, Silvana editoriale, Milano, pp. 107-152.

M. SANTONI 1883, *Degli atti e del culto di sant'Ansovino*, Tip. Savini, Camerino.

M. SANTONI, V. ALEANDRI 1906, *La chiesa di San Venanzio in Camerino rinnovata nel secolo XV*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", IX, fasc. 6-8, pp. 97-105; fasc. 9-10, pp. 145-153.

G. SAPORI, B. TOSCANO (a cura di) 2004, *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, catalogo della mostra, Montone, Museo comunale di San Francesco, 3 ottobre-31 dicembre 1999, Electa, Milano, Editori Umbri associati (Catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria. Studi e prospettive), Perugia.

E. SARACCO PREVIDI 2010

= *Descriptio Marchiae Anconitanae*, a cura di E. SARACCO PREVIDI, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Fonti documentarie della Marca medievale), Spoleto (I ed. Deputazione di Storia Patria per le Marche (Fonti per la Storia delle Marche, n.s.), Ancona 2000).

F. SAXL 1965, *Petrarca a Venezia*, in ID., *La storia delle immagini*, tradotto a cura di G. VENEZIANI, introduzione di E. GARIN, G. Laterza (Biblioteca di cultura moderna), Bari, pp. 35-49.

P. SCARPELLINI 1982

= L. DA PIETRALUNGA, *Descrizione della basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, a cura di P. SCARPELLINI, Canova (Fonti per la storia dell'arte), Treviso.

B. SCHIMMELPFENNIG 2006, *Il Papato. Antichità, Medioevo, Rinascimento*, traduzione e cura dell'ed. italiana a cura di R. PACIOCCO, Viella (Corte dei papi), Roma (I ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984).

J. VON SCHLOSSER 1965, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, traduzione italiana a cura di G.L. MELLINI, Edizioni di Comunità (Raccolta pisana di saggi e studi), Milano (ed. originale in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses", XVI, 1895).

M. SEIDEL 1975, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 19, 3, pp. 307-392.

M. SEIDEL 2004, *Quattro modi di leggere il Trecento*, in ID. (a cura di), *Storia delle arti in Toscana*, II, *Il Trecento*, Edifir, Firenze 2004, pp. 9-14.

M. SEIDEL 2008, *La scoperta del sorriso. Vie di diffusione del Gotico francese (Italia centrale, 1315-25)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Intitutes in Florenz", 51, pp. 45-158.

P. SELLA 1912

= *Costituzioni Egidiane dell'anno MCCCLVII*, a cura di P. SELLA, E. Loescher & C. (Corpus statutorum Italicorum), Roma.

C. SELVELLI 1928, *Le arche di Margherita e di Paola Bianca Malatesti a Fano*, in "Studia Picena", IV, pp. 31-38.

Sen.

= F. PETRARCA, *Rerum senilium*, 4 voll., édition critique d'E. NOTA, Les Belles Lettres (Les classiques de l'Humanisme), Paris 2002-2006.

L. SERRA 1927-1928, *La scultura gotica (L'arte nelle Marche, VIII)*, in "Rassegna marchigiana", VI, pp. 237-258.

L. SERRA 1929, *L'arte nelle Marche,* I, *Dalle origini cristiane alla fine del Gotico*, Federici, Pesaro.

S. SKERL DEL CONTE 1993, recensione a D. BENATI 1992, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del '300*, Grafis Edizioni, Bologna, in "Bollettino d'arte", s. VI, 78, pp. 122-127.

P.F. SIMBULA 2009, *I porti del Mediterraneo in età medievale*, B. Mondadori (Medioevo attraverso i documenti), Milano.

E. SIMI VARANELLI 1997, *Marche, scultura* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 186-193.

Sine nom.

= F. PETRARCA, *Sine nomine*, a cura di U. DOTTI, G. Laterza (Universale Laterza), Roma, Bari 1974.

S. SPANNOCCHI 2008, *Giovanni Pisano, seguaci e oppositori. Tino di Camaino, Giovanni di Balduccio, Gano di Fazio, Marco Romano, Agostino di Giovanni, Goro di Gregorio*, E-Ducation.it, Firenze, Il Sole 24 Ore (I grandi maestri dell'arte), Milano.

F. SWEERTS 1625, *Selectae christiani orbis deliciae ex urbibus, templis, bibliothecis et aliunde*, sumptibus Bernardi Gualteri, Coloniae Agrippinae.

G. TASSINI 1970, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, introduzione revisione e note di L. MORETTI, prefazione di E. ZORZI, Filippi, Venezia (ed. originale G. Cecchini, Venezia 1863).

I. TAÙ 1965, *Il 'Contra oblocutores et detractores poetarum' di Francesco da Fiano, con appendice di documenti biografici*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", IV, pp. 281-340.

K. TESZELESZKY 2006, *A Holy Crown for a Nation. The Symbolic Meaning of the Holy Crown of Hungary and the Construction of the Idea of a Nation*, in R. SUNTRUP, J.R. VEENSTRA (a cura di), *Building the Past. Konstruktion der eigenen Vergangenheit*, P. Lang (Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit), Frankfurt am Main, *etc.*, pp. 247-259.

G. TIGLER 2000A, *La scultura del Trecento a Padova*, in V. SGARBI (a cura di), *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra, Padova, Museo degli Eremitani, *etc.*, 24 novembre 2000-29 aprile 2001, F. Motta, Milano, pp. 248-261.

G. TIGLER 2000B, *Maestro delle tombe Scrovegni e Salomone. Statua di Enrico Scrovegni*, in V. SGARBI (a cura di), *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra, Padova, Museo degli Eremitani *etc.*, 24 novembre 2000-29 aprile 2001, F. Motta, Milano, pp. 382-385.

G. TIGLER 2002A, *Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del duomo d'Orvieto. Teologia in figura*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 12-24.

G. TIGLER 2002B, *La scultura romanica e gotica a Venezia e in Dalmazia nel quadro delle relazioni artistiche fra Bisanzio e le regioni adriatiche*, in F. FLORES D'ARCAIS, G. GENTILI (a cura di), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano*, catalogo della mostra, Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 81-91.

G. TIGLER 2007A, *Siena 1284-1297. Giovanni Pisano e le sculture della parte bassa della facciata*, in M. LORENZONI (a cura di), *La facciata del duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 131-145.

G. TIGLER 2007B, *L'apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento*, in G. VALENZANO, F. TONIOLO (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, atti del convegno, Venezia, 9-18 settembre 2002, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Studi di arte veneta), Venezia, pp. 235-275.

P. TOESCA 1951, *Il Trecento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.

A. TOMEI 1990, Iacobus Torriti pictor. *Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Argos, Roma.

A. TOMEI, E. BASSAN 1988, *Le opere d'arte superstiti*, in C. PIETRANGELI (a cura di), *San Paolo fuori le mura*, Nardini (Chiese monumentali d'Italia), Firenze, pp. 151-203.

A. TOMEI 2000, *Pietro Cavallini*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

[CAM. TONINI] 1996, *Museo Correr restaura*, pieghevole introduttivo alla mostra, [Venezia].

L. TONINI, C. TONINI 1848-1888, [*Storia civile e sacra riminese*], 6 voll., tip. Orfanelli e Grandi (vol. I), tipi Malvolti ed Ercolani (voll. II-III), tip. Albertini e C. (voll. IV-V), tip. Danesi già Albertini (vol. VI), Rimini.

F. TONIOLO, G. VALENZANO (a cura di) 2010, *Medioevo Adriatico. Circolazione di modelli, opere e artisti nell'Alto Adriatico tra VIII e XV secolo*, Viella (Interadria), Roma.

M. TRACHTENBERG 1991, *Gothic/Italian 'Gothic': toward a Redefinition*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 50, pp. 22-37.

J.B. TRAPP 1984, *The Grave of Virgil*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 47, pp. 1-31.

J.B. TRAPP 2006, *Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 69, pp. 1-50.

O. TURCHI 1762, *Camerinum Sacrum. De Ecclesiae Camerinensis Pontificibus libri VI*, typis de Rubeis apud Pantheon in via Seminarii Romani, Romae.

G. VALENZANO 2000, *Marco Romano (?). Annunciazione*, in S. MASON, R. POLACCO *et al.* (a cura di), *I tesori della fede. Oreficeria e scultura delle chiese di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000, Marsilio (Giubileo 2000), Venezia, pp. 47-50.

G. VALENZANO 2004, Hic iacet Anthenor patavine conditor urbis. *Immagine politica e identità civica nelle tombe mausoleo a Padova nel Duecento*, in *La représentation de la mort de l'Antiquité tardive à la fin du Moyen Âge*, atti del

convegno, Porec, 29 maggio-1 giugno 2003, = "Hortus artium medievalium", 10, pp. 169-174.

G. VALENZANO 2010A, 'Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus'. *L'attività di Marco Romano a Venezia*, in A. BAGNOLI (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo pp. 132-139.

G. VALENZANO 2010B, *Marco Romano. Angelo annunciante. Vergine annunciata*, in A. BAGNOLI (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010, Silvana editoriale (Fondazione Musei Senesi, Cataloghi), Cinisello Balsamo, pp. 132-139.

A. VENANZANGELI s.d., *Visso: città d'arte*, s.l.

M. VENDITTELLI 2000, *Onorio IV* (*ad vocem*), in *Enciclopedia dei papi*, II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 449-455.

A. VENTURI 1908, *La basilica di Assisi*, L'Arte, Roma.

L. VENTURI 1916, *Opere di scultura nelle Marche*, in "L'Arte", XIX, pp. 25-50.

P. VENTUROLI 1969, *Amico Aspertini a Gradara*, in "Storia dell'arte", I, 4, pp. 427-439.

G.A. VERGANI 1999, 'Per rerum visibilium (...) in rerum invisibilium'*: alcune osservazioni sui programmi figurativi di Matteo da Campione nel duomo di Monza*, in R. CASSANELLI, R. CONTI (a cura di), *Ille magnus edificator. Matteo da Campione e il duomo di Monza*, catalogo della mostra, Monza, Museo civico dell'Arengario, 16 dicembre 1999-20 febbraio 2000, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 16-27.

G.A. VERGANI 2008, *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 (a cura di), *Presenze francescane nel Camerinese (secoli XIII-XVII)*, Maroni, Ripatransone, pp. 323-361.

A. VILLAPLANA CALERO 2002, *Urnas funerarias góticas en Valencia y Barcelona*, in "Bóletin del Museo Arqueológico Nacional", 20, pp. 93-104.

G. VOIGT 1859, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, G. Reimer, Berlin.

L. WALLACH 1951, *Alcuino's Epitaph of Hadrian I. A Study in Carolingian Epigraphy*, in "The American Journal of Philology", 72, pp. 128-144.

M. WARNKE 1991, *Artisti di corte. Preistoria dell'artista moderno*, traduzione a cura di R. PEDIO, Istituto della Enciclopedia italiana (Bibliotheca biographica), Roma (ed. originale DuMont Buchverlag, Köln 1985).

M. WEINBERGER 1937, *The Master of S. Giovanni*, in "The Burlington Magazine", LXX, pp. 24-30.

R. WEISS 1947A, *A Humanist Invective Against an Unnamed English Poet*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institut", 10, pp. 153-155 .

R. WEISS 1947B, *The Dawn of Humanism in Italy. An inaugural lecture delivered at University College London*, H.K. Lewis & Co., London.

R. WEISS 1949, *Il primo secolo dell'Umanesimo. Studi e testi*, Edizioni di storia e letteratura (Storia e letteratura), Roma.

R. WEISS 1959, *Poesie religiose di Francesco da Fiano*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", 2, pp. 199-206.

R. WEISS 1989, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, traduzione a cura di M.T. BINDELLA, Antenore (Medioevo e umanesimo), Padova (ed. originale Blackwell, Oxford 1969).

J. WHITE 1995, *I disegni per la facciata del Duomo di Orvieto*, in G. BARLOZZETTI (a cura di), *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, atti del convegno, Orvieto, 12-14 novembre 1990, Nuova ERI, Torino, pp. 69-98.

J. WIENER 1991, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, Coelde (Franziskanische Forschungen), Werl.

J. WIENER 1998, *Das Grabmal des Johann von Brienne Kaiser von Konstantinopel und König von Jerusalem*, Droste (Studia humaniora), Düsseldorf.

J. WIENER 2009, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto. Eine Beschreibung*, Imhof (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte), Petersberg.

R.G. WITT 2000, *'In the Footsteps of the Ancients'. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Brill (Studies in Medieval and Reformation Thought), Boston, Köln.

W. WOLTERS 1976, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Alfieri, Venezia.

G. ZACCARIA 1963, *Diario storico della basilica e sacro convento di San Francesco in Assisi (1220-1927). Il Cinquecento*, in "Miscellanea francescana", 63, pp. 495-536.

P. ZAMPETTI (a cura di) 1993, *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, Nardini, Firenze.

F. ZERI 1988, *Giorno per giorno nella pittura*, 5 voll., U. Allemandi (Archivi di arte antica), Torino.

F. ZULIANI 2000, *Il ruolo della scultura nella Venezia medievale*, in S. MASON, R. POLACCO, *et al.* (a cura di), *I tesori della fede. Oreficeria e scultura delle chiese di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000, Marsilio (Giubileo 2000), Venezia, pp. 19-28.