



OSPITI dei nostri musei civici saranno, di tanto in tanto, alcuni capolavori, o anche dipinti e sculture che possono suscitare curiosità e interesse per la singolarità della loro storia, o di ciò che raffigurano, o per la loro rarità, o per la ricerca d'una loro corretta attribuzione, o insomma per uno qualsiasi dei mille motivi che formano l'attrattiva d'un'opera d'arte. Come ogni collezione, il museo dovrebbe in primo luogo tendere ad accrescere le proprie raccolte, tenendo un occhio attento sul multiforme e mutevole mondo del mercato, cercando di colmare le proprie lacune, andando in caccia degli oggetti che convengono ai suoi fini: che in parte convergono con quelli del privato collezionismo e in parte no, perché non vi trovano spazio fenomeni mercantili, e perché scopo del museo è, principalmente, quello di appartenere a chiunque, e a chiunque esporre le bellezze che conserva, che eredita, che acquista. Ma appunto perché il museo è un luogo pubblico, a tutti aperto, di contemplazione e di apprendimento, esso è anche la sede più adatta, quasi casa comune, per offrire ospitalità a cose che non gli appartengono, che non sono di sua proprietà: ma la cui proprietà culturale resta comunque di tutti, se tutti possono goderne, anche solo ogni tanto. Perciò abbiamo chiesto, e continueremo a chiedere, che le stanze delle raccolte private, o le botteghe dei mercanti d'arte più esperti ed informati, si aprano per noi, e per voi, ogni tanto; e magari con una certa continuità. Le stanze del museo diverranno, così, comunicanti con quelle dei privati cittadini: della nostra città e di altre, del nostro paese e di altri; e non escludiamo di offrire ospitalità anche ad opere di altri musei. Le nostre stanze offriranno, così, un'attrattiva in più; e si vedranno, forse, cose rare e non consuete. Che saranno illustrate, di volta in volta, in questi libricini da chi meglio le conosce. Che illustreremo, di volta in volta, con la nostra voce a chi vorrà accompagnarci nelle stanze del nostro museo. Anzi, no: del vostro museo.



Comune di Bologna
Musei Civici d'Arte Antica
Museo Civico Medievale

OSPITI 7

Jacobus Rosetus
Il Reliquiario del Capo di San Domenico

Il restauro del reliquiario del capo di San Domenico è stato diretto dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna
Direttore dei lavori Franco Faranda

Laboratorio di restauro Giovanni Morigi e figlio
Restauratore Mauro Mistrone
Elaborazioni grafiche di Lorenzo Morigi

Il restauro dell'opera e la pubblicazione del presente volume sono stati realizzati grazie a



I sistemi di allarme **SECURDEFENCE** sono stati realizzati grazie ad ATRAL Italia-Sistemi di sicurezza senza fili

Domenico di Guzman se n'era andato in cielo nel 1221. Era spirato in una cella del primo grande convento del suo Ordine dei Predicatori, qui a Bologna. E ben presto le sue spoglie divennero oggetto di reverenza e di pietà, per i cittadini. Poco più di quarant'anni dopo si affidò al più grande degli scultori italiani il compito di racchiuderle in un sarcofago marmoreo, simile a quelli degli eroi antichi. La devozione di quel tempo, però, coinvolgeva non solo il cuore e la mente; era anche faccenda di sensi, d'emozione visiva e, magari, tattile. Fu necessario, così, mostrare ai fedeli una reliquia, in una teca che si potesse esporre, estendere, portare in processione. Circa i modi e l'efficacia di tali mezzi, forse, i colti teologi dell'ordine potevano nutrire qualche perplessità. Ma ricordavano bene che l'azione di Domenico s'era volta soprattutto a convincere chi non ci credeva della carnalità del Cristo, della sua vera passione e morte fisica, del suo sepolcro scavato nella pietra arida di Palestina. Aveva tentato di persuadere, anche, ch'era legittimo e doveroso il culto della croce, che agli avversari appariva solo strumento di tortura e di morte; e il rispetto delle sepolture, che essi disprezzavano come omaggio all'oscurità della materia, di per sé peccaminosa. E così, a più di un secolo e mezzo da quegli anni di fuoco e di sangue in cui si spense la poesia, e perfino la lingua di Provenza, ci si trovò d'accordo nel modellare e forgiare una sorta di splendido ostensorio, entro cui mostrare il teschio brunito del santo. Ciò avvenne il 22 febbraio 1383. Il prezioso reliquiario, come ben si sa, reca la firma dell'orafo bolognese Jacopo Roseto. È lo stesso artefice che aveva apposto il suo nome alla teca in cui, appena tre anni prima, la comunità di Bologna aveva voluto conservare ed esporre il capo di San Petronio, quasi mitico iniziatore dell'identità cristiana della città, e suo primo patrono e garante. Due insigni, e anche costose, opere d'oreficeria pressoché coeve, quindi; create per lo stesso tipo di venerazione. Esse corrispondono anche, com'è stato detto, ad un atto di orgoglio civico: il culto reso ai santi protettori della città costituiva un segno tangibile, e ben chiaro a tutti, della sua riaffermata potenza e autonomia. In così poco tempo,



quindi, il monaco spagnolo aveva eguagliato, nel sentire dei bolognesi, l'antichissimo patrono. Occorreva rendergli il dovuto, e reclamato, omaggio. L'erudizione appassionata di Venturino Alce, O.P., ha scovato negli archivi un impressionante elenco di oggetti in metallo prezioso di cui i frati furono costretti a privarsi, d'argento "conflatum", e cioè fuso col fuoco, per far fronte alla nuova necessità. Si può certo rimpiangere la perdita di tante cose più antiche e, chissà, pregevoli nella fattura. In cambio, però, ora abbiamo questo gioiello, che gli eredi di quei frati oggi inviano qui come riverito ospite, tra altri oggetti che furono della loro chiesa antica, e tra non pochi capolavori di quella stagione dorata dell'arte di Bologna: quando ancora s'affrescavano le pareti di Mezzaratta, quando già ci si apprestava a edificare, a perenne gloria della città, l'enorme chiesa del santo patrono. Ciò che oggi s'espone è un oggetto mai visto così da vicino, e da ogni lato, e in ogni particolare; e per di più appena uscito dalle mani d'un sapiente esperto del restauro. Gli studiosi avranno modo e tempo per ravvisare, in quest'opera preziosa non solo perché preziosa ne è la materia, gli evidenti rapporti con l'architettura di quegli anni, con la sua singolare e tutta italiana miscela di solidità e d'ornato, di struttura e di colore; potranno, a loro agio, raffrontare la limpida chiarezza narrativa delle scene a smalto entro i polilobi con l'analoga disposizione della nostra pittura di quel tempo; potranno scorgere, come di lì a poco avverrà nel cantiere di San Petronio, entro certe parti di quest'opera l'eco ben percepibile della solenne scultura di Borgogna, dei tempi di Filippo l'Ardito. E ognuno di noi, ciò che più conta, potrà far scorrere l'occhio su un oggetto d'arte di così rara bellezza, di tanta ingegnosa fattura, di imponente aspetto pur nella ricchezza e vivacità degli ornamenti. E' un'occasione tanto rara da risultare unica, insomma. E di ciò dobbiamo essere grati, tutti, a chi ha curato e seguito il difficile restauro, e ai nostri Frati Predicatori, che s'apprestano a celebrare il loro Capitolo Generale; qui, presso l'arca splendida di marmi del loro fondatore, presso la splendente teca ove il suo teschio da più di seicento anni è racchiuso.

Eugenio Riccòmini

Jacopo Roseto
*Il reliquiario di San Domenico
particolare del bottone*



Con intima gioia e grande soddisfazione noi frati di San Domenico possiamo, dopo il restauro, esporre nuovamente alla venerazione ed ammirazione dei fedeli il reliquiario del capo di San Domenico. Il lavoro di restauro e di pulitura ci dà finalmente la possibilità di ammirarne tutta la bellezza e lo splendore. Come chiaramente tutti possono vedere è uno straordinario capolavoro d'arte.

Il rischio però è di perdere di vista l'essenziale in quanto il contenitore può attrarre completamente su di sé l'attenzione tanto da far dimenticare il contenuto. Rifacendomi ad una famosa frase di Saint-Exupéry potrei dire che anche in questo caso "l'essenziale è invisibile agli occhi", non è invisibile il capo di San Domenico ma il significato del reliquiario.

Per comprenderne il significato bisogna fare riferimento a due elementi essenziali: San Domenico come patrono di Bologna e l'esigenza di onorarlo all'interno di una processione in suo onore.

L'aver proclamato San Domenico patrono della città di Bologna vuol dire sentirsi onorati di poter custodire le sue spoglie mortali per la presenza della sua tomba, ma soprattutto esprimere un sentimento di riconoscenza per la particolare predilezione che San Domenico ha avuto per la città di Bologna, e nello stesso tempo, riconoscerlo come maestro, guida e padre.

La devozione e la venerazione a San Domenico la si è voluta esprimere, nel tempo, con delle celebrazioni in suo onore quali ad esempio le processioni. Il reliquiario del capo è stato concepito come reliquia da portare in processione come si vede chiaramente dai fori del basamento predisposti per la portantina. E' una reliquia destinata ad essere portata sulle spalle perché sia ben visibile quasi come vessillo e punto di riferimento.

Ci piace vedere in questo gesto il riconoscimento di San Domenico come capo cioè come guida per la sua levatura morale e spirituale e come stella — che è uno dei segni caratteristici della iconografia di San Domenico — di orientamento nelle bufere della vita. Per noi frati predicatori esporre nel suo splendore il reliquiario del capo di

San Domenico, nostro fondatore e padre, significa allora impegnarci a presentarlo come guida e maestro di vita, non per niente abbiamo accettato di consacrare al Signore la vita nel suo Ordine; diffondere e accrescere la sua devozione, perché una persona luminosa come Domenico merita di essere conosciuta; annunciare la sua presenza di padre, di antico, di sostegno così che molti possano trovare in lui forza e grazia, perché non è solo l'esposizione di un teschio, ma il richiamo a quel Dio che è più grande della morte e ai suoi Santi dà di vivere in eterno
E' doveroso da parte nostra esprimere la gratitudine e la riconoscenza per la sollecitudine e l'attenzione che la Banca popolare dell'Emilia Romagna ha dimostrato nel prendersi l'impegno di finanziare tale restauro e un grazie riconoscente al dott. Faranda che ne ha curato direttamente la realizzazione.

P. Mario Mazzoleni O.P.

Priore dei convento patriarcale di San Domenico

I SEGNI DEL CULTO

Il restauro del reliquiario del capo di San Domenico appena terminato¹, aggiunge un ulteriore tassello alla storia di questa speciale custodia con la quale si è voluto offrire alla comunità una possibilità in più per ricordare un uomo chiamato da Dio ad una nuova evangelizzazione dell'Europa moderna, orgogliosa delle sue città e delle sue istituzioni culturali.

San Domenico muore a Bologna nel 1221. Il suo corpo viene seppellito in una fossa scavata dinanzi all'altare². La semplice sepoltura, sul pavimento della chiesa, diventa meta di continuo pellegrinaggio e crea qualche difficoltà tra i frati che vedevano disturbata la quiete del convento e le celebrazioni liturgiche. Scoraggiarono così quanti avrebbero voluto abbellire la sepoltura³. Per i lavori di ampliamento della chiesa la tomba resta per qualche tempo all'aperto e l'acqua piovana si accumula sulla lastra di copertura. Si decide la costruzione di un nuovo sepolcro e per intervento di Gregorio IX si dispone che la traslazione del corpo avvenga in forma solenne. Si fa coincidere la cerimonia con il Capitolo Generale del 1233. In occasione della traslazione si registrano numerosi miracoli. Da tutti è ricordato lo straordinario profumo che invade la chiesa all'apertura della cassa. Otto giorni dopo, il 31 maggio, alla fine del Capitolo Generale, il Maestro Giordano prende il capo del Santo e lo mostra alla folla⁴. La canonizzazione di Domenico avverrà l'anno successivo⁵. Anche questa seconda tomba sembrerà, con il tempo, poca cosa per custodire il corpo del Santo e nel 1267 il nuovo sepolcro, la cui esecuzione è stata affidata a Nicola Pisano e ai suoi aiuti, è pronto e il corpo di Domenico sarà nuovamente traslato⁶. Il trasferimento avverrà ancora una volta in occasione del Capitolo Generale, nel giugno di quell'anno e, anche in questa occasione, viene mostrato il capo ai fedeli e ai frati presenti⁷.

La venerazione del corpo del Santo, posto ormai entro una tomba monumentale di eccezionale qualità artistica, non soddisferà a lungo i devoti. Si reclama una reliquia da portare processionalmente o da esporre nelle solennità così come da qualche anno si faceva già con la reliquia del capo di San Petronio po-

sta entro un artistico modello di Chiesa, realizzato nel 1380 da Jacopo Roseto⁸.

Il reliquiario, esemplato sul modello del reliquiario del capo di San Petronio, viene eseguito dallo stesso Jacopo Roseto ed è consegnato nel 1383. Sull'opera esiste un rilevante studio moderno condotto da P. Venturino Alce O.P. che per molti anni ha avuto modo di studiare l'opera rintracciando anche numerosi e interessanti documenti d'archivio⁹.

Per realizzare l'opera vennero fusi numerosi argenti sacri posseduti dai frati domenicani e Padre Alce identifica, almeno in parte, i pezzi distrutti per la realizzazione dell'opera, esaminando un inventario redatto intorno al 1380 al quale sono state successivamente aggiunte delle glosse per segnalare la fusione dei singoli pezzi.

La reliquia venne trasferita nell'artistico manufatto, in forma privata, la notte tra il 14 e il 15 febbraio 1383. Una settimana dopo il sacro capo viene esposto alla venerazione dei fedeli¹⁰.

Il reliquiario rappresenta il secondo fondamentale momento nello sviluppo della devozione verso San Domenico che passa, nello spazio di 162 anni, dalla tomba quasi anonima posta all'ingresso del coro "*sotto i piedi dei miei frati*"¹¹ cosicché tutti i frati, entrando, abbiano a calpestarlo, allo sfarzoso reliquiario in argento dorato proposto alla venerazione dei fedeli.

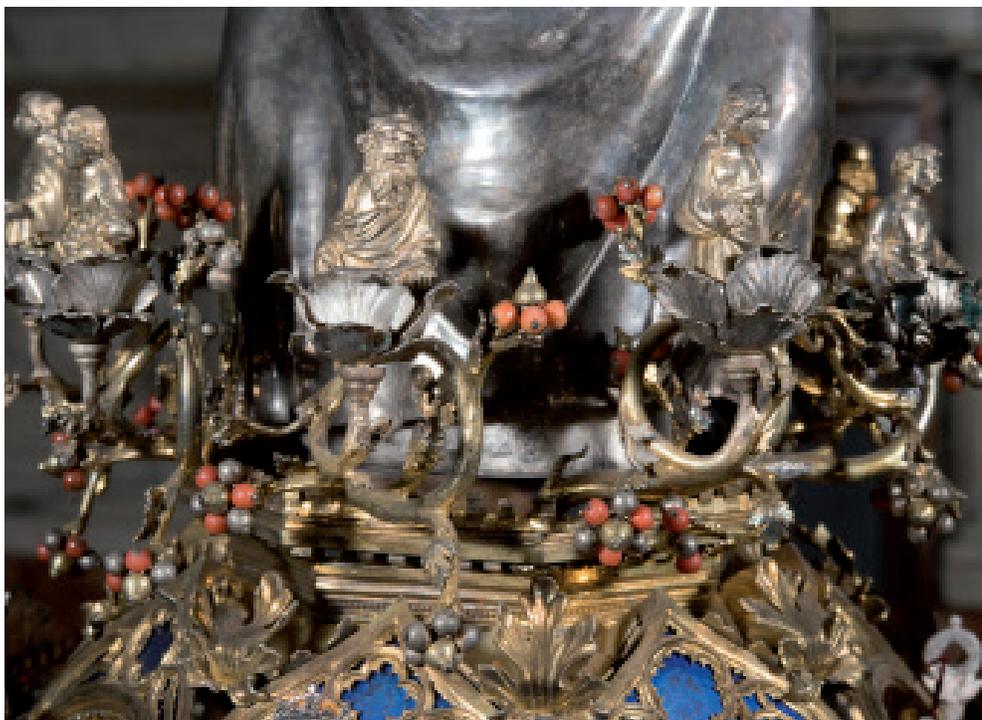
Si ripete, in tempi moderni, lo stesso cammino che la comunità cristiana bolognese ha già percorso con i protomartiri Vitale e Agricola e con il Vescovo Petronio e che la Chiesa ha sperimentato attorno alle tombe dei martiri.

Dopo il trionfo del cristianesimo questi sepolcri diventano luoghi privilegiati di incontro. Basilio e Crisostomo, Ambrogio e Agostino pronunciano eloquenti panegirici davanti a queste tombe contribuendo così a sviluppare il culto delle reliquie. Il trasferimento infine delle reliquie implementerà il culto in luoghi distanti dal sepolcro e si corre anche il rischio di strumentalizzazioni o di cadere nell'idolatria. Sant'Agostino ha ben presenti questi pericoli e in più occasioni insiste sulla specificità del culto dei Santi dei quali si fa memoria come a degli uomini¹² mentre l'onore delle reliquie è solo uno strumento per conformarsi agli ideali del Santo e imitarne la vita perché "*Honorare et non imitari nihil est aliud quam mendaciter adulari*"¹³.

Ci chiedevamo se l'iniziale ritrosia dei confratelli di Domenico nel favorire la spontanea venerazione del sepolcro del Santo non fosse dovuta anche alla consapevolezza degli abusi che potevano derivare.

Dopo un secolo e mezzo dalla morte del Santo, con l'Ordine ormai saldamente radicato nelle realtà cittadine e in particolar modo nella città di Bologna, il rischio di deviazioni





Santi che circondano il Santo sulla sommità del reliquiario. I busti dei santi costituiscono le corolle di variopinti fiori smaltati circondati da mazzolini di corallo





è lontano soprattutto perché a vigilare sul corretto uso della reliquia c'è l'ordine dei frati predicatori per i quali è ben chiaro che l'adorazione passa attraverso il Sacrificio e questo Sacrificio si offre a Dio, che ha coronato i suoi Santi, e non ai Santi. Il Santo viceversa è uno strumento di Dio che opera al di là della sua vita terrena. La solenne processione cui è destinato il reliquiario, l'esposizione della reliquia in particolari solennità si conclude con la liturgia eucaristica che resta il punto focale di ogni celebrazione.

San Domenico, nella seconda metà del XIV secolo, attraverso il nuovo reliquiario, offre un nuovo punto di incontro alla comunità bolognese che in San Petronio celebra l'orgoglio del Comune, ma presso la tomba del Santo ha un modello di riferimento estremamente attuale e contemporaneo grazie anche ai suoi confratelli che indossano la stessa veste, che ancora girano per la città e in particolar modo per la città universitaria, come già fece Reginaldo ai tempi di Domenico, insegnando nell'Ateneo, incontrando gli studenti, confrontandosi con loro, condividendone le aspettative, le difficoltà, prendendone le difese e fustigandone i costumi licenziosi.

Il reliquiario costruito per contenere l'insigne reliquia di San Domenico, come tutte le opere destinate al culto, consente molteplici possibilità di lettura: dalle più immediate e patrimonio dell'intera comunità di credenti, a quelle più complesse e infine ermetiche, riservate ad un interlocutore colto, addentro alla liturgia e al culto. Possibilità di letture diverse anche in relazione al posto fisico-mente occupato nell'assemblea comunitaria.

E' evidente che chi guarderà il reliquiario da lontano, magari durante la processione, o posto sull'altare per la venerazione, circondato da ceri e sempre a ragguardevole distanza, coglierà dell'opera il suo insieme, in questo caso l'immagine di Chiesa entro cui è racchiusa la reliquia.

Una Chiesa sfolgorante di luce come solo lo splendore dell'argento e degli smalti sanno dare. Una luminosità comunque alla quale l'uomo del medioevo era più abituato di quanto possiamo immaginare. Il blu intenso e smagliante degli smalti limosini, le coloratissime vetrate istoriate, le decorazioni a fresco che rivestivano spesso per intero le chiese, hanno inondato di luce il credente ben oltre l'esperienza musiva paleocristiana.

Sono effetti e rimandi a cui non siamo più abituati dopo che sono stati scorticati gli intonaci degli edifici più antichi alla ricerca della "purezza" del mattone e aver così rivestito di una patina grigia o rossastra le facciate dei palazzi e gli interni delle chiese. Eppure, gli affreschi di Giotto e soprattutto le vedute senesi mostrano sempre edifici intonacati con delle tinte molto vivaci. Il contrasto, in origine addirittura violento, tra la luminosità dell'argento dorato e lo smalto azzurro che rivestiva ogni lamina traforata, ad eccezione dei vetri della teca, ancora gli smalti coloratissimi che ricoprivano le foglie dalle quali emergevano i busti dei Santi che circondavano

San Domenico, apparivano pertanto del tutto naturali e soddisfacevano la prima immediata lettura iconografica proposta dall'opera: la Chiesa custodisce la reliquia del Santo ed è la sua autorità che giustifica il Santo e l'ordine domenicano.

La scelta del modello di Chiesa, in questo caso particolarmente complesso e realistico, costituisce un'alternativa al modello antropomorfo che, per quel che riguarda il capo, vanta nobili e rilevanti precedenti più volte studiati". Ricordiamo il meno conosciuto di questi busti-reliquiario, quello conservato nella Cattedrale di Imola eseguito da Romolo di Senuccio nel 1387¹⁵. Il modello antropomorfo appare soprattutto come un reliquiario da esposizione e anticipa con il mezzo busto - sarà un caso, ma è ancora una volta un'opera di oreficeria a proporre in anticipo sulle altre arti un modello figurativo - la ritrattistica rinascimentale.

La Chiesa che custodisce il capo del Santo e lo mostra ai fedeli attraverso i vetri della teca ottagonale è a sua volta tentata e difesa, resa inespugnabile dalle sue otto porte, serrate all'incarnazione del male e protette da santi e profeti e infine, dal 1383, ulteriormente glorificata da questa nuova gemma custodita nel prezioso argenteo scrigno. In basso, sugli otto smalti del piede, questo simbolismo è introdotto dalla personale storia del Santo, incardinata nelle vicende contemporanee, eppure già orientata dalla Provvidenza e difesa dalla stessa Vergine che mostra Domenico al Padre quale strumento di redenzione.

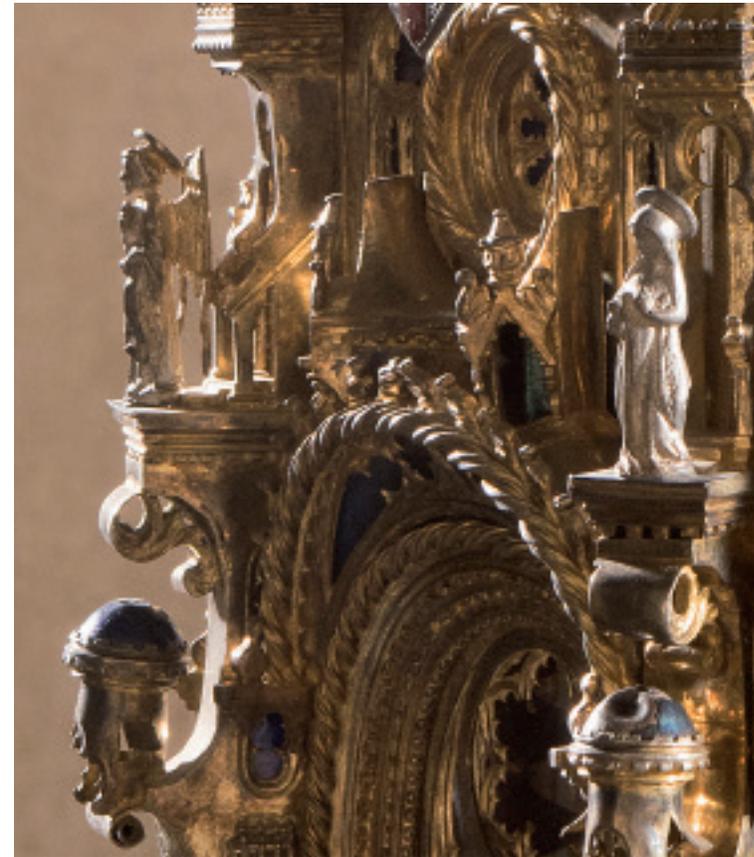
La musica degli angeli posti sopra ogni angolo dell'ottagono è destinata a mettere in fuga gli animali mostruosi che, dietro di loro, sono incisi sulla spessa lamina. Si tratta di figure fantastiche, singolarmente descritte, nel suo studio, da Padre Alce. Le grandi dimensioni e la particolare collocazione inducono a pensare che il loro ruolo, nella dinamica di questa lettura iconografica, fosse diverso dalle "drolleries" medievali che, apparentemente senza un senso, decoravano le facciate delle chiese e i chiostri dei monasteri e che, con analoghi intenti, ritroveremo sui due plinti laterali dei contrafforti che suddividono le otto facce della teca. Si accede alla Chiesa superiore ove è custodita la reliquia, attraverso gli archi del bottone centrale¹⁶. Ognuna di queste luci è coperta da una lastra in argento, rivestita di un sottile velo di smalto traslucido blu, con al centro — lo abbiamo riscoperto durante il restauro — un grande chiavistello serrato. Di fatto le luci sono chiuse da porte sprangate davanti alle quali vigilano le figure poste al centro di ogni arco. L'accesso al Tempio è dunque proibito ai "nemici" come, ad esempio, i mostri scacciati dagli angeli con la loro musica e che potrebbero rappresentare delle personificazioni dell'Eresia"¹⁷. La lotta terrena tra il bene e il male sulla quale vigila e discerne la Chiesa serrando le porte all'Eresia, si tramuta in gloria nella parte alta del tempio. Sui contrafforti, tra le luci, l'Angelo annuncia a Maria e al mondo la nuova alleanza. Questa alleanza



... porte sprangate davanti alle quali vigilano le figure poste al centro di ogni arco. L'accesso al Tempio è dunque proibito ai "nemici" come, ad esempio ...



... i mostri scacciati dagli angeli con la loro musica



*Annunciazione
sopra l'arco a
tutto centro che
incornicia la ve-
trata della teca*

za ha reso possibile, negli ultimi tempi, la gloria di Domenico che svetta più alto degli altri Santi, sopra la Chiesa, ma le cui radici traggono alimento dalla Chiesa stessa. I serti floreali dai quali sbocceranno i mezzi busti di Santi affondano infatti le loro radici nel Tempio. Una lettura così analitica alla quale, probabilmente, l'iconografo che l'ha dettata ha dato ulteriori significati che a noi restano ignoti, non era rivolta all'intera comunità anche perché presupponeva una visione molto puntuale dell'opera che invece restava fisicamente lontana dal fedele. Probabilmente anche questa lontananza, nel codice gestuale di una liturgia medievale, è piena di significati e non porta certo all'esclusione, anche perché tutti, vicini e lontani, hanno come riferimento, al di là del reliquiario e della reliquia, il modello di vita del Santo, per raggiungere il quale bisognerà saper fare a meno di tutto e immergersi nel particolare e personalissimo rapporto che, anche attraverso la fittizia luce dell'argento, porterà il singolo uomo a cercare e trovare la vera Luce.

Franco Faranda



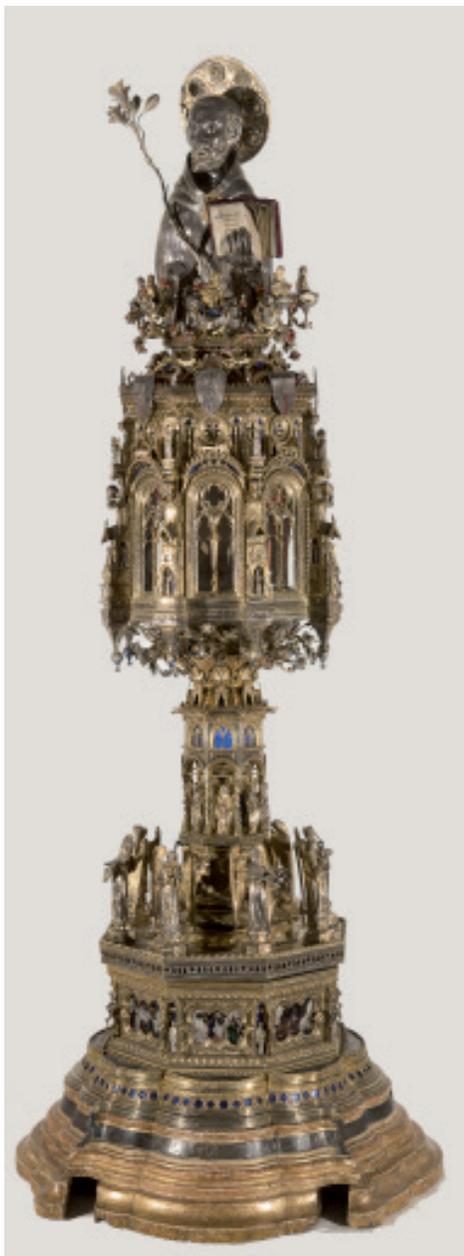
- 1) Il restauro del reliquiario di Jacopo Roseto è stato reso possibile dall'impegno economico assunto dalla Banca popolare dell'Emilia Romagna su proposta della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna. 2) H. Vicaire, Storia di S. Domenico, Alba 1983, p. 649.
- 3) Le motivazioni di questa riluttanza sono ben più articolate e complesse di quanto possiamo discutere in questo lavoro dedicato a presentare il restauro del reliquiario del capo del Santo.
- 4) Alfonso D'Amato O.P., I Domenicani a Bologna, vol. I, Bologna 1988, pp. 95 — 99.
- 5) Alfonso D'Amato O.P., op. cit. p. 101.
- 6) Stefano Bottari, L'Arca di S. Domenico in Bologna, Bologna 1964.
- 7) Alfonso D'Amato O.P., op. cit. pp. 164 — 167.
- 8) Franco Faranda, Jacopo Roseto e il suo tempo. Il restauro del reliquiario di San Petronio, Forlì 1992.
- 9) Venturino Alce, O.P., Il reliquiario del capo di San Domenico, Bologna 1971.
- 10) Alfonso D'Amato O.P., op. cit. p. 227.
- 11) Alfonso D'Amato O.P., op. cit. p. 72.
- 12) Agostino, De Civitate Dei, I. XXII, C.X. P.L. t. XLI col. 772 in Dictionnaire de Theologie Catholique, alla voce "Reliques", Paris 1937.
- 13) Agostino, Sermo 235, 1; P.L. 38, 1447.
- 14) Per uno studio di particolare interesse, con bibliografia precedente, cfr. Marco Collareta, Aspetti e problemi di alcuni reliquiari a busto del Friuli Venezia Giulia, in: "Ori e tesori d'Europa", Atti del convegno di studio, Udine 1992, pp. 235 — 244.
- 15) L'oro è noto solo per quest'opera di particolare rilievo. Cfr. Franco Faranda, Argenteria e argenteria sacra in Romagna dal medioevo al XVIII secolo, Forlì 1990, p. 152.
- 16) Il bottone è formato da due ottagonni inseriti ad incastro. L'ottagono interno, presenta una lamina tagliata a giorno in corrispondenza dell'arco a tutto tondo dell'ottagono esterno ove sono poste delle figure in piedi, probabilmente profeti e Sante.
- 17) Interessante un testo del XVII secolo nel quale si tenta di identificare queste figure fantastiche come immagini dell'Eresia e comunque rappresentazioni del male. Cfr. Filippo Picinelli, Mondo Simbolico formato d'Imprese scelte, spiegate ed illustrate ... dall'Abate Filippo Picinelli, Venezia MDCLXXVIII.



26



27



COMMITTENZA DELL'OPERA E SUCCESSIVE MANUTENZIONI

Lungo le cornici del basamento ligneo sulle quali poggia il reliquiario d'argento dorato corre una lamina metallica con la seguente iscrizione: D(omini) MATTHAEI URSINI CARD(inalis) ORD(inis) PR(aedicatorum) SENAT(usque) BON(ononien-sis) CURA UT S(anctis)S(i)MI D(omini) BENED(icti) P(a)P(ae) XI VOLUNT(tas) EXEQ(ueretur) EXTRUC(ta) THEC(a) A(nno) MCCCLXXXIII SAC(rum) CAPUT S(anctis)S(i)MI P(atris) N(ostri) DOMINICI REP(ositum) E(st). Il basamento ligneo è chiaramente una sovrapposizione, pertanto la lamina su cui è riportata l'iscrizione, sagomata sopra il basamento, è stata aggiunta in questa occasione.

La data trascritta coincide con i documenti d'archivio resi noti da Padre Alce e pertanto prova che chi ha apposto questa iscrizione aveva esatta cognizione dell'anno in cui era stata eseguita l'opera¹.

E' stato sufficientemente dimostrato che il Cardinale Orsini e Papa Benedetto XI, entrambi domenicani, non hanno avuto alcun ruolo nella commissione della custodia. Le due figure storiche sono vissute nella prima metà del secolo e nel lungo testamento del Cardinale Orsini, redatto nel 1340, non c'è alcun cenno al reliquiario di San Domenico. Si tratta pertanto di un "falso" storico, probabilmente elaborato per ricondurre la committenza dell'opera ai vertici dell'ordine domenicano e della città di Bologna. Gli stemmi del Cardinale, del Papa e della città posti sulla cornice superiore della teca, sono anch'essi delle sovrapposizioni, probabilmente pensati nello stesso momento e, come dimostra Alce, appartengono al primo restauro documentato che risale all'anno 1577².

Gli unici committenti realmente noti restano pertanto i due frati domenicani raffigurati ai lati della scala sorretta dagli angeli, sulla formella smaltata che raffigura La gloria di San Domenico. Nei due cartigli, posti nelle mani dei due religiosi, sono iscritti i nomi di M. Bartolomeus D. Strata e di M. Guido De Guezi.



I due probabili committenti dell'opera: i frati Guido Guezzi e Bartolomeo Bussi effigiati sullo smalto che raffigura san Domenico in gloria



Il busto del Santo posto sulla sommità del reliquiario

I due frati, Guido Guezzi e Bartolomeo Bissi, insegnano nello studio domenicano e sono ricordati più volte, in diversi documenti³, tra il 1379 e il 1383. Per la loro notorietà possono essere stati l'anello di raccordo tra il convento, le autorità cittadine, il clero e la comunità dei credenti legati da devozione a San Domenico.

Il primo documentato intervento di restauro del reliquiario è stato eseguito nel 1577 da un frate domenicano, Padre Ignazio Danti.

Il restauro durò più di un anno e la reliquia fu riposta nella sua teca il 7 marzo del 1578. A giudizio di Padre Alce in questa occasione furono aggiunti gli stemmi posti sulla teca, venne sostituita l'originaria forma terminale con il busto di San Domenico e costruita la base lignea per facilitare il trasporto durante le processioni.

Lo studioso osserva che il busto del Santo risulta sproporzionato rispetto all'insieme, mentre l'attuale modo di fissare la scultura alla teca è diverso dall'originale. Sul basamento infatti restano liberi quattro fori che certamente erano usati per ancorare il terminale alla teca. Avanza infine l'ipotesi che in origine il reliquiario fosse completato da una guglia sormontata da una diversa statua del Santo.

I fori sul basamento sul quale poggia la statua, oggi non più utilizzati, e le dimensioni della scultura inducono a valutare positivamente queste osservazioni anche se non possiamo fare a meno di rilevare, con Dario Trento, che il busto presenta caratteri stilistici del Roseto⁴.

Lo studioso trova riscontri tra la scultura e gli smalti e osserva che i tratti duri sono dovuti alla particolare tecnica dello sbalzo. In effetti la statua è l'unica parte figurata eseguita a sbalzo e le osservazioni di Trento trovano ulteriore riscontro nell'apparente fissità e ieraticità della statua di San Petronio, posta all'apice dell'altro reliquiario del Roseto⁵. Questa scultura, per altro, è rivestita con un piviale in lamina d'argento sovrapposto alla tunica, allo stesso modo della cappa di San Domenico poggiata sulla tunica del Santo. Le due sculture presentano un'analoga fissità e pur nei limiti dovuti alla diversa tecnica esecutiva — la statua di San Petronio è fusa in due parti saldate poi successivamente e quella di San Domenico è costituita da diverse lastre d'argento sbalzate e saldate — riscontriamo una tecnica simile nell'esecuzione della barba i cui effetti sono, in San Petronio, più attutiti a causa della fusione che non ha consentito di tirare la lamina come in San Domenico⁶.

Accettata la contemporaneità dell'opera e la quasi certa esecuzione da parte del Roseto, resta il problema della sua reale collocazione sul reliquiario, certamente diversa dall'attuale.

Sarà ancora Trento a sostenere una datazione intorno agli anni '20 del XV

secolo per le otto statue di angeli musicanti posti sulla base del reliquiario. Il confronto e le sostanziali differenze rispetto alle sculture del bottone centrale giustificherebbero questa ipotesi. I ritmi delle vesti, la posizione estatica delle figure, tendono ad idealizzare queste immagini che appaiono diverse dal realismo rappresentativo delle statue poste a ideale difesa delle porte che immettono all'interno della teca.

Le differenze però possono trovare altre giustificazioni, soprattutto se penetriamo nella realtà di un'officina orafa medievale, ove lavoravano più artigiani sotto la direzione del maestro che possono forse giustificare alcune obiettive diversificazioni qualitative che, per altro, risultano meno rilevanti di quanto è stato supposto.

Le statue degli angeli, per contro, presentano degli interessanti collegamenti con ciò che l'orafo sicuramente poteva osservare nella chiesa di San Domenico, ad esempio con gli angeli che, come cariatidi, sorreggevano la tomba del Santo⁷.

Durante il restauro è stato possibile osservare che solo le ali di due degli otto angeli presentano delle caratteristiche tecniche che autorizzano a considerare autentiche queste ali e comunque più antiche delle altre⁸. Si tratta dell'angelo che suona una lira decorata con testina di animale⁹ e dell'angelo con in mano due rose¹⁰. Le ali di questi due angeli presentano delle irregolarità dovute al taglio della lamina con le forbici, mentre tutte le altre ali sono tagliate con il seghetto. Partendo da questa distinzione è stato poi possibile osservare che anche il disegno delle penne è diverso, risultando le prime più mosse lungo i bordi esterni e le altre del tutto simmetriche, scandite da un disegno orizzontale che si sviluppa senza tenere conto della sagomatura dell'ala. E' probabile pertanto che queste ali siano state rifatte copiando le più antiche senza tuttavia riuscire a riproporre convenientemente il primo modello. Per contro le ali più antiche presentano un disegno e una tecnica esecutiva del tutto identica alle ali degli angeli che sorreggono la teca con la reliquia di San Luigi la cui datazione si può porre agli inizi del XIV secolo e il cui stile denuncia la provenienza francese dell'opera¹¹. Spostando la nostra attenzione su quest'opera coglieremo ancora delle analogie nelle lunghe ed affusolate mani che negli angeli di Roseto accarezzano leggere gli strumenti musicali e, nel reliquiario di San Luigi, sostengono l'elegante argentea teca.

E' probabile che il modello iconografico ispirato agli angeli cariatidi del sarcofago di San Domenico e il riferimento stilistico tratto dal reliquiario di San Luigi costituiscano i presupposti figurativi di queste opere e che,



particolari delle ali realizzate su una lamina tagliata con le forbici. Le singole penne risultano mobili e diverse l'una dall'altra





36

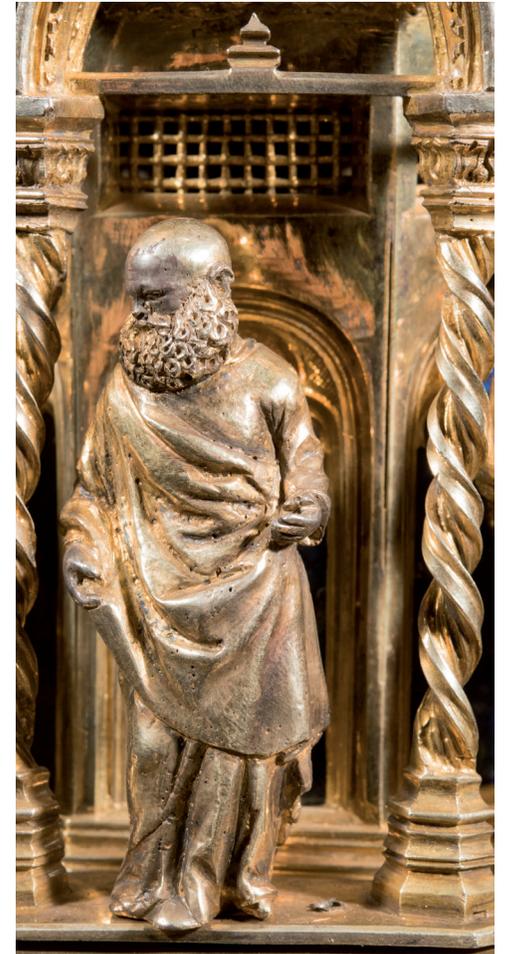


Lamina tagliata con il seghetto. Le penne appaiono molto più simmetriche e prive di mobilità

37

in certo qual modo, contribuiscano a differenziarle dalle altre sculture di profeti poste entro gli archi a tutto centro del bottone centrale¹². I precedenti figurativi che abbiamo appena indicato non bastano a giustificare la formazione di quest'orafo che appare del tutto aggiornato sugli sviluppi della cultura artistica bolognese che si veniva costituendo negli anni ottanta del XIV secolo. E' stato relativamente facile indicare i presupposti pittorici che sovrintendono agli smalti posti sul basamento del reliquiario di San Petronio e che trovano conferma anche su questo reliquiario. E' anche vero però, che benché di grande effetto cromatico, gli smalti con le storie del Santo costituiscono solo la predella di questo immaginario polittico d'argento che se si dipanasse in orizzontale, sarebbe costituito da più piani sovrapposti ove gran parte avrebbero la scultura e l'intaglio. Gli angeli musicanti introducono al cuore del reliquiario: la teca che è delimitata, in basso dalle figure incorniciate da un arco a tutto centro che poggia su colonnine ritorte e, in alto, dai busti di profeti che emergono dalle preziose corolle di fiori costituite da lamina d'argento smaltato e coralli. Al centro la complessa architettura che rielabora, arricchendola, quella del reliquiario di San Petronio. Se proviamo ancora una volta a sviluppare in senso orizzontale il reliquiario osserveremo che l'intelaiatura architettonica culmina in alto con dei pinnacoli costituiti da un serto floreale dal quale emerge il busto di un Santo e, ancora più in alto, dall'immagine di San Domenico. Il modello è noto e sarà proposto a Bologna, tra qualche anno, nella pala di San Francesco di Pier Paolo Dalle Masegne¹³ e successivamente nel polittico Bolognini in San Petronio. Certo è che le statuette del bottone trovano più di un riscontro nelle sculture della Loggia della Mercanzia¹⁴ e ancora di più nella successiva produzione dei Dalle Masegne a noi nota: dalla pala per la chiesa di San Francesco a Bologna alla più tarda iconostasi di San Marco a Venezia. L'intuizione del Toesca che vedeva nelle statue di Roseto collegamenti con la scultura borgognona spingendosi a richiamare anche Claus Sluter¹⁵, trova dunque nella stessa Bologna ulteriori e più vicini riferimenti nel cantiere della Mercanzia. Il monumento rappresenta un punto fermo nelle tappe di avvicinamento alla costruzione di San Petronio e documenta, in città, la presenza di lapicidi il cui ruolo sarà accentuato e meglio conosciuto dagli anni '90 del secolo. All'inizio dell'ottavo decennio però la figura di Roseto, nell'assenza di dati certi, diventa un sicuro punto di riferimento del ricco cantiere figurativo bolognese che, in scultura, nel decennio '80 — '90, propone un nucleo di artisti la cui solidità di indirizzi non è comune trovare nella stessa Venezia¹⁶.

E' altrettanto vero che nell'ambito dei confronti che è possibile istituire, l'opera di Roseto sembra anticipare figure e soluzioni spaziali che avranno ampio e puntuale sviluppo nella chiesa di San Petronio oltre che nella pala di San Francesco e ancor nel Polittico Bolognini. Gli angeli musicanti, ad esempio, trovano riscontro negli angeli che fiancheggiano l'Incoronazione della Vergine in San Francesco che seguono la nostra opera e allo stato delle conoscenze attuali, sembrano capovolgere - forse per la perdita di altri documenti figurativi che certo non mancavano nel 1380 - una lunga e radicata tradizione che ha sempre visto le arti decorative trainate dalla pittura e dalla scultura. Eppure le figure e la struttura architettonica dell'opera di Roseto sono estremamente nuove. Le cornici che circondano la teca trovano riscontro puntuale nelle vetrate laterali della chiesa di San Petronio ed è un altro riferimento che si pone in anticipo rispetto alla grande chiesa cittadina. Anche i dentelli che decorano e fingono di sostenere lo zoccolo del bottone centrale del reliquiario, quello che regge le otto figure poste a guardia di altrettante porte saldamente chiuse, ritornano nel basamento di Antonio di Vincenzo. Né può essere sottovalutata la novità di questa architettura che pur ispirandosi al mondo gotico, equilibra i ritmi ascensionali, caratteristici di molte argenterie "nordiche", ma anche lombarde e veneziane che si ispirano al modello di Chiesa, con un ritmo lineare, pausato orizzontalmente dalle figure degli angeli, dagli smalti sulla "predella", ancora dall'architettura del bottone centrale con i suoi archi a pieno centro e gli architravi a specchio. Anche nella parte superiore, ove la teca con l'incastro delle sue lamine sovrapposte e i contrafforti aggettanti, sembra più rispondente alla tradizionale architettura a tempio, la dimensione ottagonale dà sempre ampio respiro all'opera. I busti¹⁷ che emergono dalle corolle di fiori, in alto, sopra il cupolino, sarebbero stati, probabilmente, meglio accettati dai frati francescani rispetto all'analoga soluzione adottata da Pier Paolo Dalle Masegne sulla pala della loro chiesa e che parvero ad essi di "soza e vituperoxa forma"¹⁸. Questi busti che, lo sottolinea Roli, anticipano i modi di Giovanni da Modena nella cappella Bolognini in San Petronio, hanno un archetipo, a Bologna, nei busti di Roseto. E' interessante il rimando dalla pala marmorea di San Francesco a San Petronio. Nella stessa cappella Bolognini, alcune delle storie di San Petronio affrescate da Giovanni da Modena nei primi anni del XV secolo, trovano riscontro iconografico nelle formelle smaltate del reliquiario del Santo eseguito da Roseto nel 1380. Anche questi busti, posti alla sommità del reliquiario di San Domenico, trovano riscontro nel polittico



Particolari delle figure sul "bottone" del reliquario

a sinistra particolare lato della teca

posto nella stessa cappella. Ancora una volta la vicenda figurativa di Jacopo Roseto sembra ricadere e concludersi nel tempio petroniano e nell'opera di Giovanni da Modena.

I riscontri figurativi mostrano dunque in Jacopo Roseto un protagonista nel panorama artistico degli anni ottanta, certamente un comprimario e forse anche un apprezzato interlocutore nel grande cantiere petroniano. Del tutto sconosciuto e mai ipotizzato il rapporto dell'orafo con il vero artefice della fabbrica di San Petronio: Antonio di Vincenzo.

Le soluzioni adottate nelle luci della teca, nella decorazione a dentelli del basamento del bottone centrale, parlano però più di ogni possibile documento d'archivio. Una frequentazione con Antonio di Vincenzo appare probabile se non ovvia e i nostri due "monumenti" in miniatura, i reliquiari per San Petronio e San Domenico, possono essere stati ispirati anche dal noto architetto che, al contempo, da essi può aver tratto qualche utile riflessione per il cantiere petroniano.

Uno scambio di esperienze del tutto naturale in una realtà nella quale le "arti minori" dovevano essere ancora teorizzate e non era certo disdicevole per un artista occuparsi di oreficeria che, per la complessità delle tecniche usate, necessitava di grande perizia tecnica e conoscenza della pittura, scultura e architettura che doveva poi tradurre in spazi estremamente infinitesimali, simili a quelli con i quali era solito confrontarsi un miniatore. Un secondo restauro è documentato nel 1709. Nel corso di questo intervento la teca è pulita, indorata e riparata¹⁹. La teca sarà periodicamente riaperta per ragioni di devozione. Uscita indenne dalle vicende storiche del XIX secolo, l'opera subirà un danno piuttosto rilevante il 30 ottobre del 1922 durante il trasferimento della reliquia presso il monastero di Sant'Agnese. Al rientro in sede il reliquiario cadde: si ruppero i vetri della teca e si piegarono alcuni contrafforti. Dopo l'ultima guerra, nel 1946, in occasione della ricognizione scientifica sul capo del Santo, viene sostituita la grossa anima interna che assembla le varie parti del reliquiario. Arriviamo così al furto del 1952. Furono sottratti 5 busti della fioriera, un angelo annunziante e un'Annunziata dai contrafforti, un angelo musicante e l'aureola del busto. In questa occasione il reliquiario venne smontato per un restauro generale e furono ricostruiti i pezzi mancanti. Il restauro fu portato a termine nel 1957. Di particolare interesse l'intervento dell'orafo che ha rifatto le figure poste in alto entro le corolle dei fiori, uno degli angeli musicanti della base e ancora l'annunciazione su due dei contrafforti laterali della teca. Ognuno dei pezzi è

datato 1957 e firmato con la sigla M.L. Sotto il liuto posto tra le mani di uno degli angeli del basamento è riportato per intero il nome dell'orafo: Mario Lami.

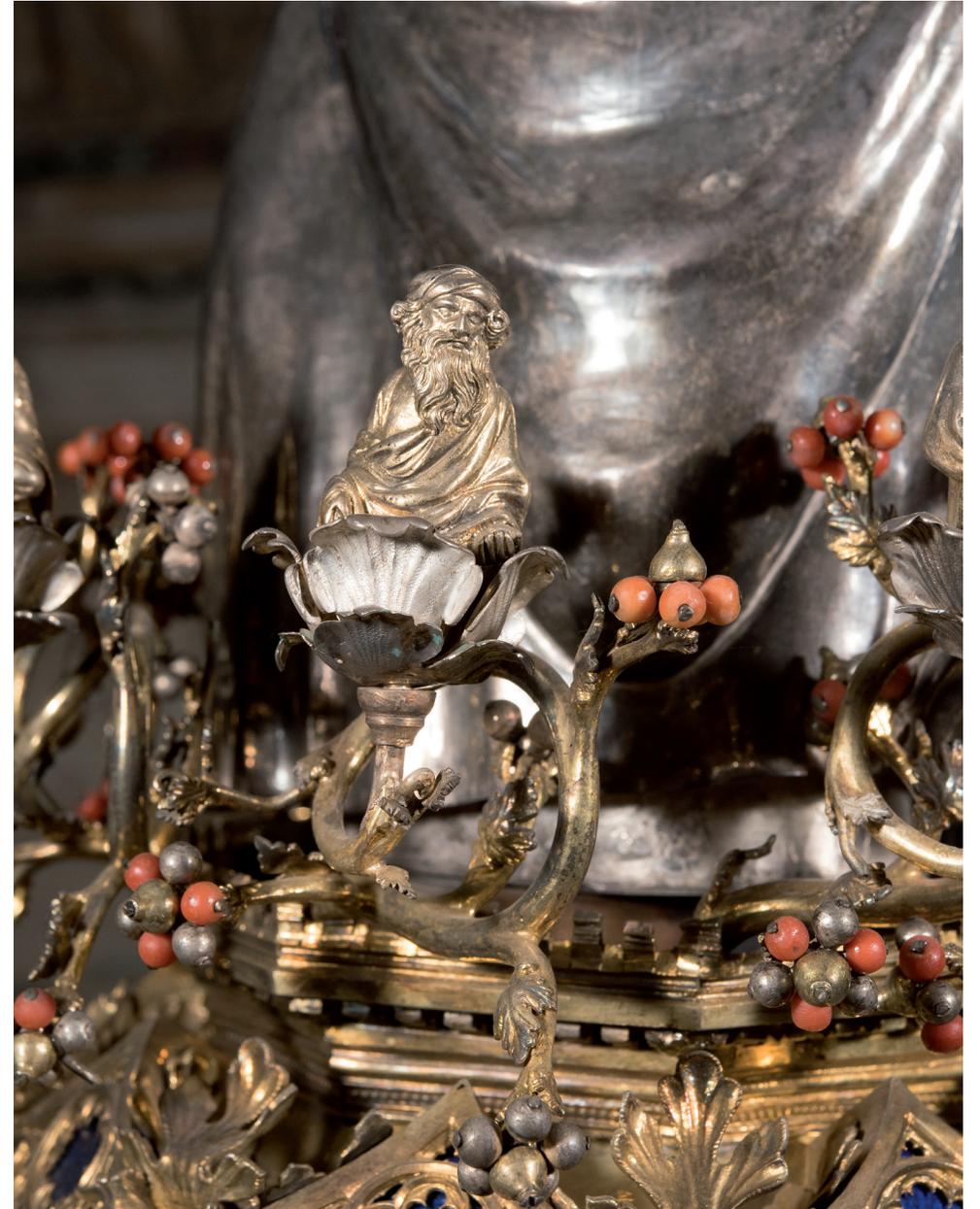
Il pezzo è stato eseguito a stampo prendendo a modello uno degli altri angeli del piede. Allo stesso modo i volti delle figure poste entro le corolle dei fiori rifatte da quest'orafo, sono state realizzate a stampo e hanno come modelli i volti delle figure dei profeti poste sul bottone centrale. Il modello di angelo, pressoché identico agli originali, presenta qualche variazione nelle scanalature della veste e nelle finiture a cesello. Questi elementi vengono confermati dalle dimensioni della statua, leggermente più piccola dell'originale, proprio come avviene nella fusione dove la copia risulta di dimensioni minori per effetto della contrazione del metallo²⁰.

E' diversa anche la posizione del volto e meno curata la realizzazione dei capelli. Le mani, come in tutti gli altri angeli, sono saldate alle braccia. Recuperiamo volentieri il nome di questo altrimenti ignoto restauratore che nel 1957 è intervenuto in modo diverso da come si farebbe oggi un restauro — probabilmente non avremmo ricostruito delle parti mancanti — ma con grande abilità e perizia tecnica. Lo smontaggio dell'opera ha consentito anche di osservare da vicino la tecnica costruttiva dell'orafo la cui capacità è così caratterizzante da rendere subito evidenti i numerosi interventi successivi che si distinguono per le saldature a stagno piuttosto grossolane e che riguardano piccole parti come, ad esempio, alcune delle lamine che chiudono le finestre dei contrafforti laterali delle luci della teca e il fissaggio delle figurine sotto gli archi delle stesse.

Per contro la tecnica di assemblaggio dell'orafo privilegia delle soluzioni "reversibili" come fermare gli smalti con delle linguelle in argento ripiegate e le statuine del bottone con dei perni ribattuti sul nastro della base. Altre volte, nelle parti staticamente più rilevanti — ad esempio il collegamento tra la cuspide e la teca — vengono usate delle viti costruite a mano, anch'esse eseguite con grande capacità tecnica, comune comunque 'alle officine orafe medievali²¹. Raffinatissime anche le saldature originali, ad esempio le basi su cui sono poste le statuine degli angeli musicanti, costituite da pezzi realizzati a fusione e poi saldate in argento, a spigolo vivo. Notevole l'assenza di ogni sbavatura nella saldatura anche nella parte non visibile. Ancora più rilevante la tecnica che l'orafo utilizza nella realizzazione delle lamine che costituiscono le luci della teca²², i contrafforti²³ e infine lo smalto privo di imperfezioni. Meno riuscite, da un punto di vista tecnico, le figure del bottone centrale.



I busti che circondano il Santo posti entro fiori dalle foglie un tempo del tutto smaltate





Angelo eseguito nel 1957 da Mario Lami



Modello di riferimento per l'angelo eseguito nel 1957

Fuse da uno stesso modello, sono state caratterizzate singolarmente con la diversa acconciatura dei capelli o il risvolto degli abiti. La superficie delle sculture è però “macchiata” a causa di una non ben dosata temperatura di fusione che meraviglia in un orafo della qualità di Roseto soprattutto se rapportate alle piccole figure poste sui contrafforti delle luci, ove le figure dell’angelo annunciante e della Madonna, pur nelle loro microscopiche dimensioni, risultano particolarmente curate e rifinite singolarmente dall’azione del cesello che ancora una volta caratterizza ogni scultura, ad esempio personalizzando la decorazione del libro di preghiere della Madonna. E’ probabile pertanto che sia qui all’opera uno dei tanti aiuti, certamente presenti nella bottega orafo di Roseto.



Annunciazione, statuine ca cm. 1 poste in alto, su ognuna delle facce della teca.

La scelta delle storie di San Domenico da rappresentare sugli otto smalti del basamento e la loro traduzione in immagine, saranno state certamente le parti più discusse con i committenti. Troveremo il precedente figurativo più significativo e autorevole nelle “storie” scolpite sul sarcofago di Nicola Pisano nella stessa chiesa di San Domenico. I soggetti rappresentati sull’arca saranno tutti riproposti ad eccezione della Guarigione del Beato Reginaldo, dell’Approvazione dell’Ordine e di San Domenico che invita i frati a predicare.

Queste raffigurazioni saranno sostituite con la Madonna che presenta San Domenico a Cristo che sta per scagliare i suoi fulmini contro l’umanità peccatrice, San Domenico che salva due pellegrini caduti in acqua e la Gloria di San Domenico.

I nuovi episodi sottolineano il ruolo provvidenziale del Santo nella storia della Chiesa e hanno come logica conclusione l’ascesa del Santo al Paradiso. In certo qual modo si tratta di una storia evolutiva rispetto al primo disegno iconografico e anche meno legata alla leggenda liturgica²⁵ del Santo. I nuovi episodi infatti sono tratti dalle *Vitae fratrum*²⁶, una varietà di storie “apocrife” di vasta diffusione e ora accettate anche in un’opera eseguita sotto la sapiente regia dell’Ordine Domenicano.

La rappresentazione dell’episodio che Padre Alce identifica come “L’ira di Cristo placata dalla Madonna che gli presenta San Domenico” non è mai apparso sui dipinti che illustrano la vita del Santo e che precedono il nostro reliquiario.

Il confronto, per suggerimento e indicazione di Padre Alce, è stato fatto, oltre che con le storie sulla tomba del Santo, ancora con la tavola con San Domenico e storie della sua vita, custodita a Capodimonte, appartenente alla fine del XIII secolo, e con il polittico di Francesco Traini a Pisa. Probabilmente

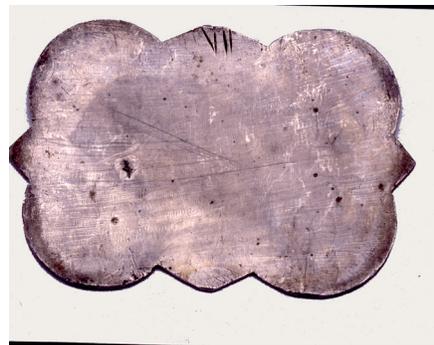


La Vergine presenta san Domenico a Cristo

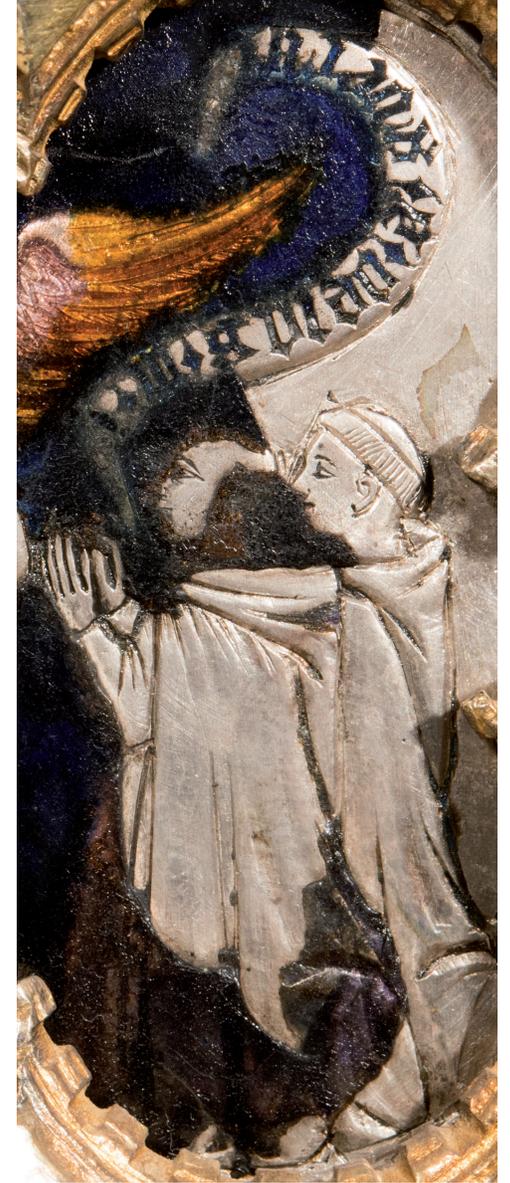




La Gloria di san Domenico tra i frati Guido Guezzi e Bartolomeo Bissi, dello studio domenicano di Bologna. probabili coordinatori del progetto iconografico del reliquiario



La formella smontata, in fase di pulitura





Il miracolo del libro respinto dalle fiamme



con l'inserimento di questo episodio si è inteso accentuare il ruolo mariano nello sviluppo dell'Ordine Domenicano.

Sarebbe più giusto identificare questa "storia" come la Madonna che presenta a suo Figlio San Domenico per la salvezza del mondo²⁷. Notiamo in questa raffigurazione ben equilibrata, la particolare eleganza delle figure e la ritmata organizzazione della scena. Del tutto originale il gruppo delle donne a destra, poste a semicerchio, rivestite di lunghi abiti e intente a conversare. Il loro atteggiamento non è certo quello di peccatrici e non sembrano accorgersi dei fulmini divini che stanno per piombare su di loro. Osserviamo che sono ancora delle donne le "eretiche" che vedono il libro di Domenico risparmiato dalle fiamme, nel famoso episodio tratto dalla leggenda liturgica²⁸.

Il salvataggio dei due pellegrini che attraversano un fiume è invece interpretato anche da Francesco Traini. Sul nostro smalto la raffigurazione, meno rispondente al testo della leggenda, ha uno sviluppo orizzontale ed è incentrata sul gruppo centrale del Santo che trae in salvo due pellegrini. Ai lati: un compagno di Domenico e un altro pellegrino che assiste alla scena, al di là del fiume. Ancora di particolare interesse l'abito di questo pellegrino, il realistico copricapo e le comode scarpe da viaggio. I gruppi misurano perfettamente lo spazio, scosso improvvisamente dal turbinio dell'albero, sulla vetta, dietro il pellegrino immobile contro la montagna erbosa.

L'assunzione dell'anima nella gloria del cielo è invece dipinto oltre che dal Traini, anche nella tavola di Capodimonte e può essere equiparata nell'arca, alla morte del Santo. Rispetto a queste raffigurazioni viene accentuata la centralità del Santo a discapito del riscontro letterale dell'episodio, preminente nel Traini, o all'impianto medievale di Capodimonte nel quale l'animella del Santo migra in Paradiso prendendo a prestito il modello della Dormitio Virginis. Gli altri episodi raffigurano La visione di Innocenzo III²⁹, La resurrezione del giovane Napoleone Orsini, Il miracolo dei pani, Pietro e Paolo porgono a San Domenico il bastone e il vangelo. Ognuna di queste rappresentazioni permetterebbe di indagare le testimonianze scritte al fine di discernere le varie "leggende" per risalire infine alla fonte più vicina alla raffigurazione. Il lavoro però, benché di particolare interesse, esula da questa indagine. Ne facciamo cenno solo per stimolare l'attenzione degli studiosi. E' opportuna invece, a questo punto, una riflessione sulla "pittura" del Roseto. Le scene stracciate nell'argento smaltato consentono di seguire l'evoluzione artistica dell'orafo, degno comprimario dei pittori attivi in città. Si comprenderà



Il miracolo dei pani

meglio il percorso stilistico del maestro, confrontando gli smalti del nostro reliquiario con quelli eseguiti, qualche anno prima, sul reliquiario di San Petronio e, più ancora, con l'inedito smalto posto a sigillo della teca che chiude il cranio di San Petronio, che qui pubblichiamo per la prima volta. Queste opere documentano l'appartenenza dell'orafo alla scuola bolognese e il suo evolversi, partecipando, con gli smalti del reliquiario di San Domenico, e forse anticipandole, alle ultime esperienze pittoriche cittadine, a noi pervenute, del cantiere di Mezzaratta.

La sua storia pittorica ha inizio con lo smalto posto sopra la teca che chiude il capo di San Petronio. Lo smalto era rimasto sconosciuto fino ai nostri giorni perché trasferito nel nuovo reliquiario fatto costruire nel 1743 da Benedetto XIV³⁰ ed è venuto alla luce nel recente restauro. Si tratta di un pezzo perfettamente conservato che raffigura il Santo, ex cathedra, in atteggiamento benedicente.

Stilisticamente, confrontandolo con la successiva produzione del Roseto, dobbiamo considerare questo smalto il primo che ci sia pervenuto e quello che più di ogni altro risente ancora dei ritmi vorticosi che trovano l'archetipo più significativo nella pittura di Vitale da Bologna e la fonte più prossima in Simone dei Crocifissi. Si osservino le svirgolate del mantello e la veloce piega della larga casula lì dove fuoriesce la manica. Un ritmo che tende a stemperarsi negli smalti con le storie di San Petronio, i cui equilibri compositivi sono ancora scossi, di tanto in tanto, dal ricco pannello del Santo. La naturale evoluzione di quegli smalti portava Roseto ad organizzare le scene più complesse attraverso un sapiente gioco di gesti che legano le figure le une alle altre, allargando la composizione e arricchendola di note introspettive così come possiamo ancora oggi osservare nei superstiti affreschi di Cristoforo in San Giacomo.

Lo spazio così pausato trova maturo sviluppo negli smalti del nostro reliquiario e i rimandi diventano ancora più ricchi e trovano nell'ultima generazione di Mezzaratta, quella di Avanzi e di Iacopo di Paolo, un puntuale accostamento. Il duro metallo inciso con forza e alle volte con asprezza dall'azione del bulino, viene levigato e ricomposto su un unico piano dalla fusione degli smalti che annullano le asperità del metallo così che la formella diventa, soprattutto, opera dipinta. Ed è lo smalto, penetrando nelle cavità più o meno profonde, a creare le ombre che danno spessore alle composizioni, tutte realizzate nella profondità dei due millimetri della lamina. Il maestro, in queste "sacre rappresentazioni", punta molto sull'organizzazione spaziale della scena e la caratterizzazione delle singole figure. Molti di



San Domenico salva dei pellegrini caduti in un fiume



questi effetti sono dovuti allo smalto. Nelle parti in cui lo smalto è caduto le figure infatti sono appena abbozzate, come delle sinopie. Osserviamo, ad esempio, le "eretiche" presenti al miracolo del libro che non brucia e confrontiamo la profondità delle pieghe del mantello verde che copre la seconda figura con l'unico piano delle altre donne i cui smalti sono caduti. Dalle notazioni psicologiche, particolarmente presenti negli smalti sul reliquiario di San Petronio, all'attenzione verso i portamenti e i costumi come il pellegrino posto sullo sfondo di una montagna neo giottesca, resa però vivace dal vorticare delle fronde sulla sommità del monte, e alla puntualizzazione nella realizzazione della Basilica lateranense della quale intravediamo l'abside con le cappelle a raggiera, come è possibile vedere ancora adesso, nella stessa Bologna, nella chiesa di San Giacomo o in San Francesco, ma come probabilmente Roseto aveva visto anche nella chiesa di San Domenico o in San Pietro. La sua pittura trova i riscontri più puntuali, per quanto riguarda la composizione generale della rappresentazione, nell'ultima generazione di Mezzaratta. Ma il confronto è riduttivo e viziato dalla mancanza di tanti tasselli che doveva-no arricchire questo testo divenuto oggi fondamentale per la pittura bolognese, ma pur sempre posto in una chiesa di periferia. Pensiamo pertanto di trovare in Roseto non un epigono di quell'esperienza, ma un protagonista nel panorama figurativo bolognese, nel decennio '80 - '90 del XIV secolo, e un punto di riferimento anche per quanti si cimenteranno operativamente nel complesso cantiere di San Petronio.

Franco Faranda



Particolare smalto "libro rifiutato dalle fiamme". Si osservi la profondità dello smalto.



La visione di Innocenzo III



San Domenico tra i santi Pietro e Paolo



La resurrezione del giovane Napoleone Orsini



Note

1) Il capo venne estratto dalla cassa lignea la notte tra il 14 e il 15 febbraio 1383 e riposto nel reliquiario il 22 febbraio. Cfr. V. Alce, op. cit. A meno di diversa indicazione, le ulteriori informazioni sulla costante manutenzione dell'opera fanno sempre riferimento allo studio di Venturino Alce.

2) Venturino Alce rintraccia una carta nell'archivio conventuale che risale al XVIII secolo, redatta in occasione di un altro restauro, eseguito nel 1709, nella quale si fa risalire la committenza dell'opera al cardinale Orsini e al papa Benedetto XI sostenendo che la teca fu fatta costruire nell'anno 1340 e che il capo del Santo vi fu riposto nel 1383. La nota non è avallata da documenti originali e le ragioni stilistiche e la conoscenza che abbiamo dell'opera portano ad escludere questa possibilità. Il documento del XVIII secolo trova però perfetto riscontro nell'iscrizione posta sulla base del piede. Possiamo chiederci allora se questa iscrizione non risalga a questo momento invece che, come è già stato supposto da Venturino Alce, al restauro del 1577.

3) Cfr. Venturino Alce, O.P., op. cit. p. 14 e Alfonso D'Amato, I Domenicani a Bologna, Bologna 1988 p. 226. 4) Dario Trento, Tracciato per l'oreficeria a Bologna: reliquiari e paramenti liturgici dal 1372 al 1451, op. cit. p. 235.

5) Cfr. Jacopo Roseto e il suo tempo, op. cit. a cura di Franco Faranda. La statua è riprodotta a p. 59 e p. 61. 6) Il busto è costituito da diverse parti lavorate a sbalzo e saldate successivamente. Le braccia sono saldate all'altezza dei gomiti. Le parti non a vista della tunica non sono bruniti. Ciò significa che fin dall'origine la cappa rivestiva in questa posizione il busto del Santo. Le pupille sono realizzate con due granati incastonati entro le orbite. Il giglio è un rifacimento successivo, probabilmente del secolo XVIII, realizzato con un sottile laminierino in argento. Sul cranio è stato saldato un perno al quale è avvitata l'aureola moderna, eseguita nel 1957. Sul rovescio dell'aureola leggiamo: "BEATISSIMUS PATER DOMINICUS Ord. Praed. Fundator 1957". Il bottone del piviale, con al centro un granato reso più luminoso anche per l'uso di carta stagnola sul fondo cieco, presenta un taglio diverso dai granati degli occhi ed è stato eseguito in epoca diversa, quasi certamente nel XVIII secolo. La statua è alta 27 cm.

7) Per la ricostruzione della forma dell'antica arca del Santo cfr. Stefano Bottari, L'Arca di S. Domenico in Bologna, Bologna 1964, ove sono riprodotti alcuni degli angeli cariatidi.

8) Le ali degli angeli sono state tutte smontate e rimontate in più occasioni e dall'originaria saldatura in argento si è passati ad una saldatura in stagno, piuttosto grossolana, certamente posteriore alla doratura delle ali. Infatti l'antica doratura è stata alterata a causa del calore provocato dalla saldatura. In un successivo intervento le ali sono state fissate con delle viti e chiodi.

9) Sul peduncolo di base di quest'angelo è inciso il numero "VI". La scultura, dal piede alla sommità del capo, è alta cm 10,23. Le ali di quest'angelo, al tatto, presentano delle irregolarità caratteristiche di un taglio della lamina con forbici. Le singole ali sono lavorate con il bulino (la lamina presenta le caratteristiche irregolari canalizzazioni della lamina stracciata con questo ferro). L'angelo è rivestito con la dalmatica in argento dorato a mercurio. Evidente la saldatura delle due mani. Anche la doratura delle ali presenta delle caratteristiche che la rendono diversa dagli altri angeli le cui ali sono sagomate con il seghetto. Sul retro della dalmatica, in corrispondenza con il chiodo che attacca le ali, la doratura è scrostata così come all'attaccatura delle ali. Osserviamo la mancanza dell'ultima falange della mano destra. La lira, saldata al petto, è ottenuta per fusione.

10) Sul peduncolo del piede quest'angelo porta inciso il numero "VIII" ed è alto cm 10,44. Anche quest'angelo è rivestito con la dalmatica e valgono le stesse considerazioni per l'intaglio delle ali già fatte a proposito dell'angelo con la lira. Sul retro, le ali sono fissate con due chiodi. E' molto evidente un'abrasione in prossimità dell'attacco delle ali, probabilmente dovuta all'azione della saldatura in stagno con la quale erano state precedentemente fissate le ali. Analoghi segni di saldatura sono presenti anche sugli altri pezzi. Le mani sono saldate, la dalmatica, come le altre, è realizzata in lamina d'argento dorato a mercurio.

11) Attualmente il reliquiario è esposto a Parigi alla mostra "L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285 — 1328". Per una scheda aggiornata sull'opera cfr. la relativa scheda di catalogo. Il reliquiario sarebbe stato donato al convento dei domenicani da Filippo il Bello (cfr. L'orfèverie gothique au musée de Cluny, Parigi 1989 p. 117). Questo reliquiario faceva sicuramente parte del tesoro di San Domenico al tempo in cui Roseto esegue la sua opera. E' infatti citato in un inventario coevo reso noto da Padre Alce nel già menzionato studio sul nostro reliquiario.

12) Non è qui possibile, per ragioni di spazio, esaminare le singole sculture degli angeli che in origine reggevano tutte degli strumenti musicali ricostruiti nel corso del tempo. Le otto figure sono fuse da due diversi modelli: un modello è costituito dall'angelo rivestito dalla dalmatica e l'altro dall'angelo con la sola tunica. Quest'ultimo modello appare meglio rifinito. Quasi certamente tutti gli angeli tenevano degli strumenti musicali che sono stati in parte rifatti. Oltre all'angelo con la lira è originale anche il flauto di un altro angelo, saldato alle mani e al labbro. Un angelo quest'ultimo tra i più rifiniti per l'abile azione del cesello con il quale è stata ripulita la fusione. Non riusciamo a stabilire l'autenticità del tamburo retto da un altro angelo (sul peduncolo del piede è inciso il numero "IIII". La scultura misura cm 10,67). Certamente

posteriori i serti floreali tenuti da altri due angeli. Uno stringe due rose (sul peduncolo del piede è inciso il numero "VIII" e misura cm 10,44) e l'altro un serto floreale (sul peduncolo del piede è inciso il numero "III" e misura cm 10,6). Le rose sono ottenute per la sovrapposizione di piccoli dischetti d'argento tagliato a spicchi e successivamente rigirato attorno ad un chiodo centrale. La tecnica è piuttosto diffusa dal XVII secolo in avanti e, a Bologna, ne possiamo osservare un magnifico esempio — ma non è certo l'unico — nel reliquiario di Santa Rosalia custodito nel tesoro di San Petronio ed eseguito da un orafo siciliano nell'anno 1713.

13) Renato Roli, *La pala marmorea di S. Francesco in Bologna*, Bologna 1964.

14) Renzo Grandi, *La scultura tardogotica. Dai Dalle Masegne a Iacopo della Quercia*, in: *Il tramonto del medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologna 1987.

15) Pietro Toesca, *op. cit.* p. 918.

16) Renzo Grandi, *La scultura tardogotica*, *op. cit.*, p. 127 e segg.

17) Ogni busto è posto al centro di un fiore il cui serto, variamente sagomato, è saldato alla parte terminale della copertura della teca. Da ogni serto si dipanano 5 rami che terminano con dei fiori costituiti da un pistillo in argento circondato da sei perline di corallo. Il ramo principale termina con un fiore aperto entro il quale è posto il busto di un profeta. Di questi, 5 sono stati rifatti nel 1957 e il rifacimento è chiaramente indicato sul rovescio di ogni figura ove è incisa la data e la sigla dell'orafo. Una sesta figura, montata su un fiore con tracce di smalto originale, sembra posteriore e comunque non dovuta allo stesso orafo che ha eseguito il reliquiario. La fusione è incerta, i profili poco chiari. Gli ultimi due busti presentano i tratti di Roseto. Una delle due figure, barbata, riprende il modello dei profeti sul bottone centrale, ed è stata probabilmente realizzata dallo stesso modello. Risultano identiche le dimensioni del cranio. Le due figure sicuramente di Roseto, hanno entrambe la mano sinistra forata, probabilmente per sostenere qualcosa. Le figure aggiunte presentano la solita riduzione millimetrica delle dimensioni per effetto della fusione. Le foglie, in origine tutte smaltate, sono state successivamente verniciate. Oggi presentano tracce di smalto solo alcune foglie, in particolare quelle che sorreggono il profeta barbato e l'altro che pensiamo dovuto ad altra mano.

18) Renato Roli, *op. cit.* Renzo Grandi, *La scultura tardogotica*, *op. cit.* p. 127.

19) La nota che ricaviamo da V. Alce è molto generica. E' possibile però che l'attuale doratura dell'opera possa risalire a questo intervento di restauro.

20) Il modello originale, dal piede alla decorazione della dalmatica, sul collo, misura mm 870, la copia, mm 850. A differenza degli altri angeli il basamento è fuso in ottone, mentre i basamenti originali sono costituiti da sei facce, fuse separatamente in argento e poi saldate, sempre in argento. La qualità dell'argento di questo angelo risulta diversa dagli altri, quasi certamente ci troviamo davanti ad una lega diversa. Anche il piedistallo risulta più piccolo di circa 2 mm rispetto al modello originale. Il modello ha un diametro di mm 42, la copia di mm 39. La data 1957 si trova ripetuta anche sul basamento. In origine i numerosissimi pezzi che compongono il reliquiario — V. Alce conta 2946 pezzi — erano assemblati soprattutto tramite linguette ribattute sul verso e saldature in argento. Le parti più grandi come, ad esempio l'at-

tacco della calotta alla teca, erano invece fermate da viti costruite artigianalmente dall'orafo, a sezione triangolare. Gli interventi stratificatesi nel corso dei secoli, difficili da periodizzare, ma tutti facilmente riconoscibili rispetto agli originali, sono costituiti da saldature a stagno. Nell'attuale intervento di restauro, quando è stato necessario, i pezzi sono stati fermati con delle viti in ottone incollate sul rovescio della lamina e fermati con un dado. Si sono usate ancora delle colle reversibili per fermare alcuni pezzi che originariamente erano bloccati da linguette ribattute che, perduta la loro elasticità, non sono più utilizzabili.

21) Osserviamo, ad esempio, come allo stesso modo sono fissati gli angeli del reliquiario di San Luigi costruito almeno ottant'anni prima.

22) Ogni lato della teca misura cm 24 x 9. I lati sono saldati tra di loro e, in alto e in basso, su ogni spigolo, sono saldati dei cilindretti filettati con relative viti per fermare la teca al cupolino e all'attacco del piede. Sono ancora usate le linguette ribattute che sorreggono i vetri moderni. Le singole finestre sono costituite da più lamine sovrapposte saldate assieme. Ogni luce è larga cm 4,73. Le parti aggettanti sopra le finestre sono coperte, nelle luci, da un lamierino in argento smaltato di blu. Queste parti sono sormontate da un abbaino con due luci ed erano fissate alla teca con linguette ribattute in gran parte cadute e rimpiazzate da successive saldature a stagno. In occasione di questo restauro queste saldature sono sostituite da piccole viti in ottone con dado.

23) I contrafforti scivolano tra le otto facciate della teca, entro delle guide formate dalla prima e l'ultima lamina di ogni lato. Misurano in altezza cm 24,5 ed hanno una profondità di cm 3,5. Ogni pilastro è contrassegnato da un numero romano cui corrisponde un analogo numero sulla lamina che lo accoglie. Si tratta di una tecnica usata dagli orafi e in particolare da Roseto, per facilitare il montaggio dei pezzi nell'ambito della bottega. Ogni pilastro presenta dei motivi decorativi diversi sui due plinti laterali. Si tratta sempre di figure fantastiche. Le stesse che saranno incise con ben altro spessore sulla lamina della base. Per esemplificare descriveremo il pilastro che porta inciso il numero VIII. LATO SINISTRO. In basso motivo vegetale inciso a bulino. Lamina in argento dorato a mercurio. Procedendo dal basso: sopra il motivo vegetale, entro cornice, una bifora sormontata da rosone centrale, rivestita di lamierino (banda stagnata) verniciato, saldato sul retro con stagno. Gelosa superiore in argento dorato a mercurio realizzata con uno stampo sul quale è stata battuta la lamina. Finestra superiore rivestita da lamierino saldato a stagno come al centro. LATO FRONTALE. In basso grande arco con strombo realizzato a stampo in argento dorato e sormontato da un rosone trilobato chiuso sul retro da un lamierino in argento. Al centro dell'arco è posta una figurina di santa, fusa e saldata (oggi con saldatura a stagno) su un lamierino d'argento un tempo smaltato. Bella la figura femminile, pur nelle microscopiche dimensioni, si caratterizza per l'ampio scollo rettangolare della veste e il fluido panneggio. Il lamierino si presenta segnato a linee rette, preparate per fare meglio aderire lo smalto. Il lamierino è alto mm 41,7. La figura mm 35,2. Sopra il tetto a spioventi altro lamierino in argento dorato inciso a bulino con motivi floreali e sormontato da un cupolino con tetto a cupola rivestito di smalto azzurro traslucido. Sotto il

tetto rosone circolare ricoperto da una lamierina in banda stagnata verniciata, con stampata al centro una stellina (evidente il segno dello stampo sul retro). In alto, sopra un basamento, figurina di angelo con ali dorate e lavorate con il bulino e ampio panneggio della veste in argento (altezza mm 30,9). LATO DESTRO. Stessa consequenzialità decorativa del lato sinistro con una diversa figura fantastica in basso. Ogni pilastro è caratterizzato dalle diverse figure mostruose della base. In alto la figura dell'angelo si alterna a quella della Madonna così che i due pilastri che fiancheggiano ogni luce della teca, danno vita ad un'Annunciazione. In occasione di questo restauro sono stati rimossi gli interventi più grossolani, sostituendo tutte le lamine non in argento con altre in argento ricoperte con smalto dipinto in azzurro.

24) Le formelle misurano mm 83 x 58. Le lastre hanno uno spessore di 2 mm a differenza di tutte le altre lamine del reliquiario il cui spessore è di circa mm 1,5. La maggiore consistenza si è resa necessaria per poter meglio incidere la lamina, ma soprattutto per evitare la deformazione della stessa durante la cottura degli smalti. Infatti l'orafo è riuscito a contenere questa deformazione entro limiti accettabili. Le lastre comunque presentano una leggera convessità dovuta proprio all'azione del calore durante la cottura. 25) Vengono definite "leggende liturgiche" le storie del Santo che venivano lette nell'ufficiatura corale, durante la celebrazione del "mattutino". Appartengono a questa categoria leggende elaborate da diversi autori e entrate poi a far parte della preghiera ufficiale del Santo. Cfr. in proposito Angelico Iszak, *La leggenda di San Domenico*, Torino 1982.

26) A differenza della "leggenda liturgica", queste altre letture erano riservate alla meditazione privata e non facevano parte dell'ufficiatura monastica. Per una trascrizione moderna di queste "leggende" cfr. Pietro Lippini O. P., *Storie e leggende medievali. Le "Vitae Fratrum" di Gerardo di Frachet O. P.*

27) L'episodio descrive una visione avuta da Domenico e riportata nelle *Vitae fratrum*. Durante una veglia di preghiera il Santo ha la visione di Gesù Cristo in piedi, sospeso in aria, mentre stava per scagliare tre lance contro il mondo. La Madonna intercede per l'umanità e mostra al Figlio San Domenico e San Francesco che avranno il compito di andare nel mondo per predicare alle persone che il figlio voleva punire. Non possiamo riportare il brano per intero, né dilungarci sulla formazione di queste "leggende" la cui verità non è certo quella della "storia", ma il cui rilievo per la storia dell'arte figurativa è, alle volte, di eccezionale importanza. 28) L'episodio illustra una celebre disputa tra eretici e San Domenico. I giudici, non riuscendo a pronunciarsi a favore di una delle due parti, ordinarono che entrambe le tesi fossero gettate tra le fiamme: se uno degli scritti fosse rimasto illeso, sarebbe stato considerato come l'espressione sicura della vera Fede. Il libro di Domenico non solo non brucia, ma esce e si allontana dal fuoco. L'episodio è riportato da diversi autori e ambientato in luoghi diversi: Fanjeaux, Montreal. Per uno studio critico si rimanda al testo di Humbert Vicaire, *Storia di San Domenico*, Alba 1983, pp. 202 — 205.

29) L'episodio è riferito anche dal Celano nella Vita di San Francesco ed è celebre il dipinto di Giotto nella Basilica di Assisi. Sono di sicuro interesse, anche se esulano dalla nostra ricerca,

gli episodi riferiti ad entrambi i Santi che sono alternativamente protagonisti o co-protagonisti a seconda che la "fonte" sia domenicana o francescana. 30) Il reliquiario è stato eseguito dall'orafo romano Francesco Giardoni e, in occasione del recente restauro, diretto dal sottoscritto, è stato più volte identificato, sulle lamine di cui è composto il pezzo, il punzone dell'orafo. Aprendo la teca abbiamo avuto modo di verificare che la scatola in argento che custodiva il cranio del Santo era quella medievale, evidentemente estratta dall'antico reliquiario con tutta la custodia. Oltre allo smalto, risulta di parti-colare interesse il sigillo, impresso su ceramica, non identificato, che raffigura un busto classico, barbato, visto di profilo. Per delle note aggiornate sul reliquiario del Giardoni, ma non sulla teca interna che nessuno aveva visto in epoca moderna, cfr. Francesca Montefusco Bignozzi, *Opere plastiche dal Barocco al Neoclassicismo*, in: *La Basilica di San Petronio*, vol. II, Milano 1984, pp. 126 - 128.



Jacopo Roseto
Il reliquiario di San Petronio

JACOBUS ROSETUS
orafo bolognese (attivo nella seconda metà del XIV secolo)

Ritroviamo il nome Jacobus de Bononia ditus Rosetus inciso sui due reliquiari costruiti per custodire il capo di San Petronio e quello di San Domenico. Le due opere di oreficeria furono eseguite l'una dopo l'altra. La prima custodia, quella che conteneva il capo di San Petronio, fu eseguita nel 1380 e la seconda, per il capo di San Domenico, nel 1383.

Il nome dell'orafo è inciso su entrambe le opere e, sul reliquiario di San Petronio, tanto sul piede che su uno degli smalti, a sottolineare che l'orafo ha ideato tanto le parti figurate che il modello architettonico.

L'orafo non è altrimenti noto alle fonti documentarie bolognesi. Per lungo tempo ai due reliquiari è stata associata una "saliera", custodita al Museo Civico Medievale di Bologna, che porta incisa un'iscrizione letta, per lungo tempo, come "Rosetus me fecit"¹. Opera già dubitativamente proposta dal Toesca all'orafo bolognese² e ridiscussa per primo da Dario Trento che, malgrado la lettura dell'epigrafe, rifiuta di accostare la "saliera" al Roseto per la sostanziale differenza stilistica rispetto ai due reliquiari noti³. Le argomentazioni di Maurizio Buora⁴ permettono di escludere definitivamente la "saliera" dalle opere dell'orafo Jacopo Roseto.

I due reliquiari del Roseto sono citati nella Storia dell'Arte del Venturi⁵ e il reliquiario di San Domenico è discusso dal Toesca che valuta negativamente la sovrabbondante decorazione dell'opera e sottolinea al contempo le qualità di plastificatore dell'orafo che, nelle statuine più armoniose, probabilmente quelle eseguite personalmente dal Roseto, mostra orientamenti culturali derivati anche dalla scultura borgognona e riflettono la figura di Claus Sluter⁶.

Un intervento innovativo e articolato è quello di Dario Trento. Un primo studio monografico sull'orafo si avrà in occasione del restauro del reliquiario del capo di San Petronio⁷. Per quanto riguarda il reliquiario del capo di San Domenico, la ricerca più interessante e tuttora valida è quella condotta da Padre Venturino Alce che ha modo di osservare l'opera nei particolari in occasione di un restauro eseguito nel 1957 per riparare il reliquiario dai guasti inferti dal tempo e da un furto che ha portato alla sottrazione di alcune statuine. Anche per l'esiguità di spazio, in questo numero di "Ospiti" abbiamo fatto spesso riferimento allo studio di Padre Alce, al quale rimandiamo anche per un'esatta descrizione dell'opera e per le puntuali indagini archivistiche⁸

Franco Faranda

1) Cfr. Gabriella Pizzi, Jacopo Roseto orafo, in: *Culta Bononia*, anno III n. 2, 1971, p. 210-212.

2) Pietro Toesca, *Il Trecento*, ed. 1971, p. 947.

3) Dario Trento, *Tracciato per l'oreficeria a Bologna: reliquiari e paramenti liturgici dal 1372 al 1451*, op. cit. pp. 231 — 253. L'autore ben focalizza l'attività dell'orafo bolognese e traccia un puntuale percorso cronologico dell'oreficeria del XIV e XV secolo, con particolare attenzione agli oggetti custoditi nel tesoro della Cattedrale di Bologna. Purtroppo nel catalogo pubblicato in occasione della recente mostra sul tesoro della Cattedrale, il saggio è del tutto ignorato e per diverse opere vengono riproposte delle cronologie già convenientemente ridiscusse da Trento.

4) Maurizio Buora, *Bonvesin de la Riva*, in: *Ori e tesori d'Europa. Atti del Convegno di Studio*, Udine 1992, pp. 255 - 262.

5) Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. La scultura del Trecento e le sue origini*, vol. IV, Milano 1906, pp. 924 e segg.

6) Pietro Toesca, op. cit. p. 918. 7) Jacopo Roseto e il suo tempo. *Il restauro del reliquiario di San Petronio* a cura di Franco Faranda, Forlì 1992. 8) Venturino Alce O.P., *Il reliquiario del capo di San Domenico*, op. cit., 1971 pp. 3 — 47.

Ringrazio Padre Alce per aver messo a disposizione alcuni suoi inediti studi sull'Arca di San Domenico e sulla prima iconografia del Santo.

RELAZIONE DI RESTAURO

L'intera superficie era annerita e ricoperta di pellicole di sporco misto a cera, particolarmente spesse nel piede sul quale si erano accumulate nel tempo notevoli quantità di paraffina, colata dalle candele, e di grassi ossidati.

La statica era buona, ma il sistema di assemblaggio era stato ricostruito in modo errato durante uno dei restauri eseguiti in passato. Infatti un tubo di ferro (tav. 2), all'interno di un tubo poligonale d'ottone, era stato ancorato in alto con 4 viti all'imboccatura del calice di supporto della teca (tavv. 1-2, a) mentre all'interno del piede (tavv. 1-2, b) esso passava attraverso un foro praticato in una spessa piastra di ferro ed era fermato con un grosso dado munito di alette. Quando il dado veniva serrato contro la piastra poligonale provocava una forte trazione verso il piede, comprimendo le varie sezioni una contro l'altra. L'effetto di questa compressione si notava soprattutto sul margine inferiore del nodo (tav. 1, c) che è decorato con archetti poggianti sul tronco di piramide posto sopra l'ottagono, decorato con lastre smaltate. La trazione esercitata dal dado sugli archetti contro il tronco di piramide e la pressione esercitata dagli stessi sul cono rischiavano di provocarne la rottura o di conficcarli nella lamina. Allo stesso modo le foglie inserite a corona sul nodo (tav. 1, d) venivano forzate contro il calice di supporto della teca (tav. 1, e) provocando il loro distacco (le foglie sono state saldate più volte in passato ed una delle otto, perduta, è stata ora sostituita con una copia d'argento dorato).

Nei numerosi restauri subiti dal reliquiario molte parti che si erano staccate e numerose linguette di assemblaggio erano andate perdute ed erano state riparate con saldature eseguite con lega Sn-Pb. Questa tecnica che prende il nome di brasatura dolce prevede il forte riscaldamento della zona di saldatura e quando questo avviene in prossimità o direttamente sul retro delle lamine smaltate, si generano fenomeni di dilatazione che portano al distacco ed alla successiva caduta dello smalto (il coefficiente di dilatazione dell'argento è infatti molto superiore a quello dello smalto).

Nel 1957 l'orafo Mario Lami eseguì un complesso restauro del reliquiario che comportò anche il rifacimento delle numerose piccole sculture che erano andate perdute. Le sculture sostituite furono in gran parte ricavate da calchi eseguiti su quelle del nodo (tav. 1, f).

Questo restauro, documentato anche dalle punzonature esistenti su sei de-gli otto piccoli busti inseriti nelle corolle dei fiori al vertice del reliquiario (tav. 1, g) e sull'angelo che suona il liuto (tav. 1, h), è un intervento molto preciso ed eseguito con perizia. Le ali dell'angelo con lira a drago e di quello che regge i due fiori sono originali, mentre tutte le altre sono opera dello stesso orefice; le ali originali si distinguono da quelle di restauro per la qualità dell'esecuzione: le prime sono caratterizzate da un segno morbido e immediato, mentre le seconde presentano un'incisione estremamente precisa e fredda e i margini inferiori sono spigolosi e taglienti. Il corpo d'argento del grande angelo ad ali spiegate che suona il liuto deriva da un calco eseguito sul corpo dell'angelo che suona la viola (che peraltro ha la veste dorata) mentre il capo è di libera invenzione. Assai diversificato era lo stato di conservazione delle laminette di fondo (gli smalti sono indicati in grigio tav. 1) che decorano le parti lavorate a giorno; le due serie di laminette poste dietro alle aperture della parte centrale del nodo (tav.1,i) e del cappello della teca (tav. 1, l) sono d'argento e conservano gli smalti originali blu sovradipinti in oro. Le laminette poste dietro le piccole finestrelle del nodo, dei pinnacoli, delle bifore e dei rosoni della parte superiore della teca, erano in banda di ferro stagnata verniciata di colore blu-nero, mentre tutte le altre sono d'argento prive di smalto ed erano state verniciate di un colore nerastro.

IL RESTAURO

Le laminette in ferro sono state sostituite con lamine d'argento rivestite con uno smalto sintetico a freddo di colore blu scuro che è stato applicato anche alle laminette originali d'argento che avevano perduto lo smalto. Il reliquiario è stato smontato nei più piccoli dettagli, sono state rimosse le brasature dolci per mezzo di abrasioni meccaniche (per evitare riscaldamenti). Tutti gli smalti sono stati liberati, sotto microscopio stereo, da cere e vernici con acetone e successivamente consolidati con polivinilbutirrale (Syntracryl sc303 Hoescht). La ripulitura delle parti d'argento dorato è stata eseguita prima con getto di vapore per rimuovere i residui cerosi e poi con soluzioni di EDTA tetrasodico p. 100 e bisodico p. 86,4 in acqua deionizzata diluite fino ad ottenere una

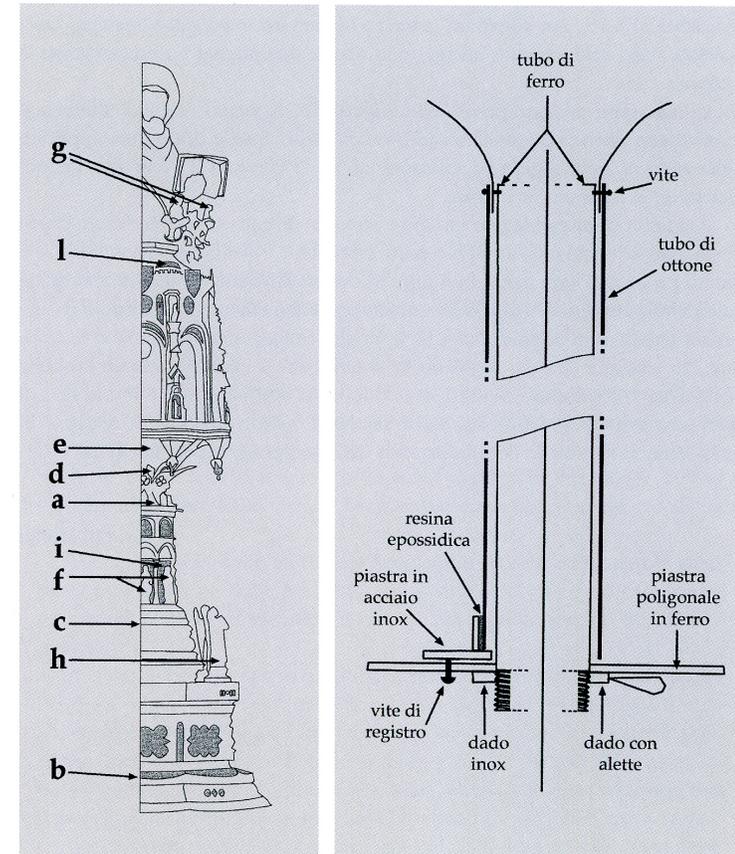


Tavola 1

Tavola 2

soluzione al 5-7%. Per eliminare le tracce dei reattivi impiegati al termine della pulitura sono stati eseguiti lavaggi con acqua deionizzata a spruzzo mista a vapore. Le laminette smaltate prive delle linguette di fissaggio originali sono state fermate con resine epossidiche caricate con farina fossile dopo aver applicato nelle zone di incollaggio una soluzione al 5% di paraloid B 72 in acetone per facilitarne in futuro la rimozione. Il sistema di assemblaggio interno è stato modificato al fine di evitare che si verificasse la compressione delle parti costituenti il fusto del reliquiario. Si è quindi proceduto prolungando il tubo in ottone originale, all'interno del quale passa il tubo in ferro a cui si è accennato precedentemente, munendolo di una piastra circolare in acciaio inox che appoggia sulla piastra poligonale di ferro (tav.2, a sinistra). Tre viti regolano la distanza tra la piastra circolare e quella poligonale consentendo al tubo in ottone, reso così registrabile in altezza, di esercitare una spinta contraria alla trazione del dado in ferro di registro; in questo modo si evita lo schiacciamento delle sezioni componenti il fusto.

Giovanni Morigi



telaio portante del basamento, dopo la pulitura, prima di montare gli smalti



sculture della teca prima del restauro



Jacobus Rosetus
The reliquary of St Dominic

The reliquary which contains the head of St Dominic was executed by the Bolognese goldsmith Jacopo Roseto. The name of this goldsmith, otherwise undocumented, is engraved on two works executed in the city of Bologna: the reliquary for the head of St Petronius and the reliquary for that of St Dominic. The latter work, completed in 1383, is modelled on the architectonic structure of the former but is richer in ornamentation and more elaborate. Jacopo Roseto thus emerges as an able sculptor as well as an attentive observer of the development of Bolognese painting in the second half of the century, as we have already seen in the enamelling of the preceding reliquary. The sculptures of the Mercanzia Loggia and those for the marble altar-piece by Pier Paolo Dalle Masegne in the church of San Francesco precisely match features of the statues cast for the middle section of our reliquary. It is in the context of this productive workshop which prepared the San Petronio project that we should locate the figure of this goldsmith who anticipated, in the reliquary of St Dominic some of the architectonic solutions adopted in the great Petronian temple, just as he had already anticipated, in the enamelling of the St Petronius reliquary, the iconography that was to appear in the Bolognini chapel frescoed by Giovanni da Modena. A goldsmith possessed of great technical skill, he was able to synthesize and rework suggestions derived from significant past work with the painting of Cristoforo and the innovations which were maturing in the circle of Giovanni di Ottonello, Jacopo di Paolo and Lippo di Dalmasio.



Jacobus Rosetus
Le reliquaire de Saint Dominique

Le reliquaire qui renferme le crane de Saint Dominique a été exécuté par l'orfèvre bolognais Jacopo Roseto. Le nom de l'orfèvre, ignoré par les sources, est gravé sur les deux ceuvres réalisées dans la ville de Bologne: le reliquaire pour le crane de Saint Pétrone et le reliquaire pour le crane de Saint Dominique. Cette dernière oeuvre, complétée en 1383, reprend la structure architecturale du premier reliquaire, mais elle est bien plus riche et plus travaillée. Elle révèle même un Jacopo Roseto non seulement habile sculpteur, mais également artiste attentif à l'évolution de la peinture bolognaise de la seconde moitié du siècle, comme nous l'avions déjà vu sur les émaux du reliquaire précédent. On peut établir une parfaite similitude entre les sculptures réalisées pour la Loge des Marchands, ou encore les statues du retable en marbre de Pier Paolo Dalle Masegne dans l'église de San Francesco, et les figures moulées situées sur la partie centrale de notre reliquaire. C'est dans ce cadre de cet atelier dynamique qui prépare le chantier de la basilique de San Petronio, qu'il faut insérer la figure de cet orfèvre. Avec le reliquaire de Saint Dominique, il anticipe quelques-unes des solutions architecturales adoptées dans le grand tempie pétronien, corame il avait déjà anticipé, avec les émaux du reliquaire de Saint Pétrone, l'iconographie qui apparaîtra ensuite dans les fresques de la chapelle Bolognini peintes par Giovanni da Modena. L'orfèvre possède de grandes capacités techniques et il est en mesure de synthétiser et de réélaborer les suggestions d'un passé important exprimées par la peinture de Cristoforo et les nouveautés qui marissaient progressivement dans l'entourage de Giovanni di Ottonello, Jacopo di Paolo et Lippo di Dalmasio.



Jacobus Rosetus Der Reliquenschrein des Heiligen Dominikus

Der Reliquenschrein, der das Haupt des Heiligen Dominikus aufbewahrt, wurde vom Bologneser Goldschmied Jacopo Roseto geschaffen. Der den Quellen nicht bekannte Name des Goldschmiedes ist auf den beiden Arbeiten, die er in der Stadt Bologna ausgeführt hat, eingraviert: auf dem Schrein für das Haupt des Heiligen Petronio und dem Schrein für das Haupt des Heiligen Dominikus. Dieses letzte, im Jahre 1383 vollendete Werk ahmt zwar den architektonischen Stil des ersten Reliquiars nach, ist jedoch viel reicher gegliedert. Hier zeigt sich, dass Jacopo Roseto auch ein gewandter Bildhauer war, und nicht nur aufmerksam die Entwicklung der Bologneser Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verfolgte — wie dies bereits an den Emailarbeiten des vorhergehenden Reliquiars zu sehen war. Die Skulpturen für die Loggia des Palazzo della Mercanzia, wie auch die Statuen für den marmornen Altaufsatz von Pier Paolo Dalle Masegne in der Kirche San Francesco finden ihre genaue Entsprechung in den gegossenen Statuen, die sich im Mittelteil des Reliquiars des Heiligen Dominikus befinden. Es handelt sich dabei aber um Werke, die in den Jahren unmittelbar nach der Ausführung des Reliquiars des Heiligen Dominikus entstanden. In diesen Kreis der so eifrigen Werkstätte, die die Bauhütte von San Petronio vorbereitet, ist die Figur des Goldschmiedes Jacopo Roseto einzuordnen, der mit dem Reliquiar des Heiligen Dominikus einige architektonische Lösungen der Basilika San Petronio vorwegnimmt, ebenso wie er bereits mit den Emailarbeiten des Reliquiars des Heiligen Petronio die Ikonographie der von Giovanni da Modena mit Fresken ausgemalten Kapelle Bolognini vorweggenommen hatte. Der Goldschmied Jacopo Roseto besitzt enorme technische Fähigkeiten und versteht es dartiberhinaus, eine Synthese zwischen den Einflüssen der bedeutenden Vergangenheit - mit der Malerei von Cristoforo - und den Neuentwicklungen, die im Kreise von Giovanni di Ottonello, Jacopo di Paolo und Lippo di Dalmasio heranreifen, herzustellen und diese neu zu gestalten.

OSPITI

Ospiti 1

Ludovico Carracci
Ritratto di Lucrezia Bentivoglio Leoni
testo di Daniele Benati

Ospiti 4

Giovan Angelo Del Maino
San Giovanni Evangelista
testo di Raffaele Casciaro

Ospiti 2

Giacomo Ceruti
L'incontro al pozzo
testo di Eugenio Riccòmini

Ospiti 5

Bernardo Minozzi e Carlo Lodi
Quattro paesaggi
testo di Renzo Grandi

Ospiti 3

Giovanni di Balduccio
Natività
testo di Massimo Medica

Ospiti 6

Antelami
La Madonna di Fontevivo
testo di Eugenio Riccòmini

Ospiti 7

Jacobus Rosetus
Il Reliquiario del Capo di San Domenico
testo di Franco Faranda

Questa pubblicazione
curata da Massimo Medica
è stata realizzata dalla
Direzione dei Musei Civici d'Arte Antica
del Comune di Bologna
e stampata da
Compositori - Bologna
Aprile 1998

Traduzioni:
Lawrence Smith
Brigitte Pasquet
Ingrid Malzer

Tratto dal particolare del dipinto "Sansone e Dalila" di A. Milani, collezione della Banca Popolare dell'Emilia Romagna

Contribuire
alla crescita culturale
è un impegno sociale.

 Banca popolare
dell'Emilia Romagna

From time to time, our city museums will host certain masterpieces or even paintings and sculptures which are objects of curiosity or interest because of their unusual backgrounds, for what they represent, for their rarity and/or to research on their correct identification; in short, for any of the thousand and one reasons which make a work of art what it is. As with any collection, a museum should firstly strive to augment its own collection, keeping a close watch on the diverse and changing art market with a view to filling gaps and searching for those objects which suit its needs. In some ways these do and in others do not coincide with those of private collectors because there is no room here for commercial considerations and because the raison d'être of a museum is mainly that of belonging to the public and exhibiting for everyone's enjoyment the beautiful objects it preserves, inherits or purchases.

In fact, it is because the museum is public, available to all for appreciation and learning, that it is also the most apt place, almost like a public residence, to host things which it does not own, which are not its property: but whose cultural ownership remains common to all so we can enjoy them, even if only from time to time.

We have, therefore, requested and continue to ask that the rooms of private collectors or those of the most expert and qualified commercial art galleries be occasionally opened to us and to you; perhaps with a certain continuity in this way. The rooms of the museum would be links to those of private collectors of our city and of our own and even foreign countries: we would be prepared to exhibit hospitality even to works of other museums. Our rooms would in this way offer an added attraction; and perhaps it would be possible to see unusual and rare works. These would then be presented in our booklets by the respective experts and from time to time described orally to those who choose to accompany us through the rooms of our museum. Or rather, your museum.

L. 5.000

Comune di Bologna
Musei Civici d'Arte Antica
Museo Civico Medievale
Palazzo Ghisilardi Fava

MUSEI CIVICI



D'ARTE ANTICA

OSPITI 7

18 aprile - 28 giugno 1998



BOLOGNA dei MUSEI